



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE/BELLAS ARTES



**ESTUDIO RAZONADO Y CATALOGACIÓN DE LA  
COLECCIÓN DEL MUSEO ART NOUVEAU - ART DÉCO  
DE SALAMANCA**

TESIS DOCTORAL

Autor: ANTONIO DANIEL MONTESDEOCA GARCÍA

Directora: MARÍA TERESA PALIZA MONDUATE

Salamanca, 2015



# ÍNDICE

## TOMO I

01. INTRODUCCIÓN.....	Pág. 14
01.1 Notas.....	Pág. 27
01.2 Apéndice fotográfico .....	Pág. 30
02. DE VARIA CONSIDERACIÓN	
02.1 Manuel Ramos Andrade, reseña biográfica.....	Pág. 33
02.1.1 Notas.....	Pág. 37
02.2 Apuntes sobre Casa Lis y sus propietarios.....	Pág. 38
02.2.1 Notas.....	Pág. 45
02.2.2 Apéndice fotográfico.....	Pág. 47
02.3 Adecuación museográfica .....	Pág. 52
02.3.1 Bibliografía específica .....	Pág. 57
02.4 Introducción al Catálogo Razonado .....	Pág. 61

## CATÁLOGO RAZONADO

03. BELLEZAS DE BAÑO.....	Pág. 64
03.1 Introducción .....	Pág. 65
03.2 Fichas.....	Pág. 68
03.3 Conclusión .....	Pág. 146
03.4 Notas.....	Pág. 147
03.5 Bibliografía específica .....	Pág. 150

04. BRONCES VIENA .....	Pág. 153
04.1 Introducción .....	Pág. 154
04.1.1 Las firmas productoras .....	Pág. 156
04.1.2 Manufactura Franz Bergmann.....	Pág. 157
04.1.3 Casa de exportaciones Reibestein & Co. ....	Pág. 158
04.1.4 Sobre la tradición de Bergmann-Fuhrmann .....	Pág. 158
04.1.5 Karl Fuhrmann & Co.....	Pág. 158
04.1.6 Fritz Bermann.....	Pág. 158
04.1.7 El nacimiento de los modelos de los bronces Viena .....	Pág. 159
04.1.8 La fundición en bronce .....	Pág. 159
04.1.9 El cincelado .....	Pág. 160
04.1.10 La policromía.....	Pág. 160
04.1.11 Artistas y escultores.....	Pág. 161
04.1.12 Karl Kauba .....	Pág. 161
04.1.13 Figuras eróticas .....	Pág. 162
04.1.14 Los bronce Viena en la colección Ramos Andrade .....	Pág. 162
04.2 Fichas .....	Pág. 164
04.3 Conclusión .....	Pág. 275
04.4 Notas.....	Pág. 277
04.5 Bibliografía específica .....	Pág. 279
05. CARACTERES.....	Pág. 282
05.1 Introducción .....	Pág. 283
05.2 Fichas .....	Pág. 285
05.3 Conclusión .....	Pág. 390
05.4 Notas.....	Pág. 391
05.5 Bibliografía específica .....	Pág. 394
06. ESMALTES .....	Pág. 397
06.1 Introducción .....	Pág. 398
06.2 Fichas .....	Pág. 401
06.3 Conclusión .....	Pág. 449
06.4 Notas.....	Pág. 451
06.5 Bibliografía específica .....	Pág. 453

07. HAGENAUER.....	Pág. 456
07.1 Introducción .....	Pág. 457
07.2 Fichas .....	Pág. 460
07.3 Conclusión .....	Pág. 526
07.3.1 Obras de autoría confirmada .....	Pág. 526
07.3.2 Obras atribuidas a los talleres Hagenauer .....	Pág. 526
07.3.3 Otros artistas consagrados y atribuciones.....	Pág. 527
07.4 Notas.....	Pág. 529
07.5 Bibliografía específica .....	Pág. 531
08. JOYAS.....	Pág. 534
08.1 Introducción .....	Pág. 535
08.1.1 La joyería modernista.....	Pág. 535
08.1.2 El art déco .....	Pág. 535
08.2 Fichas .....	Pág. 537
08.3 Conclusión .....	Pág. 647
08.3.1 Corriente catalana.....	Pág. 647
08.3.2 Orfebrería rusa .....	Pág. 648
08.3.3 Art Déco .....	Pág. 649
08.3.4 Belle Époque .....	Pág. 649
08.3.5 Historicistas .....	Pág. 650
08.3.6 De diversa consideración.....	Pág. 651
08.3.7 Escultura decorativa.....	Pág. 652
08.4 Notas.....	Pág. 653
08.5 Bibliografía específica .....	Pág. 655

## TOMO II

09. MOBILIARIO Y PIEZAS DE MARQUETERÍA .....	Pág. 668
09.1 Introducción .....	Pág. 669
09.1.1 Características formales del mobiliario modernista .....	Pág. 671
09.1.2 La expansión colonial. La invasión de las maderas exóticas .....	Pág. 674
09.1.3 Listado de las principales potencias coloniales exportadoras de madera y lugares de origen .....	Pág. 676
09.1.4 Características formales de los materiales lúneos de mayor repercusión en el movimiento Art Nouveau .....	Pág. 680
09.1.5 Escuela catalana .....	Pág. 684
09.1.6 La figura de Gaspar Homar i Mesquida .....	Pág. 684
09.1.7 Joan Busquets i Jané .....	Pág. 701
09.1.8 La escuela de Nancy .....	Pág. 708
09.1.9 Émile Gallé .....	Pág. 709
09.1.10 Piezas incorrectamente atribuidas a Emile Gallé .....	Pág. 720
09.1.11 Louis Majorelle .....	Pág. 724
09.1.12 Piezas supuestamente atribuidas a los talleres de Majorelle .....	Pág. 732
09.1.13 Piezas sin atribución .....	Pág. 736
09.3 Conclusión .....	Pág. 744
09.4 Notas .....	Pág. 746
09.5 Bibliografía específica .....	Pág. 754
10. PORCELANA Y CERÁMICAS .....	Pág. 758
10.1 Introducción .....	Pág. 759
10.2 Fichas .....	Pág. 764
10.2.1 Piezas Art Nouveau .....	Pág. 764
10.2.2 Piezas de escaso valor y otras manufacturas sin determinar .....	Pág. 781
10.2.3 Piezas adscritas al movimiento Art Déco y posteriores .....	Pág. 791
10.2.4 Manufacturas italianas .....	Pág. 794
10.2.5 Manufactura Lenci .....	Pág. 796
10.2.6 Otras manufacturas .....	Pág. 807
10.2.7 Conjunto de obras pertenecientes a la manufactura de Rosenthal .....	Pág. 827

10.1.8	Manufacturas diversas.....	Pág. 832
10.1.9	Talleres de los Serra.....	Pág. 841
10.1.10	Conjunto de piezas firmadas Goldscheider.....	Pág. 846
10.1.11	Conjunto de tendencias clásicas o historicistas..	Pág. 855
10.1.12	De varia consideración.....	Pág. 879
10.3	Conclusión.....	Pág. 880
10.4	Notas.....	Pág. 884
10.5	Bibliografía específica.....	Pág. 889
11.	CRISELEFANTINAS.....	Pág. 894
11.1	Introducción.....	Pág. 895
11.1.1	Lectura histórica.....	Pág. 895
11.1.2	Otras consideraciones sobre la escultura criselefantina.....	Pág. 900
11.2	Fichas.....	Pág. 901
11.2.1	Ferdinand Preiss.....	Pág. 901
11.2.2	Die Goldene Zwanziger.....	Pág. 903
11.2.3	Panorama comercial.....	Pág. 905
11.2.4	Estilo Berlín.....	Pág. 906
11.2.5	Conclusión a Ferdinand Preiss.....	Pág. 927
11.2.6	Josef Lorenzl.....	Pág. 928
11.2.7	Conclusión a Josef Lorenzl.....	Pág. 940
11.2.8	Samuel Lipchytz.....	Pág. 941
11.2.9	Conclusión Samuel Lipchytz.....	Pág. 948
11.2.10	Roland Paris.....	Pág. 949
11.2.11	Conclusión a Roland Paris.....	Pág. 958
11.2.12	Profesor Otto Hoffmann.....	Pág. 959
11.2.13	Conclusión a Profesor Otto Hoffmann.....	Pág. 963
11.2.14	Profesor Otto Poertzel.....	Pág. 964
11.2.15	Conclusión a Profesor Otto Poertzel.....	Pág. 976
11.2.16	Juan Clará.....	Pág. 977
11.2.17	Conclusión a Juan Clará.....	Pág. 982
11.2.18	Paul Philippe.....	Pág. 983
11.2.19	Conclusión a Paul Philippe.....	Pág. 988
11.2.20	Karl Philipp.....	Pág. 989
11.2.21	Eduardo Rossi.....	Pág. 992
11.2.22	Claire-Jeanne-Roberte Colinet.....	Pág. 997
11.2.23	Dominique Alonzo.....	Pág. 1011
11.2.24	Georges Gori.....	Pág. 1021
11.2.25	Affortunato Gori.....	Pág. 1024
11.2.26	Ernest Séger.....	Pág. 1031
11.2.27	André Vicent Becquerel.....	Pág. 1039



11.2.28	Georges Omerth.....	Pág. 1044
11.2.29	Lucien Charles Edouard Alliot .....	Pág. 1048
11.2.30	Walfers.....	Pág. 1051
11.2.31	Dorthea Charol.....	Pág. 1053
11.2.32	Profesor Sarchi .....	Pág. 1056
11.2.33	D. Campbell.....	Pág. 1058
11.2.34	Gotthilf Jaeger .....	Pág. 1061
11.2.35	Walter Schulze-Thewis .....	Pág. 1064
11.2.36	Samuel Grün.....	Pág. 1067
11.2.37	Charles Arthur Müller .....	Pág. 1071
11.2.38	Fatori.....	Pág. 1076
11.2.39	Wolfgang Boehm .....	Pág. 1078
11.2.40	Enrique Molins Balleste .....	Pág. 1081
11.2.41	M. Caderas .....	Pág. 1086
11.2.42	Malembeck.....	Pág. 1088
11.2.43	Théophile François Somme .....	Pág. 1091
11.2.44	Peter Tereszczuk .....	Pág. 1095
11.2.45	Roger Richard.....	Pág. 1098
11.2.46	Antonio Bofill .....	Pág. 1101
11.2.47	L. Barthelémy .....	Pág. 1105
11.2.48	Ferreira .....	Pág. 1110
11.2.49	Ferdinand Lugerth.....	Pág. 1113
11.2.50	Ezio Ceccarelli .....	Pág. 1116
11.2.51	R. Bargues .....	Pág. 1120
11.2.52	Joseph Jules Emmanuel Cormier.....	Pág. 1123
11.2.53	Armand Pierre Louis Quenard .....	Pág. 1127
11.2.54	J. Guences.....	Pág. 1130
11.2.55	René Auguste Debarre .....	Pág. 1132
11.2.56	Gerdago.....	Pág. 1135
11.2.57	Alexandre Auguste Caron.....	Pág. 1138
11.2.58	Maurice Guiraud-Rivière.....	Pág. 1141
11.2.59	Henry Fournier.....	Pág. 1145
11.2.60	Bruno Zach.....	Pág. 1149
11.2.61	Louis Sosson .....	Pág. 1153
11.2.62	Anónimos y otras atribuciones .....	Pág. 1158
11.2.63	Demetre Chiparus.....	Pág. 1170
11.3	Conclusión .....	Pág. 1211
11.4	Notas.....	Pág. 1218
11.5	Bibliografía específica .....	Pág. 1237

## TOMO III

12. CRISTALES.....	Pág. 1252
12.1 Introducción .....	Pág. 1253
12.1.1 El cristal Art Nouveau .....	Pág. 1253
12.1.2 El cristal Art Déco .....	Pág. 1255
12.2 Fichas y notas .....	Pág. 1258
12.2.1 Colección Manufactura Gallé.....	Pág. 1258
12.2.2 Charles Vessière .....	Pág. 1382
12.2.3 Val Saint Lambert .....	Pág. 1384
12.2.4 Manufacturas Paul Nicolas-d´Argental.....	Pág. 1386
12.2.5 G. Raspillex .....	Pág. 1392
12.2.6 Richard .....	Pág. 1394
12.2.7 Fritz Heckert .....	Pág. 1398
12.2.8 Anónimos I .....	Pág. 1400
12.2.9 Graf Harrach.....	Pág. 1404
12.2.10 A. de Caranza .....	Pág. 1406
12.2.11 Denéz Nancy .....	Pág. 1409
12.2.12 Manufactura Viuda de Loetz .....	Pág. 1410
12.2.13 Manufactura Hermanos Daum.....	Pág. 1439
12.2.14 Otras manufacturas Art Déco .....	Pág. 1474
12.2.15 Manufactura Daniela.....	Pág. 1474
12.2.16 René Lalique .....	Pág. 1475
12.2.17 En la estela de Lalique.....	Pág. 1512
12.2.18 Ludwig Moser & Söhne .....	Pág. 1514
12.2.19 Sabino .....	Pág. 1517
12.2.20 Verlux .....	Pág. 1529
12.2.21 Virginia Evans .....	Pág. 1530
12.2.22 Anónimos II .....	Pág. 1532
12.2.23 Detel.....	Pág. 1539
12.2.24 Seguidor de Baccarat .....	Pág. 1541
12.2.25 Fabergé .....	Pág. 1543
12.2.26 Degué.....	Pág. 1546
12.2.27 Atribuido Henry Navarre.....	Pág. 1548
12.2.28 Charles y Ernest Schneider.....	Pág. 1550
12.2.29 Contenedores de perfume .....	Pág. 1556
12.2.30 Piezas firmadas o atribuidas a Lalique.....	Pág. 1558
12.2.31 Perfumes d´Orsay .....	Pág. 1586
12.2.32 Elsa Schiaparelli .....	Pág. 1591
12.2.33 Anónimos III.....	Pág. 1593
12.2.34 Baccarat .....	Pág. 1610
12.2.35 Legrain.....	Pág. 1614
12.2.36 Monjoly de Lubin.....	Pág. 1616
12.2.37 Piezas de difícil atribución .....	Pág. 1618
12.2.38 Grupo historicista o Art Nouveau.....	Pág. 1630

12.3	Conclusión .....	Pág. 1637
12.3.1	Nuevas atribuciones .....	Pág. 1640
12.3.2	Anónimos .....	Pág. 1640
12.4	Bibliografía específica .....	Pág. 1645
13.	CONCLUSIONES .....	Pág. 1651
14.	BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	Pág. 1671
15.	BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA .....	Pág. 1697



## RESUMEN

En el presente estudio no hemos incidido sobre aspectos que ya han sido tratados por otros expertos, tanto en cuanto poco más hay que aportar al mayor conocimiento de las trazas arquitectónicas de la Casa Lis, su deriva museográfica o las reseñas de carácter biográfico sobre la personalidad del principal artífice de este proyecto que hoy lleva el nombre de Museo Art Nouveau-Art Déco de Salamanca, que no es otro que don Manuel Ramos Andrade. En cambio, cuando nos enfrentamos en primera instancia al análisis de las distintas colecciones que conforman los fondos de la mencionada institución museológica, creímos oportuno centrarnos en desentrañar los aspectos formales, técnicos y artísticos de las más de ochocientas piezas depositadas en el primer legado y con las que se inauguraron sus salas en 1995, con el objeto de ordenar, sistematizar y aportar todos aquellos datos que enriquezcan el reconocimiento de las artes decorativas modernistas

Setenta y cinco piezas constituyen el volumen de la colección denominada **Bellezas de Baño**, que en el mercado de antigüedades internacional vienen a conocerse como **Bathing Beauty**. Si bien no son de calidad reseñable en cuanto a estilo ni nivel artístico, sí lo son con respecto al denominador común de reflejar el gusto de la época, pudiéndose comprobar los usos y costumbres de una sociedad en la que la mujer deja de adoptar el rol pasivo para configurarse en la nueva *Eva*, dinámica y sensual. Estos pequeños *bibelots* visten trajes de baño de incómodo croché, que eran de difícil secado, y que corresponden a los dictámenes de la moda comprendida cronológicamente entre 1895 a 1910. Por regla general se ajustan a patrones bien delimitados, que vienen dados por su confección en *biscuit* policromado sobre cubierta, en los que destaca la suave tonalidad sonrosada de las carnaciones, y la estilización anatómica, no desprovista de elegante pose. En gran número, aparecen sin ningún aditamento capilar, a modo de bellezas con alopecia, que nos indican el uso que tuvieron como pequeños maniqués provistos de toda suerte de pelucas de *mohair*.

En todo caso, la norma generalizada es la de carecer de marcas que las identifique con una u otra manufactura o nos advierta su lugar de procedencia. Frecuentemente se ha venido imponiendo la idea de su filiación germana, que son las más, manufacturadas por la casa **Rosenthal** en su mayoría; pero no descartamos el mundo más sensual de tradición francesa, como la adscrita a la casa **Sèvres**, modelo por demás, que no difiere del resto de las piezas que componen este apartado. Otro lo conformarán aquellas que participan de la moda femenina de los años veinte-treinta. Realizadas casi en su totalidad en porcelana policromada bajo cubierta o siguiendo la técnica mixta de porcelana combinada con *biscuit*, -aunque son las menos-, en los que los trajes de baño de una sola pieza, ceñidos al cuerpo y con cinturón, presagian la nueva estética del *déco*. Con este innovador vestuario se consiguió mostrar una silueta donde las curvas femeninas se perfilaban naturales. En este caso los modelos no suelen tener un tratamiento detallista y nos parecen algo toscos y poco elaborados. Peinadas **á la garçon** o con gorros de baño no dejan de ser graciosas y entrañables. Muchas colocan las manos tras la nuca, postura que habrá que

rastrear en las pícaras escenas propias de una **Mae West**. Factor que nos remite a la importancia del cine, la fotografía y las revistas como nuevas vías de comunicación. Influencia que artistas y artesanos supieron aprovechar para recrear un destacado panteón de diosas, divas de la danza, el teatro y el music hall. Indudablemente, en cuanto a la técnica, se constata que gracias al glaseado sobre cubierta su apariencia es más fría que sus antecesoras en *biscuit*.

