

**LA PRODUCCIÓN DE MUEBLE ART
DÉCO EN VALENCIA: INFLUENCIA DE
LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE
PARÍS (1925) EN EL TALLER
TRADICIONAL**

Presentada por
Patricia García Teijelo

Dirigida por
José Antonio Madrid García
Susana Martín Rey

Valencia, octubre 2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ÍNDICE

Agradecimientos	5
Resumen	6
1. Introducción	9
2. Hipótesis y objetivos.....	12
3. Metodología.....	14
4. Antecedentes y estado actual de la cuestión.....	18
5. Art déco y la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925	25
5.1. Antecedentes del estilo art déco	29
5.2. Los Ballets Rusos y su influencia en la moda parisina	48
5.3. Los cambios producidos en la sociedad europea	50
5.4. Los inicios de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París	54
5.4.1. La ubicación y la disposición de los edificios en la Exposición	59
5.4.2. El Reglamento que regulaba la Exposición	67
5.5. El mueble a través de las Naciones representadas en la Exposición	72
5.5.1. El mobiliario francés a través de la Exposición de París.....	83
5.5.2. El mobiliario de los países europeos presentado en la Exposición de París.....	94
5.5.3. El mobiliario presentado por países no europeos en la Exposición de París.....	122

5.5.4. El mobiliario presentado por España en la Exposición de París	127
5.6. Tendencias y materiales vistos en la Exposición	134
6. La producción de mobiliario art déco en Valencia en relación con la decoración de interiores en España	141
6.1. Los estilos clásicos en la decoración de interiores a través de las revistas españolas	149
6.2. El estilo moderno en la decoración de interiores a través de las revistas españolas	155
6.3. El art déco en la arquitectura de la ciudad de Valencia	173
6.4. El mueble art déco en la ciudad de Valencia	178
6.4.1. Los catálogos internacionales.....	181
6.4.2. Láminas sin referencias de autor	192
6.4.3. Diseñadores de mueble art déco y la producción en serie	195
6.5. Características de la producción de mueble art déco en Valencia	247
7. Los orígenes de la industria del mueble en la ciudad de Valencia	250
7.1. El arte de la ebanistería.....	254
7.2. La importancia de la Feria Muestrario Internacional para la industria del mueble en Valencia	258
7.3. Materiales y técnicas empleadas en la producción de mobiliario.....	268
7.3.1. La madera	269
7.3.2. Técnicas empleadas en	

la producción de mobiliario	281
7.3.3. Tintado de la madera	286
7.3.4. Barnices y acabados empleados en el mobiliario	305
8. Conservación y restauración del mueble <i>art déco</i> producido en Valencia.....	312
8.1. Descripción constructiva y decorativa de quince casos objetos de estudio	317
8.2. Análisis de muestras	359
8.2.1. Espectroscopía FTIR	359
8.2.2. Estudio de maderas mediante anatomía comparada	363
8.3. Estudio radiográfico de los casos de estudio	366
8.4. Patologías observadas en las piezas casos de estudio	382
9. Conclusiones	401
10. Anexos	407
10.1. Anexo 1: Recetas para la imitación de maderas.....	407
10.2. Anexo 2: Listado de radiografías con información técnica.....	437
11. Índice de imágenes	444
12. Bibliografía.....	466

AGRADECIMIENTOS

A través de estas líneas me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a las personas que de una u otra manera me han acompañado en el camino de la elaboración de esta Tesis Doctoral. En primer lugar a mis padres y mi hermano por el apoyo incondicional en este y todos los proyectos que emprendo.

A mis directores, José Antonio Madrid García y Susana Martín Rey, por su confianza, apoyo y paciencia, ya que sin ellos este trabajo no habría visto la luz.

Al equipo de Quercus, por su profesionalidad y amistad, contribuyendo no solamente con piezas que han sido estudiadas, sino además por los ánimos y los buenos momentos a lo largo de estos cinco años.

A las instituciones que han aportado la información solicitada, fundamental para este trabajo, Museo Nacional de Artes Decorativas, Escuela de Artesanos y la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. A la firma Mariner por su amabilidad y generosidad. Al profesor Manuel Lecuona por permitirme ahondar en el mueble valenciano.

Y gracias también a los amigos que me han animado a continuar en esta etapa, haciendo con ello que el camino fuese mucho más fácil.

RESUMEN

El *art déco* fue un estilo que se desarrolló durante el primer tercio del siglo XX. Tras la *Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de París, del año 1925, este tuvo un gran impacto en los diferentes ámbitos artísticos, siendo el campo del mobiliario uno de ellos. En la ciudad del Turia, el *art déco* se manifestó también en su producción de mueble, con diseñadores y fábricas que realizaron piezas que responden al lenguaje de dicho estilo.

En Valencia la industria del mueble fue muy importante desde el siglo XIX cuando los avances técnicos revolucionaron su producción. A través de la documentación se podrá dar a conocer este estilo, tanto decorativamente como formalmente. Unas piezas de mobiliario servirán como casos de estudio, sobre las que se realizarán analíticas, como la espectroscopía FTIR, radiografías e identificación de maderas; gracias a los resultados obtenidos se podrá hacer un estudio comparativo con lo consultado en las fuentes y, de esta manera obtener una mayor información sobre la construcción y materiales empleados en el mobiliario de estilo *art déco* producido en Valencia. Estos datos servirán de referencia para la consulta en estudios similares y también para abordar planes de conservación y restauración de este tipo de mobiliario.

RESUM

L'art déco va ser un estil desenvolupat durant el primer terç del segle XX. Després de l'Exposició d'Arts Decoratives i Industrials Modernes de París, de l'any 1925, aquest va tindre un gran impacte en els diferents àmbits artístics, sent-ne el camp del mobiliari un d'ells. En la ciutat del Túria, l'art déco es va manifestar també en la seua producció de moble, amb dissenyadors i fàbriques que van realitzar peces que responen a dit estil.

En València la indústria del moble va ser molt important des del segle XIX quan els avançaments tècnics revolucionaren la seua producció. A través de la documentació es podrà donar a conèixer aquest estil, tant decorativament com formalment. Unes peces de mobiliari serviran com a casos d'estudi, sobre les quals es realitzaran analítiques, com l'espectroscòpia FTIR, radiografies i identificació de fustes; gràcies als resultats obtinguts es podrà fer un estudi comparatiu amb allò consultat a les fonts i, d'aquesta manera obtenir una major informació sobre la construcció i materials emprats en el mobiliari d'estil art déco produït a València. Aquestes dades serviran de referència per a la consulta en estudis similars i també per a abordar plans de conservació i restauració d'aquest tipus de mobiliari.

ABSTRACT

Art Deco was a style developed in the first third of the 20th century. After the Exposition of Decorative and Industrial Modern Arts of Paris, in 1925, this style had an enormous impact on the different artistic spheres, being furniture one of them. In the Turia's city, Art Deco started to show in the furniture production, with designers and factories making pieces of such style.

In Valencia the furniture industry had been very important since the 19th century when the technical advances revolutionized its production. This style might be promoted today through documentation, in a decorative aspect as well as in terms of form. Some pieces of furniture will be used as study cases, about which analysis will be conducted such as FTIR spectroscopy, radiographs and wood identifying works. Once the results are out a comparative study will be carried out and this will lead to better and more accurate understanding regarding the construction and materials employed in the Art Deco furniture produced in Valencia. This data will still be of good use as reference for following enquiries and future works of conservation and restoration of this type furniture.

1. INTRODUCCIÓN

El estilo *art déco* recibió múltiples influencias en su proceso de creación, entre las que se encuentran el cubismo, el fauvismo, la civilización azteca y egipcia entre otras. En las artes decorativas, dentro de las cuales se encuentra el mobiliario, fue muy importante la unión entre la artesanía y la industria, produciéndose avances en este ámbito en diferentes países europeos, gracias a la creación de escuelas en los comienzos de dicho siglo. Esa unión dentro de las artes decorativas se pudo ver reflejada en la *Exposición Universal de Artes Decorativas e Industriales Modernas*, celebrada en París en el año 1925. A partir de dicha exposición el estilo *art déco* se convirtió en una importante influencia a nivel mundial en el mundo de las artes.

Se establecen cuatro partes en la elaboración de esta investigación. En primer lugar se pondrá en contexto el origen de este estilo y la importancia que tuvo en su desarrollo la unión del trabajo industrial y el artesanal. El origen de la *Exposición Universal* de 1925 y su relación con el estilo *art déco*. Una vez planteada esta cuestión se realizará un análisis sobre el mobiliario expuesto en París a través de las diferentes naciones participantes, en el que se recopilarán datos sobre los materiales y técnicas empleados en su elaboración.

La segunda parte del estudio, se centrará en el calado que tuvo el *art déco* dentro de la producción del mueble valenciano, cuyo sector tenía una larga e importante tradición en la ciudad del Turia. Se podrá entender cómo esas influencias llegaron a Valencia gracias a la *Exposición de París*, los viajes de los artistas, catálogos de mobiliario extranjero y la prensa de la época. Además, en este punto se precisará cómo era el mobiliario que respondía al lenguaje *art déco* en Valencia, esto ha sido posible mediante el análisis de láminas de diseñadores de

mobiliario valencianos y de catálogos de muebles de industrias de la ciudad de Valencia; que permitirán el estudio de sus aspectos decorativos y formales. El conocimiento de cómo eran estas piezas posibilitará el poder catalogar muebles adscritos a este estilo, complementando los escasos estudios que hay al respecto hasta el momento en *art déco* valenciano.

En la tercera parte será fundamental conocer los orígenes de la industria del mueble y su relación con la ciudad de Valencia. Cómo de los originarios gremios surgieron grandes fábricas, y de ahí la importancia de la introducción de la maquinaria en el proceso de elaboración en el siglo XIX, lo que supuso un cambio en la manufactura de las piezas, siendo el resultado unos muebles de producción industrial mezclados con procedimientos artesanales, conservando de este modo la tradición.

Los avances en la industria decimonónica permitirán la construcción de unas chapas cada vez más finas utilizadas en la construcción de estos muebles, su uso será una importante característica y seña de distinción del mobiliario *art déco* producido en Valencia. Un apartado estará destinado a los materiales empleados en su manufactura, poniendo especial atención a las maderas, los tintes empleados en la imitación de las maderas y los tipos de acabados, estando documentados entre ellos el lacado, técnica de origen japonés de gran calado en el *art déco* francés.

En la cuarta y última parte se tratarán aspectos relacionados con la conservación y restauración de mobiliario, una especialidad más, dentro del ámbito de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales; destacando el valor que ha tenido el mueble en la historia, ya que ha estado ligado a la vida del hombre por su utilidad y servicio.

En este apartado habrá quince casos de estudio, siendo cinco sobre los que se ha aplicado un análisis radiográfico, aportando datos sobre

su método de construcción y su estado de conservación, siendo importante para poder establecer planes de conservación y restauración en piezas correspondientes a este período.

Para poder conocer su construcción en detalle y estado de conservación se recurrirá al análisis radiográfico con el que poder profundizar en las técnicas constructivas, además ofrece la posibilidad de reconocer alguna intervención anterior en los casos de estudio. El tipo de materiales empleados, entre ellos las maderas, una muestra de adhesivo y otra de barniz, se podrán analizar mediante la técnica espectroscopía FTIR y a través de un estudio comparativo de maderas; lo que permitirá dar a conocer dichos materiales y poder compararlos con los citados de la documentación consultada.

Se finalizará con una puntualización de las patologías que presentan estos casos, pudiendo conocer de esta manera la respuesta que han tenido los materiales empleados en la construcción de estos muebles.

2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

La hipótesis de esta investigación está basada en la idea que existe de la unión entre el mobiliario y la arquitectura, dado que los muebles a lo largo de toda su historia se han asemejado a ella, reproduciendo los elementos decorativos de la arquitectura. Ya que, si bien es cierto que en la ciudad de Valencia este tipo de arquitectura fue notable, también lo serían los muebles que formarían parte de esos interiores. Esto se traduciría en el estudio de las influencias y el calado que tuvo sobre el mobiliario producido en la ciudad del Turia, con una gran tradición dentro de la producción del mueble, las nuevas formas que se habían gestado en Europa a raíz de la *Exposición Universal de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de París, celebrada en el año 1925.

El objetivo general planteado en la presente investigación es analizar, como ya hemos podido indicar, la producción de mobiliario *art déco* producido en la ciudad de Valencia, lo que nos servirá para poder adscribir piezas a ese estilo, valorarlas técnica y conservativamente para poder conocer los materiales y las técnicas de construcción empleados en su elaboración durante ese período, siendo estudios que nos permitirán su empleo como herramientas de conservación futura.

Dentro de los objetivos específicos estarían:

- Analizar el proceso de evolución del estilo *art déco*, mediante la descripción del mobiliario presentado por diferentes países en la *Exposición Universal de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de París en el año 1925.
- Estudiar las influencias de dicho estilo recibidas en la ciudad de Valencia, con la investigación de los productores y diseñadores de *art déco* en la ciudad del Turia.

- Conocer los materiales, tipologías y la decoración del mobiliario *art déco* producido en Valencia.
- Examinar gracias a la técnica radiográfica las técnicas de construcción de piezas valencianas *art déco*.
- Analizar materiales mediante las técnicas de análisis espectroscopía FTIR y comparativa de maderas mediante su estudio anatómico.
- Puntualizar las distintas patologías que presentan unos casos de estudio compuestas por piezas *art déco* producidas en Valencia.

3. METODOLOGÍA

La presente investigación parte de un marco teórico que debe indagar en el conocimiento de lo que sucedió en la Exposición de París y los antecedentes de este estilo que se desarrollaron desde principios del siglo XX, en diferentes países europeos.

Para poder adquirir unos argumentos sólidos nos hemos tenido que adentrar en las fuentes originales de la época en la que se desarrolló este estilo, por lo que la consulta de revistas de la época, tanto francesas como españolas y, de los catálogos elaborados con motivo de la exposición francesa, han sido fundamentales para poder conocer el tipo de mobiliario que se estaba produciendo en los años próximos a 1925, fecha de la *Exposición de París*.

Los fondos documentales en lo referente a las revistas francesas y a los catálogos de la Exposición, se han consultado en la Biblioteca del Museo del Prado y la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid; por lo que se corresponde a las revistas españolas del período a estudiar se ha consultado la Biblioteca del Ateneo Mercantil de Valencia y la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, en este último caso por vía on – line.

Para conocer el desarrollo que ha tenido el estilo *art déco*, aparte de la revisión de las fuentes originales ha sido imprescindible la consulta de trabajos de otros autores que han trabajado sobre este tema, como artículos de revistas, catálogos de exposiciones, tesis doctorales y monografías; que nos ha servido para adquirir un mayor conocimiento sobre la materia en cuestión. La consulta de dicha bibliografía se ha llevado a cabo a través de diferentes Bibliotecas Públicas ubicadas en la ciudad de Valencia, asimismo de otras emplazadas en diferentes

facultades de la Universitat Politècnica de València (UPV), además de las bibliotecas de los museos de Madrid anteriormente mencionados.

Para entender el desarrollo de la producción que tuvo el mobiliario *art déco* en la ciudad de Valencia, es importante comprender la tradición que tuvo esta industria en esta ciudad a lo largo de su historia; y, como a través de la llegada de esas influencias y las nuevas formas que modificaron estéticamente lo que se estaba haciendo hasta ese momento.

Uno de los acontecimientos que puso en valor a las industrias valencianas, centrándonos solamente en las que manufacturaban muebles, fue la celebración de la Feria Muestrario de Valencia, que llegó a tener carácter internacional, cuyo primer certamen se celebró en el año 1917. La información que se recogió fue a través de la consulta de catálogos y de noticias publicadas en relación a estos certámenes; informándonos para ello tanto en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu como en la Biblioteca del Ateneo Mercantil de Valencia, que no solamente aportaron información de las industrias dedicadas al mobiliario, sino que también lo hicieron de las técnicas y materiales que se empleaban en la manufactura de estas piezas.

Pero uno de los apartados relevantes de esta investigación son los diseñadores y productores que fabricaban mobiliario de este estilo, por lo que la consulta de la información recopilada sobre una parte del patrimonio industrial valenciano, llevado a cabo por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV; ha sido básica para poder conocer las tipologías y las decoraciones presentes en este tipo de mobiliario, pudiendo de esta manera manifestar las influencias de lo que se había podido ver en la *Exposición Universal de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de París.

A través del conocimiento de las tipologías y características de este mobiliario se pueden identificar piezas de mobiliario que están

adscritos a este estilo. Para nuestro estudio además ha sido esencial poder acceder a diferentes piezas gracias al Centro de Conservación y Restauración de Arte y Mobiliario, *Quercus*, en la localidad de Godella muy cercana a Valencia; que nos han permitido realizar un estudio en profundidad pudiendo examinarlas estableciendo de este modo las patologías que se encuentran presentes en el mobiliario de estas características.

Esto se ha podido llevar a cabo gracias a una estancia de investigación realizada en sus instalaciones y sobre todo a la colaboración con ellos, permitiéndonos algunas piezas para poder realizar estudios radiográficos de estas piezas producidas en Valencia y pertenecientes a este estilo; posibilitando de esta manera conocer las técnicas constructivas y adentrarnos en profundidad en las patologías que afectan a este tipo de mobiliario. Además de la recogida de muestras en una de las piezas, con las que se han podido llevar a cabo una comparativa de maderas mediante su estudio anatómico y, el análisis de un adhesivo y un barniz mediante la técnica de espectroscopía FTIR. Con todo ello se adquirirá un mayor conocimiento sobre los materiales, técnicas en construcción de los muebles elaborados durante el período *art déco* en la ciudad de Valencia y poder hacer una comparativa con los resultados obtenidos y lo consultado en las fuentes documentales.

Para la realización de la comparación de maderas se ha utilizado el equipo de lupa binocular perteneciente al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV. En cuanto al análisis de espectroscopía FTIR se ha contado con el personal técnico del Laboratorio de Análisis Científico de Bienes Patrimoniales del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la UPV. Mientras que, para el estudio radiográfico se ha contado con la experiencia del personal técnico del Laboratorio de

Documentación y Registro del IRP de la UPV, a través de su Unidad de Análisis Radiográfico.

Es importante destacar que prácticamente no existen investigaciones en las que la técnica radiográfica se haya empleado en el estudio de muebles, solamente existe uno datado en el año 1954, sobre la *Silla de Coronación* de Inglaterra de la Abadía de Westminster. Presentándose como una novedad además el propio proceso de ejecución de estas. Señalando la importancia que tienen estas herramientas en los estudios sobre mobiliario, reivindicando su utilización, al igual que se hace con el resto de obras artísticas.

4. ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN

El *art déco* fue un estilo que tuvo su desarrollo en la Europa del período de entreguerras, aunque sus comienzos tuvieron lugar años antes de la celebración de la I Guerra Mundial. Su hito más importante fue la celebración de la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* celebrada en París, en el año 1925.

Partimos de la premisa en la elaboración de nuestro trabajo, en la importancia del *art déco* en los edificios de la ciudad de Valencia, estando muy presente en su arquitectura. Y, como en las artes los estilos no se dan solamente en un ámbito concreto, presuponemos que también afectarían a las artes decorativas, dentro de la cual se encuentra el mobiliario.

Para analizar el estilo *art déco*, es importante conocer su evolución, que otros autores han puesto en contexto, un hecho importante fue una retrospectiva que se celebró en París en el año 1966, titulada *Les Années 25*, que puso en valor este estilo aportándole incluso su nombre de la acotación de las palabras *arts* y *décoratifs*. Esto pudo motivar que las investigaciones sobre este tema comenzaran, siendo una importante historiografía la que se desarrolló y que es fundamental para comenzar a ahondar en el período; como es el caso del galerista y coleccionista de arte alemán Paul Maenz, en concreto su publicación del año 1974, donde analiza las formas que se desarrollaron en las artes entre la I y la II Guerra Mundial. En el año 1975 se publicó otro libro dedicado al *art déco*, de la mano de Katharine Morrison, en el que se analizan las influencias recibidas de otros estilos con los que convivió como pueden ser el cubismo o el futurismo, destacando la importancia de la exposición parisina.

Uno de los trabajos consultados fueron los del académico estadounidense Alastair Duncan, creador de *The Encyclopedia of Art Deco* y, que además cuenta con un gran número de publicaciones al respecto sobre este tema, incluso una de ellas dedicada a los diseñadores franceses del año 1986, analizando sus obras y los materiales empleados en ellas. Victor Arwas otro investigador del estilo *art déco* cuenta con varias publicaciones al respecto, una de las consultadas para la elaboración de este trabajo data del año 1992, de nuevo haciendo referencia a la evolución que sufrió este estilo. En general estas publicaciones se centran sobre todo en el *art déco* francés, siendo una fuente valiosa de información.

Recientemente se han publicado nuevos trabajos, uno de ellos del año 2015 con motivo de la celebración de una exposición en la Fundación Juan March en Madrid, que llevaba por título *El gusto moderno: Art déco en París 1910 – 1935*, en la que se expusieron más de trescientos cincuenta objetos de artes decorativas adscritas a este estilo; en su catálogo se estudian dichas piezas además de abordar el estilo desde sus orígenes, sus influencias y la relevancia que tuvo en el arte. En la presentación del catálogo se menciona el hecho de los pocos estudios que se han dedicado a esta materia, no siendo muy considerable el interés por parte de los investigadores en el tema, haciendo una reivindicación para que se amplíen los estudios sobre el *art déco*.

Otra de las fuentes consultadas para la elaboración de la primera parte centrada en la evolución del *art déco*, fue un libro dedicado al diseño a lo largo del siglo XX de Charlotte & Peter Fiell, publicado en el año 2013, en el presentan diseñadores, estilos, escuelas, conceptos y movimientos artísticos que fueron importantes en el desarrollo de las artes decorativas en Europa y Norteamérica.

En este trabajo de investigación para ahondar en lo que sucedió en el ámbito de las artes decorativas en la Exposición de París, concretamente el mueble, motivo que nos ocupa; se ha recurrido además a las fuentes primarias, como los catálogos originales y las revistas tanto francesas como españolas del período de estudio. Las publicaciones de Francia, estaban centradas en el ámbito de las artes decorativas y, durante la celebración de la Exposición analizaron con detalle lo que allí estaba sucediendo, siendo una fuente fundamental para la elaboración de este trabajo, aportando información sobre el mobiliario expuesto en París, diseñadores y materiales empleados en la manufactura de las piezas.

En lo referente al *art déco* en la ciudad de Valencia se han realizado varias publicaciones que se han consultado, la primera de ellas un catálogo de Alfaro Hofmann del año 1980, que se publicó con motivo de la *Exposició Art Déco: sala d'exposicions del Excm. Ajuntament de València, del 14 de novembre al 14 de decembre de 1980*, donde existe información sobre el estilo *art déco* y diseñadores valencianos que trabajaron en él.

Una de las obras de referencia para entender el calado que tuvo este estilo en España es el libro publicado por el profesor Javier Pérez Rojas en el año 1990, en el que hace un análisis sobre las influencias en la arquitectura de este estilo. Y poco después, en el año 1992, una publicación de Daniel Benito Goerlich, se centra en la arquitectura del eclecticismo en Valencia, incluyendo un apartado al triunfo del llamado «Estilo Francés», que sería el *art déco*. En esta publicación realizó un estudio pormenorizado de los arquitectos que en ese momento trabajaron en la arquitectura de la ciudad, detallando los edificios en los que trabajaron. Otras de las publicaciones en relación con la arquitectura que responde a este estilo, fue un estudio de Amadeo Serra Desfilis, de 1996, en el que se trata nuevamente el tema

enfocado en el ámbito valenciano, aportando información sobre los modelos decorativos empleados en ella.

Fue importante el repaso de dicha bibliografía para conocer en profundidad el calado que tuvo el *art déco* en Valencia, justificando nuestra hipótesis de que, si la arquitectura en este estilo fue importante, también lo tuvo que ser la producción de mueble. La industria dedicada a este sector tuvo mucha importancia en la ciudad, que transformó los talleres tradicionales dedicados a su producción, en grandes industrias gracias a los avances que comenzaron a producirse a mediados del siglo XIX, siendo cada vez más adelantados en el siglo XX.

Se ha dividido la información sobre los diseñadores en dos apartados, uno a través de la información de la celebración de la Feria Muestrario, cuyo primer certamen se celebró en Valencia en el año 1917, siendo una de las fuentes documentales los trabajos llevados a cabo por Lluís Beltrán LLuch Garín, que realizó un trabajo de recopilación de noticias de la Feria Muestrario en el año 1982; además de esta fuente ha sido fundamental la consulta de las fuente originales, como los catálogos, la prensa y revistas locales, además de la publicación *Feriarario*, revista oficial de la feria.

Los estudios sobre mueble no han sido menos importantes, dado que la industria del mueble fue considerable en la ciudad. Hay un estudio de Rosa María Jordà Borrell del año 1986, en el que indaga en la importancia de la industria en el desarrollo del área metropolitana de Valencia, dedicando uno de sus capítulos al sector del mobiliario. El profesor Manuel Martínez Torán formó parte de un equipo de trabajo que recopiló información de una parte del patrimonio industrial valenciano; llevado a cabo por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV; los coordinadores de este trabajo fueron los profesores Manuel Lecuona y Gabriel Songel. La iniciativa de crear este grupo de trabajo comenzó en el año 1990, logrando preservar

material que tiene un gran valor histórico para diferentes industrias valencianas, entre las que se encuentra la del mobiliario, permitiendo de este modo que no cayeran en olvido, ya que forman parte de la historia de la ciudad, siendo un motor económico y de desarrollo.

Una de las publicaciones consultadas del profesor Martínez Torán del año 2010, ahonda en el diseño y en el mueble desde 1881 hasta 1936, mostrando una evolución de la industria valenciana de mueble, resaltando la importancia que tuvo sobre todo el curvado, la influencia de los modernismos en esta industria y el desarrollo del diseño. Otra de sus publicaciones de este profesor data del año 2009 y está dedicada al diseño de los muebles e interiores de José Martínez – Medina, estudiado en este trabajo como uno de los diseñadores de mueble *art déco*.

En lo referente al apartado de materiales y técnicas de nuestro estudio, se ha consultado el *Diccionario de Mobiliario*, del año 2010 de Sofía Rodríguez Bernis, en el que realizó una recopilación de términos referentes al mobiliario como la decoración, las técnicas, materiales y aspectos de construcción. Otra de las fuentes consultadas fue una publicación del historiador y conservador – restaurador Stefanos Kroustallis del año 2008, se trata de un tesoro muy completo en el que se describen materiales y técnicas con los que se elaboran los bienes culturales. Para el apartado de maderas se han consultado diversas publicaciones de la bióloga Raquel Carreras Rivery, especializada en la Conservación de Bienes Culturales, experta en el estudio e identificación de maderas, material fundamental en la elaboración del mobiliario.

Carreras Rivery en un estudio junto otros investigadores, titulado *Maderas utilizadas en los elementos decorativos y estructurales del mobiliario del Escorial, siglos XVI – XVII*, del año 2011; analizaron mediante anatomía comparada de la madera las diferentes maderas

que formaban parte del conjunto, apoyándose en la documentación existente. Es necesario la realización de este tipo de estudios científicos para tener pruebas que sirvan de apoyo a las fuentes consultadas.

En lo referente a la técnica radiográfica, no existen prácticamente estudios sobre la aplicación en mobiliario. Se han consultado monografías sobre estudios radiográficos, como la de Arturo Gilardoni y la de Janet Lang y Andrew Middleton, en esta última se hace un estudio de diferentes materiales como son los fósiles, restos arqueológicos humanos, cerámica, papel y pintura; pero a pesar de aportar mucha información sobre la aplicación de esta técnica de análisis, no está presente el estudio sobre mueble.

Sí que existe uno que data del año 1954, se trata de un artículo elaborado con los estudios previos a la restauración de la *Silla de Coronación*, que se conserva en la Abadía de Westminster. Una de las técnicas empleadas fue la radiografía para examinar su construcción y estado general, permitiendo analizar las diferentes reparaciones que tuvo la pieza desde su fabricación, sobre todo el empleo de clavos en ocasiones no adecuados. Aunque es cierto que este estudio radiográfico se empleó en un objeto simbólico como es la *Silla de Coronación* de los reyes de Inglaterra y, que no es una pieza de mobiliario al uso.

Con todo esto, dichos trabajos han servido para poder descubrir y analizar la producción europea y nacional de este estilo, ausentes en algunos casos de un análisis más profundo de mobiliario estilo *art déco*. Es por eso que la tesis que se ha mantenido en este trabajo servirá para aportar una mayor relevancia a la producción del mobiliario *art déco* en Valencia, siendo fundamental no solamente su estudio estilístico, sino además desde el punto de vista material y constructivo, imprescindible para el ámbito de la Conservación y Restauración,

Patricia García Teijelo

siendo un testimonio de las técnicas y materiales empleados en su construcción.

5. ART DÉCO Y LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS E INDUSTRIALES MODERNAS DE PARÍS (1925)

Hablar del estilo *art déco* es hacerlo de la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas*, que se celebró en el año 1925 en la ciudad de París, de la que proviene su nombre derivado de la acotación de las palabras *arts et décoratifs*; en realidad el término aparece por primera vez en el año 1966 a partir de una retrospectiva que celebró el Museo de Artes Decorativas de París, titulada *Les Années 25*, dedicada a la citada Exposición.¹ Aunque bien es cierto que el *déco* ya se había establecido en las artes antes de la celebración de la muestra de París. En el ámbito de las artes decorativas este estilo se introdujo a la par que lo hizo en el resto de las disciplinas artísticas, alcanzando su etapa de plena madurez en los años veinte del siglo XX.²

Cuando en el mundo de las artes llegaban nuevas influencias se comenzaba a experimentar con nuevas formas, normalmente, a lo largo de la Historia del Arte, los artistas caminaban en una misma dirección, cada uno con sus particularidades y aportando su propia personalidad a la obra. Es por eso, que con la llegada de las nuevas ideas que veremos a continuación, se vayan impregnando y adaptando las diferentes disciplinas artísticas, como la arquitectura, pintura, o escultura, por mencionar algunas, a los nuevos aires de modernidad.

El estilo *art déco* fue denominado por el investigador Duncan, quién cuenta con un gran número de publicaciones con relación a este arte,

¹ MAENZ, P., 1974. *Art Déco: 1920 – 1940*. p. 10.

² DUNCAN, A., 1986. *Muebles Art Deco. Los diseñadores franceses*. p. 9.

como el último estilo suntuoso de la Historia del Arte.³ Destacamos también la definición que el profesor Benton realizó refiriéndose a este estilo, donde nos dice que:

Art déco es el nombre dado a un estilo “moderno”, pero no propiamente moderno, del siglo XX, que adquirió preeminencia mundial en el período de entreguerras y que dejó su huella en la mayoría de las artes visuales, desde las bellas artes, la arquitectura y el diseño de interiores, hasta la moda y los tejidos, el cine y la fotografía.⁴

En lo que corresponde a sus inicios, el *art déco* surgió de una evolución que como analizaremos en los próximos apartados, se empieza a gestar a finales del siglo XIX en Glasgow. Las influencias escocesas comenzaron a viajar por el resto de países europeos, como es el caso de Austria y Alemania, que conocieron lo que se estaba realizando en esta ciudad de Escocia, a través de lo que presentaron en la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*, celebrada en Turín en el año 1902.

Gracias a la exposición en esta ciudad italiana, otros artistas europeos pudieron observar la obra de los escoceses, recibiendo así una clara influencia en su trabajo. La llegada de estas ideas se fue gestando y evolucionando en la obra de los diferentes artistas que las conocieron, aportando cada uno su visión y sus propias características a lo que finalmente se dio cita en el París del año 1925.

La aparición de las Exposiciones Universales en el siglo XIX, tuvo una gran importancia, ya que permitía la llegada de los diferentes trabajos que se realizaban en diferentes partes del mundo, logrando un tráfico de ideas a nivel mundial; permitiendo además conocer técnicas y materiales distintos a los propios de cada país. España a finales del

³ DUNCAN, A., 1988. *Art Deco*. p. 7.

⁴ BENTON, T., 2015. “Art Déco: Estilo y significado”, en *El Gusto Moderno, Art Déco en París 1910 – 1935*. p. 16.

siglo XIX fue sede de diferentes Exposiciones Universales, como la celebrada en Madrid en el año 1881, o la Exposición Universal de Barcelona del año 1888.

Por lo que respecta al ámbito de las artes decorativas, entre las que se encuentra el diseño y construcción del mueble, adquirieron un mayor protagonismo a principios del siglo XX, que desembocó en la creación de escuelas y talleres dedicados únicamente a la creación y desarrollo de estas piezas. Unido a la decoración que se impuso en los interiores de las viviendas, combinaban el lenguaje entre la arquitectura y los objetos que las adornarían. Por lo que el cambio que afectó a las formas de las artes decorativas, convivió con el que sufrió la pintura que decoraba las paredes, con las esculturas que adornaban las estancias y los inmuebles; y por supuesto con la arquitectura, siendo el espacio donde convivían todas esas artes que tomaron la misma dirección en su evolución artística.

Continuando con ese nuevo estilo que se estaba desarrollando, el periodista Linares publicó el 11 de abril de 1925 un artículo en la revista *La Esfera*, relacionado justamente con el tema de la creación del *art déco*, que llevaba por título *La Exposición Internacional de Artes Decorativas en París ¿Verá surgir el nuevo estilo característico de nuestra época?* Donde su autor expuso que el estilo *art déco*, después de muchos intentos y fracasos en lo que había transcurrido del siglo XX, se lograría alzar como estilo ideal, una vez hubiese finalizado la Exposición de París.⁵

En esa misma línea la celebración del certamen sirvió para reabrir el debate sobre el arte moderno,⁶ donde eran muchos más los partidarios

⁵ LINARES, A., "La Exposición Internacional de Artes Decorativas en París ¿Verá surgir el nuevo estilo característico de nuestra época?", en *La Esfera*, 1925, nº 588, 11 abril 1925, p. 15.

⁶ RAMBOSSON, Y., 1925. "Les grandes directives de l'Exposition", en *Vient de Paraître*, 1925, p. 37.

a favor de las artes decorativas modernas, en contra de los estilos históricos,⁷ que ya los consideraban como una vida pasada. Uno de esos partidarios fue Elle Richard, quién en el catálogo francés publicado con motivo de la Exposición de 1925, expuso lo siguiente:

La Exposición de 1925 señala indiscutiblemente que entramos en una nueva era, que somos allí desde hace tiempo y que la abertura de un Renacimiento es próxima. Y eso no será en absoluto la consagración de una vuelta al pasado.⁸

No podemos entender la Exposición de París de 1925 y el desarrollo del *art déco* sin tener en cuenta lo que se había ido gestando a lo largo de los primeros años del siglo XX, como veremos en los siguientes apartados, teniendo en cuenta los acontecimientos sucedidos y las experimentaciones que se habían realizado, no solamente en el campo del mobiliario, sino en todos los ámbitos artísticos. Este estilo fue un gran motor para el diseño de interiores, cuya figura más importante fue la del decorador, que apareció ya en los últimos años del siglo XIX;⁹ personaje que a medida pasaban los años fue cobrando cada vez más fuerza durante el siglo XX.

⁷ s. a. 1926. "El Arte Moderno y los Estilos", en *Revista de Oro*, nº 21, abril 1926, p. 238.

⁸ "L'Exposition de 1925 marque incontestablement que nous sommes entrés dans une ère nouvelle, que nous y sommes déjà depuis un certain temps et que l'épanouissement d'une Renaissance est prochain. Et celle – là ne sera point la consécration d'un retour au passé". (trad. a.)

RICHARD, E., 1925. "Découverte d'un style", en *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes: Paris, avril – octobre 1925: catalogue général officiel*. s. p.

⁹ JANNEAU, G., 1925. "Introduction a l'Exposition des Arts Décoratifs, Considerations sur l'esprit moderne", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, enero – junio 1925, p. 136.

5.1. Antecedentes del estilo art déco

El *art déco* recibe múltiples influencias de distintos estilos, entre ellos es necesario mencionar el cubismo, futurismo, fauvismo, la civilización azteca, egipcia, mesopotámica y el primitivismo africano. El cubismo como apunta Kjellberg, influyó en el *art déco*, marcado por la geometría en las líneas,¹⁰ este fue un movimiento que había surgido como una reacción al impresionismo, marcando «una exigencia volumétrica y formalista al desborde colorista de aquél.»¹¹ El cubismo se impuso como una renovación en el orden estético y plástico,¹² llegando a ocupar un lugar relevante en el panorama pictórico de su época, ejerciendo una gran influencia en otros artistas.¹³

Este estilo como menciona Gasch en un artículo titulado *Cubismo* en una revista de los años veinte:

[...] un uso casi exclusivo de formas y colores puros y no se ha preocupado más que de hermanarlos sabiamente a fin de proporcionarnos la sensación de armonía, de eurtmia y de equilibrio, que es uno de los principales fines de la obra de arte.¹⁴

Es importante mencionar que en la documentación del mueble *art déco* producido en Valencia, aparece referenciado en muchas ocasiones dicho mobiliario como cubista, marcando claramente cuál era al estilo al que se asemejaban.

Continuando con los antecedentes, señalar además que otros estilos y movimientos ejercieron su influencia en el *art déco*, entre los que se encuentra el arte egipcio como apunta Dan Klein, gracias al hecho del

¹⁰ KJELLBERG, P., 2011. *Art Deco: les maîtres du mobilier, le decor des paquebots*. p. 13.

¹¹ s.a. 1927. "Arte nuevo", en *Revista de Avance*, nº 7, 15 junio 1927, p. 156.

¹² *Ibidem*.

¹³ GASCH, S., 1928. "Cubismo", en *Revista de Avance*, nº 21, 15 febrero 1928, p. 81.

¹⁴ *Ibidem*.

descubrimiento de la tumba de Tutankamón en el año 1922, que reavivó de nuevo ese gusto por la cultura del Nilo;¹⁵ además de la influencia del fauvismo como señala Kjellberg, recibiendo influencias en el uso de los colores vivos empleados por esa corriente artística.¹⁶

Esta última idea, la referida al uso del color, ya estaba presente a finales del siglo XIX en la figura de Charles Rennie Mackintosh y su esposa Margaret McDonald de la Escuela de Glasgow, que junto a Frances MacDonald MacNair y Herbert MacNair formaron el grupo denominado Los Cuatro de Glasgow. Esta escuela estaba vinculada al movimiento británico *Arts & Crafts*, cuyo objetivo era el retorno a la artesanía rechazando así la revolución de las artes, aunque en Glasgow no estaba tan arraigado ese tradicionalismo, lo que les permitió innovar en sus producciones.¹⁷

Los de Glasgow fueron los creadores de un nuevo estilo muy original empleando la línea como ornamento,¹⁸ que será una característica del *art déco*. Mackintosh trabajaba en compañía de su mujer Margaret MacDonald; para él los volúmenes debían estar en armonía, tanto en el interior como el exterior, cuando el diseñaba edificios se encargaba también del diseño de los interiores, incluso de los muebles que completarían el espacio.¹⁹ Lo que pretendían con ello era dar una respuesta a las necesidades de las personas que fuesen a habitar dichas viviendas, normalmente se trataba de una clientela con un alto poder adquisitivo.²⁰

¹⁵ KLEIN, D., 1974. *All colour Book of Art Deco*. p. 5.

¹⁶ KJELLBERG, P., 2011. *Art Deco: les maîtres du mobilier, le decor des paquebots*. p. 13.

¹⁷ FIELL, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*. p. 287

¹⁸ GRUBER, A., 1993. *L'art décoratif en Europe. Du néoclassicisme a l'art déco (V. 3)*. pp. 364 – 450.

¹⁹ *Ibidem*. pp. 450 – 454.

²⁰ MÍNGUEZ, M^a T., 2007. "Dark / Masculine – Light / Femenine: How Charles Mackintosh and Margaret MacDonal Changed Glasgow School Art". s. p. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/17105/AEDEAN_2008_31_art_9.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Los interiores que ellos diseñaban tendían a pintarlos de blanco, utilizando toques puntuales de color como los rosados, plateados y violetas,²¹ también empleaban azules fuertes, rojos, y verdes en una ornamentación con diseños deliberadamente asimétricos.²² Su mujer, Margaret MacDonald fue la creadora de las denominadas *Margaret's Roses*, que empleaba como motivo de sus decoraciones, esas rosas representaban «llorando verdes y plateadas lágrimas que personifican la fertilidad y la virginidad.»²³

A lo largo de su trayectoria el matrimonio Mackintosh fue evolucionando de un estilo más orgánico hacia otro más geométrico, que como veremos a continuación influyeron en la *Wiener Sezession* y en la *Wiener Werkstätte*.²⁴

El trabajo que realizaba Margaret MacDonald y Charles Rennie Mackintosh se presentó en la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*, que tuvo lugar en la ciudad de Turín en el año 1902. Gracias a estas muestras y a las Exposiciones Internacionales se podía conocer en lo que otros artistas estaban trabajando, estableciéndose de este modo grandes redes por donde las ideas iban viajando, generando diferentes influencias entre ellos.

Fue la exposición celebrada en la ciudad de Turín en el año 1902, una muestra que causó una gran sensación e impacto, siendo además la primera dedicada a las artes decorativas, donde la originalidad de los diseños del matrimonio Mackintosh ejerció sin lugar a duda una influencia en los diseñadores de los años venideros.²⁵ Entre otros

²¹ LESIEUTRE, A., 1986. *The spirit and splendour or Art Deco*. p. 12.

²² MÍNGUEZ, M^a T., 2007. "Dark / Masculine – Light / Femenine: How Charles Mackintosh and Margaret MacDonald Changed Glasgow School Art". s. p. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/17105/AEDEAN_2008_31_art_9.pdf?sequence=1&isAllowed=y

²³ "Weeping green and silver tears which embody fertility and virginity". (trad. a.)
Ibidem.

²⁴ FIELL, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*. p. 435.

²⁵ LESIEUTRE, A., 1986. *The spirit and splendour or Art Deco*. p. 13.

elementos de influencia los interiores blancos que empleaba este matrimonio tuvieron una impronta en la obra de los arquitectos de la *Wiener Sezession*, Hoffmann y Olbrich.²⁶ Asimismo, Hoffmann se sintió atraído por esa simetría y por esa búsqueda de la geometría en las líneas, en vez de emplear formas más curvilíneas,²⁷ más características del art nouveau, estilo preeminente en esos primeros años del siglo XX. Los vieneses en sus producciones a partir de la celebración de la exposición de Turín, siguieron manteniendo esa idea del conjunto armonioso formado por los volúmenes interiores y exteriores presente en la obra de Mackintosh.²⁸ Un aspecto que los diseñadores de Viena tuvieron en cuenta fue la unión de la arquitectura y el mobiliario, prestando un especial interés a los objetos artísticos que formaban parte de los espacios, siendo esta una idea que seguirá teniendo vigencia hasta nuestros días por parte de los diseñadores de interiores.

Lo presentado por Margaret y Charles Mackintosh en tres salas dedicadas a su obra, como expresa Maurice Pillard Verneuil en un artículo dedicado a la Exposición de Turín en la revista *Art et décoration*, fue un auténtico choque el ver sus extrañas formas, pero a pesar de eso, sorprendió gratamente la gran finura, armonía y elegancia de su arte.²⁹ Los muebles que presentaron eran de Charles, mientras que la ornamentación fue realizada por su mujer Margaret, se trataba de paneles de metal repujados o recubiertos con yesos teñidos; a Verneuil le sorprendió este arte más que le encanta, pero destaca, por encima de todo como se refleja el alma del artista, como busca su propia personalidad y estilo, siendo muy personal, acentuando el autor

²⁶ FIELL, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*. p. 435.

²⁷ LESIEUTRE, A., 1986. *The spirit and splendour or Art Deco*. p. 14.

²⁸ GRUBER, A., 1993. *L'art décoratif en Europe. Du néoclassicisme a l'art déco* (V. 3). p. 365.

²⁹ VERNEUIL, M. P., 1902. "L'exposition d'Art Décoratif moderne à Turin", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1902, p. 86.

del artículo que «la personalidad en el arte es una de las cualidades más raras y más difíciles de adquirir.»³⁰

Una de las acuarelas que presentó Margaret en la exposición llevaba por título *The Flowery Path*, en ella representó a una pareja paseando, al fondo aparece una montaña rocosa y se aprecia en la parte superior una fortificación o ciudadela; las figuras son alargadas y delicadas, ella lleva un chal semitransparente a los hombros, que cae sobre su vestido, decorado con rosas (fig. 1).

En uno de los paneles ornamentales que llevaba por título *The White Rose and the Red Rose*, están representadas dos mujeres; sigue la misma estética de figuras alargadas (fig. 2). La figura central porta un ramo de rosas, mientras que es una flor la que adorna los cabellos de las dos mujeres y el resto de la composición; se trata de las *Margaret Rose's*, tan características de su obra y que posteriormente influirán en el tratamiento de las flores del período *art déco*.

Continuando con el tema de cómo se fueron tejiendo esas redes de influencias que derivarían en el estilo *art déco*, es importante mencionar una serie de agrupaciones de artistas, escuelas y talleres que trabajaron en el ideal de la unión de la industria y el arte. Fue precisamente en el año 1897 cuando se fundó la *Wiener Sezession*, los artistas que formaron parte de este proyecto fueron Gustav Klimt, Carl Moll, Josef Engelhart y los arquitectos Josef Maria Olbrich, Koloman Moser y Joseph Hoffmann,³¹ todos ellos fueron los creadores del palacio Stoclet de Bruselas. Siendo esta la primera vez que un grupo de arquitectos, decoradores y pintores trabajaban de forma conjunta, un ideal de trabajo que ya estaba en la mente de los de

³⁰ «la personnalité en art étant une des qualités les plus rares et plus difficiles à acquérir». (trad. a.)

Ibidem. p. 87.

³¹ FIELL, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*. p. 637.

Glasgow años atrás, sentando así las bases de esa búsqueda armoniosa en el conjunto.³²



Fig. 1: Acuarela *The Flowery Path* de Margaret MacDonell Mackintosh.

³² GRUBER, A., 1993. *L'art décoratif en Europe. Du néoclassicisme a l'art déco (V. 3)*. p. 458.



Fig. 2: Panel ornamental *The White Rose and the Red Rose* de Margaret MacDonald Mackintosh.

