

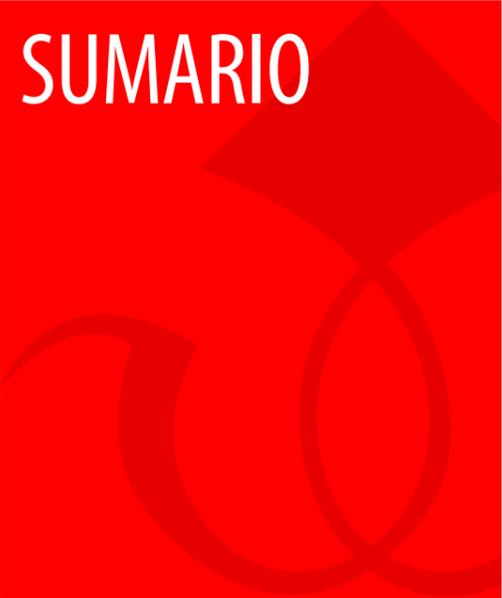
además de

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

Nº 2 • 2016

ISSN 2444-121X





SUMARIO

Editorial	5
Estuches de libro. Análisis funcional de pequeños contenedores. Félix de la Fuente Andrés	9
Copias, reproducciones y falsificaciones: el caso de las cuatro cruces de plata. Javier Alonso Benito	47
La casa museo española del ochocientos, estuche de la comodidad burguesa. El mobiliario como configurador de ambientes. Soledad Pérez Mateo	69
La decoración de la galería de la casa de Tomás Allende en la calle Mayor de Madrid (1901). Otras obras de Daniel Zuloaga para la familia Allende. Jorge Maier y Abraham Rubio	91
Enmarcando a Velázquez en el Museo del Prado a comienzos del siglo XX. El taller de dorado y restauración de marcos de 1901. Tomás Ladrero Caballero	113
El marchante y coleccionista José Weissberger y la incautación y depósito de su colección en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Javier Pérez Flecha	139
Resúmenes de los artículos y palabras claves	155
Normas de edición	162
Equipo editorial	164



La revista *Además de*, editada por el Museo Nacional de Artes Decorativas y su Asociación de Amigos, continúa su andadura editorial.

Creemos que, con este segundo número, proseguimos con nuestro objetivo de convertirnos en una plataforma desde la que difundir los trabajos de calidad que distintos profesionales e investigadores están realizando sobre las artes decorativas y el diseño, desde muy distintos enfoques y épocas.

La diversidad de materias que se abordan en este número deja buena constancia de ello.

El trabajo de Félix de la Fuente, que presenta una tipología, hasta ahora no estudiada, de estuches bajomedievales para libros, abre el elenco de artículos presentados.

Javier Alonso reflexiona sobre las copias, reproducciones y falsificaciones de piezas de arte sacro de la Edad Moderna, centrándose en el caso de cuatro cruces de plata.

Un artículo sobre las casas museo en el siglo XIX, firmado por Soledad Pérez Mateo, nos retrotrae a los interiores de un pasado cuyos valores de uso han llegado transformados a nuestros días.

El texto de Jorge Maier y Abraham Rubio analiza en profundidad la decoración de la galería de la casa de Tomás Allende en la calle Mayor de Madrid, realizada por Daniel Zuloaga en 1901, conservada de forma magistral.

Tomás Ladrero estudia los trabajos de enmarcado que se llevaron a cabo en el Museo del Prado a comienzos del siglo XX, en especial en las pinturas de Diego Velázquez, y la creación de un taller de dorado y restauración de marcos en 1901.

Por último, el texto de Javier Pérez Flecha analiza la trayectoria del marchante y coleccionista José Weissberger, así como el embargo y depósito de su colección en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

Sofía Rodríguez Bernis

Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas

Victoria Ramírez Ruiz

Presidente de la Asociación de
Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas

ESTUCHES DE LIBRO. ANÁLISIS FUNCIONAL DE PEQUEÑOS CONTENEDORES.

Felix de la Fuente Andrés

Museo Nacional de Artes Decorativas

Este es un trabajo sobre las artes del objeto en la baja Edad Media hispánica, que profundiza en una serie de contenedores con revestimiento de piel**.

Existe un considerable número de muebles de guardar de pequeño formato que la historiografía, atendiendo a criterios exclusivamente formales, viene calificando indistintamente como *arquetas, cajitas o cofrecillos*, sin atender a aspectos como la factura, la función, el valor de uso, el significado, o la cronología. La información disponible se ve limitada al ámbito catalográfico de museos y exposiciones, y su investigación condicionada por la carencia de metodología, análisis de fuentes, y terminología específicos. Esta se ha centrado, sobre todo en las producciones de lujo y representación, como los tapices y paramentos, la orfebrería, los marfiles, los esmaltes y la iluminación; también se han estudiado con detalle algunos tipos de mobiliario como las cajas de dote o los cofres de amor, dotados de un evidente valor intrínseco o *simbólico*; sin embargo no ha alcanzado a los pequeños contenedores funcionales, de materiales humildes, sin aparente *carga semiótica*.



Figura 1

Estuche del MAP Nº. 203 (Cat. 6).

Vista general

En los últimos años se ha avanzado sustancialmente en el estudio de las artes del objeto, tanto en el acopio de datos e inventarios y la creación de normas descriptivas, como en el análisis técnico de materiales y técnicas, y más recientemente como medio para el conocimiento de las formas de vida, los patrones de trasmisión del gusto o las ideas, a partir del análisis de las fuentes documentales e iconográficas¹.

El catálogo monográfico de la colección de pequeños contenedores con revestimiento de piel del *Museu Frederic Marès* de Barcelona, permitió disponer de un conjunto amplio sobre el que aplicar una metodología sistemática, común a todas las disciplinas de la historia del arte, cruzar datos formales, estructurales, ornamentales, iconográficos y documentales, diferenciar tipologías específicas y, en algún caso, avanzar hacia la interpretación funcional². A partir de aquí, pudimos identificar una serie de contenedores dotados de características homogéneas (forma, estructura, materiales, dimensiones, y lenguaje ornamental), y plantear hipótesis de trabajo: corresponderían a una tipología específica con caracteres homogéneos que, por estructura y factura, se aviene mejor a la encuadernación que a la carpintería; su forma se adaptaría a la función de custodia y portabilidad de libros; y la producción se situaría en el entorno cultural y áulico del condado de Barcelona, en la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV.

¿PODEMOS HABLAR DE UNA TIPOLOGÍA?

El objetivo del análisis es comprobar la hipótesis principal, que supone la existencia de una tipología de *estuche de libro* y, en este caso, sus características formales y estructurales, su denominación y función originarias, así como acotar el origen de la producción y la cronología; para ello ha sido necesario adoptar una metodología sistemática:

- Definición de una muestra representativa, a partir del vaciado exhaustivo de bibliografía (catálogos de museos, colecciones, exposiciones y subastas), consultas en archivos y bases de datos; treinta y un ejemplares, diez de los cuales estudiados directamente, y cuatro sobre bibliografía; una docena se encuentran en España (anexo 1), ocho en museos europeos, y nueve en el mercado de antigüedades (v. anexo 2).
- Aplicación de un modelo de análisis estructural para la identificación de materiales y técnicas constructivas. El examen directo de las piezas, y sobre todo de las más deterioradas permitió estudiar la estructura bajo el revestimiento, y establecer las características de la factura y el ensamblaje; complementariamente se realizaron pruebas técnicas, como radiografías y análisis de materiales (anexo 6; fig. 4).
- Localización y crítica de fuentes primarias, secundarias e iconográficas, así como actualización documental y bibliográfica, especialmente en los campos del mobiliario y de la producción libraria bajomedieval anterior a la imprenta.
- Contraste de los análisis técnico, estructural y documental.

Características formales y estructurales

Debido a la absoluta homogeneidad del conjunto, optamos por realizar una descripción única, válida para todos los ejemplares³.

Se trata de un contenedor de pequeño formato, compuesto por *cuerpo y cubierta*, de proporción apaisada; el cuerpo es bajo, con los laterales ligeramente abiertos y el plano superior algo mayor que la base; la cubierta presenta un volumen tronco-piramidal, con cimera plana y laterales inclinados⁴ (fig. 1-4, 13, 15,18).

Bajo el revestimiento se aprecia fácilmente la estructura interna de madera, posiblemente de pino⁵, formada por tablas de sección muy regular (5-7 mm), de corte longitudinal, posiblemente producidas con sierra hidráulica.

Desde el punto de vista de la construcción, la característica definitoria es que carece de los elementos de ensamblaje normales en los muebles de la época, como lazos o medias maderas; las tablas del cuerpo se unen a testa, y las de la tapa llevan el borde biselado, a modo de duelas (nº 1 y 6; fig. 1 y 13); por tanto, la estabilidad de la estructura depende de la adición de elementos de refuerzo, tanto externos como internos.

**...un armazón de hierro forjado...
conforma una exoestructura de refuerzo autónoma...**

La tapa y cuerpo ajustan mediante un rebaje practicado en el borde, se articulan por la trasera mediante dos bisagras de pala machihembrada, y cierran en el frontal con una pieza de condenar, también abisagrada.



Figura 2
Esquema morfológico.
(Aurelio Lorente)



Figura 3
Estuche del MLG N° 3.376 (Cat. 7).
Vista general.

Externamente, el contenedor está dotado de un armazón de hierro forjado, compuesto por elementos que, según su función, presentan características morfológicas y mecánicas diferenciadas: refuerzo (barras, cantoneras y escuadras), cierre (cerraja, aldaba y pasadores en la cara frontal), articulación (bisagras), y prensión (asas, una en el cuerpo y a veces otra en la tapa). El conjunto conforma una exoestructura de refuerzo autónoma, como una jaula o cestillo trenzado de barras y cinchos, generalmente tres en cada sentido, fijados entre sí y a la estructura de madera con pequeños clavos de cabeza semiesférica, remachados al interior (fig.5 y 11).

Las barras del cuerpo presentan perfil plano (1 a 1,5 cm. de ancho por 0,02 a 0,16 cm. de sección); las longitudinales rematan simplemente al alcanzar el borde, aunque a veces lo hacen con hendiduras abiertas, que aumentan su superficie⁶; las transversales,



Figura 4
Estuche de la Fundación Mascort (Cat. 2).
Cuerpo, vista inferior.
Superestructura de barras metálicas,
asa lateral, revestimiento liso de piel.

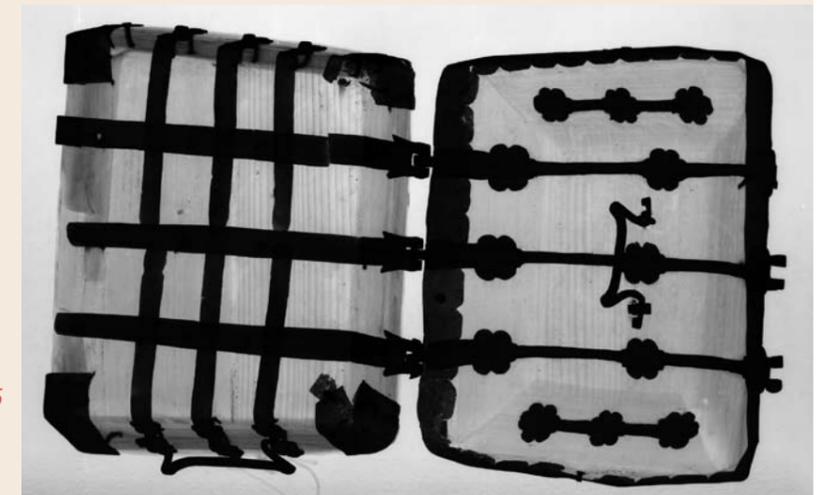


Figura 5
Estuche del MNAC 2.012 (Cat. 8).
Radiografía. Vista inferior abierta.

planas en la base, se prolongan sobre los lados menores con un perfil sub-triangular más estrecho y grueso (0,20 a 0,29 cm) a modo de *costillas*, rematadas en expansiones lobuladas por donde se fijan a la estructura. Además, las aristas verticales se aseguran mediante cantoneras, solapadas bajo la base y reforzadas en algunos casos con escuadras rematadas en extensiones lobuladas (nº 3, 6, 7, 11 y 13; fig. 1 y 3).

La tapa va guarnecida de costillas, adaptadas al perfil de sus planos, tres en sentido longitudinal y dos flotantes sobre las vertientes menores (fig. 15), con tres expansiones, una por cada plano, en forma de flor lobulada con perforación central y ligeras incisiones marcando pétalos y enjutas (fig. 7). Todo el perímetro del borde está reforzado por un faldón, formado por una lámina de hierro con el borde inferior recto, y el superior ondulado y ajustado al ángulo de la tapa (en el nº 14 es recto).

El sistema de cierre, situado en el frente, consta de cerraja, pieza de condenar y dos aldabas laterales⁷, ambas articuladas con bisagras a las costillas de la tapa; son de perfil recto o fusiforme y remates más o menos elaborados, a veces con delicados



Figura 6

Cat. 6.

Detalles del cierre, aldabilla central articulada con la tapa, e izquierda con pasador; remates zoomorfos.



Figura 7

Estuche del Palazzo Madama Cu/47, Turin (Cat. 14).

Detalles del frontal, cerraja con llave, aldabilla central con remate zoomorfo, pasador de cierre.

motivos zoomorfos (nº 6, 13, 14, 20 y 26; fig.1, 3, 6 y7). La pieza de condenar encaja en la cerradura, mientras cada aldaba dispone de un ojal que permite la entrada de un pasador giratorio remachado a la guarnición del cuerpo, y en ocasiones perforado para alojar un candado (fig. ii). La cerraja va embutida en el cuerpo⁸, cubierta por un escudo rectangular plano, de perfil liso o recortado (nº 3, 7, 11 y 12), fijado por clavos o grapas (nº 15 y 26).

Como elementos de presión hay una sola asa, montada en unos ojales de las costillas de un lateral del cuerpo⁹, mientras en el otro los ojales son ciegos (fig. 3 y 13); la tapa puede tener asa o una simple anilla (nº 18, 19, 21 y 31), fijada por hembrillas remachadas al interior, aunque a veces carece de ella (nº 13 y 14); todas ellas presentan montantes y travesero cóncavos o rectos (nº 3, 6, 7), de sección sub-cuadrangular o circular, y a veces van rematadas con finos motivos vegetales (nº 3, 4, 6, 7, 14; fig. 1).



Figura 8

Estuche del Palazzo Madama Cu/46, Turin (Cat. 13).

Lateral derecho, guarnición con ojales ciegos, extensiones dobles, escuadras y faldón de la tapa. Tratamiento ornamental del revestimiento de piel.



Figura 9

Idem.

Lateral izquierdo, extensiones con ojal para el asa. Incisiones en la piel.

Análisis estructural

Si analizamos las características generales de estos contenedores, vemos que son comunes a muchos otros de la Edad Media europea; ya desde la antigüedad clásica era frecuente la construcción de contenedores con estructura de madera y refuerzos metálicos. Sin embargo, hacia finales del siglo XIII o principios del XIV se generaliza el empleo de la sierra hidráulica, que permite el corte de tablillas de menor sección, común tanto al mobiliario como a la encuadernación; algo similar ocurre con la elaboración de herrajes de hierro de pequeño formato, que posibilita la confección de elementos de mobiliario más reducidos y, por ende, portátiles. Es frecuente, además, que las guarniciones metálicas adopten en este momento expansiones y remates florales estilizados de pequeño tamaño, que evolucionan desde los herrajes *arquitectónicos* tardos románicos, y que se conjugan con el revestimiento exterior a fin de dignificar el aspecto exterior. La homogeneidad formal y plástica de las guarniciones metálicas hacen pensar en una producción en serie por parte de talleres especializados, como se ha sugerido ya para el mobiliario en otras ocasiones¹⁰. La prueba sería la repetición de motivos en las guarniciones metálicas, la existencia de marcas, como la "I" coronada troquelada sobre la aldabilla de cierre de tres ejemplares (nº 4, 9 y 29; fig. 10), o el mismo tipo de remates vegetales en las asas y de cabecitas animales en las aldabas.



Figura 10

Estuche del MNAC 5.267 (Cat. 9).

Aldaba central, inicial troquelada
(lupa de superficie, 30 X).
Foto MNAC.

Sin embargo, el paralelo más evidente se encuentra en una serie de contenedores bajomedievales del ámbito de la Corona de Aragón, con estructura de tablillas de madera ensambladas a testa revestida de piel, tela o estuco, reforzada con guarniciones metálicas externas, y que abarcan una amplia escala de tamaños, aunque nunca tan pequeños como los presentes, y recientemente catalogados a partir de sus guarniciones metálicas¹¹. Concretamente en el tipo "G" se agrupan contenedores de mediano y gran formato, encorados o ensayalados, reforzados con barras de hierro dotadas de expansiones de fijación lobuladas¹², referenciados en las fuentes documentales (*caixam opere barchinone*), e iconográficas¹³, lo cual no ocurre sin embargo en el caso que nos ocupa¹⁴. Más allá del tamaño, las guarniciones metálicas comparten un lenguaje común con los ahora estudiados; en ambos casos los pétalos y la inserción con las barras están marcados por incisiones, con las aristas rebajadas, y un cierto modelado; en definitiva, una cuidada factura presente igualmente en las guarniciones de cierre y presión, que los dota de un aspecto naturalista, con motivos fito y zoomorfos.

Desde el punto de vista estructural, el elemento determinante de estos ejemplares es el método de ensamblaje mediante el refuerzo interior de pergamino y engrudo, y que confirma la primera de las hipótesis: la existencia de una tipología específica de contenedor de pequeño formato, englobada en una familia extensa con la que comparte guarniciones, sintaxis ornamental y, a veces, revestimiento.

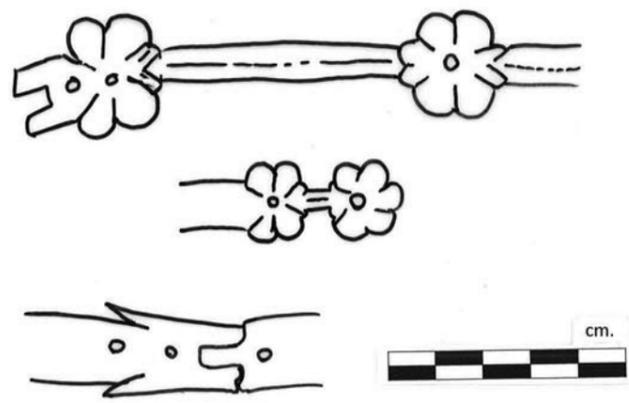


Figura 11

Estuche del MFM 899 (Cat.1).

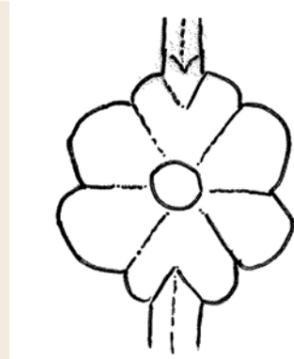
Herrajes, de arriba abajo: Tapa, costilla con expansiones
y articulación de la aldaba; lateral izquierdo, barra

Figura 12

Monasterio de Pedralbes,
Barcelona, Caja nº 115.067;Herraje, detalle del frente.
Ø 5,7 cm. aprox.

Figura 13

Estuche del MFM 899 (Cat.1).

Vista lateral izquierda. Estructura
de tablillas, guarnición metálica con
extensiones y ojales ciegos, sin asa.

Figura 14

Estuche del MDB-MADB 37.973 (Cat. 5).

Revestimiento interior de pergamino,
costura en arista, solapamiento del borde,
tratamiento cromático.

LA PIEL: ¿REVESTIMIENTO O ESTRUCTURA?

Internamente, la superficie aparece cubierta por una capa de pergamino¹⁵ adherido por la cara *carne* a las tablillas, con las que forma un bloque estructural, y la flor vista pintada de rojo. Este forro fue cortado en una pieza, hábilmente cosido en las aristas, lo que evita el solapamiento y regreoso de las juntas, y ajustado a los planos interiores hasta el reborde (fig. 13 y 14)¹⁶.

Teniendo en cuenta la cuidada elaboración de este revestimiento, y su evidente función estructural, vale la pena detenerse en un aspecto técnico poco estudiado, como es el uso de pergamino y piel curda en el ensamblaje y refuerzo de estructuras, ya que ayuda a la interpretación funcional de estos contenedores.

En primer lugar hemos de aclarar un concepto técnico; la piel cruda es un producto no curtido, del cual el pergamino es una variedad¹⁷. Por sus propiedades, se ha utilizado desde muy antiguo para la confección de contenedores y otros objetos¹⁸, así como para el refuerzo de estructuras de madera mediante la aplicación de pergamino adherido con cola fuerte¹⁹, técnica similar al *endrapado*, y aplicada a un amplio repertorio de objetos²⁰ (anexo 3.2). En la documentación medieval aparecen frecuentemente referencias a contenedores revestidos externamente con piel²¹, y más específicamente con *cuero crudo*²², o con pelo²³.

Como dato interesante, este modo de forrar estructuras de madera con pergamino y costuras internas es frecuente en la encuadernación de los siglos XIV y XV²⁴.

Al exterior todas las piezas van totalmente revestidas con una capa de cordobán de superficie satinada y color marrón, oxidado y reseco, normalmente oscurecido por la aplicación continuada de betunes o ceras; sólo dos conservan su hermosa textura natural, 13 y 14. En este último, además, la piel va hábilmente cosida por las aristas con puntadas de guarnicionero (fig. 16), lo cual supone un evidente ejercicio de diseño previo y aprovechamiento de materiales, propio de la encuadernación.

El tratamiento plástico del encorado generalmente se centra en la tapa, y combina las técnicas de la incisión, el graneado y la reserva; en algún caso se conservan restos de policromía (nº 6 y 13 (fig. 1 y 8). La piel de la base normalmente es lisa, de un tono más claro, sin el lustre característico del resto de las caras.



Figura 15

Estuche del MNAC 5.257 (Cat. 8).

Tapa, vista superior.
Estructura de tablillas, guarnición metálica, revestimiento de cordobán y tratamiento ornamental.

LENGUAJE ORNAMENTAL

El efecto plástico se basa en contraste cromático y de textura entre los materiales, mucho más evidente en origen, potenciado por los efectos de las técnicas aplicadas. La ornamentación se adapta a los diferentes planos de cuerpo y tapa, aunque la composición del encorado y de la guarnición son independientes entre sí, y con frecuencia los elementos metálicos ocultan la ornamentación de la piel.

Las guarniciones de hierro presentan expansiones lobuladas en forma de flores de cuatro o seis pétalos, dependiendo de su situación central o terminal (fig. 9, 11, 12, 13, 15, 19, 20); motivos vegetales encontramos también en el perfil del escudo de alguna cerradura (nº 3, 7, 11, 20) en los remates de asas y algunas aldabas; otras rematan con zoomorfos de gran detalle y fino acabado (nº 6, 13, 14, 20, 26; fig. 6,7).

En cuanto al programa ornamental exterior hay que diferenciar la tapa del cuerpo. El frente y los laterales del cuerpo suelen ser lisos o con simples incisiones reticulares (nº 6, 8 y 9), excepto en las piezas más elaboradas (6, 13 y 14). La cubierta constituye, de hecho, el campo reservado a la composición principal, con un esquema reiterativo centrado por un rosetón de zarcillos y entrelazos vegetales, enmarcado por los planos inclinados, en cada uno de los cuales aparece un ramo longitudinal florido en ocasiones con restos de policromía (fig. 15; nº 6 y 13). Esta estructura recuerda la composición de los manuscritos de la baja edad media, con la caja bordeada de cenefas vegetales ricamente miniadas.

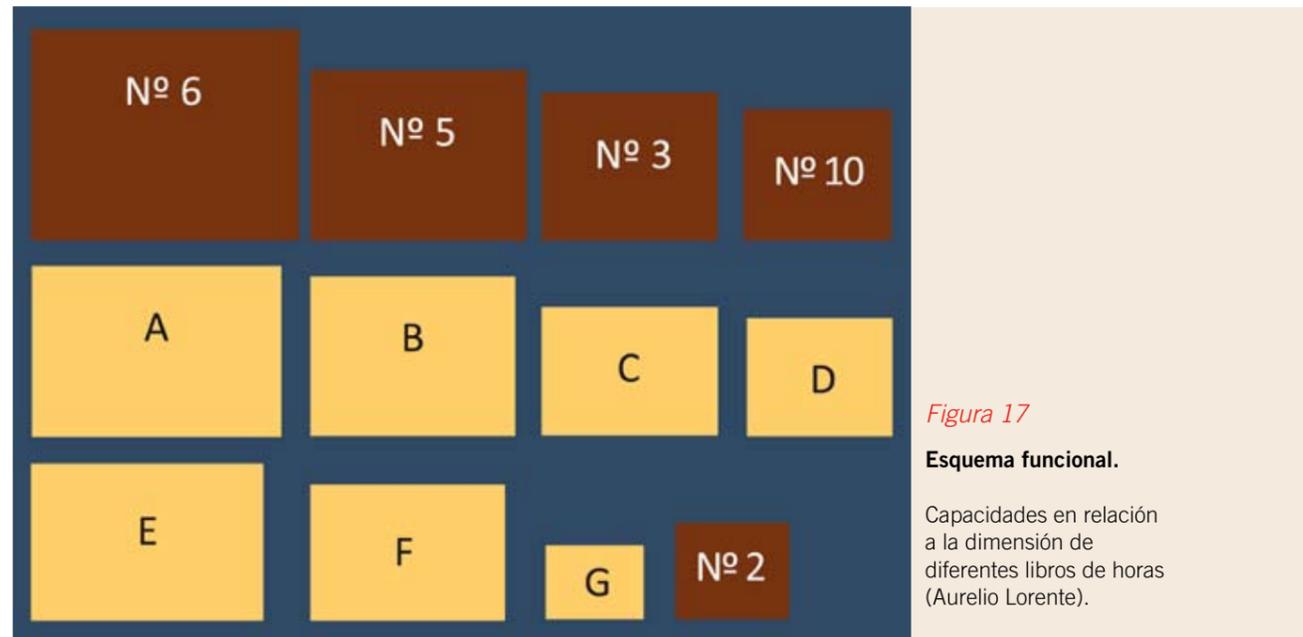
Motivos miniaturescos y similar composición se encuentran precisamente en la pieza más destacada desde el punto de vista plástico, localizada en Turín (nº 14). El plano central está ocupado por una pareja de personajes que representan un episodio de amor cortés, identificado como la entrega de la guirnalda por parte del caballero a la dama (fig.20). La escena se enmarca con motivos de *droleries*, *marginalia* y seres fantásticos, que aparecen nuevamente en el frontal y la trasera (fig. 16 y 19).



Figura 16

Cat. 14.

Reverso: herrajes, costura en la piel de la arista inferior, motivos figurativos sobre el revestimiento.



DE FORMA Y FUNCIÓN

Para abordar la interpretación funcional debemos revisar los resultados del análisis formal. La reducida dimensión y la geometría abierta del cuerpo obedecen a la contención y manipulación de un único objeto, con un volumen similar a la capacidad del vaso. Desde este punto de vista, estamos ante la adaptación del continente al contenido y supeditación de la forma a la función, que no sería otra que la de *estuche*. Pero ¿estuche de qué? La respuesta pasa por profundizar en el análisis de los factores materiales (estructura y construcción), documentales (denominación, cronología), e históricos (contexto social, valor de uso).

...existe una relación evidente en las dimensiones y la proporción entre estos estuches y los libros de horas... el montaje de la estructura guarda mayor relación con el oficio de la encuadernación que con la carpintería...

El reducido tamaño, la proporción plana, el formato, la técnica de construcción y el material, son características que comparten con los libros de devoción privada, especialmente con los libros de horas. Podemos observar que existe una relación evidente en las dimensiones y la proporción entre estos estuches y los libros de horas de esta época (anexo 5, fig. 17).

A esto habría que añadir el resalte de la tapa, adaptada para albergar encuadernaciones ricas con relieve, así como el volumen de la camisa de los libros, usual en esta época. La existencia de una única asa, en un lateral menor, se explicaría por la necesaria posición del libro en su traslado.



Figura 18

Cat. 6.

Vista posterior. Articulación de la tapa y el cuerpo; elementos de guarnición de hierro (faldón, barras, bisagras y escuadras).

En cuanto a la técnica, el montaje de la estructura guarda mayor relación con el oficio de la encuadernación que con la carpintería, como lo demuestra la ausencia de elementos de ensamblaje, compensada por el forro interior de pergamino y el encorado exterior (nº 14), cosidos y encolados como los libros con cubiertas de tabla.

Por tanto, se trata de estuches diseñados para la custodia y el transporte de libros ricos de uso privado, más que de grandes misales de uso litúrgico. Esta hipótesis viene avalada por las referencias de las fuentes primarias al uso de estuches de libros, debido a su altísimo valor²⁵, por parte de las élites sociales en los siglos XIV-XV (anexo 3.1)²⁶.

Hemos de señalar que en esta época existe en la Corona de Aragón un contexto favorable a la producción libraria, motivado por la confluencia de tres factores; por un lado un activo mercado que valora el libro como objeto de prestigio e intercambio, o simplemente como herramienta de trabajo; por otro, la existencia de profesionales especializados en las diferentes fases del proceso de producción; y por último, una estructura empresarial capaz de movilizar los recursos humanos y financieros necesarios²⁷. El mercado está formado por la corte, las administraciones generales y municipales, las órdenes religiosas y los capítulos catedralicios, los Estudios Generales y, en el ámbito privado, la aristocracia, el patriciado urbano, los mercaderes, y un amplio sector de profesionales liberales, como médicos o juristas (CARVAJAL, *ob. cit.*).

La práctica administrativa cancelleresca de esta corte es una de las más complejas y antiguas de Europa²⁸, casi en paralelo con la vaticana, e implica una compleja red de profesionales especializados en la escritura, cuyo máximo responsable es el *Proto-notario*, que controla la emisión y recepción de documentos, y coordina el trabajo de los copistas cualificados, sistema que se extiende rápidamente al *Consell de Cent* de la ciudad condal²⁹.

En el complejo proceso de confección del libro manuscrito se observa una doble tendencia; por un lado el encargo directo del *cliente-editor*, normalmente un personaje culto de la élite social, que dirige el programa y los materiales del libro rico, iluminado y emblemático (CARVAJAL, *ob. cit.*); por otro la presencia del *Estacionarius o Llibreter*, verdadero contratista capaz de organizar la compleja empresa de edición, procurar los recursos materiales -papel, pergamino, tejidos, metales preciosos o joyas-, y coordinar a los diversos especialistas, como *escribanos de letra redonda* (cur-siva), *escribanos de letra formada* (iniciales, capitales y rúbricas), *Iluminadores de oro y pincel* (miniaturas) y encuadernadores, así como proveer los recursos económicos necesarios (COLL, *ob. cit.*, 1998).

Los encuadernadores frecuentemente pertenecen a la minoría judía, de la que se nutren el artesanado y las profesiones liberales de unas ciudades en plena expansión; aparecen documentados como empresarios libreros por cuenta propia o en comanda, aunque también pueden actuar por cuenta ajena³⁰.



Figura 19

Cat. 14.

Motivo de miniatura en el lateral de la tapa, cabeza grotesca; costilla y extensión metálica.

El hecho de concordar la composición, el lenguaje y los motivos ornamentales entre estuches y manuscritos se debe a que están seguramente elaborados en los mismos talleres, o en todo caso por un colectivo profesional con acceso a idénticos repertorios, que aplica de manera indistinta a unos y otros.

La historiografía ha venido identificando estos contenedores como *cajas de libro*, *portamisales*, *arquetas de misal*, etc.³¹, aunque faltaba el correspondiente soporte documental, así como precisar la terminología y la función específica (estuche), lo que ha ocasionado confusión con los verdaderos *portamisales*, necesariamente de mayores dimensiones, y *portacartas* o *recados de escribir*, tipología que se generalizará en Europa en la segunda mitad del SIGLO XV y principios del XVI, coincidiendo con la extensión de la imprenta³².

En cuanto a la procedencia, esta es lógicamente europea occidental. Los ejemplares documentados se conservan en España, el norte de Italia y Francia, y en menor medida en los Países Bajos y Gran Bretaña. No se puede descartar que el modelo proceda del norte de Francia, Borgoña o los Países Bajos, en relación con la producción de manuscritos en esa región (COLL, *ob. cit.*, 1996, p. 217), aunque conviene considerar también la importancia de la circulación libraria en el arco mediterráneo occidental, procedente de *scriptoria* como Aviñón, en estrecha relación con la casa real de Aragón en el tránsito de los siglos XIV-XV (CARVAJAL, *ob. cit.*, p. 71), y que explicaría la procedencia mayoritaria de los estuches localizados.

¿QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CUÁNDO?

Para acabar, debemos recordar los resultados del análisis precedente, como son la significativa concentración de estuches en el entorno de Barcelona, los paralelos morfológicos y estilísticos con los contenedores mayores (*opere barchinone*) de este mismo entorno, el uso predominante de madera de pino y la técnica de ensamblaje, la aparición de motivos ornamentales y una sintaxis similares a la iluminación de manuscritos, y por último las fuentes primarias e iconográficas.

Para establecer la cronología analizaremos varios indicadores. Primero el empleo de sierra hidráulica, técnica generalizada en el primer tercio del siglo XIV (PASCUAL, 2008, *ob. cit.*, p. 297), y que constituye la fecha *post quem*; segundo, el uso de pergamino y engrudo en el refuerzo de encuadernaciones y otras estructuras de tablas, documentado en esta época; tercero, las coincidencias estructurales, formales y de lenguaje con los grandes contenedores encorados o ensayalados y barreados en con expansiones lobuladas de hierro del levante ibérico, documentados en las fuentes primarias e iconográficas en la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV; y por último las fuentes primarias sobre el uso de estuches de libros, que definen un marco cronológico entre 1323 y 1420 que, por frecuencia y significación, podemos acotar entre 1340 y 1410.

En conclusión, se trata de estuches de manuscritos ricos, especialmente de libros de horas, con los que comparten buena parte del repertorio ornamental y la composición, elaborados en el mencionado período por uno o varios talleres de encuadernación, vinculados a la producción y al comercio librario del Condado de Barcelona.



Figura 20

Turín, Palazzo Madama. Cat. 14.

Vista superior. Estructura de refuerzo; revestimiento de piel con escena cortés y cenefas de miniaturas.

A futuro, como hipótesis de trabajo, podríamos plantear que estos pequeños estuches suponen el precedente de los portamisales y portacartas de fines de la Edad Media, con los que comparten la función de custodia y portabilidad. Su estructura, mantenida apenas por el enorado y la exoestructura, habría evolucionado mejorando la estabilidad, merced a la adición de elementos de ensamblaje; por lo que respecta a las guarniciones, se estiliza el barreado metálico, y se sustituyen las asas por pasadores o anillas laterales, que permiten su portabilidad como pieza de arzón e indumentaria. En todo caso, se trata de una línea de investigación que requiere un desarrollo específico.



Nº 1. MFM, 899. Procedencia: Col. Frederic Marès Deulovol.



7 x 18 x 16 cm. (altura: 1/2.5; planta: 3,5/4; exvasamiento: 100º; cubierta: 30º).

- Descripción: Pieza de proporción muy plana. Estructura muy deteriorada, con las tablillas desenchajadas, sobre todo en la tapa y el frontal; lagunas, orificios y desgarros, que permiten apreciar la estructura y el revestimiento interior. Faltan dos costillas, el asa de la tapa, y el cierre. El programa ornamental resulta de difícil lectura.

- Bibliografía: FUENTE (*ob. cit.*).

Nº 2. Fundació Mascort, Torroella de Montgrí. Procedencia: Comercio del arte, Cataluña.



6.5 x 11 x 9.5 cm. (altura: 1/1.7; planta: 2,8/4. exvasamiento: 101º; cubierta: 35º).

- Descripción: Reducido tamaño y considerable tendencia piramidal en la tapa. Un asa en el lateral derecho, ha perdido la de la cubierta.

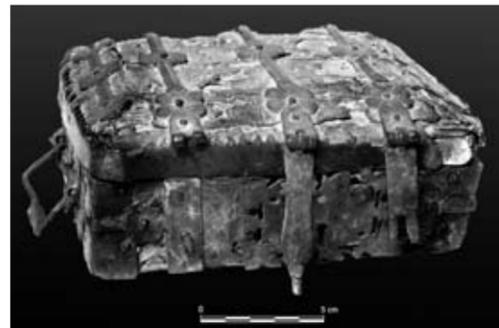
La decoración de la tapa, con el repertorio clásico de motivos vegetales, se adapta a los entrepaños, marcados por líneas en reserva entre los volúmenes y las costillas metálicas.

Intervención moderna en la aldaba de cierre y su articulación con la costilla central de la tapa, incluida su roseta; el pasador parece original.

- Bibliografía: Exposición *Alguns mobles singulars. Segles XV-XVIII*, Fundació Mascort: Catálogo ilustrado, Torroella de Montgrí, 2010, nº 23.

- Otras fuentes: Información verbal del Sr. Artur Ramón, de Barcelona.

Nº 3. Localización desconocida. Probablemente, antigua Colección Rusiñol (v. cat. Nº 12). Antigua Colección Junyent, nº 159; Col. Bartolomé March Servera.



6-7 x 16.5 x 14 cm. (altura: 1/2.5; planta: 3,4/4).

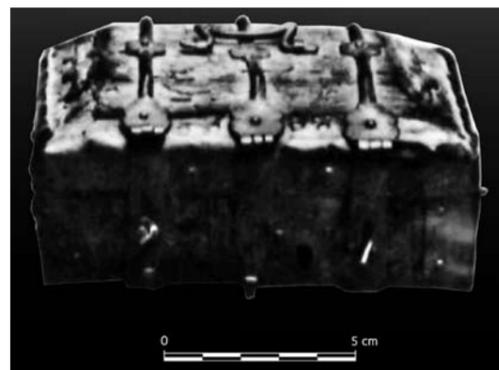
- Descripción: (a partir de la imagen publicada): El asa del cuerpo va en el lateral derecho; en la tapa no se aprecia. Lagunas en el revestimiento, falta la aldaba izquierda, y la derecha fracturada.

- Bibliografía: TACHARD, P., "Les grandes collections d'objets d'art ancien en Espagne. Les coffrets de la collection Junyent", *Vell i Nou, Biblioteca d'Art*, vol. III. Barcelona, 1921-1922, pp. 17-21; Exposición Oleguer Junyent (Palacio de la Virreina,

febrero-marzo 1961), Junta de Museos : Catálogo, Barcelona, 1961, nº 159; Exposición *Cajas, cofres, arquetas*, Fundación Bartolomé March Servera : Catálogo ilustrado, Palma de Mallorca, 1979, nº 170.

- Otras fuentes: IAAH, Cliché Gudiol B. 875.

Nº 4. Localización desconocida. Procedencia: Colección Enrique Traumann.



6 x 15.5 x 13 cm. (altura: 1/2.5; planta: 3,3/4).

- Inscripciones: Aldaba central, inicial troquelada, I coronada.

- Descripción: La imagen publicada no permite concreción; un asa sobre la tapa.

- Bibliografía: Exposición *Cordobanes y gadamecíes* : catálogo ilustrado / por José Ferrandis Torres, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1955, nº. 36, lám. XVI, p. 97.

Nº 5. MDB, Fons MADB nº. 37.973. Procedencia: Legado Martí Estany.



9.8 x 20 x 16 cm. (altura: 1/2; Índice planta: 3,2/4; exvasamiento: 94º; cubierta: 27º).

- Descripción: Asa del cuerpo en el lateral derecho. Estructura descajada, sólo se sustenta por el armazón metálico; pérdida de materia en base, parte baja del frontal y lateral izquierdo. Lagunas, orificios y desgarros en la piel de la base y la zona inferior de los laterales. Falta el asa de la tapa.

- Bibliografía: MASERES, A., "La col·lecció d'arquetes de Martí Estany", *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, Vol. VII, nº 79, Barcelona, 1937, p. 367; PASCUAL, *ob. cit.*, 2006, pp. 68-69; *Idem, ob. cit.*, 2008, p. 206; *Idem, ob. cit.* 2014, p. 72, fig. 4.

Nº 6. MAP, Nº. 203. Procedencia: Col. Colomer Munmany. Comercio del arte.



10 x 24.6 x 19.5 cm. (altura: 1/2.4; planta: 3,1/4; exvasamiento: 95º; cubierta: 30º).

- Descripción: Destaca por calidad de materiales y acabados. Se observa el cuidadoso rebaje a bisel de las tablillas de la tapa para facilitar el ensamblaje. La armadura metálica es excepcional, con un esmerado pulimento de las superficies y las aristas, y elementos vegetales y zoomorfos de gran detallismo cincelados en expansiones y remates de asas y aldabas (). Cierre típico, con cerradura central y pieza de condenar, y sendas aldabas laterales ajustadas

a pasadores. Un asa en la tapa y otra en el lateral izquierdo.

El programa ornamental es rico y bien legible, sobre todo en la cubierta. Unas fajas en reserva, con lustre y restos de bermellón, determinan cuatro plafones coincidentes con las vertientes; a su vez la cimera queda dividida en tres plafoncillos verticales, independientes de los cinchos metálicos; sobre ellos se desarrolla un programa de roleos y zarcillos vegetales, reforzados con algún punto del mismo color. En las caras laterales no se aprecian restos de decoración, excepto en la posterior, con una palmeta incisa. Igualmente, el exterior de la base lleva trazada una retícula de líneas. Técnicas aplicadas: incisión, graneado, reserva, bruñido y policromía.