El prestigio de **Mcknight Kauffer**, dibujante de carteles y anuncios publicitarios, y la de muchos otros cartelistas que han quedado en el anonimato, ejerció un papel preponderante en la expansión de estos modelos estereotipados, que pueden encontrarse en muchos elementos decorativos de la Europa de los años veinte. Pero quien dejó una estela de bellas instantáneas, que parecen copias gestuales de nuestras bellezas de baño, fue el artista de origen báltico **George Hoyningen-Huené**. Consagrado a la fotografía desde 1928, se convirtió en pocos años en un prestigioso fotógrafo de modas, practicando igualmente el retrato femenino y de atletas.

El gusto por los deportes acuáticos vendrá dado cuando se den los primeros pasos en la natación sincronizada; siendo Estados Unidos la pionera en desarrollar complicadas coreografías que, con el tiempo, se popularizaron de tal manera que terminaron por convertirse en mera atracción de feria. No obstante, filmes como **Vírgenes Modernas** (1928), de **Harry Beaumont**, también contribuyeron a la expansión del nuevo ideal, pleno de sensualidad y de cuerpos que se enorgullecían de mostrar su desnudez. Pero será en **1936** con las Olimpiadas de Berlín cuando, de la mano de **Leni Riefensthal** y sus bellísimos documentales cargados de fascista proclama, se llegue a la cúspide del culto a la belleza predeterminada, que ya venía impuesta, ingenuamente y sin tintes genocidas, desde hacía décadas por revistas como *Vogue* o la *Gazzette du Bon Ton*, o por ilustres representantes de la bohemia como la *Mistinguett* y la *Wigman*, o a los diseños de alta costura de la *Vionnet*. Esta modista francesa supo mantener un estilo propio e inconfundible desde su atelier, en funcionamiento desde 1910 a 1939, desplegando toda suerte de innovaciones como el corte de tela al sesgo, origen de la hechura entallada y flexible, permitiendo la liberación de la figura femenina al desechar los corsés y toda aquella prenda que limitara su movilidad. Otras figuras que no hay que desestimar fueron **Georges Lepape**, **Maurice Dufrene** (1876-1955), creador del taller titular de los almacenes *Galeries Lafayette* y, sobre todos, **Paul Poiret** (1879-1944) y **Coco Chanel** (1883-1971).

## BRONCES VIENA

En la época correspondiente al tardorromanticismo, Viena se encuentra en su momento de máximo esplendor. La clase media amasaba grandes fortunas, pretendiendo imitar el estilo de vida y el mobiliario de la nobleza. El pretendido lujo se adueñó de armarios, vitrinas y cómodas, que se vieron atestadas de utensilios ornamentales de singular procedencia, rivalizando con la pintura y la escultura tradicional. La necesidad de estatuillas, candelabros,

floreros, guarniciones de reloj, platos y fuentes provocó tal demanda que los talleres de fundición en bronce dejaron de fabricar piezas únicas para ampararse en procesos de producción tipo pseudoindustrial, basados aún en los parámetros de la artesanía. Así, se pasó de la fundición a la cera perdida, más costosa y de difícil ejecución, al empleo de moldes de arena, procurando no acabar con el carácter artesano de la edición limitada.

El auge de los trabajos en metal de la Viena finisecular siguió vigente hasta bien comenzada la década de los treinta del siglo XX. Los primeros modelos de bronce, creadas alrededor de **1840**, resultaban a todas luces, algo bastos y simples. A lo largo de los años se fueron perfeccionando y no será hasta los años ochenta cuando se empiece a introducir en un ámbito comercial más amplio. Hacia **1900** ya existían en la capital **ochenta manufacturas**, las cuales se dedicaban, casi en exclusividad, a la producción de estas miniaturas de metal policromado. Pero la riqueza del propio material fue su carta de defunción. La Primera Guerra Mundial y más tarde la crisis del veintinueve causaron la desaparición de gran parte de los originales, que se destinaron a otros propósitos menos artísticos, como el de abastecer a la industria bélica.

En el ínterin nació una verdadera moda basada en recopilar y regalar estos bronce vieneses. Algunos coleccionistas se especializaron en el acopio de miniaturas de animales salvajes, como leones, elefantes o camellos, guiados por la ensoñación de paraísos coloniales. Otros, menos exóticos, preferían los domésticos o de índole cinegético. El placer por la reproducción naturalista llevó a los modeladores a diseñarlos en actitudes humanizadas tomadas de la vida diaria. Por lo que no es extraño ver a un conejo escopeta al hombro, o grupos de gatos manejándose como panaderos. Disparatada escenografía, en la que los perros asumen el papel de acomodado burgués fumando en pipa o la de ratones en animada discusión alrededor de mesas de cafetería, y corrillos de mercado en las que se ofrecen salchichas y tocino a los cerdos.

Todas estas figurillas eran tan diminutas que maquetas de pueblos enteros ocupaban vitrinas de cristal y armarios de dimensiones reducidas. Roedores minúsculos, -algunos no sobrepasan los dos centímetros-, se coloreaban con extrema delicadeza e, incluso, se les aplicaban bigotes confeccionados en alambre finísimo. La técnica llegó a ser tan depurada que el pelo del cuerpo y las facciones se decoraba con toques de pincel mediante el uso de lupas.

La afición por los **Bronces Viena** se cimentó, con seguridad, en una característica que hay que buscar en la manera de manufacturarlos; ya que el comprador podía participar personalmente en la fundición, pidiendo a su antojo adecuar cualquier detalle entre el amplio surtido de moldes existentes.

La fantasía de los compradores y demandantes no conoció límites y no es de extrañar que uno de los deseos más inconfesables del hombre también tuviera cabida en estos bronce, las representaciones eróticas. Hoy en día las más buscadas por museos y coleccionistas. De los cuales la Casa Lis posee tres piezas de desigual calidad. Al mismo tiempo, Viena estaba atrapada por una fiebre oriental que había sido encendida por las ensoñaciones de buena parte de

los artistas contemporáneos, involucrando a todas las disciplinas, ya fuera la escultura, la arquitectura o la pintura. En relación a cuestiones técnicas, tanto éstas como las de temática oriental oscilaban entre un tamaño medio que iba desde los diez a los treinta centímetros; podían contener luminarias estratégicamente escondidas y mostraban figuras autómatas girando en alocado movimiento. No creamos que las representaciones eróticas sólo participaban de ese ensoñador exotismo. Los animales humanizados iban más allá de lo recomendado por el buen gusto al entretenerse con vehemencia en las alegrías de la carne. Esas escenas eran bastante más obscenas y explícitas, y se supone que estas representaciones pornográficas entre gatos, perros y sapos nunca deberían ver la luz fuera de las cámaras privadas. Lo anecdótico estriba en que hasta la mayor fundición de figuras, llamémoslas *picantes*, daba muestras de sentir una cierta vergüenza hacia su producción. De tal forma que la **manufactura Bergmann** no firmaba con su nombre, sino que recurría a la estratagema de invertir el orden de la grafía, ahora reconvertida en **Namgreb**.

Sin carga erótica pero no menos interesantes y estimulantes resultan las representaciones de escenas basadas en el salvaje oeste. Sus dimensiones eran bastante más grandes que las de otras versiones. El mundo fantástico de **James Fenimore Cooper** está patente en toda esta colección, compuesta por jefes con pintura de guerra e impresionantes adornos de plumas, que se muestran cazando o combatiendo contra el hombre blanco, persiguiendo a manadas de búfalos o en danzas rituales. También en esta variante de los bronceos se aprecia el interés por los detalles realistas y de rica policromía. Asombra la capacidad de los artistas por crear imágenes reales; en las que en las escenas de caza se atisba la necesidad por captar el dramatismo y la vitalidad de los personajes.

Actualmente se han visto relegados al mercado de antigüedades, a los museos y a las colecciones privadas. Sin embargo, en el relato de su historia centenaria, no han perdido el encanto burlesco y ese carácter casi infantil. En los años treinta se mantuvo la tradición gracias a la empresa **Hagensteiner**, al acoplar los diseños a las nuevas tendencias vinculadas al **neorealismo**. Estilo que procuró pátinas oscuras, en las que el color marrón ganó terreno frente al rojo de los primeros tiempos; a la vez que las superficies, más pulidas, se marcaban muy estructuradas. Tampoco hay que olvidar que la **Casa Bergmann** aún continúa en activo reutilizando aquellos viejos moldes.

En la época de mayor esplendor pervivía en la capital imperial más de ochenta empresas que se dedicaban a la fabricación de estos bronceos. En su mayoría eran talleres artesanos, donde bajo un mismo techo se moldeaba, fundía, policromaba y efectuaba la venta. Por desgracia, desconocemos sus nombres, puesto que no se recurría a contrastes, sellos o firmas distintivas.

Al margen de estos anónimos fundidores cohabitaban empresas de mayor calado industrial. Los más solicitados fueron, además de **Bergmann**, **Rinósl** y **Stefan Buchinger**, entre otros.



**Franz Bergmann** fue el fundador de la fábrica con más reputación en toda Austria. Descendía del sector de la bisutería y sus comienzos fueron como ayudante de curtidor. Nació el 26 de septiembre de 1838 en Gablonz y llegando muy joven a Viena se estableció como aprendiz de **Josef Ott**, quien le aleccionó en los rudimentos del manejo del bronce. Llegó a poseer hasta cuatro grandes talleres, sobre los que en su fachada podía leerse: **Franz Bergmann. Propietario de fábricas y realidades. 1838-1894.**

Su hijo mayor, profesional del bronce y experto cincelador, **Franz Xavier Bergmann** (1861-1936), siguió la senda marcada por el padre al hacerse cargo de la empresa. Bajo su atenta mirada se diseñaron los primeros bronce policromados de raigambre naturalista, para los que empleaba a pintores formados específicamente para ese menester y que sólo podían trabajar en exclusivo para la firma, como **Thus de Punkersdorf** y **Thenn**.

Antes de 1918, la casa de exportación **Reibestein & Co**, era considerada la empresa más grande de artículos decorativos en metal de su época, con sucursales en Budapest, San Petersburgo y Londres. Éstos se dedicaron no sólo a la comercialización mundial de los *Bronces Viena*, sino a la reproducción de objetos y esculturas, que encargaban a múltiples talleres de cincelado según diseños propios, para después distribuirlos en exclusividad. Por ejemplo, el encargado de exportación a Inglaterra y España fue **Franz Koschatko**, el abuelo de **Üse Furhmann**, la gran renovadora de los bronce artísticos, y al que se debe buena parte de la colección del Museo Art Nouveau-Art Déco de Salamanca.

La historia de la empresa **Bermann** comienza en Viena con la manufacturación de piezas de chapa de fundición. Hacia 1850, **Matthias Bermann** da los primeros pasos en la fábrica de **Hemals**, cimentando la producción en las transformaciones metálicas. A las mencionadas planchas, por las cuales recibió diplomas de reconocimiento en la exposición mundial de 1873, se unieron pronto figuras de temática naturalista en bronce. **Fritz Bermann** recogerá el testigo ampliando la gama con objetos de estilo Art Déco y estampaciones de sellos. Él será quien dé su nombre a la empresa, tal como la conocemos hoy. Los primeros pasos los realizó en la escuela de artesanía de Viena. Estudios que le valdrán para asumir la gerencia de la empresa familiar en 1927. Lo más destacado de su trabajo se debe a la estrecha colaboración que supo mantener con diseñadores de renombre, a los que encargaba incontables modelos basados en propuestas que se alejan de los arquetipos del pasado, para derivar hacia otros de gran impacto estético, como las lámparas de fundición en bronce.

Desde finales del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial se podía encontrar en los jardines zoológicos a ciertos personajes, un tanto bohemios, apostados delante de las jaulas durante horas, dando forma a figuras de animales partiendo de alambre y cera sobre pequeñas tablas de madera. En gran medida, eran artistas sin empleo que intentaban ganarse un dinero extra ofreciendo sus *modellinos* a los talleres. La plastilina era el material preferido por estos anónimos artistas o artesanos, que mezclaban ese material tan maleable

con aditivos que aceleraban el secado, prestándole dureza. La forma bruta resultante se podía trabajar limando o cortando para perfeccionar los contornos. Este boceto era el que llegaba a manos del cincelador, quien se encargaba de dar los toques definitivos para crear posteriormente los vaciados. Ultimada la pieza, ésta se ajustaba a patrones preconcebidos. Por ejemplo, una orquesta de gatos compuesta por diez músicos tenía como nexo común haber nacido de una única matriz, que por medio del calentamiento, la torsión y el corte adquirían posturas de lo más variado.

Sólo nos ha llegado un número muy reducido de los nombres de artistas y escultores que trabajaron en una disciplina más cercana a lo artesanal que a lo propiamente artístico. Muchos de los cuales se procuraban ingresos adicionales realizando modelos de figuras naturalistas que nunca firmaban; manteniendo el anonimato por cuestiones de prestigio. En cambio, aquellos que ya se habían fraguado un nombre en el ámbito de la escultura o el diseño, se permitieron el lujo de firmar sin importarles posibles críticas, entre los que se encuentran Karl Kauba, Bruno Zach, Rubin, Teresczúk, el Prof. Hammer, Santner o Tuch. En principio, a Karl Kauba se le debe el monopolio de representaciones de tipo indio americano, series que pronto contaron con cientos de imitadores.

**Kauba** nace en Viena, donde asiste a la Academia de Bellas Artes bajo la supervisión del prestigioso profesor **Laufenberg** y en la que traba amistad con **Gustav** y **Ernst Klimt**. También le unió una íntima relación con **Carl Geiger**, artista al que se deben los mosaicos que flanquean las entradas del **Burgtheater**. Gracias a su afición por modelar indios y figuras inspiradas en la historia americana podemos disfrutar hoy de un número considerable de modelos de gran verismo. Su producción se relaciona con el realismo del siglo XIX y con una especie de amalgama neorrocó y estilo ecléctico muy elaborado.

Con un total de setenta y nueve piezas se aprecia el interés que tuvo Ramos Andrade por las representaciones de animales al natural o en actitud humanizada, con un total de cuarenta y seis. De entre todas destaca la correspondiente a un saltamontes de bronce y alas de celuloide. Le sigue en importancia las escenas árabes y de inspiración exótica, con trece piezas; en las que los denominados **Blackmoors** montan dromedarios y bailarinas danzan con sensualidad o portan serpientes. Tres más se pueden incluir dentro del grupo denominado como *eróticas*, dos firmadas por **Karl Kauba** o atribuidas a su taller. En el apartado de indios americanos, de las dos figuras que lo componen sólo cabe destacar una, la fundida por la **Casa Bergmann**, que sobresale por calidad y belleza compositiva. El resto de la colección está formada por faunos, escenas infantiles y alegóricas. A la vez que una única pieza rubricada por **Terésczuck**, se identifica con parámetros de criselefantina, de pequeño formato y delicada factura. **Franz Xavier Bergmann** y **Karl Kauba**, con ocho y siete obras respectivamente, son los artistas mejor representados. Le siguen en importancia **P. Arehin** y **Chotka**. En la referencia a la contrastada con iniciales incisas **S.T.B.**, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que corresponde a la manufactura de **Stefan Buchinger**.

## CARACTERES

Compuesta por noventa y cinco piezas que tienen como característica más notoria su ejecución en biscuit, con una paleta cromática sobre cubierta muy determinada, en la que predominan: amarillos, rojo anaranjados, negros, grises, azul celeste y el tratamiento de las carnaciones.

Indudablemente, nos encontramos ante una de las colecciones menos interesantes del conjunto, por su escaso o nulo valor artístico, pero que posee un mérito añadido, ya que representan los arquetipos de la sociedad de principios del siglo XX. Desde 1900 a los últimos años de la década de los treinta se puede ubicar cronológicamente esta miríada de *bibelots* trasmutados en palilleros, bandejitas de presentación, ceniceros, saleros o pimenteros, o simples figuras decorativas. Utensilios que fueron pasados por el tamiz de la crítica mordaz y la sátira sin pretensiones, heredada de las caricaturas de la prensa escrita y a la que pronto se aliaron los *gags* cómicos de la recién nacida industria del cine.

Una sociedad que evolucionaba con pasos de gigante, dejaba a muchos de sus miembros con una sensación de desasosiego, cuando no de desamparo, a la que sólo podían censurar siguiendo vías de expresión alternativas. De esta manera los políticos, estrellas del celuloide, de la buena sociedad, magnates o mafiosos, cantantes o deportistas, no estaban excluidos de caer bajo el peso de la sátira cáustica y corrosiva. La génesis de los fascismos, el recuerdo de la Gran Guerra, el comunismo soviético, el gansterismo y la ley seca, los bailes de moda -con el tango como estrella indiscutible-, las salas de cinematógrafo, el compás de los nuevos ritmos musicales, la transgresión en la moda, las vanguardias artísticas, los avances de la ciencia, la aviación y el automovilismo, el París alocado, el Berlín de los cabarets, vienen a configurar la larga lista de motivos que dieron pie a que se representaran bajo el prisma de la detracción.

En este marco, se explica el por qué no se firmaran las piezas, salvo en contadas ocasiones. No se registran ni las manufacturas ni los números de tirada. Sólo alguna cartela nos indica que la dispersión geográfica es muy amplia, pudiéndose constatar la presencia de piezas de origen francés, alemán -revestidos con tinte militarista prusiano-, norteamericano, español, italiano, inglés o austriaco. Sólo en casos muy destacados, como el de **Louis Wain**, con sus vasos de formas zoológicas ejecutadas entre los años 1910-1920 para la manufactura *Amphora Ceramics*, pueden revestir cierto interés. Su producción cerámica, marcada por las formas adoptadas del cubismo, a pesar de estar tratada con un estilo muy personal, también beben de los conceptos caricaturizados de los que hemos hecho referencia. Asimismo, podemos incluir en este apartado al minorista parisino **Robj**, mundialmente famoso por las conocidas botellas figurativas y otros objetos de decoración, para quien diseñó un buen número de artistas seducidos vagamente por los trazos cubistas.