El grupo denominado Los Cuatro de Glasgow y la *Wiener Sezession* se comenzó a gestar una revolución en el mundo de las artes aplicadas que continuó con la creación de otros movimientos que se analizan a continuación. Uno de ellos fue fundado en el año 1903, dando lugar a la *Wiener Werkstätte*, de la mano de los diseñadores Joseph Hoffmann y Koloman Moser, ambos habían trabajado en el Palacio Stoclet; la fundación de esta agrupación de artistas de diferentes disciplinas artísticas, se pudo llevar a cabo gracias al apoyo económico del

banquero Fritz Wärndorfer.³³ Estaban influenciados como hemos hecho referencia anteriormente por el movimiento *Arts & Crafts* y la Escuela de Glasgow, lo que supuso un triunfo de la artesanía,³⁴ produciéndose así, una unión entre el artista creador y el artesano que producía la pieza, promoviendo la igualdad entre ambos.³⁵

Se crearon varios talleres adscritos a la *Wiener Werkstätte*, entre los que se encontraban disciplinas como la ebanistería, platería, el trabajo del metal y de la piel, encuadernación y orfebrería. Las piezas que salían de los diferentes talleres llevaban tanto el monograma del diseñador, como el de los artesanos que habían trabajado en la fabricación de la misma pieza, reflejándose así la igualdad que se buscaba en el trabajo de las artes.³⁶

El arquitecto y diseñador industrial Hoffmann nunca quiso reducir la calidad de sus trabajos, en favor de un abaratamiento del producto, por lo que siempre utilizaba los mejores materiales para sus creaciones;³⁷ esta será una característica que se verá en el mobiliario creado por algunos diseñadores del período *art déco*, como por ejemplo el francés Ruhlmann. En el caso de las piezas que hemos tenido la oportunidad de estudiar, debido a la democratización en las artes y a la idea de llegar a un amplio número de clientes, sí que se buscaba un abaratamiento; empleando para ello técnicas como la del tintado para la imitación de maderas exóticas, como el ébano, o el chapado con maderas de un coste más elevado, para reducir de esta manera el precio de su construcción, al no ser macizas en su totalidad, empleando materiales más baratos en el armazón que en el recubrimiento.

³³ FIELL, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*. p. 730.

³⁴ MAENZ, P., 1974. *Art Déco: 1920 – 1940*. p. 34.

³⁵ FIELL, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*. p. 730.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

El estilo decorativo que se estaba produciendo en la Escuela de Viena, fue el que conoció el modisto Paul Poiret en uno de sus viajes por Europa, dicho estilo ya estaba anunciando el *art déco* por sus afinidades en la ornamentación geométrica, siendo la escuela vienesa una influencia para él. Poiret conoció a Hoffmann en el año 1910 y a partir de ese momento se convirtió en un gran seguidor de su obra;³⁸ este modisto fue un gran impulsor de la moda y también de la decoración de interiores, llegando a formar su propia escuela en París.

En relación al tema de la creación de talleres, en Alemania también se estaban dando pasos en la misma dirección que los vieneses. Fue en el año 1907 cuando se fundó la asociación de artistas e industriales *Deutscher Werkbund*. El motor de esta iniciativa fue una empresa artístico – industrial, que se había creado en el año 1898 por Karl Schmidt, la cual fue denominada *Talleres de arte industrial de Dresde*, y que fabricaba en sus instalaciones muebles basándose en los diseños de dos artistas.³⁹

Hasta ese momento en el interior de las viviendas no se tenía muy en cuenta la cuestión de la decoración, lo que se había era combinar muebles de diferentes estilos con otros heredados, es decir, no existía un orden a la hora de elegir el mobiliario para la casa. Los inquilinos no contemplaban la idea de que no tenía nada que ver lo hecho en el pasado con lo creado en su misma época, por lo que todas esas transformaciones que se estaban produciendo en ese momento en el ámbito del trabajo industrial, les llevó a un cambio de mentalidad, ennobleciéndose así el arte del moblaje,⁴⁰ más el de los accesorios y otros objetos decorativos que formaban parte de los hogares.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ BADRINAS, A. “Los Talleres de Arte Industrial Alemanes”, en *Mvsevm*, p. 383.

⁴⁰ *Ibidem*. pp. 386 – 388.

La *Deutscher Werkbund* estaba formada por artistas, decoradores y fabricantes de nacionalidad tanto alemana como austriaca.⁴¹ Entre los fundadores se encontraban los diseñadores Bruno Paul, Peter Behrens o Josef Maria Olbrich, este último había sido también partícipe de la *Wiener Sezession*, además de algún fabricante y taller de diseño reconocido como la *Wiener Werkstätte*, también formaron parte del proyecto.⁴² Todos ellos buscaban la convivencia entre un buen diseño y una artesanía de calidad,⁴³ al igual que los vieneses pretendían ser un ejemplo de un grupo que realizaba sus trabajos en equipo. Esa búsqueda de la calidad en la elaboración de sus piezas promovía la colaboración entre el arte y la industria,⁴⁴ propugnando así «ennoblecir la actividad profesional en sus interdependencias artística, industrial y artesanal.»⁴⁵

Concebían la decoración de interiores como un todo al igual que sus predecesores, diseñando todo el conjunto, desde los muebles, los tejidos, la ornamentación de las paredes y los suelos;⁴⁶ este concepto de unidad lo tenían en común con los vieneses, que a su vez lo habían heredado de los escoceses.

El estilo que surgió de los talleres alemanes está caracterizado por la utilización de unas formas sencillas y pesadas, las cuales ejercieron unas influencias en otros estilos posteriores, siendo recibidas años más tarde por el *art déco* francés,⁴⁷ que a su vez calarán en la producción del mobiliario *art déco* de Valencia, caracterizado por líneas rectas y geométricas, con aspecto a veces pesado como ejemplifican la *Mesita 1, 2 y 5*, que veremos más adelante en el apartado 8.1.

⁴¹ MAENZ, P., 1974. *Art Déco: 1920 – 1940*. p. 34.

⁴² FIELL, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*. p. 211.

⁴³ MCCORQUODALEM, C., 1985. *Historia de la decoración*. p. 215.

⁴⁴ FIELL, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*. p. 212.

⁴⁵ MAENZ, P., 1974. *Art Déco: 1920 – 1940*. p. 34.

⁴⁶ KJELLBERG, P., 2011. *Art Deco: les maîtres du mobilier, le decor des paquebots*. p. 14.

⁴⁷ DE MORENT, H., 1979. *Historia de las artes decorativas*. p. 473.

Mientras que, en Austria y Alemania se estaban realizando grandes avances en el mundo de las artes decorativas y el diseño de interiores como hemos visto, Francia comenzó a jugar su papel también desde muy temprano. En el año 1904 se creó el *Salon des Artistes Décorateurs* de la mano de la Asociación de Artistas Decorativos. Dicha asociación era la encargada de la organización de los salones anuales que se celebraban en París, en los que participaban tanto pintores, como escultores y representantes de las artes aplicadas. Fue en estas exposiciones donde se continuó gestando el estilo que triunfaría en la Exposición de 1925, el *art déco*.

Uno de los salones más representativos, en lo que a influencias en el *art déco* se refiere, fue el celebrado en Francia en el año 1910, donde sus organizadores invitaron a los alemanes a participar en él, siendo los causantes de un gran impacto sobre las artes decorativas francesas. Los muebles alemanes que allí se expusieron estaban ejecutados con una técnica perfecta, sus diseñadores y ejecutores no dudaban en utilizar materiales diversos y colores fuertes en sus creaciones, algo que impresionó sobremanera a los parisienses.⁴⁸

En un artículo escrito por el crítico de arte Vauxcelles, publicado por la revista *L'art décoratif*, que llevaba por título *Le Salon d'Automne de 1910*, se hizo una presentación de lo que exhibieron los diseñadores muniqueeses en ese salón del año 1910. Texto donde nos encontramos con descripciones que destacan el uso del color, como fue el empleo de mosaicos verdes y oro en un vestíbulo diseñado por Karl Jaeger.⁴⁹ Los mencionados mosaicos, fueron diseñados por Julius Diez y tienen una temática animal. Uno de ellos representa una garza con un mascarón a sus pies; mientras que en otro un ave picotea una cesta llena de conchas y caracolas, en el interior de la cesta se encuentra

⁴⁸ ARWAS. V., 1992. *Art Deco*. p. 17.

⁴⁹ VAUXCELLES, L., 1910. "Le Salon d'Automne de 1910", en *L'Art Décoratif*. p. 118.

además un mono que está sosteniendo una de las caracolas; por último, un perro devorando un mascarón, parecido al que acompaña a la garza del primero de los mosaicos.

En otro de los conjuntos expuestos en ese *Salon d'Automne*, se describe una sala de recepción con unas proporciones muy elegantes, diseñada por el arquitecto Théodor Veil; llamó la atención del autor del artículo los colores empleados, ya que esta era una habitación donde se combinaron los tonos grises, con malvas y azules, completándose el espacio con unos muebles de color negro,⁵⁰ buscando el contraste.

Continuando con lo presentado por los diseñadores de Múnich en ese Salón, destaca una chimenea de *boudoir* diseñada por Otto Baur. Es una pieza de una marcada línea geométrica, tanto en su estructura como en los enrejados que tiene en los laterales, que están apuntando a las tendencias decorativas que serán tan características del período déco.

Asimismo, es interesante mencionar otro conjunto, con una cama diseñada por Karl Bertsch, donde tanto el cabecero como el piecero de la pieza tienen un relieve de rosas, diseñado con una línea geométrica, que sigue la tendencia de las *Margaret Rose's* y que derivara en las rosas características de los cestos de flores y frutas que André Vera describió en un artículo del año 1912, como una de las señas identificativas de ese estilo.

Se expusieron también en ese *Salon d'Automne* trabajos de los alumnos de la Escuela Real de las Artes Aplicadas y de la Escuelas Profesionales de Múnich. Este era un lugar donde los aprendices recibían una enseñanza técnica, siendo esta una información muy positiva que reflejó Vauxcelles en su artículo, señalando que era algo de lo que París debía aprender de los muniqueses. En esa escuela

⁵⁰ *Ibidem.*

alemana no trabajaban copiando los modelos de yesos de órdenes antiguos, como podían ser el jónico y el corintio, sino que aprendían observando la naturaleza, las flores e insectos.⁵¹

La crítica que Vauxcelles vertió estaba enfocada en el modo de enseñanza de las escuelas de París donde se impartían estudios artísticos. Esta era sobre todo una crítica social, ya que en esa época en París los aprendices ignoraban su trabajo, ya que sus padres no se podían permitir que continuasen con su aprendizaje, porque necesitaban que los niños se pusieran a trabajar lo antes posible para así poder llevar dinero a casa. Todo ello era consecuencia del malestar económico que sufría en ese momento la clase proletaria francesa.⁵²

Aunque no todo fueron buenas críticas hacia lo que se había visto en ese Salón de Otoño del año 1910. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la opinión del artista y decorador francés Maurice Pillard Verneuil, que fue la siguiente:

Alemania procura crear un arte nativo para ella, pero ella procura crear un arte que sea contemporáneo, nuevo, moderno. Bueno, ¿Qué ve usted de moderno aquí? En realidad, muy poco [...] ¿Podría tal exposición tener alguna influencia en el arte decorativo francés? No tengo ninguna duda en decir que no, en absoluto no. El bávaro es seguramente más cercano a nosotros que el prusiano; él permanece, sin embargo, Germánico. Y nuestro gusto latino nunca puede recibir ningún tipo de sentido de dirección del gusto Germánico. Nosotros podemos extraer alguna enseñanza de ello, pero nunca inspiración. Esto es una cuestión de raza. El peso, la brutalidad en los contrastes, la riqueza demasiado aparente, la crudeza de la tonalidad, nunca puede apelar a nuestros gustos que requieren agilidad, medida, gracia y armonía. Sin reservar podemos admirar la calidad de habilidad, de asuntos de perseverancia en el juego... los hombres de Múnich tienen

⁵¹ *Ibidem.* p. 123.

⁵² *Ibidem.* p. 124.

sus propias calidades, las calidades de su raza, nosotros tenemos el nuestro. Ellos harán una arte bávaro, que espero sea magnífico; nosotros, sin embargo, haremos un arte francés.⁵³

En esa crítica vertida por Maurice Pillard Verneuil se refleja el rechazo hacia lo realizado por los de Múnich, describiéndolo como algo germánico, bruto y con una multitud de contrastes que nada tenía que ver con lo armonioso del gusto francés, afirmando de esta manera que ellos nunca se inspirarían en un arte así.

Pero sin lugar a dudas, como los investigadores y estudiosos del período *art déco* afirman, los diseñadores muniqueses causaron un gran impacto, por lo que sus influencias se dejaron ver en la posterior producción del mobiliario y decoración de interiores de ejecución francesa. Por un lado, Rambosson, como experto en artes aplicadas y Secretario General del Comité de Admisión de la Exposición de París de 1925, señaló que no se podía negar la influencia recibida de ese Salón de 1910 de los de Múnich en los decoradores franceses. Y, por otro lado, en esa misma línea de aceptación de la influencia muniquesa, lo señala Vauxcelles en su artículo dedicado al Salón de Otoño de 1910,⁵⁴ donde afirma que «Los muniqueses no pretendieron seducirnos, sino informarnos. Lograron su fin.»⁵⁵

⁵³ "Germany seeks to create an art native to itself, but she also seeks to create an art that is contemporary, new, modern. Well, that do you see that is modern here? Actually, very little [...] Can such an exhibition have any influence on French decorative art? I have to hesitation in saying no, and absolute no. The Bavarian is certainly closer to us than the Prussian; he remains, nevertheless, Germanic. And our Latin taste can never receive any sort of sense of direction from Germanic taste. We may be able to derive some instruction from it, but never inspiration. It is a question of race. Heaviness, brutality in contrasts, too ostensible wealth, crudity of shading, can never appeal to our tastes which require suppleness, measure, grace and harmony. We can unreservedly admire the quality of workmanship, of perseverance matters into play... The men from Munich have their own qualities, the qualities of their race, we have ours. They will make a Bavarian art, which I hope will be very handsome; we, however, will make a French art". (trad. a.)
ARWAS, V., 1992. *Art Deco*. p. 17.

⁵⁴ RAMBOSSON, Y., 1925. "Les grandes directives de l'Exposition", en *Vient de Paraître*, p. 38.

⁵⁵ "Les Munichoises n'ont pas prétendu nous séduire, mais nous renseigner. Ils sont atteints leur but". (trad. a.)
VAUXCELLES, L., 1910. "Le Salon d'Automne de 1910", en *L'Art Décoratif*. p. 127.

En lo referente a la unión del artista y el industrial, fue Alemania quien marcó ese inicio, en el año 1898, con la creación de la *Deutscher Werkbund*, como habíamos visto anteriormente; en la que existía una asociación de artistas e industriales, que trabajaban juntos con un único objetivo común, la creación del objeto. En el año 1902, en la Exposición de Arte Decorativo de Turín existía todavía esa rivalidad entre los artistas y los industriales, estos últimos no querían mencionar al artista que había diseñado las piezas, lo que provocaba una frustración en el artista no queriendo colaborar con el industrial de nuevo.⁵⁶

Afortunadamente ese comportamiento fue cambiando y, esa forma de trabajar conjunta que tenían algunos países, como por ejemplo Alemania, ya se dejó ver en esa la exposición de Turín. A pesar de existir todavía esas rivalidades, los tiempos estaban cambiando y se estaban gestando nuevas formas, no solamente a la hora de trabajar, sino también eran proyectadas en las creaciones que desarrollaban esos artistas. En el año 1903, se había fundado la *Wiener Werkstätte*, como habíamos mencionado anteriormente, que se venía gestando años atrás, con la creación de la *Wiener Sezession* en 1897, quienes mostraban nuevamente esa unión entre el artista creador y el artesano que producía la pieza, trabajando de forma conjunta.

Asimismo, en Francia, en esos primeros años del siglo XX las artes decorativas habían sufrido una serie de cambios, cobrando una mayor importancia que le aportó la *Asociación de Artistas Decorativos* con la creación de los *Salons des Artistes Décorateurs* y, a su vez se produjeron modificaciones a la hora de trabajar en la realización de las piezas. Por un lado existía una producción masiva de objetos seriados y,⁵⁷ por otro, una más artesanal, cuyo ejemplo podían ser las piezas de

⁵⁶ VERNEUIL, M., 1902. "L'Exposition d'Art Décoratif moderne à Turin", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, p. 69.

⁵⁷ PÉREZ, P., 2005. *Cabaret: Paris – Berlin, años 30*. p. 14.

Jacques Émile Ruhlmann, quién empleaba materiales caros y lujosos en su obra, a la vez que utilizaba también la técnica de la laca en sus piezas, que aportaba ese toque de artesanía.

Todos esos avances que se estaban dando y, que propiciaban la colaboración entre los artistas con los artesanos, estaban unidos a la renovación existente en el mundo de las artes que influenciarían en el estilo *art déco*. Una forma de trabajar que combinaría el trabajo industrial en la elaboración de piezas o parte de ellas, con el diseño y con el trabajo de los artesanos, creándose con todo ello objetos de una gran calidad.

Continuando con el concepto de esa nueva forma de trabajar colaborativa, uno de los factores más importantes en este sentido para la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de París, fue el trabajo en equipo, donde la colaboración entre el artista e industrial se volvió fundamental.⁵⁸ El artista que años atrás únicamente se ocupaba de la idea y desconocía el proceso técnico, ahora aprendía a través del industrial que le enseñaba cuáles eran esos procedimientos, la maquinaria empleada y los medios para obtener la pieza finalizada.⁵⁹ El trabajo del industrial en alguna ocasión se convirtió en un arma de doble filo, ya que al disponer de los medios, a veces realizaba imitaciones y falsificaciones tanto de objetos nuevos como de estilos antiguos, ofreciendo así a la clientela unos precios que no se corresponderían con el real al ser imitaciones y, que los clientes pagaban desconociendo la audacia de algunos de estos industriales.⁶⁰

El banquero y mecenas francés Édouard Aynard mostró su opinión al respecto sobre este tema. Lo hizo en una de las publicaciones realizadas con motivo de la celebración de la Exposición de París en

⁵⁸ BRANDT, E., 1925. "L'art et le fer", en *Vient de Paraître*. p. 133.

⁵⁹ *Ibidem*. p. 134.

⁶⁰ *Ibidem*. pp. 135 - 136.

defensa de ese trabajo conjunto entre el artista y el industrial, donde señaló que:

Todo objeto sacado de la mano del hombre lleva una huella de arte, que el arte se incorpora a un nivel cualquiera, desde el objeto rudimentario lleva sólo el rastro más débil y más grosero, hasta donde el alma de un gran artista hace hablar a la materia un lenguaje sobrehumano. Todo nuestro trabajo lleva en él una parte, a menudo imponderable, de nuestro sentimiento. Podemos pues afirmar que el arte y el trabajo son inseparables; qué, si el trabajo es la fuente de la riqueza, el arte no deje de alimentarlo.⁶¹

París también vio reflejado ese cambio de mentalidad en el trabajo, que llegó a su escuela de arte más importante, *l'École Boulle*, fundada en el año 1886. Un artículo de Monod dedicado a las escuelas de arte francesas publicado en el año 1913 por la revista *Art et décoration*, donde su autor trata el tema de esta renovación en las artes, ya que hasta ese momento la educación en esta escuela era bastante conservadora. Fue durante esos años, cuando las escuelas profesionales comenzaron a regular sus estudios de arte decorativo moderno; donde la enseñanza se destinaría a desarrollar y estimular la imaginación de los alumnos en el tema de la decoración creativa, siendo uno de los célebres profesores con los que contaba la escuela el diseñador de mobiliario *art déco* Maurice Dufrène.⁶²

Cómo habíamos visto anteriormente en lo referente a los estudios de las Escuelas Profesionales de Múnich, Vauxcelles en el año 1910 reflejaba que las escuelas de arte francesas debían tomar los modelos

⁶¹ "Tout objet sorti de la main de l'homme porte une empreinte d'art que l'art s'y incorpore à un degré quelconque, depuis l'objet rudimentaire n'en portant que la trace la plus faible et la plus grossière, jusqu'à celui où l'âme d'un grand artiste fait parler à la matière un langage surhumain. Tout notre travail porte en lui une parcelle, souvent imponderable, de notre sentiment. On peut donc affirmer que l'art et le travail sont inseparables; que, si le travail est la source de la richesse, l'art ne cesse de l'alimenter". (trad. a.)

⁶² QUENIOUX, G., 1925. "Les arts appliqués", en *Les arts décoratifs modernes*. p. 1.
⁶² MONOD, F., 1913. "Les écoles d'art industriel de la ville de Paris et le «modernisme»": *L'École Boulle*", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre. s. p.

de enseñanza alemanes, entre los que se encontraba poner más atención a la naturaleza y copiar menos de los modelos antiguos; en el año 1913 vemos como ya en Francia se estimulaba la imaginación y creatividad de los alumnos de dichas escuelas, viendo como diferentes países daban pasos en una misma dirección, o quizás podemos ver aquí una influencia del paso de Alemania por ese Salón de 1910.

Los alumnos que recibían esta educación contaban con la edad de entre trece a diecisiete o dieciocho años. En los tres primeros años de escuela contaban con una enseñanza común de carácter técnico y teórico. Una vez cursados estos primeros años se realizaba una elección entre los mejores alumnos para educarles ya en la creación de los modelos. El hecho de motivar a los alumnos era muy importante; una de las maneras con las que estimulaban la imaginación y la curiosidad era llevándolos a los talleres de sus profesores, a las exposiciones de arte decorativo que se celebraban en París, como por ejemplo el Salón de Otoño, o al Salón de los Artistas Decoradores, también les invitaban a realizar estudios de las obras del Museo del Louvre, o del Pabellón Marsan.⁶³ Otra de las maneras de incentivar a los alumnos era ofrecerles la posibilidad de mostrar los mejores trabajos que realizaran en esos mismos Salones de Artistas Decoradores que se celebraban en París.

En lo que respecta a los motivos decorativos y los materiales empleados, en los primeros años del siglo XX, estaba muy en boga el modernismo o art nouveau, que buscaba la inspiración en la naturaleza y los elementos de la flora y la fauna.⁶⁴ Bien es cierto que el *art déco* también utiliza estos elementos, pero cambia por completo su tratamiento formal e incluye una nueva iconografía, que estaba inspirada en otros movimientos como el cubismo, el fauvismo, en

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ LÉON, P., 1925. "L'Exposition des Arts Décoratifs", en *Vient de Paraître*. p. 35.

civilizaciones antiguas como la egipcia y la azteca. Mientras que en lo correspondiente a la elección de los materiales también había cambiado, como veremos en el acto de colocación de la primera piedra de la Exposición de París de 1925, donde materiales como cemento o el hormigón armado sustituyeron a las piedras.⁶⁵

Este cambio de materiales y técnicas que tuvo lugar, también lo podemos ver a la hora de trabajar en la ornamentación presente en las fachadas, ya que se comenzó en ese período a realizar por medio de moldes y no de materiales superpuestos, como se hacía en épocas anteriores.⁶⁶ Las formas de trabajar al igual que los materiales estaban cambiando, adaptándose a unos tiempos mucho más modernos.

En último lugar, en lo que respectaría al hierro, que gracias a los nuevos descubrimientos y las modificaciones en la producción dio lugar a que se pudiese trabajar con una mayor facilidad, lo que permitía ampliar su utilización. Dentro de esas técnicas novedosas que se estaban comenzando a aplicar al trabajo con hierro, se encontraba la soldadura autógena, facilitando la fabricación y colocación de los motivos ornamentales; otro progreso que es interesante mencionar en relación a este metal, es la fabricación del hierro por medio de la electrólisis, de la cual se obtenían hierros químicamente puros y con una gran ductilidad.⁶⁷

Para finalizar y como hemos visto a lo largo de este apartado, en los primeros años del siglo XX, en Europa se habían ido produciendo una serie de cambios y modificaciones en lo relativo a las artes. Cabe destacar la evolución de la línea hacia formas más geométricas, una de las principales características del *art déco*. También lo fue la nueva manera de trabajar, lo que produjo una gran revolución dentro del

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ BRANDT, E., 1925. "L'art et le fer", en *Vient de Paraître*. p. 140.

mundo de las artes, haciendo que los objetos artísticos llegaran a más personas y, no solamente a una clientela adinerada. Todos estos cambios, enseñanzas e influencias que viajaban de un lugar a otro continuaron hasta la celebración de la *Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de París.

5.2. Los Ballets Rusos y su influencia en la moda parisina

Otro de esos acontecimientos importantes que revolucionó el mundo de las artes, fue la llegada de los Ballets Rusos a París en el año 1909, como apuntan los investigadores y estudiosos de este período; quizás la obra más importante fue la representación de *Sherezade*, de la mano del coreógrafo Serguéi Diáguilev, que con sus diseños orientales y exóticos para el vestuario y los decorados de la mano del diseñador escenográfico Léon Baskt impresionaron a los ciudadanos de París.⁶⁸ El empleo de telas tornasoladas y colores poco utilizados hasta ese momento, como el negro y el naranja,⁶⁹ provocaron un gran impacto en la sociedad parisense, teniendo también repercusión en las artes decorativas que se estaban produciendo en ese momento.⁷⁰

Uno de los más influenciados por lo llegado de Oriente, fue el modisto Paul Poiret, él no solamente se interesaba por vestir a la moda a sus clientes, sino que también le daba mucha importancia a que esa nueva moda fuese acorde con los interiores de las viviendas que él mismo comenzó a diseñar.⁷¹ Cuando se encaminó en esta nueva aventura le

⁶⁸ MORRISON, K., 1975. *Art Deco. A guide for collectors*. p. 7.

⁶⁹ KJELLBERG, P., 2011. *Art Deco: les maîtres du mobilier, le decor des paquebots*. p. 13.

⁷⁰ MORRISON, K., 1975. *Art Deco. A guide for collectors*. p. 7.

⁷¹ KLEIN, D., 1974. *All colour Book of Art Deco*. p. 4.

pidió a Raoul Dufy, pintor, su colaboración en el diseño de los tejidos,⁷² esto les condujo a ambos a la creación de una escuela de artes decorativas, que tenía el nombre de *Atelier Martine*⁷³ en el año 1911. Dicha escuela era un reflejo de lo que Poiret había visto en las escuelas de bellas artes y oficios en sus viajes por Alemania y Austria,⁷⁴ donde había conocido al arquitecto Hoffmann, quien ejerció una gran influencia en Poiret.

Paul Poiret se había convertido en los primeros años del siglo XX en uno de los diseñadores más importantes de París, siendo el primero que libero a la mujer del corsé.⁷⁵ Esa liberación del cuerpo femenino fue relacionada por algunos estudiosos del *art déco*, como Arwas, con el auge que se estaba produciendo en ese momento del movimiento feminista, el cual otorgaba a la mujer un papel cada vez más importante en la sociedad después de la I Guerra Mundial,⁷⁶ gracias a la independencia que habían logrado ellas cuando los hombres se encontraban luchando en el frente.⁷⁷

Entre las innovaciones que introdujo Poiret en la vestimenta se encontraban, por un lado, una influencia oriental por la que él se sentía muy atraído, gracias a *Sherezade*, como los turbantes con plumas, pantalones de harem y medias de seda de colores; mientras que, por otro lado, fueron los vestidos de cóctel recto,⁷⁸ que inundaron las páginas de las revistas de moda de esos primeros años de ese siglo.

⁷² FIELL, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*. p. 224.

⁷³ KLEIN, D., 2000. "Art Déco y Funcionalismo", en *Las Artes Decorativas en Europa, del Neoclasicismo al Art Déco (Tomo II)*. p. 472.

⁷⁴ ARWAS, V., 1992. *Art Deco*. p. 72.

⁷⁵ *Ibidem*. p. 18.

⁷⁶ GRUBER, A., 1993. *Les preludes de l'art déco. Du néoclassicisme a l'art déco (V. 3)*. pp. 369.

⁷⁷ KLEIN, D., 1974. *All colour Book of Art Deco*. p. 5.

⁷⁸ RYBCZYNSKI, W., 1989. *La casa. Historia de una idea*. p. 188.

5.3. Los cambios producidos en la sociedad europea

Durante los primeros años del siglo XX se produjeron grandes cambios, uno de ellos fue el que tuvo lugar en el ámbito social. El papel de la mujer como hemos comentado anteriormente había cambiado, adquiriendo cada vez más importancia en la sociedad, accediendo a puestos de trabajo que hasta ese momento estaban destinados a los hombres. Muchas de ellas comenzaron a dedicarse al negocio de la moda y de la decoración de interiores, mercado en auge en ese momento.⁷⁹ Al mismo tiempo que esa transformación se sucedía, hubo una serie de realidades que dieron esplendor e importancia a la decoración de interiores cambiando la idea que se tenía hasta ese momento del hogar, convirtiéndose este en el lugar que protege al hombre de la vida exterior, de la ciudad, siendo su refugio y asegurando su higiene y bienestar.⁸⁰

Después de la I Guerra Mundial se produjo también un cambio en el tamaño de las viviendas, siendo los apartamentos cada vez más pequeños.⁸¹ Por lo que todas esas colecciones de muebles y antigüedades, que habían sido heredadas de generación en generación, no tenían cabida en los nuevos apartamentos, por falta de espacio. Entre los motivos de las modificaciones en las dimensiones de las viviendas se encontraban principalmente el cambio en el gusto, la importancia que adquirió la higiene en las viviendas y la búsqueda de la comodidad; todo esto trajo consigo unos cambios en los muebles, buscando que fuesen mucho más sobrios, asimismo existía una predilección por las paredes desnudas y lisas que permitieran una

⁷⁹ KLEIN, D., 1974. *All colour Book of Art Deco*. p. 6.

⁸⁰ SPITZ, R., 1925. "La maison", en *Les arts décoratifs modernes*. p. 7.

⁸¹ KLEIN, D., 1974. *All colour Book of Art Deco*. p. 8.

mejor limpieza,⁸² no como sucedía anteriormente que se encontraban llenas de tapices y de cuadros.

Los muebles también respondieron a esa influencia de la higiene, tema analizado por el crítico de arte Janneau, colaborador de la revista *Art et décoration*, donde refleja que se evitaba utilizar en los muebles relieves donde se podía acumular polvo, por lo que se optó por una apuesta de unas molduras más planas y unos ángulos rectos o redondeados. Continúa con este mismo tema en su artículo, haciendo referencia a las esculturas que a veces se encontraban como motivo ornamental en los muebles y que fueron sustituidas por marqueterías, técnica que será muy utilizada en el mueble *art déco*. Todo ello provocó cambios en los materiales que se empleaban a la hora de elaborar los muebles, porque a la hora de la limpieza para que el paño resbalase sobre las superficies se aconsejaba elegir maderas exóticas para el chapado, las cuales contaban con una fibra muy apretada que permitía esa facilidad a la hora de realizar la limpieza.⁸³

También, dentro de esas transformaciones que se produjeron en las viviendas, tenemos que mencionar la instalación de ascensores, las mejoras en los sistemas de calefacción y electricidad,⁸⁴ eligiéndose a veces iluminaciones ocultas, asimismo la apertura de ventanales favorecían la ventilación mientras que mejoraban la iluminación de las casas.

La Gran Guerra no supuso únicamente cambios en las viviendas, sino que de ella surgió también una nueva clase adinerada, que evitaba por todos los medios mostrar su pasado más humilde, siendo una de las maneras de conseguir ese fin, el hecho de recurrir a los decoradores

⁸² KJELLBERG, P., 2011. *Art Deco: les maîtres du mobilier, le decor des paquebots*. p. 15.

⁸³ JANNEAU, G., 1925. "Introduction a l'Exposition des Arts Décoratifs, Considerations sur l'esprit moderne", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, enero – junio 1925, p. 154.

⁸⁴ QUENIOUX, G., 1925. "Le maison", en *Les arts décoratifs modernes*. p. 8.

para que comenzasen a transformar sus residencias.⁸⁵ Ya no solamente había espacio para las grandes riquezas hereditarias, sino que surgieron nuevas fortunas de esa guerra,⁸⁶ creando una nueva clase social, la cual era consumidora de productos de decoración, fomentando con ello el esplendor que tuvieron las artes decorativas.

En lo referente a los artistas, Rambosson enuncia que durante el armisticio habían permanecido aislados, sin mucho trabajo, ya que el arte pasó a un segundo plano, pero una vez finalizada la guerra:

Nuestros artistas se replegaron ellos mismos, sacaron fuerzas de este recogimiento y repitieron contacto con nuestro suelo, con nuestras provincias, con el sentimiento del equilibrio que florece por todas partes en este país francés. Las creaciones que resultaron de eso están impregnadas por un ritmo y por una gracia recobrada.⁸⁷

Como apunta Rambosson, de la Gran Guerra los artistas adquirirán una mayor fuerza, que será la que los motive para trabajar por la futura exposición francesa del año 1925, siendo el motor necesario para ello.

Y no solamente las viviendas experimentaron esos nuevos cambios, también las oficinas de París recibieron los influjos de la moda, ya que los ejecutivos querían estar también cómodos en su lugar de trabajo, lo que se conseguía mediante la decoración de interiores.⁸⁸ Por lo que los diseñadores no solamente tenían trabajo en las viviendas, sino que la revolución de la moda los llevo también a las oficinas de sus clientes.

⁸⁵ KLEIN, D., 1974. *All colour Book of Art Deco*. pp. 6 – 7.

⁸⁶ KJELLBERG, P., 2011. *Art Deco: les maîtres du mobilier, le decor des paquebots*. p. 15.

⁸⁷ “Nos artistes se sont repliés sur eux – mêmes, ils ont puissé des forces dans ce recueillement et repris contact avec notre sol, avec nos provinces, avec le sentiment de l'équilibre qui fleurit partout dans ce pays de France. Les créations qui en résultèrent sont empreintes d'un rythme et d'une grâce retrouvés”. (trad. a.)

RAMBOSSON, Y., 1925. “Les grandes directives de l'Exposition”, en *Vient de Paraître*, 1925, p. 38.

⁸⁸ KLEIN, D., 1974. *All colour Book of Art Deco*. p. 9.

Continuando con esos cambios y transformaciones que se estaban produciendo en la sociedad, hicieron su aparición en el París del primer cuarto de siglo los grandes almacenes. Los industriales aprovechando el filón que tuvo durante esos años la decoración de los interiores, contrataban a diseñadores conocidos, como fue por ejemplo el caso de Süe et Mare, que en el año 1919 fundaron la *Compagnie des Arts Français*.⁸⁹ Otro de esos grandes almacenes fueron *La Maîtrise des Galeries Lafayette* y *Pomone du Bon Marché*.⁹⁰ Con esto se consiguió que esa nueva clientela pudiese acceder más fácilmente a esas nuevas creaciones de los famosos diseñadores, pudiendo así poder comprarlas en esos nuevos espacios destinados al consumo.

Para finalizar con este apartado dedicado a los cambios sociales y con los hechos analizados hasta el momento, podemos confirmar que esas transformaciones tuvieron como consecuencia una nueva forma de trabajo a la hora de realizar los muebles y los objetos de decoración, que combinaban el diseño, la artesanía y los procesos industriales. Las piezas resultantes de esa nueva forma de trabajar eran consumidas por una nueva clientela y clase social surgida de la I Guerra Mundial, que se inclinaron por ese nuevo estilo, el *art déco*, que se estuvo gestando durante los primeros años del siglo XX y, que floreció en la Exposición de 1925; donde se pudieron ver reflejados todas esas nuevas tendencias, cambios en los materiales y en la forma de trabajar.

⁸⁹ *Ibidem.* p. 7.

⁹⁰ KJELLBERG, P., 2011. *Art Deco: les maîtres du mobilier, le decor des paquebots.* p. 18.

5.4. Los inicios de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales

Es importante mencionar que a lo largo de los siglos XVIII y XIX se venían celebrando en Europa grandes exposiciones, que tuvieron una gran importancia a la hora de conocer de primera mano en lo que se estaba trabajando en otros países. La primera de ellas que estuvo dedicada únicamente a las artes decorativas fue la celebrada en el año 1902 en la ciudad italiana de Turín, la denominada *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*; al igual que sucedió como veremos más adelante en la de París del año 1925, estaban excluidas las copias de los estilos antiguos en los objetos que allí se presentasen.⁹¹

Con la celebración de la Exposición de Turín se encumbró el estilo art nouveau y, se le dio voz a los artistas y artesanos, creadores e industriales que «trataban de dar vida a la vida moderna un decorado que le pertenecía.»⁹² Todo ello se dio en una época en la que las exposiciones se reservaban solamente para los industriales y comerciales, quienes cuando se referían al arte decorativo lo hacían despectivamente considerándolo un arte menor.⁹³ Verneuil explica este hecho en un artículo de la revista *Art et décoration*, en el que atestigua que algunos de los fabricantes no querían mencionar al artista que había diseñado la pieza, para así llevarse ellos todo el mérito y su correspondiente beneficio; este fue el hecho por lo que los artistas

⁹¹ RICHARD, E., 1925. "Genese d'une exposition", en *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes: Paris, avril – octobre 1925: catalogue général officiel*. s. p.

⁹² "S'efforçaient à donner à la vie moderne un décor qui lui appartint". (trad. a.)
Ibidem.

⁹³ VERNEUIL, M. P., 1902. "L'exposition d'Art Décoratif moderne à Turin", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1902, p. 69.

frustrados no querían colaborar con los industriales.⁹⁴ Afortunadamente este comportamiento cambió por parte de los fabricantes y será cuando comiencen a colaborar y a obtener grandes beneficios de esa unión, como hemos visto anteriormente, con ejemplos como la *Wiener Sezession* y la *Wiener Werkstätte*.

En Francia la idea de celebrar una exposición dedicada a las artes decorativas se venía forjando desde el 1912, fue el 12 de julio de ese mismo año cuando se votó por primera vez en la Cámara de los Diputados un proyecto de resolución para la celebración de una Exposición de Artes Aplicadas Modernas que estaba prevista para el año 1915.⁹⁵ El resultado de esa votación se debió a numerosos estudios e iniciativas que perseguía la Sociedad de Artistas Franceses,⁹⁶ quienes estaban bajo la dirección de la Unión Central de Bellas Artes, presidida por el Sr. François Carnot y, que había sido fundada en el año 1863; ellos fueron quienes crearon el Museo de las Artes Aplicadas en Francia.⁹⁷ Dicho museo, es el actual *Musée des Arts Décoratifs*, fundado en el año 1907, siendo heredero del anterior.

Uno de los principales problemas con los que se encontraron los organizadores de la Exposición fue la búsqueda del emplazamiento para la misma, no poniéndose de acuerdo y llegando a retrasar la celebración de la exposición un año, al 1916. Se presentaron doce proyectos de ubicaciones, entre los que se encontraban por ejemplo el palacio de *Versailles*, el muelle de *Orsay*, la puerta de *Ateuil*, el Palacio Nacional de los Inválidos o la avenida *Cours la Reine* entre otras.⁹⁸ Otro de los contratiempos a los que se tuvo que enfrentar la organización, fueron las disputas con el Ayuntamiento de París, ya que los

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ LÉON, P., 1925. "L'Exposition des Arts Décoratifs", en *Vient de Paraître*. p. 33.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ RICHARD, E., 1925. "Genese d'une exposition", en *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes: Paris, avril – octobre 1925: catalogue général officiel*. s. p.

⁹⁸ *Ibidem*.

organizadores de la Exposición solicitaban veintitrés hectáreas de territorio para poder ubicar las instalaciones.⁹⁹

Mientras todas estas discusiones se llevaban a cabo, estalló en el año 1914 la I Guerra Mundial, paralizándose así toda la organización hasta que fue declarada la paz.

Finalizado el armisticio, se volvió a poner sobre la mesa el proyecto, reapareciendo de nuevo las discusiones sobre los presupuestos y el emplazamiento, fijándose definitivamente la ubicación de la Exposición a las orillas del río Sena. Esta ubicación tenía dos grandes ventajas, una de ellas era poder hacer uso del *Grand Palais*, con tres mil metros cuadrados de superficie disponible, mientras que la segunda era la facilidad de acceso para los visitantes.¹⁰⁰

Finalmente, el 10 de abril de 1923 se promulgó la ley de autorización para la celebración de la Exposición Internacional.¹⁰¹ Y, fue a partir del año 1923 cuando los motores se pusieron en marcha. Antes del 15 de julio de ese mismo año los artistas e industriales que quisieran participar en dicha exposición debían inscribirse, pudiendo así los organizadores estudiar concienzudamente los emplazamientos y poder confeccionar los planos de las diferentes construcciones, que se tenían que llevar a cabo para las instalaciones.¹⁰² Por lo que, las invitaciones fueron enviadas a las diferentes naciones, las cuales respondieron inmediatamente no queriendo faltar a la cita.¹⁰³

Solamente fueron dos naciones, Estados Unidos y Alemania, las que no acudieron a la llamada por parte de Francia. En el primer caso, la abstención se produjo debido a que las artes decorativas de estilo

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ LÉON, P., 1925. "L'Exposition des Arts Décoratifs", en *Vient de Paraître*. p. 33.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 33 – 34.

¹⁰² s. a. 1923, "La Exposition Internationale de 1925", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, mayo 1923. s. p.

¹⁰³ LÉON, P., 1925. "L'Exposition des Arts Décoratifs", en *Vient de Paraître*. p. 34.

moderno no eran muy representativas en los Estados Unidos, como bien expresó el director de la Asociación de Museos Americanos:

El arte decorativo, dicen, concebido en un espíritu muy moderno no es representado para decirlo así en los Estados Unidos y el número de industriales capaces de exponer es ínfimo. En estas condiciones, no le pareció al departamento de Estado de Washington dónde fue posible aceptar la invitación de Francia ni hasta plantear la cuestión delante del Congreso.¹⁰⁴

En el caso de Alemania se plantea la posibilidad por lo consultado en las revistas de la época, que no hubiera sido invitada,¹⁰⁵ como hace alusión el crítico de arte Silvio Lago¹⁰⁶ en su artículo dedicado a *El arte que pasó de moda* en la revista *La Esfera*. Donde refleja que el arte alemán había sido criticado en todos los ámbitos artísticos, tanto sus edificios como la decoración de sus interiores y su mobiliario, donde presentaban esa originalidad en el Salón de Otoño del año 1910, de la que tanto presumía Francia en los años veinte; siendo quizás esta una de las razones por las que no recibieron la invitación.¹⁰⁷

En los dos años previos a la celebración del certamen se realizaron diversos concursos de arquitectura, cuyos ganadores serían los encargados de realizar los pabellones que servirían para albergar las obras de los artistas que participasen en la exposición.¹⁰⁸ También se realizó un concurso para la elaboración de los cierres de la misma, que

¹⁰⁴ L'art décoratif, disent – ils, conçu dans un esprit tout moderne n'est pour ainsi dire pas représenté aux Etats – Unis et le nombre des industriels capables d'exposer à Paris est intime. Dans ces conditions, il n'a pas paru au département d'Etat de Washington qu'il fut possible d'accepter l'invitation de la France ni même de poser la question devant le Congrès". (trad. a.)

s. a. 1925, "L'abstention des Etats – Unis", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, junio 1925. s. p.

¹⁰⁵ LAGO, S., 1925. "El arte que pasó de moda", en *La Esfera*, nº 575, 10 enero 1925, p. 27.

¹⁰⁶ Pseudónimo de José Francés, periodista y crítico de arte, que aparece citado como fuente documental en ese trabajo con sus dos acepciones.

¹⁰⁷ C. B. A., 1925. "La Exposición Internacional de Arte Decorativo", en *Blanco y Negro*, nº 1776, 31 mayo 1925, p. 33.

¹⁰⁸ s. a. 1923. "Le pavillon des «Galeries Lafayette» à L'Exposition des Arts Décoratifs de 1925", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1923. s. p.

estaba abierto a decoradores y arquitectos; fueron treinta y tres los proyectos que se presentaron, resultando ganador el diseñador Ruhlmann.¹⁰⁹

La inauguración de los trabajos tuvo lugar un 26 de marzo de 1924 en un cercado que se había preparado en la Explanada de los Inválidos. Presidieron la ceremonia cargos diplomáticos, quienes leyeron sus discursos, como Fernan David, Comisario General; Dior, Ministro de Comercio y Léon Bérard, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. Ese día y en lugar de la colocación de la primera piedra se volcó un camión de hormigón, convirtiéndose en signo evidente de que los tiempos habían cambiado.¹¹⁰ Haciendo referencia este hecho a lo que se había comentado anteriormente de los cambios que se estaban produciendo a la hora de la elección de los materiales.

Como acabamos de ver, fueron numerosos los contratiempos a los que se tuvieron que enfrentar, no resultándoles nada fácil ponerse de acuerdo con las autoridades, pero después de muchos intentos lo consiguieron; por lo que queremos finalizar este apartado con una frase que refleja fielmente lo visto hasta el momento en relación al surgimiento de ese estilo nuevo y de la importancia de la unión entre los creadores de los objetos artísticos; se trata de la opinión, recogida en el catálogo general de la exposición, ofrecida por Elle Richard, donde nos anuncia que «Es el comienzo de una era artística nueva y el símbolo de la unión del espíritu y de las manos.»¹¹¹

¹⁰⁹ s. a. 1923. "L'Exposition de 1925", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, diciembre 1923. s. p.

¹¹⁰ s. a. 1924. "L'inauguration des travaux d'architecture", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, abril 1924. s. p.

¹¹¹ "C'est le commencement d'une ère artistique nouvelle et le symbole de l'union de l'esprit et des mains". (trad. a.)

RICHARD, E., 1925. "Genese d'une exposition", en *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes: Paris, avril – octobre 1925: catalogue général officiel*. s. p.

5.4.1. La ubicación y la disposición de los edificios en la exposición

Todo lo referente a la ubicación y disposición de la Exposición estaba perfectamente diseñado en el año 1922; el 8 de noviembre de ese mismo año se publicaba en el semanario francés *L'illustration* el plano general de la Exposición.¹¹² En nuestro caso disponemos del que fue publicado por la revista *Art et décoration* en mayo de 1925 (fig. 3).