El estado general de conservación es bueno, excepto en las tablillas de la tapa, en parte descajadas. Presenta dos intervenciones modernas poco respetuosas, una en la piel de la base, y otra que afecta al revestimiento interior, cubierto de terciopelo moderno adherido. Pequeñas fracturas en el armazón metálico.

- Bibliografía: PASCUAL, *ob. cit.*, 2007, p. 140; *Idem, ob. cit.*, 2008, p. 339; exposición *L'Art en la pell. Cordovans i gadamecíes de la col·lecció Colomer Munmany*, Generalitat de Catalunya: Catálogo ilustrado, Barcelona, 1992, nº 60; exposición *El arte en la piel. Colección A. Colomer Munmany*, Fundación Central Hispano: Catálogo ilustrado, Madrid, 1998, nº 5, p. 48; Exposición *L'art del Ferro: Rusiñol i el col·leccionisme del seu temps*, Consorci dels Museus de Sitges: Catálogo ilustrado, Sitges, 2007, nº. 124, p. 140.

Nº 7. MLG, nº. 3.376. Procedencia: Col. José Lázaro.



8 x 20 x 15,5 cm. (altura: 1/2.5; planta: 3,1/4; exvasamiento: 100º; cubierta: 30º).

- Descripción: Cerradura frontal desplazada ligeramente a la derecha, y cubierta por un escudete subromboidal, con expansiones florales en los ángulos, clavado a la estructura; asa de la tapa de montantes curvos y remates zoomorfos. Programa ornamental del revestimiento, de difícil lectura, debido al deterioro de la piel; en la tapa parece haber un motivo subyacente, con técnica de graneado y reserva. Pérdida del asa del cuerpo, en el lateral derecho.

- Bibliografía/Exposiciones: BUENO, L., *Hierros artísticos españoles de los siglos XII al XVIII*, Biblioteca de Arte "Vell i nou", Barcelona [ca. 1930], lám. LIV; AGUILÓ ALONSO M. P., "Cofrecillo de hierro gótico", *Catálogo de muebles de la Fundación Lázaro Galdiano*, I, Madrid, 2004 (inédito); *Exposición de hierros antiguos españoles: catálogo / por Pedro Miguel de Artíñano y Galdácano: Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1919, nº 296, pp. 87-88.*

Nº 8. MNAC, nº. 5.257. Procedencia: Col. Plandiura, 1932.



8 x 16 x 14 cm. (altura: 1/2; planta: 3,5/4; exvasamiento: 99º; cubierta: 33º).

- Descripción: Interior forrado de baldés, en lugar del pergamino típico. El sistema de cierre debía ser el característico, pero sólo conserva la cerradura y la aldaba central. Asa del cuerpo en el lateral derecho. Muestra una trama de rombos lineales incisos en los lados del cuerpo.

Gran pérdida en el espacio de la cerradura en la cara frontal; pérdida de materia en la base y la parte baja del frontal. Faltan las tres aldabas y la cerraja.

Nº 9. MNAC, nº. 5.267. Procedencia: Col. Plandiura, 1932.



7 x 12 x 10.6 cm. (altura: 1/1.7; planta: 3,5/4; exvasamiento: 94º; cubierta: 44º).

- Inscripciones: Aldaba central, inicial troquelada, l coronada.
- Descripción: Contenedor de muy reducidas dimensiones. Excepcionalmente, porta dos asas en el cuerpo y conserva la llave; faltan las aldabas laterales, y las barras de refuerzo del frente. Trama decorativa de rombos lineales del frente.

Nº 10. MNAC, Nº. 37.953. Procedencia: Legado Martí Estany.

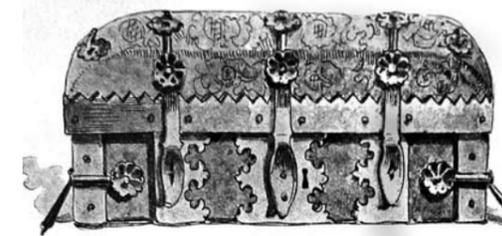


7.2 x 14.2 x 12.5 cm. (altura: 1/2; planta: 3,5/4; exvasamiento: 98º; cubierta: 40º).

- Descripción: Modeló típico, pero en pequeño tamaño. Aldabas laterales de perfil recto y remate arrollado, la central fusiforme con remate en botoncillo vuelto. Asa en el lateral izquierdo, y falta el asa de la cubierta.

- Bibliografía: MASERES, *ob. cit.*, 1937.

Nº 11. Localización y procedencia desconocidas.



- Descripción: A partir de la imagen publicada, seguramente ilusionista; sería una pieza de gran calidad y delicada factura, con un rico y detallista programa ornamental.

- Bibliografía: LABARTA, *ob. cit.*, lám. 9.

Nº 12. Localización desconocida. Procedencia: Antigua. Col. Rusiñol. Probablemente corresponda con el Nº 3, y una de las imágenes antiguas esté invertida.



8 x 15.5 x ¿? cm. (altura: 1/2); cálculo aproximado a partir de la ilustración.

- Descripción: Responde al modelo típico, aunque la única imagen publicada no ofrece detalle.

- Bibliografía: *Exposición Universal de Barcelona. Catálogo oficial especial de España: Exposició Universal*. Barcelona, Imp. Sucesores de Narciso Ramírez, 1888. Sección Arqueología. p. 304, nº. 10401; Ídem, *Álbum de la sección de arqueología*, Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa, Barcelona, Imp. Jaime Jepús, 1888. p. 81, Ferretería lám. 1; Ibídem, *Inventario general razonado de la sección de arqueología*: por D. Carlos de Bofarull y Sans, Barcelona, 1890; *L'art del ferro [...]*, *ob. cit.*, p.135.

Nº 13. Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, Torino. Nº 46/CU. Ingresado en 1893.



9,3 x 19,4 x 16,5 cm. (altura: 1/2; planta: 3,5/4; exvasamiento: 102º; cubierta: 24º).

- Descripción: Destaca el buen estado de conservación del revestimiento de piel, en su color natural, muy poco oxidada, sin adición de ceras ni betunes, lo que permite una perfecta lectura del programa ornamental en todas sus caras; este responde al modelo habitual, con toques de pigmento rojo sobre los frutos de las guirnaldas de la tapa, así como en las líneas que limitan los plafones laterales del cuerpo.

Le faltan las aldabas laterales del cierre, así como el asa, situada sobre el costado izquierdo.

- Bibliografía/Exposiciones: *Corti e città: arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Catálogo de la exposición, Turín, 2006, nº 59.

Nº 14. Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, Torino. Nº 47/CU. Ingresado en 1894.

6,1 x 14,3 x 10,7 cm. altura: 1/2,3; planta: 3/4; exvasamiento: 100º; cubierta: 30º).

- Descripción: Pieza excepcional en todos los sentidos, tanto técnicos como plásticos.

El revestimiento exterior se ha realizado con piezas independientes de piel, cosidas sobre las aristas de la tapa y la base con puntada de guarnicionero.

En el armazón metálico destacan algunos detalles, como el faldón de la tapa liso y sin flecos; la costilla central de la tapa no es una pieza única, sino que se ejecutó en dos mitades, remachadas al extremo de la extensión central; la pieza de condenar remata en una cabeza zoomorfa, muy similar a la pieza nº 6 y, como detalle singular, conserva la llave original, con detalles lineales finamente cincelados. Monta un asa en el lateral izquierdo, y ha perdido la aldaba derecha.

El buen estado de la piel permite una correcta lectura del programa ornamental. Es el único caso que presenta motivos antropomorfos y narrativos. La escena principal se sitúa en el plano superior de la tapa, con dos personajes, uno femenino y otro masculino, a lado y lado de la costilla central; reproduce la escena una escena del Roman de la Rose, identificada como la entrega de la guirnalda. Los planos menores de la tapa, así como en los laterales del cuerpo, representan personajes fantásticos de tipo *droleries* y *marginalia*, de fino trazo caligráfico y regusto miniaturista, mitad humanos, mitad vegetales. La base está trabajada en damero irregular, alternando cuadros en reserva y rebajados, y líneas oblicuas incisas.

- Bibliografía/Exposiciones: *Corti e città [...]*, *ob. cit.*, nº 58.

Nº 15. Musée National du Moyen-Age, Paris. Cl. 20684. Procedencia: Legado Lejeune-Laroze, 1924.

5,4 x 11,4 x 8,5 cm. (altura: 1/2; planta: 1/1.3; exvasamiento: 105º; cubierta: 46º).

- Descripción: Es el estuche de menor tamaño. Faltan las aldabas laterales del cierre, y presenta numerosas fracturas en la guarnición. Un asa en la cubierta y otra en el lateral derecho del cuerpo, de montantes y travesero curvos rematados en discos.

ANEXO 2**OTRAS PIEZAS.
Museos, colecciones,
y comercio del arte.**

Nº 16. Musée des Arts Décoratifs, Bordeaux. Nº 8446 (FRANK, E., "Petite ferronnerie ancienne", Paris, 1948. p. 291, pl. LXIII; exposición *La clef et la serrure*, Bordeaux, musée des Arts décoratifs : Catálogo ilustrado, Burdeos, 1973, p. 52, nº131).

Nº 17-18. Musée Le Secq des Tournelles, Rouen. LS 1555 y LS 1559 (d'ALLEMAGNE, *ob. cit.*, 1924, lám. 395, 5 y 7; Ídem, *ob. cit.*, 1968).

Nº 19. Museo di Palazzo Davanzati, Firenze. Nº. Cat. 00226661.

Nº 20-21. Victoria & Albert Museum, Londres. Nº 159-1894 y 527-1903.

Nº 22-24. Localización desconocida; procedencia: col. d'Allemagne (d'ALLEMAGNE, *ob. cit.*, 1928, vol. 1, pl. CXXVIII, fig. 3, 4 y 5, p. 427; *Idem, ob. cit.*, 1968, p.395).

Nº 25. Localización desconocida. Procedencia: Comercio del arte; Art Curial, Hôtel Dassault, 21/05/2003, nº 265.

Nº 26. Localización desconocida. Procedencia: The Adler Collection. Comercio del arte; Sotheby's, Londres, 24/02/2005, Lote 4.

Nº 27. Localización desconocida. Procedencia: The Cornelius J. Hauck Collection. Comercio del arte; Christie's, Nueva York, 27-28/06/2006, Subasta 1769, lote 688.

Nº 28. Localización desconocida. Procedencia: Comercio del arte; Christie's, Ámsterdam, 26-27/06/2007, Subasta 2749, lote 194.

Nº 29. Localización desconocida. Procedencia: Comercio del arte; Sotheby's, Londres 28/10/2008, lote 318. (9,5x23x20). Aldaba, inicial troquelada: I coronada.

Nº 30. Localización desconocida. Procedencia: Comercio del arte; Bonhams Auctioneers, Chester, The Oak Sale, 13/01/2011, nº 705.

Nº 31. Localización desconocida. Procedencia: Comercio del arte; Hermann Histórica München, 9/10/2008, Subasta 56.

ANEXO 3

FUENTES DOCUMENTALES

3.1. Sobre la función. Los estuches de libro en la documentación:

- 1323, junio 12, Barcelona. Inventario de la Cámara Real de Jaime II (F. MARTORELL i TRABAL, "Inventari dels bens de la Cambra Reyal en temps de Jaume II (1323)", *Anuari de l'IEC*, 1911-12, IV, p. 562 y 565):

·i· libre qui es dit Codi cubert de taules de just e cubert de parge vert ab son stoig de cuyr... [...] item ·i· libre ab stoig de cuyr ab post cubert de parge vert.

- 1342, abril 26, Barcelona. Carta de Pedro III a su esposa María de Navarra, sobre el libro de horas de Ferrer Bassa (ACA. Reg. 1058, fol. 111; RIUS, J., "Més documents sobre la cultura catalana medieval", *EUC*, XIII, 1928, p. 164; TRENS, M., *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, IEC, 1936, doc. XV, p. 167; ARNAL, M. J., "Estudio paleográfico", *Libro de horas de la reina María de Navarra. Estudio*, Barcelona, 1996, p. 90):

Illustre Marie, gratia regina Aragonum, consorti nostre carissime. Petrus, per eadem gratiam rex Aragonum etc. Salutem et intime dilectionis affectum. Rogamus vos quatenus quem citius poteris cum aliqua bona persona, que primo venerit de Valencia apud Barchinonam, mittatis nobis oras pulciores que sunt in stueyo depicto, quas depinxit Ferrarius Bassa. Data Barchinona sexto kal. Madii anno Domini m^occc^ocl. secundo. Vidit B. Dominicus Jordani mandato domini regis facto per fratrem S. confessorem.

- 1348, junio 3, Sant Julià de Vilatorrada, Barcelona. Inventario de Guillema de Centelles en el Casal de Belpuig (ABEV-AP SJV, R/11, ff. 20-21v^o; PUIGFERRAT i OLIVA, C., *Sant Julià de Vilatorrada després de la pesta negra de 1348*, Vic, 2004, p. 109):

Item. Il cofres en que havia en lo l unes cartes, e havia dins l'altre unes ores de Sancta Maria....

- 1353, noviembre, Administración del *Mestre Racional* de Pedro III de Aragón (ACA, MR, 335, f. 97v; ídem 858, f. 45; TRENCHS, *ob. cit.*, p. 276 [v. nota 29]).

Ítem done a-n Lop de Gurrea, conseller e cambre[r] major del senyor rey, ab albarà de scrivà de ració, per rahó de la messió que ha feta en la cambra del dit senyor, en lo mes d'octubre proppassat, és a saber, que costà un stoig de cuir per unes Hores del dit senyor, e per altres coses contengudes en lo dit albarà, que cobre, qui son en summa, [...] LX sous II diners barcelonesos.

- 1360, diciembre 23, Barcelona. Estuche de una Biblia de Pedro III (ACA, C. reg. 1174, f. 13 v^o; RUBIÓ i LLUCH, *ob. cit.*, p. 194 [V. nota 29]):

Volem e manam que aquella biblia nostra la qual vos haviem lexada per corregir, ab son estoig, nos trametis...

- 1368-69. Asientos de la contabilidad del *Maestre Racional* (ACA, MR, 491, f. 54; Id. 358, f. 79; TRENCHS, *ob. cit.*, pp. 367 y 376 [v. nota 29])

1368, enero, Barcelona. *Pagament de cinc sous i un diner per la compra d'un estoig per a un breviari, dels bens del difunt bisbe de Càller.*

1369, julio, Barcelona. *Ítem costa un repositori de letres que compre a ops de mon ofici [...] VII sous VIII diners barcelonesos...*

- 1399, Barcelona? Inventario de libros dejados en herencia por un personaje anónimo (ACB. Gabriel Canyelles, *Plec d'inventaris i encants, 1394-1409*, vol. 341, plec n^o 3. fol. 1 v^o; cit. IGLESIAS, *ob. cit.* p.293 [v. nota 15]):

Primerament, un llibre d'argent en què son los ·IIII· Avangelis, scrits en pergamins, ab smalts de diversos colors. En la una part són los ymatges de sent Just e sent Pastor e en l'altra part Déu lo Pare ab los quatre Avangelistes, e stà en un stoig de cuyr blanch.

- 1403, marzo 24, Valencia. Época para cobrar a un beneficiado de la catedral de Valencia la fabricación del contenedor de un breviario (SANCHÍS y SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, l'Avenç, 1912, p. 69):

[...] quodam opere vel hedificio facto intus ecclesiam sancti Stephani civitatis predicti, pro tenendo et conservando quodam solemni breviario pergameni...

- 1410, Barcelona. Inventario de los bienes muebles del rey Martín (MASSÓ, *ob. cit.*):

[293] Item vn llibre apellat Missal scrit en pergamins e comensa "Confiteor Deo" e feneix "per eundem Domini nostrum etc.". En lo qual missal ha giradors en los scudets ha senyal del Rey de Sicilia et son d argent e lo boto dels giradors es d argent daurat es cubert de uellut vermey e les cartes son deaurades a part de fora e un stoix de cuyr en que lo dit missal staua.

[341] Item, un massapa en que havia un diürnal ab les cubertes o post de lauto ab tenadors d argent e botons de perles e un cap de ciradoro e tenidor de giradors ab pedres e cubert de drap de ceda de Spanya brocat d aura b floretes blanques vermeyes ab passa-ma d aur e ceda vermeya e botonets de perles ab fulletes d argent daurades.

3.2. Sobre la técnica: El pergamino *engrudado*; refuerzo de encuadernaciones y estructuras.

- 1252, julio 8, Barcelona. Jaime I confirma un documento de Alfonso II de Aragón, sobre el arancel del peaje de la ribera del Ebro, desde Tudela hasta Tortosa (NAVARRO ESPINACH, G., "Los aranceles del peaje de Zaragoza de 1292", *Crecimiento Económico y formación de los mercados en Aragón en la Edad Media (1200-1350)*, Zaragoza, 2009, pp. 411-426; GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A., *Nueva historia de España en sus textos. Edad Media*. Santiago de Compostela, 1975, pp. 420-423; GUAL CAMARENA, M., *Vocabulario de Comercio Medieval: Colección de aranceles aduaneros de la Corona de Aragón (siglos XIII y XIV)*, Barcelona, 1976, p. 112):

[61] *Et de duodena de partxes vermels e scodats, I denarium.*

- 1295, junio 21, Barcelona. Venta hecha por *Arnau de Teracia, pictor, a Guillem Cirera*, militar de la orden del Hospital de San Juan (J. MAS, "Notes sobre antichs pintors a Catalunya", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 44, 1911, p. 220):

(...) *quendam arma scilicet unam sellam et unum scutum de fuste et corniatum et coriatum de corio crudo et pictam et pictum extra ad signum de ordinis dicti hospitalis et intus ad signum de Belloloco... et sexdecim tabuguerios de corio virido cayrellatas [...]*

- 1364, noviembre 4, Barcelona. Cuentas del mercader Jaume Mitjavila (ACB, Llibre de Deutes...fol. 96r; cit. HURTADO, 2005, *ob. cit.*, p. 543; Ídem: *Els Mitjavila: una família de mercaders a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, 2007, p. 327):

Mosen lo bisbe de Puagra [...] deu per VI paveses en cuyran de peratge, que li tramís per lo leny d'en Biguera, que costaren, a raó de XII_s. la peça, montenIII_{jj}. XII_s.

- 1389, septiembre 6. Orden de María de Luna³³, de restitución de documentos de su contabilidad a Ferrán de Aranda (ACA, C. reg. 2107, fol. 160v-162; Cfr. RUBUIÓ i BALAGUER, *ob. cit.*, pp. 64-65, nº 8 [v. nota 29]):

(...) *puer hebreus, demorans cum quoddam judeo magistro ligandi libros (...) in diversis cohoptis ingrutatis seu grutus confixis, faciem seu scripturam ponens cautelarum ipsarum intus subtus cohoptas predictas, et dorsum earum desursum (...)*³⁴

- 1402, Valencia. Fiestas de la entrada de Martí I (*Llibre d'entrada del Rei Martí*, fol. 26r. y 136; ALIAGA, *ob. cit.*, pp. 62 y 256):

Ítem, doní i paguí a-n Domingo del Port, per un tros de cuyr cru per fer lo colar de la leona... [...]
Ítem ... per IIII cuyrs crus de paratge per fer les coronas als emperadors e reynes e angels [...]
Primo, comprí peces de pergami per a fer aygua cuyta. Costaren ab lo coure ... I_s. .. IIII.

1410, Barcelona. Inventario de los bienes muebles del rey Martín (ed. MASSÓ, *ob. cit.*):

[2052] *Ítem. I quadrant de pergami engrutat en fust.*

- 1414, Valencia. Recibo de Bartolomé Abella al Baile General de Valencia (SANCHÍS, *ob. cit.* p. 15 [v. anexo 3, doc.1403]):

"pro engrutando e seu endrapar caixas fusti in quibus erant paramenta festi coronationis dicti domini Regis et pro conservando ipsa paramenta ab aqua".

- 1440, Barcelona? Personaje anónimo (IGLESIAS, *ob. cit.*, doc. 44, p. 330 [v. nota 15]):

I^a. post encondada de conda³⁵ de budell abta a reglar llibres.

- 1466, ha., Barcelona/Centelles/Vic? Tesorería del rey don Pedro, Condestable de Portugal; pago a Joan Costa de materiales para el pintor real Alfons de Córdoba (MARTÍNEZ FERRANDO, J. E., *Pere de Portugal, Rei dels catalans, vist a través dels registres de la seva cancelleria*. Barcelona, IEC,1936, p. 158):

(...) *vermelló, atzur, blanquet i aiguacuit.*

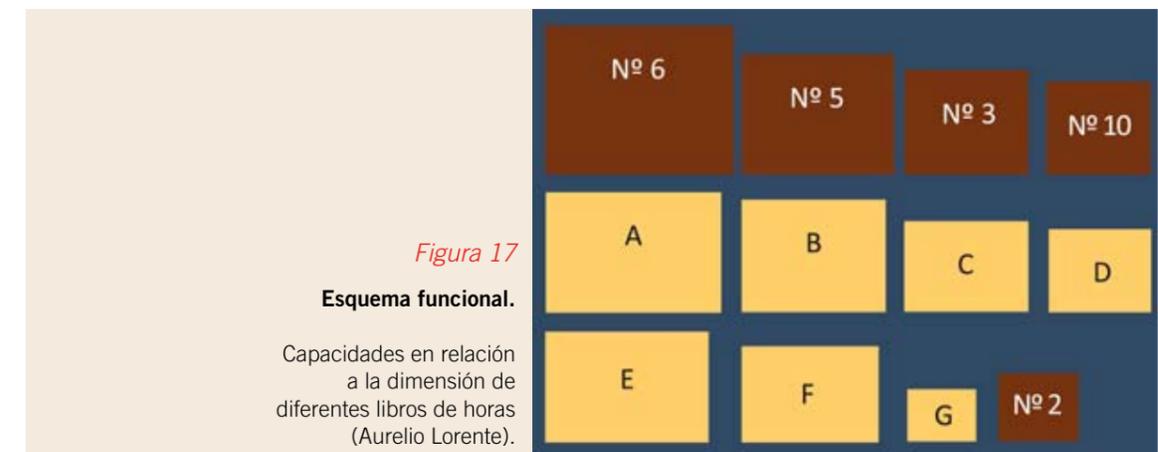
ANEXO 4

FUENTES ICONOGRÁFICAS

- Ferrer Bassa, ha. 1339-42. Libro de Horas de María de Navarra (BNaM, ms. Latino I.104/12640): *Anunciación*, fol. 17 vº; id, *Incipit ofitio defunctorum*, fol. 301 vº.
- Ídem, an. de 1340. Salterio Anglocatalán (BnF, ms. Latin 8846).
- Ha. 1347, Cardona: Retablo de la Virgen (MNAC, Nº. 15885).
- Taller de los Serra, ha. 1355-62. Retablo de Santa Marta d'Irivals (iglesia parroquial de la Tor de Querol): Escena de *Santa Marta asistida por sus hermanas*; fondo rojo, cinchos dorados con expansiones circulares (cit. PASCUAL, 2008, *ob. cit.*, p. 338).
- Maestro de Sixena, ha. 1363-70, Monasterio de Sixena: Retablo de la Virgen (MNAC, Nº. 15916).
- Jaume Huguet y taller, ha. 1362-82. Catedral de Barcelona, retablo San Bernardino y el ángel custodio: Escena de la huida de Lot y su familia; cofrecillo de fondo rojo, cinchos y expansiones bilobulares (cit. PASCUAL, 2008, *ob. cit.*, p. 308).
- Lluís Borrassà, ha. 1381-1390, Catedral de Barcelona, retablo de S. Miguel Arcángel: Escenas de *la duda de S. José* y *del aviso del ángel a los pastores*.
- Anónimo, segunda mitad del siglo XIV. Retablo de San Bartolomé, *La Anunciación* (MDT, Nº. 2946-2948)
- Anónimo, ha. 1381-90. Catedral de Barcelona, retablo de San Gabriel: escena del *sueño de los tres reyes magos*; fondo verde, cinchos dorados con expansiones de seis pétalos.
- Anónimo, d. de. 1420. Catedral de Barcelona, retablo de San Lorenzo: escena de *San Lorenzo y San Sixto repartiendo los tesoros*; fondo rojo, cinchos planos con expansiones circulares (cit. PASCUAL, 2008, *ob. cit.*, p. 304).

ANEXO 5

LIBROS DE HORA



Ejemplos de dimensiones extremas, en relación con la capacidad de los estuches (fig. 17).

- A.** Francia, a. de. 1420. Zaragoza: 21,9 x 15 cm. (TORRALBA SORIANO, F., *Libros de horas miniados conservados en Zaragoza*, Zaragoza, 2007)
- B.** L. H. o salterio, del rey Martín I. Rafael Destorrents (il.), Barcelona, ha. 1400-1410. (ABEV, ms. 88, fol. 33 v.): Original, aprox. 17,5/18 x 14 cm. (recortado a 13,5 x 10,5 cm).
- C.** Francia, siglo XV. Zaragoza: 15,5x 11,3 cm. (TORRALBA *ob. cit.*).
- D.** Holanda, ha.1410-1420 (Copenhagen Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 8º 128: 12,8 x 10,4 cm.
- E.** Morella, Finales del siglo XIV- principios del siglo.XV. Societat Castellonenca de Cultura: 20,4 x 13,8 cm. (COLON DOMÈNECH, G., *Llibre d'hores*, Barcelona: 1960).
- F.** L. H. de María de Navarra. Ferrer Bassa (il.), ha. 1340 (Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat. I): 17,1 x 12 x 6,2 cm. (actual).
- G.** L. H. Norte de Francia (Biblioteca de Catalunya, Ms. 1856): 8,5 x 6,5 cm.

ANEXO 6

ANALÍTICAS (Museu Nacional d'Art de Catalunya)

6.1. Análisis de la estructura de madera (Nº 8, fig. 21).

Actuación: Ref. 114L118-?/2012. Núm. de registro: L114-005257-000

Muestras
Núm. de muestras: 2
Localización física de muestras: 1- Pieza frontal de la caja, canto visto vertical, y 2- frontal canto horizontal base de la cajita.
Descripción de muestras: Extracción prima, corte bisturi
Restes de muestras: No
Materiales y técnica
Técnica utilizada: Microscopía de superficie, Microscopía óptica de transmisión
Preparación de muestras: tipo de preparación glicerina
Discusión
005257 madera -1tr-1x40
Corte transversal: anillos de crecimiento marcados, canales resiníferos axiales
005257 madera-1rd-10x100 i 400
Corte radial: campo de cruces fenestiformes, presencia de traqueidas radiales
Resultados
1- identificado como (<i>pinus sp.</i>) pino, (<i>pinus sylvestris</i> , <i>p. nigra</i> o <i>p. mugo</i>) difíciles de diferenciar por su misma estructura anatómica.
Madera de color amarillo a crema con variantes al rojizo. De buena calidad, se utiliza en carpintería de lujo, como muebles y muy frecuentemente empleada en tablas policromadas, esculturas y retablos.
Análisis realizados
Fecha de inicio: 25/11/2012
Fecha final: 21/01/2013
Conservador-restaurador: Pere de Llobet, MNAC, Conservador-Restaurador; Benoît de Tapol, MNAC.



Figura 21

Muestra de madera.

Corte radial (1rd- 400 X), (MNAC, 2012)
Foto MNAC.

6.2. Análisis del revestimiento interior de piel:

- **Nº 9. Muestra 5267-1:** Fragmento de piel del borde de la caja. La analítica confirma que se trata de *baldrés* (v. nota 10).

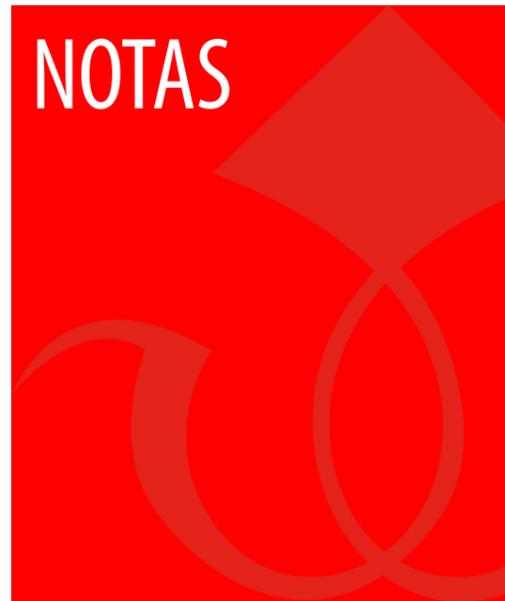
El espectro FT-IR muestra las bandas características de las proteínas (enlaces amida I (C=O) y amida II (NH₂) a 1638 y 1543 cm⁻¹, respectivamente).

En el análisis por microscopía electrónica SEM-EDX se observa la presencia de numerosos compuestos inorgánicos sobre las fibras proteínicas: aluminosilicatos, yeso, compuestos de plomo, de estaño, de hierro (entre otros cloruros) y puntualmente de cobre; también compuestos con los elementos S, K, Al, y presencia importante de calcio (Ca).

- **Nº 8. Muestra 5257-2:** Fragmento del interior de la caja pintado de rojo. Presencia de colorantes orgánicos.

- **Nº 9. Muestra 5267-2:** Fragmento del interior de la caja pintado de rojo. Presencia de colorantes orgánicos.

- **Nº 10. Muestra 37953-1:** Presencia de colorantes orgánicos rojos.



** Abreviaturas: ABEV: Arxiu Biblioteca Episcopal, Vic; ACA: Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona; MAN: Museo Arqueológico Nacional, Madrid; MAP: Museu de l'Art de la Pell, Vic; MCFS: Museu del Cau Ferrat, Sitges; MDB: Museu del Disseny (Museu de les Arts Decoratives), Barcelona; MEV: Museu Episcopal de Vic; MFM: Museu Frederic Marès, Barcelona; MHCB: Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona; MLG: Museo Lázaro Galdiano, Madrid; MNAC: Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; MNAD: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

¹ RODRÍGUEZ BERNIS, S., "Dónde se guardaba la ropa", *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 2014, pp. 137-163.

² FUENTE ANDRÉS, F. de la, "Contenedors en pell", *Catàleg de moble. Fons del Museu Frederic Marès*, nº 6 (en prensa).

³ En el Anexo 1 se recoge el catálogo individual de piezas analizadas, y se hacen constar las variantes y elementos específicos; en el Anexo 2 se completan las piezas de otros museos, colecciones, catálogos y mercado del arte, a partir de bibliografía o webgrafía.

⁴ Dimensiones máximas: 10 x 25 x 22 cm (nº 6); íd. mínimas: 6,5 x 11 x 9 cm (nº 2). Relación media altura/anchura: 1/2; íd. cuerpo: 1/3. Relación lado menor/mayor, aprox: 3/4 (redondeo de decimales hasta 0'5). Abertura del cuerpo: 94 a 101º; inclinación de la tapa: 27 a 44º.

⁵ Así se deduce del examen visual, en los casos que es posible hacerlo, y se confirma por los análisis realizados a las piezas del MNAC (nº 8; anexo 6; fig. xxi).

⁶ Se denomina *llagardaix* (cat. lagarto), a un tipo de reja de ventana y refuerzo de carpintería consistente en una lámina plana de hierro forjado, a cuyos bordes se abren cortes aproximadamente a 45º, con una vaga apariencia de patas de reptil (fig. iii y xvii).

⁷ Los ejemplares menores, nº 2 y 9, carecen de aldabas laterales.

⁸ El nº 2 cerraría simplemente con pasador y candado.

⁹ Los nº 1 y 9 llevan dos asas en el cuerpo, igual que el nº 11, que constituye una representación *ilusionista* basada en un ejemplar desconocido.

¹⁰ PASCUAL MIRÓ, E., "El moble", *L'Art gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*, Barcelona, 2008, p. 298.

¹¹ V. las aportaciones de PASCUAL MIRÓ, E., en *El moble medieval a la Corona d'Aragó*, AEM, Barcelona, 2006 ("Introducció a les tipologies del moble medieval: els primers exemples", pp. 43-50; "El moble medieval: els materials i les tècniques", pp. 51-58; "Tipologies del moble medieval: evolució i pervivència de les formes", pp. 59-66; "Els mobles medievals del Museu d'Arts Decoratives", pp. 67-71); *Ídem*, "El mobiliari d'època gòtica a la Corona d'Aragó", *L'art del Ferro, Rusiñol i el col·leccionisme del seu temps*, Catálogo de la exposición, Sitges, 2007, pp. 131-137; *Ídem*, 2008, *ob. cit.*

¹² Monasterio de Pedralbes: 115.067; MAP: C/4, C/1089, C/1097, C/1124; MADB: 3.922, 37.973, 64.172; MEV: 4.156, 4.339, 6.365; MCFS: 31.586, 31.588; MNAD: CE.20774; MHCB (VINYOLES i VIDAL, T., "L'ús de l'espai domèstic a l'època gòtica", *El moble medieval a la Corona d'Aragó*, Barcelona, AEM, 2006, p. 32); Col. Lázaro (LEGUINA JUAREZ, E., *La industria artística del cuero en España*, Vic, 1989, p. 50); Col. Junyent (PIERA, y A. MESTRES, M., *El Moble a Catalunya, L'espai domèstic del Gòtic al Modernisme*, Barcelona, 1999, p. 45).

¹³ Se aprecian la forma del contenedor, el color del revestimiento, y las guarniciones metálicas (v, anexo 4).

¹⁴ La que podría aproximarse más sería la inicial del fol. 98 del Libro de Horas de María de Navarra, de Ferrer Bassa; representa a la reina orando con un libro entre las manos y, tras ella, una doncella que sostiene el que podría ser su estuche, una camisa de libro, si no ambas cosas (anexo 4).

¹⁵ En un único caso, en lugar del pergamino el forro es de *baldés* o *baldrés* (nº 9, anexo 6); se trata de piel ovina curtida al alumbre (óxido de aluminio); lat. *Pellis alutacea*; cat. *aluda* o *albaldina*. Es de tono blanquecino y, al contrario que el pergamino, presenta una textura suave y flexible; se utilizaba con frecuencia en encuadernación e indumentaria.

¹⁶ Se observa en el reborde, o bajo las lagunas del revestimiento exterior del cuerpo.

¹⁷ La deshidratación por secado natural produce la estabilización del colágeno, sin adición de ningún tipo de agente curtiente; en el proceso las fibras se contraen y compactan, mientras su estructura se mantiene intacta. Una propiedad que distingue la piel cruda es que al cocerla, el colágeno se disuelve y forma cola, mientras la piel curtida permanece inalterable, hecho conocido desde antiguo para la fabricación de cola de retales (KROUSTALLIS, S., *Diccionario de materias y técnicas: tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales*, Madrid,

2009). Otra característica es que en húmedo es plástico y maleable, y cuando se seca se contrae y se vuelve rígido. La eliminación del pelo o la lana se hace en un baño de cal, que no es propiamente un curtido. El pergamino necesita un acabado mecánico más cuidadoso, con el objeto de rebajarle el grosor, alisar la superficie y hacerla opaca y por tanto apta para la escritura.

¹⁸ Arqueológicamente está documentado desde el milenio III^o a. C. (CHAIX, L., “Omnipresence du cuir a Kerma (Soudan) au III^e millénaire av. J.-C.”, *Le travail du cuir de la Préhistoire a nous jours, Actes des Rencontres*, Antibes, 2002, p. 36), y se ha utilizado por muchos pueblos hasta la actualidad.

¹⁹ Cola fuerte, de colágeno, o de retazos (cat. *aigua cuita*) elaborada a partir de piel cruda y pergamino cocidos (nota 12), técnica de refuerzo descrita en el siglo XII (THEOPHILUS [Presbyter], *Schedula diversarum artium* [...] Revidirter Text, A. Ilg, Quellenschriften für Kunstgeschichte. Bd. VII. Wien 1874., cap. 18-19), y reglamentada en París en el siglo XIII (G-B. DEPPING, *Règlements sur les arts et métiers de Paris rédigés au XIII^e siècle et connus sous le nom de Livre des métiers d'Etienne Boileau*, Paris, 1837); con esta técnica se elaboraron, p. ej. las tablas de la tumba de Sancho Sánchez de Carrillo (Mahmud, Burgos), hoy en el MNAC (N^o. 4372-75), o el arca sepulcral de San Isidro en Madrid, de principios del siglo XIV (C. RALLO GRUS, “El cuero como soporte de la pintura en la baja edad media: El mundo cristiano y el islámico”, *Mil años de trabajo del cuero*, actas del II Symposium de historia de las técnicas, Córdoba, 2003, pp. 485-499).

²⁰ Encuadernación de libros (IGLESIAS FONSECA, A., *Llibres i lectors a la Barcelona del segle XV. Les biblioteques de clergues, juristes, metges i altres ciutadans a través de la documentació notarial (anys 1396-1475)*, Tesi doctoral. Dept. de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana, Universitat Autònoma de Barcelona, 1996; CASAS HOMS, J. M., “L'heretatge d'un mercader barceloní. Darreries del catorzè segle”, *Cuadernos de Historia Económica de Cataluña*, n^o 2, 1969-70, pp. 9-112); sillas de montar (Museo de Navarra); tarjas y paveses (p. ej. los del MNAC, y la Cartoixa de la Vall de Crist en el Museo de Castellón), documentados en los siglos XIV y XV (CAPMANY i de MONTPALAU, A., *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Madrid, 1779 [Barcelona, 1962], II, doc. 128; MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, 2008, pp. 214-215; HURTADO CUEVAS, V., *Llibre de deutes, trameses i rebudes de Jaume Mitjavila i Companyia, 1345-1370. Edició, estudi comptable i econòmic*, Barcelona, 2005, p. 543; ALIAGA, J., *Llibre de l'entrada del rei Martí. Documents de la pintura valenciana medieval II*, Valencia, 2007, p. 62); retablos y frontales de altar, como el de Orellà (Conflent) datado ha. 1200 (PONSICH, P., “Orellà”, *Catalunya Romànica*, vol. 7, Barcelona, 1995, pp. 477-478); estuches de joyas, dagas, o instrumentos científicos y técnicos, como el cuadrante del Rey Martín (MASSO i TORRENTS, J., “Inventari dels bens mobles del rei Martí d'Aragó”, *Revue Hispanique*, XII, New York, 1905, pp. 413-590); ornamentos de teatro (1397, fiestas de entrada del Rey Martín en Valencia, ALIAGA, *ob. cit.*, pp. 55 y 62).

²¹ v. inv. Juan I (VILAR BONET, M., “Empenyorament de joies i objectes del rei Joan I, fet per la reina Maria de Luna (1396)”, *Medievalia*, 8, 1989, pp. 329-348), Guillem Ferrer (CASAS, *ob. cit.*), Martín I (MASSÓ, *ob. cit.*), Alfonso V de Aragón (GONZÁLEZ URTEBISE, E., “Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como Rey (1412-1424)”, *Anuari de l'IEC*, Barcelona, 1907, p. 148-188), etc.

²² Cast. *parche*, *cuero rucio*; cat. *Peratge*; v. inv. de Joan I, Martín I, o Alfonso V de Aragón (nota anterior), o Isabel de Castilla (TORRE y del CERRO, A. de la, *Testamentaria de Isabel la*

Católica, Barcelona, 1974). Muchos de los contenedores medievales estudiados presentan el interior forrado de pergamino encolado, que frecuentemente aparece también bajo el revestimiento exterior.

²³ V. inv. de Berenguer Sunyer (ESTELRICH i COSTA, J., “La família Sunyer, una nissaga de mercaders”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 51, 1995, p. 3-30), Martín I, e Isabel la Católica (obs. cit.). Por contraposición, también aparecen contenedores de *cuir ras*, o sin pelo (inv. Martín I, *ob. cit.*).

²⁴ Información verbal de D. Arsenio Sánchez Hernanpérez, especialista en conservación de la Biblioteca Nacional de España.

²⁵ COLL i ROSELL, G., “La relació preu/valor artístic i social del llibre manuscrit català al segle XIV. Aproximació a un estudi documental”, *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 16-17, 1996, pp. 215-232; CARVAJAL GONZÁLEZ, H., “La figura del cliente-editor en los manuscritos bajomedievales a través de las fuentes documentales”, *Titivillus*, 1, 2015, p. 63.

²⁶ Especialmente significativo es el documento de 1342; Pedro III de Aragón pide a la reina María que le remita, desde Valencia, el bello libro de horas iluminado por Ferrer Bassa, con su estuche.

²⁷ COLL i ROSELL, G., “La il·luminació de manuscrits a Catalunya”, en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Vol. 1, Barcelona, 1998-1999, pp. 327-333.

²⁸ CONDE y DELGADO DE MOLINA, R., *Reyes y archivos en la Corona de Aragón. Siete siglos de reglamentación y praxis archivística (siglos XII-XIX)*, Zaragoza, 2008.

²⁹ RIERA VIADER, S. y ROVIRA i SOLÀ, M., “Estudi històric i codicològic”, *Llibre Verd de Barcelona*. Edició Facsímil, Barcelona, 2004, pp. 21-58.