## ESMALTES

Configurada por treinta y seis piezas, a la que hemos añadido por afinidad técnica, el plafón firmado *Morató* del apartado de pintura. En conjunto, representa escasa entidad, sólo reseñable por la aparición de dos de los mejores esmaltadores del período Art Déco: **Jules Sarlandie**, con tres obras, y **Camile Fauré** con otras dos. El gran panel firmado por **Modest Morató** destaca no tanto por su originalidad sino por la habilidad técnica demostrada por este joyero barcelonés.

La historia del esmalte ocupa un papel notorio dentro de las artes decorativas desde antiguo. Minoicos, fenicios, griegos, egipcios, romanos, persas, japoneses, chinos o bactrianos perfeccionaron la técnica del vidriado de la cerámica o el esmaltado sobre metal. Pero será en la Edad Media cuando llegue a cotas de esplendor con las escuelas de Limoges y Silos. Bizantinos, otonianos y carolingios, anglos o vikingos practicaron con mayor o menor fortuna un proceso que entrañaba indudables dificultades técnicas. Sin embargo, parece que su etimología deriva del término alemán *Schmelzen*, con el que se designaba al barniz vítreo que por medio de la fusión se adhiere a la porcelana, loza, metales y otras sustancias elaboradas. Los cuales se caracterizan por el procedimiento técnico en *alveolados*, *traslúcidos* y *pintados*.

En todo caso, la historia del esmaltado estará indisolublemente unida al mundo de la joyería. En particular, en aquella que sigue los dictámenes del Art Nouveau. Movimiento que recupera la tradición renacentista italiana, alcanzando gran popularidad hacia 1900 en las sabias manos de *André Fernand Thesmar*, *Georges Fouquet* o *Eugène Feuillâtre*. Artistas que abandonan la tradición del uso como simple imitación de piedras preciosas, -sobre todo en las que se intentaba captar las calidades del ópalo-, para reconvertirlas casi en óleos con los que adquirirían efectos de profundidad, sombreado, luminosidad o transparencia. Magistral amalgama que tuvo en Lalique a su mayor exponente. La apuesta por diseños inspirados en la naturaleza revolucionó el mercado de la orfebrería, al dotarlos de materiales inéditos hasta el momento y en los que los toques de esmaltado aportaban sensaciones táctiles y visuales inauditas.

La formidable versatilidad del esmaltado hizo posible que se extendiera hacia otros campos, como la platería, objetos de arte y trabajos en metal. El excéntrico Carlo Bugatti participó de este nuevo lenguaje. En su etapa parisina, alrededor de 1904, diseñó para los talleres Hérbrard piezas en plata y vermeil con decoración de jabalíes, cocodrilos, avestruces, elefantes y libélulas.

El *cloisonné*, *plique-à-jour* y el *champlevé* se apoderaron de las cubiertas de mil objetos siguiendo los dictámenes zoomorfos y botánicos, con especial interés hacia los esmaltados de tradición oriental, en la que los japoneses jugaron un papel trascendente. Un caso particular es el de *Étienne Tourette*, que insertaba pequeñas inclusiones, llamadas *paillons*, con objeto de resaltar los reflejos. En cambio, la orfebrería y platería inglesa se dejaron influir por las interpretaciones del mundo céltico. Imaginería de raigambre geometrizada, que

pronto se vio invadida por cabujones de lapislázuli, ágata, turquesas, malaquitas, madreperla o adularias rodeados de refulgentes esmaltes opalinos. En esta dirección dominó la manufactura *Liberty & Company*, que bajo la denominación de *Cymric* y *Tudric*, diseña un amplio repertorio de objetos en plata y peltre, desde hueveras a platos y centros de mesa, hasta artículos suntuarios de mayor envergadura.

Con la llegada de las nuevas propuestas del art déco, el esmalte seguía perviviendo, aunque se tuvo que plegar a los diseños de un estilo que primaba las formas geométricas simples frente al naturalismo modernista. Complejas composiciones superpuestas de líneas cuadradas, circulares, rectangulares o triangulares se ajustaban compitiendo con los frisos decorativos mayas y aztecas, los jeroglíficos egipcios inspirados en la tumba de Tutankamón, las máscaras tribales provenientes de las colonias africanas o las fantasías de pagodas y cerezos en flor de extremo oriente. Los préstamos fueron de toda índole; así la India, Indochina, Persia o la abstracción cubista cohabitaban sin mayor discusión. Entre tanto, se aprecia cierta tendencia a combinar el esmalte con infinidad de gemas, lacas, coral, piedras semipreciosas, nácar o marcasitas en un complicado maridaje. Las modas cambiantes hicieron que se ajustaran a las necesidades de una sociedad en constante desarrollo. La incorporación de telas más ligeras o la desaparición de los corsés obligaron a la reconversión de los modelos heredados del modernismo. Otro tanto ocurrió con el peinado que, más desenfadado e informal, no permitió la pervivencia de peinetas y complicados aderezos. Ahora triunfaban los accesorios en forma de pitillera, barra de labios, polveras, espejos, encendedores o bolsos firmados por Cartier, Van Cleef & Arpels, Oscar Herman & Bros., Paul Brandt, Raymond Templier, Mauboussin, Charlton, Lacloche Frères y Chaumet. Pero este aparatado coincide más con el dedicado a *Joyas* que con el referido a la colección de *Esmaltes*, desprovista de nombres de primer nombre, a excepción de los referidos Fauré y Sarlandie.

## HAGENAUER

En este epígrafe se engloba toda una suerte de piezas, en total de cuarenta y dos, que se encuentran bajo el influjo de los diseñadores austríacos *Karl* y *Franz Hagenauer* o firmadas por otros famosos creadores de la talla de *Tiffany*, *Eissenloefel*, etc. Los *Hagenauer* fueron unos polifacéticos artistas, cuyos comienzos habrá que buscarlos en la fundición de los **Bronces Viena** de la manufactura familiar, fundada por su padre, *Carl Hagenauer*, en 1898. En primera instancia la compañía satisfacía la demanda de miniaturas, para pasar con rapidez, hacia la producción variopinta dominada por los presupuestos de estilo del *Jugendstil* y la *Wiener Werkstätte*. Bajo este predominio formativo destacaron los diseños de *Josef Hoffmann* y *Otto Prutscher* de hacia 1909/1915 o los modelos de mobiliario ideados por *Julius Jirasek* a partir de 1927 y servicios de carácter doméstico, entre los que sobresalen una gran variedad de artículos confeccionados en metal -latón, cobre, zinc, alpaca- y madera, que inundaron el mercado alemán y norteamericano con notable éxito. Su época de

apogeo se sitúa entre las décadas de los veinte treinta, donde apuestan por una reducción radical de los contornos. Tendencia que varió a favor de la representación algo más formal y conservadora hacia los primeros años de la década de los cuarenta.

La decadencia finisecular que se venía perpetuando en el mundo de la escultura llevó a que muchos artistas se decantaran por el uso de materiales menos nobles, como la piedra, la escayola, terracota, madera, amalgamas de diversa composición o metales inusuales, como el aluminio o el acero. Además, la falta de conexión con el público llevó a que la escultura de vanguardia quedara relegada a un grupo selecto de coleccionistas y *connaisseurs*. A medio camino había que añadir la producción de la *Manufactura Hagenauer*, pues se debatía entre seriación de las ediciones propias de la escultura comercial, pero participando de los objetivos del diseño de vanguardia.

*Franz Hagenauer* (1906-1986), a pesar de ser el más longevo de la saga, no cuenta con una bibliografía extensa. De facto, su biografía se reduce a pequeños retazos, muy deshilvanados, que aparecen aportando apenas unos datos puramente anecdóticos, como el que lo sitúa estudiando junto a *Franz Cizek* en la Escuela de Bellas Artes de Viena o la que hace referencia a la toma de decisiones tras el fallecimiento de su hermano Karl en 1956. No obstante, siguiendo el proceso de ejecución de su obra se colige claramente el interés que sintió hacia los presupuestos estilísticos de *Brancusi* y la predilección hacia la metalurgia. Material que fundía en moldes pero que, a su vez, eran personalizados; como ocurre con los cabellos incisos y las bocas de perfil circular rehundidos a punzón, que le añaden reminiscencias prestadas de la corriente austriaca. Bajo su dirección, la empresa familiar produjo las obras más radicales, cargadas de una modernidad que no dejó indiferente a un público ávido de nuevos retos. Esta fama contribuyó a la prosperidad de la manufactura, que aunque independiente de la *Wiener Werkstätte*, se apropia de la marca, punzando muchas de sus obras con las siglas incisas "WHW", rodeadas por un círculo desde 1927 en adelante. Sus piezas, sobre todo los bustos femeninos o figurillas decorativas de latón batido o estaño pulido fueron muy solicitadas por la evocación que efectuaba sobre elementos apropiados de tendencia cubista. Entre tanto, de la importancia que adquirió en el mercado internacional queda hoy constancia en las numerosas casas de subastas y tiendas de antigüedades norteamericanas que ofertan un amplio surtido de sus creaciones, trasmutadas en cubitera de hielo, cafeteras, servicios de té, pequeños espejos de tocador, esculturas de caballos, bustos de féminas africanas... La gran mayoría fabricados en cobre amarillo bruñido y madera, y, excepcionalmente, en bronce. Por regla general se encuentran firmadas en base: *Hagenauer Wien/WHW/Made in Austria/Handmade*. De todos modos, hay que tener mucho cuidado con las atribuciones, porque son susceptibles de llevarnos a cometer errores de asignación entre los dos hermanos. Por lo que hemos podido deducir, Karl solía rubricar *KARL/Werkstätten*.

*Karl* (1898-1956) se dejó seducir por los estilemas *Art Déco*, factor que le dio notable popularidad en Estados Unidos al practicar un diseño destinado al uso cotidiano atractivo y funcional. Pero, en gran medida, la introducción en el mercado americano se debió a la labor de marketing elaborada por la galerista *Rena Rosenthal* durante la década de los treinta. Los objetos que llegaban a su sala de arte neoyorkina se pueden rastrear con facilidad, pues aparecen contrastados con el sello de la manufactura y la marca **RENA**. En todo caso, la definición hacia el *déco* se debe a que toma las riendas de los talleres tras el fallecimiento de su padre, acaecido en 1928. Año en que se publica el primer catálogo con la patente *wHw* y en el que este movimiento artístico se encuentra en la cúspide de las artes decorativas

La experiencia de *Karl* se debe, en gran medida, a la preparación adquirida en la Escuela de Bellas Artes de Viena; donde compartió aula con *Josef Hoffmann* y *Oskar Strnad*. Aunque el factor que contribuye a crear su espíritu artístico habrá que buscarlo en la sólida formación como arquitecto y en la pronta incorporación a la gerencia de los negocios familiares desde 1919. Momento en el que se propicia el ingreso de aprendices y artistas asociados como el mencionado arquitecto vienés *Julius Jirasek* (1896-1965) o el especialista en trabajos de metal *Richard Rohac* (1906-1956).

A principios de los años treinta se produce un incremento de los ideales clásicos que, como bien apunta *Maenz*, parece entrar en contradicción “*con la sofisticada técnica de los países industrializados*” (sic). A la postre, esa definición se traduce en una hermética y tecnificada perfección que llevó a muchos artistas a adoptar posturas extremas. En ese apartado podemos incluir a los hermanos **Hagenauer**, usuarios de una estilización desmesurada que entronca con el mundo arcaico, casi prehistórico, en el que las sinuosas y marcadas líneas ejercen un lenguaje visual potente. Desgraciadamente, también habrá que achacarles el excesivo empeño por propiciar una producción artesanal demasiado centrada en objetos puramente decorativos, carentes de toda pretensión. Propuesta que les relegó a un segundo plano en los estudios que sobre el *art déco* se vienen produciendo desde la década de los setenta del pasado siglo. Circunstancia que ha propiciado que hasta fechas recientes, con la publicación en 2011 del monográfico *Hagenauer, Wiener Moderne und neue sachlichkeit*, de *Olga Kronsteiner*, no existiera bibliografía de referencia que facilitara el acercamiento a esta saga de diseñadores y empresarios, de los que la colección en estudio conserva notables ejemplos, como la **Máscara africana** o la figura de **Jósephine Baker**.

## JOYAS

El compendio estructurado como *Joyas* encierra una relación de noventa y cuatro piezas de diferente factura, estilo, época y procedencia. Dispersión temática que ha propiciado una exposición en la que se articulan seis grandes grupos, en los que destacan las obras propiamente **modernistas**, **art déco** y **retro**, junto a otros de carácter **Belle Époque**, **Isabelino** o **victoriano**. A las que

habría que añadir las de marcado sabor **popular**; éstos últimos, propios de una sistematización etnográfica.

A grandes rasgos son muy pocas las piezas que posean un verdadero valor histórico, artístico, técnico o gemológico. Observándose carencias notables en el ámbito que estructura los fondos del Museo Art Nouveau - Art déco.

Una vez más, la joyería francesa será la encargada de dar las pautas de estilo. A *grosso* modo, ésta se debatirá entre la producción de alta **joallerie** y la **bijouterie**, menos adocenada y más atrevida en el diseño. En todo caso, la primera basará sus presupuestos en modelos de marcado carácter historicista, donde prima los cánones atribuibles a las culturas antiguas, -tanto etruscas como cretenses o celtas-, para luego derivar hacia lo plenamente renacentista o las consabidas reinterpretaciones de los *luisés*. En este período se aprecia la falta de criterios modernos y novedosos hasta que, con la **Exposición Universal de 1889**, se comience a vislumbrar nuevos vocabularios. En buena medida, se atribuye a los hermanos **Falize** ese cambio de rumbo gracias a las composiciones de espectro cromático variado y del empleo de materiales inusuales, en clara consonancia con otras disciplinas afines a las artes aplicadas, como el cristal, la cerámica o la metalistería. Pero habrá que esperar a **1900** para que se produzca una especie de hecatombe naturalista, fiel reflejo de lo que ocurría en los **Salones de París**, de la mano de **René Lalique**. El sentimiento panteísta propio del Art Nouveau supuso que una miríada de insectos, perfiles femeninos de engarzadas melenas y flora de todo tipo y condición se apoderara de las monturas en pavé; donde el diamante, los esmaltes y las perlas ocuparon un lugar de honor frente a corales, sardónices, marfiles, topacios, carey, ópalos y amatistas listos para ser montados sobre hechuras de nenúfares, lirios u orquídeas.

Tampoco podemos afirmar que el apartado dedicado a la joyería **Art Déco** sea de primera magnitud. No encontraremos piezas de **Van Cleef & Arpels**, ni **Cartier**, ni de **Raymond Templier**, **Paul Brandt** o **Gérard Sandoz**, por citar a unos pocos de los muchos que satisficieron con sus diseños el epítome del lujo. Allí donde se hizo el amo el **diamante talla baguette**, junto a piedras de contraste como el jade, la cornalina, el ónice, el coral, las turmalinas, la madreperla, el cuarzo citrino, los ópalos, etc. La geometría se apoderaba de los perfiles de las monturas y después del desastre del **29** las joyas se convirtieron en objetos ambivalentes que se podían desmontar para crear un broche, un clip para el pelo o un frente de cinturón. Las perlas, de infinitas hileras, corrían por espaldas y bustos; los brazaletes tenían algo de egipcio, gracias a los descubrimientos de **Howard Carter** y **Lord Carnavon** (1922); las sortijas tendían a ser macizas, formadas por una piedra única central, rodeada de diamantes *pavé*, cabujones o piedras semipreciosas. Pero sobre todo, la joyería **Art Déco** se inspiró en la **pintura cubista** y **constructivista**. De ella heredó la división de los planos en bandas geométricas lisas y superpuestas. Los detalles superfluos quedaron relegados para los objetos suntuosos de las grandes firmas y se popularizó un prototipo de joya cercana a los ideales de **Marinetti** o al grupo holandés **De Stijl**. También lo tribal disfrutó de su momento de gloria. Las



influencias exóticas de las colonias francesas, belgas e inglesas pusieron a disposición de los creadores todo el repertorio de temas y materiales hasta ahora insólitos. La gama cromática se amplió con piedras provenientes de Birmania, Java, Brasil, Irán... Mas el marfil llegó a ser tan abundante que pasó a ser un material de segunda categoría. Precisamente de este material es un broche de montura en plata y óvalo central, que nos atrevemos a afirmar obra de **Jaume Mercadé i Queralt** (1887-1967), que adoptó en la década de los veinte las superficies martilleadas de **Jensen**, con motivos de tipo secesionista, de aristas vivas, planos escalonados y triangulares. Pero lo que nos llevó a pensar en una posible atribución estriba en que presenta el color franco de la plata, sin pulimento, como tanto gustaba al maestro catalán.

En todo caso, la descripción del repertorio contrastado por **Fabergé** es el que marca la auténtica identidad de este capítulo. La lupa, en esmalte *guilloché*, con los retratos de los zares, posiblemente de 1905, y el abrecartas de inspiración oriental, en nefrita, oro, platino y rubís en cabujón, nos remite a modelos posteriores a 1917. Otro tanto ocurre con la el broche con hechura en forma de libélula, hasta el momento atribuida a **Lalique**, pero que por la aparición de contrastes podemos certificar de **Georges Auger**, otro de los grandes joyeros de la Belle Époque.