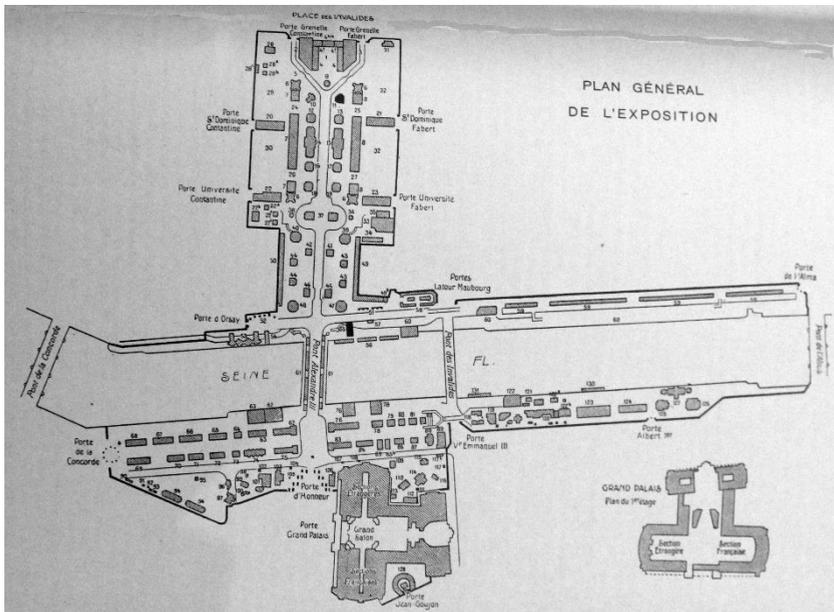


Fig. 3: Plano de la Exposición Universal de Artes Decorativas de París (1925).

A través de la consulta de los catálogos publicados con motivo de la Exposición y de revistas de la época, nos podemos hacer una idea

¹¹² LIONEL, L., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, L'architecture: section française", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, junio 1925. p. 182.

fidedigna de cómo realmente era la Exposición. La revista francesa *Art et décoration* dedicó, durante la celebración de esta gran manifestación artística, la mayoría de sus páginas a un acontecimiento tan importante para la ciudad de París; asimismo, en España son numerosas las publicaciones que recogieron las noticias de lo sucedido en la Ciudad de la Luz, a las que más haremos referencia en nuestro texto serán las revistas *La Esfera*, *Blanco y Negro* y *La Construcción Moderna*.

Finalmente, después de todos los contratiempos, la Exposición se ubicó en el corazón de París y ocupó una superficie de veintitrés hectáreas,¹¹³ equivalente a cuarenta y seis campos de fútbol. Dicha cifra había sido motivo de disputas entre el Ayuntamiento de la ciudad y los organizadores de la muestra, volviéndose a favor de estos últimos. En el recinto que ocupaba, estaba unida la Explanada de los Inválidos con los Campos Elíseos, siendo este el eje principal; la unión se hacía a través de los puentes que cruzaban el río Sena, que eran el de Alejandro III y el de la Concordia (fig. 4);¹¹⁴ mientras que los ejes secundarios estaban ubicados en los muelles del río.¹¹⁵ Estaba organizada por grandes avenidas donde se ubicaron los diferentes pabellones; que conseguían unas amplias perspectivas, además de permitir una mejor circulación de los visitantes, evitando así grandes aglomeraciones (fig. 5).¹¹⁶

Eran varios los puntos de acceso a la Exposición, uno de ellos era la entrada a la Explanada de los Inválidos que se hacía a través de dos grandes puertas: *la Porte Grenelle – Constantine* y *la Porte Grenelle – Fabert*. Una vez en la explanada se encontraban tres galerías destinadas a la recepción de los visitantes y donde también se encontraba la instalación de la Sociedad de Artistas Franceses,

¹¹³ s. a. 1923. *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. p. 2.

¹¹⁴ LÉON, P., 1925. "L'Exposition des Arts Décoratifs", en *Vient de Paraître*. p. 34.

¹¹⁵ LIONEL, L., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, L'architecture: section française", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, junio 1925. p. 184.

¹¹⁶ *Ibidem*. p. 182.

iniciadores del proyecto; esa gran explanada era el lugar en el que estaba ubicada la Biblioteca, reservada para el arte y la industria del libro. Justo enfrente los visitantes se encontraban con una fuente, obra de René Lalique (fig. 6), siendo dos las que diseñó para el conjunto de la Exposición. Dicha fuente fue descrita por Pitolllet en un artículo que llevaba por título *Un paseo por la blanca ciudad de las Artes Modernas*, publicado por la revista *La Esfera*, su autor habla de una fuente:

[...] adonde vendrán á descansar y á soñar los cansados visitantes, entre el fluir de las aguas el resplandor de los oros y de los esmaltes, en un ambiente de sutil voluptuosidad y de lujo discreto, propio de París.¹¹⁷



Fig. 4: Vista del puente Alejandro III.

¹¹⁷ PITOLLET, C., 1925. "Un paseo por la blanca ciudad de las Artes Modernas", en *La Esfera*, nº 596, 6 junio 1925, p. 23.

Continuando con las descripciones de lo que se pudo ver en París en relación al agua, José Francés destaca en otro artículo de *La Esfera* como la Exposición:

Durante la noche presenta aspectos fantásticos de luces, músicas, festivos acuáticos, representaciones escénicas, salones de baile y toda suerte de regocijos.¹¹⁸

Esto demuestra la importancia que tuvieron las fuentes y los juegos que se produjeron con el agua y las luces, iluminando además las noches de París. Se realizaban espectáculos con una duración de dos horas en unas cascadas luminosas que estaban instaladas en el puente de Alejandro III, de 1896.¹¹⁹



Fig. 5: Vista general de una de las avenidas de la Exposición.

¹¹⁸ FRANCES, J., 1925. "La Sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas", en *La Esfera*, nº 603, 27 julio 1925, p. 16.

¹¹⁹ s. a. 1925. "Les Pavillons et les Galeries de l'Exposition", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, mayo 1925, s. p.

Proseguimos con la descripción de las ubicaciones de los edificios en la Exposición, a partir de la Explanada de los Inválidos arrancan unas galerías que culminan en cuatro altas torres, que era el lugar destinado a los vinos, licores y a la cocina francesa. Si se continuaba con el paseo dejando atrás la Gran Explanada se llegaba a una gran avenida que comunicaba con el Sena; en la parte de la derecha se situaban los pabellones dedicados a Francia, la anfitriona y, en los de la izquierda a los países extranjeros invitados (fig. 7).¹²⁰ En esa misma avenida se encontraba la otra gran entrada a la Exposición en la plaza de la Concordia, donde fue ubicada la magnífica *Porte de la Concorde*, concebida como un gran crómlech a partir del levantamiento de unos menhires cuadrados y pilones (fig. 8).¹²¹



Fig. 6: Fuente de René Lalique, vista de noche.

¹²⁰ PITOLLET, C., 1925. "Un paseo por la blanca ciudad de las Artes Modernas", en *La Esfera*, nº 596, 6 junio 1925, p. 24.

¹²¹ LIONEL, L., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, L'architecture: section française", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, junio 1925. p. 192.



Fig. 7: Pabellón de las secciones extranjeras en la Exposición.

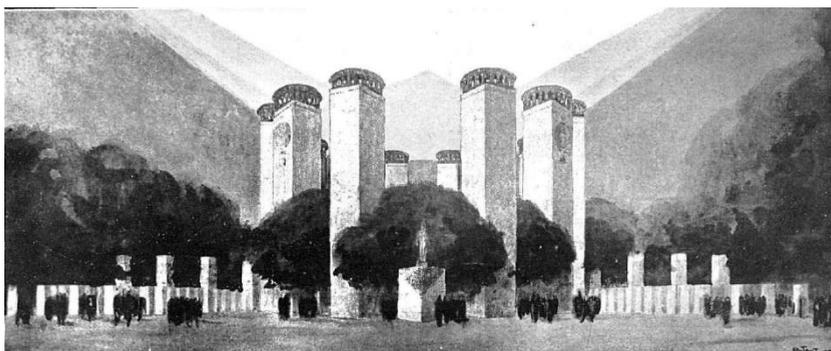


Fig. 8: Entrada monumental de la Plaza de la Concordia.

El *Grand Palais* estaba en el punto opuesto a la entrada principal, en la parte inferior de este edificio se encontraba el vestíbulo, del cual arrancaba una escalera monumental (fig. 9); partiendo hacia la izquierda nos desplazaríamos a las secciones extranjeras; mientras que hacia la derecha nos dirigiríamos a la zona de las Artes el Teatro,

Fotografía y Cine.¹²² En este edificio se encontraba también la sala de conciertos y de congresos.

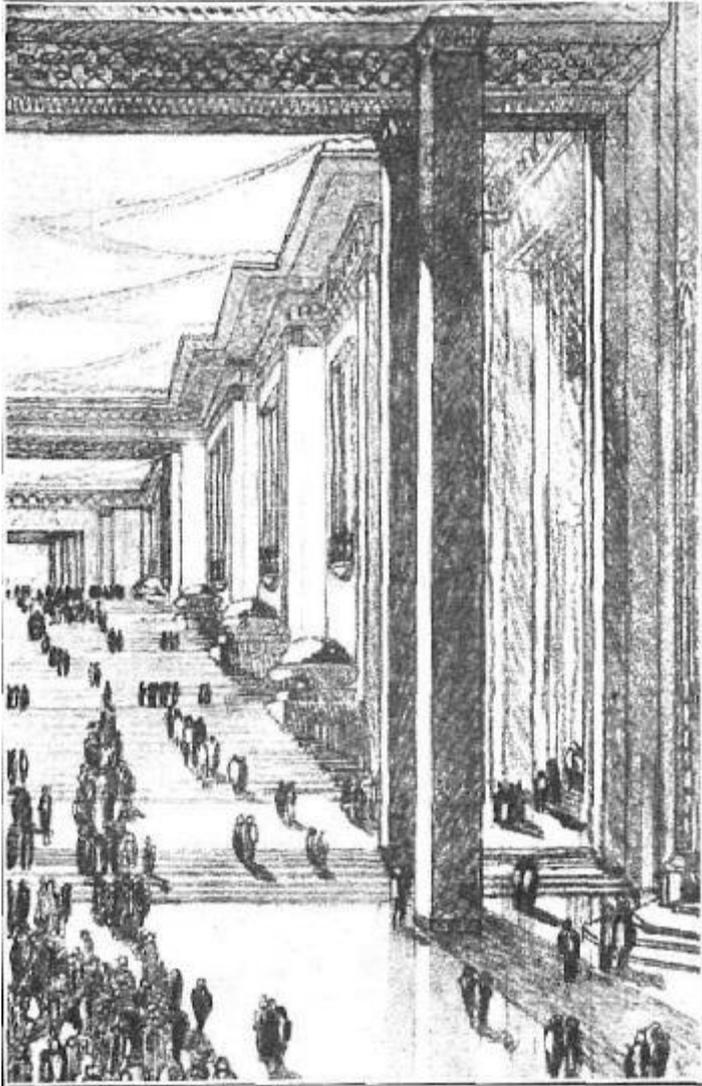


Fig. 9: Escalera monumental del *Grand Palais*.

¹²² s. a. 1925. "Les Pavillons et les Galeries de l'Exposition", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, mayo 1925, s. p.

Existía una idea muy importante unida a una gran feria de muestras, que era la demostración de las artes que allí se podían ver, donde el visitante se encontraba con documentación de cada industria pudiendo entender cómo se realizaban todas aquellas obras que se presentaron en la exposición; todo ello estaba acompañado con demostraciones en vivo, donde los jóvenes artesanos mostraban al mundo su trabajo. Es importante destacar la existencia de ciclos de conferencias sobre el estudio de las técnicas constructivas y los materiales que se utilizaban en ese momento, asimismo sobre fotografía y cine, acompañado este último por proyecciones de películas.¹²³

Para finalizar este apartado destacamos que una de las grandes críticas hacia la Exposición estaba relacionada con la construcción de los diferentes pabellones. Crítica en la que se destacaba que todas esas mejoras como la canalización de las aguas, el gas y la electricidad; las reformas en las vías públicas; el desvío de algunos tranvías y la reorganización de los transportes que conllevaba una mayor rapidez en los mismos; la creación de jardines y ornamentación urbanística; los numerosos edificios que se tuvieron que llevar a cabo; todo esto se podría haber aprovechado para el embellecimiento de París y, que no solamente dejara en la ciudad un rastro de «ceniza y polvo.»¹²⁴

Fueron los arquitectos los más críticos con estas construcciones y reformas, como fue el caso de Alfred Agache. Él fue uno de los que defendían el aprovechamiento de esos nuevos edificios para convertirlos en viviendas, consiguiendo así, que todo ese esfuerzo financiero que se había invertido fuese beneficioso para París con la

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ "Une cendre et une poussière". (trad. a.)

AGACHE, A. P., 1925. "Les fautes contre l'urbanisme a l'Exposition des Arts Décoratifs", en *Vient de Paraître*, nº 53, 1925, s. p.

creación de un nuevo barrio, como claramente manifestó en el artículo *Les fautes contre l'urbanisme a l'exposition des arts décoratifs*.¹²⁵

5.4.2. El reglamento que regulaba la Exposición

En el siguiente apartado podremos comprender cuales eran las normas que debían de seguir los participantes en la Exposición; para la elaboración de este apartado ha sido fundamental la consulta del catálogo publicado por el Ministerio de Instrucción y Bellas Artes de España, que realizó con motivo de la participación de nuestro país en la Exposición de París, donde se indica que:

Serán admitidas en la Exposición las obras de inspiración nueva y originalidad real, ejecutadas y presentadas por los artistas, artesanos, industriales, proyectistas, editores que pertenezcan a las Artes decorativas e industriales modernas.¹²⁶

Al reflejar que deben ser artes decorativas e industriales modernas, indica que comprende esa unión en el trabajo, que ya habíamos visto había ocurrido a principios del siglo XX en diferentes países europeos, como Austria y Alemania, produciéndose una asociación entre el artesano y el industrial.

La norma principal para poder exponer en París era el rechazo total a las imitaciones o copias de los estilos antiguos, al igual que había sucedido en la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* de Turín en el año 1902. Salvando esta regla serían aceptadas todas las industrias que tuvieran un carácter de Arte y siguieran las tendencias modernas acordes a la época en la que

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ s. a. 1924. *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París 1925*. p. 13.

estaban viviendo y,¹²⁷ que cumplieran con las necesidades para las que era creado el objeto en cuestión. La siguiente frase recogida en ese catálogo español resume perfectamente lo expresado anteriormente:

Confundiendo la admiración de los objetos antiguos, que es muy laudable, con los deseos de imitarlos, que es lamentable [...] las obras antiguas corresponden a ideas, a necesidades, a técnicas que no son las nuestras.¹²⁸

En lo que corresponde a esa idea de rechazo por lo antiguo, lo que se conseguiría con la celebración de la Exposición, como cita José Francés en uno de sus artículos para *La Esfera* sería ofrecer:

[...] una impresión de cómo en los principales países se producen las artes decorativas y se va, dentro de las normas tradicionales, aspirando á un estilo peculiar, característico á tono con la época presente.¹²⁹

En relación con la mejor manera de exponer los objetos, esta era la de construir espacios decorados que fuesen acordes a la época moderna, tanto interior como exteriormente, es decir, que reflejasen el momento en el que estaban viviendo. Teniendo por ello cabida todas las habitaciones de la casa, desde el baño a la cocina, mientras que se mostraban tanto los pequeños detalles que conformaban esos espacios. No solamente había que centrarse en las viviendas, sino también en todos los espacios que formaban parte de la vida cotidiana, como eran los bares, restaurantes, escuelas, casas de correos y,¹³⁰ que realmente nos aportaran una visión global de cómo sería una ciudad aplicando esas normas y esa estética de los años veinte.

¹²⁷ *Ibidem*. p. 3.

¹²⁸ *Ibidem*. p. 9.

¹²⁹ FRANCÉS, J., 1925. "La Sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas", en *La Esfera*, nº 603, 27 julio 1925, p. 14.

¹³⁰ s. a. 1924. *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París 1925*. p. 7.

En el reglamento de la Exposición estaba representada la unión de la industria con el Arte, afirmando que se debían utilizar los recursos que esta ofrecía y había que ponerlos al servicio de los artesanos. Por lo que, tenían cabida en la Exposición todos los productos, ya fueran únicos, fabricados en serie o en un número limitado. Esto refleja que era importante esa búsqueda en la colaboración entre los artistas que son creadores y los artesanos que habían adquirido ese saber hacer tradicional, del mismo modo debían de saber combinarlo con los medios que les ofrecía la industria moderna en ese momento.¹³¹

Continuando con el tema de la unión entre el artista y el industrial, existió una crítica que aparece mencionada en el catálogo, donde se desaprobaba el pensamiento que situaba al artista despreocupado de toda la parte técnica que se debía llevar a cabo a la hora de la elaboración de las obras; asimismo, en esa misma línea realzaba la importancia que tenía para el artista conocer desde el principio todo el proceso técnico que empleaba el industrial, a menos que el propio artista dispusiera de esos conocimientos y no necesitara esa colaboración continua con el técnico.¹³²

En lo que respecta a la organización del conjunto de la Exposición, estaba organizada en cinco grupos: el primero de ellos se corresponde con la arquitectura; el segundo con el mobiliario; el tercero con el vestuario; el cuarto con el arte del teatro, de la calle y de los jardines y; por último, el quinto, al que pertenece la enseñanza.¹³³ Cada uno de estos grupos estaba a su vez dividido en diferentes apartados, en el caso del mobiliario, objeto que nos ocupa en este trabajo, lo hacía en doce, siendo estos:

¹³¹ *Ibidem*. p. 10.

¹³² *Ibidem*. pp. 10 – 11.

¹³³ VILATA, S., 1925. "Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales modernas (París, abril – octubre de 1925)", en *La Construcción Moderna*, nº 15, agosto 1925, pp. 225 – 226.

Conjunto de mobiliario; arte e industria de la madera y el cuero; ebanistería y tafiletería; arte e industria del metal; arte e industria de la cerámica; arte e industria del vidrio; arte e industria textil; arte e industria del papel; juegos y juguetes. Instrumentos y aparatos de deportes; aparatos científicos; instrumentos de música y medios de transporte.¹³⁴

En el apartado sobre el conjunto de mobiliario estarían todo tipo de muebles que se podían encontrar en las viviendas, en las tiendas, cafés, restaurantes y bibliotecas; ya fueran obras terminadas, maquetas, fotografías o representaciones gráficas.¹³⁵ Respecto a todos esos apartados en los que estarían incluidos los elementos que se podían destinar también al mobiliario, como por ejemplo: el cuero, los metales como bronce aplicados al moblaje, textiles como tapicerías y alfombras empleadas en la decoración de interiores.

En lo referente a las técnicas utilizadas en la elaboración del mobiliario, una de las más interesantes la ofrecía la ebanistería y tafiletería, las cuales empleaban para su ejecución materiales en cierto modo, exclusivos e inusuales, como eran la laca, el marfil, la escama, el asta, el nácar, el celuloide o la galatita entre otros.¹³⁶

Por lo que respecta al procedimiento que se debía de seguir para poder participar en la Exposición, en el caso de los franceses debían presentar primeramente ante un jurado provincial dibujos precisos, modelos y fotografías de los proyectos y, una vez estos fueran admitidos pasarían a ser examinados por un Jurado Internacional.¹³⁷ En el caso de los participantes extranjeros debían de seguir las normas publicadas en el Reglamento según indica el artículo 13, en el que se

¹³⁴ *Ibidem*. pp. 21 - 26.

¹³⁵ Mobiliarios de todas clases, piezas de habitación para todos los usos, gabinetes telefónicos, instalaciones para salas de fábricas, almacenes y tiendas, cantinas, comedores, despachos, salones, cocinas, bibliotecas, viviendas para obreros, instalaciones de vagones y de barcos, aulas, etc., etc.

Ibidem. p. 21.

¹³⁶ *Ibidem*. p. 22.

¹³⁷ *Ibidem*. pp. 14 - 15.

establecía que las obras debían tener un aspecto moderno,¹³⁸ y a partir de aquí serían evaluadas por el Jurado Internacional.

Una vez estuvieran admitidos, los participantes tenían que estar representados por un delegado y un Comisario General. Todos los países tenían representación en ese Jurado Internacional, teniendo un mayor o menor número de personas en ese cargo en función de la superficie que ocupaban sus instalaciones dentro de la Exposición y el número de expositores con los que contaban.¹³⁹

En cuanto a las disposiciones generales destacamos el artículo 26, en el que se autorizaba a los expositores y participantes la venta de las obras que habían expuesto, o de los ejemplares en el caso de que fueran obras editadas, pero con la condición de no retirarlas hasta la clausura de la Exposición.¹⁴⁰ Todas las piezas expuestas debían estar acompañadas de los nombres de los artistas que hubieran participado en su ejecución.

Para finalizar destacamos el artículo 20 de ese reglamento donde:

Se prohíbe terminantemente dibujar, copiar, medir, fotografiar, reproducir por modelado o vaciado o en otra forma las obras expuestas sin autorización escrita del expositor, visada por el Comisario general.¹⁴¹

A modo de resumen, destacamos del reglamento el total rechazo a la imitación de los estilos antiguos, al igual que sucedió en Turín en el año 1902. Se subraya nuevamente la importancia de la colaboración entre los artesanos e industriales, que con su trabajo conjunto lo único que conseguían eran beneficios para ambos. Es interesante el hecho de mostrar todos los espacios que formaban parte de la vida, como bares,

¹³⁸ *Ibidem*. p. 15.

¹³⁹ *Ibidem*. pp. 40 - 41.

¹⁴⁰ *Ibidem*. p. 15.

¹⁴¹ *Ibidem*. p. 45.

restaurantes, teatros, no solamente las viviendas, sirviendo de esta manera como un testigo, reflejando como eran los ambientes en los que vivían. Para finalizar con el reglamento hacemos mención al punto de la prohibición de realizar dibujos de lo expuesto en París, que como veremos en el siguiente apartado, Yanka, uno de los redactores de la revista *Blanco y Negro* no fue muy respetuoso con esa disposición.

5.5. El mueble a través de las Naciones representadas en la Exposición

Por lo que respecta al mobiliario dentro de la muestra, este tuvo una gran representación. Revistas tanto francesas como españolas, se hacen rápidamente eco de lo que sucedió durante su celebración en ese París de la década de los años veinte del siglo XX. Unas revistas que nos muestran lo que allí sucedió a través de sus páginas con imágenes y descripciones al detalle. En este sentido, una de las revistas francesas más importante que está centrada en las artes decorativas fue *Art et décoration*, de tirada mensual, siendo una fuente muy importante de información, que ha servido para analizar el tipo de mobiliario que se pudo ver en la Exposición. Asimismo, otras fuentes consultadas han sido los catálogos realizados con motivo del certamen por los diferentes países participantes que acudieron a París en ese año de 1925.

Se hace además mención de ciertos colaboradores de revistas españolas, como por ejemplo Tomás Larraya, que visitó la citada Exposición. Él ofrece descripciones de los materiales que allí se podían ver, como es el caso del uso de las maderas, donde destacó que en la elección para su utilización se aprovechaban sus vetas y su color para

ofrecer una mayor «magnificencia y riqueza»,¹⁴² también era común el empleo de maderas exóticas y raras, excluyéndose las más corrientes.¹⁴³

En cuanto al acabado de los muebles, destaca el autor del artículo, el barniz a muñequilla, que se utilizaba para la aplicación de la goma laca. También se presentaron en la muestra muebles lacados, esto era debido en gran medida a la influencia oriental, provocando que artistas japoneses crearan escuela en París; el trabajo de la laca fue muy característico del mueble *art déco*. Incluye Larraya en el artículo que apenas se presentaron piezas pintadas, ya que esto había sido tendencia años atrás y, en ese momento estaba pasado de moda, debido al hecho que en la fecha de la Exposición los artistas y artesanos ofrecían una mayor importancia a la materia, en este caso concreto a la madera.¹⁴⁴

Continuando con el tema de los artículos dedicados a la Exposición aparecen una serie de descripciones de lo que se mostró en los pabellones de París. A pesar de estar prohibido hacer dibujos sobre los objetos expuestos, como se reflejaba en el artículo 20 del reglamento; Yanka, colaborador de la revista *Blanco y Negro* realizó una serie de dibujos para mostrárselos a sus lectores como indica en uno de sus artículos, a través de la sección *La mujer y la casa*. Destaca su autor por encima de todo el cubismo, que se había puesto de moda en el certamen y que invadía todos los detalles, que iban desde los muebles hasta los tejidos.¹⁴⁵ De las lámparas por ejemplo, de las cuales recogió notas y dibujos, cuenta que estaban las realizadas con madera natural; otra de esas lámparas que vio y dibujó en París era de sobremesa con

¹⁴² LARRAYA, T., 1925. "Los Muebles", en *Blanco y Negro*, nº 1797, 25 octubre 1925, p. 99.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 99 – 100.

¹⁴⁵ YANKA, 1925. "El cubismo y las lámparas", en *Blanco y Negro*, nº 1785, 2 agosto 1925, p. 103.

el pie en madera y con dibujos plateados que la decoraban (fig. 10), las había también con pantallas de mármol imitando el papel plisado (fig. 11).¹⁴⁶

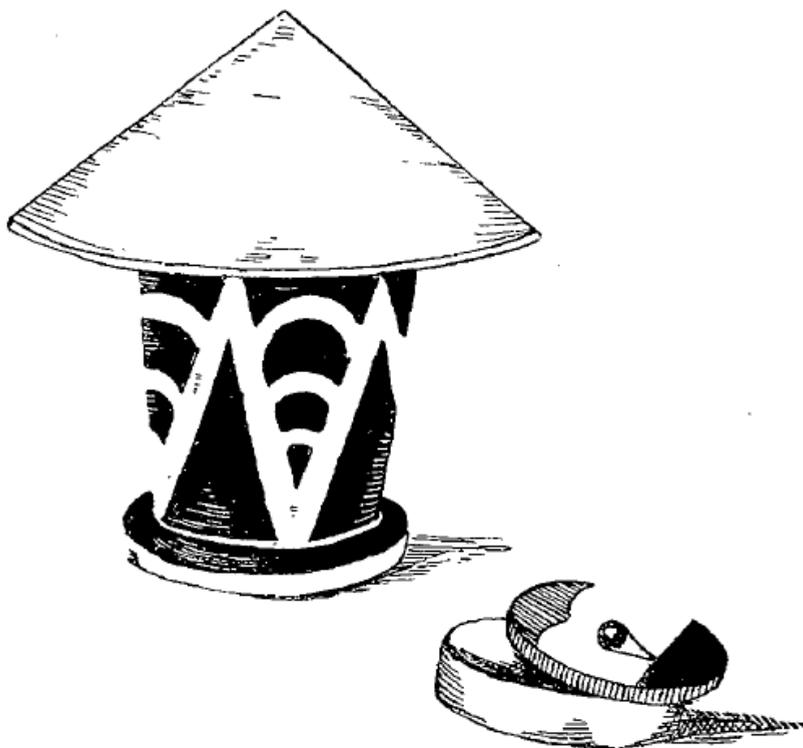


Fig. 10: Dibujo de una lámpara realizado por Yanka.

Por lo que respecta a las mesitas, también fueron un objetivo del lápiz de Yanka, las dibujó y describió como bajas, a veces estaban cubiertas por un cristal opaco e iluminadas en su interior; entre los tonos que se empleaban estaban los negros, combinados con maderas de nogal o

¹⁴⁶ *Ibidem.* p. 104.

de diferentes tonos, normalmente seguían la tónica de la línea recta y la combinación de diferentes volúmenes (fig. 12).¹⁴⁷

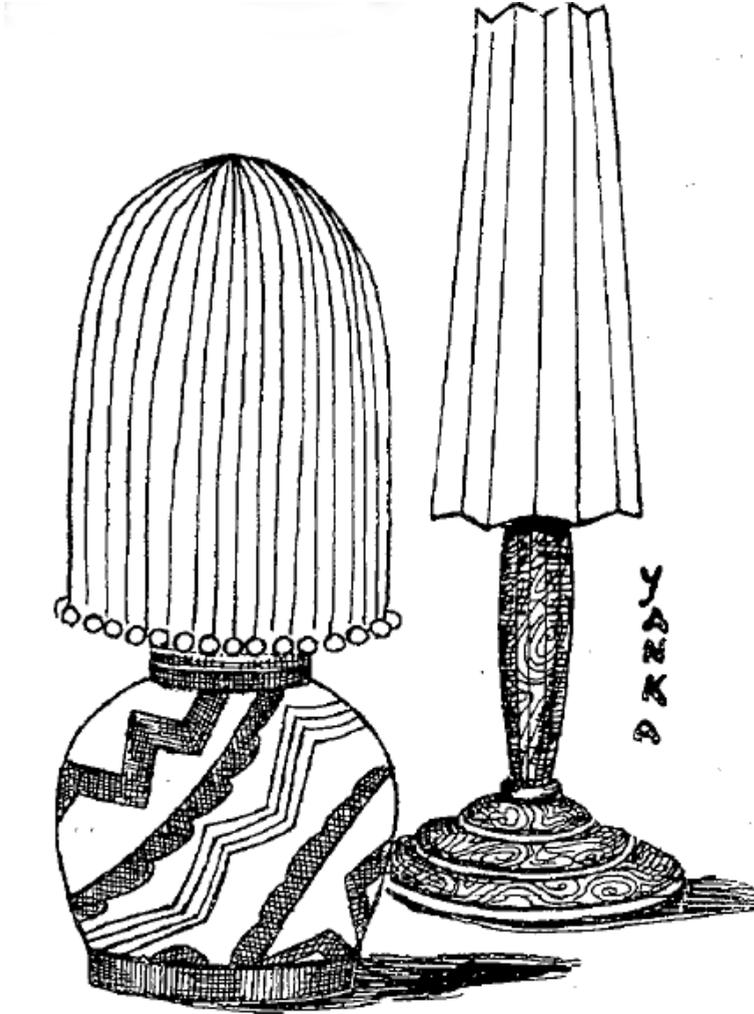


Fig. 11: Dibujo de una lámpara realizado por Yanka.

¹⁴⁷ YANKA, 1926. "Las mesitas", en *Blanco y Negro*, nº 1838, 8 agosto 1926, p. 113.

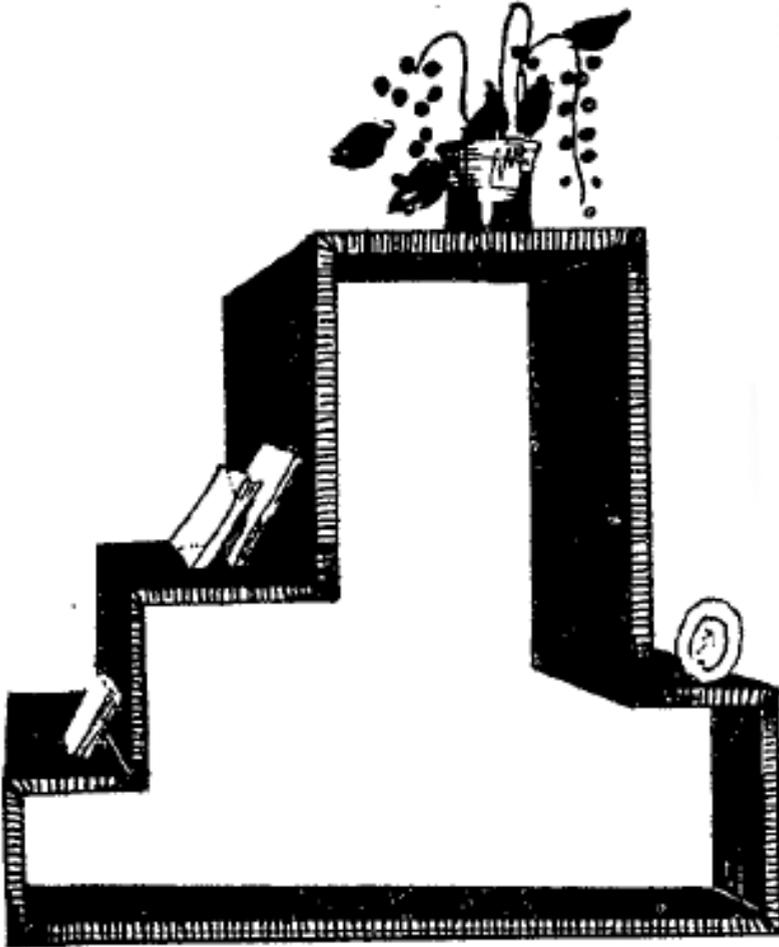


Fig. 12: Dibujo de una mesita realizado por Yanka.

Algo que llamó la atención del redactor, fue el empleo de las pieles en la decoración de los interiores, que como indica ya lo había visto en los muebles de cuero de los despachos, pero no era el mismo uso que se le daba en ese momento; por ejemplo en París Yanka observó ese uso de la piel en sillones o algunos muebles que estaban recubiertos

totalmente con piel de lagarto y, que se combinaban con maderas de diferentes colores (fig. 13),¹⁴⁸ siendo esto algo que realmente llamó su atención.

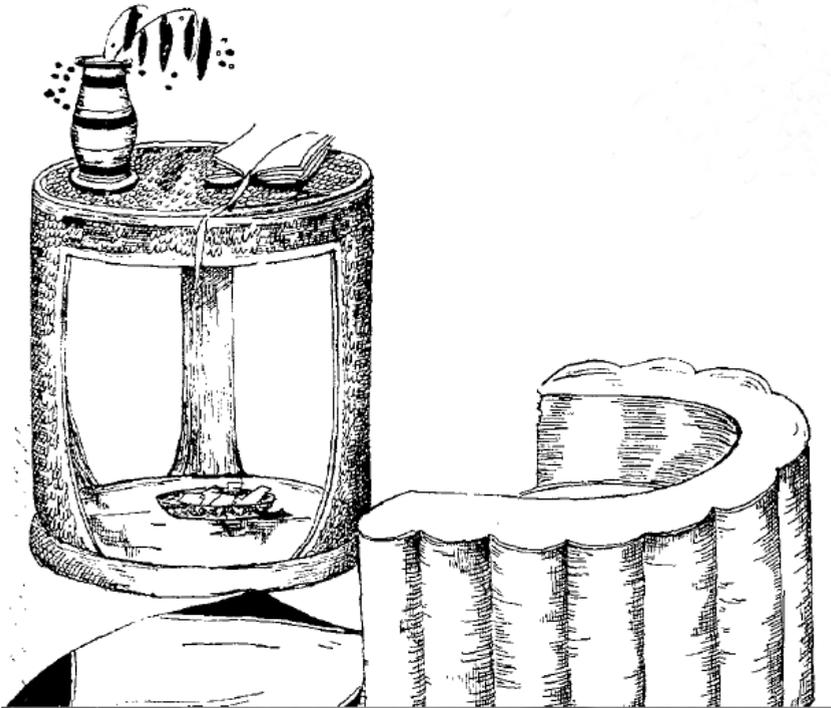


Fig. 13: Dibujo de una mesita realizado por Yanka.

La revista ilustrada española de moda y actualidad *Elegancias* dedicó como no podía ser de otra manera páginas a la decoración de interiores, en este caso los artículos aparecen sin firma, por lo que no tenemos información sobre su autor. Se relata en esos artículos que en los muebles se buscaban unas formas más exóticas, en

¹⁴⁸ YANKA, 1925. "En la Exposición de Artes Decorativas", en *Blanco y Negro*, nº 1799, 4 octubre 1925, p. 101.

contrapartida a los que se realizaban en épocas anteriores, los cuales eran mucho más macizos y de líneas más duras.¹⁴⁹ Se describen en sus páginas, mesas de cristal combinado con metales cincelados, hierro forjado y bronces; comentaban sus autores en relación con el tema del color que se introdujeron colores como los blancos, amarillos, violetas, anaranjados y gris claro que dejaron atrás a los tonos más neutros. Muchas veces se señalan que acompañaban a estas decoraciones los dorados que adquirieron cada vez más relevancia aportando lujo y suntuosidad.¹⁵⁰

El cambio de la colorimetría afectó tanto a muebles como a tejidos, entre ellos estaban las cortinas y los tapizados, muchas veces los últimos se realizaban en un tono más opaco para que resaltarán más los motivos diseñados, respondiendo a la necesidad de una vida más alegre, fomentada por la idea de que esa alegría era aportada por la decoración.¹⁵¹

Todo lo que se vio expuesto en la exposición ejerció una gran influencia en la decoración de las casas modernas, por lo que al mobiliario se refiere debía de ser bello para hacer de la vivienda un lugar más amable.¹⁵² La manera en la que se organizaron y expusieron las piezas en París mostraba una sensación de hogar según Larraya, quién como hemos visto anteriormente estuvo allí para dar testimonio en la revista *Blanco y Negro* donde trabajaba. Daba este crítico de arte importancia a esa unión entre la decoración y la vida en el hogar, siendo un lugar donde «están y viven los suyos, en donde se sueña, se ama, se llora y se ríe sin empaque y sin engaño.»¹⁵³ Para crear esa armonía en las

¹⁴⁹ s. a. 1926. "La decoración del hogar", en *Elegancias*, nº 39, febrero 1926, p. 23.

¹⁵⁰ NARDI, A., 1925. "La decoración y el mobiliario de la casa moderna", en *Elegancias*, nº 36, diciembre 1925, p. 62.

¹⁵¹ s. a. 1926. "La decoración del hogar", en *Elegancias*, nº 39, febrero 1926, p. 23.

¹⁵² NARDI, A., 1925. "La decoración y el mobiliario de la casa moderna", en *Elegancias*, nº 36, diciembre 1925, p. 49.

¹⁵³ LARRAYA, T., 1925. "Los muebles en la Exposición de Artes Decorativas", en *Blanco y Negro*, nº 1793, septiembre 1925, p. 116.

viviendas se debía buscar una unidad, lo cual no se conseguía a través del amontonamiento de muebles, alfombras, cortinas, esculturas y una serie de objetos en una habitación, sino que esa idea de confort tan presente en la mentalidad de la sociedad de esos años, se conseguía:

[...] gracias a un conjunto arquitectónico y a un ambiente decorativo buscado por la justa posición razonada de todos los componentes, cada elemento juega su papel y su valor se aumenta en relación al valor de los objetos que le rodean formando una unidad.¹⁵⁴

Y fue durante los primeros años del siglo XX cuando el concepto de la vivienda había sufrido un gran cambio, el hecho de la aglomeración de la gente en las ciudades provocó que las casas fueran cada vez más reducidas y, con unas alturas de los techos no tan elevadas como en los edificios construidos en épocas anteriores. El cambio se sucedió en parte de la mano del concepto de la higiene, ya que para evitar la acumulación de polvo en el mueble se eliminó el abuso de la talla, realizándose superficies más lisas y con una ornamentación más sencilla, sin estar muy recargados;¹⁵⁵ como se ha visto anteriormente las marqueterías fueron utilizadas en sustitución de las esculturas que adornaban los muebles.

Con relación a la idea de una búsqueda en la ausencia del ornamento, André Vera opina que el arte del mobiliario es el más complicado, porque no solamente debe responder a las exigencias de la industria, sino también a las de la vida en el hogar, ya que se trata de objetos de uso. El arte del mueble surgía como afirma Vera de la unión de la materia y la herramienta, siendo fundamental que la técnica y la práctica fueran los principios que rigiesen la educación del decorador y, no unos simples complementos. Además, afirma que el dibujo para el diseñador de mobiliario al igual que para un arquitecto era una

¹⁵⁴ *Ibidem*. p. 117.

¹⁵⁵ LARRAYA, T., 1925. "Los Muebles", en *Blanco y Negro*, nº 1797, 25 octubre 1925, pp. 100 - 101.

herramienta, no solamente un medio, sino que era un fin en sí mismo.¹⁵⁶ En ese sentido, le daba una gran importancia a la forma restándosele al ornamento como afirma en el siguiente párrafo:

Un mueble o un artículo de uso tienen funciones determinadas que imponen disposiciones especiales, que la materia sea simple o preciosa, que sus contornos sean ingenuos o sabios, que sean unidos o adornados, el servicio que se les pide puede también ser devuelto. Lo esencial, es pues: la forma, el volumen, la proporción y el uso del mueble; el resto es solo un accesorio. Podemos concluir por este axioma el estudio del arte aplicado por completo: «el decorado es una recreación, la forma es una necesidad.»¹⁵⁷

Los muebles eran construidos en palabras de André Vera para responder a las necesidades de una sociedad y, no solamente las que incluían a los individuos.¹⁵⁸

En lo referente a otra estancia de la vivienda que había cambiado mucho y se había adaptado a los tiempos, era el cuarto de baño. Para su decoración se huía muchas veces de los colores blancos, provocando que los fabricantes introdujesen en el mercado diferentes tonos de color, los cuales tuvieron un gran recibimiento por la clientela, como es el caso del negro; ya que estos espacios se rindieron también a la importancia que tenía la decoración para la sociedad.¹⁵⁹ Entre algunos ejemplos de lo que se pudo ver en la Exposición de París con relación a los cuartos de baño, estaba uno diseñado por Porcher. Ese

¹⁵⁶ VERA, A., 1925. "Le mobilier", en *Les arts décoratifs modernes*. p. 74.

¹⁵⁷ "Un meuble ou un objet usuel ont des fonctions déterminées qui imposent des dispositions spéciales; que la matière en soit simple ou précieuse, que leurs contours soient naïfs ou savants, qu'ils soient unis ou ornés, le service qu'on leur demande peut être également rendu. L'essentiel est donc: la forme, le volumen, la proportion et l'usage du meuble; le reste n'est qu'un accessoire. On peut conclure par cet axiome l'étude de l'art appliqué tout entier: «Le décor est une récréation, la forme est une nécessité»." (trad. a.)

Ibidem.

¹⁵⁸ VERA, A., 1912. "Le nouveau style", en *L'Art décoratif*, p. 31.

¹⁵⁹ POMLEY, 1925. "El cuarto de baño de ayer y el cuarto de baño de hoy", en *Blanco y Negro*, nº 2297, 28 julio 1935, p. 161.

baño descrito por Tomás Larraya disponía de un gran ventanal tratado como una vidriera artística donde se podía ver una simulación de juegos de agua y plantas acuáticas,¹⁶⁰ podríamos decir que acordes con la temática del espacio. Aparece en esa misma estancia un canapé con rejilla, que estaba decorado con almohadones de terciopelo ribeteados con cordones.¹⁶¹

Otro baño de los que se tienen noticias a través nuevamente de Larraya en otro de sus artículos fue presentado por el *Atelier Primavera*, espacio que contaba con una bañera como si de una piscina se tratase y, de un lavabo – tocador que no estaba construido como una pieza independiente, sino que formaba parte del espacio. Todo el conjunto estaba realizado con grandes piezas de mármol profusamente veteados y donde las líneas geométricas marcaban la tendencia ornamental.¹⁶²

En cuanto a la elección de la decoración del mobiliario visto en la Exposición, la floral tuvo mucha repercusión. Estaban influenciados por la rosa geométrica que utilizaba la escocesa Margaret MacDonald, quien había cambiado junto a su marido el rumbo treinta años antes hacia las líneas más puras propias del *art déco*.¹⁶³ Entre otros de los motivos que se empleaban en la ornamentación estaban los zigurats, los soles y las fuentes.

André Vera en el año 1912 en un artículo para la revista *L'Art décoratif*, ya hablaba sobre ese nuevo estilo, denominándolo así concretamente, *Le Nouveau Style*, donde concluyó que para realizar esa decoración se tenía que observar la naturaleza y sacar de ella los modelos y la inspiración¹⁶⁴. Destaca en ese artículo que las canastas y guirnaldas

¹⁶⁰ LARRAYA, T., 1926. "Modernos cuartos de baño", en *Blanco y Negro*, nº 1830, 13 de junio 1926, p. 111.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ KLEIN, D., 1974. *All colour Book of Art Deco*. pp. 4 – 5.

¹⁶⁴ VERA, A., 1912. "Le nouveau style", en *L'Art décoratif*, p. 32.

de flores y frutas serán la marca de ese estilo¹⁶⁵ que se estaba gestando, reduciéndolas a unas líneas geométricas por la influencia del cubismo.

A continuación, se procederá a analizar el mobiliario que fue presentado en la Exposición. Organizaremos la información en cuatro apartados, el primero estará dedicado a la anfitriona, Francia; el segundo a países europeos que participaron en la exposición, sin incluir España; el tercero a países que no pertenecen a Europa; el último y cuarto destinado a España.

Las fuentes documentales utilizadas para la elaboración de esta parte son dos. En primer lugar, la consulta de los catálogos publicados por cada uno de los países asistentes a los que hemos tenido acceso, es por eso que la nomenclatura de los países sea acorde a la época de la Exposición (fig. 14).

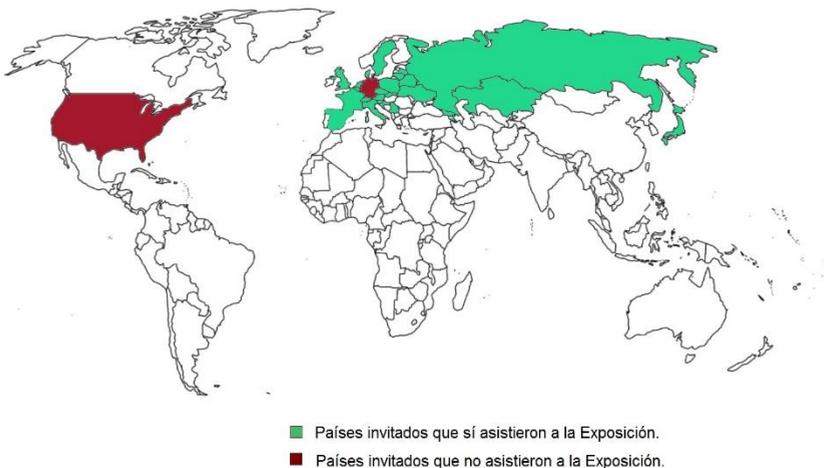


Fig. 14: Mapa de los países invitados a la Exposición de París.

¹⁶⁵ *Ibidem.*

En segundo lugar, la fuente de información ha sido la consulta de la revista francesa *Art et décoration*, dedicada a las artes decorativas, que con motivo de la Exposición de París se volcó en ella. A través de este análisis se podrá determinar cuáles fueron los materiales, las formas y decoraciones que fueron empleados en las piezas que se mostraron en la Exposición de 1925.

5.5.1. El mobiliario francés a través de la Exposición de París

Como era de esperar, Francia tuvo una importancia más que señalada en la celebración de la Exposición de Artes Decorativas de París. Existían en tierras francesas numerosos diseñadores de mobiliario que ejercían una gran influencia sobre los demás. Esto los llevó al tema tan denostado de la copia que en muchos casos era realizada por empresas que producían mueble en serie; motivo que perjudicaba al sector, ya que si solamente se ejecutaban copias y no se invertía en diseñadores la creación se quedaba estancada,¹⁶⁶ por lo que no se podría continuar evolucionando en el ámbito de las artes decorativas.