³⁰ MILLÀS i VALLICROSA, J. M., “Los judíos barceloneses y las artes del libro”, *Sefarad*, XVI-1, 1956, pp. 129-136; MADURELL i MARIMON, J. M., “Encuadernadores y libreros barceloneses judíos y conversos (1322-1458)”, *Sefarad*, XXI-1, 1961, pp. 300-338; RUBIÓ i BALAGUER, J., *Llibreters i impressors a la Corona d'Aragó*, Barcelona, 1993; RUBIÓ i LLUCH, A., *Documents per a l'història de la cultura catalana mig-aval*, Barcelona, 1908-1921; TRENCHS ÓDENA, J., *Documents de Cancelleria i Mestre Racional sobre la cultura catalana medieval*, Barcelona, 2011; COLL, 1996, *ob. cit.*

³¹ LABARTA i GRAÑÉ, LL., *Hierros artísticos: colección de láminas representando los más notables trabajos de forja, particularmente los debidos a los maestros castellanos y catalanes*, 2 vol., Barcelona, 1911; d'ALLEMAGNE, H. R., *Musée Le Secq des Tournailles à Rouen. Ferronnerie ancienne*, París, 1924; *Ídem, Les accessoires du costume et du mobilier depuis le treizième jusqu'au milieu du dixneuvième siècle*, París, 1928, 3 vol.; *Ibidem, Decorative Antique Ironwork. A Pictorial Treasury*, Nueva York, 1968; AGUILÓ ALONSO, M. P., *El arte en la piel. Colección A. Colomer Munmany*, Fundación Central Hispano : Catálogo ilustrado, Madrid, 1998, n^o 5; PAS-CUAL MIRÓ, E., “Arquetos i cofres. Segles XIII-XVI”, *Extraordinàries! Col·leccions d'Arts Decoratives i arts d'autor*, Museu del Disseny, Barcelona, 2014, p. 72.

³² Nos referimos a una serie abundantísima de contenedores de formato mayor que el presente, con forma de paralelepípedo y proporción baja, de tapa plana o muy ligeramente abombada, abertura por uno de los lados menores, con estructura de gran fortaleza y garniciones metálicas integradas, entre las que destacan unos pasadores laterales de suspensión

(p. ej. los ejemplares de MNAD: CE. 27463 y 03070; MLG: 2589; MFM: 1888 y 2419). Se fechan en el último tercio del siglo XV y principios del XVI, y su producción es común a toda Europa, vinculada a la edición de libros de horas impresos (HUIN, M. et LEPAPE, S., “De la rencontre d’une image et d’une boîte: les coffrets à estampe”, *La revue des musées de France. Revue du Louvre*, 4, 2011, pp. 37-50).

³³ Duquesa de Montblanc, esposa del príncipe Martín y futura reina consorte.

³⁴ Este es el relato de los hechos, según el editor: Berenguer Dezcortey, oficial de la tesorería real, custodiaba la documentación en un cajoncillo; el ayudante de un maestro encuadernador judío, que acudía frecuentemente a su posada, le sustrajo unos pliegos de documentos y los entregó a su patrón; creyendo este, según declaró, que no tenían ningún valor, arrancó los sellos y aprovechó los resguardos en diversas cubiertas (encuadernaciones) engrudadas o reforzadas con engrudo, poniendo los documentos con la cara escrita sobre las cubiertas, y el dorso (cara limpia) al exterior. Aclarado el asunto, algunos documentos se recuperaron en casa del encuadernador, otros ya encolados se identificaron merced a las notas del dorso de los documentos, y María de Luna ordenó que fuesen restituidos.

³⁵ *Conna*, cat. piel cruda, cornificada, por tanto, proponemos: “Una tabla forrada con pergamino de tripa apta para encuadernar libros”.

COPIAS, REPRODUCCIONES Y FALSIFICACIONES: EL CASO DE LAS CUATRO CRUCES DE PLATA.

Javier Alonso Benito

Doctor en Historia del Arte

En 1928, el Victoria & Albert Museum adquirió en Londres una cruz procesional con marcas de Barcelona, publicada cuarenta años más tarde por Charles Oman como pieza catalana de principios del siglo XVI¹. Gracias a una serie de hallazgos realizados recientemente, estamos valorando la posibilidad de que, tanto esta como otra adquirida en Barcelona en 1923 por la prestigiosa institución británica², sean imitaciones de obras antiguas puestas a la venta hace casi cien años con intención fraudulenta (Figs. 1 y 2). Dos cruces procesionales creadas con el fin de hacerlas pasar por obras con más de cuatrocientos años de antigüedad³.

La distribución y comercialización de falsificaciones es una práctica ilícita que vulnera los derechos de los consumidores y puede ser constitutiva de delito, aunque como muchos saben, es un negocio redondo⁴. En este caso no hablamos de la falsificación de una prenda de veinte euros o un juguete de cinco; estamos frente a objetos que se ofertan en el mercado por veinte mil, cuarenta mil o incluso ochenta mil euros, con lo que el me-



noscabo económico para la persona o institución que los adquiere puede llegar a ser muy considerable. Las falsificaciones son una de las lacras más importantes en el mercado del arte; son perjudiciales para los clientes y para el propio mercado, dado que restan credibilidad a sus filtros y si los expertos fallan, ¿cómo no podría fallar un comprador que dedique su vida y sus esfuerzos a otros aspectos no directamente relacionados con el arte?

Todos estamos de acuerdo en que un verdadero profesional, una persona dedicada al mundo del arte y especializada en diferentes disciplinas, nunca admitiría la compra o la gestión de una pieza sobre la que no tuviera plena seguridad de su grado de originalidad. Entonces ¿qué podemos pensar de un mercado en el que no pasa un año sin que aparezcan falsificaciones no detectadas? Salvo en los casos en que el intermediario forma parte del plan de engaño, deducimos que, en muchas ocasiones, las falsificaciones están realizadas por auténticos profesionales de su "arte", oficiales virtuosos que, en algunos casos, cometen ciertos errores que son los que nos ayudan a destapar el fraude. Lo que resulta incomprensible es que, en otras ocasiones, burdas imitaciones, que se pueden identificar con cierta facilidad, alcancen el último eslabón de esta cadena y se oferten al público como obras originales.

Figura 1

Cruz procesional del Museo Victoria & Albert (M.307-1956).

Detalle de anverso del árbol.

© Victoria and Albert Museum, London

Figura 2

Cruz procesional del Museo Victoria & Albert (M.307-1956).

Detalle del pie.

© Victoria and Albert Museum, London

En muchos trabajos sobre platería, a la hora de hablar del estado de la cuestión, aludimos a la proliferación de estudios con los que cuenta nuestra disciplina desde los años setenta. De hecho, actualmente son pocos los centros provinciales que siguen privados de, al menos, un trabajo publicado o en vías de publicación. En la gran mayoría de estos volúmenes se puede apreciar un claro predominio de piezas destinadas a usos religiosos; la tradición ha enseñado que la mejor forma de reconocer y codificar las características de la platería de cada zona es recurrir a las existencias de piezas custodiadas en centros de culto católico. En este sector todo parece estar correcto; cálices, custodias, copones, piezas de iluminación, esculturas, frontales de altar, etcétera, en bastantes casos cuentan con referencias documentales que van desde los contratos que formalizaron su ejecución, hasta escuetas anotaciones en los libros de fábrica. Todo vale para asegurarnos de que no estemos frente a una reproducción moderna, más allá de que, en algunos casos, podamos percibir anomalías morfológicas que levanten algunas sospechas –manipulaciones, reposiciones o restauraciones–.

La seguridad que permite avanzar con paso firme en las colecciones de la iglesia, sin tener que dudar de la autenticidad de las piezas que son objeto de estudio, no se da en otros conjuntos como los que se conservan en museos -incluyendo aquí algunos de arte sacro- y muestras de carácter privado, estén musealizadas o no. En los primeros, solemos encontrar una situación general de descontextualización que, en bastantes ocasiones, se debe a la forma en que los objetos entraron a formar parte de las colecciones; suelen ser piezas con una historia corta y, en algunos casos, cargada de leyenda mezclada con tradiciones orales no especialmente fiables. Con las segundas nos enfrentamos a la seguridad o inseguridad que despierta su procedencia: el mercado del arte y las herencias. Suele ocurrir, por otro lado, que cuando la formación de las colecciones privadas ha estado gestionada por un experto en la materia, la autenticidad de los objetos, estudiados previamente y cuidadosamente seleccionados, ofrece un grado de garantía mucho mayor.

El volumen del mercado del arte español apenas supone algo más de un dos por ciento para el total de la Unión Europea; en el cálculo global de todo el mundo sólo alcanza un 0,7 por ciento⁵. Regulado por una legislación que se considera restrictiva por algunos sectores, está supervisado en ciertos aspectos por la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico, un organismo consultivo colegiado, adscrito a la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, cuyo funcionamiento está regulado por la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español.

Entre otras funciones, la Junta valora los expedientes que se ofrecen al Estado para que, mediante su compra, ciertos objetos pasen a formar parte de las colecciones del mismo y evalúa las solicitudes de exportación e importación de bienes culturales protegidos. La circulación de piezas por el territorio español no está especialmente vigilada por este organismo; el funcionamiento de estos movimientos, sea bueno o malo, es responsabilidad de los grupos profesionales que gestionan el mercado del arte. Este es el sector sobre el que hay que trabajar.

VERDADERO O FALSO, UNA CUESTIÓN DE OPINIONES

En 2006, el coleccionista William Thwaytes decidió sacar a subasta un cuadro que había recibido como herencia familiar: una pintura con la escena conocida como “Los tahúres” realizada por Caravaggio en 1594. Para gestionar la venta, el propietario acudió a la empresa *Sotheby’s*, una de las casas más prestigiosas del por sí desmesurado mercado del arte inglés, que supone más del sesenta por ciento del de la Unión Europea. *Sotheby’s* encargó este importante trabajo a Helen Langdon –experta y autora de una biografía de Caravaggio– y a Richard Spear –experto en pintura del Barroco Italiano–. Tras realizar el preceptivo estudio sobre el nuevo lienzo, los expertos determinaron que el cuadro era una copia del que actualmente se conserva en el Kimbell Art Museum de Texas. Con esta información, *Sotheby’s* subastó el cuadro como una copia, encontrando comprador por cincuenta y cinco mil euros. El nuevo propietario era el coleccionista e historiador Dennis Mahon quien realizó otro trabajo en profundidad del lienzo, para lo que contó con el respaldo de otros dos importantes historiadores relacionados con la obra de Caravaggio. Tras el mismo, recalificó la supuesta copia como una obra original del pintor italiano, quizá previa a la realización del lienzo de la colección texana. Su actual valoración sería de once millones y medio de euros.

Thwaytes respondió interponiendo una demanda contra *Sotheby’s* por daños económicos y responsabilidad frente a los hechos acontecidos. Dado que la casa de subastas tiene blindadas estas cuestiones sobre la responsabilidad de sus decisiones, la sentencia publicada hace unos meses desestimaba la demanda contra *Sotheby’s*. Por otro lado, condenaba a Thwaytes con una indemnización a *Sotheby’s* por dos millones de euros y el pago de las costas del juicio.

El prestigio de las grandes casas de subastas de arte se sustenta en la capacidad que tienen sus expertos para realizar la tasación adecuada de las piezas que sus clientes les encomiendan. Como tal, *Sotheby’s* persiste en la reivindicación de que aquel cuadro atribuido a “un seguidor de Caravaggio” sigue siendo la copia de uno de sus discípulos. Respaldo, y por tanto autentificar, obras desconocidas de grandes autores que siguen “aflorando” en los últimos años, es una compleja labor de expertos que no puede sustraerse a ciertas dosis de política empresarial. Pero ¿quién tiene razón?; sabemos que la señora Langdon es una reconocida especialista en la obra del genio italiano, aunque ahora su credibilidad ha sufrido cierto menoscabo. ¿Qué es mejor para el mercado del arte? Si da por buena la primera opinión, pierde la posibilidad de revalorizar una posible gran pieza; si admite la segunda hipótesis, admite también que en uno de los filtros del mayor mercado europeo se cometió un error grave. Por último, al nivel que está el asunto y tras la tormenta mediática que le ha seguido, ¿algún precavido coleccionista se atrevería a pagar once millones y medio de euros por este lienzo? No cabe ninguna duda: con este tipo de escándalos una de las partes sale sumamente beneficiada.

Antiguas falsificaciones

Volvamos al caso de las cruces del Victoria & Albert. Cuando fueron adquiridas durante los años veinte del pasado siglo, lo harían, sin duda, pasando por ser piezas auténticas. Son obras trazadas con sumo cuidado, empleando técnicas tradicionales con acabados depurados al estilo tardomedieval y diversas marcas repartidas por su estructura. Puede sorprender que un especialista como Charles Oman no se percatase de que entre ambas había elementos morfológicos que las ponían claramente en relación. Consideró entonces que una de ellas era obra de los primeros años del siglo XVI y la segunda de hacia 1600⁶. Lo mismo debió de ocurrirles a los responsables de compras del *Toledo Museum of Art* (Ohio, EE.UU) cuando, durante la primera mitad del siglo XX, adquirieron una cruz sumamente similar a las del V & A que también catalogaron como de principios del quinientos⁷.

A principios de 2015, aparecieron en el mercado del arte español dos ejemplares de cruces con las mismas características que todas las anteriores, diferenciadas tan sólo en algunos detalles. Una de ellas estaba marcada para su venta en veinte mil euros.

***La iconografía de una cruz procesional
tiene un tipo de lectura coherente;
en ella no se repiten imágenes ni personajes
sin una razón concreta***

Se trata de una cruz latina de tipo procesional con brazos rectos y terminaciones flordelisadas. Tiene crucero cuadrado y figuras incorporadas sobre las expansiones cuadrilobuladas. El pie presenta una macolla de carácter arquitectónico en que se reproducen estructuras de mazonería gótica alternado contrafuertes y torrecillas, bajo las cuales se aplicaron seis figuritas de apóstoles; un cuerpo hexagonal precede a un cañón con la misma sección. La construcción de la cruz es muy sólida y, a diferencia de lo que es habitual, no separa el árbol del pie mediante la clásica vaina incorporada sobre el nudo sino que, al separar las dos piezas que la componen, junto con el árbol se extrae una parte de la macolla, quedando al descubierto una guía central de hierro que atraviesa todo el interior del pie y llega hasta el final del cañón. Esta estructura resulta sumamente extraña para una cruz procesional de cualquier época y procedencia. Cuando menos, indicaría que la pieza habría sido restaurada por completo y, sin embargo, no se perciben otros indicios que puedan confirmar esta intervención; parece que la cruz era así desde su origen.

Si bien los elementos estructurales de la pieza mantienen una estética cercana a la de algunas cruces catalanas de la primera mitad del siglo XVI, los apliques decorativos, de trabajo forzosamente tosco y desigual, se salen de lo común por diferentes razones⁸.

- En las expansiones previas a las terminaciones se realizó un marco cuadrilobulado destinado a albergar placas adaptadas al marco establecido, que deberían contener el programa iconográfico de esta cruz (Fig. 3). Estas expansiones no se respetaron al colocar figuras troqueladas, desproporcionadas respecto al resto de la estructura. Una de ellas se ha perdido y ha dejado a la vista uno de esos marcos cuadrilobulados vacío. En él no se advierten señales de que alguna vez hubiera tenido instalada una placa adaptada a la morfología del marco (Fig. 4).

- Estos apliques decorativos nunca hubieran sido montados en la cruz original, por lo que se podría pensar que fueran incorporaciones posteriores que coinciden curiosamente en todas las cruces que estamos tratando. El fallo se detecta al comprobar que las marcas de Cervera (Lérida) que aparecen en el cuadrón se reproducen en estos apliques, concretamente en los nimbos –tal y como ocurre en los ejemplos del Victoria & Albert (Fig. 5)–; las mismas marcas y de la misma época, similares a las que fueron empleadas en la localidad catalana durante la primera mitad del siglo XVI.

- La iconografía de una cruz procesional tiene un tipo de lectura coherente; en ella no se repiten imágenes ni personajes sin una razón concreta. En este caso, se distingue a los evangelistas repartidos por ambos frentes, el pelícano, un cordero sobre el libro de los siete sellos y, aquí está lo realmente extraño, dos imágenes idénticas de la Dolorosa colocadas una en el anverso y otra en el reverso. Realizadas todas ellas con una fina lámina de plata, la gran similitud entre estas dos vírgenes demuestra que se troquelaron empleando la misma matriz e introduciendo algunos cambios en el acabado. Además de romper la conexión de la iconografía de la cruz, fueron realizadas con técnicas impropias del Renacimiento y, aun así, van marcadas.

- Los resultados de estos apliques y su apariencia, de un naturalismo torpe más que arcaico, son similares a los del crucificado y la virgen con el niño que presiden la pieza. Es lógico pensar que todos ellos fueron hechos en la misma época y por el mismo platero.

Las marcas de la localidad aparecen impresas en distintos lugares de la pieza, en sus elementos estructurales y en sus apliques decorativos. Están visibles únicamente en el árbol y no en el pie.

El estado de conservación de esta pieza, sobre todo en los detalles del pie, es realmente bueno, apenas presenta algunas deformaciones leves; todos sus remates se conservan; la crestería no ha perdido ni uno sólo de sus brotes y el cañón que cierra el pie está en perfectas condiciones. Este detalle también llama poderosamente la atención conociendo cómo se conservan normalmente las piezas de la época que se le viene atribuyendo a esta cruz.

Todos los detalles que hemos relacionado para esta cruz procesional –con algunos elementos diferenciales puramente morfológicos principalmente presentes en elementos estructurales y decorativos de las macollas–, se repiten en los ejemplares ingleses y americano publicados en 1968 por Charles Oman. Son piezas muy semejantes en su estructura, todas incorporan apliques desproporcionados sobre las expansiones cua-



Figura 3

Cruz procesional del Museo Victoria & Albert

Detalle de expansión del reverso

(M.307-1956).

© Victoria and Albert Museum, London

Figura 4

Cruz procesional, Museo Nacional de Arte de Cataluña

(Inv. 012204-000).

Google Art Project.



Figura 5

Cruz procesional del Museo Victoria & Albert

Detalle del reverso; se aprecian las marcas en los nimbos de las figuras

(M.307-1956).

© Victoria and Albert Museum, London

drilobuladas y comparten un extraordinario buen estado de conservación. A diferencia de la que nos ocupa, aquellas fueron marcadas con el punzón de Barcelona, ciudad situada a algo más de cien kilómetros de Cervera. También tienen marcas de Barcelona las cruces de las localidades de Fontrubi (Barcelona) y Puigvert (Lérida), que mantienen lazos indiscutibles con las otras cinco piezas⁹. Tendríamos así siete cruces procesionales con características de obras catalanas de los primeros años del siglo XVI, y sabemos de otras dos más que, con las mismas peculiaridades, están actualmente en el mercado del arte.

Por descontado, los propietarios de las dos piezas que están en circulación aseguran que son cruces originales y se apoyan en las que fueron publicadas en 1968, para asegurar

rar que se trata de obras realizadas todas ellas por un mismo platero catalán hacia 1500, sin atender a ninguna razón que analice un posible caso de fraude ocurrido hace más de un siglo. Sin el mismo grado de seguridad, sospechamos de la existencia de, al menos, dos incensarios que, empleando las mismas formas y mostrando semejantes defectos, han sido rematados en una casa de subastas de nuestro territorio en el último año.

Desde finales del siglo XIX, la particular situación de las artes españolas y la gran demanda de piezas desde el extranjero, tuvieron como consecuencia la venta desproporcionadas de piezas de nuestro patrimonio y la proliferación de copias y falsificaciones. Este fenómeno está estudiado y perfectamente contrastado. Si la plata española se vendía en el extranjero, habría que darles a los compradores algo parecido a lo que pedían¹⁰.

Alguna de estas obras pudo ser original. Desconocemos si los ejemplares de las iglesias antes relacionadas están respaldados por algún tipo de documentación que asegure su autenticidad. Podría ser la respuesta, dado que se conocen otros casos en los que ciertas obras originales fueron tomadas como modelo para realizar falsificaciones perfectamente probadas.

EL CASO DE LAS CUATRO CRUCES

En junio de 2013, una galería de arte madrileña solicitó permiso de exportación para una cruz procesional de plata y así poder ofertar su venta en el extranjero; el precio de esa pieza era de ochenta mil euros –casi un cien por ciento superior respecto al valor que hubiera sido recomendable para marcar una cruz castellana del siglo XVI, original y en buen estado de conservación–. Sin embargo, en este caso era el precio de una falsificación que, tras su descubrimiento, fue intervenida por la brigada de Patrimonio Histórico de la Policía Nacional (Fig. 6).

Gracias a la existencia del pormenorizado estudio sobre la platería segoviana editado por la doctora Esmeralda Arnáez en 1983, descubrimos que el ejemplar de la galería era una copia fraudulenta de una cruz que aún se conservaba en la parroquia donde Arnáez la había estudiado¹¹ (Fig. 7). Ocurrió que, en torno al año 2000, los miembros de la parroquia de esta localidad segoviana se decidieron a realizar unas labores de restauración en la cruz, dirigidas a garantizar su integridad en los usos procesionales para los que se sigue empleando. Buscaron a su restaurador, le entregaron la cruz y, cuando esta estuvo finalizada, la pieza volvió a la parroquia donde sigue sirviendo.

A diferencia de lo que suele ser habitual, la intervención del profesional no se limitó a unas labores de restauración y estabilización convencionales; él tenía otros planes para aquella cruz. Empleando silicona líquida, obtuvo los vaciados de diferentes zonas de la pieza con los que realizó modelos de cera para, posteriormente, obtener moldes con los que sacar planchas fundidas. A pesar de que la microfusión con silicona da una similitud sorprendente respecto al modelo original, el falsificador cometió algunos errores que pudimos detectar.



Figura 6
Cruz procesional falsificada (1).
Pieza confiscada.



Figura 7
Cruz procesional original de localidad segoviana.

Los indicios

El primero de ellos fue el peso, bastante superior al de la pieza original. Este aumento de peso, típico en las reproducciones y falsificaciones de este tipo de piezas litúrgicas, se da por la suma de dos factores:

- El empleo de maderas nuevas para construir el alma de la pieza: Aunque estas tablas estén convenientemente secas para su uso, presentan un mayor grado de densidad de fibra y mantienen más humedad que las que forman el alma de piezas con siglos de antigüedad, normalmente es un estado mucho más delicado y casi por completo deshidratadas.
- El empleo de mayor cantidad de plata: La técnica empleada para reproducir estas piezas implica el uso de más metal que no ha sido previamente laminado ni batido. La plata, en estado líquido, ha de adaptarse a un molde como un lingote en forma de lámina, que duplica y hasta triplica el grosor de las láminas de la obra original. A consecuencia de ello, el reverso de estas planchas de plata no muestra ninguna huella de las técnicas tradicionales de platería, para cuya aplicación –sobre todo en el caso del repujado– era indispensable que la lámina de metal fuera delgada y maleable, frente a las que revisten esta obra, que son gruesas y rígidas.

El segundo factor fueron sus dimensiones, ligeramente inferiores en el caso de las falsificaciones. En este sentido no podemos dejarnos llevar por las dimensiones totales de la obra, aunque en este caso coincidan en el hecho de ser inferiores. La clave está en las medidas que presentan zonas concretas y que, fruto de los materiales empleados en la reproducción, son menores en el caso de la falsificación. Tomando como referencia distintas partes de la obra original, encontramos que, sobre una medida de 10 centímetros en esta, la copia tenía 9,6. El factor de contracción que presenta esta reproducción es de en torno al cuatro por ciento.

Analizando el cañón de la parte inferior del pie, aparecieron dos elementos que conducían directamente al fraude.

- El interior del empuñadura de la obra original permitía ver con claridad la huella que el cincelado decorativo de la parte exterior proyectaba en el interior del cilindro. En la pieza falsificada el interior del cañón tan sólo apreciábamos una masa informe de plata sin ningún rastro del diseño ornamental practicado en la superficie de esta zona.
- Por el exterior, el cañón de la copia tenía una línea que simulaba la soldadura con que el falsificador pretendía destacar la manualidad de este cuerpo, una línea que, por otro lado, no aparecía en la obra original dado que, aunque fuera soldada para formar un elemento tubular, la pericia del platero que lo confeccionó consiguió que la soldadura no fuera visible.

También en el pie encontramos uno de los hechos más evidentes de esta falsifica-

ción, consecuencia del tipo de técnica empleada. La microfusión aporta un alto grado de fidelidad que se manifiesta en todos los detalles de las reproducciones. El hecho de que el falsificador apenas hubiera intervenido en esta pieza con otras técnicas, hizo que los defectos de la obra original se transfirieran a todas las reproducciones que hizo de la misma que, ya adelantamos, fueron varias. Las marcas de la cruz original presentan estampaciones imprecisas, tanto que la que mejor se ve –alojada en uno de los frentes de la vaina que corona el pie–, está estampada en un mismo espacio por tres golpes de punzón. Esta manera de proceder, consigue que las letras que forman la marca aparezcan cortadas y descolocadas, hasta tal punto que resultaba difícil su interpretación. Lo que ocurre con la pieza original se pudo ver de manera exacta en la falsificación; el mismo tipo de estampación, caracteres cortados por los mismos sitios e idénticos resultados confusos (Figs. 8 y 9).

De idéntica manera, otros defectos visibles en la cruz original también aparecían reproducidos con total fidelidad en la copia. Así encontrábamos que los testigos de soldaduras, grietas y antiguas reparaciones de la pieza renacentista aparecían reproducidos de forma clara e idéntica en los falsos.

Figura 8

Cruz procesional original de localidad segoviana
Detalle marca.



Figura 9

Cruz procesional falsificada (1)
Pieza confiscada. Detalle marca.





Figura 10

Cruz procesional falsificada.

Detalle del brazo izquierdo del anverso. La réplica reproduce todas las composturas del original. En la expansión, las puntas de las alas no fueron rectificadas.

Mirando atentamente, lámina por lámina, vimos que algo no coincidía. El falsificador empleó una estrategia de reproducción seriada cuyos resultados fueron, al fin y al cabo, sumamente deficientes. Seis de las ocho láminas de los brazos estaban fundidas empleando un único molde, el extraído de la original que estaba montada en el brazo derecho del reverso. Dado que la expansión central practicada en esta lámina de plata incorpora una cabecita alada que mira hacia el interior de la cruz, en cuatro de estas copias el ángel fue recortado y luego añadido de nuevo a la plancha con la posición rectificada. En la pieza original, este motivo está incorporado en un marco circular generado en el tapiz de cueros recortados, cuya estructura se ve superada por las puntas de las alas de la figura, replegadas hacia abajo y cruzadas. Al rectificar la posición de las cabezas aladas, el falsificador no eliminó las puntas de las alas, que aparecían por arriba en los montajes del brazo izquierdo y a la derecha en los del brazo superior (Fig. 10). Tanto en el anverso como en el reverso, el brazo inferior de esta falsificación era una copia de la lámina que guarnece al reverso el brazo inferior de la cruz original.

Por no continuar con más detalles de esta infame chapuza, terminaremos diciendo que, en distintos puntos de la estructura, el alma de madera sobresalía por detrás de la lámina de plata y las cantoneras estaban recubiertas con una lámina recortada y claveteada que el artesano ni siquiera batió o estiró para procurar un mayor ajuste.

La cuarta cruz

Después de todo, no resulta tan sorprendente que esta falsificación fuera detectada con relativa facilidad, sin embargo, todos estos detalles fueron pasados por alto en el momento en que esta pieza fue presentada a la Junta de Calificación para su examen. De otra manera, nunca se hubiera admitido la gestión de esta cruz, no solicitando un permiso de exportación ni marcando su valor en ochenta mil euros. Las dudas se resolvieron cuando, tirando de los flecos que quedaron tras los hechos, la brigada de la Policía Nacional encontró los moldes originales en el taller del restaurador, ya difunto. Con otros indicios, descubrieron la existencia de otra pieza falsificada en poder de un anticuario (Fig. 11). Los mismos defectos fueron identificados en este nuevo ejemplar, abundando en la presencia de apliques inventados por el platero para suplir las deficiencias que el tiempo y el uso había dejado en la cruz original. Estos “inventos” demostraban que el falsificador tenía nociones más o menos claras de los caracteres estilísticos de la orfebrería de este periodo.



Figura 11

Cruz procesional falsificada. (2)

Pieza confiscada

Pero este asunto no termina aquí. En otra localidad cercana, existía una cruz procesional, más antigua que la primera, cuya restauración también le fue encargada al mismo personaje (Fig. 12). En este nuevo caso, la forma de proceder fue semejante aunque los resultados terminaron siendo mucho más sorprendentes.

En colaboración con la citada brigada de Patrimonio Histórico, se descubrió que la cruz que actualmente sirve en la parroquia de esta segunda localidad no es la pieza original sino una mala copia que el falsificador realizó cuando aquella estuvo a su disposición. Si bien se comprobó que parte de la macolla fue realizada empleando plata, el árbol de la cruz se había fundido empleando una aleación de latón, para cuyo acabado fue plateada enmascarando su natural color dorado. El alma de madera original fue sustituida por dos vástagos metálicos sobre los que montó la estructura, lo que dejaba gran parte de los elementos que la forman sin sujeción y expuestos a las deformaciones. Para dar algo más de empaque a su falsificación, el restaurador imitó incluso zonas sulfuradas de negro empleando pigmentos al agua que se eliminaban al pasar un hisopo de algodón sobre ellos (Fig. 13).

Figura 13

La cuarta cruz

Original de localidad segoviana; colección particular.



Figura 13

La cuarta cruz

Copia de la anterior, actualmente en la parroquia donde sirvió la original.



Para obtener mayores beneficios, y visto que su “obra” no había levantado sospechas, la cruz original fue colocada un tiempo después en el mercado del arte, lugar donde, previa subasta, encontró comprador. La persona que la adquirió es el actual propietario de la cruz original, una obra segoviana labrada en el siglo XV.

IMITACIONES TRANSFORMADAS EN FALSOS Y OTRAS VARIANTES

La cuestión no radica únicamente en realizar réplicas de piezas antiguas, cuya venta sería y es perfectamente lícita mientras quede claro que se trata de una reproducción. El problema llega en el momento en que estos objetos se promocionan y gestionan como artículos originales y suman en su venta un valor histórico-artístico del que carecen. En muchos casos, sobre todo cuando tratamos con objetos de cierta antigüedad que imitaron otros de siglos anteriores, no es posible determinar si fueron concebidos como simples copias o ya como falsificaciones en toda regla, aunque hay algunos en los que la intención fraudulenta va precedida de una serie de manipulaciones y transformaciones modernas que conducen al fraude.

**podemos encontrar actualmente
objetos de platería con evidencias
que pueden levantar todo tipo de suspicacias.**

Tanto en galerías de arte y anticuarios como en casas de subastas, podemos encontrar actualmente objetos de platería con evidencias que pueden levantar todo tipo de suspicacias. Hace unas fechas, una importante casa de subastas de nuestro país propuso para su venta un jarro de plata, presentado como obra de hacia 1620 con sus respectivas marcas. El jarro, cuyo peso casi duplicaba el de otros ejemplares de similares características, realmente era una pieza de bronce de las realizadas durante el siglo XIX a imitación de un popular modelo español de los siglos XVI y XVII. Por su técnica descuidada, con evidente desinterés por depurar los detalles decorativos, seguramente fuera una pieza hecha para ser vendida como una imitación. Sin embargo, este ejemplar experimentó una serie de modificaciones posteriores que, como por arte de magia, lo convirtieron en un jarro cuyo precio recomendado eran treinta y cinco mil euros.

En primer lugar, para evitar el color característico del bronce, se procedió a dorar el exterior de la obra y platear los interiores del recipiente y el pie. Si hubiera sido únicamente dorado, aunque el recubrimiento no fuera original, quizá no hubiera levantado sospechas de forma automática. Sin embargo, platear una pieza de plata no tenía ningún sentido; a esto había que sumar el anormal grosor de la lámina de metal empleada —que multiplica el peso de la obra— y la ya comentada tosquedad en los elementos decorativos, de todo punto infrecuente en piezas originales del seiscientos. Para rematar

el expediente, el jarro porta marcas que hacen alusión a los plateros sevillanos Diego de Becerra, nombrado marcadore municipal en 1568, y Alonso de Guadalupe, con actividad documentada entre 1551 y 1571. Las marcas identificarían una pieza sevillana labrada entre 1551 y 1568, periodo en el cual no se labraban jarros con las características de este.

Sólo por sus fechas de actividad ya sería imposible que estos plateros hubieran intervenido en esta pieza. Se conservan al menos dos obras marcadas por Guadalupe, un portapaz custodiado en la Basílica del Pilar de Zaragoza, en el que su marca aparece efectivamente acompañada de la de Diego de Becerra, y un jarro de pico conservado en la parroquia de San Ignacio de Loyola, en Azpeitia (Guipúzcoa). La primera se ha catalogado como obra de hacia 1570 y el jarro se relaciona como su pieza estudiada más antigua, de hacia 1550. El ejemplar publicado por el doctor Miguéliz en 2008 es una obra estilizada, de gran calidad técnica, que perfila los elementos que serían característicos en los jarros sevillanos durante varias décadas¹²; nada que ver con el que estamos tratando.

¿Cómo llegaron a parar esas marcas a la pieza subastada? En principio llamó la atención que su localización fuera el estrecho espacio que, en el interior del pie, deja el ensamblaje de este con la parte inferior del vientre del jarro. En esa zona se hacían las tres marcas; para hacer creíble su estampación, más difícil y defectuosa sobre el bronce, se vertió en la cavidad una pequeña cantidad de metal blando, quizá plata, y posteriormente se estamparon las tres marcas de origen sevillano, casi único ejemplo de marcaje triple relacionado con piezas hispalenses de la segunda mitad del XVI que se había publicado en los años ochenta.

Un jarro de bronce del siglo XIX se transformaba así en una pieza barroca y pasaba los filtros establecidos en el mercado del arte, para convertirse en una cotizada obra de orfebrería parangonable en precio con buenos ejemplares originales.

Reproducciones, historicismos y posibles falsos admitidos como copias

El abanico de posibilidades se completa con piezas que, realizadas durante el siglo XIX, imitaban antigüedad de tal manera que, aún hoy, pueden llegar a levantar dudas entre los mayores expertos. Quizá uno de los textos que mejor ilustra este fenómeno aparezca en la completa edición que el profesor J. M. Cruz Valdovinos publicó sobre la colección de platería de la Fundación Lázaro Galdiano. En sus capítulos sobre reproducciones, imitaciones e historicismos, abundan piezas de este tipo. Labradas muchas de ellas durante el siglo XIX, se basaron o tomaron como ejemplo, principalmente, objetos originales de la Edad Media y el Renacimiento¹³. Cuando no existen evidencias en las que apoyarse y el análisis ha de ser únicamente formal o técnico, los juicios de valor pueden resultar arriesgados. Estos objetos requieren una inspección detenida y la justificación de todos los motivos que han conducido a suponer que no se trata de piezas antiguas sino copias, imitaciones o falsificaciones.

Todo el mundo puede entender la diferencia entre lo neogótico y lo pseudogótico, otra cosa es poder detectarlo, sobre todo cuando, siendo piezas de platería, no cuentan con las marcas que nos podrían ayudar a determinar una fecha o la intención de sus productores. Por otro lado, lo neogótico, que debería ser una reinterpretación de aquel estilo medieval en estructuras novedosas, en muchas ocasiones resulta ser una imitación de los estilemas que lo caracterizaban; esta circunstancia tampoco ayuda, siendo entonces esencial para su correcta clasificación el apoyo de cuestiones puramente técnicas, materiales o la presencia de errores y anacronías. Algunas incorrecciones se pueden ver con cierta facilidad, como por ejemplo interpretaciones confusas en los elementos decorativos o atrevidas innovaciones propuestas por el autor¹⁴. En otras ocasiones pueden ser las inscripciones las que den la clave; el tipo de letra, la ortografía, los contenidos o una ubicación poco frecuente. Y, siempre, mucho cuidado con los pulcros estados de conservación que puedan presentar piezas con cuatrocientos o quinientos años de antigüedad; aunque hubieran podido ser restauradas, habrá que prestar especial atención a este indicio.

Muchas veces, lo que pudiera parecer fraude no es otra cosa que desconocimiento.

La aparición repentina de piezas fantásticas no es un hecho aislado, aunque, cada vez con más frecuencia, el descubrimiento precede a la decepción. A finales de 2014, un propietario de piezas de orfebrería presentó en una feria el posible descubrimiento de un espléndido enfriador de botellas de la segunda mitad del siglo XVII, al menos eso parecían indicar sus marcas y, en parte, su elegante estilo y su depurada técnica. Durante su estudio pormenorizado, pronto se pudo detectar que la obra seguía con gran fidelidad el diseño de un enfriador trazado por Juste-Aurèle Meissonier en 1723, un hecho que desmontó todos los supuestos. Las marcas que incorporaba eran de la ciudad de Augsburgo en su variante de 1685, casi cuatro décadas anteriores al diseño del autor francés. Por otro lado, la impronta de artífice no aparecía entre las de este centro alemán, perfectamente codificadas en el estudio de carácter enciclopédico realizado por el profesor Seling a finales del siglo pasado —la consulta realizada a una especialista alemana no arrojó ningún resultado de diferente signo.

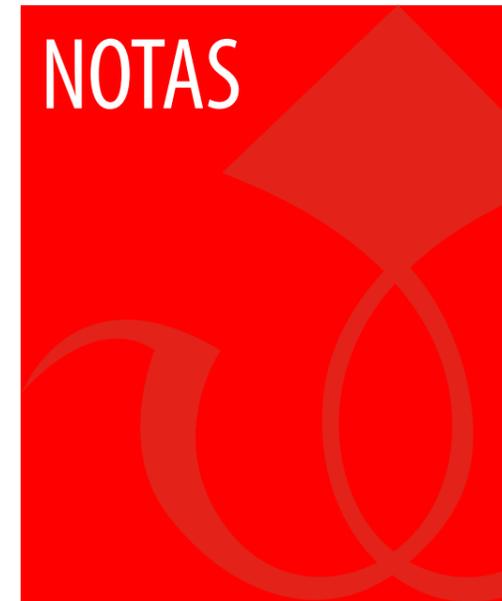
En los últimos años han aparecido en el mercado del arte varias piezas similares a esta que, a imitación del modelo de Meissonier, han sido catalogadas como obras alemanas con marcas de Hannau —no en este caso, que presenta punzones de Augsburgo— y una cronología entre 1880 y 1900. No terminamos de ponernos del todo de acuerdo sobre la identidad de su autor, un platero dotado de una evidente capacidad técnica que tomó este modelo francés como ejemplo para realizar una serie considerable de enfriadores con unos elementos decorativos e iconográficos muy similares. Reprodujo además otras variantes que también se han asociado a su producción, tomadas de

otros modelos antiguos. Volvemos aquí a los primeros párrafos de este artículo, dado que, al menos en este caso, el autor estampó unas marcas antiguas con evidente intención fraudulenta. Se trata de una falsificación antigua dotada de una calidad técnica que resulta inquietante y confusa aún para los mayores especialistas.

NOTA FINAL

Este rosario de excepciones no es más que eso, un conjunto de singularidades que hemos descontextualizado de entre las que se dan en un mercado en el que lo normal es encontrar piezas de platería originales, quizá más restauradas de lo que debieran, pero con bastantes garantías. Tal vez, buena parte del problema resida en la naturaleza propia del mercado del arte y, sobre todo, de las fuentes de las que se nutre, profundamente heterogéneas y alejadas del control de quienes lo gestionan. El objetivo de cualquier mercado es ofrecer a los consumidores todas las garantías para que estos puedan acudir siempre a él con la seguridad total de que lo que están comprando es lo que les dicen que están comprando. Esto, que pudiera parecer sencillo, no siempre lo es tanto; la platería, la joyería antigua o la relojería de muestra, son disciplinas que, a pesar de los años y la cantidad de estudios publicados, siguen estando alejadas del conocimiento general de los consumidores y aún del de muchos profesionales.

Muchas veces, lo que pudiera parecer fraude no es otra cosa que desconocimiento. Pero para eso están los especialistas y los expertos, perfiles ideales a los que recurrir en los casos en que la duda asalte tanto al consumidor como al profesional. La plena incorporación del especialista tanto al mercado como al peritaje artístico es clave para que estos errores pasen a ser meras anécdotas y este mercado se convierta en un espacio seguro, ordenado y eficaz.



¹ OMAN, C., *The Golden Age of Hispanic Silver 1400 – 1665*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1968, p. 4, lám. 17.

² *Ibidem*, p. 41, lám. 131.

³ Estas pesquisas ya han sido puestas en conocimiento de Kirstin Kennedy, responsable de la colección afectada, que ha emprendido su propia investigación.

⁴ ABALLEYRA, A., "De falsificaciones de arte", *Grupo de reflexión sobre economía y cultura*, desde <http://economicultural.xoc.uam.mx/index.php/aballeyra/271-falsificaciones> [consultado junio 2015].

⁵ "Mercado español: lenta y frágil recuperación", *hoyesarte.com*. 13 de noviembre de 2014, en http://www.hoyesarte.com/politica/mercado-del-arte-espanol-aumentan-las-ventas-se-mantiene-la-extrema-fragilidad_182606/ [consultado junio 2015].

⁶ De esta segunda cruz no hemos conseguido una fotografía con suficiente detalle. Sus similitudes quedan muy claras en el citado volumen de OMAN.

⁷ OMAN, C., *Ob. Cit.*, lám.19. Oman publicó esta cruz en 1968 por cortesía de museo de Ohio; en la actualidad, la obra no consta entre los fondos que pueden consultarse en su página web.

⁸ CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2000, pp. 284-285. En este volumen, el profesor J. M. Cruz Valdovinos ya trata un aplique que mantiene no pocas similitudes con algunos de los que aparecen en esta cruz y otras que relacionamos con la misma producción. Asimilándola a fábrica burgalesa, concluye que sus detalles la relacionan con labores pseudogóticas.

⁹ OMAN, C., *Ob. Cit.*, lám.132.

¹⁰ RAMIREZ RUIZ, V., "Notas sobre el mercado y la tasación de las artes decorativas. 1880-1930", *Además de. Revista on line de Artes Decorativas y Diseño*, núm. 1, 2015, p. 152 [http://www.ademasderevista.com/pdfs/numero1/articulo_vramirez.pdf] [consultado junio 2015].