## MOBILIARIO Y PIEZAS DE MARQUETERÍA

Pocas piezas componen este apartado dentro de la exposición que hoy se exhibe en la sala de las columnas de la **Casa Lis**. Si bien no destaca por un número excesivo, no sobrepasa de las doce, ni por una calidad extrema, cabe tener en cuenta que en ella tiene representación algunos de los nombres más afamados del arte de la decoración. En este corto listado de personalidades despuntan sobremanera las figuras de los catalanes **Gaspar Homar i Mezquida** y **Joan Busquets i Jané**. A **Gaspar Homar** (1870-1955) le corresponde un aparador, el conjunto de seis sillas de comedor y sofá rinconera de reciente adquisición. Éste no proviene directamente del legado Ramos Andrade y confirma la necesidad del museo de ampliar sus fondos, con la intención de solventar las deficiencias que se pueden apreciar en esta sección, como ha ocurrido en fechas tempranas con la entrada de la mesa de despacho firmada por **J. Busquets** (1874-1949), incrementando, aún de manera insuficiente, la serie de ebanistas, diseñadores o ensambladores españoles que trabajaron adscritos al movimiento modernista.

Les sigue en importancia **Emile Gallé** (1846-1904), con una mesa de servicio y bandeja octogonal de marquetería. La vitrina que hasta este momento se le atribuía, -pues así aparece catalogada en las actas de entrada de la primera donación-, carece de bases sólidas que confirmen esa supuesta filiación. De **Louis Majorelle** (1859-1916) contamos con uno de sus característicos *guéridon* de doble tablero y el mueble aparador con frente de cuentas de cristal, supuestamente de su taller, que no participa de ninguna de las características

que definen a este diseñador, pero que también aparece como de su mano en la primera catalogación efectuada por el museo en 1995.

Sin una adscripción propia se hallan el par de columnas, la mesa de comedor con tapa de cristal fumé y, finalmente, el reloj de pared.

En conjunto participan de las características formales del más puro estilo *Art Nouveau*; concretamente de la influyente *Escuela de Nancy*. A excepción de la mesa de comedor, de la que anteriormente hacíamos mención, por ser uno de esos casos en que la impronta del *Arts and Crafts* le imprime un sello distintivo; aunque nos movamos en una cronología paralela.

Todos aquellos que se han acercado al estudio de las artes aplicadas modernistas o Art-Déco han llegado a la conclusión de que no podemos hablar de esta disciplina sin hacer mención al debate que supone “*integrar el arte en la vida cotidiana*”. Teoría que durante las últimas décadas del siglo XIX recorrió toda Europa. La conjunción de las labores artesanales y de la producción en serie confirma el deseo de solventar las atrocidades que la sociedad industrial salvaje había producido hasta el momento. En buena medida, la teorización de los nuevos postulados de producción, diseño y comercialización tendríamos que buscarlos en las formulaciones prácticas de **William Morris** (1834-1896) y **John Ruskin** (1819-1900). Desde Inglaterra los denominados “*obreros del arte*” conforman el primer núcleo artístico que va más allá de los meros presupuestos de estilo para impregnarse de connotaciones sociales, muy ligadas al *socialismo utópico*. Estas apreciaciones, no exentas de romántico lirismo literario, son las que cimentarán grupos de la talla del **Arts and Crafts Movement**, la **Century Guild** (1882), **The Art Worker Guild** (1883) o la **Guild of Handicrafts** (1888). De igual modo, en Francia se comporta la Escuela de Nancy, liderada por **Emile Gallé**; y las escuelas de artes y oficios en Cataluña, imbuidas por el espíritu de la *Renaixença*; en Austria la *Sezession*; en Alemania la *Colonia de Darmstadt*, y así en un largo etcétera de ciudades europeas y norteamericanas, que no dudan en incorporarse al lenguaje formal que recupera las tradiciones artesanales locales.

A cada uno de estos movimientos le corresponderá su paralelo literario, recopilado en revistas de amplia divulgación, que tratarán de retransmitir el sentir de los proyectos más novedosos. Ágiles plumas y expertos grabadores se encargarán de difundirlos, ya sea desde la **Ver Sacrum** de la Sezession vienesa, el **Art et Decoration** parisino, al **The Studio** londinense o, en el caso español, en la publicación **Joventut**, en torno a la corriente catalana. A lo que habría que añadir la expansión de los métodos de transporte que experimentó el continente con respecto a sus áreas de influencia. Muchos creadores tuvieron la oportunidad de acercarse personalmente, con el afán de impregnarse del espíritu estético, a aquellos países de ensueño. En el caso español, y en el del mueble que nos atañe, habrá que esperar a la figura de **Gaspar Homar** (1870-1955) para que se haga realidad la necesidad de todo artífice por elegir la materia prima allí donde se origine. De sus viajes por África le vendrá la afición

por las maderas exóticas; allí educará el gusto hacia otras tendencias, que más tarde serían torneadas bajo el influjo de lo aprendido en Europa.

En esta época grandes empresas comerciales se especializaron en la importación de toda clase de materiales ligneos. En nuestro país la Casa Tayá fue la más prestigiosa, aunque no la única. A ellas se debe la natural presencia de especies tan diversas en origen, color, textura, durabilidad, densidad, grado de complejidad en la talla..., como las que describen al satí, el ojo de perdiz, la manzonía, la magnolia, el wengué, el sicómoro, el maple, el doradillo, la raíz de tuya, la peroba, el citrón rizado, el amboé, el damajagua, el jacarandá... Nombres insólitos de bella pronunciación que eclipsaron al tradicional pino, abeto o roble; pero que, al fin y al cabo, siguieron siendo la base sobre la que montar los contrachapados de lujo.

## PORCELANA Y CERÁMICAS

Pocas son las manufacturas de prestigio dentro de esta apartado que puedan adscribirse a los movimientos *Art Nouveau* y *Art Déco*. De entre las alrededor de sesenta piezas que hoy se exponen en diferentes salas de la *Casa Lis*, trece se insertan en el período modernista, unas treinta y cuatro son claramente de filiación *Déco* y un número que no supera las trece se debaten entre la estética *déco* academicista o de carácter costumbrista o, en su defecto, corresponden a la corriente *Noucentista*. De todas formas éstas últimas se pueden incluir, en gran medida, dentro del período cronológico correspondiente a la corriente del *Nouveau finisecular* y el *Déco* equilibrado de los años treinta.

En conjunto predomina la variedad de técnicas, que abarca desde las *cerámicas vidriadas*, *porcelanas de pasta blanda y dura*, *gres* y *terracotas* o los codiciados *biscuits*.

Como muy bien ha reseñado **Alastair Duncan** en su último estudio sobre el *Art Nouveau*, no se puede equiparar la cerámica a las cotas que otras disciplinas de las artes aplicadas llegaron a alcanzar, no por otra razón que la de carecer de figuras individuales, a modo de un **Lalique** para la joyería o **Gallé** para el vidrio, que revolucionaran el sector. Si a ello le añadimos que la materia prima carece de los atractivos y el impacto visual de la plata o el cristal y que sólo ésta puede ser admirada por un espectador "*connaisseur*" que reconozca la dificultad de la maleabilidad, decoración y vidriado de los mismos, tenemos todos los ingredientes indispensables para que haya sido injustificadamente relegada a segundo plano en el espectro de las arte decorativas.

La inspiración sobre modelos orientales supuso la revitalización de técnicas, modelos y texturas en una Europa que veía en el gres todo género de posibilidades expresivas, que iban desde los tipos de acabado, los esmaltados fríos de gran delicadeza o a la porosidad de las cubiertas. La ciencia, una vez más, se unió al trabajo artesanal, promoviendo la aparición del *científico-artista-*

*artesano*, que vino a estar ejemplificado por las figuras de **Dresser** en Inglaterra, y las de **Grasset** y el profesor de física **Alexandre Bigot**, ambas en el ámbito francés.

Una vez más será Francia la que lidere el sector de la cerámica, influenciada, indudablemente, por otras disciplinas como el vidrio, la forja o la joyería, las cuales poseían un mayor peso específico dentro de la producción modernista. A los maestros ceramistas se les denominaron "**groupe des arts du feu**" (grupo de las artes del fuego) y a ellos se les debe los secretos más conspicuos que hicieron famosos a sus talleres. **Chaplet**, cuando dirigía el **atelier Haviland** redescubrió la técnica china de esmaltado sobre gres denominado por los franceses "**sang de boeuf**" (sangre de buey); **Adrien Pierre Dalpayrat** inventó un esmaltado similar centrándose en composiciones con base de bronce, conocido como "*rojo Dalpayrat*"; a **Edmond Lechenal** se le atribuye la creación del "**émaile mat velouté**" (esmalte mate velado), en el cual el fondo vítreo recibe mediante ácidos texturas aterciopeladas. A esta somera lista de creadores abría que añadir a **Jean Carriès**, propulsor de los **émaux-mattes**, de cálidas tonalidades y suaves sensaciones táctiles.

Por demás, las características de las manufacturas de cerámica *Art Nouveau* participan de las mismas referencias que con las ya descritas en otros apartados de este estudio: regreso a las formas naturalistas, profunda sensación de vitalidad técnica y formal, influencia de modelos orientales o la dulce feminidad estética, valores que promulgan la impronta de un estilo que seguirá marcado por la diatriba de encontrarse entre las disquisiciones de lo artesanal y de la producción en serie.

Por desgracia, la gran mayoría de las piezas que describimos en este estudio se encuentran en ese amplio grupo de producción seriada que resta interés para el estudioso, aunque suponga un vestigio de primer orden, pues ejemplifica un período, además de cualidades técnicas y artísticas bien determinadas.

## ESCULTURA CRISELEFANTINA

Si la escultura criselefantina hunde sus raíces en la antigüedad clásica, con destellos puntuales en las culturas bizantinas, otonianas o carolingias, la técnica fue desapareciendo paulatinamente hasta que a finales del siglo **XVIII** y durante todo el siglo **XIX**, gracias a los descubrimientos arqueológicos, los escultores contemporáneos miraran hacia el remoto pasado reproduciendo muchos de aquellos modelos. **Kenneth D. S. Lapatin** recoge numerosas referencias al respecto en su estudio **Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World**. Lo que denota el gusto e interés por la adquisición de antigüedades clásicas. Pero fue, sin duda, **Achille Collas** quien facilitara la labor de esos artistas al inventar una especie de **reproductor**. Artilugio mecánico que copiaba cualquier obra a menor escala; popularizando de este modo la escultura decorativa, y transformando la industria del bronce desde la

“**Société Collas et Barbedienne**”. A este suceso habrá que sopesar la importancia que durante el período de administración del **Congo** por **Leopoldo II de Bélgica**, entre **1885** y **1908**, supuso la saturación del mercado europeo del marfil. La sobreexplotación de los recursos de la colonia, en condiciones de esclavitud, abarató los costes de exportación de tal forma que se convirtió en un artículo más asequible que el propio bronce. El resultado de esta política desmesurada pronto tuvo su respuesta en la **Exposición Internacional de Antwerp** de **1894**, en cuya sección de trabajos coloniales se exhibieron toda una panoplia de objetos hechos con ese material.

Ya en la década de los veinte la escultura monumental estaba comenzando su lento declive en pos de creaciones preocupadas más por los efectos decorativos y la fantasía que a la seriedad de las propuestas promovidas por los organismos estatales. **Alberto Shayo** nos habla de la implicación de muchos de los escultores del momento en esa supuesta renovación estética, basada en parámetros **Art Nouveau**, entre los que se encuentran **Joé Descomps** y **Maurice Guiraud-Rivière**. Con el tiempo, ya en pleno **Art Déco**, se unirán a **Chiparus** nombres tan importantes como los de **Marcel Bouraine**, **Edouard Marcel Sandoz**, **Pierre le Faguays** y **Claire Colinet**, por citar unos pocos, que se caracterizaron por satisfacer a una burguesía deseosa de elementos decorativos alegres y de temática banal. Nombres que se encuentran magníficamente representados en la mayor muestra de esta índole a nivel internacional debida al celo coleccionista de Ramos Andrade.

La importancia de estas figurillas traspasó el ámbito de la escultura y no son escasos los relatos y poemas partícipes del discurso literario propios del simbolismo y el modernismo. Como **William Butler Yeats**, que recurre en abarrocado despliegue de medios, al mundo babilónico en los versos que titula **Wisdom**. Sin embargo, será en la pluma del poeta modernista grancanario **Tomás Morales** (1884-1921) donde se aprecie dos de las características del foco irradiado por Rubén Darío, el helenismo y, sobremanera, el erotismo. En un magnífico ensayo publicado por Eugenio Padorno, “*Algunas observaciones textológicas sobre Criselefantina, poema de Tomás Morales*”, se cita a Roland Barthes en estos términos: “...el poema es una relación más que sensual entre el poeta y la materia verbal, y a ese contacto parece poner fin la convulsión de un espasmo...” (sic). **Criselefantina** se incluye en *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908).

La falta de encargos de escultura conmemorativa, antaño promovida por el *Estado* y el incesante laicismo de la sociedad europea, obligó a que los artistas se decantaran por otras vías de expresión más de acorde con las modas y los requerimientos estéticos de la burguesía emergente. En este ámbito, las tendencias **Art Déco**, como bien señala **Alastair Duncan**, persiguen dos tendencias bien diferenciadas: el de las figuras comerciales decorativas con destino el mercado doméstico, seriadas y promovidas por editores y fundiciones artísticas; y las que fueron diseñadas siguiendo parámetros de vanguardia, únicas o de tirada limitada, que se sitúan entre las bellas artes y las aplicadas. Sin embargo, existe una excepción reseñable, que no es otra que la

que depende de los programas ornamentales de la arquitectura déco, sobremanera en la escuela americana.

Singularidades a parte, en esa clase de escultura comercial debe incluirse la producción de **criselefantinas**, que por participar de características formales y tipología tan concretas eran distribuidos por empresas de joyería y grandes almacenes que por galerías de arte. El preciosismo del tratamiento de la talla del marfil y de la fundición en bronce, ya fuera esmaltado o en pátinas de amplio registro, propició su rápida aceptación por el público.

La amplia difusión de los modelos criselefantinos durante el Art Déco va más allá de la saturación del mercado de marfil, pues se vio la necesidad de dar salida a todo ese material en forma de *biblot* aderezado con bronce, plata o extravagantes monturas realizadas con los componentes más insospechados. Sin embargo, otra causa habrá que buscarla en los descubrimientos arqueológicos que se produjeron en **Grecia** durante buena parte del siglo XIX y que sacaron a la luz un número reducido, pero inédito, de piezas que impactaron a propios y extraños. Hallazgos que, precisamente, fueron realizados por arqueólogos alemanes y franceses. Fenómeno que comenzó en **Delfos** desde 1840 con las excavaciones de **Karl Otfried Müller** y las posteriores a 1881 de la **Escuela Francesa de Arqueología de Atenas**, al mando de **Téophile Homolle**. Por lo que no es de extrañar que las dos corrientes de escultura criselefantina se encuentren en París y Berlín. Entre tanto, la francesa prefirió temas basados en la moda y la danza, mientras que la alemana derivó hacia planteamientos de inspiración clásica y el deporte. En todo caso, el mundo del cine, la fotografía, el cabaret o la música contemporánea encontraron acomodo en toda clase de figuraciones femeninas, pudiéndose rastrear los personajes, que iban desde las primeras estrellas de los **Ballets Rusos** a trapezistas, o a las **Dolly Sister**; como así las retrató el que es considerado como el mayor precursor de estas imágenes prototipo de la sociedad de su tiempo, **Demêtre Chiparus**.

**Chiparus**, al igual que la mayoría de los escultores contemporáneos, mostró cierta predisposición hacia los esquemas tomados de oriente y de las ricas vestimentas diseñadas por **Léon Bakst** y **Paul Poiret**. La elegancia de las composiciones y la calidad del bronce, casi de orfebre, de un detallismo sin parangón, muestra la predilección por un mesurado estilo art déco alejado de las fracturas geométricas de otros diseñadores. Estilo que lo sitúa como representante de la vertiente más naturalista y clásica; a la que se adscribieron escultores como la belga, **Claire Colinet**, o el alemán, **Ferdinand Preiss**. En cambio, los que adoptan soluciones más atrevidas, prefieren líneas simplificadas, muy pulidas y sintéticas, como **Pierre Le Faguays** o **Alexander Kéléty**. Las diferencias entre unos y otros vuelven a manifestarse cuando comprobamos que los franceses prefieren centrarse en la elaboración de los bronce, frente a los alemanes y austriacos, que lo hicieron en la talla del marfil.

Muchas veces tendemos a creer que estas piezas eran únicas o de series limitadas, cuando en verdad se reproducían en cadena en los talleres de las

editoras como **Le Verrier**, **Etling** o **Goldscheider**, proporcionando variaciones de formato, bases y esmaltados a expensas del mercado. Este proceso de elaboración comenzaba modelando las figuras en plastilina, prestando gran atención a los detalles. Sobre esta base se realizaban los vaciados, tanto para el trabajo de eboraria como para los de bronce.

## CRISTAL ART NOUVEAU Y ART DÉCO

La manufactura del vidrio experimentó en Francia un inusitado auge durante el último cuarto del siglo XIX. Este avance técnico y artístico pudo verse en la exposición "**La Pierre, Le Bois, La Terre et Le Verre**", celebrada en **París en 1884**. Muestra en la que los jaspeados, craquelados y los distintos tratamientos con ácidos y óxidos metálicos dejaron atónitos tanto al público como a los críticos, que vieron resurgir procesos ancestrales casi olvidados, junto a nuevos métodos químicos.

Si bien es cierto que buena parte de este cambio se debió a **Eugène Michel** y **Eugène Rousseau**, que desde Lunéville y París se esforzaron por revitalizar la industria artesanal del vidrio, será **Émile Gallé** quien, de manera definitiva, revolucione el proceso de producción y el lenguaje plástico. Vocabulario que se enriquecerá con las aportaciones botánicas, el virtuosismo técnico y, sobremanera, el de añadir a cada objeto un deseo simbolista de expresión.

El impacto que produjo la obra de Gallé pronto se tradujo a todo el movimiento Nouveau, que se apropia de los estilemas basados en la interpretación de la naturaleza no como copia sino como vehículo en el que depositar el nuevo ideario estético.

Los vidrios incoloros o monocromos, esmaltados sobre cubierta o pintados en dorado quedaron en el olvido en favor de masas vítreas que parecían derretirse bañadas por mil tonalidades, en las que se adoptaron complejas técnicas con marquetería, *intercalaire* (decoración entre capas) o grabados a la muela. En todo caso, la pieza a diseñar se convirtió en un lienzo sobre el que desarrollar la imaginación.