El programa que tenía pensado la Sociedad del Arte Aplicado y Oficios era el de diseñar las diferentes habitaciones que se incluían en una vivienda moderna, desde la cocina a los baños; teniendo siempre en cuenta esa unión entre la arquitectura y el mobiliario,¹⁶⁷ cuyos pioneros en este ámbito habían sido los de la Escuela de Glasgow seguidos de los vieneses. Todo ello se realizó siguiendo las normas que se indicaban en el reglamento, que apuntaba a incluir todas las

¹⁶⁶ VARENNE, G., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, Le mobilier français", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1925, pp. 2 - 3.

¹⁶⁷ *Ibidem*. pp. 1 - 6.

habitaciones de la casa, para así poder obtener una visión global que reflejase el momento en el que fue creado.

Lo que define el arte decorativo francés, como expresa Varenne en un artículo publicado por la revista *Art et décoration*, era la búsqueda de la belleza en la materia, utilizando sobre todo maderas exóticas, incrustaciones de materiales ricos, metales y otros materiales como por ejemplo el galuchat.¹⁶⁸ A estas elecciones se unió la utilización de formas armónicas y equilibradas, y unos volúmenes colocados siguiendo una línea que buscaba la perfección y la elegancia,¹⁶⁹ siendo todo ello característico del mueble *art déco*.

Asimismo, como se ha mencionado era importante para estos diseñadores y decoradores la unión de la arquitectura con el mobiliario, un claro ejemplo de ello lo tenemos en un dibujo de Pierre Chareau publicado por esa misma revista (fig. 15). Diseñó una arquitectura circular para la creación de un despacho – biblioteca, ubicó los muebles en el centro, debajo de la estructura circular del techo, para darles así una mayor importancia. La mesa está marcada por la línea recta y muestra formas redondeadas en los cantos del sobre; aparece acompañada de un sillón tapizado en color blanco que contrasta con las maderas oscuras con las que está elaborado el mobiliario que completa el espacio.

El proyecto de la embajada francesa fue el de reunir en un mismo espacio el trabajo de más de treinta artistas que trabajaron en equipo, entre ellos había arquitectos, mueblistas, escultores, pintores, orfebres y decoradores de tejidos. Entre los mueblistas se encontraban Jallot, Luis Süe y André Mare; escultores como HIRON o Le Bourgeois, trabajadores del metal como Edgar Brandt; Raul Dufy diseñó dibujos

¹⁶⁸ Material que se puso de moda durante el período *art déco* para forrar superficies, se trata de la piel del escualo lija o de otros seláceos.

¹⁶⁹ *Ibidem*. p. 2.

para las alfombras y colgaduras; Rapin y Pierre Selmersheim fueron los arquitectos que también participaron en este proyecto de la embajada.¹⁷⁰

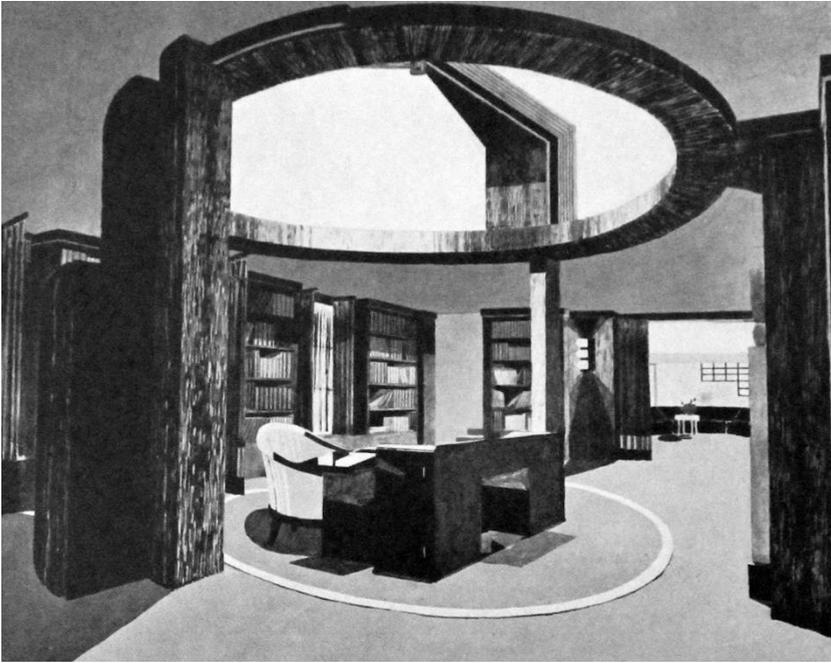


Fig. 15: *Bureau* – biblioteca de una embajada francesa diseñada por Pierre Chareau.

Varenne en el artículo para dicha revista, nos describe un cuarto en el que André Groult utilizó materiales como el galuchat y maderas exóticas, entre las que se encontraban el ébano y el palisandro.¹⁷¹ El texto estaba acompañado de imágenes que permiten conocer más en detalle cómo era ese mobiliario; una de ellas es de un dormitorio, denominado como habitación de mujer, donde el galuchat es el material elegido como revestimiento de la cama (fig. 16). La cama tiene

¹⁷⁰ *Ibidem.* p. 4.

¹⁷¹ *Ibidem.*

un dosel, del que penden unos cortinajes, adosado a la pared; las líneas de la pieza son redondeadas y se sostiene sobre cuatro patas de pequeño tamaño. La mesita que forma parte del conjunto era bombeada y fue realizada con una madera oscura, el estilo *bombée* era una herencia del mueble clásico francés Luis XV.



Fig. 16: Habitación de mujer diseñada por André Groult.

Continúa Varenne describiendo en su artículo lo que se mostró en la sección francesa, en este caso hizo referencia al pabellón de los diseñadores Süe et Mare, que contaba con una decoración donde se combinaba el verde y el oro en la cúpula,¹⁷² mismos colores que recuerdan a aquellos mosaicos de Julius Diez, que decoraban el vestíbulo de lo que exhibieron los diseñadores de Múnich en *Le Salon d'Automne de 1910*.

En el interior de la rotonda de ese pabellón aparecen un sillón, un sofá y un taburete con un tapizado de decoración floral y figurativa, compuestas por Charles Dufresne (fig. 17). El sofá está realizado en madera dorada y tapizado con la técnica artesanal de los tapices de Aubusson, declarados en el año 2009 como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. En el tapizado está representada la historia de Pablo y Virginia, basada en una novela del mismo nombre.¹⁷³ El conjunto se complementa con unos motivos de vegetación que recubren toda la pared, siguiendo esa línea geométrica presente en los tapizados de los asientos.

En ese mismo artículo de Varenne antes mencionado, hace el autor referencia al trabajo de Paul Follot, que se define por la voluntad del diseñador de gustar a la clientela burguesa. Él utilizaba la madera de palisandro y la caoba; empleaba en sus trabajos la técnica de la marquetería y seguía una moda cubista en sus creaciones.¹⁷⁴

Varenne hace referencia también en el artículo al arquitecto, decorador y ebanista Djo Bourgeois, donde afirma que este mantiene unas influencias claramente cubistas, mientras que Kolhmann exageraba la curva de los pies de las butacas.¹⁷⁵

¹⁷² *Ibidem*. p. 6.

¹⁷³ DUNCAN, A., 1986. *Muebles Art Deco. Los diseñadores franceses*. p.12.

¹⁷⁴ VARENNE, G., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, Le mobilier français", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1925, p. 6.

¹⁷⁵ *Ibidem*. p. 8.



Fig. 17: Muebles de Süe et Mare y tapicerías de Charles Dufresne.

La obra del diseñador francés Jacques Émile Ruhlmann se pudo ver en *L'Hôtel du Collectionneur*, este artista ejemplificó a la perfección la búsqueda del lujo y la suntuosidad en su obra. Colaboraba para la elaboración de sus piezas con otros diseñadores como Francis Jourdain, Brandt, o Jean Dunand, este último lacaba algunas de sus piezas.¹⁷⁶ Ese lujo característico de Ruhlmann no permitía que cualquier persona pudiese llegar a adquirir un mueble de este artista, estas piezas contaban con unos precios que únicamente estaban destinados para una clientela con un alto poder adquisitivo.

En el gran salón de su pabellón, del que conservamos una imagen que fue publicada por la revista *Art et Décoration* aparece un mueble al fondo que fue lacado por Dunand y dos sillones tapizados con

¹⁷⁶ KJELLBERG, P., 2011. *Art Deco: les maîtres du mobilier, le decor des paquebots*. p. 20.

decoraciones florales (fig. 18). Las paredes de este gran salón están recubiertas con papel pintado, cuyos motivos decorativos son jarrones, de los que salen flores que se van alternando con conjuntos de pájaros y todo ello adornado por una sucesión de guirnaldas.



Fig. 18: Gran Salón del *Hôtel d'un Collectionneur*.

Describe Varenne la aportación de Ruhlmann en la Exposición como una perfecta armonía entre las formas y los colores, analizando también que para el vestíbulo de música combinó un mobiliario de tonos sombríos con otros más claros, unos muebles que estaban colocados sobre una gran alfombra azul. Los cortinajes utilizados eran de color violeta. En ese mismo hall sobre una fina, simple y dorada tira en la pared se elevó una cúpula pintada por Rigal.¹⁷⁷

En un artículo de la revista *Blanco y Negro*, de marzo de 1935, dedicado a la figura del decorador Ruhlmann con motivo de su muerte. El autor destacó que su influencia se había dejado notar en lo realizado posteriormente en las artes decorativas, añadió en su escrito que su técnica era perfecta y característica. Técnica que se podía observar en las patas de los muebles «fusiformes y finísimas»¹⁷⁸ y, en su reconocida curva larga empleada como soporte de sus piezas. Este diseñador fue uno de los que influyó en el *art déco* valenciano, en concreto en Martínez Medina, que en el año 1926 introdujo en sus catálogos mobiliarios de este estilo, siendo Ruhlmann principalmente en el que se inspiraba. Continúa el autor con la descripción de la obra de Ruhlmann en el siguiente párrafo:

[...] ese sentido magnífico de verticalidad, esa plasticidad delicada de las telas transparentes entregadas a la dulce dejadez de sus elevados pliegues, esos enormes butacones de piel con grandes brazos cilíndricos.¹⁷⁹

En lo referente al pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, mucho más purista que el resto, era el más escondido, encontrándose al fondo del jardín de *Cours Le Reine*.¹⁸⁰ Surgió su creación con motivo de

¹⁷⁷ VARENNE, G., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, Le mobilier français", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1925, pp. 5 – 6.

¹⁷⁸ S. a. 1935. "Ruhlmann, el genio moderno de la decoración", en *Blanco y Negro*, nº 2279, 24 marzo 1935, pp. 117 – 119.

¹⁷⁹ *Ibidem*. p. 119.

¹⁸⁰ LE CORBUSIER, 1925. "Le Pavillon de L'Esprit Nouveau", en *Vient de Paraître*, p. 108.

materializar las ideas que se habían ido plasmando en la revista que llevaba por título *L'Esprit Nouveau*, el mismo nombre que el del Pabellón, a lo largo de cuatro años. En esa publicación Le Corbusier vertió críticas hacia ese nuevo estilo o forma de decoración, el *art déco*, considerando como verdadero arte decorativo la arquitectura, la que debía responder a las necesidades de los que la habitasen.¹⁸¹ El grupo al que pertenecía Le Corbusier estaba a favor de la sustitución del trabajo manual por la máquina, apoyando la producción seriada.¹⁸² El tipo de mobiliario que planteaban estaba basado en lo práctico, por ejemplo los enormes y pesados armarios se sustituían por casilleros y en los muebles no primaría la estética sino la practicidad de ellos.¹⁸³

Incluimos dentro de Francia, la sección de Alsacia, ya que esta es una región francesa en la actualidad; aunque en la Exposición presentó un proyecto independiente al francés, ya que hasta la II Guerra Mundial había sido un territorio disputado a lo largo de varios siglos entre Alemania y Francia.

Como ejemplo de muebles presentados en la sección de Alsacia tenemos un comedor de Jacquemin, cuyas marqueterías fueron realizadas por Charles Splinder, cuya imagen se ha extraído de la revista *Art et décoration* (fig. 19). Es un comedor en el que impera una línea ondulada y la decoración se consigue por medio de marqueterías de motivos vegetales.

En una descripción realizada por Régamey en esa misma revista, su autor habla de otro comedor de Splinder decorado con unos pesados roleos que están esculpidos, siendo una mezcla de frutas y pájaros; en esos muebles también destaca Régamey que empleó como decoración

¹⁸¹ *Ibidem*. p. 7.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ s. a. 1928. "Arquitectura, mobiliario y obras de arte", en *La Construcción Moderna*, nº 9, 15 mayo 1928, p. 142.

la marquetería con motivos de paisajes.¹⁸⁴ Otro de los diseñadores de mobiliario del Pabellón de Alsacia es Théo Bert, quién en un cuarto de niña buscó la sencillez y utilizó los tonos blancos creando un espacio en armonía, en el que empleó unas formas en los muebles muy recordadas.¹⁸⁵ Para finalizar con Alsacia, existe un tocador documentado en la misma revista francesa, obra de Jacquemin, realizado en madera de nogal y palisandro; dispone ese mueble de un espejo casi de cuerpo entero en forma de óvalo (fig. 20).



Fig. 19: Muebles de Jacquemin y marquetería de Charles Splinder.

La moda en el mobiliario francés se caracterizaba por la utilización de tonos oscuros, aportando la nota de color los detalles en oro y plata,

¹⁸⁴ RÉGAMEY, R., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, la section alsacienne", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1925, p. 51.

¹⁸⁵ *Ibidem.* p. 52.

mientras que los muebles dorados no llegaron a desaparecer del todo. Aunque sí se encontraban algunos de estos ejemplares, como el sofá que hemos visto de Süe et Mare, pero nunca en interiores modestos o dormitorios.¹⁸⁶ Había diversas opiniones a la hora de elegir la decoración de las paredes, estando los partidarios de decorar las paredes por medio de papel pintado o tejido decorativo y los que defendían un tono mural unificado adornado por medio de cuadros.¹⁸⁷ En lo referente a la iluminación, la preferida por estos decoradores sería la indirecta, que se podía realizar por medio de apliques, evitando en mayor medida las arañas o las lámparas de pie.¹⁸⁸

Finalizamos el apartado de mobiliario de la aportación francesa en la Exposición, mencionando las maderas que Varenne cita en su artículo; estas son el sicómoro, palisandro, ébano de macassar, palo rosa, madera de Java, todas ellas exóticas, además del nogal citado en el mueble de Alsacia. El empleo de tablas y chapas era habitual, además provenían de países lejanos, algo que las hacía más valiosas. El empleo de estas maderas no solamente se utilizaba para la construcción de los muebles, sino que muchas veces con ellas se recubrían las paredes o los techos; otro de los revestimientos utilizados era el mármol, aunque menos empleado.¹⁸⁹ Una de las técnicas citadas, fue la de la marquetería en la sección de Alsacia, quedando así referenciado su utilización como técnica decorativa empleada en el período *art déco*.

¹⁸⁶ VARENNE, G., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, Le mobilier français", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1925, p. 14.

¹⁸⁷ JANNEAU, G., 1925. "Introduction a l'Exposition des Arts Décoratifs, Considerations sur l'esprit moderne", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, enero – junio 1925, pp. 144 – 145.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 145 – 146.

¹⁸⁹ VARENNE, G., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, Le mobilier français", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1925, p. 14.



Fig. 20: Tocador de Jacquemin.

5.5.2. El mobiliario de los países europeos presentado en la Exposición de París

Uno de los países que asistió a la Exposición fue Inglaterra, no siendo su aportación muy llamativa, ya que según la opinión de Gabriel Mourey en la revista *Art et décoration*, destacó que los decoradores

ingleses continuaban con la copia de los estilos pasados, como afirmó en el artículo conservado en la revista francesa:

Los decoradores ingleses no parecen haber hecho ningún progreso de ningún tipo y en ninguna técnica... La exposición de 1925 es una prueba brillante. El espíritu de novedad por el que nuestros decoradores son poseídos, hasta el exceso, a veces resulta claramente que los decoradores ingleses lo ignoran; peor, lo rechazan y lo desprecian.¹⁹⁰

Italia fue otro de los asistentes a la cita de París, Martinie comentaba en la revista *Art et décoration* el carácter arcaico que tenía el pabellón italiano, que recordaba a un gran edificio romano. La escasez de mobiliario es otra nota que destacar, referenciada por el mismo autor con la siguiente frase: «Nos asombramos de la ausencia casi completa de conjuntos mobiliarios.»¹⁹¹

Solamente se cita en un artículo dedicado a la sección italiana en relación al mobiliario, una referencia al uso de la marquetería en una de sus mesas, que se podían ver en su pabellón.¹⁹²

Por lo que respecta a la aportación de los austriacos, la invitación realizada por parte de Francia a la Exposición fue recibida por Austria con un gran entusiasmo, esforzándose por corresponder a esa gran oportunidad que les brindaban. Fueron más de doscientos los artesanos e industriales que mostraron su interés por participar en la cita de París.¹⁹³ Siendo Joseph Hoffmann el elegido como director

¹⁹⁰ «Les décorateurs anglais ne semblent avoir fait aucun progrès d'aucune sorte et dans aucune technique... L'exposition de 1925 en est une preuve éclatante. L'esprit de nouveauté dont nos décorateurs sont possédés, jusqu'à l'excès, parfois il apparaît clairement que les décorateurs anglais l'ignorent; pis, le rejettent et le méprisent.» (trad. a.)

GABRIEL, M., 1925. "La section britannique", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925, p. 164.

¹⁹¹ "On s'étonne de l'absence presque complète d'ensembles mobiliers". (trad. a) MARTINIE, H., 1925. "La section italienne", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, noviembre 1925, p. 187.

¹⁹² *Ibidem*, p. 185.

¹⁹³ SCHÜRFF, H., 1925. *L'Autriche à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris 1925*, Vienne: édité par la Commission Exécutive. p. 15.

artístico y arquitecto para llevar a cabo tales funciones en preparación y montaje de la Exposición.¹⁹⁴

En Viena tenían mucha fuerza las artes aplicadas, de hecho, el Gobierno impulsó este movimiento a través de la fundación del Museo de las Artes e Industrias, que estaba unido a la Escuela de Artes y Oficios de Viena. Este hecho se produjo ya en el siglo XIX, siendo el primero de estas características que apareció en Europa. Se crearon escuelas especializadas en diferentes técnicas y oficios, facilitando los accesos y estudios a los jóvenes estudiantes mediante la otorgación de subvenciones.¹⁹⁵

Esa importancia que se le dio a las artes industriales por parte de los austriacos tenía una larga tradición ya desde la Edad Media. Dicha importancia no solo estaba unida al hecho de que las artes decorativas formarían parte de los artículos de primera necesidad de un modo práctico, sino también porque la unión de arte e industria daban como resultado una forma artística, dando relevancia también a la manera de construir las; por lo que los austriacos no rechazaban el empleo de las máquinas, sino que las utilizaban y ponían a su servicio llegando prontamente a una revolución en las artes,¹⁹⁶ donde convivían en la creación de las piezas.

Otto Wagner fue maestro y amigo de Hoffmann, fue el que marco el camino de esa evolución en las artes, apoyando siempre esa necesidad de convivencia entre las máquinas y el Arte. En Viena los acontecimientos llevaron a la fundación en 1897 de la *Sezessionsstil*, La *Wiener Sezession*, que contó con la ayuda del arquitecto y diseñador industrial Joseph Maria Olbrich.¹⁹⁷ Este se convirtió en un

¹⁹⁴ KLEINER, L., 1924. "Joseph Hoffmann et «L'Atelier Viennois»", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1924, p. 55.

¹⁹⁵ SCHÜRFF, H., 1925. *L'Autriche à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris 1925*. p. 14.

¹⁹⁶ *Ibidem*. p. 59.

¹⁹⁷ *Ibidem*. p. 58.

movimiento que buscaba la inspiración en la tradición, encontrando en ella las formas modernas y actuales, introduciendo en sus creaciones formas naturales, que eran abstractas y curvas.¹⁹⁸

A partir del año 1900 también se involucró en el movimiento Hoffmann, arquitecto y diseñador industrial, para él «crear el objeto más pequeño y doméstico tiene la misma importancia que construir una casa.»¹⁹⁹ Hoffmann era profesor de la Escuela de Artes Decorativas de Viena y disfrutaba de su fama cuando fundó junto a Kolo Moser la *Wiener Werkstätte*, el Taller Vienés, que estaría en funcionamiento veinte años y siempre fue fiel a su programa inicial, donde tenía una gran importancia la calidad del producto realizado, siendo lo que primaba en su creación. Los productos que estos diseñadores realizaban se vendían al precio más barato posible; pero ello no lo conseguían empleando en su proceso materias primas baratas para reducir los gastos, sino que pretendían satisfacer a aquellos clientes que buscaban en la experimentación y en el cambio de la decoración esa necesidad de desarrollar su gusto; y claro está, dentro de esta nueva clientela había personas que no disponían de grandes recursos.²⁰⁰

A continuación, se proceden a analizar unos ejemplos obtenidos del Catálogo de Austria, que realizó con motivo de la Exposición y, de la revista *Art et Décoration*. Una de las imágenes es una lámpara de madera extraída del catálogo (fig. 21). Fue diseñada por Joseph Hoffmann y ejecutada por la *Wiener Werkstätte*, se recurrió a la forma geométrica con una pantalla que recuerda a una pirámide invertida y estaba realizada en seda verde, en la base y el pie se emplearon otros materiales, como fue el recubrimiento de piel de serpiente.

¹⁹⁸ FIELL, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*. p. 55.

¹⁹⁹ “Créer le plus petit objet domestique a la même importance que construire une maison”, (trad. a.)

KLEINER, L., 1924. “Joseph Hoffmann et «L’Atelier Viennois»”, en *Art et décoration, revue mensuelle d’art moderne*, agosto 1924, p. 62.

²⁰⁰ *Ibidem*. pp. 63 – 64.

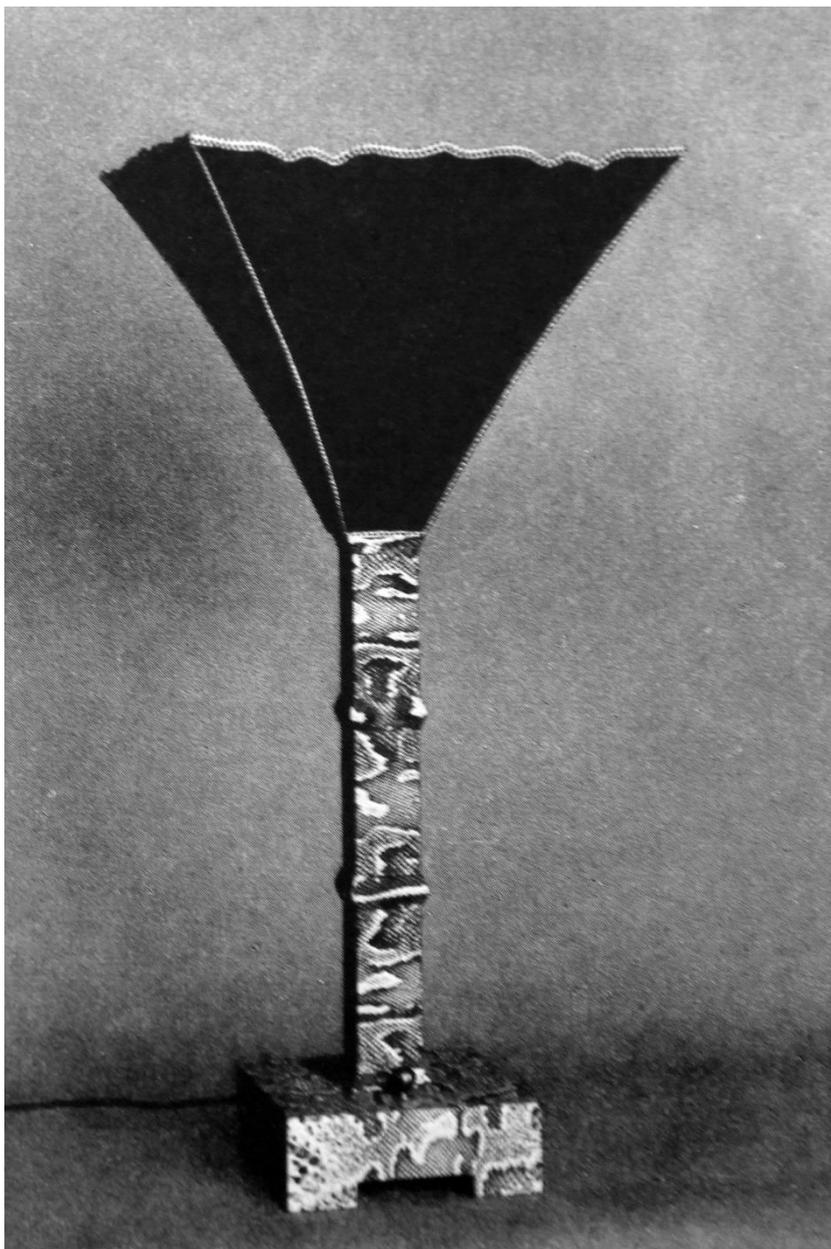


Fig. 21: Lámpara diseñada por Joseph Hoffmann y elaborada por la *Wiener Werkstätte*.

En dos imágenes conservadas en la revista *Art et décoration* aparece un salón de descanso, cuyo diseño pertenece de nuevo a Hoffmann (fig. 22 y 23). Se trata de un gabinete donde se encuentra una mesa de nogal americano, elaborada por August Ungethüm. Esa pieza sigue una línea geométrica muy marcada, reposando el sobre en cuatro patas unidas en la parte inferior por maderas con un perfil escalonado. En la habitación aparece un sofá – cama incrustado en la pared y enmarcado por un friso tallado. En los lados verticales del friso se combinan tallas de formas triangulares, circulares y cuadrangulares, mientras que en el horizontal se suceden unos semicírculos. Dentro del espacio del sofá – cama existen unas estanterías que están horadadas en la pared. Se completa la estancia con una butaca tapizada con decoración floral, cuyas patas están talladas en madera con motivos de flores también.



Fig. 22: Salón de reposo.

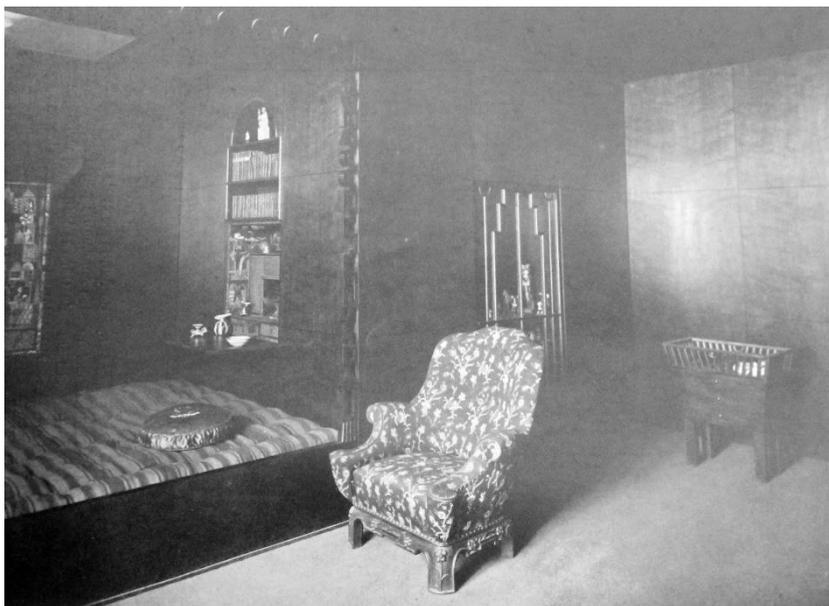


Fig. 23: Salón de reposo.

Se conserva una imagen en el catálogo austríaco de la Exposición; se trata de un armario de lujo, diseñado por Hugo Gorge y realizado por Lorenz (fig. 24). Se encuentra dividido en tres partes, la inferior con una celosía y motivos en forma de cruz; el cuerpo central es una pieza de menor tamaño en anchura donde se ubican cuatro pequeños cajones; sobre este último reposa la parte superior con una profusa decoración cubista.

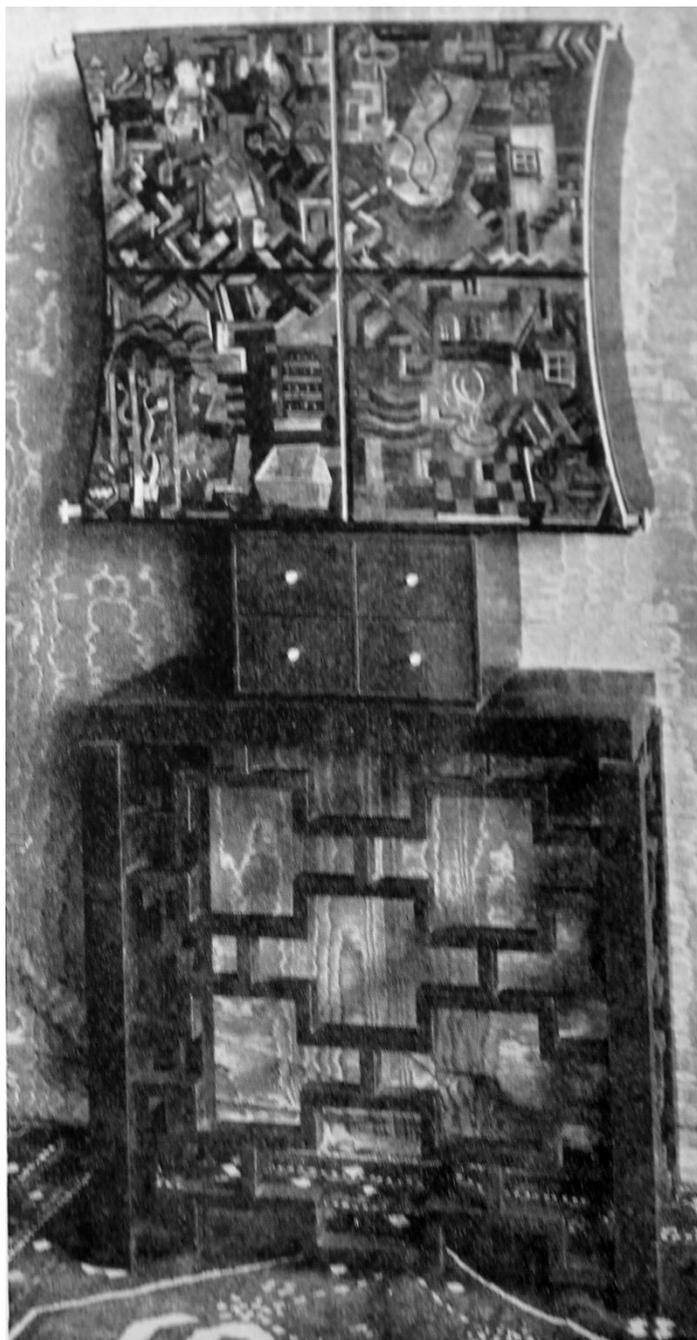


Fig. 24: Armario diseñado por Hugo Gorge y realizado por Lorenz.

Las observaciones vertidas en la revista *Art et Décoration* por René Chavance de la sección austríaca mostraban ese gusto por lo nuevo y lo inesperado. Declara que su aportación estaba caracterizada por un estilo muy particular debido a la convivencia de la influencia de razas lejanas y de las tradiciones locales. Afirma también en su escrito la existencia de curvas, florituras, volutas y complicaciones limpias, además de la denominada *Línea Hoffmann* de ese año, que en el 1925 se encorva doblemente empleando también motivos en relieve. En otra parte del artículo dedicado a la sección austríaca, mencionó que Hoffmann utilizó la madera de olmo en un gabinete de madera,²⁰¹ ofreciéndonos de este modo la documentación información de cuáles eran los materiales que empleaban estos artistas.

Suiza fue otro de los países que asistió a la Exposición, el movimiento de colaboración entre industriales y artistas estaba también presente en este país, fue en el año 1913 cuando se crearon dos agrupaciones de artistas, una en la Suiza francófona, *L'Oeuvre* y otra en la Suiza alemana, la *Werkbund*.²⁰² Cuando recibieron la invitación para participar en la Exposición estos dos grupos respondieron inmediatamente aceptando asistir a la cita.²⁰³

La *Werkbund* y *L'Oeuvre* perseguían un objetivo común, buscar la comunicación entre el industrial y el artista para colaborar en la búsqueda de ese objetivo, consiguiendo así producir un reforzamiento y una evolución en las artes aplicadas;²⁰⁴ esto es algo en lo que se había estado trabajando en otros países europeos como habíamos

²⁰¹ CHAVANCE, R., 1925. "La section autrichienne", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, septiembre 1925, p. 127.

²⁰² GILLIARD, F., 1925. "L'Evolution Moderne et l'essor actuel des arts appliqués", en *Suisse: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris, 1925*. p. 18.

²⁰³ VITAL, Fr., 1925. "Introduction", en *Suisse: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris, 1925*. p. 9.

²⁰⁴ GILLIARD, F., 1925. "L'Evolution Moderne et l'essor actuel des arts appliqués", en *Suisse: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris, 1925*. p. 19.

analizado en los casos de la *Wiener Werkstätte* y la *Deutscher Werkbund*.

A lo largo del siglo XIX las escuelas de arte existentes por todo el territorio suizo, habían dado lugar a la creación de otras destinadas a las artes industriales y las artes aplicadas; eran lugares donde se unían los conocimientos teóricos y los prácticos, lo que permitía a la industria preparar a los jóvenes que posteriormente pasarían a trabajar en ella.²⁰⁵ Todos estos avances en las artes aplicadas suizas se pudieron realizar gracias al apoyo de la Confederación Suiza que, con aportaciones económicas permitió la inserción de los especialistas necesarios para llevar a cabo dicha labor.²⁰⁶

Fueron varias las escuelas que se crearon, como la de Fribourg, Lucerna, Berna y Zúrich; siendo las dos últimas a las que primero llegaron las corrientes modernas en las artes aplicadas, con ideas como la de que para realizar un objeto industrial no bastaban los conocimientos de dibujo, sino que se debía poseer la destreza de un oficial para poder realizar el producto; así se enseñaba a los profesionales por medio de talleres la manera de hacer y proceder en el diseño y elaboración de las piezas finales.²⁰⁷

Otro hecho importante que se produjo en Suiza a lo largo del siglo XIX en relación al desarrollo de las artes decorativas fue la abolición de las maestrías, proclamándose de esta manera la libertad en la industria. Lo que llevó en el siglo XIX a una producción en serie más barata que reemplazaba al saber hacer del artesano,²⁰⁸ provocando el nacimiento

²⁰⁵ MEYER – ZSCHOKKE, F., 1925. "Les écoles d'arts appliqués et leur développement en Suisse", en *Suisse: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris, 1925*. p. 24.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*. p. 26.

²⁰⁸ s. a. 1925. "L'industrie du meuble et de la menuiserie d'art en Suisse", en *Suisse: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris, 1925*. p. 55.

de las escuelas y la creación de esos movimientos artísticos que buscaban la colaboración entre arte e industria.

Suiza contaba con una importante industria dedicada a la carpintería y la ebanistería. Durante los años veinte había cerca de quince mil personas trabajando en ese sector, algunas de las empresas llegaban a emplear entre doscientas y trescientas personas; gracias al perfeccionamiento de la maquinaria y a la colaboración de artistas especializados, provocaron que Suiza se convirtiera en una gran productora de mobiliario; exportando a otros países como Francia, España, Gran Bretaña, Holanda, Estados Unidos, Egipto.²⁰⁹

Se tienen noticias de lo que se presentó en la sección suiza gracias a la revista *Art et Décoration*, donde se menciona que entre las características de la *Werkbund* de Zúrich estaba la línea recta influenciada por el cubismo. Los muebles de Berna tenían unas formas más macizas, mientras que los presentados por *L'Oeuvre* contenían una elegancia más acorde con lo que buscaba Francia en ese momento.²¹⁰ Un biombo que aparece en esa misma revista fue realizado por Jacques Mennet del grupo *L'Oeuvre* (fig. 25). Se divide en cinco paneles, tres de ellos con decoración pictórica, contando con nueve escenas en total, donde se puede apreciar el gusto moderno por el cubismo que sus artistas reflejaban en sus obras. Los otros dos paneles que conforman el biombo tienen una decoración a base de líneas rectas y están rematados por un motivo escalonado ofreciendo movimiento al conjunto.

En una acuarela de Boris Grosser, conservada en la revista francesa *Art et décoration*, se puede observar una pequeña sala ejecutada por los estudiantes de la Escuela de Artes y Oficios de Basilea, que estaba

²⁰⁹ *Ibidem*. p. 56.

²¹⁰ CHAVANCE, R., 1925. "La section Suisse", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1925, pp. 87 – 88.

compuesta por una fuente en cuyo remate aparece la escultura de un ciervo (fig. 26). Tenía un armario en tonos verdes de unas líneas muy rectas salvo una pequeña ondulación en las esquinas. La puerta de la estancia estaba rematada por un triángulo cuyo interior se decoró con formas geométricas de colores muy vivos, como el amarillo, el verde y el azul.



Fig. 25: Biombo de Jacques Bennet.

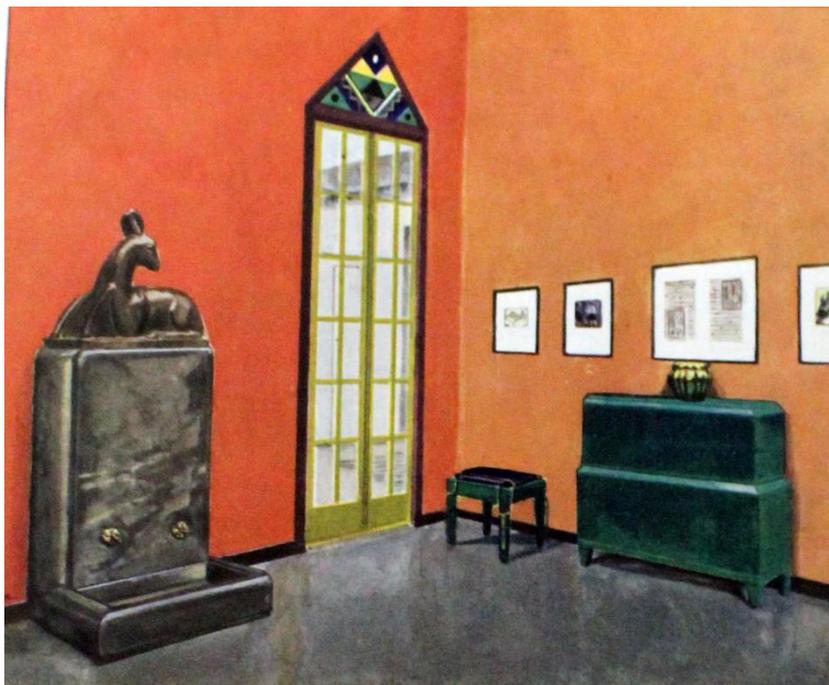


Fig. 26: Acuarela de Boris Grosser.

En el caso de Bélgica, la invitación recibida por parte de Francia fue acogida con mucha alegría y los belgas no tardaron en confirmar su asistencia. El encargado del diseño y construcción del Pabellón belga fue el arquitecto Víctor Horta; en el que estuvieron representados los artistas, artesanos, industriales, sus escuelas y academias de Arte.²¹¹

A finales del siglo XIX el mobiliario belga estaba muy influenciado por lo que se estaba haciendo en Inglaterra, a pesar de que lo presentado por el país inglés en la Exposición no fue muy representativo como se recoge en la documentación; dos de los diseñadores belgas más importantes durante esos años fueron Víctor Horta y Henry Van de

²¹¹ VAN DER BURCH, C. A., 1925. "Préface", en *Catalogue officiel de la section belge. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris 1925*. pp. 22 – 23.

Velde. Aunque fueron otros muchos los que se adentraron en las nuevas formas y las incorporaron a su trabajo, como Georges Hobé, quién realizaba un tipo de cubismo anticipado; Paul Hankar que acabó dando preferencia a la línea recta; y por último, León Sneyers.²¹²

Algunos de ellos serán llamados por las Escuelas y Academias de Arte para impartir sus enseñanzas, instruyendo así a los alumnos de la nueva generación, que aunque podían seguir tomando como modelo a la naturaleza, lo harían esquematizando las formas; introduciendo así las concepciones del cubismo y llevando a las artes aplicadas a una nueva etapa.²¹³ Esta manera de trabajar se introdujo también en el mobiliario como refleja Pierron en uno de los capítulos del catálogo belga donde relata cómo eran esos muebles:

Dibujaban muebles donde prevalecían las líneas rectas y donde las superficies planas y desnudas hablan sólo por su tono, su sombra o su luz, muebles adaptados estrictamente y justamente al uso deseado.²¹⁴

En un comedor realizado para la sección belga por Wolfers y cuya imagen se conserva en la revista *Art et décoration* (fig. 27). Está formado por una mesa dispuesta con la vajilla completa para un banquete, acompañada de un juego de sillas, donde esas formas cubistas que se describen aparecen en los respaldos, produciendo una curvatura cuadrada, al parecer que están formados por tablones unidos que van formando un respaldo semicircular. La estancia se completa con una vitrina al fondo, colocada debajo de una vidriera; las lámparas que forman parte del conjunto siguen la misma estética formadas por elementos cuadrangulares.

²¹² PIERRON, S., 1925. "Le mobilier", en *Catalogue officiel de la section belge. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris 1925*. pp. 76 - 79.

²¹³ *Ibidem*. p. 80 - 84.

²¹⁴ "Dessinaient des meubles où prévalent les lignes droites et où les surfaces planes et nues ne parlent que par leur ton, leur ombre ou leur lumière, meubles adaptés strictement et justement à l'usage voulu!". (trad. a.)
Ibidem.



Fig. 27: Comedor de Philippe Wolfers.

En lo referente a la unión del arte con la industria, al igual que en otros países, tuvieron una unión fecunda, llegando los objetos artísticos a todas las clases sociales; el fin era ofrecer belleza a las viviendas a donde se destinaban sus creaciones y así, por medio de ello conseguir la felicidad.²¹⁵

Por lo que se corresponde a los materiales empleados por los belgas, Pierron afirmaba que «el valor estético no reside en la materia, sino en la forma que se le da.»²¹⁶ En algunos diseños empleaban maderas poco costosas ya que luego las policromaban con tonos vivos como por ejemplo los rojos.²¹⁷ Dentro de los materiales que no se pintaban y

²¹⁵ *Ibidem.* p. 86.

²¹⁶ "La valeur esthétique ne réside pas dans la matière, mais dans la forme qu'on lui donne". (trad. a.)

Ibidem.

²¹⁷ *Ibidem.* p. 84.

que aparece referenciado en las fuentes documentales son las maderas como el palo rosa, el palisandro con incrustaciones de ébano, el marfil, el hueso y la paja trenzada.²¹⁸

Polonia fue otro de los países integrantes de la Exposición, la intención de la participación de Polonia adquirió interés por parte de los círculos artísticos de Varsovia y Cracovia y, no fue hasta finales del año 1921 cuando el Ministerio de Bellas Artes se comprometió con ellos a llevarlos a la Exposición, ya que en un principio habían renunciado por motivos bélicos debido a su lucha contra los bolcheviques.²¹⁹

En el año 1901 se había fundado en Cracovia una sociedad artística con el nombre de Sociedad del Arte Aplicado Polaco, bajo la dirección de Georges Warchalowski, él sería años más tarde el comisario general de la sección polaca en la Exposición de París. Uno de los principios de este colectivo era el de no copiar los modelos populares, pero si estudiarlos, para así poder buscar la inspiración a la hora de diseñar y no olvidar de este modo, el genio de su cultura.²²⁰ Las influencias recibidas en el arte polaco venían de la mano tanto occidental como oriental; esa convivencia fue la que creo un estilo particular que también durante esos años recibía las ideas cubistas, sin perder nunca su esencia artística original.²²¹

Se conservan fotografías en las revistas de algunos ejemplos de mobiliario que presentaron en la muestra los polacos, como es el caso de un gabinete de trabajo, obra del autor Myeczyslas Kotarbinski y ejecutado por Michel Herodek (fig. 28); Varenne en la revista *Art et décoration* señaló ciertas influencias cubistas sobre todo en la

²¹⁸ MICHEL, E., 1925. "La section belge", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1925. p. 78.

²¹⁹ WARCHALOWSKI, G., 1925. *Catalogue section polonaise*. p. 5.

²²⁰ MYECZYSLAS, T., 1925. "L'art décoratif en Pologne", en *Catalogue section polonaise*. p. 12.

²²¹ VARENNE, G., 1925. "L'Exposition des Arts Décoratifs, la Section Polonaise", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, septiembre 1925, p. 90.

iluminación, en las formas de la chimenea y en el perfil de los pies del escritorio.²²² La lámpara que se encontraba en la habitación cuelga del techo como una pirámide invertida. La influencia del cubismo está presente en toda la composición incluyendo también un armario donde se aprecia un juego realizado con las chapas de madera que lo recubren evocando formas triangulares y rematado con unos tiradores con esa misma estética. Los asientos disponen de unas patas monumentales cuyo interior se ha tallado con una especie de rayos de sol que nacen de la parte inferior. Como acabamos de analizar la forma predominante en toda la habitación es el triángulo. Es interesante mencionar una especie de jarrón, ubicado encima de la mesa y otros dos colocados sobre la chimenea que nos recuerdan un poco a una almena escalonada, motivo que se repite en el remate de un armario diseñado por Jastrzchowski que se verá a continuación (fig. 30).



Fig. 28: Gabinete de trabajo diseñado por Kotarbinski y realizado por Michel Herodek.

²²² *Ibidem*, p. 94.

Otro ejemplo de lo presentado por Polonia lo tenemos en una imagen de la revista *Art et décoration*, se trata de un gabinete de trabajo diseñado conjuntamente por Jastrzchowski y Czajkowskié (fig. 29). Fue realizado por Svoczinski, en él apreciamos una vez más el trabajo en chapa, en este caso con líneas verticales aprovechando la veta de la madera. Aparece en el espacio un sofá donde su remate vuelve a tener esa forma de almena adaptándose al largo de la pieza.