¹¹ ARNÁEZ, E., *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Tomo II, Madrid, Gráficas Cóndor, 1983. No indicamos la página del libro ni la lámina en la que aparece reproducida la cruz original por solicitud expresa de los miembros de la Brigada de Patrimonio Histórico de la Policía Nacional. Representantes de esta brigada han permitido que, sin dar datos concretos, este episodio pueda ser publicado.

¹² MIGUÉLIZ, I., *El arte de la platería en Guipúzcoa (Siglos XV-XVIII)*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2008, Vol. I, p. 197; Vol. II, p. 502.

¹³ CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Ob. Cit.*, pp. 258-389.

¹⁴ Hemos llegado a encontrar una píxide pseudogótica de copa esférica que, para imitar la crestería de la parte inferior de la tapa, caló en ella una galería, con lo que dejaba inútil la pieza respecto a una de sus principales funciones: proteger el Cuerpo de Cristo del ambiente exterior.

LA CASA MUSEO ESPAÑOLA
DEL OCHOCIENTOS,
ESTUCHE DE LA
COMODIDAD BURGUESA.
EL MOBILIARIO
COMO CONFIGURADOR
DE AMBIENTES.

Soledad Pérez Mateo

Museo Nacional de Arqueología Subacuática ARQUA

LA CASA MUSEO BURGUESA, ESCAPARATE DE LA COMODIDAD

Las casas museo españolas del Ochocientos reflejan unas prácticas culturales ligadas a la vida privada y marcadas por el dominio de la comodidad. Las nuevas ideas acerca del individuo y de la importancia de la vida íntima marcan el protagonismo de la nueva burguesía de industriales, terratenientes o propietarios, así como de la nobleza que se aburguesa. Todos ellos conforman una élite social y económica, pero también política e ideológica, porque en muchos casos desempeñaron un papel relevante en el ámbito de la política, la cultura y la educación en España. Dentro de la pléyade de objetos que amueblan los interiores decimonónicos el mobiliario es el que mejor ayuda a interpretar la nueva ideología de la comodidad burguesa que hace su aparición en el Ochocientos. Su estudio en el contexto de una casa museo es metodológicamente complejo si se aborda desde un único ámbito académico, puesto que es el contexto museológico¹ el que determina su significado. Este proceso exige un acto de

cesura, calificada por André Desvallées de desgarramiento y por Jean-Louis Déotte de suspensión. No hay que olvidar que la historia del mueble en su contexto primario² no es lineal, sino que se transforma, se reutiliza, se destruye o se abandona. ¿Cómo puede entonces el contexto museológico legitimar la vida de estos objetos en su incesante trasiego cotidiano?

La estética decimonónica se materializa en una serie de casas museo que retratan las prácticas cotidianas del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX: el Museo del Romanticismo (Madrid); el Museo Cerralbo (Madrid); el Museo Romántico Can Llopis (Sitges, Barcelona); el Museo Romántico Can Papiol (Vilanova i la Geltrú, Barcelona); el Museo Palacio Mercader (Cornellà de Llobregat, Barcelona); la Casa Canals (Tarragona); la Casa Museo Duran i Sanpere (Cervera, Lérida); el Palacio de la Quinta (Cudillero, Asturias) o el Museo Sierra-Pambley (León), siendo Cataluña la Comunidad Autónoma que presenta mayor número de casas museo centradas en ese contexto cultural³. Hay que tener en cuenta que la época de la creación de la casa no siempre se corresponde con su contexto museológico actual. Es decir, una casa museo que refleja las formas de vida del siglo XIX no significa que fuera creada en el siglo XIX, sino que puede haber sido creada incluso antes, por ejemplo el Museo Romántico Can Papiol. Una vivienda es una unidad espacial y temporal en permanente cambio a lo largo de varias generaciones. Ese contexto primario es precisamente el más difícil de conseguir en un contexto museológico, determinado por el profesional de museos, porque en la vida cotidiana hay un trasiego incesante de cambio de objetos, de uso de las habitaciones o de su distribución interna. Incluso una casa museo experimenta sucesivos montajes museográficos que no siempre se corresponden con los existentes en la actualidad.

A pesar de estas transformaciones, inevitables por el discurrir de la vida diaria, las casas constituyen una fuente para el conocimiento de unas formas de vida concretas antes de transformarse en museos. Lo que ha permitido constatar la existencia de unas características comunes, como la distribución de las estancias, la separación de funciones, la utilidad del mobiliario, la apropiación de estilos del pasado o la abundancia de tejidos, que se trasladan al contexto museológico. Estas invariantes, detalladas a lo largo del trabajo, son el fruto de una ideología de la comodidad, concepto que predomina en las casas museo del Ochocientos. El término de “comodidad” se suele confundir con el de *confort*⁴, cuando ambos tienen significados distintos. El *confort* se identifica con unos parámetros de temperatura y humedad relativa, mientras que la comodidad es un concepto más abstracto que implica el modo en que se relacionan el sujeto y el espacio que habita. La comodidad (del inglés *comfortable*⁵ y del francés *confortable*) tiene un significado más amplio que el de *confort* y se asocia a un bienestar general, definido por Blasco Esquivias como “un concepto más abstracto e inasequible (que el de confort), referido a la armonía del entorno doméstico, al bienestar de la privacidad, a la facilidad de la vida y a todo aquello que contribuyera a procurárnoslo, haciendo nuestra existencia más placentera por medios naturales o artificiales”⁶.

La idea del bienestar como construcción material responde a unas nuevas necesidades socioculturales que reflejaban un cambio de las prácticas, de los usos y de los servicios⁷ en las formas de habitación decimonónicas. En este sentido, se puede decir que la comodidad burguesa es una invención del siglo XIX que va más allá del bienestar fisiológico (luz, agua, calor, gas, etc.), asociado al *confort* y a las condiciones de un clima, para convertirse en una versión reducida de la historia de la cultura. Sinónimo de seguridad, de calma, de una vida doméstica uniforme, su estética es de marcada influencia francesa y se extiende por toda Europa. No hay que olvidar la Exposición Universal de París de 1899, que eligió el hogar como tema principal. Todo parece haber cambiado: las fuentes de energía, la luz, los objetos y las técnicas nuevas que ayudan a hacer la vida más cómoda. Las exposiciones universales transmitían una imagen positiva del progreso científico y técnico, de acuerdo con el desarrollo industrial. La comodidad deja de ser un concepto de índole técnica y se convierte en un término complejo que aúna aspectos fisiológicos, constructivos, estéticos, sociales e incluso, existenciales. En este sentido, implica la creación de una atmósfera específica con texturas, olores, sonidos o luz apelando a los sentidos humanos. Estas ideas enlazan con la filosofía fenomenológica de Schmidt, Böhme, Seel o Sloterdijk, en la que la noción de “ambiente” adquiere un sentido existencial que abarca todas las dimensiones del ser humano, incluyendo la memoria y la imaginación. Esta creación de “ambiente” tiene menos que ver con la funcionalidad que con la forma en que la habitación expresa el carácter de su propietario. Es esa sensación de intimidad que crean una estancia y sus elementos (*Stimmung*⁸), donde continente y contenido forman un todo. En este sentido tampoco es casual que durante la segunda mitad del Ochocientos se asista a la eclosión de una museografía que tiende a contextualizar los objetos que los museos exhiben, cuyo antecedente se localiza en los patios diseñados por Owen Jones para la Exposición Universal de Londres de 1851, en los que recrea las épocas egipcia, asiria, griega, romana, renacentista e hispanomusulmana. El contexto museológico, especialmente en el mundo anglosajón, privilegiaba la exposición de objetos en su entorno para la comprensión histórica y cultural y hacía que el visitante percibiera con fuerza la sensación de “estar habitadas”.

Las casas museo españolas revelan una morfología urbana sustentada en la construcción de una imagen cultural y social que fue llevada a cabo por las clases sociales dominantes. Por un lado estaban las viviendas exentas y con un jardín, situada en las afueras de las ciudades y por otro lado, los pisos situados en las principales vías urbanas de la ciudad⁹. Los dos modelos de vivienda responden a una construcción social del espacio. La planta noble solía ocupar el primer piso y tenía las estancias diferenciadas según su uso social o privado. Las destinadas a la vida social solían dar a la calle, mientras que las de carácter privado se replegaban hacia el jardín o al interior, no tenían ventanas exteriores o presentaban puertas con cerrojo. Las zonas de trabajo y vivienda de los criados se ubicaban en la planta baja o en la buhardilla. De la misma manera que las cuadras, sótanos, bodegas, áreas de almacenaje y producción de alimentos, aún visibles en algunas de estas casas convertidas en museo.

La distribución de las habitaciones y la separación de funciones que se puede observar en las casas museo del Ochocientos multiplica las posibilidades de comodidad, tanto en los espacios públicos como en los privados¹⁰, y revela similitudes con el diseño de los interiores domésticos de otras casas museo españolas. Esto indica que hay una ideología común de la comodidad en los interiores domésticos desde mediados del siglo XIX, sin renunciar a su propia idiosincrasia. Se formula el espacio como un lugar funcional, cuya ordenación es indicativa de la posición social del propietario. El contexto museológico muestra una serie de estancias asociadas a las formas de vida en la planta noble. Las habituales son la entrada o el recibidor; la antesala; la sala; el salón; el gabinete o la alcoba¹¹. Por el contrario, son escasas las relacionadas con el personal de servicio (cocina, comedor, habitaciones, cuartos de baño, etc.). Su carácter oculto era evidente porque los criados tenían que estar cerca, pero no presentes, y convivían con los propietarios bajo el mismo techo solamente para desempeñar las tareas pertinentes. En estas casas museo adquiere un valor documental la existencia de espacios específicos asociados al nivel económico del propietario. Por ejemplo, el Salón Árabe del Museo Palacio Mercader, el *boudoir* del Museo del Romanticismo, el Salón de Ídolos del Museo Cerralbo, la galería de la Casa Museo Duran i Sanpere, la capilla de la Casa Canals o la Sala de Billar del Museo Romántico Can Papiol. La multiplicidad de habitaciones requería una cantidad de mobiliario que respondiera a las nuevas demandas de la comodidad, experimentando apenas variaciones hasta bien entrado el siglo XX. Cada espacio disponía de todo lo necesario para el transcurrir de la vida cotidiana, se destinaba a una función concreta y, por lo tanto, determinaba el tipo de objeto. Un *bonheur du jour* no tiene la misma función en un gabinete que en un dormitorio. Un canapé¹² no se concibe en una antesala, sino en un gabinete. Una cómoda en la recámara¹³ con entrada desde la alcoba no tiene el mismo significado que si se expone en un salón.

La sala, que podía tener las funciones de salón, sala de baile o sala de música, ocupaba el lugar central y el mueble expuesto en ella responde a los requerimientos de la comodidad y al deseo de epatar. El despacho es el lugar por antonomasia del burgués, de acuerdo a su nivel económico y a su posición social. Incluso hay casas museo que presentan dos despachos, uno de carácter privado y otro más formal, en el que se atendían asuntos de importancia sin tener que adentrarse en la intimidad de la vivienda, como el de la Casa Museo Duran i Sanpere, que tenía dos puertas, una por donde accedían los clientes y otra de uso privado¹⁴. A la tríada habitual de alcoba, sala y gabinete¹⁵ se le suman otras estancias con distintas funciones (comedor de diario, salón de confianza, despacho, *boudoir*, antesalones, y un largo etcétera) (Fig. 1). Casas museo como la del Romanticismo tenían antecámaras que preparaban al invitado para entrar de forma gradual en la estancia siguiente. En algunas casas catalanas las alcobas iban precedidas de una antecámara que funcionaba como sala de estar, para la intimidad del descanso, de la costura o de la tertulia. Por ejemplo, los dormitorios de la Casa Duran i Sanpere se componían de sala, alcoba y antecámara (*recambra, requartet*), en lo que es una reminiscencia de la herencia barroca francesa de celebrar audiencias en



Figura 1

Planta del Museo Palau Mercader (Cornellà de Llobregat)
© Ajuntament de Cornellà de Llobregat..

las alcobas¹⁶. El despacho, para trabajar; el comedor, para comer; el salón de baile o de billar, para el juego y la música; el *fumoir*, para fumar y relajarse, etc. Lo privado, que es también el espacio de la interacción social, refleja un mundo de rituales asociados a determinadas prácticas cotidianas. La casa es algo más que un lugar para vivir, es un “estuche” de la comodidad. Por ello, su conversión en museo se considera un hecho cultural digno de ser estudiado en una dimensión material, social y cultural.

EL MUEBLE EN LAS CASAS MUSEO DEL OCHOCIENTOS

¿OBJETO DE LUJO O ARTEFACTO ÚTIL?

En el contexto museológico de una casa museo el mueble se manifiesta como un objeto de lujo y un artefacto útil¹⁷. Es un objeto producido en serie para contribuir a la comodidad. Su utilidad no necesariamente implica un menoscabo de su calidad. Y la burguesía es su principal consumidora, en un contexto en el que la demanda de las denominadas “artes industriales” francesas e inglesas era superior a la de la producción nacional hasta finales del siglo XIX¹⁸. No obstante algunos de los talleres de ebanistería locales se transformarán en verdaderos centros de fabricación que suplirán la demanda de mue-

bles por parte de la burguesía. Como señala Piera, las empresas de muebles y de decoración ofrecían conjuntos de habitaciones (un salón, un dormitorio, una salita, etc.), e incluso complementos y objetos de decoración para armonizar la estancia al gusto del propietario¹⁹. El propio mobiliario se vende a través de nuevos medios de comunicación como libros de diseños, salas de exposición de los propios talleres, muestrarios de proyectos, catálogos de exposiciones de productos artísticos y de la industria, etc., que hacen que se vuelva imprescindible poseer. Los muebles que se exhiben en una casa museo del Ochocientos no siempre corresponden al siglo XIX²⁰, sino que en una misma sala coexisten ejemplos de diferentes épocas, con el objetivo de crear un “ambiente”, respondiendo a los dictados de la moda que documentan las fuentes (los archivos de la casa museo, los catálogos de exposiciones, los libros de diseños, etc.). Hasta entonces, el mueble no era un artefacto pensado para estar en un mismo sitio un cierto tiempo ni influía de manera considerable en la decoración de una estancia. Ahora se “inmoviliza”. Se concibe para ubicarse en una determinada habitación. Y lo que es más importante, no se considera como un objeto individual aislado, sino formando parte de un espacio concreto. Contribuye a la puesta en escena de la estética decimonónica. De esta manera, el mobiliario demuestra la existencia real de las necesidades estéticas del hombre, no tanto la belleza o la delicadeza como el hecho de ser acogedor. Culmina la formulación de un espacio ordenado comprendido como hogar.

La comodidad del mueble del Ochocientos se asocia a las estructuras mullidas, al protagonismo de los tapizados y almohadones, y a las formas curvas y ovaladas que hacen abandonar las posturas rígidas²¹. Las casas museo mencionadas en este trabajo exhiben un variado repertorio de asientos de comodidad, convertidos en iconos del bienestar burgués por versatilidad al presentar numerosas variantes, buscar el componente anatómico e invitar al recogimiento y al descanso. Su versatilidad permite que el individuo pueda extender las piernas, recostar la espalda, descansar las lumbares y relajar los hombros y las muñecas. Los numerosos muebles de asiento en los espacios públicos o de representación indican la intensa vida social de sus propietarios, cuando ésta giraba en torno a los bailes, los juegos y las tertulias. Al margen de los conjuntos de sillería (Fig. 2), los asientos de comodidad²² más frecuentes eran la butaca, que adopta diferentes modalidades (Fig. 3); la banqueta²³, que solía complementarse con cojines; el confidente o *vis à vis*, formado por dos asientos enfrentados que configuraban una s en planta; el canapé²⁵, conocido genéricamente como sofá; el borne²⁶, sofá de planta central, circular, ovalado o poligonal que se colocaba en el centro de una sala; el indiscreto, compuesto por tres asientos individuales unidos por el vértice de los brazos; el *pouf*, taburete circular o cuadrado, apoyado sobre el suelo o sobre pies cortos. Algunos de estos muebles presentaban ruedas, lo que ayudaba a desplazarlos de una estancia a otra. Las sillas portátiles gozaron de gran popularidad²⁷. No tenían una ubicación determinada y se disponían de manera informal permitiendo trasladarlas a cualquier espacio de la casa y una adaptación a los ritos familiares y sociales que transcurren en su interior. El mueble está pensado para ser poseído, consumido y exhibido.



Figura 2

Salón de Baile. Museo del Romanticismo (Madrid)

© 2009 LIT. UNIVERSAL.



Figura 3

Butaca.

Archivo Fotográfico Museo Cerralbo, Inv. 1466. Madrid.
Fotografía: Juan Carlos Quindós de la Fuente.

Aunque era una realidad la fabricación en serie, en las casas museo españolas se observa que los propietarios impusieron sus determinadas formas de habitar. Se puede afirmar la existencia de determinados patrones estéticos y funcionales. El mueble, como parte integrante de la decoración de interiores, es un espejo de la época. Contribuye a crear un “ambiente” dentro de la nueva ideología de la comodidad. El contexto museológico privilegia los ambientes historicistas o eclécticos. El Historicismo permite recuperar el estilo de otra época a la que se ajusta con mayor o menor fidelidad. Cada estancia de la casa museo tenía que transportar a una época diferente. Una visita por las salas del Palacete de la Quinta (Sala Luis XIII, Luis XV o Luis XVI) o de

la Casa Museo Duran i Sanpere (el Luis XVI de la habitación azul, el comedor Renacimiento alemán o la capilla neogótica) supone viajar de una época a otra evocando sensaciones diferentes, como también nos lo muestran algunos de nuestros novelistas naturalistas y realistas, por ejemplo en la visita al salón de antigüedades de los marqueses de Vegallana (*La Regenta*, 1884-5)²⁸. Dentro de las corrientes historicistas destacan los estilos²⁹ que vienen de Europa (Gótico, Renacimiento, Barroco³⁰, Rococó y Neoclasicismo), algunos de ellos considerados “cultos” como los “Luises” franceses, y otros autóctonos, como el Neomudéjar o el Alhambriismo³¹. Como señala Rodríguez Bernis, no todos los estilos “recuperados” encarnaron los mismos valores, aunque todos ellos estuvieran asociados al pensamiento burgués³². El aristocraticismo de los “Luises” franceses entraba en contradicción con la escasa calidad de los objetos de consumo que adornaban los interiores burgueses del momento. El mobiliario de los “Luises” siguió de moda incluso durante buena parte del primer tercio del siglo XX, combinado con adaptaciones del gótico medieval, del clasicismo romano, del barroco hispánico o la elegancia del Imperio francés, llevado al paroxismo en los palacios de Luis II de Baviera, el de Linderhof (rococó) y Herrenchiemsee (barroco), y el castillo de Neuschwanstein (gótico, bizantino).

Existe una variedad de lenguajes decorativos del pasado, que hace que los muebles no tengan un único estilo, sino varios. El estilo se convierte en un calificativo que determina el carácter y la función de los espacios interiores. Frente a la intención mimética del Historicismo, el Eclecticismo³³ rechaza la adopción de un único lenguaje decorativo y propone la combinación de elementos de diferentes períodos para dar forma a algo nuevo. El Eclecticismo mezcla diferentes épocas dando lugar a un resultado diferente a sus fuentes. Es significativo que el término proceda del vocablo griego *eklego* (escoger), y que fuera empleado por primera vez a mediados del siglo XVIII por Winckelmann para referirse al arte de los Carracci, que sintetizaba la línea de Miguel Ángel, el color de Tiziano, el claroscuro de Correggio, la simetría de Rafael y la gracia de Leonardo³⁴.

El Eclecticismo fue el lenguaje preferido por la burguesía de la segunda mitad del Ochocientos porque, además de resultar cómodo, sus ideales estéticos ilustraban su categoría social, con una marcada tendencia a la ampulosidad. Esta libre interpretación del léxico histórico encuentra uno de sus mejores exponentes en el Estilo II Imperio o Napoleón III, que combina el Barroco francés con el Renacimiento italiano. Las otras dos variantes del Eclecticismo aceptadas por la literatura artística son el estilo de la *Rings-trasse* y el estilo Victoriano³⁵ y que en España coincide con el período Isabelino. Este Eclecticismo, denominado por Sala Eclecticismo de la *Febre d'Or*³⁶, pretendía alejarse del Historicismo y crear un lenguaje moderno propio. La existencia de salas ambientadas según el gusto del propietario fue posible por la especialización de espacios, que implicaba a su vez una especialización de funciones, y por la preferencia de un buen diseño sobre el objeto individual y de calidad. Estas ambientaciones de época no responden a un interés histórico o científico, sino a una preferencia subjetiva concreta marcada por

un carácter enciclopédico que tanto furor causó en las exposiciones universales. En este sentido, algunos autores aluden a que cada habitación se asemeja a una “exposición mascarada”³⁷, como recoge Rodríguez Bernis: “Nuestra burguesía carece casi en absoluto de sentido artístico en lo que a la casa se refiere [...] el comprador, atento sólo a aparentar [...] escoge lo más aparatoso y reluciente, que viene a ser lo mismo que llevarse lo peor y más feo, las habitaciones estilo historia universal: alcobas Luis XV o Luis XVI, salones Imperio, comedores ingleses, despachos españoles. La gran creación moderna de los mueblistas ha sido el llamado mueble de estilo español. Su generación es tan difusa y tantos sus procreadores, que es difícil concretar responsabilidades: tendencia universal al nacionalismo artístico, estudios modernos sobre la historia del arte español, conferencias y prédicas de eruditos”³⁸. La burguesía participa del esfuerzo de cartografía intelectual del tiempo y del espacio que anima a la cultura del siglo XIX³⁹.

“Nuestra burguesía carece casi en absoluto de sentido artístico en lo que a la casa se refiere [...] el comprador, atento sólo a aparentar [...] escoge lo más aparatoso y reluciente”

Claros ejemplos de este Eclecticismo⁴⁰ se observan en numerosas casas museo que exhiben espacios de diferentes lenguajes decorativos relacionados con la conciencia de pertenencia a un grupo social y que harían la delicia de un Des Esseintes refugiado en su propio interior⁴¹. En el Museo Palacio Mercader coexiste lo oriental del Dormitorio Rosa con el gótico medieval de la capilla; en el Museo Cerralbo el Salón Árabe con los Luises del Salón de Baile y los estilos rococó neoclásico e Imperio de la Salita Imperio; el Neoclasicismo e Isabelino del Salón de Baile con el Luis XVI e Imperio de la Sala y Alcoba del General Suchet, en el Museo Romántico Can Papiol; la Sala Carlos IV con la Gran Sala Noble isabelina de la Casa Canals. Sin olvidar que en estos ámbitos hay muebles de épocas y estilos diversos como el Despacho del Museo Cerralbo, que presenta un sillón Luis XIV, una mesa Luis XV, un buró Luis XVI o los divanes formados por tablas góticas del siglo XV, que responden a una larga tradición coleccionista. Pero este desorden es la personalización de un interior doméstico: la casa museo es el escaparate de la comodidad burguesa, de la autoafirmación como grupo social. El mobiliario se presta a mezclar los harenos de Delacroix, el Barroco hispánico, el romanticismo trovadoresco, el Neoclasicismo de Pompeya y Herculano, los aristocráticos “Luises” o la sensualidad de Boucher y de Fragonard. Este vocabulario decorativo de “ambiente” proporcionaba al burgués la ilusión de una “armoniosa y jerárquica felicidad, rodeada por los objetos materiales que la demostraban y hacían posible”⁴² en una suerte de experimento de acumulación coleccionista de estilos.

Por otro lado, la mecanización de modelos que se repiten con insistencia da como resultado que muchos muebles de asiento deriven en piezas sin gran relevancia. Era

importante que estos nuevos objetos no solamente se fabricaran, sino que se difundieran, puesto que necesitaban de un mercado en el que mostrarse. Y, paradójicamente, en la época de la industrialización y difusión de nuevos modelos, en España sólo existe una obra dedicada al mobiliario del Ochocientos: el *Álbum enciclopédico-pintoresco de las artes industriales*, editada en Barcelona en 1857 por Lluís Rigalt (1814-1894). La aspiración al bienestar genera una multiplicación de tipologías de mobiliario y, en concreto, de muebles combinados⁴³, pero también la insistencia en una serie de muebles que resisten el paso del tiempo por su funcionalidad y versatilidad. La reducción de los espacios domésticos, más acusada a finales de siglo, repercute también en las dimensiones de los muebles que en el primer tercio de siglo eran de gran tamaño como los tocadores o las cómodas. La tipología del tocador, que ya se puso de moda con Fernando VII, no deja de estar presente en las salas, gabinetes o alcobas ya que, además de satisfacer la necesidad de epatar de la burguesía, se asociaba a un modo de vida aristocrático⁴⁴. Existen habitaciones denominadas específicamente tocadores, que tienen también la función de vestidores como el del Museo Romántico Can Papiol. Con

el tejido se extiende por todos los rincones de la casa, como si quisiera amortiguar todos los sonidos, pero también suministra al burgués una bruma apaciguadora que le libera de todas las obligaciones y quehaceres domésticos

los avances médicos y los nuevos conceptos higienistas, la estructura del tocador se va asociando cada vez más con el aseo y el agua hasta llegar al lavabo como se conoce en la actualidad. La cómoda se adaptaba a cualquier espacio de la casa y a su utilidad para contener ropa⁴⁵, se le añade el hecho de simbolizar el nivel económico y social del propietario. Presentaba un número variable de cajones y descansaba sobre un zócalo. Destacan los ejemplares del Museo del Romanticismo o del Museo Romántico Can Papiol. Aunque es habitual en otras salas de la vivienda, en el siglo XIX se asocia al dormitorio haciendo juego con un escritorio y con un armario de luna⁴⁶, como en la habitación azul de la Casa Museo Duran i Sanpere. A partir de la segunda mitad de siglo va reduciendo su tamaño, lo que permite una mejor adaptación a los espacios de la casa. Una variante de esta tipología son las cómodas tocador, mueble de representación desde el siglo XVIII y que en el siglo XIX pasa a ser considerado un mueble funcional, ya que ocupaba menos espacio y respondía a una diversidad de funciones (contenedor de ropa, expositor de objetos, elemento de aseo y arreglo personal). Tanto los tocadores como las cómodas son muebles de marcada verticalidad y su presencia en las casas transforma la organización del interior, aprovechando mejor el espacio disponible. Existen muebles combinados, que aúnan diferentes funciones, como las mesas de costura de la Casa Museo Can Mercader y el *bonheur du jour* del Museo del Romanticismo, tipologías de marcado carácter femenino que ayudan a hacer más cómoda la vida cotidiana de la



Figura 4
Canapé.

Archivo Fotográfico Museo Cerralbo, Inv. 1752. Madrid.
Fotografía: Juan Carlos Quindós de la Fuente.

mujer permitiendo realizar varias actividades sin tener que desplazarse de un lugar a otro. En la misma estancia puede guardar documentos, jugar, leer o coser.

En estas casas museo del Ochocientos se ensalza la abundancia de cortinajes, guardamalletas, pasamanerías, flecos, bordones, doseles, alfombras, tapices, almohadones, colchas, manteles, tapetes, juegos de cama, etc., que impregna a numerosas estancias, tanto públicas como privadas. Esto se relaciona con la imagen que cultiva el burgués del yo hedonista, y con el modo que tiene de huir de la presencia propia o, por lo menos, de apaciguarla. Como se observa en los salones de baile de los Museos Cerralbo, Romanticismo o Can Papiol, el *fumoir* y *boudoir* del Museo del Romanticismo, el Dormitorio Rosa del Museo Palacio Mercader o el Salón de la Casa Duran i Sanpere, el tejido se extiende por todos los rincones de la casa, como si quisiera amortiguar todos los sonidos, pero también suministra al burgués una bruma apaciguadora que le libera de todas las obligaciones y quehaceres domésticos. Es la época de las “alfombras de moqueta”⁴⁷, que se extienden por la superficie de la sala. El tejido ayuda a mantener una luz crepuscular en las estancias y permite la huida de la excesiva luz solar creando ambientes en penumbra. El claroscuro revela la incerteza de la presencia. Los muebles se enmarcan con tejidos que buscan satisfacer al cuerpo. No en vano las casas museo del Ochocientos constituyen una importante fuente iconográfica para el conocimiento de los nuevos métodos de cubrición (*capitoné*, *pikieren*, *abgeheflete Polster* o abotonado), que aumentaban la calidad de los acolchados. En este tipo de cubriciones⁴⁸ el relleno se fijaba por unos botones cosidos desde el exterior y daba al asiento un aspecto decorativo, ya que la red romboidal resultante generaba un estético claroscuro. Ejemplos son los conjuntos de sillerías del Museo Cerralbo (Fig. 4), del Romanticismo, del Museo Romántico Can Papiol o del Museo Palacio Mercader. Es indiscutible el protagonismo del tapicero en la decoración de los interiores burgueses, plasmado en el extenso repertorio de muebles de asiento tapizados de todas las formas y tamaños⁴⁹ del *Album de l'Industrie et des Arts utiles* (1830), de Le Bouteiller. Los tapizados de los muebles intentaban armonizar con el resto de textiles, e incluso con los papeles pintados. Cuando no se podía hacer uso de los textiles se empleaba el papel pintado, que cubría

las paredes, imitando motivos arquitectónicos (pilastras, zócalos) alternando con vistas panorámicas, como en el Museo Romántico Can Papiol, que narra episodios históricos o alegóricos que ensalzan a los propietarios, o con motivos geométricos, vegetales y florales, como en el Museo Sierra-Pambley, que refleja el abaratamiento de costes que proporcionó la producción industrial.

Las casas museo son el escaparate de una comodidad investida de autoridad

Tradicionalmente los tejidos, como después lo harán los papeles pintados, han añadido un valor de riqueza y de comodidad⁵⁰ en su función de guarnición o de complemento. Hay pocos elementos muebles e inmuebles que queden a la vista. Incluso las mesas se tapizaban. No hay suelo sin alfombra, ventana sin cortinaje, asiento sin tapizado, pared sin papel o pintada. Los tejidos ensalzan la objetualidad de las cosas, refuerzan su presencia y las envuelven en un halo de misterio, puesto que están medio descubiertas u ocultas del todo. Benjamin detectó en este gusto por las superficies cubiertas un deseo de revestir al objeto con algo que llevase después su huella⁵¹. El tapizado sobre muelles es una de las novedades más importantes en los muebles de asiento del siglo XIX y permite la creación en serie de piezas de calidad y multiplicar sus tipologías. La primera patente la obtuvo un tapicero vienés, Georg Juningl, en 1822 y se populariza debido a la producción de resortes en serie que se realizaron en Birmingham. En España se adopta de manera visible a partir de 1850⁵². El asiento se rellenaba con crin animal o vegetal y se montaba sobre muelles, lo que permitía una mejor adaptación a la postura del que se sentaba. Para que los muelles no se quedaran sueltos se cosían con un basteado y se unían entre sí con cordeles, sobre ellos se colocaba la tela de refuerzo y encima, el almohadillado⁵³.

LOS ESPACIOS DE LA COMODIDAD EN UNA CASA MUSEO BURGUESA.

¿PEQUEÑAS O GRANDES APARIENCIAS?

El contexto museológico debe partir del análisis de la casa como una unidad espacial y simbólica, puesto que la reinterpretación de lo que sucede en su interior requiere de diferentes fuentes (notariales, literarias, visuales, orales, etc.). En este sentido, una de las vías más importantes para su estudio es la Historia de la vida cotidiana, puesto que contempla todas las actividades necesarias para el desarrollo de la vida en el interior de una casa. El propio archivo de la casa, la literatura, la pintura -en concreto, los retratos y las pinturas de género⁵⁴- , la fotografía, la documentación notarial (los inventarios de bienes, las cartas de dote, los testamentos, las escrituras de compra-venta), los tratados de arquitectura, los libros técnicos de construcción, los memoriales, las crónicas de sociedad, los libros de diseños, las tasaciones, las ordenanzas de obras, las ordenanzas

Figura 4

Salón. Casa Museo Duran i Sanpere.

© WikimediaCommons



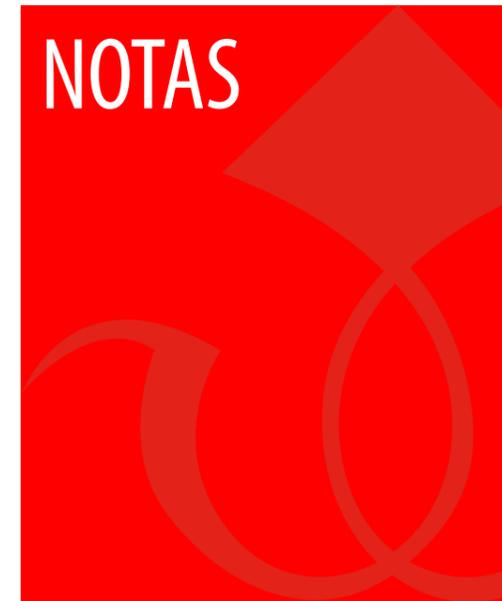
municipales, los libros de higiene y de medicina o los manuales de diseño, entre otros, ofrecen una suerte de relatos fragmentarios procedentes de diferentes fuentes que pueden servir de referencia para construir un relato sobre las formas de vida en una casa museo del Ochocientos. Este relato previo permitirá articular la transformación de la casa en museo.

La ideología de la comodidad se hace visible, además, en la especificidad funcional que estas casas museo presentan, traducida en una multiplicación de habitaciones y en una cantidad de objetos que muestran la legitimización del nuevo estatus del burgués, cuando en realidad se produce una simbiosis con la forma de vida de la nobleza, quien paradójicamente, a su vez se aburguesa. Esta especificidad funcional conlleva una decoración de interiores que expresa determinados mensajes asociados al lenguaje de las formas. La imperiosa exhibición pública propiciaba al burgués un descanso complaciente en su deseo de ser una clase social por derecho propio. En este sentido, las casas museo son el escaparate de una comodidad investida de autoridad (Fig. 5).

Los espacios de comodidad de una casa museo, además de satisfacer las necesidades sociales y funcionales del propietario, deben revelar aspectos existenciales, simbólicos, rituales, etc. construidos a partir de la interacción que tienen con los sujetos

y con los objetos, que construyen, reutilizan, compran, venden, guardan o destruyen. Puesto que ellos una vez habitaron la casa y ahora ya no están. Despojados de su funcionalidad, los objetos dan al burgués la oportunidad de la evasión, del escapismo, del no lugar. El contexto museológico convierte a la casa museo en una suerte de burbuja histórica. En este sentido Woorward señalaba que las cosas inanimadas actúan sobre los individuos, quienes a su vez las utilizan en función de las necesidades propias de la actividad humana⁵⁵.

La creación de un ambiente no es en absoluto superflua, sino que hace visible la posición social del propietario, rasgo que se manifiesta desde el exterior del inmueble que habita. Cada actividad, cada objeto y cada hecho dejan su huella en ese ambiente. Además de la materialidad de los objetos, de su condición tangible, hay un componente inmaterial que revela todo un dominio de significaciones propio de la atmósfera, del espíritu del lugar, marcado por el protagonismo de la comodidad. El contexto museológico tiene que preservar esa idea como sinónimo de vida burguesa⁵⁶. De esta manera el espacio de la casa se convierte en un estuche, que Benjamin define de la siguiente manera: “El interior no es sólo el universo, sino también el estuche del individuo particular. Habitar significa dejar huellas. En el interior, éstas se subrayan. Se inventan multitud de cubiertas, fundas y estuches, en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. Las huellas del morador también se imprimen en el interior”⁵⁷. Un espacio concebido como refugio privado que Benjamin relaciona con el surgimiento de lo detectivesco por cuanto la obsesión por lo oculto puede esconder las huellas de un crimen. Un lugar de apariencias. Las casas museo del Ochocientos no son casas en un sentido físico, sino también lugares socialmente construidos, en los que algo ha sucedido o alguien ha vivido allí. Son estructuras temporales que canalizan recuerdos de un pasado que convierten en promesas de futuro⁵⁸. El contexto museológico generará diferentes memorias, lo que no evitará que sean signos de la desaparición de historias individuales y colectivas, por cuanto tienen una historia, la de sus propietarios, la de su relación con el territorio y la de una época concreta.



¹ Empleamos la terminología en el sentido que lo entiende Van Mensch: contexto primario, arqueológico y museológico. Véase VAN MENSCH, P., *Towards a methodology of museology, doctor's thesis*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Zagreb, 1992, p. 135. El contexto museológico se debe abordar desde una perspectiva multidisciplinar.

² El concepto de contexto primario remite a la vivienda antes de su transformación en museo.

³ Se mencionarán únicamente aquéllas que mejor ilustren las ideas que se plantean en este trabajo, siendo realmente mayor la nómina de casas museo centradas en ese período, que son objeto de la Tesis Doctoral de quien suscribe este trabajo. Las casas museo del Ochocientos no necesariamente se deben asociar a un período histórico concreto como el Romanticismo, sino que también responden a otros contextos culturales como el Modernismo, el Regionalismo, el Surrealismo, o históricos como el Carlismo.

⁴ El vocablo *confort*, que no tiene traducción española, procede del verbo francés *conforter* (confortar, consolar, socorrer, cobijar). Este significado de mero cobijo pasa a convertirse a principios del siglo XVIII en bienestar físico (todavía alejado de la comodidad burguesa del Ochocientos), en clara consonancia con la *convenance* y la *comodité* de los interiores rococós (*boudoir et chambre a coucher*). Sin embargo, la acepción de *confort* como construcción cultural deriva de la palabra inglesa *confort*, tal y como se recoge en las publicaciones de Hermann Muthesius, especialmente *Das englischer Haus* (La casa inglesa), fechada en 1904, y de Witold Rybczynski, quien en su libro *Home: A Short History of an Idea* (La casa: historia de una idea, San Sebastián, Nerea, 1986) hace un recorrido en la historia del *confort* asociada a los interiores domésticos.

⁵ Término que ya aparecía en la documentación legal del siglo XVII, como recoge Crowley. Véase CROWLEY, J., *The invention of comfort*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.

⁶ BLASCO ESQUIVIAS, B., “Reflexiones en torno a las casas museo y las singularidades museológicas del espacio existente”, en *Casas museo. Museología y gestión*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp.145-159, especialmente p. 150. Esa idea del *comfort* es la que se asimilará en Inglaterra después de la Revolución Industrial, y la que se conoce hoy en día, indisociable de los ideales británicos.

⁷ Por ejemplo, nuevas prácticas higiénicas que hablan de la gestión del agua, su uso y evacuación, pasando del rincón dentro del dormitorio a la creación de un cuarto de baño, como el del Museo Palacio Mercader. Al profundizarse en la higiene se refuerza la esfera privada. La preocupación por la ventilación se traduce en la presencia de balcones y miradores en las fachadas, o galerías, como la de la Casa Museo Duran i Sanpere, que funciona como cuarto de estar durante el verano. El desarrollo de las innovaciones tecnológicas que tienen lugar en estos inmuebles excede los límites de este estudio.

⁸ PRAZ, M., *Historia ilustrada de la decoración: los interiores desde Pompeya al siglo XX*, Barcelona, Noguer, 1965.

⁹ Estos modelos de viviendas fueron establecidos por autores como Capel. CAPEL, H., *La morfología de les ciutats. II. Aedes facere: tècnica, cultura i classe social en la construcció d'edificis*, Barcelona, Edicions del Serbal, 2005, pp. 125-130

¹⁰ La división de los espacios públicos y privados sigue las pautas establecidas por la nobleza en sus residencias en el siglo anterior.

¹¹ En las casas museo catalanas incluye la *cambrà* y *recambrà*. El análisis de los diferentes espacios en una casa museo se encuentra en PÉREZ MATEO, S., “Un mueble para cada espacio de la casa. El ejemplo del Museo del Romanticismo (Madrid)”, en SAURET GUERRERO, M. T.; RODRÍGUEZ ORTEGA, N. y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. (coords.): *Diseño de interiores y mobiliario: aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga, Publicaciones y Divulgación Científica, Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga, 2014, pp. 647-660. La dicotomía existente entre los espacios públicos y privados no es nueva, sino que se viene manifestando desde la Antigüedad. Pero se potencia en la cultura burguesa del Ochocientos al actuar como indicador de jerarquía social.

¹² También conocido como confidente o con el galicismo *vis-à-vis*. Representa uno de los máximos ejemplos de la modalidad de seducción que se pone de moda a partir de la segunda mitad del siglo XIX: el galanteo, mediante el cortejo con los ojos, con roces del vestido y la piel, con el contacto con las rodillas o incluso debajo de una mesa.

¹³ En Cataluña se denomina *recambrà*, *requartet* o *guardarobes*.

¹⁴ Esta distribución se remonta al mundo antiguo, a las casas acomodadas de la época romana. Véase PIERA, M., “La casa d'Agustí Duran i Farreras: els espais interiors”, http://www.museudecervera.cat/cataleg_virt_2014/pdf/05.pdf, p. 6 (consulta 06/06/2014).

¹⁵ ACOSTA, J., “Hacia la casa burguesa: los nuevos espacios y su decoración”, en *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina. Nuevos estudios*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble i Museu de les Arts Decoratives, 2011.

¹⁶ PIERA, M. http://www.museudecervera.cat/cataleg_virt_2014/pdf/05.pdf (consulta 30/06/2015), p. 8.

¹⁷ Definiciones extraídas de una conferencia impartida por Aguiló Alonso en el año 2008, dentro de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro (Universidad de Navarra).