El impulso dado por Gallé desde **Nancy** creó la plataforma ideal para que otros artesanos y firmas se asentaran en sus proximidades. Como así ocurrió con la de los hermanos Daum, que inauguró taller en 1892. El volumen de trabajo se incrementó considerablemente, lo que propició el abaratamiento de los costes, pero no a expensas de la calidad, sino de la mejora de la productividad. Los **Frères Daum** crearon un catálogo extenso, en el que destacaron las lámparas montadas con los armazones diseñados por **Louis Majorelle**.

Fuera del ámbito geográfico de Nancy, encontraremos a los también hermanos **Müller** (Lunéville), fundadores de la **S.A. des Grandes Verreries de Croismare**. En la que desarrollaron gran parte de la producción partiendo de técnicas propias, como la **fluograbación**. En cuanto a la *pâte-de-verre*, que había

sido recuperada hacia la década de los ochenta noventa del XIX por **Henri Cros**, **François-Émile Décorchemont** y **Georges Despret**, permitió trabajos en alto y bajo relieve de gran riqueza plástica que inspiraron a otros jóvenes intérpretes; los cuales ajustaron el estilo hacia propuestas de mayor calado ornamental y expresivo. Línea que seguirán **Gabriel Argy-Rousseau**, **Jules-Paul Brateau**, **Albert-Louis Dammouse**, **Henri Bergé** y el colorista **Alméric Walter**.

Si bien es cierto que Francia seguía siendo el baluarte del movimiento modernista, y Nancy su cuartel principal, otros países se incorporaron con prontitud a los dictámenes del naturalismo promovido por ese estilo. En primera instancia, fue **Bohemia** la que mejor asimiló aquellos presupuestos de mano de los talleres de **Loetz Witwe**, produciendo de manera industrial cristalerías artísticas de gran calidad y pátinas iridiscentes, en competencia con los modelos diseñados por **Tiffany** en Estados Unidos. Entre los competidores de Johan Loetz se encontraban las firmas **Pallme-König & Habel**, **Wilhelm Kralik Sohn** y la **Gräflich Harraschsche**, asegurándose un mercado local e internacional a expensas de la imitación de los estilemas de Loetz. Que no eran otros que el uso de formas asimétricas, en elegantes combinaciones cromáticas sobre las que en las piezas de mayor calado se difuminan en superficie los acabados galvanoplásticos plateados. Pero el sello distintivo vendrá dado por las aplicaciones de asas torneadas que, a capricho, se doblan por el cuerpo de los jarrones, intentando trepar como ramas de un árbol. No obstante, esta línea sinuosa no duró en el tiempo, hacia **1900/1910**, la gran mayoría de las fábricas volvieron a los modelos heredados de la tradición local, quedando aquellas piezas como objetos debidos a las excentricidades propias de una moda pasajera.

Situación que no parece repetirse en Estados Unidos, donde **Louis Comfort Tiffany** monopolizó el mercado con toda clase de objetos, y en especial, con el diseño de lámparas, que son hoy objeto de culto. Al igual que Gallé, Tiffany se procuró de artesanos y diseñadores cualificados; además de mostrar una predisposición hacia la constante experimentación en cuanto al uso de técnicas y materiales. En ese pulso por ir más allá resulta la serie **Favrile**, en la que se combinaban hasta siete colores distintos que, vertidos al mismo tiempo, participaban de superficies jaspeadas de ricos contrastes lumínicos. Lustre que se conseguía gracias a que en el proceso de calentamiento se rociaban las superficies con vapores atomizados con soluciones metálicas.

Hay que tener en cuenta que este paréntesis barroquizante del Art Nouveau duró apenas veinte años; en plena **Belle Époque** el retorno a las pautas de estilo heredadas del Imperio o los *luisés* acabaron con aquel naturalismo de raíz pseudopanteísta. En el cambio del siglo se pudo apreciar el cansancio que producían las excesivas referencias fitomorfas o zoológicas. Temas que no desaparecieron, sino que se reconvertían bajo parámetros algo más estilizados y geométricos; presagio de nuevas corrientes..., el futuro Art Déco.



Finalizada la Primera Guerra Mundial, la sociedad civil necesitaba de cambios radicales. La falta de medios tanto humanos como materiales, preconizaba un futuro incierto pero alentador. En ese proceso vital, el cristal también se adecuó a nuevas tendencias y funciones. **Alastair Duncan** apunta que “...se fue haciendo cada vez mayor la distancia entre el cristal como medio de expresión artística y el cristal como material de utilidad doméstica”. El modernismo lo había relegado a suntuoso *bibelot* de vitrina sin apenas uso práctico; a lo sumo como resplandeciente plantilla de vitral eclesiástico o de burguesa mansión. Situación que debía tornarse hacia nuevas propuestas a partir de la década de los veinte del siglo pasado. La aparición del neón y del uso masivo de la electricidad promovió el diseño de lámparas, apliques y *chandeliers*. Convirtiéndose la luz en uno de los eslabones de la modernidad. Luz y claridad que vendrán ejemplificados en ambiciosas composiciones fauvistas, racionalistas o cubistas que permitió la inclusión del cristal en la arquitectura, el diseño de interiores e industrial, a modo de reflectante fuente, aparador o contenedor de perfume.

En los estudios dedicados al cristal Art Déco, la figura de René Lalique se erige como el tótem a quién venerar. Sin percatarnos de que a su lado prosperaban personalidades artísticas tan importantes o más que la suya. En esa estela encontraremos infinidad de propuestas y estilos personales, como los demostrados por **Henri Navarre**, **André Thuret**, **Marcel Goupy** o **Georges Marcel Dumoulin**. Mientras tanto, una buena parte de las manufacturas que comenzaron siendo modernistas se iban adaptando paulatinamente, mientras otras declinaban inexorablemente. En aquel primer grupo habría que citar a la **Daum Frères**, que reabrió en 1919, con una serie de objetos al estilo de **Marinot**.

Pero será, sin duda, **René Lalique** quien ejemplifique magistralmente al movimiento Art Déco. Lalique, al igual que muchos otros diseñadores, había llegado al cristal en busca de nuevos materiales de una manera insospechada. En su caso, con el objeto de incorporarlo a los trabajos de orfebrería. En ese momento, entre 1890 y 1899, practicaba con los esmaltes vítreos y la fundición a la cera perdida. Poco a poco se fue introduciendo en el proceso de manufactura de objetos de cristal, hasta que en 1906 tuvo la fortuna de encontrarse con el industrial de la cosmética **François Coty**, quien le comisionó muchos de los contenedores que debían resguardar a sus perfumes como auténticas joyas. Después de este éxito inicial, la producción en serie se hizo extensible a jarrones, vasos, vajillas, mascotas de coches, cajas para polvos o joyeros... En los que practicó una ornamentación en altorrelieve de geométrico naturalismo, que se fabricaban con el procedimiento del soplado en molde o los mecánicos *aspiré soufflé* y *pressé soufflé*; a los que habría que añadir el moldeado en prensa. En todos empleaba el *demicristal*, con una composición de plomo del cincuenta por ciento; a los que se le añadían óxidos metálicos, sulfatos y cloratos, a conveniencia.

En esa misma línea expresiva podemos situar a **Ernest Sabino**, que se caracterizó por el uso de tonalidades iridiscentes, que le procuraron prestigio internacional, al igual que la serie de lámparas, que como las realizadas para la

decoración del Normandie, se sustentaban en un elaborado proceso y en la elegancia de los repertorios ornamentales.

El listado de artistas involucrados en la manufacturación del cristal es ingente. Desgraciadamente, la **colección Ramos Andrade** basa todo su activo en apenas dos nombres, que no son otros que **Gallé** y **Lalique**; con algún que otro representante de prestigio, como **Amédée de Caranza**, los **hermanos Daum** o la **Cristallerie de Saint-Lambert**. Motivo que sólo explica la evolución del cristal desde una perspectiva restringida y sesgada.

La importancia de la colección correspondiente a la firma de **Émile Gallé**, en la que se recogen 72 piezas, viene dada no sólo por ser el más representado en el conjunto de obras de cristal que atesorara Ramos Andrade, ya que supone una clara predilección estética del propio coleccionista hacia uno de los precursores del movimiento Art Nouveau, sino que va más allá de los simples presupuestos atribuibles a rasgos tan poco exactos como son los del gusto. Por las fechas en la que presumimos se pudieron adquirir, entre finales de la década de los setenta y parte de los ochenta, el mercado de antigüedades nacional se saturó de una gran cantidad de obras adscritas al modernismo que no eran del agrado del gran público. Así, era común encontrar piezas de Gallé a buen precio en urbe tan cosmopolita como es Barcelona, frente a otros destinos europeos y americanos, donde tanto el Nouveau como el Déco estaban experimentando un inusitado auge en salas de subasta y anticuarios. La visión de Manuel Ramos se mostró una vez más, al igual que con las criselefantinas, en certero vaticinio.

## **13. CONCLUSIONES**

El propio título de la tesis a la que hemos dedicado buena parte de nuestro currículum académico, “Estudio razonado y catalogación de los fondos del Museo Art Nouveau Art Déco de Salamanca”, se convierte en una verdadera declaración de intenciones con la que pretendíamos esclarecer, mediante el análisis científico y metodológico, el conjunto de colecciones dispares debidas al anticuario de origen salmantino, Manuel Ramos Andrade (Navasfrías, 24 de julio de 1944-23 de julio de 1998) y el impacto que supuso la inauguración de aquel espacio museológico en el ámbito de la ciudad de Salamanca, en la Comunidad de Castilla y León y, por ende, en el panorama español. A lo largo del presente estudio hemos efectuado las pertinentes anotaciones, que poco han añadido al conocimiento de la biografía del mencionado coleccionista, ni a lo ya publicado sobre las trazas arquitectónicas de la Casa Lis, los personajes que en ella habitaron, o su deriva museográfica, que han sido magníficamente tratados por María Dolores Pérez Lucas (Breve historia de la Casa Lis) y José Tomás Velasco Sánchez (¿Modernismo en Salamanca?). Documentación que ha sido recogida en la introducción de forma somera, pero concisa y detallada, haciendo especial mención en el apartado que sitúa al Museo Art Nouveau-Art Déco en el contexto de los coleccionistas y aquellas entidades museográficas a nivel internacional que han dedicado buena parte de sus fondos a ese período cronológico comprendido, aproximadamente, entre 1880 y 1939; como el departamento de artes decorativas del Metropolitan Museum of Art (New York), Rijksmuseum (Ámsterdam), Museo de Artes Decorativas de París, Maxim’s Art Nouveau Collection 1900 (París), Musée de l’Ecole de Nancy, Gulbenkian (Lisboa), The Berardo Collection, Musée des Années Trente (París) o del Kunstsammlungen zu Weimar, por citar a unos pocos.

En todo caso, la única aportación que hemos podido subrayar en este apartado primero, se circunscribe a la descripción de la figura que aparece en las antiguas imágenes fotográficas tomadas por Gombáu en el patio central de aquella mansión, que no es otra que el vaciado en yeso de Claire-Jeanne-Roberte Colinet, titulado “El sueño de Narciso” (48 x 53,5 cm.), que aparece rodeado por *Howeas forsterianas*, *Cyathea arborea* y *Phoenix canariensis*, en un escenográfico marco vegetal propio de las ambientaciones decorativas finiseculares. Pieza que tuvo que ser adquirida por don Manuel de Lis en alguno de sus frecuentes viajes a París sobre 1900-1904, con destino al ornato de su nueva residencia. Escultura hoy perdida, y de la que sólo conocíamos otra copia en los fondos del MEAM de Barcelona, que ha sido recientemente subastada en Londres (Sotheby’s.11 de diciembre de 2014).

Comprendido el organigrama y la adecuación museográfica, en la que explicamos el proceso evolutivo que convirtió a este espacio de residencia burguesa a contenedor de colecciones, estamos en poder de ofrecer una serie de conclusiones referidas a cada uno de los capítulos que conformarán el catálogo razonado. En los que partiendo de la división por bloques argumentales, pretendemos dar cabida a las colecciones ordenadas por índice alfabético, en el que situaremos a Bellezas de Baño, para proseguir con el correlato de Bronces Viena, Caracteres, Esmaltes, Hagenauer Joyas y Mobiliario; y en un segundo grupo a Criselefantinas y Cristales, que por participar de características

formales y de estilo, además de singular cantidad y riqueza, merecen capítulo aparte. Conviene recalcar que la peculiaridad de las colecciones viene dada por la escasez bibliográfica que ha venido definiendo a estos ámbitos de estudio. Circunstancia que consideramos del todo lógica cuando nos percatamos que muchas de ellas participan de conceptos alejados de lo propiamente artísticos, para configurarse como simples *bibelots* sin mayor trascendencia que la impuesta por los gustos codificados de aquel que las atesora que, como don Manuel Ramos Andrade manifestó sus inclinaciones hacia el acopio de muñecas y autómatas, o a toda suerte de artículos de variada procedencia y condición, con especial incidencia sobre los elaborados durante el modernismo y art déco. Movimientos que resurgían tras largo letargo, desterrados por las modas pasajeras, y que Ramos Andrade supo rescatar con especial visión de anticuario desde su local barcelonés.

En buena lid, gran parte de las mencionadas reseñas bibliográficas han sido rescatadas de revistas europeas y americanas que, de alguna manera, procuraron la difusión de patrones de estilo, autores, tendencias o manufacturas, bien sea a través de artículos como de anuncios publicitarios. En algún caso, nos hemos encontrado con datos esclarecedores provenientes de fuentes tan insospechadas como la de anuncios de rebajas de un conocido centro comercial en las páginas del Herald Tribune, en los que se hacía mención a escultores criselefantinos de los que se desconocía dato alguno. Referencias que nos han permitido situarlos espacial y cronológicamente. Algunas de las publicaciones que desempeñaron un papel importante en este campo fueron *La Vie Parisienne*, *Le Magazin Pittoresque*, *Gazette du Bon Ton*, *L'Illustration*, *Le Japon Artistique*, en el ámbito francés; *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración Artística* o *Mundo Gráfico*, en el hispano; y *The Illustrated London News*, *The Woman at Home*, *The Savoy*, *Country Life*, *The Ladies Home Magazine*, en el británico; o *Harper's Bazaar*, en el norteamericano.

La dispersión geográfica de las manufacturas y diseñadores aquí analizados también ha dificultado la posible comprensión lineal de un discurso que se ha visto alterado por la movilidad de artesanos y artistas, que ora abrían talleres en París o Bruselas, ora en Londres o Nueva York. Firmas de porcelana y cristal, que por mor de los acontecimientos históricos, producían en fases determinadas al antojo de los cambios de frontera o de los distintos propietarios que acaparaban filiales con afán monopolizador. En este caso, un ejemplo del que tenemos constancia, por encontrarse representado en el apartado de esmaltes, viene a ser el de la *Württembergische Metallwarenfabrik*, conocida popularmente como *WMF*, fundada en Geislingen an der Steige por Daniel Straub y los hermanos Schweizer en 1853 y que, alrededor de la primera década del siglo XX, había absorbido a la *Kunstanstalt für Galvanoplastik München* (1890), la *Albert Köhler & Cie* (1900), o la *Orivit AG* (1905) y la *Orion Kunstgewerbliche Metallwarenfabrik* (1906).

A tenor de lo expresado, conviene adentrarnos en cada uno de los capítulos con el propósito de desentrañar aquellos aspectos que puedan servirnos para contextualizar y resaltar los principales hallazgos o aquellas

características más reseñables sobre las piezas provenientes del primer legado donado en 1995.

Setenta y cinco piezas constituyen el apartado destinado a *Bellezas de baño*, que en el mercado internacional se denominan *Bathing Beauty*, y que a pesar de no participar de rasgos de calidad reseñable, ni nivel artístico destacado, reflejan el gusto de una época. En estos objetos meramente decorativos, derivados hacia el mundo de lo femenino, aunque algunos poseían funciones variopintas, como de servir de soporte para mangos difusores de polvos cosméticos o de aditamentos ornamentales aplicados en cajas y joyeros, se comprueba los usos y costumbres de una sociedad, que tiene como denominador común el papel de la mujer moderna, que abandona su rol pasivo para adoptar el de renovada "Eva", dinámica y sensual. Realizadas en *biscuit* policromado sobre cubierta o porcelana policromada bajo cubierta; por regla general, se adecúan a dos momentos cronológicos bien diferenciados. A los primeros corresponderán las modeladas de 1895 a 1910, ajustándose a patrones definidos por trajes de baño confeccionados en croché y pelos de *mohair*. En cambio, al segundo, posterior a 1919, se les viene asociando a la moda a lo *garçonne* o con gorros y trajes de baño que parecen salidos de las imágenes rescatadas del archivo fotográfico de George Hoyningen-Huné (1900-1968). Llegados a este punto, sólo siete de las setenta y cinco se encuentran marcadas. Firmas que nos certifican la procedencia alemana de la mayoría, en las que se aprecian los sellos de Rosenthal en dos casos, uno de ellos diseñado por el escultor Ernst Wenck (1865-1929); otra tercera, debida a talleres Checos; la incisa *HH*, que atribuimos a la casa Kolmar y, dos últimas, una de Karl Tutter (1883-1969) para Hutschenreuther Selb Kunstabteilung y la siguiente, de Heinz Schaubach (1886-1970) para la manufactura Heubach, Kaempfe & Sontag. Sin embargo, casi anecdótica puede ser la correspondiente a Sèvres, que única entre sus compañeras centroeuropeas queda en franca minoría; pero que también nos refiere a la internacionalización de los estereotipos asumidos por la Belle Époque y el posterior Art Déco.