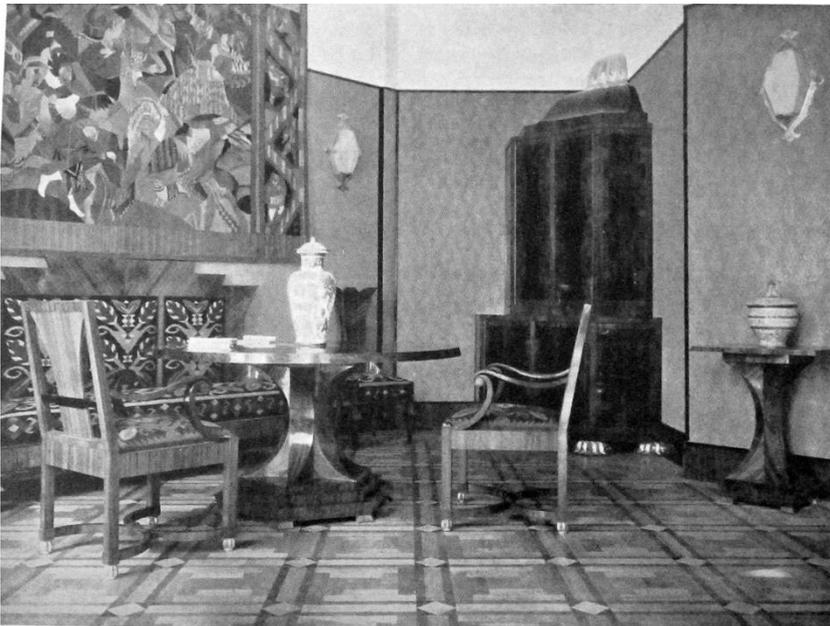


Fig. 29: Gabinete de trabajo diseñado conjuntamente por Jastrzchowski y Czajkowskié.

Por último, un armario diseñado por Jastrzchowski y ejecutado por Jaszczolt (fig. 30). Está acompañado a ambos lados por dos sillas con pata cabriole y un respaldo con una forma como si fuera una especie de "T". Todo el conjunto aparece completamente chapado siguiendo el esquema de rombos aprovechando las vetas de la madera. La parte

inferior es muy robusta, aplicándole una cierta ligereza en la parte central a través de la colocación de unas patas en forma de bola. En la parte superior hay una vitrina, que descansa sobre una especie de columnas helicoidales ofreciéndole dinamismo a la pieza. Los cristales aparecen encajados en unas formas geométricas dando una mayor importancia a la estética que a la propia funcionalidad de observar lo que se nos muestra dentro de la vitrina. Todo el conjunto está rematado por unas líneas que combinan la forma recta con la ondulada, en la parte central aparece esa almena que se había comentado anteriormente que recuerda a las existentes en las construcciones islámicas, pudiendo reflejarse aquí esa influencia oriental, la cual es una de las características del arte polaco.

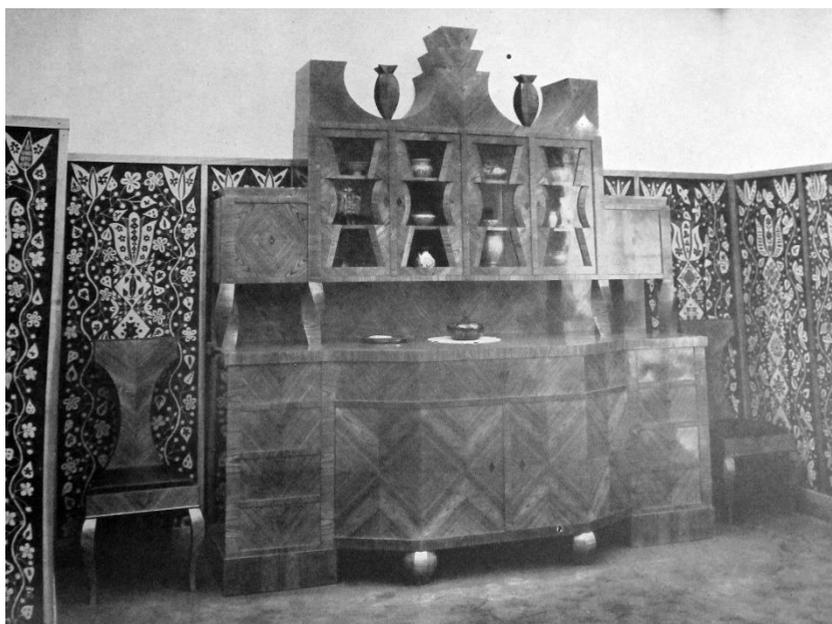


Fig. 30: Armario diseñado por Jastrzchowski.

La antigua Checoslovaquia también asistió a la Exposición, actualmente formada por Eslovaquia y Chequia; de la que solamente se conserva en la documentación consultada una imagen publicada en la revista *Art et décoration* de lo expuesto por este país en el certamen (fig. 31). Se trata de la sala de honor del Pabellón Checoslovaco, donde se encontraba una mesa rodeada por un sofá y dos sillones. Los asientos estaban tapizados dejando un borde de madera que lo enmarca. Por un lado, en el caso de los sillones en la parte alta del respaldo tienen un escalón en el centro de forma cuadrangular dándole movimiento, mientras que, por otro lado, aparecen tallados por medio de unas líneas las patas y tiene algunas partes de madera vista.



Fig. 31: Sala de honor del Pabellón Checoslovaco.

La mesa disponía de un gran pie combinándose diferentes formas geométricas. El pie parte de una base rectangular que al ir aumentando

va realizando diferentes movimientos con las molduras, dividiéndose luego en cuatro estructuras siguiendo una línea ondulada sobre la que reposa el sobre de madera de la mesa.

En la pared hay una pintura mural o tapiz, que refleja el trabajo de los artesanos de la antigua Checoslovaquia; en el panel central aparece un alfarero realizando una pieza en el torno de su taller y detrás de él estanterías donde almacena las piezas de cerámica.

Las fuentes que se han consultado han permitido poder documentar las maderas y técnicas que se emplearon en los conjuntos de mobiliario presentados por Checoslovaquia en la Exposición. Se cita que las paredes y los techos se habían revestido con tablas de roble de Bohemia; mientras que, para el mobiliario se emplearon las siguientes maderas: peral rojo en dos tonos, aliso ocre, alerce teñido de negro, limonero, palo rosa y palisandro para incrustaciones, roble natural y el antes citado roble de Bohemia; como técnica decorativa se cita la marquetería aplicada al mueble.²²³

Otro de los países que asistió a la cita de París fueron los Países Bajos. En el pabellón holandés era el mueble el que dominaba, siendo este original, ingenioso y variado, como lo describe Asselin en la revista *Art et décoration*. En este pabellón existía una armonía, ya que la unión de la arquitectura con el trabajo de los diseñadores era evidente; en la sala de recepción había un banco de cemento armado metalizado diseñado por Staal, cuya tapicería era de Joan Gidding, que mostraba una gran fantasía inspirada por el lujo de la India (fig. 32).²²⁴

En un despacho diseñado por Kramer los muebles estaban contruidos con caoba y ébano (fig. 33).²²⁵ En relación con otras de las maderas

²²³ VARENNE, G., 1925. "La Section Tchecoslovaque", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, septiembre 1925, pp. 101 - 102.

²²⁴ ASSELIN, H., 1925. "La section des Pays – Bas", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925. pp. 166 - 168.

²²⁵ *Ibidem*. p. 172.

empleadas en el mueble holandés de las que se tienen referencias documentales son el roble y la madera de coromandel,²²⁶ la segunda de ellas era negra con una veta muy marcada que se empleaba en el uso de chapeados y procedía de la India e Indochina.²²⁷

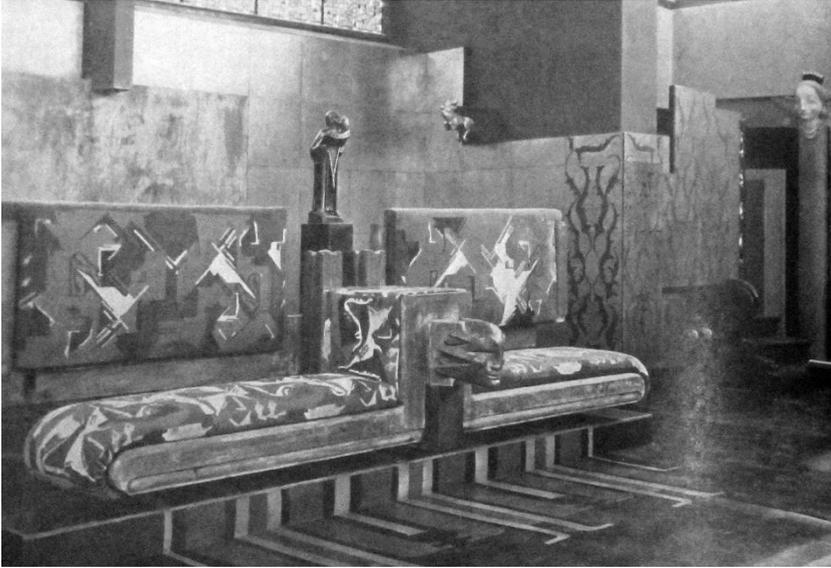


Fig. 32: Banco de cemento diseñado por Staal.

En lo referente a las técnicas empleadas, una de las que tenía un carácter nuevo para las incrustaciones metálicas era aplicar el metal fluido sobre las partes que había que revestir.

Es interesante comentar el despacho con muebles de Klerk, donde se había combinado el uso de la madera con el metal para la ornamentación, como es el caso del frontal de la chimenea que nos recuerda formalmente al lenguaje indio (fig. 34). Las patas sobre las

²²⁶ *Ibidem.* p. 171 – 172.

²²⁷ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario.* p. 140.

que se reposan los sillones y sillas tienen una forma de zueco de madera tan típicamente holandeses, siendo esta un tipo de decoración con un tinte más nacional.

En lo referente a Suecia, los suecos presentaron en la Exposición su gusto depurado y su tradición nórdica. Al contrario que otros países no buscaban hacer un alarde de lujo, quizás por eso podrían resultar un poco fríos y muy precisos,²²⁸ como indica Mourey en un artículo de la revista francesa *Art et décoration* dedicada al pabellón sueco.



Fig. 33: Despacho diseñado por Kramer.

La sociedad sueca era muy diferente a la francesa, en Francia los cambios que se realizaban en las artes decorativas estaban ligados a la clase más pudiente, a los mejores posicionados económicamente;

²²⁸ MOUREY, G., 1925. "L'Exposition des Arts Décoratifs, La section Suédoise", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925, p. 133.

en cambio, en Suecia esa evolución y cambios en las artes se llevaba a cabo tanto por la clase burguesa e intelectual como por la clase obrera, más en la línea de lo que sucedía en otros países europeos; las artes aplicadas respondían a las necesidades de toda la sociedad que buscaba la calidad en los objetos destinados a las viviendas.²²⁹



Fig. 34: Despacho diseñado por Klerk.

A la hora de realizar sus muebles, los suecos buscaban la perfección en la ejecución. Ejemplo de ello lo tenemos en la sala de recepción que realizaron para el pabellón sueco, estaba diseñado por Carl Horwil y elaborado por Nordiska Kompaniet (fig. 35). La sala disponía de una mesa alargada de líneas rectas, acompañada por dos sillas de cuatro patas cuyo asiento nos recuerda a una silla kurul por la forma en que se ha unido el asiento con los reposabrazos. Un banco diseñado también por Horwil tiene la forma curvada característica de las sillas

²²⁹ *Ibídem.* p. 134.

descritas anteriormente (fig. 36). El banco está realizado en roble con incrustaciones de diversas maderas.²³⁰



Fig. 35: Sala de recepción del pabellón sueco diseñado por Carl Horwik.

Mourey hablaba sobre los muebles que se encontraban en la Exposición no eran lujosos, lo cual no era un indicador de que no fuesen bellos, las maderas que empleaban en su mobiliario estaban muy pulidas y nunca se barnizaban; existía un respeto hacia la ornamentación, la conseguían a través de las marqueterías subrayando la arquitectura de la pieza y las privaban de elementos que las sobrecargasen.²³¹

²³⁰ *Ibidem.* p. 138.

²³¹ *Ibidem.* pp. 141 – 143.

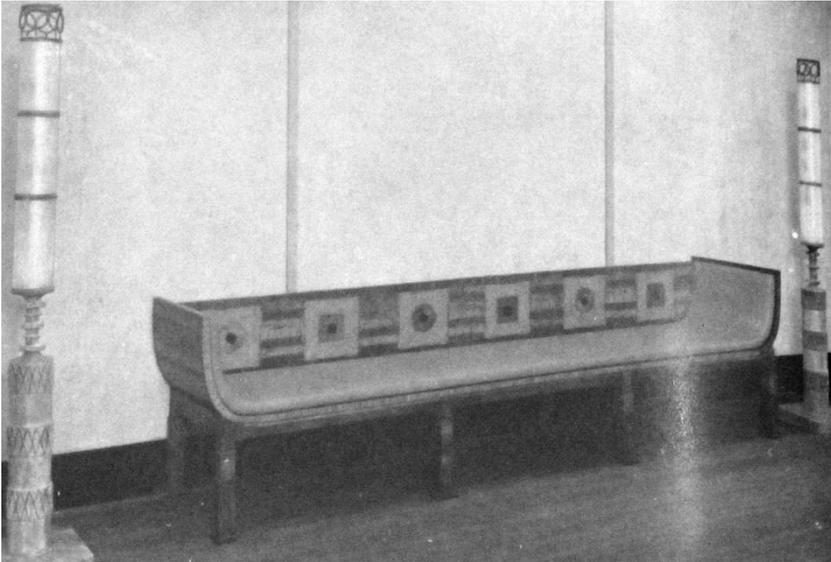


Fig. 36: Banco diseñado por Carl Horwik.

Otro de los países asistentes fue Dinamarca, el arte decorativo danés buscaba la sencillez, por lo que no existía una sobrecarga ornamental, mientras que, sus artistas mostraban siempre respeto por la materia con la que trabajaban.²³² Del pabellón de Dinamarca solo se conserva una imagen en la documentación que se ha consultado, se trata de un salón diseñado por Aage Rafn, fue ejecutado por Otto Meyer y Jacob Petersen, realizado en madera de arce y caoba (fig. 37). Entre lo más representativo del conjunto destacan las sillas, cuyo respaldo y asiento están formados por una única pieza curva sin ningún tipo de unión entre ambos; son unas piezas muy sencillas donde la única decoración es una oquedad con un diseño en forma de aspa. En ese espacio aparece también una mesa donde la línea recta marca la composición, mientras que, en el gran sofá vuelve a ser la curva la predominante.

²³² GABRIEL, M., 1925. "La section danoise", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925, p. 150.

La antigua Yugoslavia fue otra de las secciones que formaron parte de la Exposición de París, actualmente está formada por varios países después de su disolución. Haremos mención al nombre de Yugoslavia en el texto, ya que es el que existía en el momento al que hacemos referencia; asimismo también a Croacia y Eslovenia que aparecen citadas en las fuentes documentales. Yugoslavia es un país con grandes bosques, sobre todo de robles, madera con la que había alcanzado una gran fama. Este material era el que se empleaba en las vigas para la construcción de las casas, y también para los muebles, como apuntó Saunier en un artículo para la revista *Art et décoration*, donde explica que esos muebles «son cortados y ornamentados por una estilización de flores dispuestas según una geometría elegante que atenúa la severidad de su masa.»²³³

En el pabellón de Yugoslavia, se observaba su construcción una interpretación de la tradición nacional y popular, además de seguir la influencia europea que transformaba el arte hacia una nueva corriente. Se pueden concluir algunas características de su arte a través de la lectura del catálogo de esta sección que se realizó con motivo de la Exposición. Por un lado, en Croacia el tipo de flores y ramas que se empleaban en las alfombras persas abandonaron la precisión de sus contornos, a la vez que comenzaron a seguir unas formas redondas, curvas sinuosas y anchas, empleando unos colores simples. Por otro lado, en Eslovenia se fabricaban unos muebles elegantes, con ángulos muy recortados y donde se podía observar en las telas las flores de origen croatas.²³⁴

²³³ "Sont entaillées et ornementées d'une stylisation de fleurs disposées selon une géométrie élégante qui atténue la sévérité de leur masse". (trad. a.). SAUNIER, C., 1925. "La Section Yougoslave", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, noviembre 1925, p. 189.

²³⁴ MILLET, G., 1923. "L'art décoratif et industriel dans le poyaume", en *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes: section serbe – croate – slovène*. pp. III – IV.



Fig. 37: Salón diseñado por Aage Rafn.

Destacó Saunier en la revista *Art et décoration*, en un artículo dedicado a la sección yugoslava, tres mobiliarios que estaban ubicados en el *Grand Palais*. En primer lugar, señala un dormitorio esloveno que no mostraba particularidades étnicas pero destacaba su carpintería y su elegancia para el que se empleó una madera clara. En segundo lugar, describe un salón bosnio, en donde había un diván revestido con dientes de sierra y en el que destacaban del conjunto las líneas regulares de sus alfombras. En tercer y último lugar, el comedor dalmata en el que se emplearon como maderas la caoba y el arce (fig. 38). Los respaldos y patas de la mesa tienen una forma dentada que nos podrían recordar a esa sierra que mencionaba en el citado salón bosnio. El conjunto del salón dalmata lo completaba un armario

decorado con «rosetones de flores estilizadas y geoméricamente dispuestas.»²³⁵

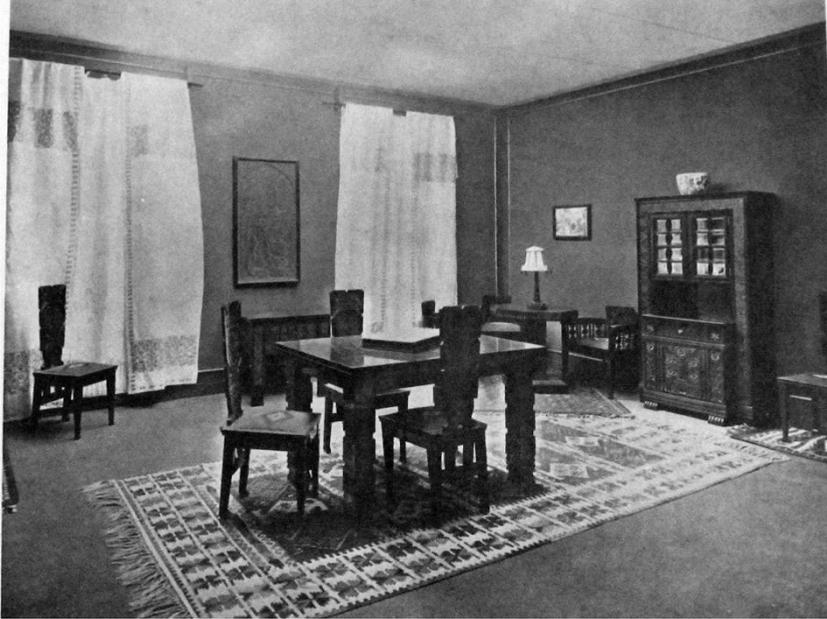


Fig. 38: Comedor dalmata.

5.5.3. El mobiliario presentado por países no europeos en la Exposición de París

Serían solamente dos casos, ya que Estados Unidos a pesar de ser invitado, no había acudido a la cita. En primer lugar, se expondrá lo relacionado a las Repúblicas Soviéticas Socialistas, que sí acudieron a

²³⁵ «Rosaces de fleurs stylisées et géométriquement disposées». (trad. a.) SAUNIER, C., 1925. «La Section Yougoslave», en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, noviembre 1925, pp. 189 – 190.

la cita de París; se hará referencia a ellas con ese nombre, ya que en la documentación y la época eran denominadas así.

En el Instituto Decorativo de la ciudad de Leningrado y la Escuela Superior de Arte e Industria de Moscú reinaba el cubismo, su preocupación por la forma estaba sujeta «a la disciplina del espacio.»²³⁶ Para ellos el Arte era considerado como una fuerza social; se inspiraban para sus creaciones en las formas geométricas, sin tener muchas veces en cuenta los sentimientos, buscando cierta teatralidad en sus obras.²³⁷

De la sección de las Repúblicas Soviéticas socialistas solamente se conserva en la documentación consultada una imagen de unas sillas publicada por la revista *Art et décoration*. Dichas sillas pertenecían a un Club obrero, obra de Rodtchenko (fig. 39). Están formadas por tres patas, algo que resulta llamativo. La trasera es solamente una y es mucho más ancha que las demás, esta tiene una forma semicircular que baja en una pieza desde la parte superior del respaldo manteniendo esa misma forma.

En segundo y último lugar, fue Japón el otro país no europeo que acudió a París. Cuando en septiembre de 1923 Japón recibe la invitación, no duda en responder confirmando su asistencia. La vida y las edificaciones en ese momento en Japón estaban muy influenciadas por la cultura occidental, los hombres vestían con traje a la manera europea, mientras que, las mujeres todavía se resistían a ese cambio llevando una vestimenta tradicional. Esa influencia occidental se hizo notar también en la construcción de los edificios, empleándose para ellos el hormigón y el ladrillo con un estilo europeo, siendo el motivo

²³⁶ VARENNE, G., 1925. « La section de l'Union des Républiques Soviétistes Socialistes » en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, septiembre 1925, p. 119.

²³⁷ *Ibidem*. p. 114 - 119.

por el que decidieron presentar en la Exposición el tipo de casa japonesa moderna siguiendo la tradición.²³⁸



Fig. 39: Club obrero, obra de Rodtchenko.

Su pabellón, que ocupaba una superficie de ciento cincuenta y ocho metros cuadrados, fue realizado íntegramente por obreros japoneses, quienes acudieron a París exclusivamente para el montaje del mismo; en su construcción se empleó el hormigón y catorce especies de madera, siendo la más empleada la de ciprés. El pabellón constaba de un jardín, la casa y un edificio anexo destinado a la ceremonia del té al que se accedía por medio de un puente.²³⁹ Fue muy acertada la elección de Japón para su pabellón, ya que el interior de una casa

²³⁸ s. a. 1925. *Catalogue illustré de la section japonaise à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. pp. 7 - 10.

²³⁹ *Ibidem*. p. 8.

japonesa moderna era muy diferente a la concepción que se podía tener de ella en ese momento, eran muchos

[...] los que desconocen cómo es una casa japonesa, y la ven llena de cretonas, lacas, farolillos, atiborrada de muebles y tíbores, lo cual no puede estar más lejos de la realidad.²⁴⁰

La casa que ellos representaron distaba un poco de cómo era en realidad, debido a que se debía de utilizar como un medio de exposición de objetos típicamente japoneses.²⁴¹

Los nipones muestran una gran preocupación por la higiene y la ventilación de sus viviendas, estas se encontraban totalmente acristaladas y dedicaban poco espacio a las paredes, por lo que a través de los grandes ventanales de los que disponían los interiores, estaban completamente iluminados.²⁴² La división interior se llevaba a cabo por medio de tabiques móviles realizados en bambú, y las estancias estaban durante el día desprovistas de muebles, ya que las esterillas y las colchas que se utilizaban para dormir, a lo largo del día estaban guardadas en los armarios.²⁴³ Las sillas no existen en sus interiores debido al empleo de cojines para sustituirlas, de ahí que las mesas fueran bajas (fig. 40).²⁴⁴ No es que los espacios estuvieran desprovistos de muebles, sino que se podía encontrar algún tocador o espejo portátil, jarrones, bandejas laqueadas y pequeños objetos,²⁴⁵ pero siempre buscaban esa idea de amplitud y de limpieza en el espacio.

²⁴⁰ LARRAYA, T., 1925. "Reproducción de una casa japonesa", en *Blanco y Negro*, nº 1800, 15 noviembre 1925, p. 99.

²⁴¹ *Ibídem*.

²⁴² *Ibídem*, p. 100.

²⁴³ s. a. 1925. *Catalogue illustré de la section japonaise à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. pp. 12 - 13.

²⁴⁴ *Ibídem*, p. 14.

²⁴⁵ LARRAYA, T., 1925. "Reproducción de una casa japonesa", en *Blanco y Negro*, nº 1800, 15 noviembre 1925, p. 101.

Dentro de los objetos expuestos, no se encontraron muchos seriados, sino que la mayoría de las piezas estaban realizadas por maestros y eran únicas, algo característico para demostrar que «conservan las virtudes tradicionales de paciencia, de capacidad y de conciencia de los viejos artistas japoneses.»²⁴⁶



Fig. 40: Salón japonés.

Entre las técnicas que mejor dominaban los japoneses se encontraba la marquetería. Aunque si bien es cierto, si en algo destaca Japón y es exportador de influencias desde hace siglos, es en el trabajo de la laca. La manera de lacar se hacía o bien mediante la aplicación de numerosas capas a una madera, a láminas muy finas de bambú o a

²⁴⁶ "Les traditionnelles vertus de patience, d'habilité et de conscience des vieux artistes japonais". (trad. a.)
s. a. 1925. *Catalogue illustré de la section japonaise à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. p. 17.

papel maché; o bien se podían crear objetos a partir de un bloque de laca pura mediante la aplicación de capas que eran trabajadas antes del tiempo de secado y se podían moldear.²⁴⁷

La decoración de las piezas se trabajaba con dibujos a pincel, o con incrustaciones de diferentes materiales, tales como el nácar, metales o piedras preciosas.²⁴⁸

5.5.4. El mobiliario presentado por España en la Exposición de París

El encargado de la construcción del pabellón de España, fue el arquitecto y profesor de la escuela de arquitectura de Madrid, Pascual Bravo (fig. 41). Dicho pabellón era una reproducción de una casa hispanoárabe en la disposición, pero sin llegar a hacer una imitación.²⁴⁹ Para ello buscó la inspiración en las casas mediterráneas de algunas regiones de España.²⁵⁰

En cuanto a lo presentado por España en la muestra de París, hay que destacar que la mayoría de los artesanos españoles continuaban todavía en el camino de la tradición. Este fue el motivo por el cual lo expuesto en Francia recibió la crítica de un redactor de la revista *La Construcción Moderna* en uno de los artículos dedicados a la Exposición, donde dice:

Parece seguro que en España no hay ni artes gráficas, ni encuadernaciones lujosas, ni bordados, ni encajes, ni repujados, ni

²⁴⁷ *Ibidem.* p. 18.

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ MARTINIE, H., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, la section espagnole", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, noviembre 1925, p. 176.

²⁵⁰ BRAVO, P., 1925. "Le Pavillon d'Espagne", en *Catalogue de la section espagnole: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925*. p. 46.

forjas, ni cueros labrados, ni nada, en suma, fuera de la cerámica estilo Zuloaga, Manises, Triana, Talavera, y Madrid están mal o nada representados.²⁵¹

Esa crítica refleja como España todavía estaba un poco anclada en lo hecho en el pasado, ya que era una fórmula que le había funcionado muy bien, como era el caso de la cerámica mencionada en dicho texto. Mientras que, en otras regiones españolas como Cataluña más industrializada, buscaba su propia manera de avanzar en las artes, recibía y aplicaba las influencias de lo que se estaba haciendo en Europa, miraba más hacia París y hacia los avances que se habían realizado en el ámbito de las artes decorativas en lo que iba de siglo.²⁵²

En Barcelona se encontraba la Sociedad de los Artistas Decoradores, encargada de la organización de exposiciones sobre mobiliario y decoración. Entre sus objetivos se encontraba sobre todo el de familiarizar al público y a la clientela con esas nuevas corrientes surgidas en torno al decorador de interiores;²⁵³ ya que serían ellos los destinatarios de esas nuevas fórmulas en las que se estaba trabajando, pudiendo así conseguir un éxito en el mercado con la venta de esos productos.

Entre los representantes del grupo de mobiliario y decoración de interiores español, se encontraban: Riba, Marco Santiago, Badrinas, Ibáñez, Busquets, Pagés Roca, Plaxats, Marco, Villaró, Vicente Benedito y Viuda de José Rivas, Hijos de Juan Baró y Massot,²⁵⁴ este último también era lacador.

²⁵¹ s. a. 1925, "La Exposición de Artes decorativas de París", en *La Construcción Moderna*, nº 13, 17 julio 1925, p. 208.

²⁵² MARTINIE, H., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, la section espagnole", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, noviembre 1925, p. 177.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ GALLEGO, M., 1925. "Impresiones de una visita a la Exposición", en *La Construcción Moderna*, nº 15, 15 agosto 1925, pp. 235 – 236.

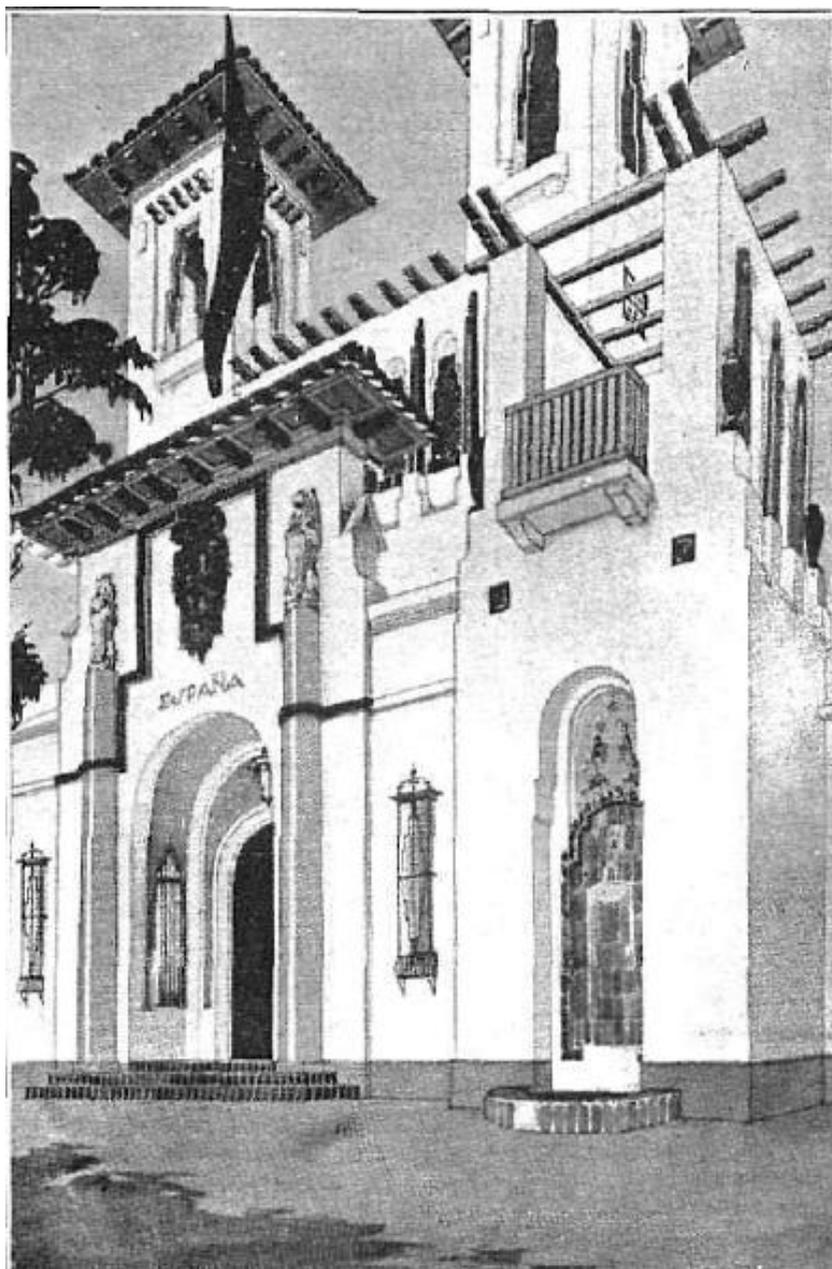


Fig. 41: Pabellón de España de Pascual Bravo.

Dentro del mobiliario que fue llevado a la Exposición, nos encontramos con una gran diversidad, la cual abarcaba desde el mueble sevillano muy colorido, que estaba ornamentado con motivos florales y de animales inspirados en la cerámica que se hacía en el siglo XVIII en el barrio de Triana;²⁵⁵ hasta mueble catalán lacado de Lluís Braçons y Sunyer.²⁵⁶

A continuación, se proceden a analizar algunas de esas muestras de las que tenemos constancia gracias a esas publicaciones de las revistas francesas como es el caso de un comedor de estilo clásico realizado por la casa de la viuda de José Rivas (fig. 42). Es de nogal teñido en gris, con marquetería policromada y unas bandas plateadas que encuadran esas formas.²⁵⁷

Valencia para la sección de mobiliario llevó un comedor de Vicente Benedito era un conjunto totalmente tradicional y popular, cuyas sillas contaban con asientos de enea; este conjunto se podía ver en el *Gran Palais* (fig. 43).

En cambio, la modernidad en los materiales la encontramos en un mueble de baño catalán, el cual cuenta con armario en la parte inferior y un espejo en la superior (fig. 44). Para su elaboración se emplearon maderas exóticas e incrustaciones de latón y nácar formando los motivos ornamentales a través de la geometría; el motivo central con el que se decoró este armario es circular y podría recordarnos a los rayos solares.

²⁵⁵ ARTIÑANO, P., 1925. "La tradition dans les arts industriels espagnols", en *Catalogue de la section espagnole: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925*, p. 39.

²⁵⁶ MARTINIE, H., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, la section espagnole", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, noviembre 1925, p. 178.

²⁵⁷ *Ibidem*.



Fig. 42: Salón perteneciente a la casa Viuda de José Ribas.



Fig. 43: Comedor de Vicente Benedito.

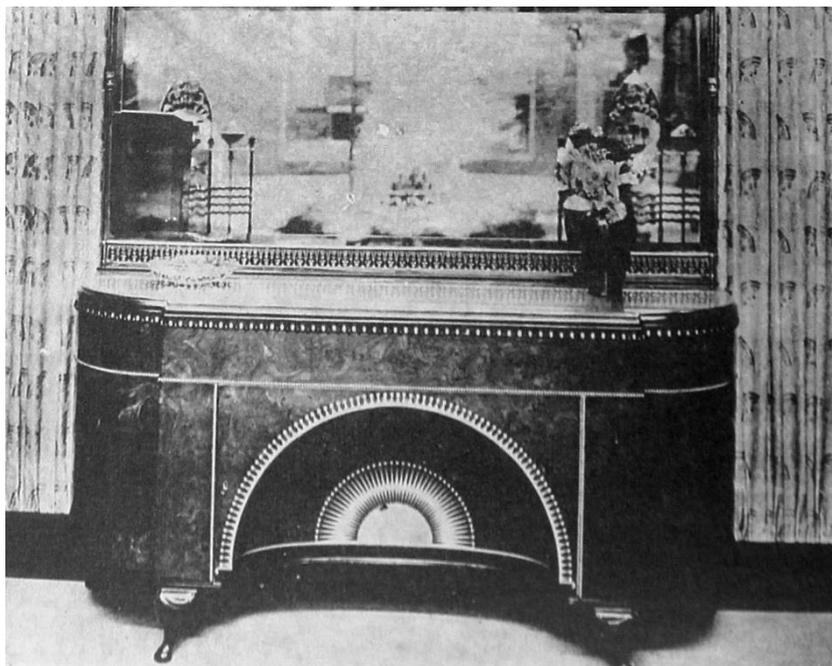


Fig. 44: Mueble de *toilette* catalán.

En otros dos interiores de los que tenemos constancia que se presentaron en la Exposición, ya que se conservan dos imágenes en uno de los catálogos publicados con motivo de la muestra, aparecen las formas cubistas, siendo la línea la que domina el conjunto y los efectos decorativos se consiguen por medio de esa línea (fig. 45 y 46). El primer interior se trata de un salón de fumadores, obra de José Pagés, donde las formas rectas y cubistas dominan el conjunto y se encuentran no solo en la decoración de las paredes, sino también en los muebles de dicho interior como es el caso de una mesa, una silla y un biombo, esta última será una pieza que estará muy en boga en ese momento. El segundo de esos interiores de Tomás Aymat continúa con los perfiles muy marcados y la línea geométrica como protagonista,

estando también presente en la tapicería de los sillones por medio de las combinaciones de figuras triangulares a modo de rayos solares.

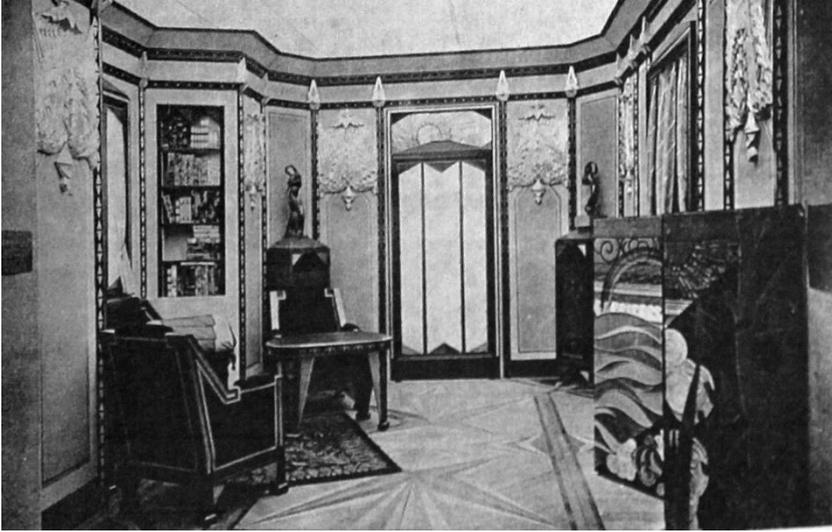


Fig. 45: Sala de fumadores de José Pagés.



Fig. 46: Instalación de Tomás Aymat.

5.6. Tendencias y materiales vistos en la Exposición

A modo de conclusión con lo relacionado con la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de París y para cerrar este apartado, que nos ha servido para poner en contexto cómo surgió el estilo *art déco*, como era en concreto el mueble fabricado durante ese período, además de poder conocer cuáles eran los materiales que se emplearon en su ejecución.

Destacamos la opinión de Camille Pitoulet vertida en la revista *La Esfera*, donde nos ofrece una visión de lo que podía observarse esos días en esa gran manifestación del arte:

Todas las arquitecturas de la Tierra, todos los estilos, todos los colores conocidos se manifiestan aquí, y en unas pocas horas se podrá dar la vuelta al mundo.²⁵⁸

Ha sido muy importante como se ha visto la unión del Arte y la Industria en la evolución de las artes decorativas, además ello ha estado reflejado en el nombre de la Exposición, donde se unen las artes decorativas e industriales. Asimismo, a lo largo del análisis de lo presentado por los diferentes países en París, se ha visto como muchas de las piezas estaban diseñadas por un artista y ejecutadas por otro, quedando fielmente reflejada esa unión también entre el diseñador y el artista. Era muy importante esa colaboración que mostraba la relevancia que tuvieron las escuelas que habían surgido, cada vez más especializadas en las artes aplicadas, uniendo a artistas, artesanos e industriales. Esta especialización respondía a la importancia que adquirió en ese período la moda y la decoración de interiores; y, como esos productos estaban destinados a las viviendas

²⁵⁸ PITOLLET, C., 1925. "Un paseo por la blanca ciudad de las Artes Modernas", en *La Esfera*, nº 596, 6 junio 1925, p. 24.

de unos inquilinos de los que no importaba su clase social, haciendo que llegasen esos objetos a clases más o menos pudientes, generando una igualdad.

En lo correspondiente a los materiales y técnicas descritos a lo largo de los apartados destinados a lo presentado por los diferentes países en la Exposición, se muestra en esta tabla donde se recoge a modo de resumen dichos elementos (Tabla 1).

Tabla 1: Materiales y técnicas utilizados en la Exposición

	Madera	Técnica	Otros materiales	Color
<i>Francia</i>	Ébano, ébano de macassar, palisandro, caoba, sicomoro, palo rosa, madera de Java	Marquetería, laca, chapeado, dorado de la madera	Galuchat, tapicería de Aubusson	Verde, oro, azul, violeta, plata
<i>Alsacia</i>	Nogal, palisandro	Marquetería		Tonos blancos
<i>Austria</i>	Olmo, nogal americano		Piel de serpiente	Verde
<i>Suiza</i>				Verde, amarillo, azul
<i>Bélgica</i>	Palo rosa, palisandro, ébano	Madera policromada, paja trenzada	Hueso, marfil	Rojo
<i>Polonia</i>		Chapeado		

<i>Checoslovaquia</i>	Roble de Bohemia, peral rojo, aliso ocre, alerce, limonero, palo rosa, palisandro, roble	Tinte madera		negro
<i>Repúblicas Soviéticas Socialistas</i>				
<i>Gran Bretaña</i>				
<i>Países Bajos</i>	Caoba, ébano, roble, madera de coromandel	Incrustaciones metálicas (técnica nueva, aplicar metal líquido)	Cemento armado, metal	
<i>Suecia</i>	Roble	Marquetería, pulimento (no se aplicaba barniz)		
<i>Dinamarca</i>	Arce, caoba			
<i>Italia</i>		Marquetería		
<i>Yugoslavia</i>	Roble, caoba, arce			Colores simples
<i>Japón</i>		Marquetería, laca		
<i>España</i>	Nogal	Laca, tinte madera, tejido enea	Enea, latón, nácar	Plateado, gris

En lo que respecta a los materiales citados en las diferentes secciones, nos encontramos a la gran protagonista, la madera, ya que estos artistas y diseñadores daban mucha importancia a la materia. Sentían una gran predilección por las maderas exóticas, como puede ser el ébano y el palo rosa.

Para las incrustaciones empleaban el nácar, piedras preciosas, hueso, marfil, paja trenzada, metales entre los que aparece citado el latón y diversas maderas entre ellas el palo rosa, el palisandro y el ébano. En último lugar, otros materiales mencionados son la piel de serpiente y de lagarto, algunas sedas, mármol, o metales como el hierro forjado y el bronce y el galuchat. Este último fue un material que se puso de moda durante el período *art déco* para forrar superficies, se trata de la piel del escualo lija o de otros seláceos.²⁵⁹ Para su preparación se cortaba en trozos de 20 x 30 centímetros y a continuación se introducía en una solución de cloruro para así blanquearla; después se desbastaba con un cepillo metálico; las opciones como acabado era dejarla blanqueada o teñirla de verde o azul, para a continuación adherirla en su destino y barnizarla.²⁶⁰

La madera era un material muy apreciado, porque se podía aprovechar de ella tanto sus vetas, como su color para ofrecer así distintas decoraciones. Entre las mencionadas en los apartados anteriores se encuentran: la caoba, el sicómoro, el palisandro, el palo rosa, madera de Java, el ébano de Macassar, y la madera de coromandel; esta última se refiere al llamado ébano de Coromandel. El ébano era la madera favorita para los artistas del período *art déco*, como afirma Duncan en una publicación dedicada a los diseñadores franceses de mobiliario.²⁶¹ Es una madera que se caracteriza por ser de color oscuro, siendo un material caro debido a su escasez y rareza que pertenece al género

²⁵⁹ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 347.

²⁶⁰ DUNCAN, A., 1986. *Muebles Art Deco. Los diseñadores franceses*. p.12.

²⁶¹ *Ibidem*.

Diospyros.²⁶² El ébano de Coromandel procedía de la India e Indochina, se trata de una madera negra que era muy utilizada como chapa y España la importaba desde Indochina;²⁶³ mientras que el ébano de Macassar era de un color negro oscuro que tenía una veta muy marcada en tonos rojizos y amarillentos, era procedente de las Islas Célebes y también al igual que el Coromandel se empleaba en los chapeados.²⁶⁴

Otras de las maderas empleadas que aparecen citadas en la documentación son el nogal, nogal americano, olmo, roble, roble de Bohemia, peral rojo, aliso ocre, alerce, limonero y arce. El roble era el más empleado en Yugoslavia ya que la materia prima salía directamente de sus bosques, era un material que los yugoslavos utilizaban sobre todo en las vigas de sus viviendas. Era frecuente el uso de chapas y tablas, como el roble de Bohemia que también se empleó para revestir las paredes y los techos de una estancia.

Los chapeados se empleaban más para el recubrimiento de los muebles, esta era una opción más económica a la hora de aportar calidad a la pieza, ya que no era necesario que la madera subyacente fuese tan rica como la chapa utilizada. El ébano por ejemplo fue una madera que se empleó mucho para chapeados y, debido a su rotundo éxito en el período *déco* provocó una escasez de material que obligó a los diseñadores a trabajar solo con su chapa.²⁶⁵

En los procedimientos y las técnicas decorativas empleadas, destaca por encima de todos, como elemento decorativo la marquetería, a veces policromada. Se cita por un lado, las incrustaciones de paja trenzada, que se trataría de una marquetería escasamente utilizada

²⁶² BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 140.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 141.

²⁶⁵ DUNCAN, A., 1986. *Muebles Art Deco. Los diseñadores franceses*. p.12.

como afirma Duncan y muy característica del período *déco*, cuyo «lujoso efecto [...] superaba con mucho a su modesto coste.»²⁶⁶

El procedimiento para realizar esta marquetería comenzaba remojando en agua pajas de arroz, que una vez humedecidas con una cuchilla se cortaban y por medio de una herramienta de bruñir se aplanaban; a continuación se iban cortando y pegando sobre la madera, en la que previamente se había realizado un dibujo y se ribeteaba; por último como acabado se procedía a su tintado si se requería y, a su barnizado final.²⁶⁷ Por otro lado, otra de las técnicas revolucionarias en lo relacionado con las incrustaciones de metal, era en las que este se aplicaba fluido sobre la zona a decorar.

Para los acabados de los muebles se cita la goma laca aplicada a muñequilla y el empleo de las lacas, estas últimas muy utilizadas en el período *déco* en Francia. Japón presentó trabajos artesanos en laca y destacamos que España también se unió a esta moda de la mano del artista catalán Lluís Braçons y Sunyer. El tintado de los muebles era algo común y ha sido una técnica muy empleada en la elaboración de mobiliario, en las fuentes aparece citado el alerce teñido de negro y el nogal en gris. Se presentaron pocas piezas de mueble pintado porque ya no eran objetos que estaban de moda en ese momento; pero en Francia, si tenemos constancia de uno de madera dorada y, en Bélgica también se mencionan los muebles policromados con tonos vivos, empleando así maderas poco costosas en su construcción.