¹⁸ Rodríguez Bernis señala que en España se comienza con una protección de la producción nacional de las “artes industriales” a partir de mediados del siglo XIX, plasmada en “la publicación de revistas y monografías de carácter técnico, la celebración de exposiciones y concursos de bienes de consumo, la asistencia a las exposiciones universales de los industriales españoles y la mejora del sistema de las enseñanzas”. RODRÍGUEZ BERNIS, S., “No comprar sin visitar la Casa Apolinar”. La empresa de muebles de Apolinar Marcos”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, núm. 1, 2011, pp. 139-166, especialmente pp. 140-141.

¹⁹ PIERA, M., http://www.museudecervera.cat/cataleg_virt_2014/pdf/05.pdf (consulta 30/06/2015), p. 11.

²⁰ El mueble del siglo XIX en España se suele asociar a los nombres de los monarcas. Véase PÉREZ MATEO, S., “El mobiliario español del siglo XIX. Su reflejo en un Museo de Madrid”, *Estudi del Moble*, núm. 13, 2011, pp. 26-28.

²¹ Se acepta generalmente que el cambio en el concepto de comodidad en el mobiliario comienza a finales del siglo XVII en la corte francesa. Pero las formas redondeadas y volumétricas aparecieron en el siglo XVIII, buscando adaptarse a los movimientos del cuerpo. Véase DE JEAN, J., *O século do conforto, Civilização brasileira*, Rio de Janeiro, 2012.

²² Su presencia es habitual en los catálogos de exposiciones y libros de diseño. Por ejemplo el *Catálogo de los grans magatzems El Siglo*, uno de los almacenes de referencia entre la burguesía urbana, cuya sección de muebles no abrió hasta 1890-1891. PIERA, M., “El sillón romano de Barcelona y sus precedentes alemanes”, *Eclecticisme l'avantsala del modernisme: espais i mobiliari*, 2014, pp. 113-124.

²³ Se definen como asientos bajos y hondos, de respaldo cóncavo, cuadrado o bajo, brazos curvados o rectos.

²⁴ Eran bancos bajos, henchidos, tapizados y arrimaderos. RODRÍGUEZ BERNIS, S., *Diccionario de mobiliario*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, p. 58.

²⁵ Es el mueble que mejor refleja la importancia que adquiere la intimidad en el interior de la vivienda, tanto en las relaciones familiares como en las visitas que acogían a un grupo reducido de personas. Lo que le diferencia del sofá es el hecho de indicar en el respaldo el número de plazas, dos personas, no más. CREIXELL, R., en VV.AA. *El moble català*, Barcelona, Electa, Generalitat de Catalunya, 1994, p. 288.

²⁶ Su centro puede adornarse con una jardinera, una escultura o un portaluces. No se desarrolla hasta los años veinte del siglo XIX. RODRÍGUEZ BERNIS, S., 2006, p. 66.

²⁷ En Francia se les denominaba *chaises volantes*, por oposición a las *sièges meublants*, más pesadas y arrimaderas, cuya disposición era una pervivencia aristocrática ya que se reservaba para que las altas esferas de la sociedad pudieran sentarse en ellas.

²⁸ PÉREZ MATEO, S., “El sentido de lo museístico en el Realismo y Naturalismo de la novela española del siglo XIX”, en *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008-noviembre 21, 2008, Murcia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009.

²⁹ Para el análisis de los diferentes estilos en el mobiliario del Ochocientos véase PÉREZ MATEO, S., *art. cit.*, 2011. También RODRÍGUEZ BERNIS, S., “Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del Historicismo”, *Además de... Revista on line de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 63-86.

³⁰ Los estilos propiamente españoles de la Baja Edad Media y de los Austrias dan lugar a la creación del denominado “mueble de estilo español”. PÉREZ MATEO, S. “El mobiliario. Una aproximación a las colecciones del Museo del Greco”, en LAVÍN BERDONCES, A. C. y LAFUENTE URIÉN, A. (coms.), *Tesoros Ocultos. Fondos Selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp. 331-345.

³¹ Rodríguez Bernis señala el Alhambrismo con ayuda inglesa y el Neomudejarismo. *Vid. RODRÍGUEZ BERNIS, S. art. cit.*, 2015, p. 67.

³² RODRÍGUEZ BERNIS, S., *art. cit.*, 2015, p. 73

³³ Juan de Dios de la Rada y Delgado, en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia en 1882, definido por Navascués como el Manifiesto del eclecticismo español, afirmaba que nuestro siglo tiene un espíritu de asimilación [...] el arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico confundiendo los elementos de todos los estilos para producir composiciones híbridas, en que no se encuentre un pensamiento generador y dominante. NAVASCUÉS PALACIO, P., “El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX”, *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 114, 1971, p. 117.

³⁴ Comparto esta idea de AZANZA LÓPEZ, J.J., “Mansiones para la burguesía urbana de los siglos XIX y XX”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm.4, 2009, pp. 285-321.

³⁵ MOLET I PETIT, J., “L’arquitectura eclèctica: el difícil equilibri entre la funcionalitat i la sumptuositat”, *Eclecticisme, l’avantsala del modernisme: espais i mobiliari*, Associació per a l’Estudi del Moble i Museu del Disseny de Barcelona, 2014, pp. 11-24.

³⁶ SALA GARCÍA, T.M., *La Casa Busquets. Una historia del moble i la decoració del Modernisme al decò de Barcelona*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2006, p. 31.

³⁷ BENNET OATES, P., *Historia dibujada del mueble occidental*, Madrid, Blume, 1974.

³⁸ Vid. RODRÍGUEZ BERNIS, S., *art. cit.*, 2015, p. 75. Recoge esta cita de T. B., “El mobiliario de nuestras viviendas. Con motivo de la próxima Exposición Internacional de Barcelona”, *Arquitectura*, 1922, pp. 436-437 y 442.

³⁹ VERNES, M., *Divagations*, Orléans, HYX, 2000.

⁴⁰ El Eclecticismo se ve favorecido por la existencia de una industria que satisface ese gusto por un decorativismo en muchas ocasiones exacerbado, de lo que es un claro exponente los denominados muebles de fachada. No hay que dejar de mencionar la impresión de Baudelaire sobre la sala de estar decimonónica, que calificaba de desbarajuste, mezcla inconexa de estilos y colores, cacofonía de señales. Véase BAUDELAIRE, C., “Salon de 1846”, *Écrits sur l’art, Paris, Librairie Générale Française*, 1992, p. 149.

⁴¹ El duque Jean Floresses Des Esseintes es el protagonista del libro de Huysmans (*À Re-bours*, 1884), que crea su propia casa a la manera de una “Maison d’Artiste”.

⁴² HOBBSAWM, E., *La era del Capital. 1848-1875*, Buenos Aires, Crítica, 2010 [1975], pp. 239, 240.

⁴³ Los ingleses se convierten en unos virtuosos del descanso y generalizan los muebles articulados. A lo largo del siglo XIX es creciente la creación de tipologías combinadas, ya que responden a las exigencias de multifuncionalidad que requieren los nuevos espacios de las viviendas. COLL, K, *El moble a Mallorca. Segles XIII-XX. Estat de la qüestió*, Mallorca, Consell de Mallorca, 2009, p. 55.

⁴⁴ Existen ejemplos curiosos como los tocadores (Inv. 1004 y 1005) denominados por Rodríguez de Rivas “pajes” por su similitud con los pajecillos de la Edad Media que sostenían, con sus brazos en alto, el espejo para que la dama se contemplara durante su tocado. RODRÍGUEZ DE RIVAS, M., *Museo Romántico. Guías de los Museos de España IV*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1950, p. 36. Estos tocadores en forma de mesa y espejo responden más a la función de barberas, para ser usados de pie, con un espejo basculante y un cajón donde dejar los utensilios del afeitado. Destacan las barberas del Museo Cerralbo (Madrid) y del Museo Sierra- Pambley (León).

⁴⁵ Ubicadas en dormitorios tanto masculinos como femeninos permitía ordenar la ropa de hombres y mujeres sin mezclarse ambas, pero también objetos de uso personal.

⁴⁶ RODRÍGUEZ BERNIS, S., *art. cit.*, 2006, p. 117. La estructura de la cómoda con cajones superpuestos permite guardar y distribuir los objetos de forma ordenada. Su altura hace más cómodo su acceso, y su armazón ofrece compartimentos más estancos que protegen mejor del polvo. Su tamaño y la apertura frontal le permite cumplir la función de sustentante de otros muebles u objetos. Véase PIERA MIQUEL, M., “La cómoda y el tocador, muebles de prestigio en la sociedad catalana”, *Pedralbes*, núm. 25, 2005, pp. 259-282.

⁴⁷ Introducida como moqueta inglesa por sus orígenes. ACOSTA, J., *art.cit.*, 2011, p. 16.

⁴⁸ RODRÍGUEZ BERNIS, S., “Mobiliario y decoración en Madrid durante el período isabelino. Apuntes para un estudio”, *Revista del Museo Romántico*, núm. 2, 1999, p. 193. Los precedentes del capitoneado se remontan a mediados del siglo XVIII, cuando en Inglaterra el relleno de los asientos se fijaba con puntadas sueltas.

⁴⁹ La abundancia de tejidos, presentes tanto en el inmueble como en los objetos, responde, en opinión de autores como Daumard, a un deseo de evasión frente a los peligros que encierra la realidad exterior. Véase DAUMARD, A., *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*, París, Flammarion, 1970. Esta multiplicidad de telas contribuye a dar sentido al anhelo de evasión, de ensoñación o de delectación y a materializar el concepto de vivienda como refugio. El efecto de unidad y de conjunto viene dado por el protagonismo otorgado a los elementos textiles en detrimento del empapelado.

⁵⁰ RODRÍGUEZ BERNIS, S., “El mueble tapizado”, *Curso sobre mobiliario antiguo*, GE Publicaciones, 2004. http://ge-iic.com/files/Publicaciones/El_mueble_tapizado.pdf (consulta 06/06/2015).

⁵¹ BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

⁵² RODRÍGUEZ BERNIS, S., *art. cit.*, 1999.

⁵³ RODRÍGUEZ BERNIS, S., "Otra visión de la historia del mueble. La evolución técnica, base de la formal", *Ars Longa*, núm. 17, 2008, p. 193.

⁵⁴ En España, a diferencia de lo que sucede con Gran Bretaña, no existió una escuela dedicada a la pintura de paisajes, de interiores o de elementos arquitectónicos, los cuales constituyeron una importante fuente de conocimiento de los interiores que habitaban sus propietarios.

⁵⁵ WOODWARD, I., *Understanding material culture*, Londres, SAGE Publications, 2007.

⁵⁶ PÉREZ MATEO, S., "El interior doméstico. Retrato del coleccionista del siglo XIX", en *Actas do I Seminário da Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, 1, 2011, pp. 354-363. Charles Rice señala que la conceptualización del espacio tiene lugar en el siglo XIX gracias a la significación cultural del interior doméstico burgués. Véase RICE, Ch., *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Londres, Routledge, 2007, p. 122, nota 13.

⁵⁷ BENJAMIN, W., "París, capital del siglo XIX", *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 181-183.

⁵⁸ PÉREZ MATEO, S., "El concepto de casa galdosiana como museo", en ASENSIO, M. et al. (eds.): *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, 7 (3), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 157-172.

LA DECORACIÓN DE LA GALERÍA DE LA CASA DE TOMÁS ALLENDE EN LA CALLE MAYOR DE MADRID (1901). OTRAS OBRAS DE DANIEL ZULOAGA PARA LA FAMILIA ALLENDE.

Jorge Maier Allende

Real Academia de la Historia

Abraham Rubio Celada

Fundación Marqués de Castrillón

INTRODUCCIÓN ¹

La casa de Tomás Allende de la calle Mayor de Madrid refleja muy bien el gusto de las altas clases sociales de la primera década del siglo XX, donde se combinan elementos historicistas siguiendo la tradición decimonónica con otros de vanguardia en esos momentos, como el modernismo.

La decoración interior fue encargada a ceramistas de la talla de Daniel Zuloaga, pintores como Alcalá Galiano y vidrieros como José Mauméjean. El mobiliario ha desaparecido en casi su totalidad, con la excepción del aplicado a la arquitectura como varias chimeneas de mármol, ricas molduras de escayola, zócalos de madera y suelos de taracea de maderas en distintos colores.

Una parte de la decoración mueble serían valiosos cuadros que decorarían sus paredes, como los retratos del matrimonio Doña María Allende Plágaro (Fig. 1) y Tomás Allende Alonso (Fig. 2), pintados por Sorolla.

En estas páginas nos centraremos en la galería de la casa, llena de luz y color gracias a las vidrieras, los zócalos de azulejos y las pinturas murales de paredes y techos.

TOMÁS ALLENDE

Tomás Allende Alonso (1848-1935) fue uno de los empresarios más destacados en la industrialización vasca y en la modernización de Bilbao a caballo entre el siglo XIX y XX, de modo que en 1914 se le atribuyera “una de las mayores fortunas de España”². Nació en Burón (León), una pequeña localidad a orillas del río Esla, el 20 de diciembre de 1848. Fueron sus padres Matías Allende Allende (1817-1898)³ y Petra Alonso Díaz (1815-¿?), naturales también de Burón, quienes además tuvieron otros tres hijos, Francisco, Andrés y Bonifacia. Se desconocen datos concretos acerca de su formación, aunque debió de cursar estudios primarios en el mismo Burón o quizá en Riaño. Muy joven se vinculó a su tío Manuel Allende Villares (1820-1898), empresario originario asimismo de Burón, quien se había establecido en Bilbao hacia 1864 y con él se inició en los negocios de la minería del hierro y el carbón. Según la tradición familiar se dice que comenzó a trabajar con su tío debido a sus cualidades e inteligencia innatas. Es muy posible que acabara de completar su formación en Bilbao. Tomás contrajo matrimonio en Bilbao con la hija de su tío Manuel, María Allende Plágaro (1855-1923) en 1873⁴.

Tras la Guerra Carlista y coincidiendo con la expansión de la minería vizcaína, tío y sobrino se asociaron en 1880 en la compra a partes iguales de varios registros mineros demarcados fuera de Vizcaya y en 1881 se asociaron también para compra y venta de minerales⁵, especialmente de hierro, en Bilbao⁶. A estas actividades se sumaron ocasionalmente los hijos de Manuel, Plácido y José Allende Plágaro, Ingeniero de Minas y de Caminos, Canales y Puertos respectivamente. En este último año, Manuel Allende Villares patentó el ingenio denominado popularmente “la criba de Allende”, suerte de criba mecánica que registró en 1881 para limpiar el mineral de hierro cuando se hallaba mezclado con tierra o miñón o para cribar cal y arena. Vino a desplazar en la zona minera de Vizcaya al rastrillo, a la criba circular manual, muy penosa, o a la criba cilíndrica, muy pesada y costosa. Se inauguró su uso en las minas *Cristina* y *El Ser*, ambas en Portugalete. Por ello fue premiado por el Ministerio de Fomento⁷. A los Allende se les atribuye también la promoción y difusión en sus explotaciones mineras del llamado tranvía aéreo, que facilitó y dinamizó enormemente el transporte del mineral desde la bocamina al punto de embarque.

La explotación minera, especialmente del hierro vizcaíno y en menor medida el carbón leonés y la venta de minerales les reportaron cuantiosos beneficios, de tal

manera que Tomás pronto pudo adquirir por cuenta propia propiedades y demasías mineras. En 1909 contaba ya con 270 Ha de minas⁸, que le convierten en esos momentos en uno de los principales propietarios de minas de hierro en la principal y más rica zona minera, distribuidas en los municipios de Abanto-Ciérvana, San Salvador del Valle (hoy en día Valle de Trapaga-Trapagaran), Baracaldo, Sopuerta, Galdames, San Julián de Musques (hoy Muskiz) en el mismo Bilbao, Mina del Morro (de la que fue presidente durante 20 años), aunque también en Murelaga (Aulestia), Rigoiti (Errigoiti) y, fuera de Vizcaya, en León⁹. Por su parte Manuel Allende poseía 259 Ha de minas de hierro, lo que supone, si las sumamos a las de Tomás, que los Allende eran uno de los principales propietarios de las minas de hierro de Bilbao¹⁰. En estos primeros tiempos se asociaron en algunas ocasiones con Víctor y Benigno Chávarri, entre los que destacan la explotación de la demasia de San Antonio (Abanto-Ciérvana)¹¹ y en la mina Victoriana. Tomás participó también con Víctor Chávarri en otros proyectos, como la fundación de la Sociedad Vasco Asturiana de Explosivos (1888) (que más tarde se integró en la Unión Española de Explosivos), la Sociedad Delta Española (1889) en Lejona, la Fábrica de Vidrios de Lamiaco (1890), la compra del Tranvía de Bilbao a Santurce y de Bilbao a Las Arenas (en asociación con José Amann), así como en la promoción inmobiliaria, con la creación de la empresa Aguirre, Chávarri y Cia. (1888), especialmente en la adquisición de terrenos y construcción de viviendas en el municipio de Guetxo¹².

Dedicó parte de sus beneficios a la adquisición de terrenos y a la construcción de edificios de viviendas de lujo. Desarrolló esta actividad con gran acierto y buen gusto en la que contó con destacados arquitectos y artistas de su tiempo

Tomás Allende fue además uno de los fundadores del Crédito de la Unión Minera de Bilbao en 1901, una de las tres entidades financieras más importantes, junto al Banco de Bilbao y al de Vizcaya, a comienzos del siglo XX, que presidió durante sus siete primeros años de vida. Participó activamente en otras sociedades o instituciones, entre las que cabe destacar, Sociedad Hullera Oeste de Sabero, el Ferrocarril de La Robla, el Hospital Minero de Triano, la Sociedad Alambre del Cadagua, la Compañía Minera de Urallaga y la Magdalena, la Compañía del Ferrocarril de Elgoibar a San Sebastián –junto a su primo y cuñado Plácido Allende– la Sociedad de Fomento de Cría Caballar Vizcaína y la Sociedad Anónima Minas de Cala. Durante varios años fue Presidente de la Cámara Urbana de Madrid.

Como fue usual en estos tiempos los más destacados empresarios tuvieron una intensa y activa participación política. Tomás Allende formó parte primero de la Liga Nacional de Productores y entre 1896 y 1898 fue diputado en el Congreso por Riaño



Figura 1
Retrato de Doña María Allende Plágaro, Joaquín Sorolla.
Fotografía: Museo Sorolla.



Figura 2
Retrato de Tomás Allende Alonso, Joaquín Sorolla.
Fotografía: Museo Sorolla.

(León) por el Partido Conservador, en el que siempre militó. Entre 1899 y 1918 fue elegido consecutivamente en todas las legislaturas Senador por la provincia de León y en las siguientes legislaturas, entre 1919 y 1923, fue elegido senador por la provincia de Soria, en las que desarrolló e impulsó importantes proyectos de infraestructura viaria¹³. Durante la Dictadura de Primo de Rivera fue Representante de Actividades de la Vida Nacional en la Asamblea Nacional en dos legislaturas entre 1927 y 1929, en que concluyó su vida política¹⁴.

Fue persona que demostró gran sensibilidad artística y contó con una nada despreciable colección de pinturas

Aunque Tomás Allende diversificó la reinversión de sus beneficios en distintos sectores como hemos visto, dedicó otra parte de ellos a la adquisición de terrenos y a la construcción de edificios de viviendas de lujo, principalmente en Bilbao y sus alrededores (Getxo)¹⁵ y en Madrid¹⁶, aunque también en su tierra de origen Burón¹⁷ y en Soria, donde adquirió el bello palacio de los Condes de Gómara. Desarrolló esta actividad con gran acierto y buen gusto en la que contó con destacados arquitectos y artistas de su tiempo. Fue persona que demostró gran sensibilidad artística y contó con una nada despreciable colección de pinturas. Para el caso que ahora nos interesa, en Bilbao construyó una casa-palacio, a la que él se refería como “Casa de campo”, a finales del siglo XIX, en el hoy conocido barrio de Indautxu, entonces en las afueras de Bilbao¹⁸, que aún hoy en día se conserva. Esta, que fue siempre su residencia en la capital bilbaína, fue encargada al arquitecto Severino de Achúcaro, y para la decoración de sus interiores contó con Daniel Zuloaga, que es la primera vez que trabajó para Tomás Allende¹⁹. No sería la última. Daniel Zuloaga también participó en el espléndido edificio construido por Allende en la plaza de Canalejas de Madrid por Leonardo Rucabado, y especialmente en la que fuera su residencia personal construida de nueva planta en el solar que ocupaba la antigua casa que fue demolida del Duque de San Lorenzo en la calle Mayor, manzana 425 (antiguo nº 78 hoy 72), y cuyos zócalos cerámicos aún se conservan en su emplazamiento original.

LA CASA DE TOMÁS ALLENDE EN LA CALLE MAYOR DE MADRID

La casa de Tomás Allende en la calle Mayor figura actualmente con el número 72, pero en su época se correspondía con el número 78. La construcción es de estilo clasicista, muy regular y simétrica en la disposición de sus vanos, destacando la portada, enmarcada por dos columnas de estilo toscano, que se integra perfectamente con los edificios colindantes.

Actualmente la casa es sede del Distrito Centro del Ayuntamiento de Madrid, y a lo largo de algo más de cien años ha sufrido algunos cambios, a pesar de lo cual todavía se conservan muchos espacios con los elementos originales como pinturas murales de paredes y techos, molduras de escayola, zócalos y suelos de madera, zócalos de azulejería, chimeneas de mármol y puertas.

Gracias a las fotografías que conservan los herederos nos podemos hacer idea de cómo sería la decoración de la casa en su momento de mayor esplendor, como la que aquí reproducimos de poco antes de 1923 (Fig. 3).

Figura 3

Grupo familiar en el salón principal con los retratos de Sorolla al fondo.

Fotografía: Familia Allende





Figura 4

Vista general de la galería.
Fotografía: Pablo Linés.

Las azulejerías de Daniel Zuloaga

Daniel Zuloaga²⁰ está considerado uno de los ceramistas más importantes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, con una dilatada carrera que comienza con su aprendizaje en la Escuela de Cerámica de Sèvres, enviado por su padre Eusebio Zuloaga²¹, junto a sus hermanos Guillermo y Germán. A su vuelta a Madrid fundaron la fábrica de cerámica de la Moncloa. En los años ochenta hicieron grandes obras en cerámica aplicada a la arquitectura en edificios como el palacio de Velázquez en el Retiro de Madrid, el palacio de Cristal en el mismo lugar y la Escuela de Ingenieros y Minas de Madrid, representativos de la llamada arquitectura del color, con arquitectos como Ricardo Velázquez Bosco a la cabeza, que enseguida fue seguido por otros arquitectos en otras zonas de España, como Luis Aladrén en el País Vasco²².

Uno de los espacios más espectaculares de la casa, la galería acristalada con vidrieras de Mauméjean, zócalos de azulejería diseñada por Daniel Zuloaga Boneta y pinturas en paredes y techos de Alcalá Galiano

En 1893 Daniel abandonó la fábrica de cerámica de la Moncloa, así como su puesto de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, para trasladarse a una fábrica de Segovia con el encargo de Velázquez Bosco de hacer en cerámica las cuatro grandes fachadas del Ministerio de Fomento. La obra fue tan satisfactoria que los dueños de la fábrica de loza *La Segoviana* le propusieron que se instalase allí. Tenía en el recinto de la fábrica su propio Laboratorio con sus propios obreros, aprovechando las pastas y los hornos de la fábrica. Es en estos momentos cuando Daniel empezó a crear modelos en estilo modernista, tanto para objetos como para decoraciones interiores, como es el caso que nos ocupa aquí, como en fachadas, de las que se conservan ejemplos muy representativos en distintos lugares de toda España.

En 1906 por desavenencias con los dueños de *La Segoviana* se trasladó un año a la fábrica de loza y porcelana de Pasajes de San Juan como director, y tras un año allí, volvió otra vez a Segovia para montar un nuevo taller en la desamortizada iglesia de San Juan de los Caballeros, que había comprado unos años antes. Aquí permanecerá hasta su muerte en 1921, consiguiendo en esta última etapa grandes éxitos y creando un estilo propio Zuloaga, dentro del llamado Regionalismo, con tipos y paisajes castellanos.

En cuanto a la decoración cerámica de la casa de Tomás Allende está ubicada en una galería acristalada, en forma de zócalo con una altura de 215 cm. El panel principal, situado en el centro, entre dos puertas, tiene 393 cm. de largo, y está dividido en dos registros. En la parte inferior, el motivo principal es un gran pavo real con la cola desplegada en posición frontal, enmarcado por una cenefa de motivos cuatrifolios en

Galería acristalada

Este espacio es uno de los más espectaculares de la casa. Se trata de una galería acristalada con vidrieras de Mauméjean, zócalos de azulejería diseñada por Daniel Zuloaga Boneta y pinturas en paredes y techos de Alcalá Galiano (Figs. 4).

Presenta una planta rectangular de 2,48 x 10,50 m., a la que se abren sendas puertas en sus lados cortos, otras dos puertas en la pared interior y cinco vanos con vidrieras en la pared exterior, los tres centrales rematados en arco de medio punto.

dorado (Fig. 5). En la parte superior, más estrecha, corre un friso de grupos de flores estilizadas²³, entre seis ménsulas en relieve. La parte superior remata en una moldura esmaltada con relieve de hojas en un tono melado²⁴. A los lados de las puertas y hasta la esquina, hay un zócalo a cada lado, cuyo motivo principal en el registro inferior es también un pavo real, pero esta vez de perfil, siguiendo el registro superior el mismo esquema decorativo que en el zócalo central (Fig. 6). Por último, en los dos extremos más estrechos de la galería, a cada lado de una puerta central, hay también un zócalo de azulejos donde se repite la misma composición en dos registros, el inferior con un tallo vegetal alargado enmarcado por cuatrifolios dorados, y el superior con el mismo esquema decorativo de todo el zócalo.

Las puertas que se abren en el zócalo, están enmarcadas por azulejos pequeños, que a su vez van enmarcados a cada lado por medias cañas esmaltadas en blanco²⁵, y que a nuestro parecer son las únicas piezas no fabricadas en *La Segoviana*, sino que se trata de “los ángulitos ingleses” que mandó Basaldua a Zuloaga, y que citamos más abajo en la nota 11.

La medida de los azulejos grandes es de 18 cm. de lado, típica de la producción de *La Segoviana* utilizada por Daniel en todas sus obras. En cuanto a la técnica, ya hemos mencionado antes la del dorado, en la cenefa que rodea al mural del pavo real, así como también a los murales más pequeños. Para dibujar los motivos utilizó el llamado entubado, una barbotina hecha de la misma pasta que los azulejos, dada a pincel y que queda en relieve, recordando a la antigua técnica hecha a molde de cuenca o arista, con la que se confunde a menudo. El interior se rellena con óxidos metálicos de distintos colores y después de la primera cocción se cubre con un barniz transparente y se vuelve a cocer, por segunda vez. A esta técnica se le llama bajo cubierta.

El encargo para estas cerámicas se hizo en junio de 1901, pues Daniel de Baldasua escribe a Zuloaga y le comenta que Doña María ha visto ya el dibujo y que considere el trabajo como suyo: “Anoche estuve con Dña. María [...] El trabajo para su casa de Madrid, cuyo dibujo le entregué, le gustó y lo consideró ya seguro. Espera para encargarlo á que vuelva Dn. Tomás que está en León y que llegará esta semana”²⁶. A los pocos días Baldasua, el 14 de junio, vuelve a escribir a Zuloaga y le confirma el pedido de las cerámicas de la casa de Madrid y además con urgencia: “[...] he tenido una entrevista con Da. María y con D. Tomás. Ya me han confirmado oficialmente el pedido del trabajo para su casa de Madrid. En liso, es decir si el relieve que resultaba más caro, aunque les he subido algo el precio. Como siempre, desean ahora mucha urgencia y que esté esto terminado en agosto”²⁷.

Desde luego la obra no se acabó en agosto, como pedían los Allende, tal como consta en una carta que escribe Basaldua a Zuloaga el 8 de septiembre, donde además nos da un dato interesante sobre unas piezas cerámicas inglesas para colocar en la galería de Madrid: “Confirmando mi última en que le remitía talon de los angulitos ingleses para la colocación de la obra de Allende en Madrid. Aunque no he recibido noticia suya, supongo que habrán terminado ya la colocación, y le agradeceré me lo comunique para poder presentarme á D. Tomás, pues no quiero hacerlo hasta poder decirle que este asunto está terminado”²⁸.



Figura 5

Zócalo central en estilo modernista,
diseño de Daniel Zuloaga.

Fotografía: Pablo Linés.



Figura 6

Zócalos laterales.

Fotografía: Pablo Linés.

En cualquier caso, sí que la galería debió estar acabada antes de finales de año, pues se conserva en el archivo del Museo Zuloaga la factura de *La Segoviana*: “Para Madrid. Por una galería compuesta de 17 metros cuadrados y 22 centímetros en 612 piezas en azulejo de 0,18 [centímetros] a 75 pesetas el metro cuadrado.....1290 [pesetas] / Segovia 31 de diciembre de 1901 (firmado: el administrador Gabino Terán)”²⁹.

En el archivo del Museo Zuloaga de Segovia también se conserva el boceto para la composición del pavo del zócalo central³⁰ (Fig. 7), realizado en lápiz, tinta y acuarela. En la parte superior se han esbozado una serie de figuras desnudas, algunas en actitud de lucha clásica, y que no tienen nada que ver con las que al final hizo el pintor Alcalá Galiano, aunque sí parecen coincidir en la estética neogriega.



Figura 7

Boceto para el zócalo de azulejos de la galería de la casa de Tomás Allende.

Fotografía: Abraham Rubio.

En relación con la casa de la calle Mayor de Madrid, existe en el archivo del Museo Zuloaga una documentación muy interesante del arquitecto Alberto del Palacio. Se trata de un proyecto que propuso a Daniel Zuloaga para crear una galería aristocrática: “Quisiera dar á la casa del amigo D. Tomás Allende y de su simpática esposa D^a. Maria el tinte de casa aristocrática y quitarle el que hoy tiene de gente rica y adinerada [...] Desearía formar una galería de retratos escultóricos de toda la familia [...]”³¹. Para ello propone a Zuloaga diseñar unos pedestales

en cerámica en relieve con alusiones a la historia de la familia Allende, sobre los que irían los bustos de cada miembro de la familia, y le adjunta el boceto que ha hecho de ejemplo.

El proyecto no parece que llegó a cuajar, pero los pensamientos entrecruzados entre el arquitecto y el ceramista son de un gran interés. En otra de las cartas de Alberto del Palacio, le envía a Zuloaga un boceto del escudo de armas de los Allende, con anotaciones explicando cada uno de los cuarteles.

Daniel Zuloaga y Tomás Allende

Un poco antes que el zócalo de esta galería de la calle Mayor de Madrid, Daniel Zuloaga había hecho para Tomás Allende una espléndida obra de cerámica para el vestíbulo de su casa de Bilbao³². La obra estaba acabada el 31 de agosto del año 1900 y ascendió a la importante suma de 6.200 pesetas³³. La casa fue reformada en los años sesenta, cuando ya no era propiedad de los Allende, y el entonces propietario trasladó los murales de cerámica a su casa de Lezama (Vizcaya).

El encargado de la obra de la casa de Tomás Allende fue el arquitecto Severino Achúcarro, a quien Daniel Zuloaga en febrero de 1900 le envió un boceto de los paneles cerámicos. Se trata de una obra mucho más importante que la galería que aquí estudiamos, ya que aparte del coste superior en unas cinco veces más, son ocho murales con diversas escenas de la industria y la minería bilbaína así como figuras aisladas, separadas por pilastras en relieve³⁴. Así pues, el esquema compositivo guarda alguna relación con el de la galería de la calle Mayor, ya que las escenas van pintadas en azulejos lisos y también hay elementos arquitectónicos en relieve, aunque en este caso son ménsulas en lugar de pilastras. Por otro lado el estilo modernista también es común en ambas obras, pues no obstante esos años son el de mayor desarrollo del modernismo en las cerámicas de Zuloaga, con gran presencia en el País Vasco³⁵. También participan ambas obras de las mismas técnicas, el entubado, los colores bajo cubierta y los dorados.

Los Allende debieron quedar tan satisfechos, que acabada la obra del vestíbulo, le encargaron a Zuloaga dos murales para una terraza de la misma casa. La obra la hace prácticamente al mismo tiempo que la de la galería de la calle Mayor, como se ve por la documentación conservada, y además la factura se hizo con la misma fecha y en la misma hoja. La decoración de los murales eran de bueyes en uno de ellos, y de pescadores en el otro, que al parecer no han sobrevivido, aunque queda testimonio de ellos en dos fotografías, una en la que aparece Luis Allende y otra con su mujer, sentados en la terraza y una parte de los murales cerámicos de fondo. Se conserva la factura para esta obra: “Ornamentación. Por la obra de balcón terraza para Bilbao, compuesto de dos cuadros de (Bueyes y Pescadores) en 260 azulejos y los arcos en 210 piezas de azulejo de 0,18 que en junto miden 16 metros cuadrados a 75 pesetas....1200”³⁶.

En el año 1902, Daniel Zuloaga debió estar haciendo otro encargo para los Allende, del que no tenemos constancia material ni gráfica, pero si documental por una carta de

Tomás Allende, a no ser que se refiera a los paneles de la terraza de la casa de Bilbao, que a pesar de que se habían enviado y cobrado en el año de 1901, todavía estuvieran sin colocar en el verano de 1902: “Le agradeceré tenga Ud. La bondad de mandarnos el plano del mirador de la Casa de Campo para que puedan colocar los azulejos con más facilidad, pues dicen los operarios que están allí trabajando, que sin él no pueden hacerlo”³⁷.

Pasados muchos años, en 1918, los Allende vuelven a recurrir a Daniel Zuloaga para que les decore con cerámicas la fachada de la casa de la plaza de Canalejas de Madrid. El arquitecto es Leonardo Rucabado y la obra cerámica, en estilo neorrenacentista, se ejecuta toda en relieve con esmaltes policromos y reflejos metálicos. Destaca en la fachada una torre circular, en donde las enjutas que enmarcan los vanos en forma de arco de medio punto, van decoradas con bustos dentro de grandes tondos. La obra estaba acabada en 1919 y fue todo un éxito.

Las vidrieras de Maumejean

Dentro de las Artes decorativas de la vidriería podemos decir que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX la casa francesa de Maumejean era una de las más importantes de Europa. Fue fundada en 1860 por Jules Pierre Maumejean. Uno de sus hijos, Joseph Maumejean, fundó en 1898 en Madrid un taller en el nº 39 de la calle Abascal, trasladándose después al nº 64 del Paseo de la Castellana. A principios de siglo abrieron talleres también en Barcelona y en San Sebastián, agrupados todos bajo las siglas S. A. Mauméjean Hermanos con sede en Madrid.

La galería de Tomás Allende presenta toda la pared exterior acristalada con cinco vanos con vidrieras, los tres centrales rematados en arco de medio punto. Cada vano presenta tres registros de vidrieras, más grande el del cuerpo central y en formato apaisado rectangular los inferiores, así como los superiores en los dos vanos de los extremos, mientras que en los de los arcos centrales, la vidriera tiene forma de tímpano (Fig. 8).

El estilo es el modernista, con una decoración de tallos sinuosos ondulantes con flores en los extremos, y los fondos en tonos rosas y rojos. En el cuerpo central de los tres vanos en forma de arco se imita una especie de arco polilobulado, con cristales rectangulares traslúcidos, para que pase más luz, dejando la policromía para la decoración de alrededor en forma de tallos ondulantes con flores. El estilo se asimila más al modernista de los talleres catalanes en torno a 1900 que al más reconocido como Maumejean donde predominan los motivos historicistas³⁸.

La vidriera está firmada en el lateral izquierdo José (en forma de anagrama, con la J y la O enlazada en el centro, y la S y la E una a cada lado) Mauméjean Madrid, y suponemos que fue encargada por Tomás Allende al tiempo que los azulejos en el año 1901. Es una firma poco usual dentro de la producción Mauméjean que debió usarse durante unos pocos años, después de establecerse José en Madrid en 1897 hasta la muerte del padre en 1909, cambiando después a J. H. Maumejean Hermanos, y por último denominándose Mauméjean Hermanos de Vidriería Artística S. A.³⁹



Figura 8

Detalle de una de las vidrieras de Mauméjean.

Fotografía: Pablo Linés.



Figura 9
Pintura mural de Alcalá Galiano.
Fotografía: Pablo Linés.

Las pinturas de Alcalá Galiano

El pintor Álvaro Alcalá Galiano y Vildósola nació en Bilbao, de familia aristocrática. Sus primeros maestros fueron los pintores vascos Antonio Lecuona y Adolfo Guiard, y una vez en Madrid estudió con Jiménez Aranda y Joaquín Sorolla, del que se considera uno de sus mejores discípulos. En 1902 viajó por Europa para ampliar los conocimientos sobre pintura. Fue presidente de la Asociación de pintores y escultores españoles, y organizó exposiciones en Bilbao y San Sebastián.

Su pintura, generalmente en gran formato, está influida por los estilos de finales del XIX y principios del siglo XX con características tanto del costumbrismo y la pintura de género como del posimpresionismo, el modernismo y el simbolismo.

Se presentó a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que obtuvo algunas medallas: Tercera medalla en 1897 y 1899, Segunda medalla en 1901 y Primera medalla en 1920

por el cuadro *La senda*, conservado en el Museo del Prado. Desgraciadamente su obra se vio truncada al morir fusilado en Paracuellos del Jarama en 1936 durante la Guerra Civil.

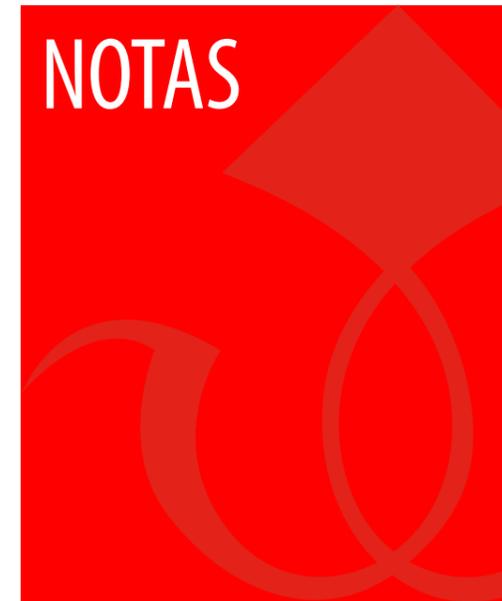
Al ser su pintura poco abundante debido a las circunstancias señaladas anteriormente, el descubrimiento de este gran conjunto de pinturas murales en la casa de Tomás Allende de la calle Mayor, son de un gran interés para el estudio de la obra pictórica de Alcalá Galiano.

El conjunto está inspirado en la antigüedad clásica y en las fiestas báquicas. La escena se desarrolla a manera de friso corrido por las tres paredes de la galería (la otra pared está acristalada con las vidrieras), salvando las puertas y llegando hasta donde comienza el techo. La escena principal está pintada sobre el zócalo de azulejos del pavo real, entre las dos puertas, y representa un joven tocando la doble flauta, seguido por un grupo de bacantes con túnicas blancas y guirnaldas de flores en el pelo y entre las manos, con fondo de paisaje marino (Fig. 9). A la izquierda, al otro lado de la puerta, se representa a una joven tras una

valla de madera, que parece agacharse a coger unos lirios y al fondo un altar en forma de escultura de Hermes báquico. A la derecha, a otro lado de la puerta, se representan dos jóvenes vestidas con túnicas blancas junto a un árbol en flor, del que una de las jóvenes arranca ramos que le da a la otra, que está sentada.

El techo de la galería también está pintado simulando un emparrado formado por círculos entrelazados, que dejan ver el cielo azul con nubes, por el que trepan las ramas en flor. El estilo parece corresponderse con el de las pinturas de las paredes, por lo que lo más posible es que lo pintara también él. Ello nos lleva a atribuirle también la pintura mural del techo de la secretaria del Gerente, ya que presenta paralelos muy significativos como la forma de hacer las ramas con flores que trepan por las barandillas caladas, así como el cielo y las nubes.

También es seguramente del pintor Alcalá Galiano el techo del salón de reuniones del Gerente, donde unas figuras femeninas semidesnudas muy estilizadas, alegorías de la Pintura y la Música revolotean con un fondo de puesta de Sol, que dota a la escena de unos colores irreales, muy del gusto simbolista, y que nos recuerdan a cuatro pinturas murales del techo del salón de los Pasos Perdidos del Palacio de Justicia de Madrid, sede del Tribunal Supremo, también pintados por Alcalá Galiano.



¹ Queremos expresar nuestro agradecimiento al Concejal Presidente de Distrito Centro, Daniel Erguido Cano y al Gerente, Francisco Javier Blázquez Arroyo, por la ayuda prestada para poder estudiar todas las dependencias de la casa de Tomás Allende, y facilitar el trabajo del fotógrafo Pablo Linés, autor de la mayor parte de las imágenes que ilustran este artículo. Asimismo a Pilar de Navascués Benlloch del Servicio Regional de Museos y Exposiciones de la Comunidad de Madrid y a M^a José Rivas del Museo de Historia de Madrid, que fue quien nos puso en la pista de las cerámicas de los Zuloaga.

² SERRANO GARCÍA, R., "Allende Alonso, Tomás", *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, 2010, vol. II.

³ Manuel estaba casado con Juana Plágaro Ochoa (1823-¿?), natural de Menagaray, y tuvo cuatro hijos Carmen, Plácido, José y María. Falleció en Bilbao el 8 de mayo de 1898.