De igual manera, los *Bronces Viena* se establecen como una verdadera moda desde su aparición a mediados del siglo XIX, en respuesta a la demanda de pequeños artículos de metal dedicados a la representación animal, inspirados en modelos de carácter exótico, con preferencia hacia camellos, dromedarios, leones, panteras, jirafas, o cebras. Panteón zoológico colonial trasmutado desde la sabana en objeto de vitrina, que se codeó con sus hermanos domésticos o de índole cinegética, entre anaqueles y maquetas. Este placer por la reproducción animalista llevó a los artesanos y diseñadores a modelar figuras en actitudes humanizadas, en las que se les mostraba desempeñando labores de la vida diaria. Disparatada escenografía en la que conejos se convertían en cazadores furtivos o cerdos merendaban rstras de salchichas. Actitudes caricaturescas que al parecer hicieron las delicias de un público no tan ingenuo, y no sólo infantil. Al que no parece ir destinado otra faceta no menos interesante, el de la manufacturación de figuras de cariz erótico. Delicados artilugios, en gran medida mecanizados a la manera de

sencillos autómatas, que estremecieron los cimientos de aquella sociedad conservadora por antonomasia.

En el momento de mayor esplendor se llegaron a contabilizar más de ochenta fundiciones dedicadas a la reproducción de objetos miniaturizados, que solían realizar todo el proceso, desde el modelado a la venta, en los mismos locales; a la manera de los *workshop* ingleses. La colección Ramos Andrade se encuentra bien representada por alrededor de noventa y seis piezas de distinto calibre. Muchos de los cuales aparecen con la referencia *Gestchützt* impresa sobre el bronce. Nombre que por desconocimiento del idioma alemán se creyó en la antigua catalogación como propio de algún olvidado artífice, sin percatarse de que su traducción corresponde en español al participio *Registrado*. Solventado el desconcierto, hemos podido considerar ocho obras a la manufactura de Franz Bergmann (1838-1894) y descendientes, con predilección a los temas de inspiración oriental, como queda registrado en los títulos: Encantadora de serpientes, Muchacho de color con palo, Beduino con león, Diógenes oriental, y correspondiente a la serie *Blackmoors*, Hombre de color montando en dromedario. A su vez, de Franz Xavier Bergmann (1861-1936), encontraremos ejemplos humanizados o de animales retratados al natural, como el búho que actúa como tintero o la magnífica escena de Sioux con oseznos. Durante las décadas de los diez, veinte y treinta se perpetuó la fundición estereotipada, a la que de vez en cuando se asoman personajes rompedores, -que sin olvidar la tradición proponen renovados planteamientos-, como el caso de Karl Kauba (1865-1922), autor que muestra una más que constatada predilección por las imágenes de animales trasmutados en actitud humana o de factura realista, al que asignamos modelos dispensados por la escritora inglesa Beatrix Potter (1866-1943), con imágenes de Peter Rabbit; o los simpáticos Conejo sentado, Ratita limpiando o Perro esquiador. La gracia y el espíritu naturalista de la que hacía gala se muestran en la pareja de ciervos y tintero en forma de oso, de manera precisa en los contornos y análisis anatómico. Fuera de este entorno se incluyen las de talante erótico, marcados por la elegante sensualidad de las figuras femeninas, por regla general basados en rasgos otomanos o bereberes, que con resortes y mecanismos varios suelen esconder su desnudez. Entre las tres obras que participan de esa característica, sobresale la *Bailarina Oriental* articulada. La belleza del cincelado, de marcado preciosismo, y la suave pátina nos remiten a un Kauba refinado con destino al mercado de exportación. Diseño que atribuimos a la división francesa de la *Maison Klein*, bajo la supervisión del maestro Leopold Lambert (1854-1935).

Obras de menor factura se encuentran firmadas por los desconocidos Chotka y P. Arehin, interesados en perpetuar la temática de carácter orientalizante o femenina en todas sus vertientes. Caso aparte lo supone la pequeña criselefantina representando a *Niña con chal*, obra de P. Tereszczuck (activo 1895-1925), que a pesar de su tamaño no debería encontrar acomodo en esta sección.

Por otra parte, la colección que se ha convenido en llamar *Caracteres*, se conforma a partir de ejemplos que participan de idéntica técnica, la del biscuit

policromado bajo cubierta, y temática en la que prevalece el retrato caricaturizado, donde se asignan tipos raciales, labores (revisores de trenes, botones...) o, simplemente, muestran graciosas e intrascendentes acciones, como las de reír, imitar o cantar. En todo caso, muchas de estas figurillas poseen valores funcionales a modo de palilleros y saleros o pimenteros. Pero en su mayoría, no pasan de ser meros asuntos sin más repercusión que la meramente ornamental. Unos estarán asociados a la tradición del género de bebés, a la manera de los *Kewpie*, o simplemente ridiculizan acciones, con ancianos trogloditas o cantantes tirolese. A los que habría que añadir los de índole deportiva, con jugadores de cricket, boxeo, golf o tenis y aquellos enmarcados en personajes conocidos de la pantalla, la literatura, la política o la música. Especialmente significativos son los dedicados a personajes de ficción, como Frankenstein (1931) y King Kong (1933), o actores como Harold Lloyd (1893-1971), en clara alusión al interés por constatar las imágenes de los relatos cinematográficos que dejaron profunda huella en el subconsciente colectivo durante la década de los veinte treinta del siglo XX.

Las figuras de *Carácter* son en su totalidad de manufactura anónima, datadas entre 1900 y 1940. Al tratarse de producción seriada al dictamen de las modas pasajeras y al uso cotidiano, no participan de elaboradas técnicas, ni de gamas cromáticas ricas, ni aspectos formales de estilo que las hagan únicas.

En el caso de los *Esmaltes*, volvemos a encontrarnos bajo parámetros que se estipulan deudores de las pretensiones estéticas del coleccionista, las cuales priman sobre cualquier otra de naturaleza técnica, estilo, o consideración argumental. Pues apenas dieciséis piezas, de un total de treinta y seis, pueden considerarse relevantes o medianamente *museables*. En su mayoría se adscriben a tipologías déco, como el tabor de resabios *japonicistas* que hemos atribuido al arquitecto Paul Hausteiner (1880-1944), para la gama *Ikora* de la WMF, fechado hacia 1930-1935, e influenciado por la Deutscher Werkbund y la Darmstädter Künstlerkolonie; en el que se puede atisbar cierta semejanza con los modelos de Fernand Grange para *La Gerbe D'Ord*. En la dirección de las nuevas atribuciones, podemos añadir el neceser firmado en París por Lemaire. Obra que por afinidad estilística hemos incluido en el catálogo del orfebre belga asociado a la firma *Lemaire & de Vernissy*. Le sigue en importancia el jarrón decorado con enredaderas, firmado Gamet, que puede hacer referencia a los diseños del citado Fernand Grange para la casa francesa GAM. Notables son los jarrones y cuencos salidos de los talleres de Jules Sarlandie (1874-1936), en colaboración con Crevel, anteriores a 1930; y la pareja de jarrones contrastados por Camille Fauré (1872-1944), en un lenguaje cercano al neoplasticismo.

Sin embargo, en la sección correspondiente a las referencias de filiación modernista o Belle Époque, incluimos el *jarrón* conocido como *de las Mariposas*, que a tenor de la marca frustra de la base puede corresponder a la producción de Rosenthal para el periodo de 1915-1918. En el ámbito historicista aparece el cofre con escenas de cetrería, de la mano de L. Coblentz, personaje vinculado a las manufacturas de Limoges desde finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, en el que se aprecia el *revival* de los patrones decorativos cerámicos del



Renacimiento y los siglos XVII y XVIII. En esta misma estela, hemos desvinculado del taller de Fabergé el jarrón de guirnaldas neorrococó, en esmalte *guilloché*, que se le venía atribuyendo desde antiguo, pero por la falta de contrastes o cualquier otra identificación que así lo atestigüe hemos optado por asignarlo a escuela europea anónima. Recordemos que Fabergé dejaba siempre constancia de la procedencia a uno u otro artífice, el fiel contraste con los *zlotnik* y la ciudad en la que se elaboraba el procesado de fundición o esmaltado.

No acabaremos este apartado sin hacer mención a una obra que fue incorrectamente catalogada como de 1919 bajo la rúbrica de M. Morató. Pieza de gran formato (170 x 60 cm) que hoy podemos justificar como propia del orfebre barcelonés Modest Morató i Ojer (1909-1993). La calidad contrastada de la plancha y la habilidad técnica demostrada por el autor justifica su exhibición a pesar de encontrarse fuera del contexto cronológico marcado por el discurso expositivo. Realizada hacia 1978-1981, se conservan registros fotográficos en el que se le aprecia rematando este friso inspirado en personajes entresacados de los lienzos de Henri Toulouse-Lautrec.

Uno de los ejemplos más elocuentes del coleccionismo estriba en la agrupación y organización de objetos que participan de una recurrente categoría, que en el caso de la destinada a *Hagenauer*, explicita los deseos de Ramos Andrade por recopilar objetos que participaron de la particular estética de la *Werkstätte Hagenauer Wien* (wHw). Empresa familiar fundada en 1898 por Carl Hagenauer ((1872-1928), que destacó por la producción artesanal o semiartesanal de objetos decorativos *avant garde* en la estela de la *Escuela de Viena*. A sus hijos Karl (1898-1956) y Franz (1906-1986), se les debe la formulación de renovados modelos de estilizado canon Art Déco. Estilemas que se afianzan en este homogéneo conjunto de piezas al que, sin embargo, sólo podemos autentificar en número de cinco, firmadas *Hagenauer Wien. W/W. Made in Austria. Hand Made.*, que son las reseñadas bajo los títulos de La Cacería, Caballo Rampante y tres pequeñas figuras de bebés, cuya particularidad estriba en la ejecución de la boca, de perfiles circulares y rehundidos a punzón. Características formales que los clasifican como obras de autor, diseñadas por Franz Hagenauer. Mientras tanto, las consiguientes veintiséis obras pueden ser atribuidas a los talleres Hagenauer sin ningún impedimento, ya que fueron reproducidos en los catálogos de venta de la empresa, en las que se observa el particular procedimiento técnico, o el uso de patrones recogidos del cubismo derivado de los modelos de Constantin Brancusi (1876-1957) o Joël y Jan Martel (1896-1966). Aspectos estéticos que se verán reforzados por la aplicación de fórmulas vinculadas al arte primitivista africano o extremo oriental, y de ciertos rasgos explícitos reconvertidos a partir del mundo egipcio, etrusco o de la cultura minoica. En todo caso, en los objetos manufacturados por ésta se aprecia una serie de temas recurrentes, el mundo del deporte, sea hípica, tenis, boxeo, esquí, piragüismo, golf o polo; junto a tipos de marineros, acordeonistas, figuras de bailarinas o de desnudos femeninos acompañados por toda suerte de fauna, en las que emergen estilizadas panteras, gacelas o galgos afganos. En este particular, destacamos la *Bailarina cubista*, cercana a los presupuestos de

estilo del escultor francés, Jean-Jacques Adnet (1901-1984); o la que se ha venido denominando *Carmen Miranda* (1914-1955), que postulamos con el renovado título de *Bailarina española*, puesto que el estreno de *Aquella noche en Río* (1941), película que puso en boga su singular vestimenta, sobrepasa al menos en quince años la fecha propuesta; en cambio, la que se asocia con Joséphine Baker (1906-1975), sí corresponde con el proceder que hiciera famosa a esa cantante, bailarina y actriz de music-hall; así mismo la *Figura femenina con galgo* se nos antoja recreación de las poses de la bailarina Claire Baurov; que como la *Diosa Negra*, de atemperado cubismo, recoge improntas heredadas de las etnias africanas Nok, Igbo-Ukwu o Ifé (Nigeria) y Benín; al igual que el *Tipo Oriental* nos retrotrae a la manera de hacer del diseñador italiano Bazzi, cuyas esquematizaciones partían del empleo de tubos de acero. Finalizamos este listado dando algunas pinceladas sobre la pieza conocida como *El Esquiador*, que a nuestro entender, reproduce los procesos técnicos de los hermanos Martel, en las que se recurre a láminas de acero cortada, proceso que parece repetirse en la presente obra. De igual modo, y para concluir este somero repaso, mencionamos la *Lámpara en forma de Pez*, que concuerda con la estética un tanto *kitsch* de la Maison Desny (1927-1933).

En la misma sección dedicada a *Hagenauer* hemos encontrado una serie de piezas que no comparten afinidad estética o técnica con esa firma. El repertorio de motivos decorativos nos obliga a darles tratamiento personalizado por el interés que despiertan, como la *Pareja de Candelabros* contrastados como de taller holandés, al estilo de Jan Eissenloefel (1876-1957), en la estela del movimiento De Stijl. Procurándose un puesto destacado dentro de la colección del Museo Art Nouveau-Art Déco, por configurarse como el único objeto perteneciente a esa corriente liderada por Theo van Doesburg (1883-1931), el arquitecto Gerrit Rietveld (1888-1964), el diseñador Bart van der Lek (1876-1958) y el pintor Piet Mondrian (1872-1944). A estos *chandeliers* le siguen en importancia el *Centro de mesa* y *Servicio de escritorio* de la Tiffany and Co. El primero, contrastado *18387 D Makers 11847 Sterling Silver 925-1000*, es un producto clásico elaborado antes de 1902. Fecha en la que Louis Comfort Tiffany (1848-1933) recoge el testigo de la joyería paterna. En cambio, el *set de escribanía* se engloba en el momento de expansión de Tiffany Studio, con sede en Nueva York. Su programa decorativo recuerda en demasía el estilo céltico propugnado por Sir Arthur Lasenby Liberty (1833-1917) y la Escuela de Glasgow, cuyas más destacadas representantes fueron Jessie Marion King (1875-1949) y Marion Henderson Wilson (1869-1956). También seguidores de esa especial tendencia estética, podemos incluir el *corta puros*, en forma de perro, y *cerillero con cenicero*, que no pasan de ser asunto anecdótico, pero que recurren a la somera decoración afín a Frances Macdonald (1874-1921) y a los recursos fitomorfos de Josef Hoffman (1870-1956). Fuera de esta relación, dos pequeñas figuras, la *H-020* y *H-021*, con sello *AR-Made in Austria*, por analogía con la registrada en *Bronces Viena*, obra de P. Tereszük, hemos convenido en atribuirles a su catálogo.

De los grandes joyeros modernistas nada existe en la colección Ramos Andrade, puesto que ni se rastrea las marcas debidas a Boucheron, Falize, Sandoz, Coulon o Felix Desprès; ni tampoco del mítico René Lalique, del que se

suponía era obra la *Libélula* de ópalos y esmaltes *pliqué à jour*, y sobre la que hemos descubierto el contraste, un tanto frustrado, *AGA*, que puede considerarse al *(A)telier/(A)lphonse (G)eorges (A)uger*, circa 1900-1915. Este insecto se venía reproduciendo en toda suerte de broches, pinjantes, aderezos, sortijas o pendientes desde la segunda mitad del siglo XIX. Elaborados con mayor o menor fortuna llegó a producir una verdadera *anisopteromanía*. Alphonse Auger (1837-1904) se había especializado en alta joyería desde mediados del siglo XIX, pero será su hijo Georges quien recoja el testigo a comienzos de 1900, procurando renovar los diseños hacia postulados Belle Époque.

La joyería Art Nouveau se encuentra escasamente representada, siendo la única pieza con cierto interés el *colgante guardapelo* o *portafotos* firmado E-Dropsy-Fix, en cobre laminado de oro. El contraste *Fix* fue adoptado por la legislación francesa desde 1895 para identificar, de algún modo, las realizadas en oro de la bisutería con baño del mismo material. Sin embargo, *Fix* fue un préstamo cedido por la *Maison* del mismo nombre, fundada por François-Auguste Savard en 1833. Taller para el que trabajó hacia 1890-1910 el que rubrica la presente obra, Émile Dropsy. En esta misma corriente se incluye dos *misteras* en plata y cubiertas esmaltadas, la primera firmada por Francis Newton & Son en Sheffield, y la sellada por un desconocido Bruningen, que parece basarse en las tonalidades doradas de los fondos pictóricos de Gustave Klimt. Por cuestiones meramente cronológicas añadimos la *cadena de oro* inspirada en modelos Liberty y otro colgante guardapelo, resuelto a la manera de Edith Dawson, circa 1900, de aires *Arts and Crafts*.

En cambio, en la relación que corresponde al panorama español, resalta la producción debida a la escuela catalana, con la figura de Luís Masriera a la cabeza, y al que atribuimos un *colgante con cadena y medallón calado en marfil*, de resabios medievales. Centrados en el área de Barcelona, alrededor de los focos de la *Escola de Bells Oficis* y el *FAD*, se resolvió un movimiento que oscila entre el *noucentisme* y el Art Déco, como lo demuestra el *broche* adscrito a Jaume Mercader i Queral y la importante *pulsera de platino* y frente de diamantes que atribuimos a Manuel Valentí i Gallard. La Exposición de Arte Litúrgico de 1925 y 1928, celebradas en la capital catalana, propició el despliegue de medallas, en su mayoría de iconografía mariana, de las que recogemos un buen número, inspiradas por la estela de los Masriera. Sin duda, el establecimiento barcelonés del platero danés Georg Jensen (1866-1935), también supuso un revulsivo nada desdeñable, al proponer novedosas técnicas de mateado y relieve, que pronto fueron asimilados por los joyeros locales.

El muestrario de joyas analizadas hasta el momento palidece ante la maestría de Carl Peter Fabergé (1846-1920), autor de las piezas más relevantes de toda la colección Ramos Andrade. Buen ejemplo de la calidad técnica y de la riqueza de materiales, es el *abrecartas* de inspiración oriental, con reloj suizo incorporado, que nos remite a diseños posteriores a 1917,- en nefrita, oro, brillantes y granates almandinos en cabujón-; mientras que la lupa con los retratos de los zares, firmado en Odesa, debe fecharse entre 1900 y 1905. Ambos se encuentran contrastados en caracteres cirílicos con las iniciales *HB* y *FC*,

respectivamente; además, conservan sendos estuches originales y las marcas de fabricación junto a las del metal en *zolotniks*, ya sea plata, oro o platino. Particularidad que debilita la presunción de autoría para el llamado *Huevo de Pekín*. Éste se encuentra firmado CF y participa de presupuestos heredados de la tradición de la orfebrería rusa, de *esmaltes cloisonné* y dibujos en roleo, en proximidad estilística con los trabajos de Feodor Ivanovich Rückert (1840-1917), conocido esmaltador que en ocasiones trabajó para el propio Fabergé, el cual se había decantado por la riqueza táctil y visual del esmalte *guilloché*. Otro tanto ocurre con el pequeño *colgante* en forma de huevo y esmalte con la enseña de la Cruz Roja que, presumiblemente, está en consonancia a las creaciones de F. Hollming o del estonio Wilhem Reimer, más que a los del joyero imperial.