En lo que se corresponde a los motivos decorativos y las formas analizadas, destaca por encima de todo la influencia cubista, además de las influencias de países lejanos que se fusionaban con las tradiciones más locales. Sentían predilección por la línea recta que se combinada con la ondulada, los ángulos aparecían muy recortados en

²⁶⁶ *Ibidem.*

²⁶⁷ *Ibidem.*

unas superficies caracterizadas en muchas ocasiones por ser planas y por encontrarse sin decoración. Las formas geométricas abundaban, entre las que estaba el triángulo, el rombo, el óvalo y los perfiles escalonados. Si se hace referencia a los colores empleados en los interiores, estos eran el verde, amarillos, negro, azules, blancos, grises claros, violetas y anaranjados. En Francia, por ejemplo los muebles de tonos oscuros se adornaban con apliques en plata y oro, en cuanto a los dorados se empleaban para aportar lujo y suntuosidad a las piezas o a los espacios.

Los motivos decorativos empleados para los relieves y marqueterías, fueron motivos vegetales y de paisajes, los soles y los rayos de sol, roleos, fuentes, zigurats, guirnaldas, animales como pájaros y ciervos, flores, frutas y ramas, las rosas geométricas influenciadas por la escocesa Margaret MacDonald y, por último, las canastas de guirnaldas de flores y frutas que denominaba André Verá como la marca de este estilo.

6. LA PRODUCCIÓN DE MOBILIARIO ART DÉCO EN VALENCIA EN RELACIÓN CON LA DECORACIÓN DE INTERIORES EN ESPAÑA

El mueble está vinculado con la decoración de los interiores, ya que es el elemento principal a la hora de amueblar un espacio. Uno de los recursos para visibilizar y abordar este tema, fueron las revistas, que fueron aprovechadas para exponer contenidos de esta índole, llegando así a una mayor parte de la población.

Fue durante la mitad de la década de los años diez del siglo XX cuando las revistas españolas comenzaron a dedicar muchas de sus páginas a temas relacionados con la moda y la decoración. No se ha tenido constancia de revistas españolas que estuviesen plenamente dedicadas a las artes decorativas, como sucedía en Francia con los ejemplares de *L'Art Décoratif* y *Art et décoration*. Pero por supuesto, las revistas españolas se hicieron eco de lo sucedido en Francia durante su flamante exposición, siendo las revistas una de las vías de entrada de las novedades que se presentaron en París.

Aunque es cierto, que la modernidad en las artes decorativas estaba más presente en los productores de mobiliario de nuestro país, que como se había tratado en el capítulo anterior, participaron en la Exposición de París. Alguno de ellos lo hicieron con piezas más tradicionales, sin embargo, artistas catalanes que estaban más influenciados por lo que se estaba haciendo en el extranjero, ya presentaron muebles que hoy consideramos *art déco*. Entre esos ejemplos, se puede citar el mueble de baño catalán, que había sido elaborado con maderas también exóticas y que seguía los cánones decorativos de geometrización, tan propios de ese estilo; otro de los

ejemplos vistos anteriormente en el apartado dedicado a España en la Exposición fue un interior de Tomás Aymat que seguía los dictados de ese nuevo estilo. En cambio, Valencia había participado en la muestra con un comedor tradicional, en contraposición a lo que se pedía a los participantes.

Por lo que es importante decir que el mueble *art déco* estaba ya presente en nuestro país, pero a partir de la Exposición tuvo una mayor relevancia. En España se estaba produciendo un cambio en el ámbito de las artes decorativas, dentro del cual se encuentra el mueble, al igual que estaba ocurriendo en el resto de Europa.

Esas modificaciones en el gusto como apunta el profesor Rojas ya se habían establecido en el mundo de la pintura, la escultura²⁶⁸ y de la ilustración gráfica diez años antes de la Exposición de 1925 en nuestro país. Entre los artistas que formaron parte de los avances en las artes se encontraban ilustradores como Penagos, José Zamora, Bartolozzi;²⁶⁹ quienes hallaban en las revistas el medio perfecto para la publicación de sus obras. Asimismo, como se ha podido ver anteriormente los nuevos gustos en el mobiliario estaban presentes en España y también, aunque en pequeña escala, lo demostraron en la Exposición de París.

Uno de los artistas valencianos que estaba adscrito al movimiento moderno fue Vicente Petit, quien estudió en la Artes en la Academia de San Carlos y completó su formación en la *Sorbonné* de París, lugar donde pudo conocer de primera mano el movimiento de las artes decorativas que se estaba sucediendo en aquella ciudad; permitiéndole traer a España esa influencia parisina. La opinión de Vicente en un artículo que se le dedicó en la *Revista de Bellas Artes* mostraba que aquí todavía existía una cierta indiferencia hacia el arte

²⁶⁸ PÉREZ, R., 1990. *Art Deco en España*. p. 15.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 101.

decorativo del hogar, aunque afortunadamente afirmó que había muchos artistas que continuaban con sus estudios en este tema y lo extendían en la sociedad.²⁷⁰

Como afirma el profesor Rojas, estudioso del estilo *art déco*, los artistas españoles durante esos años se comenzaron a interesar por los nuevos movimientos que estaban surgiendo en otros lugares, como es el caso del escritor Juan Pujol, quién fue uno de los primeros en interesarse por los movimientos del cubismo y el futurismo,²⁷¹ que como se ha visto en el capítulo anterior, fueron una de las fuentes de inspiración del recién nacido *art déco*.

Donde primero se hizo sentir el *art déco* en España fue en la arquitectura, a pesar de que ese estilo ya convivía con otros movimientos contemporáneos de esa época, como eran el novecentismo y el regionalismo; aunque es cierto que la celebración del certamen de París ejerció una gran influencia principalmente en la arquitectura y la decoración de interiores con sus formas «geometrizantes, “cubistas”...»²⁷²

En relación a lo correspondiente a la moda durante esa época, tras la salida de la I Guerra Mundial, la sociedad había cambiado. En la década de los años veinte se le otorgaba una mayor importancia a la vestimenta y al cuidado del aspecto, buscando con ello una elegancia y un refinamiento, que no solamente estaba destinado a una clase social minoritaria, como afirma Rojas. Además como se ha podido ver con anterioridad afectó de igual manera la importancia de la moda a la decoración de los interiores, no solamente de las viviendas, sino también de los despachos y negocios, surgiendo en ese momento los grandes espacios comerciales que respondían a las nuevas exigencias

²⁷⁰ s. a. 1922. “Luis Barrera – Vicente Petit”, en *Revista de Bellas Artes*, nº 11, septiembre 1922, p. 17.

²⁷¹ PÉREZ, R., 1990. *Art Deco en España*. p. 19.

²⁷² *Ibidem*, p. 152, pp. 14 – 15.

de la sociedad. Esto era debido en parte a la influencia del cine, tanto los musicales americanos como el cine soviético, otro hecho fue que a través de la radio se escuchaban los nuevos sonidos como el tango y el jazz.²⁷³

Otro de los medios importantes para la difusión de esa nueva cultura fueron las revistas gráficas, que es una de las fuentes documentales para la elaboración de este estudio; donde trabajaban entre otros, los ilustradores antes mencionados, como Penagos. En las páginas de esas publicaciones encontramos abundante información sobre la decoración de interiores, el mobiliario; y las nuevas modas, que afectarían también a la vestimenta. Uno de esos ilustradores fue Penagos, quien insertaba dentro de sus escenas mobiliario *art déco*; otro de ellos era Ferrer, que incluía muebles inspirados en la obra de los diseñadores franceses Ruhlmann y Mallet – Stevens, confirmando así que estos artistas revisaban revistas dedicadas a la arquitectura y a la decoración de interiores como afirma el profesor Rojas.²⁷⁴

En lo referente a las viviendas en España, también estaban sufriendo modificaciones, que se sucedían a la vez que se iban produciendo las transformaciones en el arte decorativo. Esos cambios como refiere Linceo en un artículo para la revista madrileña *Atenea*:

[...] nacen de las condiciones de la vida humana, esta cambia, y el arte, necesariamente, ha de cambiar; así han nacido los verdaderos estilos, y no como una mascarada ridícula.²⁷⁵

El autor de esta frase defiende que la proyección de un mueble o una tela tienen tanto valor como el cuadro pintado por un artista, como apreciamos en sus palabras:

²⁷³ *Ibidem*, pp. 18 - 21.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 158.

²⁷⁵ LINCEO, 1916. "El público y la decoración moderna", en *Atenea*, p. 109.

[...] si arte es pintar, también lo es proyectar un mueble o una tela, y no desprecien como inferior lo que, hoy por hoy, no saben ellos hacer; y que el público no mire el arte de la casa como cosa fútil de moda pasajera o caprichosa, sino con la seriedad y respeto con que mira los cuadros y las estatuas, y como debe mirar lo que es expresión de la vida suya y del carácter y modo de ser de cada persona.²⁷⁶

Continúa su argumento reflejando que los artistas decoradores irían creciendo a medida que se desarrollasen los nuevos sentimientos e ideas, y que en España «hay temperamento decorativo excelente; la cuestión está en saberlo explotar.»²⁷⁷

Lo que estaba sucediendo en España, es que las artes decorativas estaban adquiriendo con el tiempo, cada vez una mayor importancia a la que había que prestar una mayor atención, porque hasta ese momento no se les había valorado lo suficiente.

Por lo que respecta al amueblamiento de las viviendas, en los pisos modernos, el mueble más utilizado era el industrial, una de sus principales características es que en ellos primaba la higiene y la utilidad.²⁷⁸ Esto se puede entender gracias a una opinión vertida en un artículo dedicado a la decoración en la revista *Elegancias*, donde nos dice su autor que:

[...] los españoles han vivido en casas de una construcción tan pobre y tan reñida con la estética, que maravilla el que aún subsista entre nosotros cierta sensibilidad para la belleza.²⁷⁹

Toda esta transformación social que estaba sucediendo, permitió a los hogares más humildes introducir los nuevos conceptos de belleza, utilidad y comodidad, democratizando la vivienda y su decoración.

²⁷⁶ *Ibidem.*

²⁷⁷ *Ibidem.*

²⁷⁸ s. a. 1923. "La Exposición del mueble en Barcelona", en *La industria nacional*, nº189, 30 septiembre 1923, p. 2431.

²⁷⁹ s. a. 1923. "El parquet, los tapices y las alfombras", en *Elegancias*, nº 4, abril 1923, p. 32.

Mientras que, las casas aristocráticas seguían eligiendo un mueble de lujo,²⁸⁰ de grandes calidades como habían venido haciendo a lo largo de los siglos.

Para la sociedad comenzaba a convertirse en un tema muy importante la decoración como se verá a continuación a través de las opiniones recogidas sobre este tema de las revistas españolas, ya que la decoración era la «base fundamental de la belleza en todo estancia.»²⁸¹ Era importante para los inquilinos que las viviendas tuviesen esa sensación de hogar, porque sería allí donde «pasaremos la mayor parte de las horas de nuestra vida... y soñaremos.»²⁸² Ese «placer de arreglar nuestra casa, bonita, confortable y con lujo al mismo tiempo, es una necesidad que hoy se cultiva en todos los hogares.»²⁸³

Era importante que el inquilino dejará su impronta en el lugar que iba a ser habitado por él, ya que muchas veces el decorador podía errar a la hora de darle esa personalidad que buscaba el cliente,²⁸⁴ por este motivo era importante que el interiorista contratado tuviese siempre en cuenta la opinión de su clientela. Los decoradores como indica Safford debían tener conocimientos sobre los estilos históricos, de luz y colorido, debían de educar su gusto y tener un «sentimiento de la belleza bajo todas sus formas.»²⁸⁵

En lo correspondiente a la elección de un mueble, esto era algo muy importante, porque era algo con lo que se iba a tener que convivir; por

²⁸⁰ s. a. 1923. "La Exposición del mueble en Barcelona", en *La industria nacional*, nº189, 30 septiembre 1923, p. 2431.

²⁸¹ s. a. 1924. "Un decorador español. En el arte de la decoración deben unirse armónicamente la riqueza y la elegancia", en *Elegancias*, nº 15, marzo 1924, p. 50.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ PATEK, C., 1922. "El arte de decorar la casa", en *Blanco y negro*, nº 1641, 29 octubre 1922, p. 46.

²⁸⁴ s. a. 1925. "Decoración interior y amueblado del hogar", en *El constructor*, nº 26, diciembre 1925, p. 41.

²⁸⁵ SAFFORD, D., 1925. "El Arte en el Hogar. Decoración de interiores", en *Blanco y negro*, nº 1755, 4 enero 1925, p. 102.

ello, debía de satisfacer las necesidades de confort y comodidad para el consumidor. El origen de lo que hoy conocemos como mueble moderno fue una consecuencia del estado social, donde esa sociedad buscaba el confort, lo que provocó que se creara un nuevo tipo de mobiliario y con unas formas antes desconocidas.²⁸⁶

Para la creación de estos muebles que debían de responder a esas nuevas necesidades, un hecho importante que tuvo que ver con ello fueron las mejoras en las fábricas y en el trabajo, con la introducción de la maquinaria necesaria para tal fin; mostrando de este modo la unión de la industria y el Arte. Estos progresos que se empleaban en la elaboración del mueble moderno ya se habían utilizado para la imitación de los estilos clásicos y su adaptación a los nuevos tiempos para hacerlos más confortables.²⁸⁷

En Valencia esos avances comenzaron en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la industria del mueble comenzó su expansión introduciendo nuevos métodos de trabajo. A través de la incorporación de una maquinaria que facilitaba el trabajo como eran las cepilladoras o las sierras movidas a vapor, estas últimas permitieron conseguir unas chapas de madera muy finas, siendo este un elemento muy característico del estilo *art déco*.

La clientela de ese mobiliario estaba dividida, ya que no todos podían acceder a unos muebles de lujo, por lo que ese público compraba imitaciones de piezas construidas con materiales de peores calidades. Para ello, se sustituía por ejemplo el cuero por cretonas, o las maderas chapadas se reemplazaban por esmaltes o sencillos laqueados.²⁸⁸ El mueble construido mediante la técnica del chapado, será característico

²⁸⁶ SERRA, J., 1924. "El mueble complemento de la Arquitectura", en *El constructor*, nº 6, abril 1924, p. 25.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ s. a. 1926. "Concurso de presentación de conjuntos de mobiliario, decoración y menaje de viviendas modestas y reducidas", en *La Construcción Moderna*, nº 17, 15 septiembre 1926, p. 269.

de la producción valenciana. Teniendo como ejemplo de ello algunas de las piezas radiografiadas y estudiadas en el último apartado, como puede ser la *Mesita 1* y el *Mueble auxiliar*.

En cambio, los diferentes accesorios que complementan las viviendas como las alfombras, vajillas y lámparas, entre otros, eran más accesibles y aportaban esa nota característica de estilo y a su vez decorativa,²⁸⁹ ya que no todos podían permitirse unos gastos más elevados. Ese refinamiento, confort y buen gusto, que se estaba extendiendo entre la sociedad, fue lo que provocó ese cariño hacia los hogares donde hacían la vida; un concepto que ha llegado hasta nuestros días. Para ello nos dice Tomás Larraya que era de capital importancia la elección de unas piezas depuradas y refinadas que hubiesen sido tocadas con la gracia del artista que las ha ejecutado.²⁹⁰

Eran varios los estilos que convivían en la decoración de interiores durante los años veinte y treinta en los hogares, por un lado, hay quienes se decantaron por unos estilos más tradicionales, y por otro quienes apostaron por ese estilo moderno surgido de la Exposición de París de 1925.

En un artículo firmado por Pomley de la revista *Blanco y Negro*, que llevaba por título *¿Antiguo o Moderno?*, se planteó el autor dicha cuestión. Había quienes se decantaban por modelos clásicos, esto es porque sus pensamientos se retrotraerían a esas épocas pasadas y se adaptarían mejor a ellas; mientras que los electores del estilo moderno buscaban el confort, encontrando la belleza en la simplicidad de la línea, en la luz aportada por los amplios ventanales y en la vibración que daba un uso arriesgado del color.²⁹¹

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ LARRAYA, T., 1927. "Los modernos servicios de café", en *Blanco y Negro*, nº 1870, 20 marzo 1927, p. 98.

²⁹¹ POMLEY, 1933. "¿Antiguo o moderno?", en *Blanco y Negro*, nº 2215, 26 noviembre 1933, pp. 82 – 85.

Fanny en otro artículo de esa misma revista nos cuenta que en otro tiempo, no se veía de buen gusto que en una estancia moderna se colocase un mueble antiguo, pero si esa pieza era de calidad, o una buena imitación, podían llegar a convivir juntos y así, ser una causa de buen gusto.²⁹²

Todas estas ideas se verán reflejadas en los dos siguientes apartados, analizando las descripciones de los diferentes estilos que convivían en las viviendas y de los que se tienen noticias a través de la consulta de las revistas, fuente principal de documentación para la elaboración de los mismos.

6.1. Los estilos clásicos en la decoración de interiores a través de las revistas españolas

Por ponernos en contexto en lo referente a la cuestión de la convivencia de estilos en el mobiliario. Hay que apuntar que no solamente tenía cabida dentro de las revistas ese nuevo estilo influenciado por la Exposición de París, sino que existía una clientela que apostaba todavía por lo tradicional y el mueble de estilo clásico. Convivieron todos los estilos en la decoración de interiores, y se señalaba en los artículos que para que una casa fuese realmente moderna se debía de recurrir a todos esos estilos antiguos; la opinión Fanny, colaboradora en aspectos de decoración para la revista *Blanco y Negro*; quién en el año 1922 afirmó que «en nuestros días no se ha creado nada que pueda eclipsar ni competir con las creaciones

²⁹² s. a. 1925. "Decoración interior y amueblado del hogar", en *El constructor*, nº 26, diciembre 1925, p. 41.

pasadas»,²⁹³ en contraposición a todos los aires de modernidad que estaban llegando en materia de decoración.

En un artículo de la revista *Blanco y Negro* del año 1918, la Condesa de Armonville, colaboradora de la publicación, destaca que una casa moderna debía de estar conformada por muebles que, por un lado reprodujeran el estilo español antiguo, y por otro, apostaba por la creación de un nuevo estilo inspirado en la época de Luis XIV.²⁹⁴

En el año 1919, la Condesa de Armonville en otro artículo escribió que otro estilo tan confortable como el español antiguo, era el inglés, cuando se trataba de amueblar un dormitorio o un cuarto de baño, ya que no se podía comparar la comodidad de un armario de tres puertas con un arca tallada o esas «cómodas preciosas, de maderas finas y bronces, que se crearon en el reinado de Luis XV.»²⁹⁵ El suntuoso estilo Luis XV tenía unas líneas esbeltas y elegantes, siendo muy indicado para el amueblamiento de tocadores o gabinetes.²⁹⁶

Describió la Condesa en ese artículo un dormitorio realizado en caoba que se encontraba barnizado, el armario disponía de dos lunas biseladas y varios cajones, uno de los departamentos se podía cerrar bajo llave y así se podían guardar objetos de más valor.²⁹⁷ Uno de los objetos que más destacaba del estilo inglés eran sus sillones, por su comodidad, diseño y practicidad, a pesar que estaba considerado menos artístico que el español antiguo o el de los Luises franceses,²⁹⁸ este último pertenecía a una etapa que era considerada por algunos en el ámbito del mobiliario como la máxima expresión de arte, riqueza

²⁹³ FANNY, 1922. "Muebles", en *Blanco y Negro*, nº 1645, 26 noviembre 1922, p. 20.

²⁹⁴ ARMONVILLE, 1918. "La casa moderna", en *Blanco y Negro*, nº 1417, 14 julio 1918, p. 24.

²⁹⁵ ARMONVILLE, 1919. "La casa moderna", en *Blanco y Negro*, nº 1449, 26 enero 1919, p. 54.

²⁹⁶ FANNY, 1922. "Muebles", en *Blanco y Negro*, nº 1645, 26 noviembre 1922, p. 20.

²⁹⁷ ARMONVILLE, 1919. "La casa moderna", en *Blanco y Negro*, nº 1449, 26 enero 1919, p. 54.

²⁹⁸ s. a. 1920. "La moda en el mobiliario", en *Blanco y Negro*, nº 1498, 1 febrero 1920, p. 46.

y lujo.²⁹⁹ En España en mobiliario el estilo de los Luises se correspondería con los reinados y Felipe III y IV.³⁰⁰

En el año 1919 otro de esos estilos del pasado que estaban en boga para los que apostaban por lo más tradicional, era el Felipe II.³⁰¹ Pero no todo en esos años, era una vuelta al pasado, el decorador, Tomás Isern, colaborador de la revista *La Esfera*, opinaba que se podía prescindir de ese estilo antiguo español cuando se tratase de imitaciones y copias, y se debía apostar por piezas de más actualidad, ya que para él era importante «no entristecer el hogar con parodias burdas de viejos estilos españoles.»³⁰²

Otro de esos estilos históricos por los que se sentía predilección en esa época, era el Imperio, la crítica que se realizó en ese momento hacia ese estilo fue que no eran demasiado cómodos, pero que gozaban de un gran éxito por su belleza artística.³⁰³ Era por el que sentían predilección las personas de buen gusto según la opinión de Marcy Ducray.³⁰⁴ Aunque su línea era muy dura se podía observar en él la minuciosidad del detalle en las tallas que lo conformaban.³⁰⁵

Tadeo Villalba, era un notable artista valenciano, quien definió el estilo Imperio como sutil y elegante, «todo parece femenino, digno del retiro de una mujer bella; pero junto á esto se descubre lo fuerte, lo varonil.»³⁰⁶ Este estilo había surgido a principios del siglo XIX, entorno a la figura de Napoleón en Francia, mostrando una total admiración por los antiguos momentos históricos, como por ejemplo la época del

²⁹⁹ DE CASTRO, A., 1922. "Armarios y «secretaires»", en *Blanco y negro*, nº 1632, 24 agosto 1922, p. 34.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 36.

³⁰¹ MONTECRISTO, 1928. "Casas españolas en París. La de los Señores de Santos y Suárez", en *Blanco y Negro*, nº 1925, 8 abril 1928, p. 63.

³⁰² s. a. 1919. "Los bellos oficios, el arte en el hogar", en *La Esfera*. nº278, 24 abril 1919, p. 22.

³⁰³ ARMONVILLE, 1920. "La moda en el mobiliario", en *Blanco y Negro*, nº 1504, 14 marzo 1920, p. 38.

³⁰⁴ DUCRAY, M., 1922. "El mobiliario", en *Blanco y Negro*, nº 1629, 6 octubre 1922, p. 35.

³⁰⁵ s. a. 1923. "Muebles", en *Blanco y negro*, nº 1665, 4 febrero 1923, p. 57.

³⁰⁶ ALFARO, V., 1919. "El arte y el hogar", en *La esfera*, nº305, 1 noviembre 1919, p.21.

Imperio Romano.³⁰⁷ Se pusieron de moda los muebles que recordaban a los que existirían durante ese período en las viviendas romanas, en el que para las tapicerías se emplearon las sedas, se utilizaban para la decoración esculturas que seguían modelos clásicos, mientras que, las columnas y pilastras estaban acanaladas proporcionando:

[...] a los interiores el tono grandilocuente, teatral y majestuoso con cierto aire de templo que imponía el espíritu inocultable del estilo.³⁰⁸

Otro de esos estilos que estaba en boga en ese momento, era el Renacimiento, un ejemplo de ello aparece en un anuncio de la casa Comas y Sin de Barcelona; se trataba de un despacho con sillón y sillas que estaban talladas en nogal y aparecía además una jamuga de cuero repujado.³⁰⁹

En lo que corresponde a Valencia en cuanto al estilo clásico, uno de los artistas valencianos que aparece mencionado en las revistas es Llopis Martí, «a él se deben las más perfectas síntesis de los estilos antiguos con la eficacia y el confort contemporáneos.»³¹⁰ Se describe en una de esas publicaciones dos de los interiores que tenía expuestos en su tienda, los cuales estaban definidos como estilo valenciano, estos eran de ricas maderas, y en la decoración de la estancia se utilizó la cerámica típica producida en la provincia, el vidrio, bronce y tapices.³¹¹

En este otro ejemplo nos referimos a un edificio civil, se trata del gran salón de fiestas del Ayuntamiento de la ciudad de Valencia, cuyos muebles fueron construidos por Juan Martínez Medina, quien era un afamado diseñador de muebles de la ciudad y que contaba con una

³⁰⁷ POMLEY, 1934. "Otra vez el estilo Imperio", en *Blanco y Negro*, nº 2263, 2 diciembre 1934, p. 117.

³⁰⁸ *Ibidem*, pp. 119 - 121.

³⁰⁹ s. a. 1922. "Las mansiones artísticas", en *Blanco y negro*, nº 1608, 12 marzo 1923, p. 3.

³¹⁰ s. a. 1930. "El Hogar", en *La semana gráfica*, nº212, 2 agosto 1930, s. p.

³¹¹ *Ibidem*.

gran cartera de clientes, para los que realizaba muebles de todas las clases y estilos y, no solamente fabricaba para Valencia, sino que tenía encargos a nivel nacional e internacional.³¹²

Para este salón diseñó veinticuatro sillones que estaban realizados en madera de caoba de Cuba con el escudo de la ciudad tallado, se encontraban dorados con oro fino y patinados; para la elección de las telas de su revestimiento se eligieron tapices Aubusson; este tipo de revestimiento se había empleado, como se ha visto con anterioridad, en unos asientos que estaban en el Pabellón de Süe et Mare en la Exposición de París, en este caso los diseños de las tapicerías de motivos florales y decorativos fueron realizados por Charles Dufresne. El conjunto del Ayuntamiento lo completaba una gran consola que iría acorde con el resto del mobiliario. El autor del artículo describe el salón y su mobiliario como regio, evocando a épocas pasadas como «la silueta de Luis XIV y los salones del Louvre, Versailles y Fointanebleau.»³¹³

Quienes defienden el empleo de este tipo de mobiliarios para la decoración de interiores son muy críticos con ese estilo nuevo, el *art déco*, quizás más arriesgado, como se expresa a continuación:

[...] en cuanto a los decadentes mobiliarios modernos, inspirados en el arte primitivo de los negros o de los cafres, puede tolerarse, como capricho, que ocupen un rincón, el más pequeño de la casa, y aun esto es excesivo, porque quien tal tolera se cansa pronto de esos muebles de madera en blanco, de formas retorcidas, de colores chillones; de esos divanes fúnebres que hacen pensar con nostalgia en las cómodas mecedoras o en el blando lecho.³¹⁴

³¹² FUSTER, P., 1930. "En el gran Salón de Fiestas del Ayuntamiento. Los muebles construidos por Juan Martínez Medina", en *La semana gráfica*, nº212, 2 agosto 1930, s. p.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ DUCRAY, M., 1922. "El mobiliario", en *Blanco y Negro*, nº 1629, 6 octubre 1922, p. 36.

Destacamos otra crítica vertida en la revista *Blanco y Negro* sobre lo moderno dentro de la decoración de interiores:

En cambio la contemplación de ese cuartito modernísimo nos hace pensar con sincera compasión en el pobre infeliz esclavo de la moda que se condena voluntariamente a permanecer varias horas contemplando las rayas horizontales del lienzo que cubre las paredes y los cuadritos, alineados como las láminas de historia o agricultura que vemos en las escuelas. [...] Tiene la culpa de que los hogares permanezcan vacíos. No culpemos a nadie del desamor con que hoy se mira la vida en familia. Muchos viven en el Club, en el campo y en los hoteles para descansar de esas elegancias, que llegan a convertirse en pesadilla.³¹⁵

Es un momento, el período de la década de los años diez y los veinte del siglo XX, en el que conviven varios estilos como se acaba de analizar. La decoración de los hogares era algo muy personal, al igual que hoy en día; y el mercado ofrecía posibilidades para todos los gustos. Al igual que se vertían críticas hacia ese mobiliario moderno que llegaba con fuerza, también se realizan hacia los estilos más clásicos.

Entre lo que destaca de las críticas que se realizaban sobre los mobiliarios de estilo, era su fabricación seriada, la cual provocaba su depreciación, ya que antes estos muebles eran elaborados por los obreros con una gran paciencia, siendo verdaderas obras de arte realizadas por artistas.³¹⁶ Por lo que a la hora de elegir un mueble de estilo era preciso que pareciera antiguo, a pesar que muchos estuvieran recién salidos de las fábricas.

La industria se adaptó a esas exigencias y entre las técnicas que se empleaban para imitar su antigüedad era desgastar la madera, a las

³¹⁵ s. a. 1923. "Muebles", en *Blanco y Negro*, nº 1673, 10 junio 1923, p. 51.

³¹⁶ DUCRAY, M., 1922. "El mobiliario", en *Blanco y Negro*, nº 1629, 6 octubre 1922, p. 34.

manijas y los bocallaves se les aplicaban pátinas para que parecieran oxidados, se manchaban los tapices y, todo ello les llevaba a realizar imitaciones muy completas con una gran repercusión comercial.³¹⁷ Esta crítica estaba en la línea de la realizada por el decorador Tomás Isern, que decía que había que prescindir del estilo antiguo cuando se tratase de copias e imitaciones, como se acaba de detallar que se realizaban; mientras que por lo tanto, la apuesta segura en el mobiliario y los objetos artísticos eran los de más actualidad en la opinión de este decorador.

6.2. El estilo moderno en la decoración de interiores a través de las revistas españolas

Al contrario de lo que sucedía en los antiguos hogares, donde la elegancia y el lujo se manifestaban a través de la aglomeración de muebles y objetos de valor, en ese momento sucedía todo lo contrario, todo el mobiliario y los objetos artísticos debían responder al mismo estilo y estar en sintonía buscando el equilibrio entre sí.³¹⁸ En las casas modernas como se apunta en la revista *Elegancias* se emplearon los tonos fuertes como el amarillo, el azul y el rojo, colores primarios con los que se realizaban dibujos vibrantes y fantasiosos; creando así efectos de armonía en el espacio.³¹⁹ Uno de los consejos ofrecidos por esa misma revista, en su sección *El Hogar*, fue que para la decoración moderna se debían de emplear telas, ya fuesen sedas, orientales o

³¹⁷ s. a. 1919. "Muebles de estilo", en *La Construcción Moderna*, nº 4, 28 febrero 1919, p. 44.

³¹⁸ NARDI, A., 1930. "La mujer y el hogar", en *La Esfera*, nº 881, 22 noviembre 1930, p. 44.

³¹⁹ s. a. 1923. "La viva policromía del arte moderno decora los interiores", en *Elegancias*, nº10, octubre 1923, p. 40.

estampados, que se colocarían a modo de cortinas y no debían de estar muy plegadas así se permitiría ver los motivos elegidos.³²⁰

Las viviendas como se indica en dichas publicaciones debían de ser vibrantes, coloridas y estimulantes para sus habitantes.³²¹ Esta idea se puede apreciar en la descripción de un interior, que iba acompañado de un dibujo, en la revista *Ellas*, en el año 1932; donde los muebles tapizados en una piel verde jade, eran de madera de olivo y laca negra. El biombo que aparece en la estancia presentaba un tono jade más pálido y estaba decorado con motivos de influencia oriental con colores azules, verdes y naranjas (fig. 47); asimismo se encontraba en la estancia un sillón que presenta unas líneas muy rectas. El biombo es un mueble que ya estaba presente en la Exposición de París, en concreto uno realizado por Jacques Mennet del grupo *L'Oeuvre*, perteneciente al Pabellón suizo.

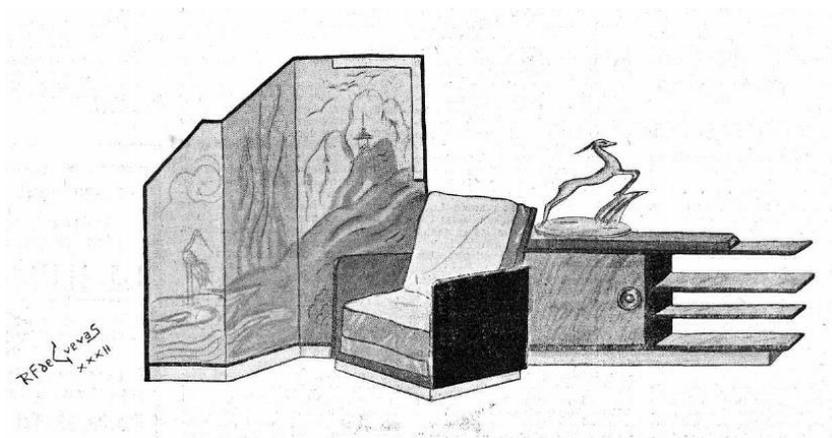


Fig. 47: Dibujo de biombo, sillón y mueble auxiliar.

³²⁰ s. a. 1923. "El Hogar", en *Elegancias*, nº2, febrero 1923, p. 67.

³²¹ *Ibidem*.

El biombo esbozado en la revista *Ellas* tiene un perfil escalonado, descendiendo en altura en cada uno de los paneles, a diferencia del de Jacques Mennet en el que los perfiles escalonados estaban presentes, pero como remate de dos de los paneles.

El sofá de esa misma estancia estaba colocado en una hornacina que daba a un gran ventanal con una cortina también en tonos verdes (fig. 48).³²² A través de descripciones de este tipo se puede conocer con más certeza como se crearían esos espacios de colores vibrantes que estimularían al inquilino de la vivienda. Se puede ver en este interior, algo más que ya habíamos visto en la Exposición de París, como es el contraste de los colores; el empleo de la laca, material característico de este período; y la inclusión del sofá dentro de una hornacina, como había realizado Hoffman en el salón de reposo, en la sección austriaca en París.

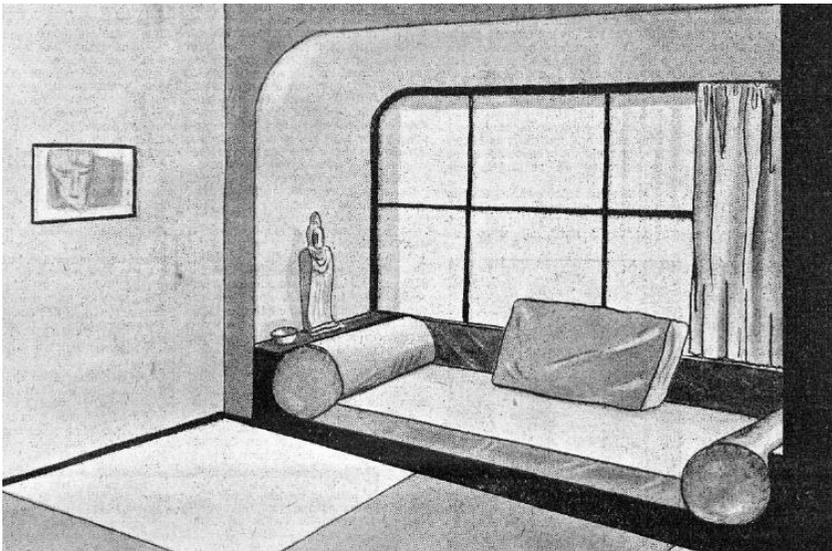


Fig. 48: Sofá en hornacina.

³²² s. a. 1932. "Decoración e interiores", en *Ellas*, nº23, 30 octubre 1932, p. 5.

La revista *Elegancias* dedicó algunas de sus páginas a esas tendencias nuevas responsables de hacer la casa bella y más confortable. El hecho de seguir dichas influencias en la decoración podía tener un costo elevado al ponerla al gusto de la moda de ese momento, ya que se trataba de emplear materiales ricos entre los que nos encontramos mármoles, bronces, hierro forjado, cristal, marfil, maderas finas como son el ébano, la caoba y el palosanto.³²³

Dentro de esas descripciones de interiores que se realizaban en las revistas se señala que eran los detalles los que conformaban los interiores y «los que nos dan una sensación mejor de la psicología y los gustos de los dueños de la casa»,³²⁴ entre ellos estaba el uso de los almohadones, que otorgaban al ambiente «intimidad acogedora que debe ser nota característica de todo hogar.»³²⁵

También nos encontramos en dichas descripciones como se acaba de ver con el ejemplo de la revista *Ellas*, los biombos que se emplearon para la separación de espacios, influenciados por los lacados que se realizaban en Francia; a España también llegaron y fue un mueble utilizado.

El uso del biombo estaba justificado en la separación de espacios, haciendo las veces de un tabique, además se podían emplear para tamizar la luz o proteger de las corrientes algunas estancias de la casa o los muebles. Una adaptación que se realizaba en los apartamentos modernos fue la de utilizarlo como una puerta – biombo, era empleado cuando se querían separar dos salas contiguas y estaban formados por unas piezas plegables que se deslizaban a través de una ranura situada en el espacio que se quería separar. Entre los materiales que

³²³ s. a. 1926. "La casa moderna", en *Elegancias*, nº 42, 15 marzo 1923, p.30.

³²⁴ s. a. 1925. "Los caprichos del arte en el Hogar", en *Elegancias*, nº 26, febrero 1925, p. 24.

³²⁵ s. a. 1924. "Los detalles que hacen amable y sonriente al hogar", en *Elegancias*, marzo 1924, nº 15, p. 33.

aparecen documentados en la fabricación de esas puertas – biombo fueron las chapas de maderas como el nogal o el roble.³²⁶

Entre los tipos de decoración que se emplearon para realzar la belleza de este tipo de mueble se encontraban las pinturas sobre tela, aunque uno de los más comunes era el empleo de madera chapada sobre la que se lacaban dibujos geométricos, escenas exóticas y otros motivos característicos del estilo *art déco*,³²⁷ como indicó Pomley en uno de sus artículos para la revista *Blanco y Negro*.

Los materiales que se introdujeron en la década de los años treinta respondían a una estética más contemporánea como eran los chapados con láminas de acero inoxidable o metales cromados, y los compuestos por hojas de cristal negro.³²⁸ Un famoso lacador francés fue Jean Dunand que aprendió la técnica del japonés Sugawara en París, siendo los motivos que más trabajaba eran los orientales, como animales entre exóticas vegetaciones. Dunand fue el primero en introducir la cáscara de huevo en el arte de la laca creando así fondos blancos y grisáceos en sus composiciones.³²⁹

Por lo que respecta a la clientela, el *art déco* siempre se ha relacionado con las clases sociales más adineradas y la burguesía, quienes no rechazaban las nuevas influencias de la moda. Esto se puede relacionar con el hecho de que Sonia Delaunay se estableciera con un comercio en Madrid.³³⁰ Siendo una de las influencias en el mundo de la decoración madrileño la llegada de esta ucraniana, quien vivió junto a su marido Robert Delaunay en Madrid hasta el año 1921 a causa de la I Guerra Mundial.

³²⁶ POMLEY, 1934. "El biombo en los interiores modernos", en *Blanco y Negro*, 7 octubre 1934, nº 2255, 7 octubre 1934, pp.117 – 120.

³²⁷ *Ibidem*. p. 118.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ FAUSTO, 1924. "Japonerías en Europa", en *Elegancias*, nº 21, septiembre 1924, p. 29.

³³⁰ PÉREZ, R., 1990. *Art Deco en España*. p. 16.

Esta artista tuvo una gran repercusión en nuestro país en el campo del diseño, haciéndose notar en las casas aristocráticas y en las tiendas de tejidos.³³¹ Silvio Lago nos define su estilo en un artículo del año 1921 para la revista *La Esfera*, dedicado a la vida artística y a las exposiciones en Madrid, donde describe:

Su inquietud, removida por una cultura bien de su época, no se detiene en un solo aspecto de las artes suntuarias, de los bellos oficios ó de las modestas tareas sabrosas á gusto popular; tapices, muebles, porcelanas, trajes, almohadones, papeles pintados, objetos de tocador, y además la magia prisionera por ella de la luz; las mesitas chinescas, los biombos japoneses, las cortinas persas, luminosas, animales de corazones eléctricos, misteriosos y rutilantes, que hacen más íntimos los interiores modernos.³³²

Sonia Delaunay revestía las paredes con círculos grandes de color y sus trajes ofrecían otro sentido a la figura femenina, «parece que la perforan, la seccionan y la subdividen, taraceando su alma, acuchillándola como se acuchillan esas sandías que se dividen en dos coronas.»³³³

En cuanto a las características de los muebles modernos descritos en las revistas del período que comprende los años veinte y treinta del siglo XX, estos debían ser de superficies lisas,³³⁴ formas sencillas³³⁵ y simples. Era aconsejable decorarlos con fantasía o algo original, acorde con la moda de ese momento,³³⁶ teniendo en cuenta que lo que estaba de actualidad era el *art déco*. Esa idea de superficies lisas estaba en parte reforzada por el sentido de higiene que ya se había

³³¹ LAGO, S., 1921. "La vida artística, Exposiciones en Madrid", en *La Esfera*, nº 366, 8 enero 1921, p. 16.

³³² *Ibidem*, p. 17.

³³³ DE LA SERNA, R., 1923. "La Barraca de los poetas y la barraca de las modas", en *Elegancias*, nº 7, julio 1923, p. 26.

³³⁴ s. a. 1932. "El Hogar", en *La semana gráfica*, 20 febrero 1932, nº230. s. p.

³³⁵ s. a. 1925. "El buen gusto en el hogar", en *Elegancias*, nº 28, abril 1925, p. 44.

³³⁶ NELKEN, M., 1926. "La casa por dentro. Estilos propios y estilos improprios. Consejos generales", en *El constructor*, nº 31, mayo 1926, p. 356.

tratado en apartados anteriores. Debían de existir en las habitaciones grandes espacios desnudos ofreciendo la sensación de ser un lugar confortable; la iluminación, si es posible era recomendable que estuviese oculta para no causar molestias a la visión³³⁷ y los colores debían de estar bien combinados.³³⁸

En lo referente a los sillones, se describían en las revistas como bajos y profundos, mientras que los divanes era preferible que estuviesen bien mullidos.³³⁹ Un ejemplo que responde a las características de este tipo de sillones, es el que aparece en la lámina 900 – B del diseñador valenciano Mariano García (fig. 77). Responde además este ejemplo con las características de formas lisas, sencillas y simples, mencionadas con anterioridad.

La reducción de las viviendas produjo la invención de nuevos modelos de mueble, uno de ellos era el diván, cuyo uso permitía utilizarlo como una cama en la hora del descanso, y durante el día permitía acomodar a los invitados en el caso de recibir alguna visita, esto se conseguía cubriendo el mueble con alguna tela.³⁴⁰ El diván se podía utilizar también para guardar la ropa, almacenándola en el respaldo si la pieza disponía de ese espacio, pudiendo así sustituir también a las cómodas y los armarios.

La aparición de estas nuevas piezas en el mobiliario era el resultado de la aglomeración de personas en las ciudades, que llevó a la construcción de unas viviendas cada vez más pequeñas.³⁴¹ En la cama – diván se podían colocar también estanterías en los respaldos permitiendo así utilizarlas para la colocación de libros,³⁴² ejemplo que

³³⁷ s. a. 1932. “El Hogar”, en *La semana gráfica*, 20 febrero 1932, nº230. s. p.

³³⁸ s. a. 1925. “El buen gusto en el hogar”, en *Elegancias*, nº 28, abril 1925, p. 44.

³³⁹ s. a. 1932. “El Hogar”, en *La semana gráfica*, 20 febrero 1932, nº 230. s. p.

³⁴⁰ s. a. 1926. “La casa bella”, en *Elegancias*, nº 49, 1 julio 1926, p.28.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² s. a. 1932. “Decoración e interiores”, en *Ellas*, nº 6, 3 julio 1932, p. 7.

refleja un dibujo realizado por Rafael Fernández de Cuevas para la revista *Ellas* (fig. 49).



Fig. 49: Dibujo diván con estantería de Rafael Fernández de Cuevas.

El diván es otro de los muebles que han sido analizados, están presentes en tres modelos que han sido recogidos como ejemplo de mobiliario de la época. Uno de ellos extraído del catálogo alemán *Modern Möbel*, donde unido a él tiene un pequeño mueble para el almacenaje (fig. 55). Otro de los ejemplos está en el catálogo francés de las *Galeries Barbès*, en el que la estantería se encuentra en la zona del respaldo (fig. 58). En Valencia se puede encontrar algo parecido a este tipo de mueble en una lámina del diseñador Mariano García, en el que tiene dos muebles con estantería adosados, aunque no forman parte del propio diván o sofá (fig. 87).

Se trataba el diván de un mueble cómodo, en opinión de Pomley, más incluso que las butacas. Pieza que adquirió una gran importancia tras la Exposición de Artes Decorativas de París, Pomley indicó en un artículo dedicado a los divanes para la revista *Blanco y Negro*:

[...] que nuestro siglo era el siglo de la cama turca, y aunque dicho de una forma humorística, la cama turca era para dicho señor una conquista tan genuina, tan representativa de la época, que fácilmente podía admitir la categoría de símbolo.³⁴³

En lo relacionado con el mueble auxiliar, este tipo de piezas adquirieron también mucha fuerza en la década de los años veinte y treinta. En algunos de los pequeños muebles se disponían estanterías para la ubicación de libros,³⁴⁴ como se ha podido ver en las imágenes seleccionadas anteriormente. Entre esos muebles auxiliares se encontraban las mesitas. Aparecen descritas en las revistas, fuente documental, que han permitido conocer cómo eran estas piezas. Una de esas descripciones es sobre una con laca roja, que disponía de dos tableros móviles que se abrían y se cerraban haciendo que la pieza fuese más grande o pequeña,³⁴⁵ dependiendo de la utilidad que se le quisiera dar (fig. 50).

Otro de estos muebles descritos en una de las publicaciones, era uno destinado a guardar licores, se trata de una obra del artista Joseph Hoffmann (fig. 51). Era una pieza alta de forma rectangular y estaba apoyada sobre dos patas acanaladas en cada uno de los laterales, que iban desde la parte frontal a la trasera del mueble.³⁴⁶ La pieza del austriaco estaba decorada en el frontal con una talla de motivos vegetales que se encuentra enmarcada por un friso acanalado a modo de marco.

Aparece también una descripción de un mueble – estantería en forma de lira con estantes para colocar libros u otros objetos (fig. 52). Otra de las mesitas de las que hacen una descripción en la revista *Blanco y*

³⁴³ POMLEY, 1933. "Divanes, divanes... y divanes", en *Blanco y Negro*, nº 2219, 24 diciembre 1933, p. 90.