⁴ Tuvieron once hijos, todos ellos nacidos en Bilbao: Carmen, Elvira, Enrique, Pilar, María Encarnación, José, Manuel, Luis, Rosario, Tomás y María Teresa.

⁵ Sabemos, por ejemplo, que en 1884 era copropietario de la mina de hulla "La Carmonda" (Palazuelo de la Valcueva / Matallana de Torío, León) en el valle de Regueras. En 1889 Tomas y Manuel vendieron las minas Casualidad, Tomasito, Pepita, Presentación, Chomin, La Bilbaina y Capriles, todas ellas situadas en La Valcueva a José María Gurtubay y Meaza. (<http://deleonvengo.blogspot.com.es/2004/10/mina-la-carmonda.html> [consultado junio 2015]). Manuel Allende era propietario también de otra explotación hullera, la Mina Carmen (en la Magdalena; véase CHASTAGNARET, G., *L'Espagne, puissance minière dans l'Europe du siècle XIXe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2000, p. 561.

⁶ Para ello formalizaron la Compañía de Explotaciones de Minas de Somorrostro.

⁷ <http://www.euskomedia.org/aunamendi/23751?idi=es> [consultado junio 2015].

⁸ Véase ESCUDERO, A., *Minería e industrialización de Vizcaya*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 154, cuadro 6.5.

⁹ Archivo familiar Herederos de Tomás Allende.

¹⁰ Véase ESCUDERO, A., Ob. cit., cuadro 6.5. Hay que tener en cuenta que la mujer de Tomás, María Allende, heredó una cuarta parte de estas propiedades tras el fallecimiento de su padre en 1898.

¹¹ En ella participó también Plácido Allende y Francisco Martínez Rodas.

¹² ALONSO OLEA, E., *Víctor Chávarri (1854-1900): una biografía*, Donostia, Sociedad de Estudios vascos, 2005.

¹³ Véase Archivo del Senado <http://www.senado.es/web/conocersenado/senadohistoria/senado18341923/senadores/fichasenador/index.html?id1=152> [consultado junio 2015]

¹⁴ No fue el único Allende, ya que su hijo Enrique fue diputado por Riaño entre 1905 y 1910 y su primo y cuñado Plácido Allende Plágaro (1861-1911) fue diputado por Marquina (Vizcaya) entre 1898 y 1903 por el partido Liberal aunque luego militó en el partido Conservado por el que fue Senador por la provincia de Vizcaya entre 1903 y 1911 consecutivamente.

¹⁵ En Bilbao promovió la construcción de importantes edificios de nueva planta, además del barrio de Indautxu, en la Gran Vía, donde era propietario de los edificios nos 42 y 44, en la calle Iparraguire y en Guetxo, la casa llamada "Bidearte" en la actual Avenida de Zugazarte, otra casa con jardín en la calle Mayor, y otra en la calle Urquijo, 22, además de varios terrenos en los que se construyeron sus hijos varias casas en estilo nevasco por Manuel Smith, los cuales se conservan todas aun hoy en día, aunque ya no son propiedad de la familia.

¹⁶ En Madrid era propietario de varios edificios en las calles de Alcalá, 4, Preciados, 7, Núñez de Arce, 11, Cruz 5 y 7, Plaza de Canalejas, 3, Montera 54, Velázquez, 21 esquina Jorge Juan, y dos hoteles en el Paseo de la Castellana.

¹⁷ En su pueblo natal construyó una "Casona" y además dotó al pueblo de hospital y escuelas públicas.

¹⁸ En realidad se trataba de un conjunto de cuatro casas de los hijos de Manuel Allende Villares, Carmen, Plácido y José, todas ellas hoy en día desaparecidas, menos la de Tomás.

¹⁹ PALIZA MONDUATE, M., "La cerámica aplicada en la decoración de interiores en torno a 1900: el mural de Daniel Zuloaga en la casa de Tomás Allende en Bilbao", *BSAA arte*, LXXVIII, 2012, pp. 237-260.

²⁰ Para profundizar en la figura de Daniel Zuloaga se puede consultar la tesis doctoral de QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga. Ceramista y pintor*, Madrid, 1984, y la tesis de RUBIO CELADA, A., *De la tradición a la modernidad: Los Zuloaga ceramistas*, Madrid, 2004.

²¹ Eusebio Zuloaga, artista de las artes del metal, director de la Real Armería, dueño de una fábrica de armas en Eibar y un taller en Madrid, famoso por sus damasquinados, se interesó mucho por la cerámica y los esmaltes.

²² Este arquitecto también encargó cerámicas a Daniel Zuloaga.

²³ Daniel Zuloaga se inspiró para hacer este friso de flores en unos diseños de Arthur H. Baxter para el friso de un salón, que aparecieron en la revista *THE ARTIST* del año 1900, titulado "NOTES ON A SCHEME FOR THE DECORATION OF A BEDROOM", p. 317.

²⁴ El mural está formado por dos formatos de azulejos: unos grandes de 18 cm. de lado, y otros pequeños de 7 cm. de lado.; la moldura de remate mide 7 x 15 cm., y las medidas de las seis ménsulas en relieve es de 75 x 15 x 5 cm.

²⁵ Las medidas de los dos vanos que se abren en el centro son: 314 cm. de altura por 152 cm. de anchura; las medias cañas esmaltadas en blanco miden 2,5 cm. de ancho por 15 cm. de largo.

²⁶ Carta fechada en Bilbao, 8 de junio de 1901. Archivo del Museo Zuloaga de Segovia, Carpeta 1901.

²⁷ Carta fechada en Bilbao, 14 de junio de 1901. Archivo del Museo Zuloaga de Segovia, Carpeta 1901.

²⁸ Carta fechada en Bilbao, 19 de septiembre de 1901. Archivo del Museo Zuloaga de Segovia, Carpeta 1901.

²⁹ Esta factura fue publicada en la documentación de la tesis de QUESADA MARTÍN, M^a J., Ob. cit., 1984, t. II, doc. 469, p. 539. La factura se corresponde no sólo con la casa de Tomás Allende de Madrid, sino que es conjunta con unos murales de azulejos con decoraciones de bueyes y pescadores para una terraza de la casa de Bilbao por la que se cobran 1200 pesetas.

³⁰ Boceto para el zócalo de azulejos de la casa de Tomás Allende en la calle Mayor. 38 x 49, 7 cm. Lápiz, tinta y acuarela. Etiquetas nº 893 y 179. Archivo del Museo Zuloaga de Segovia.

³¹ Carta fechada en Madrid 19 de mayo de 1902. Archivo del Museo Zuloaga de Segovia, carpeta 1902.

³² Esta obra de azulejería ha sido objeto de un reciente estudio por parte de PALIZA MONDUATE, M., "La cerámica aplicada en la decoración de interiores en torno a 1900: El mural de Daniel Zuloaga en la casa de Tomás Allende en Bilbao", *BSAA arte*, LXVIII, 2012, pp. 237-260.

³³ QUESADA MARTÍN, M. J., Ob. cit., 1984, T. II, p. 518.

³⁴ *Ibidem*, p. 153.

³⁵ RUBIO CELADA, A., "Cerámicas modernistas de Daniel Zuloaga en Donosita/San Sebastián", *Ondare*, 23, 2004, pp. 460-461.

³⁶ QUESADA MARTÍN, M^a J., Ob. cit., 1984, T. II, doc. 469, p. 539.

³⁷ Carta fechada en Bilbao, 2 de julio de 1902. Archivo del Museo Zuloaga de Segovia, carpeta 1902.

³⁸ En el cuantioso fondo del archivo Maumejean, depositado por el Museo Nacional de Artes Decorativas, en la Fundación Centro Nacional del Vidrio de La Granja de San Ildefonso no hemos podido encontrar ningún boceto que guarde un mínimo paralelo con esta vidriera de la galería de la casa de Tomás Allende. Agradezco a Paloma Pastor las facilidades dadas para consultar estos bocetos, así como a Ana Cabrera por las noticias que me ha facilitado en relación con las vidrieras Mauméjean.

³⁹ PASTOR REY DE VIÑAS, P., *Vidrieras del taller Maumejéan en las colecciones de la Real Fábrica de Cristales de la Granja, Segovia*, 2005, p. 7; y DA ROCHA ARANDA, O., "Los Mauméjean, una familia de maestros vidrieros franceses en España (1897-1952)", *Goya: Revista de Arte*, núm. 315, 2006, pp. 365-367.

ENMARCANDO A VELÁZQUEZ EN EL MUSEO DEL PRADO A COMIENZOS DEL SIGLO XX. EL TALLER DE DORADO Y RESTAURACIÓN DE MARCOS DE 1901.

Tomás Ladrero Caballero

Fundación Amigos del Museo del Prado

EL TERCER CENTENARIO DE VELÁZQUEZ

La conmemoración en 1899 del tercer aniversario del nacimiento de Velázquez supuso la transformación del proyecto de Villanueva de la gran Sala Basílica del Museo del Prado¹. Este espacio acogía desde la mitad del siglo XIX una selección de obras maestras de diferentes escuelas en el por entonces llamado Salón de la Reina Isabel de Braganza. La reforma consistió en crear un discurso monográfico y cronológico en el sentido moderno, es decir, que la reordenación del conjunto respondiera a criterios históricos mediante una revisión sistemática del catálogo, con una voluntad pedagógica que se apoyaba en imágenes fotográficas de otras obras de Velázquez fuera de la institución, enmarcadas para la ocasión por Marquina Hermanos².

Distintos estudios han indicado cómo esta actuación supuso un proceso de decantación del conjunto de pinturas atribuidas a Velázquez “acerca de cuya autenticidad

puede haber dudas”. Cabe señalar que la nueva disposición de las obras generó un fuerte contraste entre el espacio en el que colgaban las pinturas atribuidas al taller del maestro, donde la ejecución pictórica no era exclusiva de Velázquez, frente al de la nueva sala monográfica destinada a las obras consideradas por entonces del gran maestro. De esta manera se generaba un marcado contraste entre el abigarramiento expositivo del espacio previo o vestíbulo frente al de la sala monográfica. Quizás de manera involuntaria se cuestionaba el modelo expositivo consagrado por los Madrazo.

Con motivo de la conmemoración, en el discurso de inauguración Aureliano Beruete indicó lo que era un museo para la comisión creada al efecto: “es ante todo, un establecimiento docente, en el cual se debe atender con preferencia a facilitar el estudio ordenado del nacimiento y desarrollo de las obras de arte que en él se encierran, agrupadas ya por escuelas, ya por autores dentro de cada escuela”³. El concepto de orden se enfrentaba al discurso “decorativo” propiciado durante las últimas reformas bajo la dirección de Federico Madrazo. El nuevo recorrido comenzaba en el centro de la gran Galería que a modo de vestíbulo de entrada estaba separado por una puerta que diferenciaba ambos espacios. En el dintel de entrada se colocó una gran inscripción en letras azules sobre fondo dorado, imitando mosaico, con el texto “Velázquez” (Fig. 1) realizado por Marquina Hermanos⁴. Fue valorado así por la crítica: “Debajo del retrato de la mencionada Reina Isabel, segunda esposa de Fernando VII, se ha colocado un artístico rótulo sobre fondo imitando mosaico, la inscripción Velázquez [...]”⁵. Esta era una de las pocas concesiones que se hacía a lo decorativo, pues se pretendía ocultar todo aquello que pudiera distraer la vista del espectador. La inscripción marcaba un límite entre espacios, indicando claramente la frontera entre las obras que la comisión consideró de mano exclusiva de Velázquez y aquellas en las que su intervención era discutida.



Figura 1
Detalle de la entrada principal a la Sala de Velázquez con el cartel de la casa de enmarcado Marquina Hermanos. Hacia 1900

Los miembros del comité que dirigió este aniversario estuvieron vinculados a las artes decorativas⁶. Todos ellos tenían una consolidada formación en el ámbito artístico y habían realizado viajes de formación al extranjero. Aureliano de Beruete, Jacinto

Octavio Picón –que no estaba en la comisión pero cuya actuación en la celebración fue señalada por la prensa junto a la de Beruete⁷- y Luis Menéndez Pidal, que poseían un demostrado conocimiento de la obra de Velázquez; este último además obtuvo la cátedra de Arte Decorativo de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1901. También formó parte de la comisión Juan Facundo Riaño, reconocida autoridad en el estudio de las artes decorativas españolas⁸.

Aunque el discurso expositivo no proponía miradas cruzadas con otros artistas contemporáneos a Velázquez y se centraba en exclusividad en su pintura, el trabajo realizado por la comisión modernizó la instalación. Mejoró las condiciones de humedad y habitabilidad del espacio gracias a la intervención realizada en la techumbre renovando la ventilación del recinto al permitir la regulación de la temperatura en las distintas estaciones del año⁹. Un toldo de gasa blanco amortiguaba la excesiva luz cenital y medio ocultaba las pinturas murales realizadas por Mélida. El nuevo color de los muros, en un tono más en armonía con las obras “en nada perjudica a las pinturas”¹⁰. El acabado de las paredes corrió a cargo de Agustín Ruiz-Conejo, que desde finales del siglo XIX y hasta mediados del XX realizará gran parte de las intervenciones de recubrimiento mural del Museo.

La pintura española sufrió un proceso de revalorización que hizo que las obras maestras del pintor fueran pertrechadas con nuevos marcos

La nueva iluminación de la sala también afectó a algunos de los marcos dorados que, como indica la factura recientemente descubierta, tuvieron que ser matizados con veladuras en superficie¹¹. Hoy sabemos que fueron escasos los marcos construidos con motivo de la celebración de este centenario. Esto fue debido a la progresiva sustitución de los que enmarcaban algunas de sus más renombradas obras desde mediados de los años ochenta del siglo XIX¹².

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX la pintura española sufrió un proceso de revalorización que hizo que las obras maestras del pintor fueran pertrechadas con nuevos marcos en un clima que reivindicaba su pintura¹³. Por lo que actualmente conocemos, la elección de un nuevo modelo de marco supuso una desviación significativa de la tradicional forma de enmarcado establecida por los diferentes equipos directivos para la institución. La nueva tipología de marco tenía “adornos” de pasta en los centros y esquinas de los travesaños¹⁴. La relevancia de estas intervenciones realizadas durante la dirección de Federico Madrazo se puede percibir no solo en la fecundidad y versatilidad del modelo, sino en la pervivencia del mismo.

El primer cuadro de Velázquez al que se le sustituyó su moldura y que en la actualidad aún mantiene fue *La rendición de Breda* (P1172) (Fig.2), revestido en junio de 1885¹⁵. Un año después la prensa de la época afirmaba que esta obra “tenía un sitio de



Figura 2
Detalle del marco realizado por la casa de enmarcado Marquina para *La rendición de Breda* de Velázquez. Museo del Prado, Madrid.



Figura 3
Detalle de la Sala de Velázquez con el marco de la casa de enmarcado Marquina guarneciendo la pintura de *Baltasar Carlos a caballo*. Hacia 1906-1910

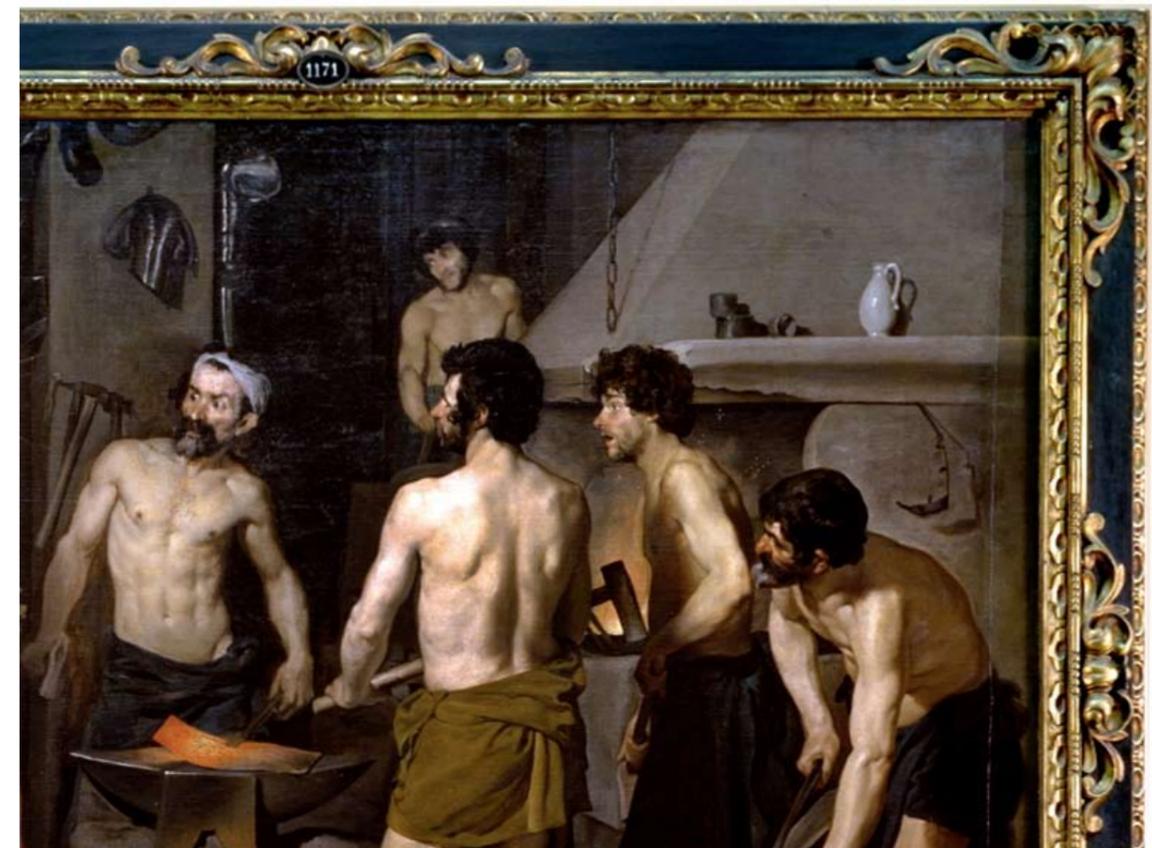


Figura 4
Detalle del marco realizado por la casa de enmarcado Marquina para *La fragua de Vulcano* de Velázquez. Museo del Prado, Madrid.

honor reservado”, indicando quizás una nueva posición dentro del tupido entramado de cuadros que colgaban en los muros de la galería central¹⁶. Tal vez gracias al éxito obtenido por el nuevo marco de *Las lanzas*, al año siguiente remplazaron los marcos de *Las hilanderas* (P1173)¹⁷ y el del *retrato del Príncipe Baltasar Carlos a caballo*¹⁸ (P1180) (Fig. 3), ambos enmarcados con el mismo modelo, pero con los fondos de la entrecalle pintados de negro. En enero de 1887 se construirá el marco para el *retrato de Alonso Cano* actualmente considerado de *Juan Martínez Montañés*¹⁹ (P1194) y cuatro años más tarde, en 1891, el de *Los borrachos* (P1170)²⁰. Es probable que la dirección del Museo buscara propiciar con estas intervenciones una concordancia y unificar el mayor conjunto existente de obras de Velázquez²¹. Esta relación entre la pintura del maestro y el nuevo modelo de marco repercutió en la forma en que la prensa presentaba algunas obras atribuidas al artista²².

Gracias a los nuevos documentos descubiertos sabemos que, en los meses previos a la celebración del tercer centenario del pintor, el presupuesto inicial destinado al enmarcado -realizado por Marquina Hermanos- sufrió una reducción en su coste. La factura final específica que se intervino en al menos tres marcos, que suponemos es-

taban depositados en los almacenes que para ese fin tenía el Museo²³. Hemos podido documentar que fueron cortados y su dorado restaurado. Uno se destinó al *Cristo Crucificado* (P1167)²⁴ y otro a un retrato de Velázquez aún sin determinar²⁵. Buscando la uniformidad también fueron dorados los fondos negros que decoraban las entrecalles de algunos de los marcos barrocos²⁶. Además restauraron un marco antiguo -en oro y negro- al que le incorporaron un espejo, que quizás fuera el utilizado por primera vez en la sala de *Las meninas*²⁷.

La mayor reducción en el importe de la factura final resultó de eliminar del presupuesto el marco de *La fragua de Vulcano*²⁸ (Fig. 4), aunque aparece en algunas imágenes contemporáneas a la inauguración de la sala²⁹. Desconocemos la opinión de la crítica, si es que la hubo, pero el nuevo modelo debió originarse por una coherente reflexión sobre las tipologías barrocas del marco español y el rechazo del modelo anterior, ya que sufrió algunas alteraciones. La búsqueda de un marco adecuado para *La fragua* pudo centrar la atención de la comisión en modelos ya existentes en el Museo. Los Marquina, a instancias del comité y no por casualidad, pudieron tomar la referencia tipológica del marco del *retrato de Jerónimo de Ceballos* (P812) pintado por el Greco. Este modelo, con sus variantes, tendrá continuidad en el Museo al utilizarse en pequeñas obras de Murillo (P965 y P977)³⁰ y en los retratos de la familia Beruete pintados por Sorolla (P464, P4655 y P7683).

Como hicieron notar algunos artículos de prensa, los gastos del centenario fueron escasos³¹. No se trató de la intervención realizada en 1923 de cuyo exceso de representación careció la reforma de este tercer centenario. La falta de tiempo -de la que en su discurso se lamentó Beruete-, las dificultades económicas que por entonces padecía España y los nuevos planteamientos museográficos de la comisión motivaron el exiguo presupuesto.

Como se ha señalado, este proyecto fue un hito en la historia de la museografía, al crear un espacio expositivo moderno que además propició una mayor coherencia en el enmarcado de las pinturas de Velázquez. A pesar de desconocer la influencia que pudo tener en los planes museográficos de los museos en España, su clásico itinerario cronológico generó un nivel de especialización museística de primer orden en la historia de la institución.

LAS MENINAS DE VELÁZQUEZ: HISTORIA DE UNA ENMARCACIÓN

Las renovaciones del marco que sufre una pintura en su devenir histórico puede ser fruto de una casualidad pero también de una estrategia concreta o quizás como consecuencia de una tradición en particular. En el caso del enmarcado de las obras maestras, continuamente se plantea la cuestión de cuál es el marco adecuado para guarnecerlas o cuál es la mejor forma de exponerlas, generalmente en un lugar para el que no fueron creadas. La revisión de algunos de los hitos del enmarcado que se producen en una obra maestra como *Las meninas* puede ayudarnos a comprender la conexión entre la sustitución del marco y la evolución de los espacios que la acogen³².

Las intervenciones de pintores y aposentadores de palacio en el enmarcado de obras de arte es un tema recientemente estudiado en el caso de Velázquez³³. Se ha reconocido la elección de modelos de marcos por parte del maestro -de los que no existe ningún dibujo o traza-, y se ha revisado la labor como decorador de espacios por parte del aposentador real, adjudicando a Velázquez esta función por sus dotes como decorador y por el apoyo de Felipe IV. La preocupación por mostrar en El Escorial una nueva distribución de pinturas asimilando los nuevos métodos expositivos vistos en Italia o aprendidos en tratados, de forma más acorde con el nuevo gusto de los coleccionistas y de los intereses estéticos del rey, han formado parte de las últimas investigaciones sobre el maestro³⁴. En cambio no se ha mencionado la posibilidad de que Velázquez delegase en otros artistas la ejecución de las obras por él dictadas, o incluso permitiera, bajo supervisión, que otros artistas presentaran modelos de marcos. Quizás fue lo que ocurrió con el enmarcado del *Pasmo de Sicilia* (P298) pintado por Rafael. Sabemos que encargó al arquitecto José Rates un marco barroco con festones en los ángulos, adornado con escudos y águilas reales y que fue colocado por Velázquez -poco antes de fallecer- en la Sala Ochavada del antiguo Alcázar de Madrid, junto a obras suyas y otras de Tintoretto, para que durante unas semanas los cortesanos pudieran admirarlas³⁵. Este uso de marcos semánticos -con águilas- está vinculado a la heráldica de la dinastía Habsburgo y fue muy habitual, según consta en los inventarios palaciegos del siglo XVII, aunque su uso se circunscribe a espacios públicos³⁶.

El estudio de los cambios de marco efectuados en *Las meninas* desde su creación en 1656 quizás resuelva la cuestión sobre la adecuación de su enmarcado. La primera noticia que conocemos al respecto aparece en el Inventario Real de 1666, donde la obra es descrita en la Pieza de Despacho del rey Felipe IV del antiguo Alcázar de Madrid como “4 varas y media de alto y 3 y media de ancho con su marco de talla dorado retratando a la Señora Emperatriz con sus damas y una enana de mano de Diego Belázquez [sic] en mil y quinientos ducados de plata”. Se trata del primer contexto conocido en donde estuvo colgada, la abigarrada intimidad del despacho privado del monarca. Nunca se ha señalado que, aún ignorando cuál era la forma exacta del marco, otras cuatro pinturas acompañaban a *Las meninas* con idéntica descripción de guarnición, es decir, con un “marco de talla dorado”³⁷. La posibilidad de crear una “correspondencia” decorativa entre las veintisiete pinturas, siete espejos y seis bufetes que se inventarían en el Despacho real nos interroga sobre si fue Velázquez el promotor de esta decoración y el responsable de la elección, o del diseño del marco³⁸. Y en este aspecto por ahora solo podemos hacer conjeturas.

Más convincente resulta la razón que llevó a enmarcar esta pintura con otra moldura, si atendemos a la intervención realizada en la colección real durante el reinado de Carlos III. Durante el gobierno de los Habsburgo también se fomentaron actuaciones de redecoración pictórica con piezas de caballete, buscando en algunos casos la regularidad y unificando todos los cuadros mediante nuevos marcos dorados³⁹. Este hecho se repetirá en el contexto de las reformas decorativas en un nuevo discurso dinástico -el borbónico- y afectará igualmente a *Las meninas*⁴⁰.

La revisión de la colección de cuadros del Real Sitio del Buen Retiro realizada en 1768 por Anton Rafael Mengs, desencadenó una intervención que afectó a gran parte de la colección real. Previniendo que el monarca quisiera configurar una galería de pinturas en el Palacio Real Nuevo se redactó en 1771 un nuevo inventario de las obras conservadas en el Retiro. Se propuso que sus mejores pinturas “se pusieran en marcos iguales a los del Palacio Real, por si fuera necesario trasladar alguna pintura a la residencia oficial del monarca, es decir al Palacio Real Nuevo, y que se pudiera hacer sin dilación”⁴¹. Las razones del cambio de marco, del que conservamos algunas imágenes (Fig. 5),



Figura 5
Detalle de *Las meninas* de Velázquez con marco “mengs”.
Hacia 1882-1883. Juan Laurent y Minier.
Museo del Prado, Madrid. HF 826/5.



Figura 6
Detalle de *Las meninas*
de Velázquez con marco realizado
por la casa de enmarcado Marquina.
Hacia 1890.
IPCE. Fototeca. Archivo Ruiz Vernacci
(VN-20685).

se inscribe dentro de una política de unificación que promovía la interrelación de las pinturas, posibilitando ser integradas en cualquier lugar gracias a un mismo modelo de marco⁴². La aplicación de este principio sin excepción -un mismo marco para todas las obras, independientemente del autor, tema, tamaño, época o contexto de creación- surge al establecer una decoración que promovía la férrea unidad del ornato palaciego. Suponemos que Mengs conocía la tradición de enmarcado de las colecciones de los Electores de Sajonia -en la actualidad en la Gemäldegalerie de Dresde⁴³- y sabía de la popularidad que gozaba este modelo de marco en Italia, especialmente en Roma entre 1680 y 1750. Allí se convirtió en el marco más utilizado cuando las grandes colecciones papales fueron reenmarcadas en masa en el siglo XVIII⁴⁴. Se utilizó una variante del modelo italiano, en pino y con talla de hojas de acanto dispuestas en diagonal, entrecalle lisa de perfil cóncavo y delimitada por una decoración de haces de caña con ataduras y un filo liso, toda ella dorada. Se trata de una estructura de marco denominada “Salvator Rosa” o “Marati” en Inglaterra, y resultará un modelo prototípico de las colecciones Reales y por ello del Museo del Prado⁴⁵.

En esta línea espacio temporal que trazamos sobre los marcos que guarnecieron a *Las meninas* observamos cómo cada intervención corresponde a una estrategia concreta de representación, a una necesidad semántica que se genera y se destruye en una continua revisión de los espacios donde la obra es depositada.

La sustitución del marco “mengs” se produce durante la dirección de Federico Madrazo en los años ochenta del siglo XIX⁴⁶ (Fig. 6). Paralelamente y gracias al progresivo

reconocimiento internacional de la pintura española, se realiza el reenmarcado de las numerosas obras maestras, reforzando así algunas de las grandes personalidades artísticas expuestas⁴⁷. Esta revalorización de la pintura de Velázquez se ha relacionado con la construcción e institucionalización de lo español⁴⁸, en un proceso cuyo desarrollo comienza en el último cuarto del siglo XIX. Las nuevas molduras incorporadas participaban de la nueva industria del marco, que posibilitaba la producción masiva y la proliferación de técnicas de moldeo más baratas dominando sobre la técnica tradicional de talla. El nuevo modelo utilizado por su ductilidad para enmarcar obras de distintos autores y siglos permitió desarrollar las inquietudes decorativas de Federico de Madrazo. Este modelo unificó en 1901 muchos de los cuadros que componían la recién creada sala monográfica de Murillo, que pasó de ser una tétrica rotonda irregular donde figuraban los maestros franceses a un nuevo espacio dedicado a la contemplación de la obra del maestro con los nuevos marcos historicistas de estilo barroco español.

Aunque en el Museo *Las meninas* cambiaran de ubicación -en 1899 el cuadro se expuso en una habitación exclusiva y más tarde en el salón de Velázquez-, el marco construido por los Marquina no fue entonces sustituido, tal vez porque su forma se adecuaba a la descripción del primer inventario donde se la citaba. Será a finales de la segunda década del siglo XX cuando la búsqueda de una mejor comprensión de la obra propicie el desarrollo de un decorado que recreará el ambiente que dio lugar a *Las meninas* afectando igualmente a su marco⁴⁹.

Apoyándose en su dimensión temporal, es decir, el medio particular en el que la pintura se generó, se establecieron los elementos que definían y determinaban el contexto no solo histórico, sino social y cultural que ayudaban a entender mejor la pintura. Esta idea, que ya había sido utilizada a principios de siglo en numerosos museos extranjeros, estuvo reforzada por el pensamiento del filósofo Ortega y Gasset, que con su tesis sobre “la circunstancia” posibilitó el desarrollo de una tendencia museográfica que tuvo gran aceptación en museos españoles durante los años veinte⁵⁰. Argumentada por Ortega en la guía de la Casa-Museo Romántico⁵¹ y recuperada en la “Meditación del marco”, donde establecía la importancia de este elemento para contextualizar una pintura en su circunstancia, es decir, para mejorar su comprensión al circunscribirla en el tiempo y el espacio concretos que la vieron nacer. Probablemente estas ideas marcaron las reformas propuestas por la Dirección y el Patronato del Museo para la sala de *Las meninas* desde 1918⁵². Este fenómeno de repriminación pretendía evocar un tiempo pasado, un espacio primigenio y el que en esta pintura se representara en imagen una parte del contexto de su génesis, permitía al espectador experimentar sobre el límite con el mundo real⁵³. Ortega encontraba en el marco la separación entre realidad y ficción, delimitando el contacto entre el mensaje pictórico y el espacio de recepción de dicho mensaje⁵⁴. Por ello las reformas de 1925 en la sala de *Las meninas* buscaron un paramento mural más acorde con la época de la obra empleando un tapizado basado en un tejido brocatel de ojivas y jarrones de la colección del conde de Valencia de Don Juan⁵⁵, probablemente fabricado y donado por la casa Fortuny⁵⁶.

Figura 7
 Instalación de *Las meninas* con el marco negro rizado de la Casa Cano y el paramento mural tapizado con tejido Fortuny en 1930.



Figura 8
 Marco realizado por Juan García guarneciendo la *Vista del jardín de la Villa Medici* de Velázquez. Museo del Prado, Madrid.



Figura 9
 Marco realizado por la Casa Cano para el *Retrato de Juan Francisco de Pimentel X conde-duque de Benavente* por Velázquez. Museo del Prado, Madrid.



Figura 10
 Detalle del marco realizado por la Casa Cano para el *Retrato ecuestre de Felipe IV* por Velázquez. Museo del Prado, Madrid.

Fruto del interés por mejorar la comprensión de *Las meninas* y mejorar su espacio expositivo se construyó una maqueta de la estancia⁵⁷. El resultado de la profunda reflexión y el trabajo multidisciplinar entre la Dirección y los artesanos supuso definir la identidad del marco que guarnece esta pintura desde la reforma de 1929 hasta la actualidad⁵⁸. Con el nuevo marco negro rizado (Fig. 7) realizado por la Casa Cano se daba continuidad al espacio interno de *Las meninas*⁵⁹. El fenómeno de repriminación, el discurso orteguiano, junto al mayor conocimiento de los inventarios reales y de las descripciones que se realizaron de los marcos que guarnecían las pinturas en el siglo XVII, sirvieron de argumento para el cambio de marco⁶⁰.

Este proceso de redefinición del marco barroco español se sirvió de las obras de Velázquez para la depuración formal de los modelos historicistas utilizados desde mediados del siglo XIX. Las nuevas guarniciones sirvieron para formar agrupaciones por tamaño y género con otras pinturas del maestro. Así en 1922 fueron sustituidos los marcos que tenían los *Paisajes de Villa Medici* (P1210 y P1211) por unos más adecuados que aparecieron unidos por un marco común (Fig. 8) realizados por Juan García⁶¹. Igualmente, en 1926 la Dirección del Museo promovió la enmarcación del *retrato de Juan Francisco Pimentel, decimo conde-duque de Benavente* (P1193) pintado por Velázquez. El marco, realizado por la Casa Cano, reprodujo con gran acierto un modelo del barroco español (Fig. 9)⁶². Gracias al éxito

del marco se originaron nuevas versiones de esta moldura para otros retratos de Velázquez, como el que guarnece *El Bufón don Juan de Austria* (P1200), el *Retrato de Pablo de Valladolid* (P1198) o el del *Retrato de Juan Martínez Montañés* (P1194) que fue donado por el duque de Veragua. Pero será en los meses previos a la enmarcación de *Las meninas* cuando documentamos la intervención en los *Retratos de cazadores de Felipe IV* (P1184), el del *Cardenal Infante don Fernando de Austria* (P1186) y el *Retrato ecuestre de Felipe IV* (P1178), este último con un modelo de orejetas en centros y esquinas, y entrecalle verde oscura casi negra (Fig. 10)⁶³. Asimismo el *Retrato ecuestre de Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares* (P1181) de Velázquez donado por el duque de Alba quedó asociado expositivamente, no solo por formato y género sino por el nuevo marco, también de orejetas en centros y esquinas. El nuevo modelo para los marcos de los retratos ecuestres probablemente careció de la unidad discursiva y tal vez semántica que debieron tener los que los guarnecieron en origen, dentro del programa decorativo del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

El mecenazgo externo en la donación de marcos se había convertido en una costumbre que durará hasta nuestros días y que, según Álvarez de Sotomayor, en abril de 1929 llamó la atención a la comisión que desde la National Gallery de Londres visitó las instalaciones del Museo⁶⁴.

EL TALLER DE DORADO Y ENMARCACIÓN EN EL CAMBIO DE SIGLO⁶⁵

Al finalizar el siglo la actividad de enmarcado en el Museo se intensificó progresivamente, fruto de los cambios en la distribución de la colección. Artesanos como Félix María Equidazu, José Solís, Sebastián Pérez o Antonio Ruíz emitieron numerosas facturas por trabajos definidos con términos como compostura, restauración, repasado de dorado o realización de nuevos marcos, pero sin especificar tamaño, forma ni obra a guarnecer. Este interés por el enmarcado y la conciencia de proteger y valorar las molduras supuso que el entonces Director de la institución, Luis Álvarez Catalá, poco antes de retirarse de su cargo promoviera, en los últimos meses de 1900, la creación de un taller de enmarcado y dorado de cuadros en el Museo⁶⁶.

Con este taller se pretendía adecuar el importante número de marcos existente -algunos de ellos de un mérito artístico considerable y que se encontraban en mal estado- se adecuara a la categoría artística de las colecciones pictóricas del Prado. Álvarez Catalá adujo como ventaja para el Museo el importante ahorro que supondría la creación de este taller, ya que el gasto de los últimos dos años en marcos para importantes pinturas había sido muy elevado⁶⁷. Por entonces fueron construidos entre otros los marcos de *Las tres Gracias* de Rubens (P1670), dos para las obras de Watteau (P2353 y P2354), uno para el Mantegna (P248), otro para un Veronés (P502) y uno para un Sarto (P334)⁶⁸. Esta necesidad de abaratar costes se inscribe dentro de las dificultades económicas sufridas por la institución durante el cambio de siglo generadas por las obras de sustitución de las cubiertas, la reforma de la Sala de la reina Isabel y la redistribución de las obras que contenía⁶⁹.

La exigencia de molduras para los cerca de ochocientos cuadros que se encontraban amontonados en el almacén del Museo, hacía indispensable la creación de este taller de enmarcación y dorado.

Para que se autorizara la creación de este nuevo departamento, Álvarez Catalá argumentó que hacía algunos años existía en el Museo un taller como el que se proponía y que debió reducir el gasto económico que se hacía en molduras. Aunque aún no hemos documentado la existencia de éste taller, surgió probablemente ante la necesidad de suministrar marcos para un número considerable de obras expuestas⁷⁰. La exigencia de molduras para los cerca de ochocientos cuadros que se encontraban amontonados en el almacén del Museo -de donde fueron retirados- y el proyecto del subdirector Viniegra de colocarlos ocupando las salas por escuelas, diferenciando a los grandes maestros, hacía indispensable la creación de este taller de enmarcación y dorado. Además, es probable que los nuevos criterios de exposición de obras requirieran nuevos marcos⁷¹.

Estos acontecimientos provocaron la petición de un crédito extraordinario al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes⁷², propiciando numerosos libramientos con cargo a la restau-

ración de marcos⁷³, ya que en los presupuestos correspondientes a la restauración de los cuadros de la colección estaba incluida la restauración del marco, por lo que era necesario aumentar los ingresos para acometer este propósito⁷⁴. El ingente trabajo al que se enfrentaron queda reflejado en las numerosas órdenes de pago que se realizaron durante los siguientes años.

El taller empezó a funcionar en octubre de 1900, antes de que fuera aceptada la propuesta por el Ministerio. Aunque desconocemos la ubicación exacta dentro del Museo, sabemos cómo progresivamente se hicieron con las herramientas necesarias para comenzar a trabajar. Ricardo Marquina facturó por “una mesa de trabajo para la restauración de marcos dorados y fondos de tablas antiguas” y “dos paquetes de oro fino para uso de restauraciones” junto con “barnices y tinta de oro antiguo”⁷⁵. En un primer momento también se hicieron con herramientas para los trabajos de restauración incluyendo cedazos, brochas, pinceles, piedras de bruñir y hierros de dorador, así como colores y barnices para la restauración⁷⁶. En el cuarto trimestre de 1901 compraron un juego de gubias, formones y buriles de escultura, serruchos y sierras de distinto tamaño, y una máquina de calor para calentar la cola y el estuco⁷⁷. Consideramos que las labores del taller no consistieron en construir nuevos marcos, ya que algunos de los miembros del taller seguirán emitiendo facturas por la construcción de nuevas molduras. Probablemente solo restauraban y reutilizaban los marcos almacenados en el Museo e intervenían sobre el dorado de algunas pinturas sobre tabla⁷⁸. Sus actuaciones se ceñían a procedimientos denominados en los documentos como compostura de marcos, repasado y dorado y la adecuación de marcos antiguos —es decir ampliar o reducir la luz de un marco -, alteraciones habituales en el marco histórico.

La necesidad de especialistas en la restauración de molduras hizo que la Dirección del Museo decidiera que el taller estuviera formado por Federico Amutio y Amil (Fig.11) y Julio Almira y Vicent⁷⁹, que contratados en un principio como jornaleros, no formaban parte de la plantilla fija del Museo⁸⁰.



Figura 11

Retrato de Federico Amutio y Amil..

Vida Manchega nº87. Ciudad Real, 4 diciembre 1913.

Fotografía: Cesar Huerta

FEDERICO AMUTIO Y AMIL (1869-1942) PRIMER RESTAURADOR DEL MUSEO DEL PRADO

Nacido en Madrid el 18 de julio de 1869, Federico Amutio y Amil se formó en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid y en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸¹. Durante su formación obtuvo gratificaciones en Dibujo del Antiguo y ropajes, una medalla en 1886 en Dibujo de Modelado del natural y el mismo año el premio de 500 pesetas en Escultura⁸². Los galardones se repitieron desde que presentó por primera vez una escultura a la Exposición Nacional de 1890 obteniendo una mención honorífica. En 1892 fue premiado con una medalla de tercera clase en la sección de escultura. Pero será en 1901 cuando defina claramente su vinculación con el mundo de las artes decorativas⁸³. Fue entonces cuando en octubre de 1900 comenzó a trabajar en el taller de marcos y dorado siendo nombrado restaurador-dorador el 25 de febrero de 1901 junto con Julio Almira⁸⁴.

La especialización de Amutio permitió al Museo reducir su dependencia de las casas de enmarcado y probablemente mejorar el criterio con el que se elegían los marcos.