Bajo el signo de la Belle Époque, - en la que se imponen los lazos y pinjantes de diamantes, perlas o zafiros, y monturas de platino con predominio de elementos curvos-, podemos incluir a toda la gama de broches de desigual hechura, con tornapuntas en oro y frente de platino con diamantes talla brillante o trilobulados, engarces de brillantes y zafiros. Entre todos ellos sobresale el *lazo con vistas de platino*, y engastes de brillantes y perlas, que bien pudiera atribuirse a la firma proveedora de la Casa Real española, Ansorena, circa 1910-15.

Una buena parte de las piezas en exposición se encuentran asignadas a tendencias historicistas. La recuperación de repertorios del pasado estuvo vigente durante buena parte de la segunda mitad del siglo XIX, gracias a la influencia de los joyeros franceses del Segundo Imperio, que articularon tanto modelos renacentistas o barrocos con elementos de inspiración fitomorfa; presagiando el naturalismo Art Nouveau. Marco cronológico en el que el estilo isabelino (1833-1863) impone la redundancia de curvas y contra curvas de inspiración neorrocó, abundante decoración sobre monturas de oro y vistas de plata, sobre las que se engarzan en frondas y arquerías diamantes talla antigua, rubíes y esmeraldas. Núcleo al que pertenecen un conjunto de *broches* y el *aderezo esmaltado* al fuego y brillantes. Así mismo, se colige que las que atienden a la designación de victorianas, se refieren a las elaboradas en el largo reinado de Victoria I, de 1837 a 1901, en la cúspide de la revolución industrial y el imperialismo británico. Etapa en la que se desarrollaron el Prerrafaelismo, el Arts and Crafts Movement, la Escuela de Glasgow y el estilo Liberty. Desgraciadamente, ninguna de las joyas referenciadas con esa nomenclatura llega a superar el aprobado, con alguna *cadena de oro*, un *broche* de vidrio *aventurina* o *colgante guardapelo* con esmaltes, a la manera de Edith Dawson, de aproximadamente 1900.

De homogéneo podemos citar al núcleo que se encuadra después de 1940, conocidas como *Retro*. Diseños que llaman la atención por el uso casi en exclusivo del oro en franjas anchas y huecas, de eslabones geométricos y profusión de elementos rescatados de la naturaleza en alarmante barroquismo. Momento que coincide con el alza de la alta bisutería promovida por las casas de moda, como Chanel, Dior, Rochas... Doce piezas se pueden rastrear bajo este epígrafe, en las que una vez más el broche se presenta como protagonista

indiscutible; como el que reproduce la *figura de gitana*, a la manera de Fulco di Verdura (1898-1978); o el de falsa piedra luna, que hasta ahora se pretendía como modernista, firmado por la sociedad norteamericana *Original by Robert*, de 1950. Especial mención merecen las *tres pulseras*, a la manera de Ramón Sunyer i Clará, que practican un cierto *noucentisme* de hechura geométrica; o el anónimo *anillo*, con frente de cabezas de tigre, reproduciendo diseños de Cartier para Lady Simpson, proveniente de la joyería de Juan Suñol de Barcelona.

Parte importante de este legado, viene reflejado en el acopio de relojes de pulsera y sobremesa, con dos modelos *lepín* de inspiración isabelina (1870-1890); otros dos de pulsera, de la Maison Patek Philippe, con montura en platino y puntas de brillante (circa 1930); y el Rolex de oro, de alrededor de 1940-50, o el anónimo de señora, en oro y rubíes calibrados. Finalizamos este episodio horario con dos ejemplos de sobremesa, uno de los cuales se encuentra esmaltado por el joyero Edouard Dreyfous, siguiendo modelos imperiales rusos, y el realizado en Suiza hacia 1930, representando la parrilla del Rolls Royce Silver Gohst de 1908, con la mascota de radiador The Spirit of Ectasy, de Charles Robinson Sykes (1875-1950).

Partícipes de este epígrafe, once piezas más se asocian a sistematizaciones de carácter etnográfico, como la empedrada ibicenca, el anillo y pulseras en plata sobredorada y la corona de virgen, que aún siendo anónima de finales del siglo XVIII o principios del XIX, guarda rasgos de estilo con el dibujo del *llibres de passantís* de Joseph Tremullas y Ferrera de 1699, referido por Leticia Arbeteta Mira.

Queremos señalar asimismo, que junto al apartado que supone el catálogo de joyería, aparece añadido el de once piezas que aglutinan un pequeño grupo de escultura decorativa, -de las que siete han sido talladas en marfil, tres fundidas en plata y otra en bronce plateado-, que se ajustan a estilos, técnicas y escuelas diversas. En primera instancia se sitúa la anónima figura de plata en su color, reproduciendo modelos modernistas (1900); para proseguir con la firmada por Alexandre Caron, *Femme nue se coiffant*, en bronce plateado sobre base de mármol, editada por Sèvres entre 1910 y 1915. Propiamente déco es el geométrico conejo que corresponde a André-Vincent Becquerel para la fundición Etling París (circa 1920-1939). En cuanto a la talla eboraria podemos confirmar sin ánimo de confundirnos, que buena parte coincide con modelos de la *Escuela de Dieppe* y del taller de Pierre Adrien Graillon et Fils, expertos en retratar escenas de marcada impronta popular. A Graillon podemos adscribir el *tríptico* abridero representando a la emperatriz Josefina el día de su coronación, en la que se reproduce el lienzo de Jacques-Louis David (1807). En cambio, anónimas son el *Niño con cesta*, reinterpretando los modelos de alegorías de las estaciones, siguiendo pautas de la porcelana de Meissen; la *Virgen Anunciada* (1890-1900) o la *Figura femenina* sedente, que parece imitar a la obra de Guiraud-Rivière, *Reflexión*, ya en un lenguaje déco.

En suma, la problemática que suscita la dispersión de géneros y vocabularios artísticos, así como la evidente falta de nombres y firmas de

primer orden, no consigue atraer el interés del estudioso en joyería modernista y art déco. En las que sólo Fabergé y Georges Auger pueden competir con los diseños de Lalique, la Maison Bouquet, Raymond Templier o un Paul Brandt expuestos en otros centros museológicos.

En la misma línea se encuentra el *mobiliario y objetos de marquetería*, que no parecen destacar por la cantidad y calidad del diseño. Factor que achacamos al volumen propio de los mismos, que dificultan el almacenamiento y la conservación. No obstante, si comparamos esta sección con las correspondientes a *Cristal y Criselefantinas*, sólo superadas por la de muñecas, éstos no suponen sino una minoría en el discurso museográfico. En todo caso, dos son realmente remarcables, no por su técnica ni configuración, sino por los nombres que las firman, las *Mesas de servicio* de Gallé y la atribuida a Louis Majorelle (1859-1926). Ambas imbuidas por el espíritu naturalista de líneas fluidas derivadas del Art Nouveau.

En fechas recientes, el Museo Art Nouveau-Art Déco ha visto incrementado su colección gracias a la adquisición de la *Mesa de despacho* y *Sofá rinconera* de Joan Busquet y Gaspar Homar, respectivamente. Inteligente política que debe paliar, en gran medida, la necesidad de dotar a los espacios expositivos de mayor ambientación. Marco escenográfico que no debe adecuarse sólo a la sala donde hoy se exponen en abigarrado amontonamiento. Con todo, las características de estilo están ejemplificadas en cada uno de estos enseres, en los que la línea de los contornos no era concebida como un elemento estático, sino como trayectoria caracterizada por el envolvente y sinuoso movimiento de los perfiles. En éstos sobresalen las referencias naturalistas del primer modernismo, con aquellas más sincréticas cercanas a los postulados de las Arts and Crafts. Así mismo, podemos rastrear en la técnica y los materiales el empleo de gran número de maderas exóticas, como la *zingana*, el tamarindo, o el ébano de Macasar, que perviven complementando a las de orden tradicional, como el olmo, pino, haya... Aunque el gusto por la aplicación de nuevos repertorios incluían al cristal, metalisterías, piedras duras, nácar o lacas, -sin representación en este apartado-, es en el campo de la marquetería donde se confirma el equilibrio compositivo de las superficies, gracias a las divisiones casi gráficas y a las gamas cromáticas contrastadas de los plafones de Joan Busquet i Jané (1874-1949) y Gaspar Homar i Mezquida (1870-1953). Elementos lingüísticos propios del simbolismo, que vienen acompañando a otros de índole orientalista, liderado por el *japonismo*, el uso y abuso del *coup de fouet*.

Concluimos el estudio dedicado al mobiliario sacando del catálogo de Louis Majorelle al *Aparador con frente de cuentas de cristal*, que se le viene atribuyendo desde antiguo, y que no cuenta con base científica que lo refrende. Tanto el estilo, como la composición y los materiales, así como los estudios comparativos parecen coincidir en este parecer.

El naturalismo finisecular decimonónico, arquetipo de la escuela modernista francesa y de las variantes nacionales europeas, tiene en el modernismo una difusión inusitada en el panorama de la *Cerámica y Porcelana*.

El propio movimiento había alentado la producción a gran escala, propiciando el abaratamiento de los costes, que permitió acceder a un mayor número de público a los diseños manufacturados, y en el que la incorporación de nuevos materiales de expresión, como el gres, denota influencias tomadas del mundo oriental o de épocas pretéritas. Aspectos formales de los que participan una buena cantidad de las sesenta y tres piezas que estructuran este apartado, y de las que 18 se encuentran amparadas por los estilemas del Art Nouveau, entre las que destacamos las dos provenientes de la factoría Zolsnay Porcelánmanufaktur, en la línea de desnudos femeninos esmaltados iridiscentes siguiendo la técnica de la eosina, que, a pesar de ser reproducciones muy posteriores, repiten los modelos de 1890-1900. De época son la delicada pareja de flamencos, correspondientes al período de la familia Bäuml (activos entre 1888 y 1978), de la Porzellan Manufaktur Nymphenburg; o la placa de reflejos dorados firmada por el prestigioso ceramista Clément Massier (1844-1917), desde su taller de Golfe-Juan, de clara influencia hispano-morisca. A nuestro entender, la obra de Massier, -que se caracterizó por el lustre oxidado en plata y cobre, de rica textura y combinaciones cromáticas-, debe tener mayor predicamento en el discurso expositivo, ya que nos encontramos ante uno de los escasos representantes de renombre internacional citados en este particular apartado dedicado a los alfares Nouveau. Corriente a la que se suman un número significativo de piezas de difícil atribución, caracterizadas por imitar a otras compañías, como Minton o de expresarse siguiendo esquemas neorrocó insustanciales, o de abusar del latiguillo en adecuaciones decorativas fitomorfas.

Caso aparte merece el conjunto de *Ninfas* firmadas por Th. Schoop, que tras arduo rastreo consignamos a la Bernard Bloch & Co. Compañía que hacia 1920 cambia a Eichwald Porzellanmanufaktur Bloch & Co., produciendo desde los hornos de Hohenstein para los territorios de la monarquía austro-húngara toda suerte de objetos ornamentales de rico programa decorativo y lustres en los que predominan los tonos rojos, verdes o cobrizos. Sin embargo, hemos llegado a pensar que el casi desconocido Schoop se dedicó casi en exclusividad a modelar bustos y composiciones en terracota, ya que su firma no se constata en los objetos de carácter decorativo y sí en los tipos más escultóricos

Capítulo destacado, por la calidad y los nombres que participan en las firmas, es el referido a la *cerámica Art Déco*; de la que hemos reseñado 31 obras de heterogénea factura. Como bien hemos apuntado a lo largo de todo este trabajo, ésta hunde sus cimientos en la Wiener Werkstätte (1903) y en La Deutsche Werkbund (1907). Tendencias que se habían inspirado en los estilemas geométricos de Charles Rennie MacKintosh (1868-1928) y en gran parte de los diseñadores del Arts and Crafts Movement. Pero en este particular, nos enfrentamos a postulados un tanto diferenciados, puesto que la línea italiana participa de aquellos rasgos distintivos, pero ligados a la tradición mediterránea, síntesis programática que hace de esta escuela un núcleo de elegante modernidad. Sin duda alguna, es uno de los grupos mejor representados y más compactos. Entre todos ellos sobresale Pietro Melandri (1885-1976), con el *jarrón Fondo Marino*, en el que se aprecian rasgos de las

tiradas seriadas de la década de los treinta. Cronología en la que se puede datar el *Elefante* atribuido a Felice Tossalli (1883-1958); la *Madonna* de Giovanni Riva y las composiciones de Mario Sturani (1906-1978) y Giovanni e Inés Grande (1890-1978). Artistas vinculados a la industria La Faïnce (1919-1921), en la que predominan lozas de reflejos de clara inspiración secesionista, que a veces, como en el caso de Melandri, fusionan la estética naturalista del modernismo con la estilización déco en perfecta armonía. Con la desaparición de La Faïnce, pasarán a formar parte de los estudios de diseño de la Casa Lenci, desde donde crearon modelos de minucioso acabado, de suaves y pulidas superficies, de agradables esfumados bajo barniz, en las que muy a menudo se aprecia la influencia austriaca, como ocurre con las caretas de Sturani. Rasgos de estilo que se pudo apreciar en la exposición *L'avventura Lenci, ceramiche d'arredo 1927-1937*, que tuvo lugar en la Sala del Senato del Palazzo Madama de Torino (2010).

Otros protagonistas, pero ligados a la expresión centroeuropea, se ven representados por el grupo de bailarinas de Thomas Andreas, cercano a los presupuestos estéticos derivados de las criselefantinas de la escuela alemana; o las piezas que hemos nominado a los *ateliers* de Franz Goebel - Porzellanfabrik Oeslau und Wilhemsfeld, W. Goebel- y Eugen Stocke, sorprendentemente mal adscritos en la catalogación original a Capodimonte.

En relación a la corriente francesa, sólo destacamos un *Tintero* de la marca genérica Aladin, firmado por André-Vincent Becquerel y la figura de *Arlequín* de Alfred Lanternier, que había tomado las riendas del negocio familiar en 1887; la -A. Lanternier & Co-, empresa que había sido fundada por su padre en Limoges en 1855, se mantuvo en activo hasta 1955. La influencia del déco también queda patente en aquellas manufacturas que no abandonan del todo vocabularios estéticos del pasado, como las producidas por Rosenthal, -firmadas por Claire Weiss y Schwartkopff-, en las que estatuillas basadas en figuraciones femeninas, infantiles o de animales están ligados a la estética de la Royal Copenhagen. Siguiéndole en importancia la Goldscheider'schen Porzellan-Manufaktur und Majolika Fabril, fundada por Friederich Goldscheider en 1885, y a la que pertenecen la *Shirley Temple* modelada por Stefan Dakon (1904-1992) o los *bustos* y *caretas* atribuidos o inspirados en Vally Wieselthier (1895-1945).

En el ámbito hispano, vuelve a ser Cataluña la que se postule como avanzadilla en la introducción de los renovados aires de la cerámica déco. Presencia que se constata si tenemos en cuenta que, en paralelo, los esquemas más actuales se solían superponer a tendencias marcadas por el conservadurismo impuesto por el *noucentismo*. Conforme a este movimiento se engloban las piezas salidas del taller de los Serra; en particular, dos *caretas* de Antoni Serra i Fiter (1869-1932), o la producción de Josep Guardiola i Bonet (1869-1950), siguiendo esquemas de tipología barroquizante propias de la década de los cuarenta del siglo XX. En este estado de circunstancias, sólo Daniel (1852-1921) y Juan Zuloaga (1884-1968), o Mariano Benlliure (1862-1947),



explican las diferentes corrientes regionalistas que invadieron nuestro país y que tan bien han sido estudiadas por Javier Pérez Rojas en *Art Déco en España*.

En suma, podemos afirmar sin temor a dudas que, frente a la escasa participación del legado modernista, la correspondiente al Art Déco se estructura como la estrella indiscutible de la colección Ramos Andrade. A las que habría que añadir otras tantas que participan de tendencias clásicas o historicistas, retardatarias en toda regla, en las que citaremos las modeladas por las manufacturas de Carlsbad y Royal Copenhagen, o las firmadas por Plevál/Karl Ens y Carsmann. Sin salirnos de este particular, puntualizamos los errores fraguados en la primera catalogación de los bienes donados en 1995, en la que se aseguraba la procedencia de *Compañía de Indias* (s. XVIII) para el León en estado de marcha, que asignamos como anónimo de escuela francesa o inglesa, a tenor de la numeración incisa aparecida en una de sus patas. Segundo, la obra conocida con el título de *La Lectura*, de C. Plevál, debe ponerse en relación con la manufactura Porzellanfabrik Karl Ens (1898-1972) y, tercero, que el *Violetero*, carente de reseña, que se ha venido creyendo como reproducción de Capodimonte, es en verdad obra fechada hacia 1900 de la Manifattura di Doccia. Otro tanto ocurre con objetos a los que se les ha dado una preeminencia injustificada, como ha ocurrido con *Dama Medieval* de Gustave Guétant; artista, por demás, secundario, que sólo destacó por sus esculturas y dibujos de carácter animalista. Cuyo mayor logro en el campo de la cerámica se produjo bajo la supervisión de los hermanos Joseph (1876-1961) y Pierre Mougin (1880-1955); tandem de escultores ceramistas vinculados a la École de Nancy, que evolucionaron desde el modernismo al art déco en la Faïencerie de Lunéville-Saint-Clément.