³⁴⁴ s. a. 1932. "Decoración e interiores", en *Ellas*, nº 6, 3 julio 1932, p. 7.

³⁴⁵ YANKA, 1926. "Pequeños muebles", en *Blanco y Negro*, nº 1811, 31 enero 1926, p. 100.

³⁴⁶ POMLEY, 1935. "Pequeños muebles interesantes", en *Blanco y Negro*, nº 2305, 22 septiembre 1935, p. 119.

Negro, estaba compuesta por tres mesas superpuestas y elaboradas con una madera esmaltada en color rojo, cuya decoración dorada se encontraba a lo largo de las esquinas.³⁴⁷ Para finalizar con las mesitas, se describió también una en forma de cubo que tenía estantes para guardar libros y de la que salían de cada uno de sus lados otras mesitas de dos patas que se podían plegar.³⁴⁸ Se puede observar a través de estas descripciones como a partir de piezas pequeñas que ocupaban poco espacio dentro de la vivienda, estas se podían transformar en otras de un mayor tamaño que ofrecía un mayor servicio a los que en ella habitaban.

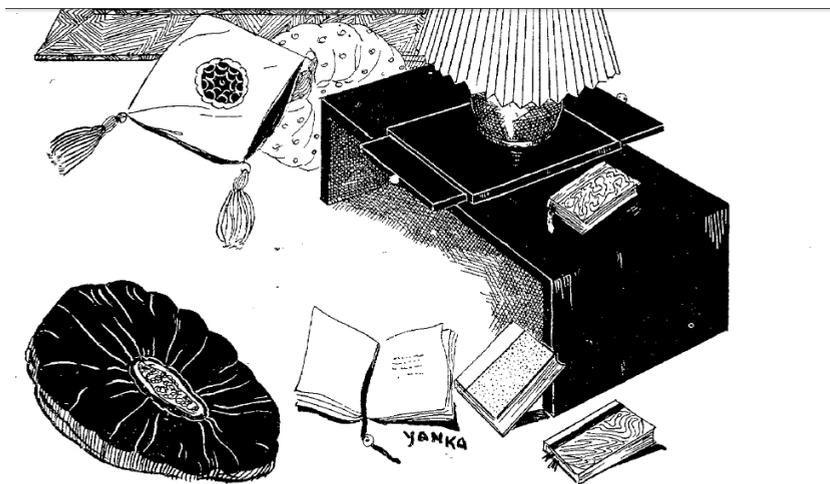


Fig. 50: Dibujo de Yanka de una mesita.

³⁴⁷ YANKA, 1927. "Las mesitas", en *Blanco y Negro*, nº 1869, 13 marzo 1927, p. 84.

³⁴⁸ YANKA, 1929. "Unas mesas plegables", en *Blanco y Negro*, nº 2011, 1 diciembre 1927, p. 93.

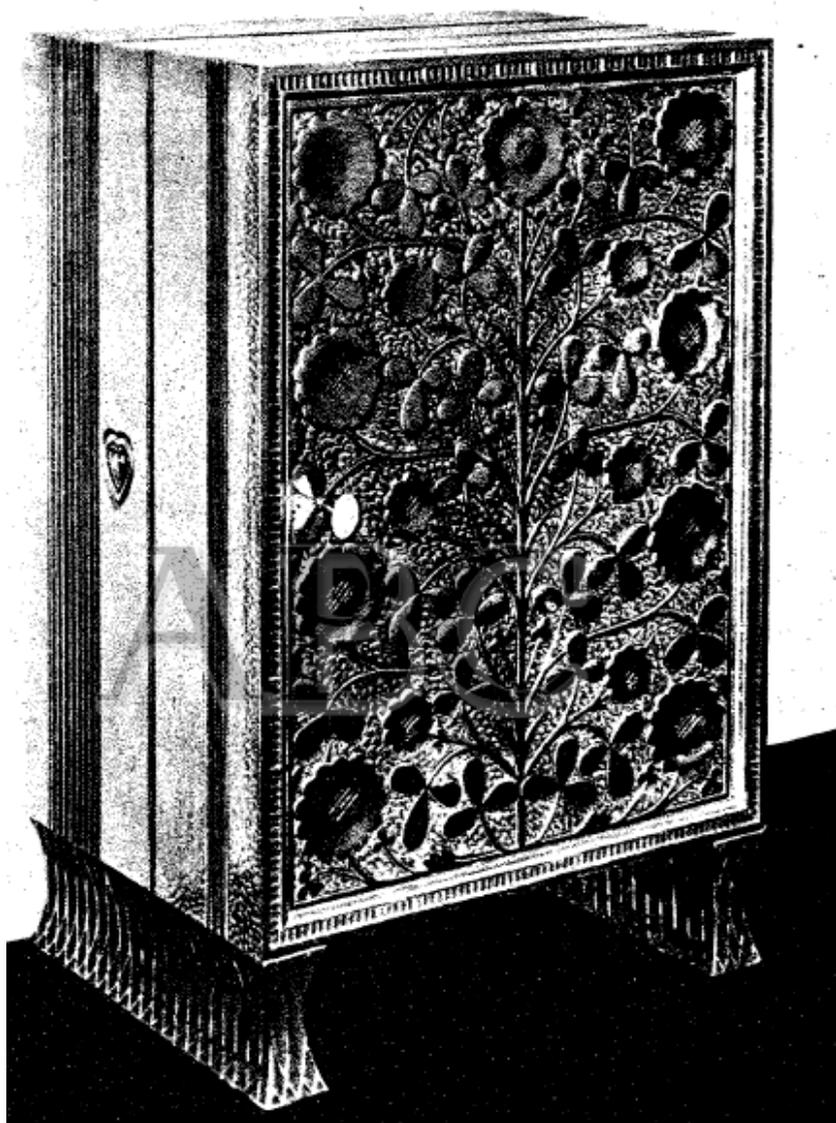


Fig. 51: Licorera de Joseph Hoffmann.

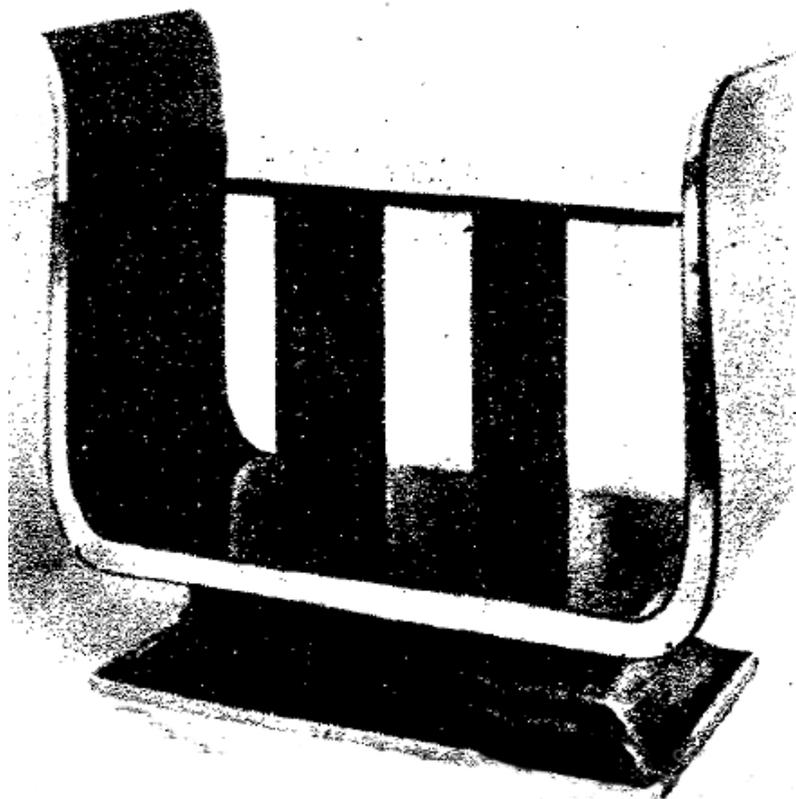


Fig. 52: Mesita en forma de lira.

Continuando con el tema de la ubicación de los libros y el espacio para la lectura, se aconsejaba en esas revistas por ejemplo que quienes dispusieran de una biblioteca, debían de elegir una madera oscura para el mueble principal; además la estancia se completaría con una mesa central con un pie ancho y también se podía acompañar el conjunto con una mesita baja auxiliar.³⁴⁹ Como se ha podido ver anteriormente, algunos tipos de muebles como por ejemplo los divanes y las mesitas, eran un recurso para el almacenaje de los libros; aunque no eran los

³⁴⁹ s. a. 1932. "El Hogar", en *La semana gráfica*, n°230, 20 febrero 1932, s. p.

únicos, ya que como refleja una imagen de la revista *Blanco y Negro*, hasta se podía colocar una pequeña estantería adaptada al hueco de una escalera, permitiendo aprovechar el espacio en estas viviendas de un tamaño más reducido (fig. 53).³⁵⁰

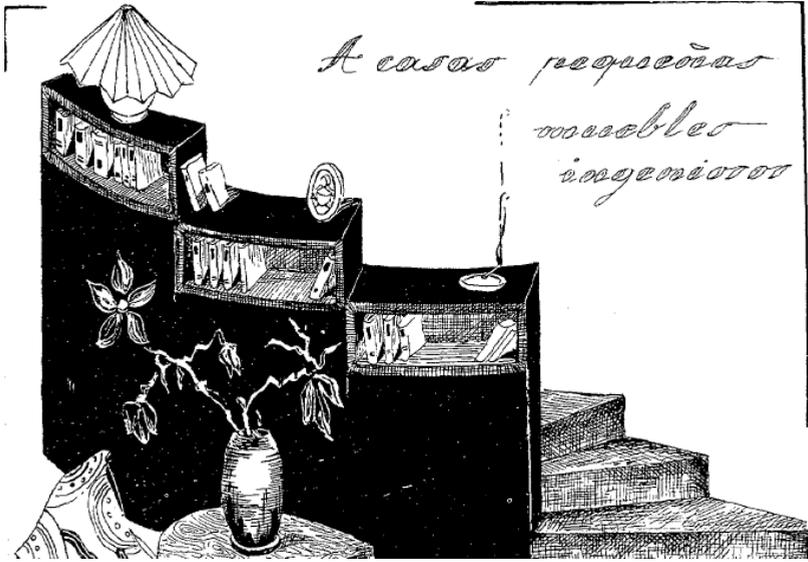


Fig. 53: Estantería en escalera.

Otro elemento que tenía cabida en estos nuevos interiores y al que se le dio una gran importancia fue el cubre radiador. En las nuevas viviendas y edificios modernos no se solían construir chimeneas, pero cuando se instalaban tenían un fin más decorativo que práctico. Se empleó para la decoración de estos elementos los metales, entre los que destacaba el uso del hierro forjado, cobre y bronce. A través de nuevo de las descripciones aparecidas en las revistas conocemos cómo eran estas piezas. Se elaboraban en hierro forjado, a veces

³⁵⁰ YANKA, 1927. "A casas pequeñas muebles ingeniosos", en *Blanco y Negro*, nº 1888, 24 julio 1927, p. 96.

tenían motivos dorados, niquelados o esmaltes para su embellecimiento y en algunas ocasiones se cubría la parte superior con una plancha de mármol.³⁵¹

El hierro también se decoraba con relieves o líneas que seguían los dictados de la moda de la geometría,³⁵² una de las características del período *déco*. Un dibujo de un cubre radiador que aparece en la revista *Blanco y Negro*, fue diseñado por Dunainse (fig. 54). El cubre radiador está tratado como si fuera una reja, mientras que la decoración principal es un relieve situado en la parte superior central y se trata de unas flores características del estilo *déco*.

Un elemento que también se tenía en cuenta en los diseños de esos interiores, fue la decoración en las puertas, las cuales se componían de un tablero recubierto con una chapa de una madera exótica; siendo las fibras de estos tableros las que componían el dibujo.³⁵³ Este es un indicador de que las chapas no solamente se empleaban en el mobiliario, sino en otros elementos de la vivienda. Se podían utilizar además los tapices en la decoración. Tapices modernos que tenían diseños diferentes y no respondían al formato cuadrado o rectangular de épocas anteriores, sino que los había triangulares, octogonales, es decir respondían a cualquier forma geométrica,³⁵⁴ siguiendo los mandatos de una moda que afectaba a la decoración de las viviendas.

En lo referente al tema de la iluminación, se prefería una más indirecta, cobrando importancia las lámparas, ya que como se afirmaba en las revistas de la época «un hogar sin pantallas no es un hogar.»³⁵⁵ Para

³⁵¹ LARRAYA, T., 1926. "Nuevos radiadores de calefacción", en *Blanco y Negro*, nº 1842, 5 septiembre 1926. pp. 112 – 113.

³⁵² *Ibidem*, p. 113.

³⁵³ s. a. 1935. "Las puertas como detalles de decoración", en *Blanco y Negro*, nº 2277, 10 marzo 1935, p. 123.

³⁵⁴ POMLEY, 1933. "Los tapices en la casa actual", en *Blanco y Negro*, nº 2213, 12 noviembre 1933, p.91.

³⁵⁵ s. a. 1935. "Un hogar y las pantallas", en *Blanco y Negro*, nº 2306, 29 septiembre 1935, p. 116.

los pies de estas piezas se empleaba como se indica en las descripciones la cerámica, el metal y las esferas cromadas.³⁵⁶ También se empleaban maderas como el ébano y el nogal.

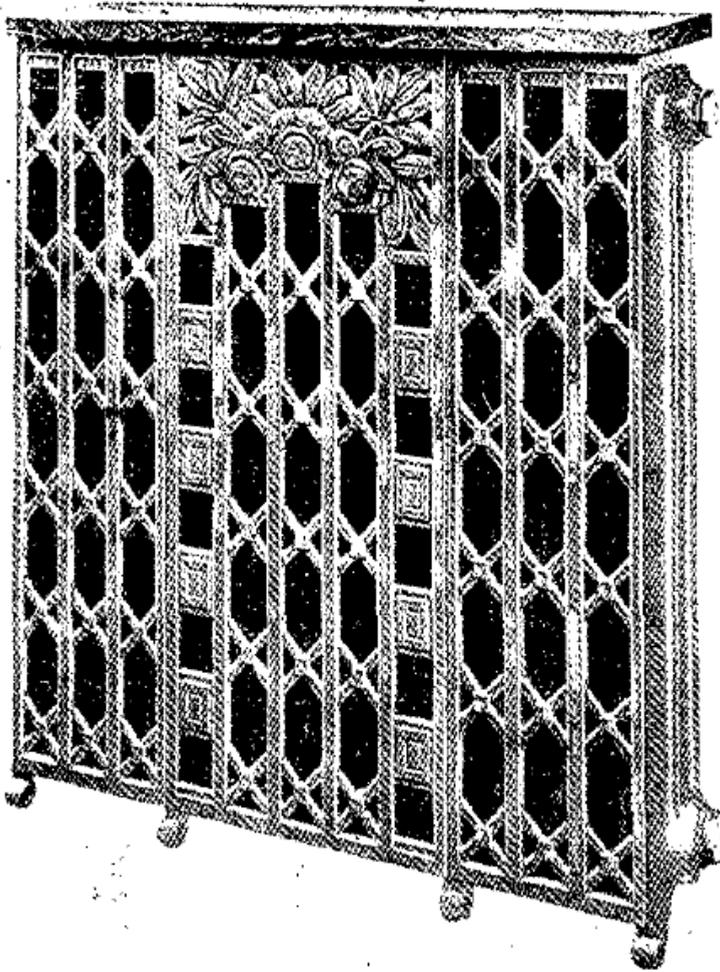


Fig. 54: Dibujo cubreradiador de Dunainse.

³⁵⁶ *Ibíd.*

Se conservan en las revistas además algunas descripciones de lámparas que nos dan una idea de cómo eran, por ejemplo, una de ellas estaba construida por cuatro tablas altas de madera encerada que formaban una cruz y sobre ella reposaba como una pirámide invertida un cristal blanco opaco. Otra de ellas tenía una base triangular de metal y de cada una de las esquinas se elevaban tres columnas creadas a partir de esferas de cristal, que sostenían una pantalla de pergamino con dibujos en rojo y negro.³⁵⁷

La riqueza del mobiliario destinado a este tipo de interiores se caracterizaba por tener unas superficies brillantes, donde el único ornamento en algunas ocasiones eran las maderas con las que se construían y las líneas rectas y perfectas que los conformaban.³⁵⁸ El tipo de maderas que se utilizaban en su construcción eran las exóticas y finas, con las que a partir de su veta y colores aportaban muchas posibilidades al mueble, ofreciéndole de esta forma una mayor suntuosidad.

Otros materiales empleados fueron el nácar y el marfil, este último a veces se decoraba con dibujos florales realizados al ácido, que normalmente según la documentación estaban dispuestos a modo de estrechas bandas en los muebles formando motivos rectos.³⁵⁹ En cambio, en lo referente al nácar, está documentado que se empleaba en su forma lisa para los tiradores de las cómodas o los cajones de un *secrétaire* entre otros muchos usos.

Volviendo a las estancias, otra de ellas que había cambiado mucho y que probablemente fue la que más se había adaptado a los tiempos, era el cuarto de baño. Estancias que, si respondían a los dictados de la moda, huían de los colores más clásicos como el blanco, por lo que

³⁵⁷ YANKA, 1929. "Lámparas", en *Blanco y Negro*, nº 1983, 19 mayo 1929, p. 100.

³⁵⁸ s. a. 1930. "El Hogar", en *La semana gráfica*, nº212, 2 agosto 1930, s. p.

³⁵⁹ *Ibidem*.

los fabricantes introdujeron en el mercado diferentes tonos de color que tuvieron un gran recibimiento por la clientela, como el negro. En el apartado del mobiliario presentado en la Exposición de París, se habían comentado dos baños, uno de ellos un conjunto de Porcher y otro del *Atelier Primavera*. En dichos espacios se había incluido una vidriera artística que simulaba plantas acuáticas, tratando el espacio como si fuese un jardín; se empleaban mármoles abundantes en vetas e incluso se incluyó en uno de ellos una bañera que hacía las veces de piscina.

En España también existían ejemplos de magníficos cuartos de baño, como el diseñado por Armando Alberto Rateau. Este ejemplo aparece descrito por Larraya en el mismo artículo donde también analizó el cuarto de baño ideado por Porcher y el de *Atelier Primavera*, del año 1916, titulado *Modernos cuartos de baño*. Se trataba de una estancia circular con una cúpula en la parte central, bajo esta se ubicaba la bañera con forma de piscina y a la que se accedía descendiendo unos escalones; esa idea del baño es similar a la del *Atelier Primavera*. Los azulejos del suelo tenían una decoración geométrica y las paredes estaban decoradas con paisajes con una clara influencia oriental, donde se representó un bosque repleto de animales; los tonos y colores empleados fueron el blanco, los rojos y el dorado. Los diferentes muebles que completaban el espacio estaban repartidos a lo largo de la estancia, entre los que se incluían el lavabo – tocador, sillas, espejos y hasta un diván.³⁶⁰

El último de los objetos que tuvo que encontrar su sitio en los interiores y que adquirió un lugar importante dentro de las viviendas fue la radio, que en la opinión de Pomley estos eran aparatos que creaban intimidad, por lo que no podían ser considerados muebles aislados por

³⁶⁰ LARRAYA, T., 1926. "Modernos cuartos de baño", en *Blanco y Negro*, nº 1830, 13 junio 1926, p. 112 – 113.

su propia función.³⁶¹ Eran muchos los anuncios de radios que se divulgaban en las revistas durante esos años. Piezas que seguían las tendencias y las formas que se empleaban en el mobiliario. Para su fabricación se elegían unas chapas atractivas. En cuanto a las formas, se optaba por formas escalonadas curvadas y patas acanaladas en su construcción. En definitiva, la radio ocupará un lugar importante en las viviendas llenándolas de nuevos sonidos.

Como reflexión, todos los elementos que formaban la vivienda tenían importancia para los inquilinos de las casas, debían por lo tanto ser bellos y responder a unos cánones estéticos para hacer su vida más amable y feliz, según indicaban los decoradores de viviendas.

A modo de resumen por lo que respecta a los interiores y al mueble moderno descrito y analizado en las revistas, que se correspondería con el *art déco*; destacan muebles como el biombo y el diván, cobrando importancia el mueble auxiliar.

El hecho de que el tamaño de la vivienda estuviera cambiando, siendo en ese momento más pequeña, provocaba que se buscara un aprovechamiento mayor del mobiliario; caso de las estanterías o pequeños estantes que se incluían por ejemplo en los divanes y en las pequeñas mesas, utilizadas como muebles auxiliares. En cuanto a la forma de los sillones, se describen como bajos y profundos.

Otro mueble del que se habló en las revistas fue el cubre radiador, indicando que aportaba calidez al espacio, consiguiendo embellecer un objeto menos atractivo como el radiador, al tener que taparlo. En último lugar, un espacio que adquirió importancia fueron los cuartos de baño, como ya había sucedido en la Exposición de París, siendo el negro uno de los colores que invadió estas habitaciones.

³⁶¹ POMLEY, 1935. "El rincón para la radio", en *Blanco y Negro*, nº 2274, 17 febrero 1935, p. 117.

Por lo que respecta a los materiales, al igual que sucedió con el mobiliario presentado en la Exposición de París, destaca el empleo de maderas exóticas, como el ébano, palosanto y la caoba, mencionadas en la documentación; otros materiales coincidentes con la muestra de París fueron el mármol, bronce, marfil, cristal, piel, nácar y, por supuesto, el empleo de los lacados.

Una de las características principales del mueble moderno, eran las superficies lisas, en relación con el concepto de la higiene, que facilitaban su limpieza; era un mobiliario de unas formas simples y sencillas, que buscaban la geometrización de sus perfiles; siendo todas ellas características del período *art déco*.

Y refiriéndonos a los colores, estos eran vibrantes gracias al empleo de los amarillos, azules, verdes y rojos. Se buscaba una sintonía entre el espacio y los muebles que lo ocupaban. Asimismo, la armonía se conseguía también por medio de la iluminación, preferiblemente indirecta, siendo las lámparas unas grandes protagonistas de los espacios. En último lugar, la calidez en los ambientes era aportada por las telas, para lo que se recomendaba el uso de almohadones, sedas orientales y no plegar demasiado las cortinas, para que los motivos que las decoraran no fuesen ocultados.

6.3. El art déco en la arquitectura de la ciudad de Valencia

Sin lugar a duda y como había ocurrido en otros lugares, el *art déco* hizo su aparición en la ciudad de Valencia a través de la arquitectura. Situando su llegada en el año 1925, coincidiendo con la *Exposición Universal de Artes Decorativas e Industriales de París*, y se estableció

como nos dice el profesor Serra Desfilis «como un estilo de transición entre el Eclecticismo tardío y el Racionalismo más radical.»³⁶²

Su irrupción provocó la revitalización del repertorio del Eclecticismo llevándolo hacia una estilización y simplificación en las formas. Esas influencias se manifestaron en la búsqueda de la verticalidad de los edificios, construyéndose los mismos con más alturas y siendo esto un reflejo de que los tiempos estaban cambiando. Predominaban las líneas de contorno que definían los volúmenes, creándose además simetrías muy marcadas y geométricas.

Las nuevas formas ya no imitaban a los estilos históricos, sino que tenían su propia ornamentación y repertorios, predominando en ellos la utilización de la línea recta. Entre los nuevos motivos que se emplearon en la decoración, se encontraban los zigzags, soles, los cestos de frutas y flores, la flor que simplificaba sus trazos como se ha visto anteriormente, representaciones de animales y figuras humanas muy esquematizadas siguiendo esa corriente, bandas que decoraban y ordenaban las fachadas; mientras que esas fachadas tendían a seguir una planitud.³⁶³ En lo que respecta a la decoración en los interiores de los edificios, esta se realizaba por medio de escayola con bajorrelieves; entre los motivos se encontraban: «cactus, plantas tropicales, flores geometrizadas, animales y figuras humanas estilizadas.»³⁶⁴

A principios de siglo, cuando irrumpió en el mundo de las artes el art nouveau su influencia llegó también hasta la ciudad del Turia. La llegada de esas tendencias se debió en gran medida a los viajes que realizaban por Europa los arquitectos valencianos, además de la

³⁶² DESFILIS, A., 1988. "La influencia del art déco en la arquitectura valenciana. 1926 – 1936", en: *I Congrés d'història de la Ciutat de València, Tomo II, Ponència 3.5*. s. p.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ HOFMANN, A., 1980. *Exposició Art Déco: sala d'exposicions del Excm. Ajuntament de València, del 14 de novembre al 14 de desembre de 1980*. s. p.

llegada de las publicaciones extranjeras a nuestro país.³⁶⁵ Entre ellas se encontraba la revista *Art et Décoration* que se conserva hoy en día en los fondos de la Biblioteca del Ateneo Mercantil de la ciudad de Valencia. Esta publicación francesa estaba dedicada al mundo de las artes industriales y la decoración y ha sido una fuente importante de documentación a la hora de realizar el presente trabajo.

Las primeras influencias recibidas para el desarrollo del *art déco* en Valencia, llegaron de la mano del grupo de la *Sezession* vienesa a algunos arquitectos, entre los que se encontraban por un lado los que cursaron sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona como Francisco Mora y Manuel Peris entre otros; por otro los que recibieron formación en Madrid como es el caso de Demetrio Ribes. Algunos de ellos viajaron por Austria y Alemania donde pudieron conocer de primera mano lo que se estaba realizando allí en ese momento. También tuvieron acceso a una serie de publicaciones relacionadas con los gustos de la época, pudiendo así estudiar ejemplos y modelos de la arquitectura, de los interiores y de los objetos decorativos diseñados por los vieneses.³⁶⁶

Dentro de las características más representativas de esta época y de la influencia del grupo de la *Sezession* en la ciudad de Valencia se encuentran el uso de las grecas geométricas, los triglifos, los remates apilastrados que recorren las fachadas y las dividen, finalmente las líneas y volúmenes geométricos que componen las mismas.³⁶⁷ Dentro de este grupo el más influenciado de todos los arquitectos por la *Sezession* fue Demetrio Ribes, quien introdujo también el empleo de

³⁶⁵ GOERLICH, D., 1992. *La arquitectura del eclecticismo en Valencia, vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. p. 125.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ibidem*, pp. 126 – 130.

uno de los materiales más revolucionario del siglo XX, como es el caso del hormigón armado en las nuevas construcciones.³⁶⁸

En Valencia los cambios producidos en las viviendas, llegaron de la mano del *Estatuto Municipal y del Reglamento de Obras, Servicios y Bienes Municipales*, del año 1924, donde se instaba a los constructores que todas las habitaciones tuvieran luz y una ventilación directa, provocando la edificación de los patios interiores. Entre las normas del Estatuto se encontraba como sería la ubicación de las diferentes estancias dentro de la vivienda, la que tenía que constar con mínimo tres habitaciones, siendo uno para el matrimonio, otro destinado para los hijos varones y el tercero reservado para las hijas. Una de las novedades que se comienzan a incorporar en estas nuevas viviendas que estaban destinadas a una clase media era el uso de los retretes.³⁶⁹

En cuanto a la decoración en las fachadas destacaba la figura del tallista, quien se ocupaba asimismo de la ornamentación en el interior de las viviendas. Durante esta época muchas de las molduras y adornos estaban realizados con talla a mano, siendo este un trabajo muy laborioso pero duradero; estos artistas trabajaban con los planos del propio arquitecto, aunque algunas veces contaban con la opinión de los decoradores para concretar detalles de la decoración de los interiores.³⁷⁰

La influencia del estilo *art déco* estaba marcado por dos tendencias como indica en su estudio el profesor Serra Desfilis. La primera estaba manifestada a través de la abstracción y simplificación en los elementos compositivos, teniendo especial importancia la verticalidad en los edificios, las líneas predominantes que enmarcaban los volúmenes, las simetrías y las formas geométricas; la segunda de esas

³⁶⁸ DESFILIS, A., 1996. *Eclecticismo tardío y art déco en la ciudad de Valencia (1926 – 1936)*. p. 20.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 33.

³⁷⁰ *Ibidem*. p. 36.

tendencias estaba más encaminada en el ámbito de la ornamentación, los arquitectos que seguían esta tendencia estaban influenciados por el arte egipcio, los motivos precolombinos, los Ballets Rusos de Diághilev, las nuevas vanguardias como el expresionismo, el cubismo y el futurismo.³⁷¹ Los temas empleados en la ornamentación como apunta Serra Desfilis eran los siguientes:

[...] el abanico, el sol levante, la cornucopia, el ziggurat, la fuente, arbustos rígidamente simétricos, animales o figuras humanas estilizadas hasta el extremo, flores muy simplificadas, jarrones y cestos de frutas, además de los motivos puramente geométricos.³⁷²

Eran abundantes en los nuevos edificios construidos una temática fiel a ese estilo 1925, entre las que destacan los siguientes elementos:

Como figuras humanas y animales de apariencia entre abstracta y primitiva, flora de tierras exóticas (cocoteros, palmeras, cactus, etc.), pero también aparecen motivos de raíz cubo – futurista como los relacionados con la velocidad (barcos, trenes) y otros más próximos a la abstracción.³⁷³

El *art déco* en Valencia tenía dos vertientes, una arquitectónica y la otra relacionada directamente con los decoradores y su trabajo en los interiores, según el estudio del profesor Serra Desfilis. Estos dos ámbitos convivieron recibiendo ambas influencias en los aspectos decorativos, siendo más la arquitectura la que toma referencias iconográficas de las artes aplicadas.³⁷⁴ Todo esto se puede relacionar directamente con las ideas de la *Sezession* vienesa y el trabajo de los de Glasgow, quienes buscaban en sus trabajos la armonía en los conjuntos, uniendo para ese fin la arquitectura con la decoración de los interiores.

³⁷¹ *Ibidem*, pp. 113 - 114.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*, p. 135.

³⁷⁴ *Ibidem*, pp. 102 – 121.

La repercusión de todo lo expuesto se reflejó en la sala de exposiciones del Ayuntamiento de la Ciudad de Valencia en el año 1980, donde se celebró una exposición dedicada al *art déco*; su catálogo nos ofrece información relevante. Entre los datos aportados por esa publicación estaba el hecho de que ese estilo fue adoptado por muchos establecimientos comerciales; hoy desafortunadamente desaparecidos. En los escaparates de esos comercios se utilizaron cristales muy gruesos, los cuales estaban biselados; también utilizaban tiradores, soportes, estructuras en hierro cromado que seguían esa estética; por último, para los rótulos se empleó la tipografía *Broadway*, característica del nuevo estilo,³⁷⁵ creada por Morris Fuller Benton en el año 1928.

6.4. El mueble art déco en la ciudad de Valencia

Este estilo se hizo sentir también en el ámbito del mobiliario, que es el objeto del presente estudio, donde sus novedosas líneas rectas influenciadas por el cubismo se asentaron también en la producción de estas piezas. Una de las características del mueble *art déco* valenciano era la utilización de la chapa, algo que se vio favorecido por los avances que se habían establecido en la industria del mueble en Valencia, gracias a las mejoras que se habían comenzado a introducir en el siglo XIX. Dentro de la elaboración del mobiliario tenemos que diferenciar la producción en serie y los encargos individuales, algunos diseñadores como se verá realizaban diseños específicos para particulares. En cambio, fábricas como la de Vicente García Miralles

³⁷⁵ HOFMANN, A., 1980. *Exposició Art Déco: sala d'exposicions del Excm. Ajuntament de València, del 14 de novembre al 14 de desembre de 1980*. s. p.

elaboraban mobiliario manufacturado que empleó esa decoración floral geométrica tan característica del estilo *art déco* en sus piezas.

La tendencia por el *art déco* tuvo una gran importancia en el ámbito de las artes industriales y decorativas, que tuvo su reflejo también en Valencia. A continuación, se centrará el estudio en algunos de esos diseñadores que produjeron mueble *art déco* en la ciudad de Valencia, pudiendo de este modo analizar algunas piezas de este estilo y documentar la elaboración de muebles *art déco* en la ciudad del Turia.

La documentación necesaria para la elaboración de este apartado sobre el mobiliario *art déco*, se ha conseguido por un lado gracias a la consulta de los catálogos y noticias de la Feria Muestrario conservados en diferentes instituciones como la Biblioteca del Ateneo Mercantil de Valencia y el Fondo Moderno de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, donde se ha realizado una parte de esta investigación.

Por otro lado, ha sido muy importante la consulta de la información recopilada sobre una parte del patrimonio industrial valenciano, llevado a cabo por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV; siendo los coordinadores de este equipo de trabajo los profesores Manuel Lecuona y Gabriel Songel. Esta iniciativa que se puso en marcha a partir del año 1990, permitió preservar material de un gran valor relacionado con diferentes industrias; posibilitando documentar de este modo como eran los diferentes productos, permitiendo que no cayeran en el olvido.³⁷⁶

El profesor Martínez Torán formó parte de ese equipo de trabajo, realizando una tesis doctoral en la que trata aspectos sobre el mobiliario; donde apunta que la aparición de los catálogos industriales estaba unida al hecho de las nuevas técnicas que se comenzaron a

³⁷⁶ LECUONA, M. Y SONGEL, G. 1995. "Catalogación y base de datos gráfica de producto industrial del País Valenciano", en *Cultura Material i canvi social. Actes del Segon Congrés d'Arqueologia Industrial al País Valencià*. pp. 325 – 326.

utilizar en la industria gráfica valenciana. Los catálogos se convirtieron en una estrategia de publicidad, facilitando así las ventas; ya que en ellos se podían observar imágenes de los productos, acompañadas en algunas ocasiones de los precios y los detalles técnicos.³⁷⁷ Se puede tomar como ejemplo la lámina del *Dormitorio nº 4* de Agustín Giménez, en la que en la parte superior aparece el dibujo de un dormitorio; mientras que, en la inferior hay de los diferentes muebles que conforman el conjunto una vista superior, en la que se indican las medidas de altura, ancho y profundidad (fig. 72)

La última fuente de información, se ha conseguido gracias a la consulta de la Biblioteca de la Escuela Artesanos también de la ciudad de Valencia, donde se han localizado unas láminas sueltas de la producción del diseñador Agustín Giménez.

Entre las fuentes consultadas a las que se hará referencia, se encuentran fotografías de mobiliario *art déco* de diferentes diseñadores, láminas de decoración de interiores y catálogos de mobiliario. Entre los catálogos, existen dos de procedencia extranjera, uno francés y otro alemán. Se analizará lo conservado en referencia al mueble *art déco*, para así poder establecer las características de cómo era este tipo de mobiliario. La información será organizada en diferentes puntos, dedicados a los catálogos extranjeros; dos láminas en las que no se hace referencia sobre su autor; la información recogida sobre mueble *art déco* a través de la celebración de la Feria Muestrario; los diferentes diseñadores y la producción en serie.

³⁷⁷ TORÁN, M., Evolución del mueble valenciano en relación con las viviendas y sus plantas arquitectónicas: Valencia, 1881 – 1939. pp. 397 – 398. Tesis doctoral.

6.4.1. Los catálogos internacionales

Como se ha mencionado con anterioridad son dos los catálogos extranjeros que se conservan. Uno de ellos es alemán, en el que no existe referencia sobre el año de publicación, titulado *Modern Möbel*, impreso en Stuttgart; mientras que el otro es francés, datado en el año 1936 pertenecía a las *Galeries Barbès*, que tenían tienda en París, Le Havre, Marsella, Nantes, Toulouse y Alger.

En una de las láminas que pertenece al catálogo alemán, *Modern Möbel*, del que no se conserva la fecha, hay un salón – comedor, que está dividido en tres zonas; una de descanso, otra de almacenaje y la última, la zona de comedor (fig. 55). En la parte destinada al descanso aparece un sofá con una estructura de madera para dicha función, en la línea de lo visto en relación con los divanes en las publicaciones de las revistas. Esto estaba unido a la idea del aprovechamiento en el espacio, ya que en ese momento los apartamentos de nueva construcción eran más pequeños, que las viviendas más antiguas. La zona de descanso se completaba con un sillón y una mesita auxiliar. El área de almacenaje era un gran armario, en el que estaban dispuestos cajones, puertas, una vitrina y un estante en la parte superior. El comedor estaba formado por una mesa sencilla y unas sillas.

En cuanto a la ornamentación del mobiliario, no existe ningún tipo de talla; se encuentra chapado con chapas de raíz, que actuarían a modo de decoración. Tiene el conjunto unas superficies brillantes y en cuanto a las formas son rectas en su mayoría; exceptuando algún perfil redondeado.



Fig. 55: Salón – Comedor, Lámina Modelo I del catálogo alemán *Modern Möbel*.

Seguidamente se va a analizar un dormitorio que aparece en el catálogo, de nuevo con unas líneas muy sencillas, rectas y perfiles redondeados, sin decoración y completamente chapado (fig. 56). Está formado por un armario, un tocador y una cama a la que se encuentran adosadas las dos mesitas. El armario tiene tres puertas y en una de ellas tiene un espejo en la parte exterior. El tocador que es muy bajo, tiene un gran espejo en el centro, además de tener un pequeño cajón y estanterías.

Por último, en cuanto al catálogo alemán, se procede a describir un despacho, que tiene las mismas características de chapado y ausencia decoración que los dos ejemplos anteriores (fig. 57). Está compuesto por una mesa, que tiene varios estantes por toda su estructura, acompañada de una silla de despacho. Justo enfrente de la mesa un armario, que serviría para el almacenaje de los documentos. La estancia se completa con una mesa auxiliar, dos sillones y se aprecia un sillón en la parte izquierda, que no está dibujado por completo. En

lo referente al color, se ha elegido un naranja para la tapicería de la silla, sofá y sillones, que contrasta con el color más oscuro de la madera.



Fig. 56: Dormitorio, Modelo III, del catálogo alemán *Modern Möbel*.



Fig. 57: Despacho, Modelo II, del catálogo alemán *Modern Möbel*.

A continuación, se hará referencia a algunos de los muebles que se pueden contemplar en el catálogo francés de las *Galeries Barbès*, del año 1936. En este caso las ilustraciones de los muebles están acompañados de una descripción, en las que se indica la medida de los muebles, los materiales y el precio.

El primer conjunto al que haremos referencia del catálogo francés es un estudio, denominado como *Carlos* (fig. 58). En este conjunto se podía elegir el material del que estaría compuesto, que podía ser chapa de raíz de nogal o palisandro barnizado. Se trata de una estancia formada por un diván, en el que uno de sus laterales y la parte trasera tiene adosado un mueble de madera, con estantes para la colocación de los libros; se remata ese diván en el lateral con unos pequeños estantes apoyados en una trasera con un perfil escalonado, que van aumentando en tamaño siguiendo la forma de los escalones. En la estancia se puede encontrar un sillón y una mesa con patas acanaladas. Aparece también una lámpara, similar a las que habíamos visto en las publicaciones de las revistas, cuyo pie es una bola y la tulipa es plisada.

En lo que respecta a los dormitorios, se analizarán dos estancias de las numerosas que forman parte del catálogo de las Galerías francesas. El primero está denominado como *Evelyne*, compuesto por armario, cama, mesita³⁷⁸ y dos sillas (fig. 59). El material con el que estaba realizado era roble macizo y se encontraba encerado. El armario tenía tres puertas, siendo la central un espejo; aparecen en el relieves decorativos florales, de nuevo vemos esas flores características del *art déco*, que se encuentran en la parte superior y en las puertas laterales. Las tallas decorativas de flores se reparten por

³⁷⁸ Cuando hacemos mención en las descripciones de las imágenes a la cantidad del mobiliario que aparece en la lámina, lo tratamos contabilizando con lo que aparece en la imagen. En el caso de las mesitas, suelen ser una pareja; y por lo que respecta a las sillas, la cantidad se determinaría por el cliente a la hora de realizar la compra.

todos los muebles que conforman el espacio, es común en todos ellos la existencia de unas patas acanaladas, acompañadas de una moldura escalonada y acanalada también. En cuanto a las sillas, una de sus características es que tienen un asiento de rejilla.

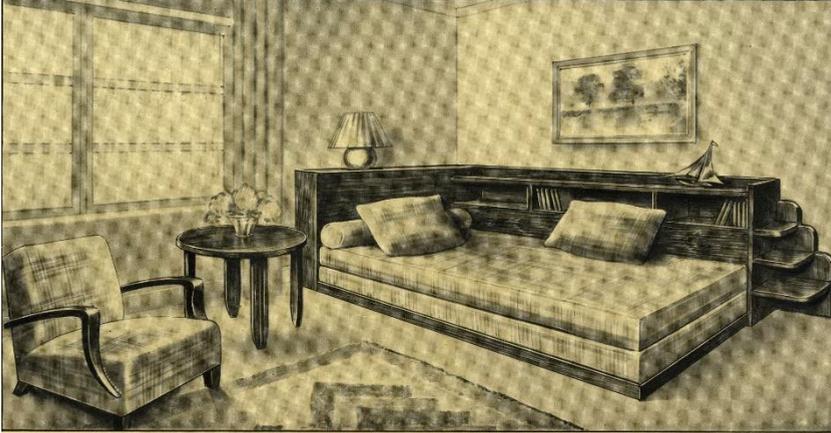


Fig. 58: Estudio *Carlos*, nº 252.

GALERIES BARBES

N° 118 - **Chambre à Coucher Moderne "EVELYNE"**
 en chêne massif ciré patiné, sculptures prises dans la masse.
 1 Armoire façon 2 portes, largeur 190, hauteur 200. Les 3 pièces :
 1 glace unie 460. »
 1 Lit de milieu, largeur 140 220. »
 1 Table de nuit lustrée dessus marbre 150. »
Sacrifiées à 895. »

Exceptionnellement cette Chambre à Coucher complète avec : 1 Sommier bonne qualité, 1 Matelas bonne qualité, 1 Traversin plume, 2 Oreillers plume, 1 Couverture fantaisie, 2 Chaises assorties, 2 Carpettes modernes, 1 Lampe de chevet moderne.

LES 14 PIÈCES 1395
Sacrifiées à

Supplément pour glace biseautée à l'armoire 50. »
 Couvre-pieds, satinette brillante, double face, intérieur laine, 2°90x3°00, toutes nuances 88. »

Fig. 59: Dormitorio *Evelyne*, nº 118.

El segundo de los dormitorios, que lleva por nombre *Les Roses*, está realizado con la misma madera y el mismo acabado que el anterior, en roble macizo y encerado (fig. 60). Está formado por una cama, mesita, armario y una silla. Sigue una tendencia de líneas rectas; mientras que la decoración, como el nombre elegido para este dormitorio, está compuesto por tallas de rosas; que se enmarcan en estructuras triangulares. La rosa que decora el piecero de la cama se ha realizado mediante una incisión. De nuevo, al igual que en el dormitorio en las patas existen perfiles escalonados, y en lo que respecta a la silla tiene el asiento de rejilla, al igual que el dormitorio *Evelyne*.



Fig. 60: Dormitorio *Les Roses*, n° 124.

En lo correspondiente a los comedores y salones del catálogo francés, se han seleccionado cuatro. El primero de ellos está formado por un salón y un comedor, denominado *Champlain* (fig. 61). Como sucede con los dormitorios se describe el material que se ha empleado en su

elaboración, en este caso roble macizo y se encuentra encerado. La parte correspondiente al salón está formada por un sofá y un sillón, donde los reposabrazos del sillón son de madera; mientras que, el sillón tiene adosados a los dos lados dos pequeños muebles auxiliares, que están compuestos por dos pequeños estantes y un cajón cuya puerta aparece tallada con motivos iguales al resto del conjunto.

La tapicería tanto del sillón como del sofá está decorada en su totalidad con la rosa característica del período *art déco*. En lo que respecta al comedor, está formado por una mesa, un armario y una silla. La mesa no tiene ningún tipo de decoración tallada; mientras que, la silla tiene las patas acanaladas y una pequeña talla en la parte superior central del respaldo.

GALERIES BARBÈS

N° 203. — Studio Moderne "CHAMPLAIN" formant Salon - Salle à Manger, en chêne massif ciré avec sculptures prises dans la masse.

Cosy-Diván, longueur totale 2960, divan 0°200x190 avec literie complète se composant de :	260. »
1 Sommier sur tréteux, à ressorts, recouvert tissu moderne	310. »
1 Matelas laine et crin, recouvert même tissu	160. »
2 Grands coussins, recouverts même tissu	260. »
2 Meubles-bibliothèques, chêne ciré sculpté, 1 porte, 2 niches, longueur 0°96, largeur 0°38, hauteur 0°90, l'un 180. » Les deux	770. »
1 Table transformable assortie, chêne ciré, pieds modernes avec barre nickelée, dessous pivotant, dimensions : forme 0°80x0°60, ouverte 0°80x0°90.	455. »
(Une chaise)	185. »
1 Fauteuil, bois apparent ciré façon chêne, recouvert de même tissu que le sofa.	240. »
4 Chaises, chêne ciré, siège garni tissu assorti, la pièce 60. » Les quatre	240. »
Avec Divan deux personnes, largeur 1°30	

Les 14 pièces
Sacrifiées à
2695.
Supplément 250.

Fig. 61: Salón – Comedor *Champlain*, n° 203.

En el armario es donde se concentra toda la decoración, cuya parte frontal está prácticamente toda tallada, donde emplearon de nuevo la rosa y, también otro elemento decorativo como las volutas recurvadas; estas últimas nos recuerdan a las que aparecen en la fachada de la antigua fábrica Bombas Gens en Valencia (fig. 62).³⁷⁹



Fig. 62: Decoración de la fachada de la antigua fábrica Bombas Gens en Valencia.

El segundo de los comedores que se analizará del catálogo francés que sigue la estética *art déco*, es el denominado *Saint - Tropez* (fig. 63). Está formado por un armario, una mesa y una silla; al igual que el anterior en la descripción de los materiales, es roble macizo encerado. La mesa no tiene ningún tipo de talla; por lo que respecta a la silla presenta una pequeña talla vegetal en la parte central superior del respaldo. El armario nuevamente es donde se concentra toda la decoración, este consta del cuerpo del armario y un espejo en la parte

³⁷⁹ La antigua fábrica de Bombas Gens, fue construida en la década de los treinta y su arquitecto fue Cayetano Borso di Carminati. Los elementos de la decoración de su fachada responden al estilo *art déco*. En la actualidad, tras su rehabilitación, es la sede del Bombas Gens Centre d'Art, situada en la actual Avenida de Burjassot.

trazera superior. Las tallas nuevamente muestran elementos como flores y roleos, que son característicos de la decoración del *art déco*. En la parte inferior central del espejo existe una cesta de frutas y flores incisa, que como apuntaba en el año 1912 André Vera sería el sello unido a este estilo.