La necesidad de especialistas en enmarcado de pinturas llevó a la Dirección a promover a Amutio en un viaje de dos meses de duración para visitar los museos de Italia y estudiar en ellos los marcos antiguos a fin de poder aplicar los procedimientos aprendidos en el Museo del Prado. Este viaje no supuso para Amutio ningún ingreso extraordinario ya que tan solo cobró el mismo sueldo que le correspondía por el cargo que desempeñaba⁸⁵. Pasó los meses de agosto y septiembre de 1902 visitando los museos y anticuarios de Roma, Florencia y probablemente Venecia, estudiando cómo eran expuestas las pinturas y qué marcos las guarnecían. La especialización de Amutio permitió al Museo reducir su dependencia de las casas de enmarcado y probablemente mejorar el criterio con el que se elegían los marcos.

Aunque a principios del siglo XX París había desbancado a Roma como ciudad de vanguardia y viaje formativo para un artista, gracias a los estudios en Bellas Artes y Arquitectura Federico Amutio pudo completar su instrucción y consolidar su formación. La atracción por la herencia clásica y el contacto directo con la cuna de la civilización occidental colmaron su conocimiento, permitiéndole conocer de primera mano el alto nivel de especialización en el ámbito de la enmarcación que se vivía en ciudades como Florencia o Roma (Fig. 12). El mercado del anticuariado conoció en Italia una fase de crecimiento con personalidades como Stefano Bardini, M. Guggenheim o Elia Volpi, junto con artesanos de muy alto nivel⁸⁶. La valoración del marco como manufactura artística autónoma, necesaria para la contemplación estética de un cuadro, era una rea-



Figura 12

Escaparate de marcos. Florencia

Fotografía: Stefano Bardini, 1890 ca.

lidad afianzada e impulsada desde publicaciones como *Arte Italiana e industriale* o *Le cornici italiane* de M. A. Guggenheim y que Amutio pudo conocer durante su *soggiorno* italiano. Aunque la cuestión financiera debió limitar probablemente sus intereses⁸⁷ y le impidió adquirir marcos y modelos para la institución, pudo visitar los museos italianos en cuyas ricas colecciones pictóricas podían contemplarse originales ejemplares de marco antiguo y formarse como decorador de salas de un museo o, como se les denominaba entonces, instalador. Que la dirección del Museo del Prado considerara la necesidad de contar con especialistas en el ámbito de la enmarcación y permitiera el desplazamiento de su personal para el estudio de los marcos de cuadros antiguos resulta un acontecimiento extraordinario que ejemplifica el continuo interés de la institución por los marcos.

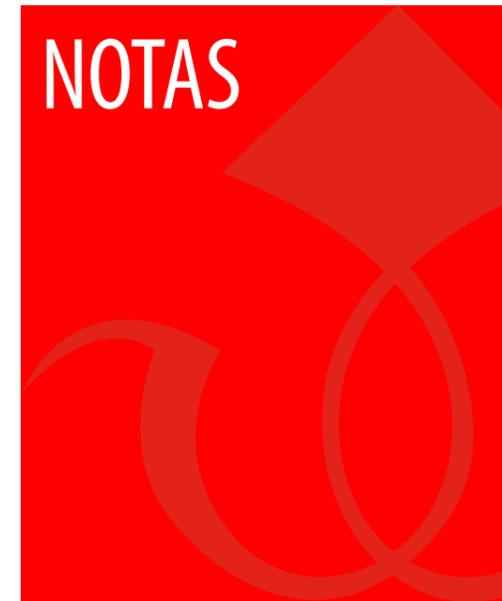
Por lo que hoy sabemos, la repercusión de este viaje no fue inmediata. El problema económico que atravesaba el Museo motivaba la compra de marcos realizados en pasta moldeada o colada, aunque con tipologías más adecuadas. El alcance de este viaje se materializará en los años veinte del siglo cuando Federico Amutio trabaje en

colaboración con la familia Cano en la remodelación de las salas del Museo y el diseño de nuevos marcos.

Entre las múltiples posibilidades de aprendizaje generadas en este viaje, a Federico Amutio debieron interesarle los nuevos procedimientos que se estaban realizando en el campo de la restauración de obras de arte, actividad que era una importante salida profesional para numerosos artistas como él. En Italia debió acentuar su conciencia profesional como restaurador. A su vuelta, gracias a una oposición obtuvo la plaza de restaurador-forrador e instalador en el Museo del Prado⁸⁸ y también colaboró en la puesta al día del catálogo del Museo en 1909 junto con Martínez Cubells y Ayala. Su antigua plaza de dorador-restaurador de marcos la ocupará Jerónimo Seisdedos con quién estableció una duradera amistad⁸⁹.

Tras un accidente de tráfico en 1922 y una vez recuperado en su puesto de trabajo, intervino en importantes obras recibiendo en muchos casos las efusivas felicitaciones de los patronos del Museo. En 1926 restauró el cuadro de Tiziano *Venus y Adonis* (P422)⁹⁰, *la Estigmatización de San Francisco de Asís* (P7096)⁹¹ pintada por Tiepolo y en 1931 la *Virgen del Pez* de Rafael (P297) firmando orgulloso la intervención “Gran restauración hecha por Federico Amutio y Amil” en la trasera de la obra. Sus conocimientos le permitieron, junto al también restaurador Vicente Jover, participar en el dictamen para autenticar obras del Greco, del que restauró alguna pintura⁹².

Fruto del trabajo y de sus extraordinarias relaciones personales que tenía⁹³, en julio de 1906 Amutio fue promovido para recibir la Orden de Isabel la Católica por el arreglo de algunas salas del Museo, si bien no obtuvo la distinción hasta 1921⁹⁴. También en 1911 fue nombrado Caballero de la Orden de Carlos III⁹⁵. Sus dotes como instalador o decorador de espacios expositivos fueron de nuevo recompensadas en 1931, cuando a petición del Patronato del Museo fue nombrado Comendador Ordinario de la Orden Civil de Alfonso XIII⁹⁶.



¹ PORTÚS, J., “La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra”, *Boletín del Museo del Prado*, núm. 45, 2009, pp. 100-128.

² *Catálogo ilustrado de la Sala de Velázquez en el Museo del Prado de Madrid: sala de la Reina Isabel*. Madrid, 1899. La casa de enmarcación Marquina aparece documentada con establecimiento en la calle San Jerónimo, nº. 1 hasta 1913. *ABC*, 24-04-1913. Información General. Noticias Diversas, p.16. Además se construyó una pantalla “imitando a nogal con aplicaciones doradas” -también por Marquina- para la colocación de las fotografías enmarcadas que fueron expuestas en otra sala contigua.

³ *Tercer Centenario de Velázquez. Discurso Leído por Aureliano de Beruete. Inauguración de la Sala de Velázquez del Museo*. Madrid, 1899, p. 10.

⁴ Archivo del Museo del Prado (en adelante AMP), caja 998, leg. 31.02, exp. 1. “Marquina Hermanos, Trabajos hechos para el Centenario de Velázquez. 9 de junio de 1899”.

⁵ “La nueva sala de Velázquez en el Museo del Prado”, *La Época*, Madrid, 5 de junio de 1899, p. 2.

⁶ Real Orden de 13 de marzo de 1899.

⁷ Entre 1922 y 1923 Octavio Picón, como miembro del Patronato del Museo, también será el responsable de la remodelación de las paredes en las salas dedicadas a Tiziano y a Velázquez.

⁸ Consejero desde 1870 del South Kensington, germen del Victoria and Albert de Londres para la adquisición de antigüedades españolas.

⁹ Balsa de la Vega, R., “Crónica de Arte”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de noviembre de 1901, núm. XLIII, p. 295. Gracias a un ingenioso sistema de aireación ideado por

el arquitecto Sr. Arbós que “logró hacer tolerable durante el verano la estancia en la sala”.

¹⁰ En un tono gris. “18 cuadros menos de Velázquez”. *La Época*, Madrid, 8 de junio de 1899, p. 1.

¹¹ *Op. cit.* AMP, caja 998. “Aumentar la cantidad de veladura en algunos marcos del Salón” y “rebajar el dorado” factura final del 9 de junio de 1899. “Compostura y entonación” en el presupuesto inicial del 18 de abril de 1899.

¹² Esto supondrá la progresiva sustitución de numerosos marcos del modelo denominado “mengs”.

¹³ LUXENBERG, A., “Regenerating Velázquez in Spain and France in the 1890s”, *Boletín del Museo del Prado*, núm. 35, 1999, pp. 125-151.

¹⁴ Para la descripción tipológica y el contexto véase LADRERO CABALLERO, T., “Enmarcación y museografía en el Museo del Prado en las últimas décadas del siglo XIX”, *Libros de la Corte*, núm. 10, 2015, nota 38.

¹⁵ El antiguo marco “mengs” fue sustituido por uno nuevo de la casa Marquina en junio de 1885.

¹⁶ *Ilustración Artística*, 31 de mayo de 1886, p. 2.

¹⁷ AMP, caja 994. Primer trimestre de 1886. Factura 3. “Por un marco adornado y dorado con los fondos negros para el cuadro de las Hilanderas. 914 ptas. Madrid 30 de marzo 1886”. José Marquina. Este marco será sustituido en 2007 con motivo de la exposición “Fábulas de Velázquez” en el Museo del Prado.

¹⁸ AMP, caja 994. Segundo trimestre de 1886. Factura 4. “Por un marco adornado y dorado y los fondos negros para el retrato del Príncipe Baltasar. 405 pesetas. Madrid a 30 de junio de 1886. José Marquina”.

¹⁹ AMP, caja 994. Primer trimestre. Factura 5. “Por un marco dorado y fondos negros para el retrato de Alonso Cano. 200 pesetas. Por otro marco del mismo estilo para los niños de la concha. 227,50 pesetas. Total 427,50. Madrid 19 de Enero de 1887. José Marquina”.

²⁰ AMP. Caja 993. Año económico 1891. Primer trimestre. Demás Gastos. Factura 6. “Por un marco adornado y dorado para el cuadro de los borrachos de Velázquez. 850 pesetas [...] Madrid 30 de Marzo de 1891”.

²¹ LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2015.

²² Al menos en una ocasión la asociación de este modelo a la pintura de Velázquez fue tal que incluso se utilizó en la prensa escrita enmarcando obras de dudosa atribución al maestro sevillano acompañado de poesías de enaltecimiento de la ciudad de Madrid. *ABC. Blanco y Negro*. “Tan solo Madrid es Corte”, 3 de junio de 1899, p. 15.

²³ Sobre la existencia de almacenes de marcos en el Museo del Prado véase LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2015, pp. 2-3.

²⁴ Marco de tipología “mengs” que actualmente aún guarnece la obra.

²⁵ *Op. cit.* AMP Caja 998. “por cortar un marco, poner un suplemento a la luz y redorarlo todo” (sin especificar).

²⁶ Se refiere entre otros a las pinturas de *Las hilanderas* y *al retrato de Juan Martínez Montañés*. *Op. cit.* AMP Caja 998.

²⁷ AMP. Caja 1312. Cuarto trimestre de 1899. Factura 34. “Restaurar un marco antiguo, en oro y negro y ponerle una luna plateada. 30 ptas. Ricardo Marquina 19 diciembre de 1899. El que este marco no apareciera en el presupuesto inicial podría indicar una intervención de último momento.

²⁸ Aparece tachado en el presupuesto inicial y una nueva factura es emitida con posterioridad. AMP, caja 1312. factura 10. “Por un marco tallado en estilo barroco y dorado en tono antiguo para el cuadro de la fragua de Vulcano. Ricardo Marquina. Total 720 pesetas. Madrid, 12 de junio de 1899”.

²⁹ Consideramos que fue realizado por entonces aunque la factura fuera posterior.

³⁰ AMP, caja 1117. Cuarto trimestre de 1902. “Dos marcos estilo barroco adornados y dorados en tono viejo para dos Murillos, 150 ptas.”.

³¹ *El País*, Madrid, 6 de junio de 1899. Colorín- colorado. Tras la guerra contra Estados Unidos la situación económica y política del país era inestable.

³² Algunos proyectos de enmarcado de obras maestras como *la Gioconda* del Louvre o *la Madonna Sixtina* de Dresde igualmente podrían explicar procesos semejantes.

³³ BROWN, J., *Velázquez. Pintor y Cortesano*, Vitoria, Alianza forma, 1986; BASSEGODA, B., “La decoración pictórica del Escorial en el reinado de Felipe IV”, en BROWN, J. y ELLIOT, J. H., (dirs.), *La Almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña. 1604-1655*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, p. 137. Un desarrollo sobre su vinculación directa con el enmarcado de obras en BLANCA ROBA, D., “Los marcos de las pinturas de la Granja de San Ildefonso Inventarios reales”, en ATERIDO, A., MARTÍNEZ CUESTA, J. y PÉREZ PRECIADO, J.J., *Inventarios reales. Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2004, Vol. 1, pp. 367-426.

³⁴ Nos referimos a la inexistencia de trazas o dibujos ornamentales. Bassegoda reconoció los marcos elegidos por Velázquez en la redecoración de las zonas más importantes del Monasterio de El Escorial iniciada en la primavera-verano de 1656 y que en la actualidad guarnecen el cuadro de Doménico Tintoretto, *Magdalena penitente* (Inv. nº. 10014558) y *Cristo en la cruz de Tiziano* (Inv. nº 10014803) ambos de Patrimonio Nacional en el Real Monasterio de San Lorenzo. Para el estado de la cuestión MUÑOZ GONZÁLEZ, M. J., “Velázquez y la decoración del Escorial”, en PITA ANDRADE, J. M. (dir.), *Tras el Centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2006, pp. 387-413.

³⁵ POWELL, N., *Aventures extraordinaires des oeuvres d'art*, París, Les Belles Lettres, 1999, p. 79.

³⁶ BLANCA ROBA, D., *op. cit.*, pp. 367-426.

³⁷ Recordemos que una misma descripción de inventario puede ocultar tipologías de marcos distintos pero conjeturamos que quizás estos “marcos tallados y dorados” pudieron pertenecer a un mismo modelo de enmarcado generando una correspondencia decorativa.

³⁸ No todas las obras que se enumeran en el inventario de 1666 colgadas en la pieza del despacho del rey incluyen la descripción de sus marcos. La mayoría se describen como “marco tallado” o “marco de talla”. Además hay “siete espejos grandes [...] con molduras de ébano con fajas de espejos en los frisos guarnecidas de molduras ondeadas y divididas en listas de bronce dorado caladas de labor [...]”. Archivo General de Palacio, Administración General, leg. 38, exp. 2, fols. 13v-17.

³⁹ BASSEGODA, B., *op. cit.*, pp. 137-138.

⁴⁰ BLANCA ROBA, D., *op. cit.*, p. 376.

⁴¹ SIMAL LÓPEZ, M., “El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de Independencia: Antecedentes y consecuencias”, en RINCÓN GARCÍA, W., CABAÑAS BRAVO, M., y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (coords.), *Arte en tiempos de guerra. XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte CSIC*, Madrid, 2009, pp. 446-447.

⁴² IGLESIAS, M. J., BISACCA, G., DE LA FUENTE, J., GARCÍA-MÁIQUEZ, J. y RIESCO, L., “Restauración y estudio técnico de *La Adoración de los pastores de Mengs*”, *Boletín Museo del Prado*, núm. 37, 2001, pp. 89 -114. Existen diseños de molduras atribuidos a Mengs, pero la autoría de la tipología a la que nos referimos tradicionalmente considerada de este autor y sus derivaciones aún necesita de un estudio pormenorizado.

⁴³ SCHÖLZEL C., *Die blendenden Rahmen. Der Dresdener Galerierahmen*, Worms, 2005.

⁴⁴ GENE KARRAKER, D., *Looking at European frames. A guide to terms, styles and techniques*. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 2009. El marco Salvatore Rosa data de finales del siglo XVII, pero se usó durante todo el siglo XIX. Fue el más popular utilizado para enmarcar obras de arte adquiridas por los británicos en el Grand Tour y fue reinterpretado en Gran Bretaña como marco de Carlo Maratta.

⁴⁵ BLANCA ROBA, D., *op. cit.*, p. 419. Catalogada acertadamente por Diego Blanca dentro de los órdenes de talla, fue un modelo que tuvo gran pervivencia y el más utilizado en los talleres reales durante la segunda mitad del siglo XVIII.

⁴⁶ Aún desconocemos la fecha exacta de la construcción de este marco realizado por la casa de enmarcado Marquina. Barajamos otras dos posibles fechas para su cambio: con motivo de la restauración de la pintura realizada en 1895; y en 1896 (AMP, caja 990, fact.6 “Por un marco moldura adornada y dorada en mate y bruñida estilo barroco. 1103,70 pesetas. 28 de octubre de 1896. Ricardo Marquina”). Este último dato indica que siguieron trabajando bajo la dirección de Palmaroli.

⁴⁷ LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2015.

⁴⁸ PORTÚS, J., *op. cit.*

⁴⁹ Balsa de la Vega, R., *op. cit.*

⁵⁰ La recreación de espacios en el Museo del Prado fue estudiada por el Patronato en junio de 1916 denominando “habitaciones de estilo” a las “reconstrucciones de lo que fue la habitación española en distintas épocas”. La Comisión Regia de Turismo y Cultura Artística dirigida por el marqués de la Vega-Inclán, patrono del Museo del Prado, será fundamental para comprender este proceso de transformación donde se pretendía recuperar un “pasado feliz”. Sobre este tema, LADRERO CABALLERO, T., “El enmarcado de obras maestras del Museo del Prado por la familia Cano durante la primera mitad del siglo XX”, *Boletín Museo del Prado*, núm. 49, 2013, p. 154.

⁵¹ ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote: meditación preliminar, meditación primera*, Madrid, Imp. Clásica Española, 1914. Será la primera vez que Ortega utiliza la tesis de la circunstancia. ORTEGA Y GASSET, J., *Para un Museo Romántico*, Madrid, Comisaría Regia de

Turismo y Cultura Artística, 1922, pp. 18-19. La tesis aquí presentada sobre “la circunstancia” es fruto del artículo LADRERO CABALLERO, T., *Op. cit.*, 2013, presentado el 11 de marzo de 2013. Posteriormente PÉREZ HITTA, H. trató este aspecto en su conferencia del 22 de abril de 2013, “Coleccionismo y marcos”, en *Curso monográfico Introducción a la Historia del marco y su conservación*, 8 de abril al 27 de mayo de 2013. Madrid, Museo del Prado. LADRERO CABALLERO, T., Conferencia “La importancia de la colección de marcos Cano en las enmarcaciones de pintura histórica española” en (direcc.) TIMON TIEMBLO, M^a P., *El marco en España: historia y criterios de conservación y restauración*. 15-17 de julio, 2014. IPCE Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera.

⁵² PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 110.

⁵³ STOICHITA, V. I., *La invención del Cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura Europea*. Barcelona 2000; ORTEGA Y GASSET, J., “Meditación sobre el Marco”. *El Espectador*, Madrid, 1921, T. III, pp. 197-210.

⁵⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, 1921. Así la relación entre marco y pintura garantizaba la unidad de lectura de la obra.

⁵⁵ ALCANTARA, F., “En el Museo del Prado”. *El Sol*, Madrid, 14 de diciembre de 1923, p. 4. “[...] Tejióse la tela por cartón especial tomado de un modelo toledano de hacia 1600, que se guarda en el Instituto Valencia de Don Juan. Con este fondo ganan casi todos los lienzos velazqueños [...]”. El modelo del tejido podría corresponder a los números de inventario I. 6879 o al nº T. D-33, ambos en las colecciones textiles del Valencia de Don Juan. Agradezco a Cristina Partearroyo los sugerentes comentarios y la identificación de los posibles modelos.

⁵⁶ AMP. Actas del Patronato. Acta 205, 19 de noviembre de 1925, pp. 82-84. “[...] el señor Fortuny que pretende regalar unas telas para decorar la sala de van Dyck y ha enviado otros para la sala de Las Meninas. Y en cuanto a la instalación de las Meninas que se decidirá en definitiva después de presentar al director un pequeño modelo de la forma en la que haya de quedar la expresada salita”. AMP. Actas del Patronato. Acta 208, 7 enero 1925. p.102. “[...] en relación con la tela que el señor Fortuny ofrece regalar para el tapizado de la sala de Van Dyck y los que ha presentado para decoración de la salita que ha de construirse con destino a la exposición aislada del cuadro de las Meninas que se le diga que el patronato estudia ahora el asunto y se le comunicará su acuerdo”. Los tejidos Fortuny también fueron utilizados en otras instituciones museísticas madrileñas.

⁵⁷ AMP, caja 1256, factura 17. “Por una maqueta- proyecto de Sala de las Meninas -en madera y cartón con fotografía iluminada del cuadro. 152 ptas. Jerónimo Seisdedos. Madrid a 19 de febrero de 1926”.

⁵⁸ PORTÚS, J., *op. cit.*, pp. 110-111. Sobre la fecha de creación y el nuevo marco ver LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2013, p. 159. Reforma dirigida por Álvarez de Sotomayor. AMP, caja 268, leg. 3412, exp. 2. “Presupuesto de marco negro rizado en madera 318 x 276 m. para el cuadro de Las meninas de Velázquez por 2900 pesetas. Pablo Cano”.

⁵⁹ Sobre la tipología del marco de ébano, uso y versatilidad del modelo véase TIMÓN TIEMBLO, M. P., *El marco en España. Del mundo Romano al inicio del Modernismo*, Madrid, Publicaciones Europeas de Arte, 2002, pp. 257-263.

⁶⁰ Las sucintas descripciones de marcos que aparecen en los inventarios reales nos permiten

identificar un sin fin de modelos vinculados a la genérica descripción de “marco negro” que tuvo gran predicamento y adquirió carta de naturaleza en el ámbito español del siglo XVII.

⁶¹ AMP, caja 1253, 2º trimestre 1922, 24 de mayo de 1922. La producción de marcos de este artesano se encuentra en proceso de estudio por el autor.

⁶² AMP, caja 1240. Correspondencia. De la CH. “6 de Octubre de 1926. S.A. el Príncipe Max Hoenlohe. Mi ilustre amigo: el portador de esta carta, Don Pablo Cano es uno de los hermanos artistas a quienes encargamos en este Museo los marcos para los cuadros. Lleva para someterlo a consulta de V.d. un proyecto y el presupuesto para el que generosamente ha ofrecido donar a nuestra Pinacoteca. El cuadro para que se destina el 1193 del catálogo, pintado por Velázquez retrato de D. Juan Francisco Pimentel decimo conde de Benavente. V.d. le indicará si merece su aprobación para en caso afirmativo comenzar a hacerlo”. Esta carta solo confirma el contacto con un primer comitente pues el marco carece de la característica chapa metálica con el nombre del benefactor que tal vez por estar en desacuerdo con el modelo o el precio propuesto no propició la donación. Esta tipología es característica del marco español de mediados del siglo XVII con ornamentos carnosos de hoja canesca o carnosa en esquinas y centros, y en su estructura es similar al marco antiguo original de LODI, R. *La collezione di cornici, catalogo 7, nº41*. Módena, 2001. En nuestro caso con cartelas informativas talladas en los palos superior e inferior y la entrecalle mateada. SIMON, J., *The Art of Picture Frame*, Londres, 1997, p. 183. Tipología muy usada por pintores que admiraban a Velázquez y al arte español como Sargent, Whistler, Sorolla o Lavery para enmarcar sus obras.

⁶³ AMP, caja 1057, 2º trimestre 1929, factura 31. “Por una chapa de metal grabada para el marco que para el cuadro del Cardenal Infante donado por el Conde de Peñarramiro. Pablo Cano”. El conde de Peñarramiro era por entonces miembro del Patronato del Museo del Prado. Para conocer con exactitud en qué consistía esta fórmula de mecenazgo ver LADRERO CABALLERO, T. *op. cit.*, 2013.

⁶⁴ AMP. Actas del Patronato. Acta 260, 18 abril de 1929, p. 68. “llamó favorablemente su atención la costumbre de regalar marcos para los cuadros y de ella tomaron nota para introducirla en Londres”.

⁶⁵ AMP, caja 1117. Taller de Doración 1901.

⁶⁶ Archivo General de la Administración (en adelante AGA), caja 31/6798. 1901. Expediente relativo a la instalación en el Museo Nacional de Pintura y Escultura de un taller de doración y restauración de marcos. Provincia de Madrid, 29 de diciembre de 1900 a enero de 1901.

⁶⁷ AGA, *idem*, 1901.

⁶⁸ LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2015. Es significativo de la falta de presupuesto del Museo el que los marcos para las obras de Watteau y Rubens fueran sufragados mediante los fondos procedentes de la testamentaría de Carlos Martínez.

⁶⁹ AMP, caja 998, leg. 31.02, exp.1.

⁷⁰ Quizás se inscriba dentro de las actuaciones que en los años cuarenta del siglo XIX realizó el duque de Híjar, pero desconocemos si el supuesto taller estaba desligado de los talleres existentes en Palacio.

⁷¹ Balsa de la Vega, R., *op. cit.*

⁷² AMP, caja 268, leg. 34.03, exp. 2.

⁷³ AMP. Libro de Salidas, 16 de abril de 1901. Órdenes para ingresar el 1% sobre pagos de restauración de marcos; AMP. Libro de Salidas. 20 de abril de 1901. Libramiento de 1000 pesetas con cargo a la restauración de marcos.

⁷⁴ El Presupuesto General tenía una cantidad fija de 4.500 pesetas destinada a la restauración de cuadros. Dentro del capítulo 14 de los presupuestos dedicados a la restauración de cuadros se entendía que esa cantidad también incluía a los marcos.

⁷⁵ La Casa Marquina, además de dedicarse al dorado de marcos y altares, suministraba en su establecimiento algunos materiales necesarios para su trabajo tales como oro fino en hojas para el dorado, oro imitación en hojas, cola en hoja marca Tottin y yeso mate en polvo.

⁷⁶ AMP, caja 1117. Taller de Doración, 1901.

⁷⁷ DIDEROT, D., d’ALEMBERT, J., *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, París, 1751-1765. Gran parte de los materiales solicitados son similares a los que aparecen descritos en las láminas sobre *Doreur sur Bois*. Lo que indica que su trabajo era artesanal y no estaba vinculado a las transformaciones técnicas ocasionadas por la revolución industrial.

⁷⁸ Seguramente algunas de sus primeras actuaciones estuvieron relacionadas con las obras expuestas en la recién inaugurada Sala Germánica.

⁷⁹ LADRERO CABALLERO, T., *op. cit.*, 2013. Una lectura errónea de los documentos nos hizo creer que Ricardo Marquina y M. C. Presselet integraban la plantilla de este taller. Puntualmente también colaboraron Lorenzo Herranz, Rafael Arnaiz y Juan Rodríguez. Federico Amutio y Julio Almira ya se conocían desde que comenzaron sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en donde compartían aula.

⁸⁰ AMP, caja 1117. Taller de Doración, 1901 “artistas capaces de llevar a cabo estas restauraciones no pueden tener el carácter de temporeros a cuyo nombramiento se opone las disposiciones vigentes en tanto que los presupuestos no se destinen especialmente a tal fin, sino que deben ser considerados como jornaleros a los que ha de remunerarse por días hábiles su trabajo. Madrid 17 de febrero de 1901”.

⁸¹ Archivo de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, caja 173-4. Curso académico 1884-1885. Primer curso con el número de matrícula nº 8.

⁸² Archivo de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, caja 177-1. Estudios Superiores. Libro de toma de razón de alumnos elegidos para el premio.

⁸³ Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1890, nº1056, *Los hijos de Caín* (grupo en yeso). Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid 1892, nº 1310, *Por la Patria* (grupo en yeso). Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid 1901, sección cuarta. Arte Decorativo. Decoraciones murales.- Bocetos y proyectos de decoración.- Carteles.- Imitaciones de mármoles, maderas y tapices.- Heráldica.- Pintura sobre vitela y raso, nº 1460 y 1461.

⁸⁴ AMP, caja 423, leg. 1816.

⁸⁵ AMP, caja 368, leg. 35.31.

⁸⁶ PENNY, N., “*The study and imitation of old picture-frames*”, *The Burlington Magazine*, nº 1265, 2008, pp. 375-382. SERAFINI, F., “La cornice come opera d’arte”, en NESI, A., *Museo Stefano Bardini*. Florencia 2011, p. 78.

⁸⁷ AMP, caja 368, leg. 35.31. “[...] entendiéndose que por este servicio no devengará otro haber que el que disfruta (Amutio) por el cargo que actualmente desempeña”.

⁸⁸ AMP. Actas del patronato, nº 87. 6 de junio de 1918. “A continuación el sr. Villegas usa de la palabra y manifiesta al patronato que como éste según el artículo 7º del Reglamento ha de indicar la persona que haya de sustituir al Sr. Amutio en el cargo de restaurador-dorador de marcos que ahora desempeña, le ha dirigido una instancia al alumno del taller de restauración don Jerónimo Seisdedos pidiendo ser propuesto al Ministerio para el desempeño de esa plaza. El Sr. Beruete objeta que tal vez por las circunstancias que concurren en el señor Ortiz de Urbina debiera ser él el favorecido pero en vista de las indicaciones del sr. Director se acuerda proponer al sr. Seisdedos, una vez que este declarada la vacante a que aspira, por ser nombrado el señor Amutio restaurador-forrador; y también se acuerda que éste (Amutio) continúe disfrutando la gratificación que tiene señalada por el Patronato pues si se le suprimiere saldría perjudicado; y que el alumno o alumnos que ingresen en el taller de restauración hasta que se decida lo contrario, no se les señale emolumento alguno”.

⁸⁹ AMP, caja 373, expedientes personales, Federico Amutio. Amutio se jubiló el 28 de diciembre de 1939. Seisdedos acudió a las ceremonias matrimoniales de los hijos de Amutio.

⁹⁰ AMP. Actas del Patronato, acta 212, 4 de marzo del 1926, p. 125. “5º punto. A propuesta del Sr. Director que se felicite efusivamente al restaurador Sr. Amutio por la habilidad extraordinaria con que ha realizado la delicada operación de limpieza el hermoso cuadro de Tiziano, Venus y Adonis”. AMP. Acta 263, 6 de junio 1926. “[...] retrato del pintor Marten Ryckaert de van Dyck que está limpiando el Sr. Amutio”.

⁹¹ AMP, caja 1239, leg.12.03. Correspondencia Dirección 1927-28. Recibió las alabanzas del Patronato del Museo en especial del marqués de Vega-Inclán.

⁹² AMP. Libro de Salidas, nº 68. del 15 de mayo de 1933. Designados F. Amutio y D. Vicente Jover a dictaminar sobre la autenticidad de un cuadro de El Greco.

⁹³ Federico Amutio fue yerno de Luis Álvarez Catalá al contraer matrimonio con Beatriz Álvarez. Enviudó en 1927.

⁹⁴ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 306. Real Orden de Isabel la Católica. Expediente de Federico Amutio. 26 de diciembre de 1921.

⁹⁵ AHN, Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 225(2). Real Orden de Carlos III. Expediente de Federico Amutio. 2 de enero de 1911. En el apartado destinado a la profesión del candidato Amutio aparece como “Pintor de Historia”.

⁹⁶ AMP. Libro de Salidas. nº 64. 15 de julio de 1930. Propuesta de ingreso de D. Federico Amutio en la Orden de Alfonso XIII.

EL MARCHANTE Y COLECCIONISTA JOSÉ WEISSBERGER Y LA INCAUTACIÓN Y DEPÓSITO DE SU COLECCIÓN EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS.¹

Javier Pérez-Flecha González
Universidad Complutense de Madrid

Por diversas razones históricas, el Museo Nacional de Artes Decorativas (en adelante MNAD) cuenta entre sus fondos con colecciones de muy diversa tipología y procedencia que han ido confluyendo en la institución para formar el Museo que conocemos hoy en día. Desde el momento en el que el MNAD se situó en su emplazamiento actual a mediados del segundo cuarto del siglo XX, una de las colecciones particulares de más importancia que recibió fue la de José Arnaldo Weissberger Kahn (Brno, 1878-Zurich, 1954).

La colección de este checoslovaco de nacimiento, nacionalizado español en 1914 y con pasaporte americano desde 1946, entró en el Museo entre 1939 y 1941 al serle incautadas sus obras tras finalizar la Guerra Civil Española, pero no es hasta 1957 cuando se pudo dar por concluido el depósito definitivo de parte de la misma tras diversas compras y donaciones. Nos centraremos aquí en esgrimir las razones de esta incautación y en ofrecer nuevos datos sobre su biografía y la formación de esta colección.

José Weissberger nació el 8 de abril de 1878 en la ciudad de *Bramman* (Brno)², en la extinguida República Checoslovaca. Su padre, nacido en Austria el 30 de abril de 1853, llegó a amasar una gran fortuna como banquero desde fechas tempranas y decidió emigrar a Nueva York en 1868, donde se asentó y obtuvo la nacionalidad en 1876³. Entre 1876 y 1878, debió retornar a su país, siendo nombrado en 1903 vicescámbulo en la embajada de los Estados Unidos⁴, puesto que ocupó hasta 1911. Es posible que continuara viviendo en Austria hasta su fallecimiento, pues José tuvo que desplazarse hasta allí para asistir a su funeral⁵. José Weissberger heredó los gustos de su padre por el mundo del comercio y coleccionismo de antigüedades ya que llegó a tener en Brno una tienda de compraventa de tales objetos bajo la denominación de “Galería de Arte”⁶.

En la prensa española, la primera noticia sobre Weissberger aparece en *El País*, el 30 de enero de 1910, en el anuncio de una conferencia que impartió en la Real Sociedad Geográfica: “El Sr. D. José A. Weissberger, que ha hecho varias expediciones científicas en el Asia Menor, dará noticia de su último viaje en la parte septentrional de dicho país, y especialmente en los distritos de Angora y Amasia, regiones que ofrecen gran interés por las ruinas [...] de la civilización hetea”⁷. Da la impresión, según este anuncio, de que ya entonces era un personaje importante y lo suficientemente conocido en nuestro país para que se le invitase a hablar a un público especializado sobre sus viajes a Oriente. Tuvo además buenas relaciones personales desde sus primeros años en España, destacando su amistad con Joaquín Sorolla al que llega a preguntar unos días antes sobre su asistencia a este evento⁸.

Gracias a la correspondencia mantenida con este pintor sabemos que, viviendo en Madrid, José realizó numerosos viajes a distintos lugares: el 25 de enero de 1910 se encontraba en Sevilla, también pasó en fecha incierta por San Sebastián; viajará a Lisboa y Buenos Aires a finales de 1911 y en 1912 a Chile, Italia y Austria.

Pero Joaquín Sorolla no es la única personalidad relevante entre las amistades de Weissberger. Sabemos que gracias a sus relaciones personales José llegó a asistir a una cena organizada por los príncipes de Furstenberg el 3 de abril de 1916 en el recién creado Hotel Ritz⁹, donde entre los invitados –además de numerosos marqueses y condes–, se encontraron, entre otros, el coleccionista Pablo Bosch y el escultor Mariano Benlliure. También tuvo una audiencia con Alfonso XIII en febrero de 1913¹⁰ o la posibilidad de visitar al Ministro de Estado, Dámaso Berenguer, en octubre de 1930¹¹.

Su estilo de vida y sus amistades en el Madrid de la época no sólo se pueden rastrear a través de la prensa. Destaca la presencia de Weissberger –casi desde los primeros años de su existencia– en la Sociedad Española de Amigos del Arte, donde se reunieron otros muchos coleccionistas y marchantes durante los primeros años del siglo XX. José aprovechó esta nueva asociación y sus exposiciones para la presentación pública de sus objetos, algunos de los cuales se conservan actualmente en el MNAD.

Recordemos que dicha Sociedad fue creada en 1909 bajo el impulso de la II duquesa de Parcent para “propagar y vulgarizar la estimación del Arte en España y auxiliar la acción del

Figura 1

Guerrero con yelmo y armadura en metal forjado, 170 x 73 x 5 cm.

MNAD CE13863. Fotografía: MNAD, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.



Estado, así en la conservación y conveniente restauración [...]”¹²; estableciendo a partir de 1913 su sede principal en los bajos de la Biblioteca Nacional. Para conseguir este propósito fundacional, no dudaron en organizar unas exposiciones con carácter anual que permitían conocer los tesoros del arte español, las principales colecciones nacionales y revitalizar las denominadas Artes Decorativas¹³. La primera exposición tuvo lugar en 1910 en las salas del Palacio de Liria y estuvo dedicada a la cerámica española antigua. Destacaron también por su importancia las exposiciones de 1917 –de tejidos españoles antes de la introducción del Jacquard–, 1919 –de hierros antiguos españoles–, 1923 –sobre orfebrería civil española–, 1933 –de alfombras antiguas españolas– y 1934 –sobre encuadernaciones antiguas españolas–. Todas estas exposiciones iban acompañadas por lujosos catálogos de las piezas expuestas, un estudio preliminar de la cuestión redactado por miembros de la Sociedad y fotografías de los objetos más importantes.

Weissberger aprovechó estas exposiciones para dar a conocer su colección. La primera exhibición en la que participó fue en la de 1915, denominada “lencería y encajes españoles del siglo XVI al XIX”, donde José prestó hasta cinco tipos de tejidos distintos. Al año siguiente, en la muestra de “miniaturas y retratos en España”, aparecieron expuestos como pertenecientes a su colección nueve pequeños retratos y en 1917 veintiún tejidos antiguos¹⁴, de los cuales, tres fueron reproducidos en fotografías. En 1919, en la exposición de hierros antiguos, fueron doce los objetos que prestó José; destacando por su importancia un *Guerrero de hierro* (Fig. 1), que más tarde será comprado por el Estado para el Museo Nacional

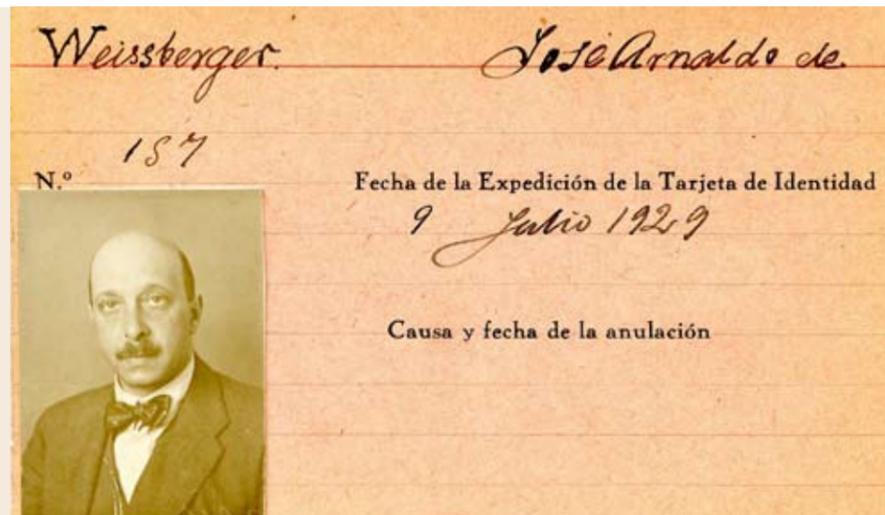


Figura 2

Carnet de socio de José Weissberger de la Sociedad Española de Amigos del Arte perteneciente al año 1929.

Archivo del Museo Nacional del Prado, fondo de la Sociedad Española de Amigos del Arte, caja 23, sin foliar.

de Artes Decorativas. También aparecieron obras suyas en las exposiciones de 1920, 1923, 1925, 1926, 1929 y 1934. Destacó además su presencia en la exposición de alfombras antiguas españolas de 1933, con siete piezas; puesto que su colección llegó a ser una de las más importantes de la época en el territorio nacional.

Pero la vinculación de José Weissberger con la Sociedad Española de Amigos del Arte fue mucho más allá del préstamo de obras para estas exposiciones. Al igual que otras muchas personalidades –la mayoría de ellas con algún título nobiliario–, Weissberger colaboró con la Sociedad también como socio *Suscriptor*¹⁵ (Fig. 2). En el fondo de la Sociedad Española de Amigos del Arte del archivo del Museo Nacional del Prado se conservan relaciones de los socios durante algunos de los años centrales de su actividad y es una de estas listas la que nos informa de que José Weissberger pagaba, al menos en 1933, la cantidad de 100 pesetas¹⁶. Hay que tener en cuenta por otro lado que al final de las Memorias anuales de la junta general de la Sociedad de Amigos del Arte se facilita las listas completas de socios. Según estas, José Weissberger fue miembro por primera vez en 1917 y sucesivamente cada año hasta 1935 –ausentándose por razones que se desconocen en 1923, 1932 y 1934–. La Guerra Civil Española obligó a parar momentáneamente cualquier actividad de esta Sociedad y cuando se retomó la misma en 1941, Weissberger no aparece ya en las listas de socios¹⁷.

Llegados a este punto, habría que intentar aclarar el objetivo final por el cual Weissberger coleccionaba piezas; algunas de ellas de excelente calidad. ¿Utilizaba las exposiciones anuales de la Sociedad para que la gente viera su estatus económico y su prestigio social o como un escaparate para ventas posteriores? Es decir, ¿era un

coleccionista que sólo pensaba en acaparar piezas para su propio deleite o un marchante de antigüedades que conseguía piezas y las exhibía para revalorizarlas y luego revenderlas a precios más altos? Los especialistas que han estudiado de alguna forma a Weissberger son claros a este respecto y dan a entender que era un marchante de arte antes que un coleccionista¹⁸.

Tal y como explica Dimitra Gkozkou¹⁹, muchos miembros de la Sociedad –como el conde de las Almenas o Arthur Byne– vendieron posteriormente sus colecciones en América o trabajaron como agentes comerciales “conseguidores” de obras de arte para coleccionistas americanos²⁰, debido al creciente gusto que en Estados Unidos suscitaba la arquitectura y las antigüedades españolas de nuestros siglos pasados²¹. Esto hace pensar que muchos de los prestadores de piezas para estas exposiciones utilizaran las mismas como expositores para ventas posteriores y que los objetivos de la Sociedad de Amigos del Arte no fueran realmente los que se redactaron en sus estatutos, sino otros mucho más lucrativos.