Los temas de la porcelana Art Nouveau vuelven a significar las recurrentes composiciones *fin de siècle*, en el marco de la Belle Époque, impregnados por ecos simbolistas o entresacados del decadentismo: melancólicas jóvenes, lánguidas damas o remedos fitomorfos. Desdichadamente, nada existe en este apartado asignado a los mejores diseñadores del momento: Christopher Dresser, Arthur Eaton, Walter Crane, Eugène Grasset, Jean Carriès, Edmond Lechenal o Auguste Delaherche brillan por su ausencia. Circunstancia que vuelve a consignarse en la definición de la colección déco, en la que los postulados geométricos parecen haberse desvanecido entre faunos, caretas femeninas, bailarinas y estilizadas *madonnas* que no muestran el genio de Chabrol, Poirier, Edouard Cazaux (1889-1974) o las creaciones de Giò Ponti (1891-1979) para Richard Ginori.

Las manufacturas *Criselefantinas* supusieron una verdadera industria junto a la del cristal o la porcelana, revolucionando el ámbito de las artes decorativas y aplicadas en el cambio de siglo y, sobremanera, durante el periodo de entreguerras. Si bien es cierto que sus propósitos de estilo y resoluciones plásticas no iban más allá de los de índole comercial, se constató que el fenómeno de la seriación mecanizada no tenía porqué estar enfrentada a ratios de calidad y elegancia. Cuestión que había concentrado los más acendrados alegatos a favor o en contra por parte de un gran número de las corrientes

artísticas desde mediados del siglo XIX, en las que el Aesthetic Movement o el Arts and Crafts se postulaban como acérrimos defensores del humanismo frente a la tendencia mecanicista. Si a alguna conclusión válida nos ha llevado el presente estudio, es el de poner de manifiesto la teoría que venimos proponiendo desde hace algunos años, que no es otra que la de conformar dos grupos distantes en base a los estilemas Belle Époque y Art Déco. Hasta el momento, todos los críticos que se han enfrentado al análisis e investigación de esta rama de la escultura decorativa la han sometido a un mismo régimen, diría que casi dictatorial, bajo el amparo del Art Déco. Cuando gran parte de los autores practicaron una figuración marcadamente clasicista que, poco o nada, parece participar de las normas lineales y geométricas propias de ese estilo. El problema se plantea cuando deseamos englobar en el amplio y difuso espectro de la Belle Époque (1870/75-1914) a toda la miríada de premisas que engloba a una época marcada por el sello del eclecticismo. Etapa en la que el modernismo compartió espacio junto a la arquitectura del hierro y los cientos de neos solapados entre *revivals* sin mérito. Pero que al fin y al cabo, compartían la tendencia a practicar un arte cimentado en el esteticismo y en lenguajes más o menos atemperado de canon clásico. En ese amplio género habría que englobar a buena parte de los diseñadores que funden y tallan estas delicadas figuras como si se trataran de objetos de orfebrería.

El contexto sociocultural e histórico de fin de siglo no puede entenderse sin el fenómeno de la colonización. En una Europa invadida por las remesas de marfil provenientes del predio *leopoldino* del Congo, supuso el detonante que posibilitó la expansión de la labra eboraria y, por ende, de las criselefantinas. La abundancia abarató los costes hasta niveles insospechados, propiciando su implantación en objetos hasta el momento impensables. Así mismo, la consiguiente mecanización del proceso productivo también contribuyó a la difusión de los modelos con destino a mercados en los que primaba el sentido comercial y decorativo; en contraposición a las corrientes de vanguardia, inclinadas hacia diseños de tirada limitada o piezas únicas. Las condiciones impuestas por las dos vertientes venían dadas por el tratamiento de los asuntos, siendo la primera liderada por la escuela francesa que, desde París, gustaba de las representaciones a la moda, los Ballets Russes y el mundo del teatro; mientras que la Alemana, con Berlín a la cabeza, mixtura las escenas erotizadas del cabaret y la vida nocturna, con otras de índole más conformista, como el deporte o los temas heredados de la antigüedad clásica. Es menester apuntar que la escultura criselefantina no avanza como un núcleo homogéneo y cerrado, tanto en cuanto que los propios artistas fueron cambiando de lenguaje expresivo según los dictámenes en boga.

En el primer grupo ubicaremos a las datadas antes de la Primera Guerra Mundial y que vienen marcados por el interés de plasmar temas inspirados en danzas orientales, en la Grecia clásica, la Comedia del Arte, con predominio de Pierrots y Colombineas; o arquetipos raciales, en los que aparecen tanto personajes de color, arábigos o bucólicas holandesas; a los que habría que añadir los modelos provenientes de la tradición cerámica inspirada en modelos del dieciocho; sin contar con aquellas que parecen entresacadas de alegatos

simbólicos o de alegorías de talante nacional, en la que Juana de Arco cuenta con especial predicamento. Treinta referencias aglutinan las firmas de D. Alonzo, Lucien-Charles-Edouard Alliot, L. Barhelémy, Boehm, Antonio Boffill, Caderas, Caron, Ezio Ceccarelli, Juan Clará, Claire-Jeanne-Roberte Colinet, Debarre, Joë Descomps, Fatori, Afortunato Gori, Otto Hoffman, Jaeguer, Ferdinand Lugerth, Malembeck, Müller, Kal Philipp, Paul Philippe, Otto Poertzel, Ferdinan Preiss, Quenard, Richard Roger, Eduardo Rossi, Somme, Louis Sosson, Schutze y Walfers.

En cambio, la tendencia del Art Déco se dirige hacia los temas de carácter mitológico y a las danzas rituales mistericas de gusto orientalizante. En todo caso, los superfluos aditamentos del pasado desaparecen en un interés por difundir la imagen femenina desde el prisma de la contemporaneidad. Mujer moderna, sensual y atrevida, que se pierde aturdida por los placeres del tabaco y la bebida, adoptando roles masculinos sin complejos. Argumento al que se añade la imperante necesidad de plasmar movimiento, velocidad y ritmo acelerado. En cuanto a la técnica, las masas a fundir en bronce o estaño se dulcifican, desaparecen los quiebrros y volúmenes del pasado, a favor de las superficies extremadamente pulidas, con delicados esmaltes aplicados en frío. Características formales que aparecen magistralmente retratadas por una realidad diferente, de personajes extraídos de cualquier film, revista musical, de la escena teatral o de estadio olímpico. En este particular, contamos con veintidós artistas, de cuyos nombres participan: Ferreira, Henry Fournier, Afortunato Gori, Georges Gori, Gerdago, Guences, Maurice Guiraud-Rivière, Alonzo, Becquerel, Campbell, Colinet, Charol, Demetre Chiparus, Samuel Grün, Joseph Lorenzl, Samuel Lyszyc, Molins Balleste, Omerth, Roland Paris, Otto Poertzel, Ferdinand Preiss, Sarchi y Bruno Zach.

Indudablemente, dos son las figuras que copan toda nuestra atención, Demetre Chiparus (1886-1947) y Ferdinan Preiss (1882-1943). Uno por ser el gran maestro en el tratamiento del bronce, que modelaba a modo de orfebre, y al otro por la armónica composición de los cuerpos y talla del marfil. Personalidades artísticas de las que hemos procurado escudriñar rasgos biográficos, artísticos o de cualquier otra índole para mayor abundamiento en el conocimiento de sus amplísimos catálogos. Allá donde hemos podido llegar, aportamos datos inéditos sobre los diseños de vestuario, escenografías, pasos, coreografías y composiciones musicales en las que se basó Chiparus para la serie dedicada a los Ballets Russes. Mas Nijinsky e Ida Rubinstein no serán los únicos en asomarse al espectador, siendo guiados por la Smirnova en su rol de Cleopatra para el Folies Bergère; la bailarina Chrysis, musa de la revista *Invocation* o los disparatados escorzos de Jane Sherman, que han quedado congelados en instante eterno.

En postrer relato, la colección dedicada al *Cristal* se ha configurado como otro de los grandes soportes en los que hemos basado nuestro estudio, que desde un principio está marcado por la figura de Emile Gallé (1846-1904). Autor del que hemos analizado setenta y dos piezas, en su mayoría jarrones realizados con la técnica del camafeo, tratados al ácido y toques de muela. Esta producción

seriada, posterior a 1900, aún sin participar de la mano del maestro, conserva los estilemas marcados por su genio. Las formas alargadas, troncocónicas o esféricas de los contenedores son una mera excusa para desplegar el repertorio fitomorfo que ha caracterizado a toda su producción. Apartado en el que hemos intentado descifrar las especies que poblaron su imaginario botánico. Taxonomía prodigiosa, de tintes panteístas, en la que aborda los temas tomados de la naturaleza como verdadera religión. Ardua labor que nos ha llevado a descubrir la importancia de las variedades palustres o las exóticas de invernadero, que él mismo se preocupaba en cultivar en el jardín que circundaba su taller o en los apuntes tomados en los paseos por los jardines botánicos de Nancy, París... Bocetos en los que trepan las *Ipomea purpurea* o se extiende en singular bosquejo la *Lonicera Xylosteum*, la *Rosa* spp, el *Clematis*, *Pisum sativum*, *Cardiospermum halicacabum*, *Hoya carnosa*, *Tecoma capensis*, *Vitis vinifera*, *Zinnias*, *Iris*, *Papaver rhoeas*, *Rhododendron*, *Vaccinum*, *Magnolia grandiflora*, *Prunus Aquilegia*, *Celindas*, *Scillia*, *Cocinera*, *Passiflora*, *Ononis*, *Plumbagos* o el *Chrysantemun* que se nos antoja reproducción de cualquier estampa Ukiyo-e.

Trasunto que va más allá del mero jarrón decorativo, para convertirse en utensilio impregnado de contrastes lumínicos, nos enfrentamos a las cinco lámparas fechadas entre 1910 y 1925, cercanas a la expresividad de la Belle Époque y el Art Déco más que al modernismo por él impulsado. De magníficos pueden bautizarse la serie de jarrones de grandes dimensiones, en algunos casos superan los 48 centímetros, que recrean tipologías morfológicas heredadas de la alfarería egipcia, a modo de canopes, con decoración de *Prunus*, *Philadelphus* y *Passiflora*. Repertorio que parece inagotable, pues a expensas de un público ávido la manufactura se empeña en el diseño de objetos de menor tamaño para satisfacer la demanda proveniente de otras latitudes; como así ocurre en los catorce violeteros, que participan de similares características formales, estilo y tipología que el resto de sus compañeros, distinguidos sólo por las medidas que oscilan entre los 12 y 17 cm, según el proceso de base de molde y superficies decoradas al camafeo, rebajadas al ácido y toques de muela. Esta serie de producción industrial se efectuó entre 1904 y 1914, con el mismo ánimo panteísta, pues inciden en la plasmación de los modelos del pasado con ornamentaciones en relieve de *Plumbago*, *Calystegia sepium*, *Hemerocallis*, *Quiscualis indica*, *Umbela*, *Melia azederach*, *Olea europea*, *Astragalus*, *Eustoma*, *Cyclamen*, *Thynbergia grandiflora* o escenas tomadas de la cordillera de los Vosgos.

No quisiéramos acabar esta relación dedicada a Gallé sin hacer mención a la única pieza diseñada en vida del maestro, la *Licorera* o jarra en cristal traslúcido, ligeramente ambarino, que presenta sobre cubierta decoración de ramas y flores de cardo esmaltado dorado al fuego y Cruz de Lorena. Rareza de inapreciable calidad artística y valor historiográfico, ya que aparece timbrada *Au vase Etrusque. Paris. 80. Boulevard Malesherbes 20*. Dirección que corresponde a la tienda que inaugurara uno de los precursores del Art Nouveau en 1887, Louis Damon (1860-1947).

Si los registros comprendidos a Gallé son de crucial importancia, no lo son menos las que corresponden a Charles Vessière, la firma Raspillex, Richard o la manufactura belga Val-Saint-Lambert. A los que añadimos los de Paul Nicolas o la casa D'Argenthal, que rubrica el turíbulo con decoración de Campsis Grandiflora. Sin lugar a dudas, nos entretuvimos en estudiar la única obra debida a Amédée de Caranza, el jarrón con esmaltes plateados al estilo de Massier y decoración de frutos de Cerasus, que consideramos como una pequeña joya. Al igual que los atribuidos a la manufactura Loetz Witwe, con series que pueden incluirse en la *Candia Silberiris* o *Persica*, en clara competencia con el cristal *Favril* de Tiffany.

En el apartado de hallazgos hacemos mención al jarrón que se creía de Loetz, que pasa a configurarse como diseño de Fritz Heckert para la firma Josephine (1900/1910); la pareja de jarrones que se decían de Caranza, los justificamos como diseños de Carl Lederle para la factoría de Gräft Harrach, por definición de estilo, morfología y contrastes con numeración grabada. Así como por relación de estudios comparativos, adscribimos el centro de mesa (V-079) a diseños de Leopold Bauer para Loetz, por manifestar coincidencias con modelos de la serie *Papillon* (1900/1910). De otra compañía, la que se debe a los Hermanos Daum, ponderamos el jarrón con armazón metálico propio de Louis Majorelle y las creaciones debidas a uno de los mayores diseñadores de la casa, Dufour.

En cambio, las manufacturas Art Déco se encuentran marcadas por la geometrización, tanto de los contornos como de las figuras y perfiles; así como el empleo de masas vítreas incoloras o, en su defecto, con predominio de gamas monocromas, sobre las que se suele grabar a la muela o por acción de los ácidos, rehundir o relevar los campos decorados con temas de índole zoomorfa, fitomorfa o anatómica, siempre en esquemática composición. Técnica que juega un papel importante en la calidad de los contrastes y pátinas, que van desde una suerte de opalescencia a los mateados. En este particular, se distingue la producción de Rene Lalique, con 17 ejemplos, que van desde 1912 hasta los últimos años de la década de los treinta. En su mayoría registrados como jarrones, vasos, tapones de radiador y contenedores de perfume siguiendo la técnica del *soufflé-moulé*, en los que se articulan elementos ornamentales recogidos de la botánica, figuras humanas o de raigambre mitológica, fauna naturalizada o ligeramente estilizada, que compite con programas geométricos abstractos. Repertorio que se acomoda a los jarrones seriados Dentelle y Sauterelles (1912); Gui, con superficie de Phoradendron Leucarpum, de 1920; Bautreilles (1927); Ormeaux, de 1928-32; Chardons (1932) o Coquilles (1932). Incidiendo en los destinados a la industria cosmética, bote de crema L'Origan, de 1919 para la Maison Coty; polvera Houpes, que pensamos diseño para Roger et Gallet en 1921; o la Boîte Ronde Petite Mésanges, de 1921. Listado que prosigue con las realistas figuraciones de gallos, Le Coq Nain (1928); el vaso Moissac (1927); el tapón de radiador *Victoire*, pieza icónica, también conocida como *Espíritu del Viento*, de 1928; la licorera y vasos modelo Fingen (1926); la lámpara Cariátides, *soufflé-moulé*, de 1920; un collar de sartas satinadas para la

casa cosmética Fioret; y, por último, la figura de Ninfa, marcada *Lalique France*, con destino a la exportación después de 1945.

A Marius-Ernest Sabino (1878-1961) le cabe el honor de aunar técnica y decorativismo a toda una pléyade de jarrones y accesorios, que no eran tan finos como los de su competidor Lalique, pero que sobresalieron por la rica gama cromática y la modernidad de sus propuestas. La producción seriada de Sabino se encuentra agrupada por apenas ocho piezas que no son del todo representativas de uno de los maestros del cristal de destellos opalescentes. Entre las que despunta la figura de egipcia, posterior a 1922, siguiendo la senda *neogipcia* que triunfa tras el descubrimiento de la tumba de *Tutankamón* por parte de Lord Carnavon y Howard Carter.

De escaso interés artístico son las piezas de escritorio firmadas por Ludwig Moser & Söhne, en talleres Checoslovacos, fechados en la década de los cuarenta; el tapón de radiador de la marca Verlux; y la pareja de sujetalibros con cabezas orientales, al modo *jemer*, que hemos descubierto como de la línea *Cathay*, diseñada por Virginia Evans en 1949 para la Imperial Glass Company (Ohio). En relación al *set* de seis copas firmadas Fabergé, hemos llegado a la conclusión que son producto de la compañía *Unilever* de 1989, bajo la dirección del joyero Víctor Mayer.

Mención especial merece el conjunto de cincuenta y tres contenedores de perfume, en los que se resume gran parte de la historia cosmética de la primera mitad del siglo XX. Estudio y descripción que hemos implementado con aspectos aparentemente anecdóticos, que refrendan el interés de los perfumeros por dotar a sus creaciones de un soporte de lujo a la altura de las expectativas de la burguesía emergente. Así, hemos otorgado notoria presencia a las narices que los crearon, a los diseñadores de alta costura que las inspiraron, como Paul Poiret, Lucien Lelong o Jean Patou, o a los personajes que creyeron que el diseño industrial de masas no debía pecar de vulgar, como François Coty, y a la industria cosmética que los encargó, como Worth, Guerlain, Myrurgia, D'Orsay o Haubigant. Además, hemos recalcado el interés de personalidades tan representativas como las de Elsa Schiaparelli (1890-1973), con uno de sus mayores logros, *Shocking*, inspirado en las curvas de *Mae West*. Perfumes con historia, que nos hablan de amor, sensualidad, refinamiento, de pasajes literarios y exóticas remembranzas, como los de Mitsouko. Obras en las que la magia debida a la imaginación de Rene Lalique y Baccarat nos ha acompañado en sutil combinación.

Consideramos que el presente trabajo de catalogación razonado ha contribuido al mayor conocimiento de las artes decorativas a través de las colecciones del Museo Art Nouveau-Art Déco de Salamanca, en el mismo momento que hemos justificado y puesto en valor piezas erróneamente atribuidas, rescatado otras del olvido y deslindado aquellas que no se ajustan a un discurso coherente basado en los presupuestos del modernismo y el movimiento déco.