Este es el caso de Weissberger, que protagonizó a través de su hermano Herbert Paul Weissberger en 1921 la mayor venta de obras de arte español conocida en Estados Unidos hasta entonces bajo el nombre de *Spanish Art Treasures*²², que sólo se vio posteriormente superada por la del propio conde de las Almenas. En ella se vendió todo tipo de objetos –pinturas al óleo, tapices, cerámicas, faroles, hierros– a distintos coleccionistas americanos, cuyas colecciones fueron a parar años más tarde a los museos públicos de Norteamérica.

Con esto podría quedar bastante claro el hecho de que más que un coleccionista, Weissberger era un marchante de arte que aprovechó para conseguir piezas artísticas a precios más que asequibles, la escasa efectividad de la Ley de 13 de mayo de 1933 sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional. Además de esto, podríamos subrayar que dentro de su propia colección había piezas procedentes de conventos españoles y de las colecciones particulares de Adriano Lanuza, Bonifacio Díaz Montoso o del marqués de Valverde de la Sierra, todos ellos miembros a su vez de la Sociedad Española de Amigos del Arte²³.

Pero para que las piezas de su colección lleguen al Museo todavía debemos conocer más datos sobre su vida y sobre los diferentes motivos por los que se incautan sus obras. Para saber acerca de la misma, primero debemos averiguar dónde residió Weissberger en Madrid. A este respecto, aparece censado por primera vez en 1915 en la calle Almagro nº 25 aunque sabemos que su llegada a la capital se sitúa entre los últimos meses de 1906 y los primeros de 1907; gracias no sólo al padrón municipal de 1915, donde se recoge que lleva en España nueve años²⁴, sino también a la conferencia pronunciada en la Real Sociedad Geográfica, donde él mismo aclara que lleva en España tres años²⁵.

Los sucesivos padrones de Madrid siguen facilitando datos más que reveladores a propósito de su dedicación laboral. En el de 1925 aparece como director –con un sueldo

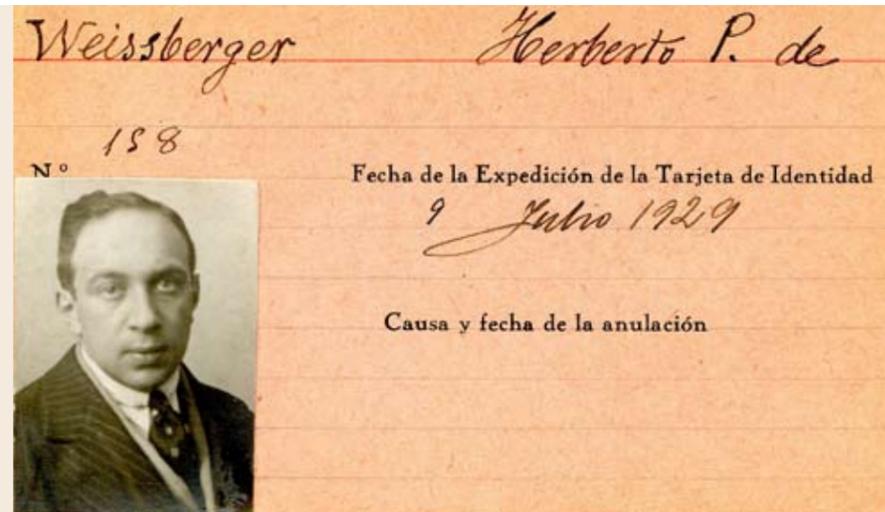


Figura 3

Carnet de socio de Herbert Weissberger de la Sociedad Española de Amigos del Arte perteneciente al año 1929.

Archivo del Museo Nacional del Prado, fondo de la Sociedad Española de Amigos del Arte, caja 23, sin foliar.

anual de 24.000 pesetas— de una compañía de seguros que ha podido ser identificada como “*Assicurazioni Generali de Trieste*”²⁶, aunque también se le menciona ejerciendo el mismo cargo en la compañía del “*Fénix Austriaco*” en fechas algo posteriores²⁷. En el censo de 1930 figura por primera vez en la vivienda su hermano Herbert Paul Weissberger, que aunque residente habitual en Nueva York tal y como se indica, solía hacer visitas a su hermano José en Madrid. Fue además, al igual que este, socio de la Sociedad Española de Amigos del Arte (Fig. 3).

En este mismo Archivo se tiene un último dato relevante para continuar conociendo aspectos de su vida: en el padrón del año 1940 aparece que la residencia de la calle Almagro nº 25 está ya desalquilada²⁸, dándonos a entender que en algún momento entre los años 1935 y 1940 Weissberger tuvo que huir de España, fechas que coinciden con el inicio de la Guerra Civil Española y los primeros años del régimen de Franco.

Franco creó, a imagen y semejanza de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico del gobierno de la II República, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en 1938. Dependiente de la Jefatura Nacional de Bellas Artes y a su vez del Ministerio de Educación, la misión principal de este cuerpo fue la de recuperación, protección y conservación del Patrimonio de la nación²⁹.

Según la documentación conservada³⁰, la vivienda de Weissberger fue visitada por primera vez por los agentes de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional el 29 de mayo de 1939; en el correspondiente parte de visita, dejan constancia de su asombro pues el piso parece un verdadero museo de arte. En la primera recogida de objetos realizada el 31 de mayo por

Pérez Bueno, Macarrón y Beltrán de Heredia, se depositan en el MNAD un total de doscientos catorce objetos. El 16 de junio, fecha de la siguiente visita, se recogieron un total de setenta y seis objetos, mientras que el último día —el 8 de agosto— y antes de que se entregase ese mismo día la vivienda a la junta de Requisa Militar, fueron cuatrocientos setenta y seis las piezas incautadas. En total, en 1939 llegaron al Museo una suma de setecientos sesenta y seis objetos procedentes de Almagro nº 25.

Cada día, al confeccionar las relaciones de piezas que incautaban en la vivienda, los agentes del citado Servicio, inscribieron en cada una de ellas una numeración que se componía de una *W* seguida de un número. Esto se realizó para identificar los objetos incautados como pertenecientes a la colección de Weissberger y es así como entraron en el MNAD. A día de hoy muchas obras mantienen todavía esa numeración, lo que facilita de manera considerable sus identificaciones.

Los objetos de esta casa fueron incautados y el piso requisado debido a una denuncia que interpuso contra Weissberger el General García Valiño, jefe en Madrid del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Fue presentada ante el Juzgado Provincial nº 3 de Responsabilidades Políticas debido a un presunto delito —según la ley de 9 de febrero de 1939— tras haber encontrado en su casa diversos documentos de origen judío, un mandil y una Banda de Gran Maestre de la Masonería. Además, se le inculcó por haber organizado entre los años 1936 y 1937 una exposición de obras de arte en América con el fin de ayudar al gobierno Republicano.

Al confeccionar las relaciones de piezas que incautaban en la vivienda, los agentes del citado Servicio, inscribieron en cada una de ellas una numeración que se componía de una W seguida de un número.

La ley de 9 de febrero de 1939 fue creada por el primer gobierno de Franco para juzgar las presuntas responsabilidades políticas de todos aquellos que habían encaminado al resto de la población hacia la Guerra Civil. La ley sirvió para la legitimación ideológica del nuevo Estado y se utilizó para justificar la sublevación militar; fue un instrumento represivo específicamente concebido para eliminar de raíz cualquier referente político o ideológico discordante con los postulados de los vencedores³¹. Se establecieron diecisiete causas de responsabilidad, muchas de ellas muy generales. Además tuvo un carácter retroactivo, pues se consideraba delito cualquier hecho que se hubiera producido desde octubre de 1934. Una de esas causas de responsabilidad fue la de haber pertenecido a asociaciones secretas con carácter masónico, lo que convirtió a Weissberger en un presunto responsable según esta ley.

Los tribunales encargados de hacer cumplir la ley estaban compuestos en la mayoría de los casos por militares, habiendo juzgados provinciales y un único Tribunal Nacional que actuaba como instancia superior. Es llamativo el hecho de que a cualquier presunto responsable político se le embargasen los bienes desde que su expediente era incoado, para poder así pagar —si el juez lo consideraba oportuno— con la cantidad cuantitativa de los mismos correspondiente a su pena, razón por la cual se le embargaron las obras de arte de Almagro nº 25 a Weissberger.

El colapso en la instrucción de los expedientes se generalizó debido a la gran cantidad de presuntos responsables políticos y a la tardanza con la cual los jueces instructores recibían la información de los encausados. Por ello se tuvo que realizar una reforma de la ley en febrero de 1942 que hizo que la instrucción de los casos la llevaran tribunales ordinarios.

El Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Madrid aceptó la denuncia del general García Valiño e inició el expediente el 17 de noviembre de 1939, mandando ejecutar la instrucción al Juzgado Instructor Provincial de Responsabilidades Políticas nº 3 de Madrid, que lo incoa el 13 de julio de 1940. Ante los hechos, y según los antecedentes apuntados en la denuncia que inicia todo el proceso de depuración política, la Dirección General de Seguridad del Ministerio de la Gobernación, prohibió a Weissberger la entrada en territorio Nacional a partir del día 6 de febrero de 1940³².

Debido al excesivo tiempo que llevaba la instrucción de cada uno de los casos de responsabilidad política, el expediente no se terminó de instruir en este juzgado hasta el 22 de octubre de 1941, fecha en la cual pasó para su diligencia al Juzgado de Instrucción nº 14 de Madrid.

Siguiendo el envío del expediente entre los distintos Juzgados, vemos como el 10 de junio del año 1943 se incoa el mismo en este último juzgado y se remite directamente a la Audiencia Provincial de Madrid sin hacer ninguna diligencia.

Meses más tarde, fueron el fiscal de la misma Audiencia y el Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas los siguientes en actuar en el caso. El primero de ellos, tras leer el expediente, pidió que se devolviera de nuevo al emisor —el Juzgado de instrucción nº 14— para la práctica de nuevas diligencias puesto que, tras leer el informe escrito por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en el que se relata los diferentes objetos y documentación masónica encontrados en su piso, quiso saber al detalle la presunta implicación de Weissberger con las asociaciones secretas de carácter masónico.

El último Tribunal en aparecer en el procesamiento contra Weissberger fue el Nacional de Responsabilidades Políticas, que desde el primer momento estaba al corriente de lo sucedido, pues era informado regularmente por el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas nº 3. Aquel envió el 2 de marzo del mismo año la petición anterior del fiscal al Juzgado de Instrucción nº 14 de Madrid para que este mismo pudiera transmitir

las oportunas diligencias y órdenes. Aunque acusando el recibo de la orden de este último juzgado, el Tribunal Especial contra la Masonería y el Comunismo nunca llegó a elevar a ninguno de los organismos procesales el informe contra Weissberger y, una vez agotados los plazos, al presidente de la Sala de Instancia nº 2 del Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, no le quedó más remedio que el 30 de noviembre de 1946 enviar el expediente al fiscal de la Audiencia para que hiciera un dictamen provisional. Este se hizo el 18 de diciembre, decretando —según todo lo instruido hasta la fecha— el sobreseimiento y archivo provisional de la causa, sobreseimiento que fue ratificado en Auto del Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas tan sólo un día más tarde.

El Tribunal Especial contra la Masonería y el Comunismo estaba compuesto por un general del Ejército, un alto cargo de la Falange y dos magistrados de carrera. Su misión principal fue la de ejecutar la sentencias derivadas de la ley de 1 de marzo de 1940 sobre represión de la Masonería y el Comunismo, ley creada, al igual que la anterior, para castigar a toda persona ligada a las distintas asociaciones clandestinas, que a partir de la promulgación de esta ley quedarían prohibidas y estarían perseguidas.

Los agentes del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional inscribieron en cada pieza una numeración compuesta de las siglas R.P. – que pueden aludir a las palabras Recuperación de Patrimonio – y un número correlativo en cada una de ellas.

Pero una vez que se había formulado la denuncia contra José en el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas nº 3 y las piezas de su vivienda habían sido embargadas y llevadas al Museo Nacional de Artes Decorativas, el procurador del Banco Trasatlántico Alemán escribió el 13 de julio de 1940 al Juzgado Provincial nº 3 de Responsabilidades Políticas reclamando parte de los objetos como suyos. Según este escrito³³, José Weissberger había firmado mediante su representante legal en España, Carlos Porpaczy, un reconocimiento de deuda con este banco en 1931 por valor de 150.000 pesetas poniendo como aval ciertos objetos que estaban en su piso antes del requisamiento de sus bienes. Tras la Guerra Civil, al no haber cumplido Weissberger las condiciones acordadas, el banco se vio obligado a interponer recurso para asegurarse de los mismos, reclamándolos como legítimo propietario. Este recurso, que fue aceptado según Auto del Juzgado nº 15 de Madrid, no se pudo llevar a la práctica a tiempo, debido a que los objetos ya habían sido requisados por el Jefe en Madrid del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y puestos a disposición del Tribunal Regional. Ante la situación, el procurador pidió ser sumarios respecto al expediente de Weissberger para que pudieran ejercer su derecho sobre las obras como nuevos propietarios de las mismas.

En noviembre del mismo año, fue el director del propio banco el que tuvo intervenir en el asunto debido a la falta de respuesta al escrito anterior. Este expuso que, además de las obras de la calle Almagro nº 25 le constaba que existían otras más en un garaje sito en la calle Argensola nº 16 –también propiedad de Weissberger–, y que reclamaba, por tanto, como legítimo propietario de algunas de las obras que se hallaban en él. Ante este hecho, el juez instructor provincial de Responsabilidades Políticas nº 3 ordenó que se hiciera inventario de los bienes de dicho garaje y se depositaran, como los anteriores, en el Museo Nacional de Artes Decorativas³⁴. Tras su inventario, incautación y depósito en el MNAD, a donde llegaron en abril de 1941, todas las piezas procedentes de este garaje se convirtieron en obras de la colección del Museo, aunque fuera sólo de manera temporal y hasta que Weissberger retirase parte de las mismas en 1948.

Como en el caso de las obras incautadas en su vivienda, los agentes del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional inscribieron en cada pieza una numeración compuesta de las siglas *R.P.* –que pueden aludir a las palabras Recuperación de Patrimonio³⁵–, y un número correlativo en cada una de ellas. Es necesario aclarar que también en este caso esta numeración se ha mantenido en las obras, lo que ha facilitado la identificación de las que a día de hoy se encuentran en el Museo. Según esta relación, de Argensola nº 16 llegaron al MNAD en esta fecha un total de mil noventa y cinco piezas de la colección de José.

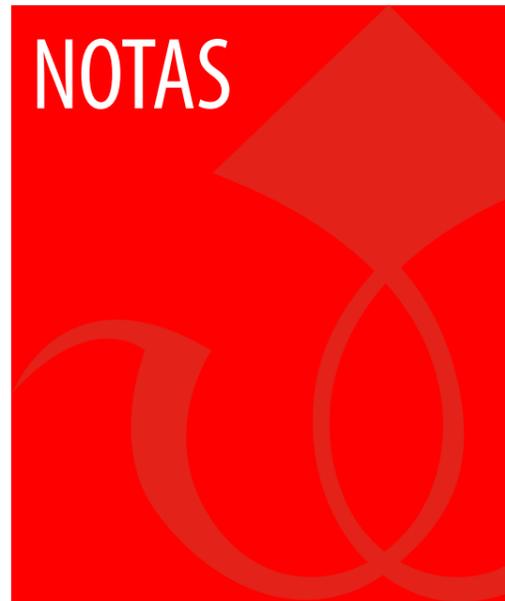
se quedarán como depósito en la institución museística un total aproximado de ochocientas cincuenta obras que en fechas posteriores serán compradas por el Estado con destino a este Museo.

Con todas las piezas en el Museo, las de su vivienda y las de su garaje, José Weissberger encargó en marzo de 1948 al fotógrafo Ruiz Vernacci que realizara tomas fotográficas de algunas de las obras de su colección; especialmente de aquellas que se situaban en las salas visitables de la institución museística. En la actualidad se conservan en la fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España un total de ciento veintidós tomas realizadas por este fotógrafo que evidencian el encargo³⁶. Además existen en los fondos fotográficos de esta institución otras ochenta y tres tomas realizadas por Vicente Moreno que, según hemos podido observar, se tuvieron que realizar en alguna fecha más temprana, entre 1907 y 1921. Esto se debe a que la mayoría de las obras que aparecen representadas se localizan después, en 1921, en la venta de obras de su colección organizada por su hermano en Nueva York. Sirva de ejemplo ilustrativo una fotografía del IPCE cuya obra representada aparecerá con el número de lote 519 en dicha Almoneda, catalogada como retablo castellano del siglo XVI atribuido a Francisco Ximénez³⁷. El hacer fotografiar sus piezas se pudo deber a la necesidad de mostrar en América las obras de arte de su colección a futuros compradores, ya que fueron muy

pocas las obras que, apareciendo representadas en las fotografías, acabaron finalmente en el Museo; en definitiva, otra razón más para pensar que José Weissberger era antes un marchante que un coleccionista de obras.

Así por ello, hubo un momento en el que, sumando las piezas que proceden de su vivienda con las que proceden de su garaje, en el Museo hubo un total de mil ochocientas sesenta y una piezas de José Weissberger. Por desgracia para la institución, pues es bastante imaginable el Museo que se podría haber formado con tal cantidad de piezas, Weissberger se dedicó a retirar la gran mayoría de ellas a partir de 1948 y hasta 1952³⁸, una vez que ya se había archivado su causa por presunta responsabilidad política y podía entrar y salir libremente del país.

Después de esta retirada de objetos, se quedarán como depósito en la institución museística un total aproximado de ochocientas cincuenta obras que en fechas posteriores serán compradas por el Estado con destino a este Museo. En la actualidad, la gran mayoría de las piezas de José Weissberger que hay en el MNAD tienen numeración *W* y tan sólo unas cuantas las siglas *R.P.*; esto se debe seguramente a que, en el momento de hacer efectivas las diferentes compras, la Dirección se quiso quedar con las mejores piezas de la colección, que eran las que Weissberger atesoraba en su casa, llevándose este último la gran mayoría de las piezas que antes de su incautación se encontraban en su garaje. Una acción inteligente por parte de los antiguos directores Pérez Bueno y Enríquez Arranz para que a día de hoy podamos disfrutar de esta gran colección.



¹ Quisiera agradecer por el esfuerzo, la dedicación y el tiempo empleado en su supervisión a María Teresa Cruz Yábar del Departamento de Historia del Arte II de la Universidad Complutense de Madrid que dirigió mi Trabajo de Fin de Máster “José Weissberger (1878-1954) en las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas” y a Pedro José Martínez del Museo Nacional del Prado. También a Sofía Rodríguez, Ana Cabrera y Luis Megino por su ayuda facilitándome la consulta del archivo y las bases de datos de piezas del MNAD y por sus indicaciones y a Silvia Castillo por sus buenos consejos. Mi agradecimiento también se extiende a Ana Martín Bravo, del archivo del Museo Nacional del Prado por el permiso para la libre reproducción de las imágenes.

² Archivo de la Villa de Madrid, Padrón Municipal de 1915, hoja nº 28151.

³ *Register of the Department of State*, Washington: Government Printing Office, 1910, p. 107.

⁴ *Ibidem*, p. 34; ARNOLD WEISSBERGER, L., *Famous Faces: a photograph album of personal reminiscences*, Nueva York, Harry N. Abrams publishers, 1979, p. 440; STEPANEK, P., “La cerámica Española de reflejo metálico en Checoslovaquia”, *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 50, 1979, p. 93.

⁵ *La Correspondencia de España*, 10/01/1913, p. 7.

⁶ AGUILÓ ALONSO, M. P., “La Fortuna de las colecciones de Artes Decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos”, en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El Arte Español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, p. 278.

⁷ *El País*, 30/01/1910, p. 3; *La Época*, 18/02/10, p. 1.

⁸ Archivo del Museo Sorolla, Archivo General, Correspondencia Sorolla, 6463.

⁹ *ABC*, 04/04/1916, p. 11.

¹⁰ *La Correspondencia de España*, 08/02/1913, p. 5.

¹¹ *ABC*, 14/10/1930, p. 30.

¹² VV.AA., *Sociedad Española de Amigos del Arte*, Paris, Imprimerie générale Lahure, s.f.

¹³ En este primer cuarto de siglo, los diferentes países de Europa quisieron revitalizar el conocimiento general de las Artes Decorativas y por ello, la fundación de museos nacionales de artes decorativas por muchas capitales del continente, no dejaron de sucederse. Después de Berlín, Londres, Viena o Paris, a Madrid le llegó la hora en 1913 creándose el Museo Nacional de Artes Industriales, que pasó a llamarse Museo Nacional de Artes Decorativas a partir de 1927. Para más información al respecto, véase: CABRERA LAFUENTE A., “El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)”, *Además de: Revista online de Artes Decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 90-101. http://www.ademasderevista.com/pdfs/numero1/articulo_cabrera.pdf [fecha de consulta: 21/08/15].

¹⁴ Archivo Museo Nacional del Prado, Fondo Sociedad Española de Amigos del Arte, caja 3, exp. 1, sin foliar.

¹⁵ Según el artículo 3º de los estatutos de esta Sociedad (Véase nota 12), existían hasta tres niveles de socios: los honorarios, que eran seleccionados por la propia Junta ejecutiva según su labor en la difusión del Arte en España; los protectores, que eran aquellos que habían donado a la misma alguna obra de Arte, habían ingresado a la Sociedad más de 5.000 pesetas de una sola vez obtuvieran una cuota anual superior a 250 pesetas; y los suscriptores, que eran aquellos que tuvieran una cuota inferior a esta cantidad.

¹⁶ “Relación de Señores Socios en 30 de diciembre de 1933 y que no tienen pendiente de pago recibo alguno”, Archivo Museo Nacional del Prado, Fondo Sociedad Española de Amigos del Arte, caja 24, expediente 1, fol.166.

¹⁷ “Lista de Socios de la Sociedad Española de Amigos del Arte”, Archivo Museo Nacional del Prado, Fondo Sociedad Española de Amigos del Arte, caja 16, expediente 5, sin foliar.

¹⁸ FERNÁNDEZ PARDO F., *Dispersión y Destrucción del Patrimonio Artístico Español, Vol. IV: (1900-1936): “Desde comienzos de siglo hasta la guerra Civil”*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 306 y 307; AGUILÓ ALONSO M. P., op. cit., p. 278.

¹⁹ GKOZGKOU, D., “Los Amigos del Arte ¿Una Sociedad de ambiguos intereses? (1909-1936)”, en SOCIAS BATET, I. Y GKOZGKOU D., *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, p. 113 y ss.

²⁰ *The American Art Association* organizó la venta de la colección de antigüedades del conde de las Almenas en Nueva York en 1927. (Véase: GKOZGKOU, D., op. cit., p. 116). Para el caso de Byne véase: MERINO DE CÁCERES J.M. Y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del Patrimonio Artístico Español: W. R. Hearst “el gran acaparador”*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 333 y ss.

²¹ Quizás el caso más llamativo y conocido es el de Archer Milton Huntington, quien llegó a poseer una importante colección de cerámica española de reflejo metálico. (Para conocer más sobre las obras que poseyó y otros grandes ejemplos de coleccionistas norteamericanos

de lo español como Henry Clay Frick, Isabella Stewart Gardner o la familia Havemeyer, véase: JIMÉNEZ-BLANCO M. D y MACK C., *Buscadores de belleza: historias de los grandes coleccionistas de arte*, Barcelona, Ariel, 2010).

²² La venta, que llegó a durar por la cantidad de objetos cinco días, fue también organizada por *The American Art Association* y de ella se hizo eco *The New York Times* el 22 de abril del mismo año, a pocos días de que se iniciase la subasta. (Véase: GKOZGKOU, D., *op. cit.*, p. 120).

²³ AGUILÓ ALONSO, M. P., *op. cit.* p. 282 y GKOZGKOU, D., *op. cit.* pp. 119 y 120.

²⁴ Archivo de la Villa de Madrid, Padrón Municipal de 1915, hoja nº 28151.

²⁵ Noticia de una exploración geográfica y arqueológica en el Norte del Asia Menor, en: *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, Tomo LII, 1910, tercer trimestre, p. 273.

²⁶ *Revista ilustrada de Banca, Ferrocarriles, Industria y Seguros*, 25/01/1913, p. 25.

²⁷ *La Época*, 07/09/1934, p. 3.

²⁸ Archivo de la Villa de Madrid, Padrón Municipal de 1940, hoja nº 116.

²⁹ ALTED VIGIL, A., "Recuperación y Protección de los Bienes Patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", en ARGERICH FERNÁNDEZ, I. y ARA LÁZARO, J. (coord.), *Arte Protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, p. 103 y ss.

³⁰ Archivo del Instituto de Patrimonio Cultural Español, Archivo General, SDPAN, caja 93.1, fols. 491, 495, 505, 572, 651, 655 y 671.

³¹ ÁLVARO DUEÑAS, M., *Por Ministerio de la ley y voluntad del Caudillo: La Jurisdicción Especial de Responsabilidades Políticas (1939-1945)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006, pp. 98-99.

³² Centro Documental de la Memoria Histórica, caja 42, legajo 2677, fols. 130 y 131.

³³ Centro Documental de la Memoria Histórica, caja 42, legajo 2677, fols. 48-52.

³⁴ Centro Documental de la Memoria Histórica, caja 42, legajo 2677, fols. 78-108.

³⁵ Estas siglas quizás aluden al Servicio de Recuperación de Patrimonio Artístico Nacional. Véase: DÍAZ FRAILE, T., "El Servicio de Recuperación Artística (1937-1942)", en COLORADO CASTELLARY, A. (coord.), *Patrimonio Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 313-323.

³⁶ Las tomas más relevantes de este encargo tienen, en el Archivo Ruiz Vernacci de la fototeca, los números de inventario siguientes: VN-09956; VN-10121; VN-10122; VN-10125; VN-10130; VN-10131; VN-10133; VN-10135; VN-10139; VN-10148; VN-10150; VN-15399; VN-15403.

³⁷ La fotografía en la que aparece este retablo tiene en la actualidad el número de inventario 07327_B.

³⁸ "Relación de muebles y otros objetos retirados por el Sr. Weissberger del Museo", Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas, caja 324, documento 1 (4), fols. 1-129.

RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS Y PALABRAS CLAVES

ESTUCHES DE LIBRO. ANÁLISIS FUNCIONAL DE PEQUEÑOS CONTENEDORES.

Félix de la Fuente Andrés

Estudio sobre una serie de contenedores de pequeño formato con características homogéneas. A partir del análisis estructural y funcional, y del contraste con los paralelos, y con los datos de las fuentes primarias e iconográficas, hemos podido definir una tipología específica, interpretar su función y denominación original, y establecer su cronología y procedencia.

This article presents a study about a number of small size wooden containers that have homogeneous features. Their function, original denomination, chronology and origins were determined in order to define a particular typology. The research was based on the structural and functional analysis, by the comparison with analogous objects and through the data extracted from primary and iconographical sources.

Palabras clave: Contenedor; madera; pergamino; cola fuerte; engrudado; ensamblaje; piel; encorado; guarnición; expansión; manuscrito; libro de horas; encuadernación; estuche; Barcelona.

Keywords: Container; wood; iron; cordwan leather; parchment; hide and bone glue; sizing; assemblage; leathering; trimming; expansion; book of hours; manuscript; case; binding; Barcelona.

COPIAS, REPRODUCCIONES Y FALSIFICACIONES: EL CASO DE LAS CUATRO CRUCES DE PLATA.

Javier Alonso Benito

En los últimos años, las noticias sobre falsificaciones y redes de falsificadores de obras de arte detectadas por las fuerzas del orden han reabierto el debate sobre este problema, endémico en un mercado que no pasa por uno de sus mejores momentos. Dejando aparte otras disciplinas, en esta ocasión nos centramos en algunos de los casos de piezas de platería que hemos detectado en estos últimos tres años. Afectan principalmente al mercado español pero destapan transacciones fraudulentas realizadas en otros países hace casi un siglo. El denominado “caso de las cuatro cruces” es un expediente real cuya resolución está pendiente de juicio.

In the last years, the debate on art forgery upsurged, due to the news about networks of professional forgers detected by the police. Fake artworks have been an endemic problem in the art market, which is not nowadays passing through its best moment. This article focuses on certain examples of silverwork pieces detected in the last three years. They're mainly related to the Spanish market, but also uncover fraudulent transactions occurred in other countries almost one century ago. The known as “Case of the Four Crosses” constitutes an actual process still in court.

Palabras clave: Platería; cruz procesional; falsificación; réplica; mercado del arte.

Keywords: Silverwork; processional cross; falsification; replica; Art market.

LA CASA MUSEO ESPAÑOLA DEL OCHOCIENTOS, ESTUCHE DE LA COMODIDAD BURGUESA. EL MOBILIARIO COMO CONFIGURADOR DE AMBIENTES.

Soledad Pérez Mateo

La casa museo del Ochocientos refleja unos nuevos hábitos sociales que se suelen asociar a la comodidad, término que, a menudo, se confunde con el de confort. Su museografía revela cómo el mobiliario es uno de los objetos que mejor responde a la transformación de las nuevas conductas domésticas que tienen lugar en el interior de la vivienda burguesa. En este sentido se analizan las principales invariantes vinculadas a la comodidad, que son el valor funcional del mueble, la apropiación de estilos pasados, y la abundancia de tejidos, afirmándose de esta manera la identidad social de la burguesía.

The 18th century house museum reflects new social habits usually attached to commodity as a term which is often confused with comfort. Its museography reveals how furniture is the material that better shows the transformation of new domestic behavior the inside of a bourgeois house. In this sense, the main immovable characteristics attached to commodity will be analyzed being: the functional value of furniture, the appropriation of past styles and the abundance of textiles asserting in this way the social identity of bourgeois lifestyles.

Palabras clave: Casa museo; comodidad; confort; burguesía; mobiliario; siglo XIX.

Keywords: House museum; commodity; comfort; bourgeoisie; furniture; Nineteenth-Century.

LA DECORACIÓN DE LA GALERÍA DE LA CASA DE TOMÁS ALLENDE EN LA CALLE MAYOR DE MADRID (1901). OTRAS OBRAS DE DANIEL ZULOAGA PARA LA FAMILIA ALLENDE.

Jorge Maier Allende - Abraham Rubio Celada

La casa de Tomás Allende en la calle Mayor de Madrid tiene una galería acristalada que fue decorada en el año 1901 en estilo modernista. Los zócalos de azulejería fueron encargados al ceramista Daniel Zuloaga en la fábrica La Segoviana. Las pinturas murales sobre los zócalos de azulejería y los techos fueron pintados con escenas neogriegas por Alcalá Galiano. Las vidrieras que ocupan enteramente una de las paredes de la galería fueron diseñadas por la casa filial en España José Maumejean.

Tomás Allende's house located in calle Mayor in Madrid has a glassed-in Gallery which was decorated in the year 1901 in Art Nouveau style. Tiling Sockets were ordered to the ceramist Daniel Zuloaga at the factory La Segoviana. The murals on tiles Sockets and ceilings were painted with Néo-greek scenes by Alcalá Galiano. The stained glass windows that fully occupy one of the walls of the gallery were designed by the subsidiary House in Spain José Maumejean.

Palabras clave: Tomás Allende; ceramista Daniel Zuloaga; pintor Alcalá Galiano; Vidrieras José Mauméjean

Keywords: Tomás Allende; ceramist Daniel Zuloaga; painter Alcalá Galiano; José Maumejean Stained glass windows.

ENMARCANDO A VELÁZQUEZ EN EL MUSEO DEL PRADO A COMIENZOS DEL SIGLO XX. EL TALLER DE DORADO Y RESTAURACIÓN DE MARCOS DE 1901.

Tomás Ladrero Caballero

Los estudios realizados sobre la historia del Museo del Prado tradicionalmente se han centrado en los aspectos museográficos y pedagógicos de la institución pero apenas se han interesado por el enmarcado de sus pinturas. El presente artículo analiza la intervención realizada en 1899 por la casa de enmarcado Marquina en la Sala de la Reina, transformada entonces en una sala monográfica del pintor Velázquez. Nuevos documentos permiten esclarecer las razones de la escasa relevancia que sobre los marcos tuvo esta actuación. Se analizan los cambios sufridos en el enmarcado de gran parte de la colección de pinturas de Velázquez y en especial la fortuna del enmarcado de *Las meninas*. Además se identifica la instalación de un taller de enmarcación y dorado, documentando las necesidades que lo originaron junto con la figura de Federico Amutio y Amil, personaje clave en la historia de la restauración y la museografía del Museo del Prado.

Studies on the history of the Prado Museum have traditionally focused on the museographical and educational aspects of the institution but have rarely been interested in the picture framing of its paintings. This article analyses the intervention in 1899 by framing house "Marquina" in the Queen's Hall, which was turned into a monographic room for the painter Velázquez. New documents have clarified the reasons as to why frames weren't made during this procedure.

The changes undergone in the framing of the majority of Velázquez's paintings have been analysed, especially the fortune of the framing of "Las Meninas". Furthermore, a framing and gilding workshop installation has been identified, giving documentary evidence of the needs which brought about its creation, together with Federico Amutio y Amil, a key figure in the history of restoration and museography at the Prado Museum

Palabras clave: Marcos; enmarcación; Velázquez; meninas; Marquina; Ortega y Gasset; Federico Madrazo; Federico Amutio y Amil; museografía; Museo del Prado.

Keywords: Frame; framing; Velázquez; meninas; Ortega y Gasset; Marquina; Federico Madrazo; Federico Amutio y Amil; museography; Prado Museum.

EL MARCHANTE Y COLECCIONISTA JOSÉ WEISSBERGER Y LA INCAUTACIÓN Y DEPÓSITO DE SU COLECCIÓN EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS.

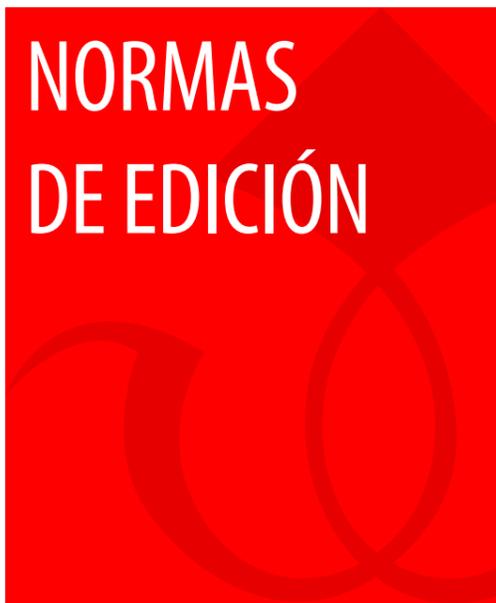
Javier Pérez Flecha

El principal objetivo de este artículo es presentar algunos datos biográficos inéditos hasta el momento acerca del coleccionista y marchante de objetos de artes decorativas y antigüedades José Weissberger, cuya colección atesorada en Madrid a principios del siglo XX se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Además, se intenta dar a conocer y explicar mediante distinta documentación de archivo el proceso mediante el cual se incautan y depositan en el Museo las obras que Weissberger iba atesorando en su vivienda y garaje de Madrid y que posteriormente pasarán a formar parte de la colección permanente de la institución.

The main purpose of this paper is to presents some biographical information about the art collector and dealer of decorative arts and antiques, José Weissberger, whose collection, formed in Madrid in the first years of the last century, is preserved today in the National Museum of Decorative Arts. We also try to set out in the article, by some unpublished archive documents, the confiscation process of his collected art works coming from his house and garage in Madrid and its later deposit in the Museum, where nowadays they are part of the permanent collection of the institution.

Palabras clave: José Weissberger; incautaciones; patrimonio; Guerra Civil; Museo Nacional de Artes Decorativas; Sociedad Española de Amigos del Arte.

Keywords: José Weissberger; confiscations; Heritage; Spanish Civil War; National Museum of Decorative Arts; Sociedad Española de Amigos del Arte.



Envío de originales, normas de edición, y proceso de revisión de originales.

- La revista publicará artículos en español, inglés, francés, portugués o italiano.
- Los trabajos se enviarán al correo electrónico de la secretaria de la revista: secretaria@ademasderevista.com
- Los trabajos que se envíen a la revista han de ser originales, inéditos, y no sometidos en el momento de su envío, ni durante los tres meses subsiguientes, a su evaluación o consideración en ninguna otra revista o publicación.
 - Los trabajos irán precedidos del título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección postal, teléfono y correo electrónico, así como su situación académica o profesional. También se hará constar la fecha de envío a la revista, y un breve resumen del contenido del trabajo, con una extensión máxima de 10 líneas, en español y en inglés, seguido de las correspondientes palabras clave y el título también en inglés.
 - Los originales no tengan una extensión superior a 7.500 palabras, incluidas las notas a pie de página, y se entregarán en fuente Times New Roman, cuerpo 12 para el texto, y 10 para las notas.
 - Se admitirán hasta quince imágenes por artículo (fotografías, tablas o gráficos), que deberán ser entregadas en soporte informático. Las fotografías deberán tener una resolución de 300 ppp, y estar libres de derechos, ya que los autores son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. Las tablas deberán tener un formato .doc o .xls. Todas las imágenes irán numeradas y convenientemente rotuladas. Y se facilitará un listado en el que figurarán los pies de foto correspondientes a cada una de ellas (autor, título, objeto, fecha, institución/localización donde se conserva).

- Las notas deberán ir numeradas correlativamente, en caracteres arábigos, voladas sobre el texto, e insertas a pie de página.
- Los textos citados serán entrecorridos.
- Las palabras sueltas y textos escritos en otra lengua aparecerán en cursiva, incluidas las abreviaturas en latín
- Las referencias bibliográficas se citarán según los siguientes criterios:

Libros: FERRANDIS TORRES, J., *Alfombras antiguas españolas*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1941.

Obras colectivas: RAMÍREZ RUIZ, V. y CABRERA LAFUENTE, A., "Tapiz Dios Padre con Tetramorfos (conocido como *La visión de Ezequiel*)", en VILLALBA SALVADOR, M. (coord.), *Viaje a través de las artes decorativas y el diseño. Siete siglos de historia y cultura artística*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, 2012, p. 23.

Artículos de revista: JUNQUERA, P., "Las aventuras de Telémaco. Tres series de tapices del Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, núm. 52, 1977, pp. 45-56.

Catálogo de exposición: RODRÍGUEZ BERNIS, S. y PEREDA, R. (coms.), *El Quijote en sus trajes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005.

- Las referencias a documentos de archivo se harán del siguiente modo, permitiéndose en casos puntuales ligeras variaciones:
 - Título del documento, fecha. Archivo en el que conserva, caja o protocolo, y número de páginas o folios.
 - El uso de hipervínculos se restringirá a portales y recursos consolidados, y se indicará la fecha de la última consulta.
 - Los trabajos enviados serán examinados por el comité editorial, con el objetivo de que se adapten a los contenidos y objetivos de la revista. Una vez aceptados, se someterán al dictamen de especialistas externos, por el sistema de pares ciegos, para que emitan un informe que avale su calidad. Tras el dictamen, el comité editorial decidirá su publicación, o no.
 - Se admitirán originales hasta el 15 de septiembre. La secretaria de la revista acusará recibo de los trabajos a su recepción.
 - La resolución que adopte el comité editorial será notificada a los autores antes del 15 de octubre.
 - Los autores dispondrán de pruebas para su corrección, comprometiéndose a devolverlas corregidas en un plazo no superior a 15 días. Los cambios se limitarán fundamentalmente a erratas o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico.
 - La revista publicará reseñas de aquellos libros que lleguen como donación, y sean seleccionados por el consejo editorial.

**DIRECTORES:****Sofía Rodríguez Bernis**

(Museo Nacional de Artes Decorativas) y

Victoria Ramírez Ruiz

(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas – Universidad Internacional de la Rioja)

Secretaria:**Mercedes Simal López**

(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Museo Nacional del Prado)

MIEMBROS DEL COMITÉ EDITORIAL:**Coordinación:****María Villalba Salvador**

(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad Autónoma de Madrid)

María Agúndez Lería (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)**Ana Cabrera Lafuente** (Museo Nacional de Artes Decorativas)**Félix de la Fuente Andrés** (Museo Nacional de Artes Decorativas)**Amaya Morera Villuendas** (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad Nacional a Distancia)**Paloma Muñoz-Campos** (Museo Nacional de Artes Decorativas)**Raquel Pelta Resano** (Universidad de Barcelona)**Almudena Pérez de Tudela** (Patrimonio Nacional)**Abraham Rubio Celada** (Real Academia de la Historia - Fundación Marqués de Castrillón)**Sela del Pozo Coll** (Museo Nacional de Artes Decorativas)**María Dolores Vila Tejero** (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)**MIEMBROS DEL COMITÉ CIENTÍFICO****Isabel Campi** (Docente, especialista en historia del diseño industrial)**Enrico Colle** (Museo Stibbert, Florencia)**Margaret Connors-McQuade** (Hispanic Society, Nueva York)**Emilio Gil** (Asociación Profesional de Diseñadores de España)**Carlos González-Barandiarán** (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)**María Herráez** (Universidad de León. Comité Español de Historia del Arte (CEHA))**Lesley Miller** (Victoria&Albert Museum, Londres)**M^a Ángeles Pérez Samper** (Universidad de Barcelona - Fundación Española de Historia Moderna)**Guillermo Perinat y Escrivá de Romaní**, Conde de Casal (Asociación de Amigos de los Castillos)**Álvaro Soler del Campo** (Patrimonio Nacional)