Fig. 63: Comedor *Saint - Tropez*, nº 123.

El siguiente de los comedores estaba realizado en palisandro de las Indias barnizado (fig. 64). Los muebles que aparecen en la lámina son un armario, una mesa y dos sillas. No existe ningún tipo de talla en ninguno de los muebles. El armario de forma *bombée*, está dividido en tres partes en su frontal, dos puertas laterales y en la central, dos cajones superpuestos en la parte superior y en la inferior una puerta; los tiradores de los compartimentos centrales son redondos, mientras que, los de las puertas laterales tienen forma de ala. En cuanto a la forma de la mesa, es rectangular, tiene dos grandes patas, de un ancho

similar al del tablero de la mesa, que están unidas en una gran base con un pequeño escalón.

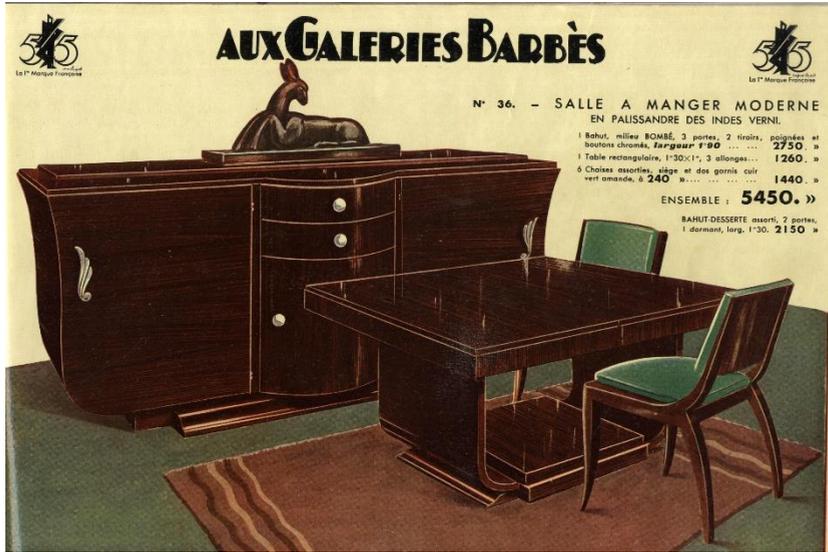


Fig. 64: Comedor de palisandro de las Indias, nº 36.

Finalizamos con el apartado de salones y comedores, con un comedor que lleva por nombre *France*, realizado con raíz de nogal francés barnizado (fig. 65). Está compuesto por tres puertas, dos laterales y una central, esta última con un cajón superpuesto. En la parte superior trasera central del mueble hay un espejo a modo de arco poligonal, cuyos laterales están enmarcados por unas piezas como si de rayos solares se tratase, formados por la unión de triángulos de madera que parten de la esquina inferior del espejo. La silla que forma parte del conjunto tiene un respaldo cuya parte superior, estando acorde con el espejo, tiene forma de arco poligonal. En último lugar, la mesa, al igual que la anterior tiene amplias patas; pero en este caso en vez de estar

unidas por una base común, son dos barroses cilíndricos los que las unen.



Fig. 65: Comedor France, nº 162.

Para finalizar con el análisis de algunos de los muebles del catálogo de las *Galeries Barbès*, se hará una descripción de un despacho realizado en nogal con vetas que se asemejan a ramificaciones barnizado, las asas y tiradores aparecen descritas en el catálogo como niqueladas y doradas (fig. 66). La mesa de despacho tiene un amplio compartimento en un lateral, su tirador correspondiente es el mismo que se empleó para las puertas del armario – biblioteca, que está enmarcado con un perfil escalonado. Es interesante destacar las patas, tanto del armario como de la mesa, que son acanaladas como si se tratase de un zigurat invertido.

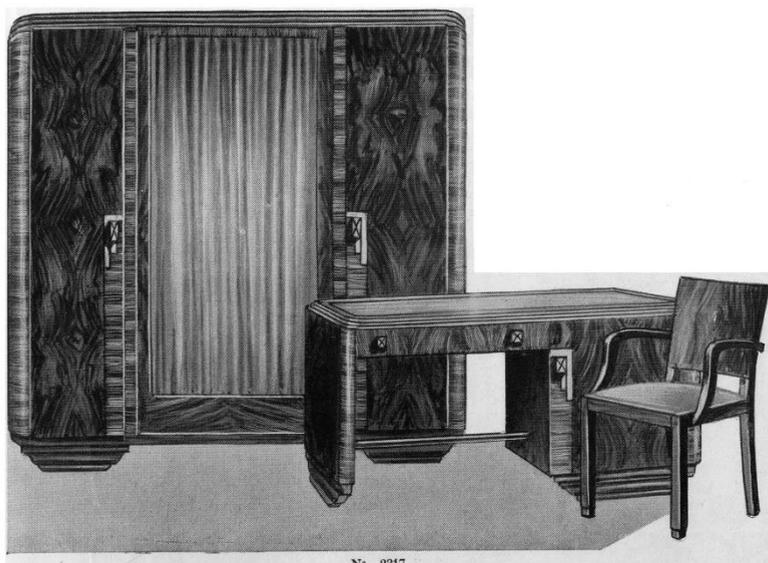


Fig. 66: Despacho de nogal, nº 2317.

6.4.2. Láminas sin referencias de autor

Son dos las láminas que se conservan sin el nombre de su diseñador, consultadas en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV, las cuales están adscritas al estilo *art déco*. La primera de ellas es un dormitorio, todas las piezas que componen la habitación reposan sobre unos pies en forma triangular escalonada, cuyo vértice superior ha sido recortado, a modo de zigurat (fig. 67). Toda la decoración se consigue por medio de la combinación de las chapas de madera con las que estaba realizado el dormitorio. La cómoda tiene un espejo rectangular biselado de cuerpo entero, que reposa sobre una tabla; a su lado formando parte del conjunto se sitúa un módulo de tres cajones que conforma la

cómoda. El armario es de tres puertas con un espejo central también biselado.

La lámina es coloreada, por lo que se puede afirmar que, a la hora de realizar los diseños, se puede observar que por parte de los artistas es importante la armonía en todo el conjunto. Muchas veces se colocan en las arquitecturas motivos decorativos como es este caso, en el que se han ubicado unos frisos en la pared sobre la cama y el armario con diseños florales que siguen esa misma estética geométrica.



Fig. 67: Lámina coloreada de un dormitorio sin referencia a su diseñador.

La segunda de estas láminas, conservadas sin referencias a su autor, es un comedor, compuesto por una mesa, dos armarios donde se ubicaría la vajilla, una lámpara y una silla (fig. 68). Se solía dibujar solamente un asiento para tener un ejemplo de cómo sería, posteriormente el cliente elegiría el número de piezas que necesitase para su vivienda.



Fig. 68: Lámina coloreada de un comedor sin referencia a su diseñador.

La decoración en los muebles en este caso se consigue por medio de tallas de flores y de los dibujos conseguidos con la combinación de las chapas. En este comedor se combinan dos chapas diferentes, siendo distintas la de los cajones y el remate superior de los armarios, creando así un mayor movimiento. La tendencia de acanalar algunas partes de la madera se mantiene en este conjunto. En el diseño de la lámpara continúa su autor con la predilección por la geometría, en este caso se trata de una estructura cuadrada de cristal que pende de una estructura de metal, sobre cada uno de los cuadrados aparece una forma de triángulo. Del vértice de la lámpara penden una especie de borlas en metal; mientras que de las esquinas de los cuadrados, lo hacen piezas también de metal como si de una lágrima se tratase, este elemento se puede encontrar con frecuencia en las lámparas de araña.

6.4.3. Diseñadores de mueble *art déco* y la producción en serie

A través de los catálogos de los primeros años de la Feria Muestrario Internacional que se celebra anualmente desde el año 1917, hemos conocido algunos de los mueblistas que trabajaron el estilo el *art déco* en la ciudad de Valencia. Se enumerará a continuación la información obtenida sobre la que se ha tenido noticias a través de la consulta de las fuentes documentales. Uno de esos diseñadores, fue Mas y Montesinos, él era uno de los que elaboraba un mobiliario denominado de estilo moderno. En una descripción de una sala de estar de su autoría, se destacó «una esbeltez de línea tan suave y atractiva, que denota la genialidad artística de sus constructores.»³⁸⁰

El Señor Nadal fue un productor de muebles que seguía esa línea estilística, quien aparte de mobiliario que trabajaba con ese estilo moderno también lo hacía con piezas de inspiración barroca. El Señor Nadal presentó en uno de los certámenes de la Feria Muestrario un comedor de estilo cubista, que estaba realizado en nogal y ébano, todo ello chapado y «sin aquellos extrambolismos que algunos artistas imprimen a este bonito estilo.»³⁸¹ Este último productor no solamente trabajaba diseñando piezas *déco*, sino también bajo la estética barroca.³⁸²

Arturo Torres fue otro diseñador que trabajaba el *art déco*, se conserva una descripción de uno de sus dormitorios de estilo moderno, recogida por Lluch Garín en una recopilación de noticias de la Feria Muestrario

³⁸⁰ GARÍN, L. 1984. "Mas y Montesinos", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 127.

³⁸¹ GARÍN, L., 1984. "La Gracia en el mueble: la comodidad en el mueble", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 128.

³⁸² *Ibidem*.

publicada en el año 1984. Dicho dormitorio estaba realizado en madera de nogal, y en el que se emplearon chapas de «ricas maderas que lucen sus dibujos raros, que guardó la naturaleza en el tronco del árbol, hasta que este fue arrancado de la tierra.»³⁸³ Aquí vemos por tanto cómo se aprovechaban para crear diferentes efectos las vetas de la madera que se iban combinando para ir generando dibujos en las piezas.

Juan Blat fue otro de esos productores, sus muebles estaban definidos como un arte extraordinario. En un anuncio publicado en uno de los catálogos de la Feria Muestrario aparece la imagen de un despacho, que estaba compuesto por una mesa, un armario, dos sillones y dos mueblecitos sobre los que se colocaron unos jarrones con flores (fig. 69). De nuevo es la geometría y el empleo de chapas la que domina el conjunto. El tablero de la mesa reposa sobre dos estructuras que se componen de estantes y espacios donde se podrían colocar los accesorios y útiles necesarios a la hora de escribir. Uno de los sillones nos recuerda en su forma a un cubo, que sigue las tendencias constructivas y decorativas de ese período.

Entre los diseñadores de los que tenemos noticias a través de la Feria Muestrario por Lluch Garín, estaban también los denominados Muebles Saus, en una de las descripciones se detalla que contaban con un juego de muebles y según indicaban era una muestra del estilo moderno, el cual podría ser perfectamente churrigueresco por sus formas.³⁸⁴

³⁸³ GARÍN, L., 1984. "El Arte en el Mueble", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 134.

³⁸⁴ GARÍN, L., 1984. "Muebles Saus", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 127.

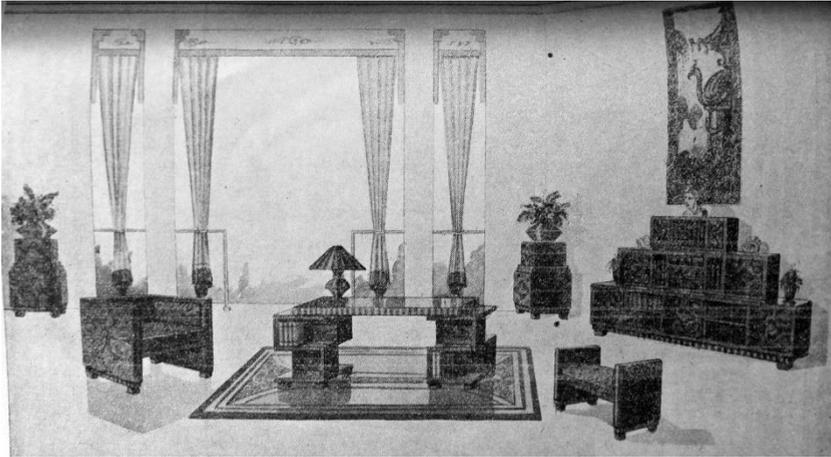


Fig. 69: Despacho diseñado por Juan Blat.

En una fotografía recopilada por Lluch Garín en su publicación sobre la Feria Muestrario aparece un dormitorio de la casa fundada en 1898 de Jaime Badia. El dormitorio en su conjunto está compuesto por un armario, una cama, dos mesitas, una cómoda, dos sillones y una descalzadora. El motivo decorativo se establece por medio de unas franjas negras alternas colocadas en los bordes de cada uno de los muebles, que contrastan con el color más claro del resto de la madera de la habitación. Todas las piezas tienen unas patas muy robustas sobre las que se apoyan. Patas que comienzan con una estructura que arranca de la superficie que ocupa la parte inferior del mueble, la estructura es cóncava y reposa toda ella sobre cuatro patas cuadradas. Los tiradores que se emplean en los muebles son de metal, material que se utiliza en las bisagras vistas del armario.

Las mesitas y la cómoda comparten el mismo modelo, dos cajones sobre los que se coloca una repisa y están adosados a un cajón más grande cuadrado. El espejo de forma ovalada que tiene la cómoda está aislado, apoyado únicamente sobre una base cónica torneada. En cuanto a la tapicería que se empleó en los sillones y la descalzadora

sigue esa misma línea cubista con la utilización de una tela con motivos de líneas en zig – zag.

Es interesante destacar una sala de estar, de la que no existe referencia a su autor, dentro del marco de la Feria Muestrario (fig. 70). En ese espacio aparece un diván que tiene adosado a uno de sus lados una estantería, este es un tipo de mueble que ya se había visto en las descripciones que aparecían en las revistas de la época. Se completa el conjunto con un sillón y dos muebles auxiliares, muy común su uso en este período como reseñaban esas mismas revistas. De nuevo el material empleado es la chapa y se destaca el juego que con ellas se consigue en los cantos, este se lograba colocando la veta en el sentido contrario a la línea del mueble, es decir, en las partes horizontales se colocaba una veta vertical y viceversa, creando así una pieza más dinámica.



Fig. 70: Sala de estar sin referencia a su autor.

Todos los muebles que se encontraban en ese espacio estaban contruidos con estantes, siendo ello un ejemplo de cómo iba cobrando importancia el mueble auxiliar que se comenzaba a ubicar en las viviendas, debido a que los pisos eran mucho más pequeños que en épocas anteriores, permitiendo así tener un mayor espacio para la ordenación de libros, objetos de decoración, personales o cualquier otra pieza.

Como se ha comentado con anterioridad la idea de la estantería adosada al sofá o a un diván, se ha podido ver en artículos de revistas, pudiendo así, afirmar la influencia que tenían este tipo de publicaciones a la hora de diseñar y también en el momento de elegir el mobiliario para los interiores de las viviendas. Los objetos decorativos que aparecen en la estancia de la fotografía son una lámpara y cuatro jarrones. Uno de esos jarrones tiene la forma de un pavo real, mientras que los otros tienen una forma más común y con una decoración que combinaba diferentes formas geométricas, entre los que se encuentran los rectángulos, motivos en zig – zag y flores muy estilizadas.

La lámpara que aparece es de sobremesa y está relacionada con ese tipo de iluminación más indirecta que tenía cada vez más seguidores en la década de los años veinte y treinta. El diseño de la lámpara sigue modelos que también hemos visto en las publicaciones de decoración de las revistas y también en otros diseñadores como en el caso de Juan Blat, donde la lámpara que aparece en el despacho anteriormente descrito, es muy similar a la de esta sala de estar (fig. 69). La pantalla tiene una forma cónica, cuya parte inferior tiene un friso de decoración floral. El pie de la lámpara descansa sobre una base rectangular y encima de ella hay una placa circular colocada de manera vertical.

a) *Enrique Mariner*

La empresa de Mariner fue creada en el año 1893 por su fundador Enrique Mariner Gurrea, nacido en Paterna en el año 1872. Su padre José Mariner Guillamón natural de Nules, y su madre Palmira Gurrea Santés de Lliria. Al quedarse huérfano se trasladó a vivir a la casa de Vicente Saurí Olmos, quién vivía en la calle Corona junto a su mujer y sus hijas. Enrique Mariner estudiaba por la noche en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Valencia, compaginando sus estudios trabajando doce horas como aprendiz de orfebre en la casa de efectos religiosos de Alcón y de Miguel Orrico.³⁸⁵

Enrique comenzó su andadura como lampista en la calle Pelayo abriendo un taller de trabajo del bronce. Posteriormente y, gracias a un crecimiento económico, amplió su negocio dedicándose también a la decoración de paneles para escenografías, decoración y escaparatismo. Se trasladó a la calle Barcelonina en el año 1898, en torno a esta fecha se casó con Vicenta Saurí Bonilla, hija del hombre que le acogió cuando Enrique se había quedado huérfano.³⁸⁶ Su empresa continuo creciendo, pasando posteriormente por la calle de San Vicente, 220, y terminando en la calle Mossèn Fenollar; actualmente se encuentra en este lugar el Museo Mariner, que fue fundado en el año 1993 con motivo del centenario de esta firma valenciana.

El museo está ubicado sobre el lugar donde hoy se encuentra la tienda de la empresa, el cual ofrece información documental sobre los primeros años de andadura, a la vez que se pueden conocer piezas de mobiliario ejecutados por su empresa, que aportan datos muy

³⁸⁵ FERNÁNDEZ, G., IBÁÑEZ, E., 2014. *Comercios históricos de Valencia*. pp. 125 – 126.

³⁸⁶ *Ibidem*.

interesantes sobre la fabricación por un lado de lámparas y, por otro de mobiliario en la ciudad de Valencia.

Los primeros veinte años del siglo XX son muy importantes para la empresa, participando en la *Exposición Regional de Valencia* del año 1909 y en la *I Feria Muestrario* celebrada en 1917 también en la ciudad del Turia. Ese crecimiento se puede observar en la expansión internacional que tuvo, ya que a partir del año 1915 comenzó a exportar productos a países europeos y a América.³⁸⁷

La fábrica de Mariner se consolida en los años veinte del siglo pasado, cuando sus hijos Enrique y Francisco entraron a formar parte de ella. Formaron un gran equipo, por su parte Enrique al que le hubiese gustado ser pintor, aportaba la sensibilidad, sus conocimientos artísticos y creativos; por otro lado, Francisco con una gran visión comercial, llevaron a esta empresa a conseguir grandes logros y todavía hoy en día sigue funcionando.

Su hijo Enrique Mariner Saurí, estudió en la Escuela de Artes y Oficios al igual que hizo su padre, mientras completaba sus estudios trabajaba como uno más en los talleres de su familia. Mostró desde joven grandes dotes diseñando su primera lámpara de estilo Luis XIV con dieciséis o diecisiete años.³⁸⁸ La firma Mariner tenía dos fábricas, una de lámparas de bronce y otra de muebles que comenzó su andadura en el año 1933, esta última tuvo un parón durante la Guerra Civil.³⁸⁹

Producían muebles en todos los estilos, entre ellos piezas *art déco*. En la actualidad y con la cuarta generación trabajando todavía en la firma centenaria, utilizan algunos de los diseños de Enrique Mariner Saurí.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ ARAZO, M^a A., 1972. "Media hora con Enrique Mariner Saurí, hablando de «el bronce en la luz»", en *Las provincias*, p. 13.

³⁸⁹ SANMARTÍ, I. "90 años de historia de España, industrial y comercial, en el reino de Valencia", en *Llum y Claredat*. p. 5.

Emplean las mismas técnicas que hace cien años en la producción de sus piezas, las cuales aportaban y aportan unas grandes calidades.

Los materiales que emplean hoy en día siguen siendo tan nobles como los que utilizaban en sus inicios, como por ejemplo las maderas de gran calidad en la construcción de sus muebles; para los acabados siguen aplicando a mano el barniz “a muñequilla”, denominado así por la forma en que se aplica el barniz a mano y donde es muy importante el juego de la muñeca. Otra de las técnicas de acabado en la que estaban especializados era el trabajo con laca, técnica significativa del período *art déco*, que como se ha visto con anterioridad estuvo presente en la Exposición de París.

Mariner es una empresa donde los conocimientos sobre el trabajo han sido transmitidos de generación en generación, combinando en su saber hacer los métodos tradicionales con las nuevas técnicas de producción.³⁹⁰

Un ejemplo de esos diseños tomados de los modelos antiguos *art déco* es un elegante aparador, realizado en maderas finas, combinando dos tipos de ellas, claras con oscuras (fig. 71). Las puertas son de una madera clara, mientras que las patas y el sobre son negros. Ya se había comentado que el negro era un color muy empleado en el mobiliario *art déco*.

El aparador está compuesto por dos puertas y entre ellas, en la parte central se encuentra un bajorrelieve plateado compuesto por frutas y vegetación; esa talla a su alrededor se encuentra ribeteada con unos motivos circulares, ribete que también se extiende por la parte inferior del mueble. Las patas son cilíndricas y están adosadas a la pieza, estas parten de la parte inferior del sobre del mueble; están decoradas

³⁹⁰ s. a. “High – end decoration, design, passion and a wealth of experience”, en *Mariner Magazine*, pp. 32 – 33.

en la base y en la parte superior con unos elementos plateados. Los detalles decorativos de las patas son en la parte inferior una especie de dos discos cilíndricos superpuestos, mientras que, en la parte superior son dieciséis. La combinación del color negro con plata, detalle que ya se había visto en el mueble francés de la Exposición de París, que se utilizaba para aportar lujo y suntuosidad a las piezas.



Fig. 71: Cómoda de la firma Mariner.

Cabe mencionar en relación con el mueble *art déco* que producía Mariner, que en la actualidad una de las líneas de la colección se ha denominado *Gatsby Collection*, inspirada en la novela de Scott Fitzgerald, remontándose para ello a los locos años veinte. Se emplea en la construcción de este mobiliario tanto el ébano y el sicomoro,

materiales característicos del período *art déco* original y también cristal veneciano para manijas y decoraciones puntuales.³⁹¹

b) *Agustín Giménez*

Fue un diseñador que trabajó creando mobiliario *art déco*. Según la información del catálogo de la exposición del Ayuntamiento de Valencia que se celebró en el año 1980, Giménez estaba influenciado por la decoración de las películas americanas, siempre en la búsqueda del adorno y de la ornamentación, llegando a realizar un abuso de la decoración acercándose en algunos casos al *kitsch*, como se referencia en el catálogo de dicha exposición.³⁹² Se conservan láminas de sus trabajos en los fondos del Archivo de la Escuela de Artesanos, donde se puede ver que el uso de las chapas es recurrente también en este diseñador, quién aprovechaba sus vetas como motivo decorativo, haciendo un uso frecuente de las de raíz. El estudio de este diseñador se encontraba en la calle San Vicente, 161 en la ciudad de Valencia. En sus diseños como señala el profesor Martínez Torán:

[...] destaca la utilización exagerada de chapas «fantasía», el excesivo recurso de ornamentación geométrica y el aspecto pesado y grotesco de unos muebles que en algunos casos se califican de «churriguerescos».³⁹³

Se puede apreciar a través de las láminas de sus diseños que se describirán a continuación, el uso de las chapas, con las que realizaba diferentes combinaciones a partir de las vetas de la madera. Se conserva en el Archivo de la Escuela de Artesanos de Valencia una

³⁹¹ s. a. "Gatsby", en *Mariner Magazine*, pp. 12 – 13.

³⁹² HOFMANN, A., 1980. *Exposició Art Déco: sala d'exposicions del Excm. Ajuntament de València, del 14 de novembre al 14 de decembre de 1980*. s. p.

³⁹³ TORÁN, M., 2010. *Diseño y mueble en Valencia 1881 – 1936*. p. 126.

lámina de un dormitorio (fig. 72). Se trata del *Dormitorio n° 4* de la cuarta serie, en el que Giménez incluye la decoración por medio de la talla en los planos inclinados de las esquinas de los muebles. Predomina en el conjunto el uso de la línea recta y la decoración de los relieves con flores y una vegetación geometrizada. En la parte inferior de la lámina aparecen unas vistas superiores con las medidas de los muebles que aparecen en el dormitorio.

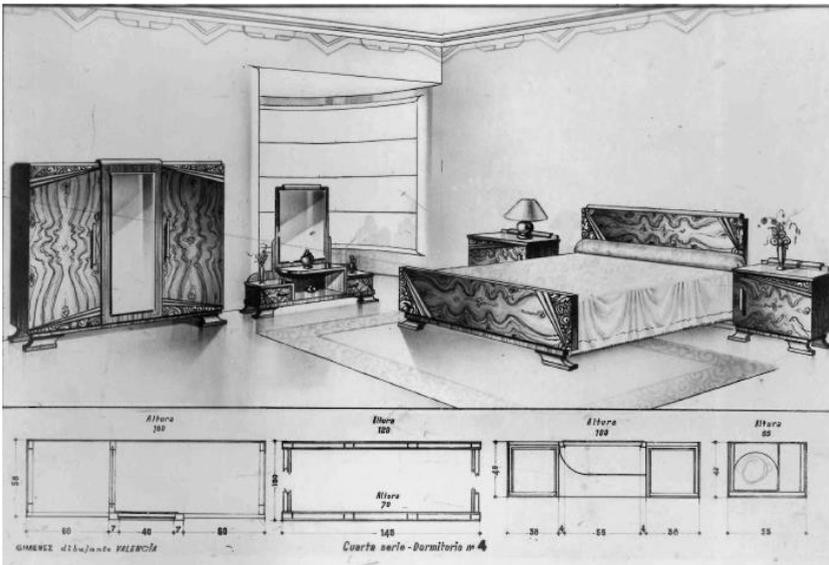


Fig. 72: *Dormitorio n° 4* de la cuarta serie de Agustín Giménez.

En el dibujo de la vista superior de la mesita se puede ver que en su interior aparece una forma semicircular, que se correspondería con una pieza de porcelana empleada para colocar una bacinilla durante la noche, siendo este un esquema que repetía Giménez en sus mesitas. Un ejemplo de ello está en una de las mesitas que se han radiografiado en este estudio, en concreto la *Mesita 1*.

En uno de los comedores que se corresponden a su autoría del que se conserva su lámina en el Archivo de la Escuela de Artesanos; en este caso se trata del *Comedor nº 2* de la serie cuarta (fig. 73). Los relieves de motivos florales no solamente se encuentran en el mobiliario, sino que se trasladan a la parte inferior de la puerta de la estancia en unas placas triangulares, armonizando así todo el conjunto.

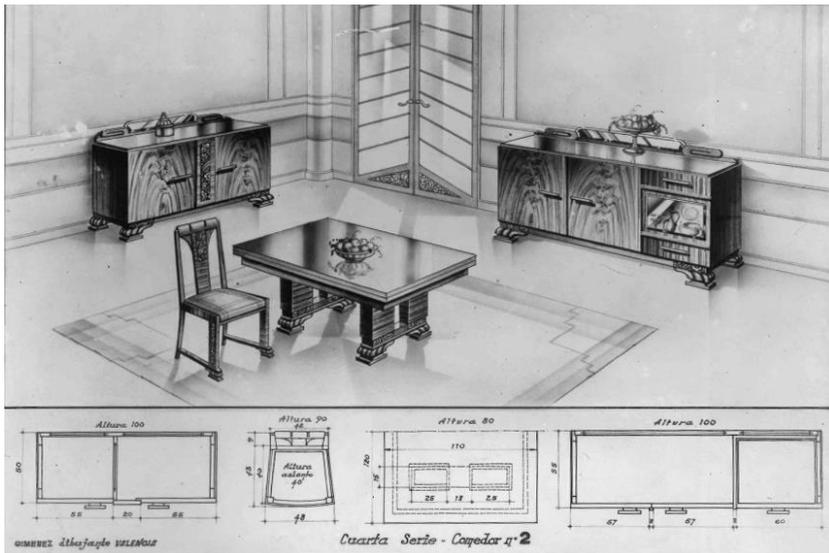


Fig. 73: *Comedor nº 2* de la cuarta serie de Agustín Giménez.

El comedor está compuesto por una mesa, dos aparadores y un ejemplo de silla, ya que luego el cliente podría elegir el número de las que necesitaría para su vivienda. Los relieves de flores los colocó en las patas de los diferentes muebles, entre ellos la silla; también en la parte frontal y central de uno de los aparadores. En la silla los relieves florales están ubicados en la parte superior central de la pala del respaldo y en los laterales de las patas delanteras.

El sobre o parte superior de los muebles de ese mismo comedor presentan una superficie lisa y brillante, esto se puede apreciar en la lámina por como Giménez muestra un reflejo de la estancia en esa parte del mueble. La búsqueda de superficies lisas y brillantes era una característica importante relacionada con la higiene como indicaba por ejemplo Tomás Larraya, en uno de sus artículos del año 1925, dedicado al mueble de estilo moderno. Nuevamente utilizó las chapas en las puertas de los aparadores y en las patas de la mesa, combinando unas vetas que hacen aguas, con otras de una estética lineal. Además de colocar unos tiradores de manera horizontal en las puertas, creando así un contraste cuando estos estaban colocados sobras las chapas con una veta lineal.

En otra de las láminas de Giménez conservada en el Archivo de la Escuela de Artesanos aparecen representados diferentes diseños de sillas y descalzadoras; se trata de la lámina número veintiocho de la cuarta serie (fig. 74). Al igual que en el resto de láminas de este diseñador la parte inferior estaba ocupada por los croquis y planos con las medidas que tendrían al ejecutarse las diferentes piezas. Los relieves con decoración geométrica floral se reparten en las descalzadoras en las patas y también en la pieza sobre la que se coloca el tapizado; en algunos casos solamente se decora utilizando la veta de las chapas empleadas. La tendencia a la geometrización aparece en algunos de los tapizados, ya sean de los utilizados en las sillas o en las descalzadoras. Estas telas están decoradas con motivos circulares de diferentes tamaños que se reparten por el tapizado, con líneas en zig – zag, siendo uno de ellos más clásico, con decoración por medio de cuadros.

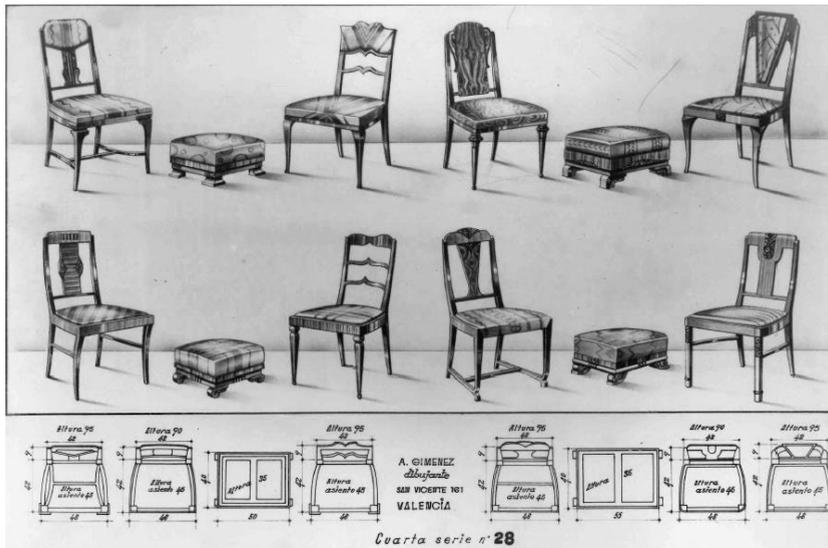


Fig. 74: Lámina con diseños de sillas, nº 28 de la cuarta serie de Agustín Giménez.

Los relieves de decoración floral geométrica en las sillas se encuentran en algunos de los respaldos; en una de ellas lo ubicó en la parte superior de las patas delanteras; mientras que, en otras dos lo situó en la parte frontal del asiento. Los diseños de los respaldos son muy dispares unos de otros, empleando diferentes formas en las propias palas de estos. Para los respaldos empleó formas rectangulares y troncopiramidales; en dos utilizó unos barrotes colocados de manera horizontal, los cuales tienen una forma que recuerda a un arco conopial.

En último lugar, la lámina número veintiséis de la cuarta serie conservada, al igual que las anteriores, en el Archivo de la Escuela de Artesanos, está dedicada a diferentes diseños de cómodas (fig. 75). En los espejos empleó diferentes formas como la trapezoidal, circular y rectangular; casi todos ellos se encontraban biselados. Estos espejos estaban unidos al mueble, que en algunas piezas tienen un pequeño

modulo con cajones y una estantería; mientras que, en otras tiene una forma más convencional, con sus tres cajones apilados formando toda la pieza. Las patas normalmente son simétricas, en uno de los casos utiliza dos diferentes y también las coloca de forma distinta; en la que una de ellas ocupa la parte delante izquierda, mientras que la otra se ubica en la parte derecha desde la parte delantera a la trasera, consiguiendo de esta manera aportarle movimiento a la pieza.

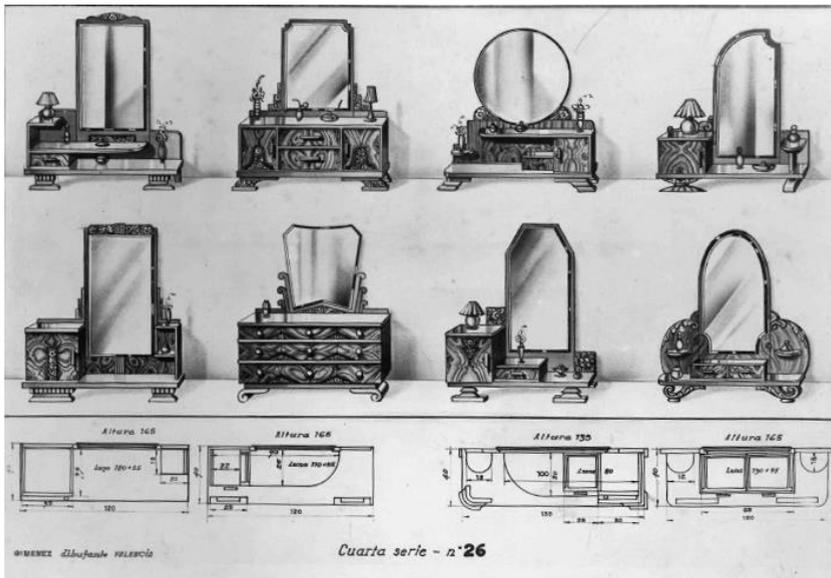


Fig. 75: Lámina con diseños de sillas, nº 26 de la cuarta serie de Agustín Giménez.

Al igual que el resto de mobiliario que se ha analizado de la producción de este diseñador, está caracterizado por la utilización de tallas de flores geométricas que se encuentran ubicadas en las patas, en los marcos de los espejos, repartidas por los cajones y a veces están combinadas con piezas de madera acanaladas, escalonadas y talladas que enmarcan los propios espejos. Las lámparas de sobremesa, que

dibujó en sus diseños, son muy similares a las de las revistas que se han visto y analizado (fig. 49, 50 y 53); con una base circular y una pantalla en algunos casos plisada, como si de un papel se tratase.

c) *Mariano García*

Nacido en el año 1882, fue el primero de una estirpe de mueblistas, que también diseñó mobiliario *art déco*. Comenzó trabajando en la producción de sillas en otras fábricas valencianas como la de los Hijos de Lleó, herederos de la fábrica de su padre Joaquín; mientras que su esposa se incorporó a la industria en la tarea de pulimentar muebles y realizaba también asientos y respaldos de rejilla, esta última era una labor que solían realizar las mujeres.

En el año 1921, Mariano comenzó a desarrollar su capacidad creadora dedicándose a la decoración, faceta que compartía con la producción de muebles de lujo.³⁹⁴ Sus hijos Mariano y Rafael García ampliaron el negocio de su padre a finales de los años veinte; por un lado Mariano se dedicó a la parte empresarial, mientras que por otro Rafael se decantó por la rama más creativa, que según apunta el profesor Martínez Torán se supone que tiene la autoría o por lo menos la dirección de los proyectos.³⁹⁵ Por motivos personales a la muerte de su padre se separaron, trasladándose Rafael a Madrid, donde llegó incluso a abrir una tienda, ubicada en una de las arterias más importantes de la capital, la calle Alcalá.

Las láminas que se conservan en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV, son proyectos

³⁹⁴ ROCA, R., 1975. "Estrategias de la industria de la madera y el mueble", en *FM*, nº 60. s. p.

³⁹⁵ TORÁN, M., Evolución del mueble valenciano en relación con las viviendas y sus plantas arquitectónicas: Valencia, 1881 – 1939. p. 405 Tesis doctoral.

de decoración que muestran una evolución desde los años veinte con diseños inspirados en estilos como el barroco y el clasicismo; mientras que, también se conservan en esa documentación ejemplos de producción de mobiliario *art déco*.

Las líneas rectas marcan la composición en los muebles de García, algo que era muy característico del mueble *art déco* producido en Valencia. Era importante para estos diseñadores la ordenación del espacio, viendo cómo el mueble se adaptaba totalmente al mismo, creado o no para su ubicación final; de ahí la importancia que cobró en ese momento el diseño de los interiores, estando cada vez más vigente.

En lo relacionado con uno de los procesos de la producción de mobiliario, era muy habitual el teñido de las maderas para otorgarles una mayor riqueza. En una entrevista conservada en la revista *FM*, realizada por Miguel Roca a uno de los hijos de Mariano llamado Fernando, explicaba como la madera de limoncillo que llegaba en partidas de América Central a Valencia, era adquirida por los fabricantes de chapas, tableros y muebles; la cual, si se tintaba bien, podía pasar perfectamente por ébano.³⁹⁶ Con este procedimiento se conseguía que una madera más barata que el ébano se convirtiese en una mucho más lujosa y de mayor calidad, siendo esta una manera de abaratar los costes de la construcción en el mobiliario. Esto se puede relacionar con una de las mesitas que se han radiografiado, la *Mesita 1*, que en algunas partes estaba barnizada en negro imitando al ébano, además de haber tenido este color una muy buena aceptación en el período *art déco*.

A través de las láminas conservadas de sus diseños que se han consultado, ha permitido hacer un análisis de cómo habría sido su

³⁹⁶ ROCA, R., 1975. "Estrategias de la industria de la madera y el mueble", en *FM*, nº 60. s. p.

producción de mobiliario *art déco*. Cada una de las láminas aparece numerada, en el *Dormitorio nº 251*, donde se combina el estilo moderno con uno más ecléctico destinado a la ornamentación de la habitación, donde la decoración que enmarca la ventana se consigue por medio de unas columnas adosadas que sostienen un arco, sobre el que se ubica una venera, hay una decoración muy profusa de roleos y vegetación (fig. 76). Existe una especie de capiteles formados por ovas, donde predomina la línea curva. Todo esto se combina con el estilo moderno de los muebles a través de una decoración lograda con el uso de chapas en su construcción.

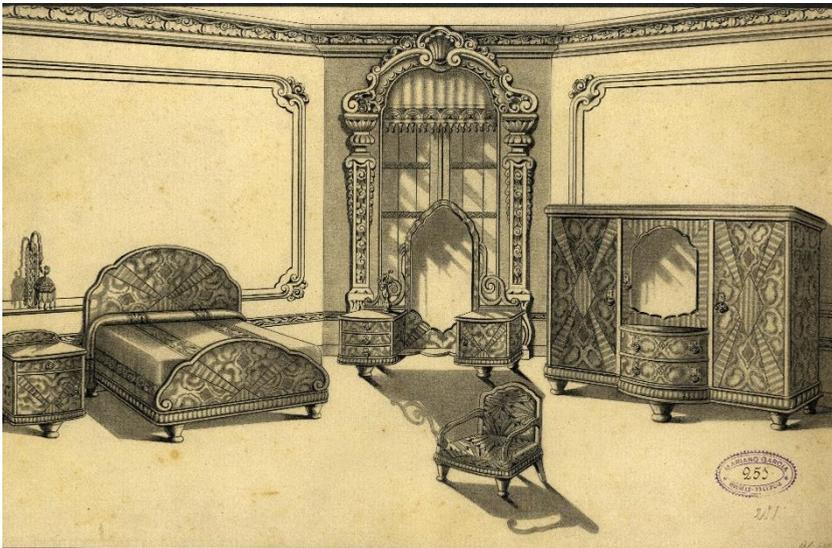


Fig. 76: *Dormitorio nº 251* de la empresa Mariano García.

Los motivos de los chapeados son rombos de los que salen unas formas triangulares en las puertas del armario, que nos recuerdan a los rayos de sol; mientras que, tanto en la cama, las puertas de las mesitas como en la cómoda estos rayos irradian de una forma triangular. Una

banda de ovas recorre también la parte inferior de todos los muebles de la estancia. Las patas de los muebles tienen una forma troncopiramidal invertida que se apoya sobre una bola ligeramente aplastada; caracterizadas por ser solamente tres sobre las que reposa la mesita, la tercera además de robusta está adelantada y centrada en la parte delantera del mueble.

El *Dormitorio 900 – B*, representado en una lámina coloreada, es quizá uno de los más recargados ornamentalmente de los conservados, a pesar de no aparecer en el nada de talla (fig. 77). Esto lo consiguió mediante el juego con chapas de raíz, donde las vetas están muy marcadas y también gracias al movimiento que está muy presente en el mobiliario. Dicho movimiento lo creó gracias al uso de un juego de entrantes y salientes, de perfiles escalonados y en las partes superiores estos perfiles son también redondeados a lo largo de todas las piezas.

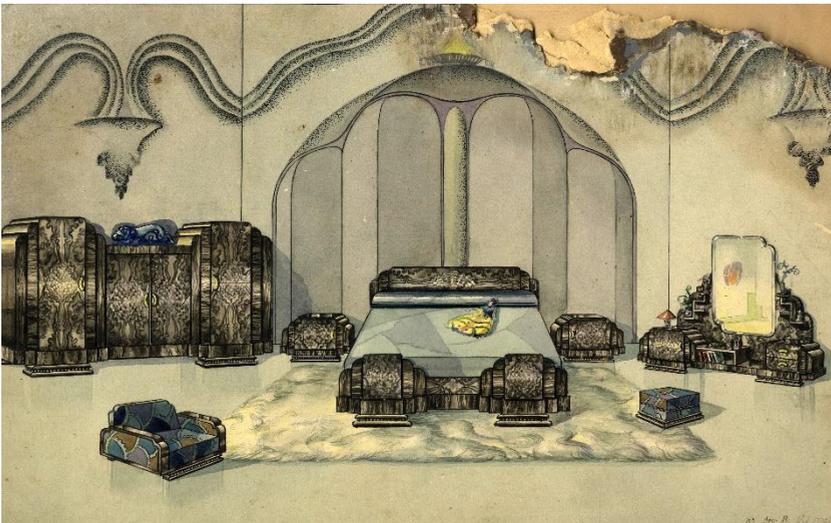


Fig. 77: *Dormitorio nº 900 - B* de la empresa Mariano García.

Los tiradores aparecen en la lámina pintados de amarillo, por lo que apunta a que serían de metal. El espejo de la cómoda está biselado, una característica que también vimos en las piezas de Giménez. Ofrece al conjunto un toque de exotismo con la colocación de una escultura de un león sobre el armario. Por lo que respecta al sillón y el taburete que completan la estancia, están tapizados con una tela de inspiración cubista, que sigue esa tendencia dada en el mobiliario de ese período.

La lámina del *Dormitorio nº 589* sigue con esa misma estética, en este caso también se encuentra coloreada (fig. 78). La habitación aparece comunicada con un despacho que se ve al fondo. El uso de chapas es de nuevo el recurso utilizado, mientras que los tiradores están realizados en metal. Las mesitas al igual que la cómoda están compuestas por una combinación de unos pequeños estantes y cajones. Al tratarse de una lámina coloreada, tenemos más información de cómo serían los interiores de ese período; las paredes están pintadas en tonos rosas y grises, mientras que el suelo es una superficie muy brillante. En lo que respecta a los complementos textiles de la habitación como son las tapicerías de los muebles y las alfombras, tienen una decoración geométrica en tonos rosas que hacen juego con el color de las paredes, demostrando con este ejemplo la idea de conjunto de los espacios.

En la lámina del *Dormitorio 3 – V*, también coloreada, aquí García se decanta por el empleo de una madera con una veta horizontal, mientras que la decoración la realizó por medio de relieves florales que se ubican en las patas de las piezas (fig. 79). Se empleó para este mobiliario unas molduras circulares que forman parte de los remates en la parte superior de las piezas, en algunas de ellas las utiliza solas; mientras que, en otras las combina con una moldura cuadrangular con

una veta vertical, contraria a la utilizada en todo el conjunto. Los tiradores de nuevo son de metal y están colocados horizontalmente.



Fig. 78: Dormitorio nº 589 de la empresa Mariano García.

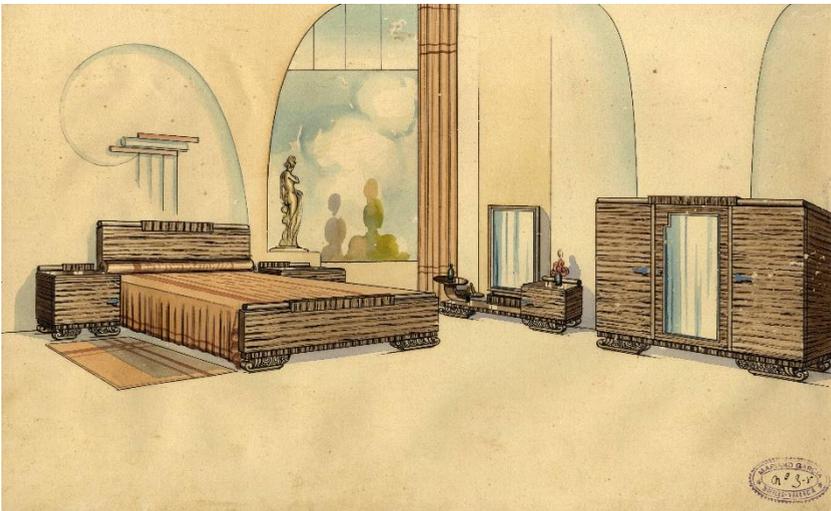


Fig. 79: Dormitorio nº 3 - V de la empresa Mariano García.

Se conservan dos fotografías dentro de la documentación consultada, se trata de unos dormitorios de la empresa Mariano García para una exposición. En la primera de ellas, se destaca la unión de las mesitas con el cabecero de la cama, que a su vez se encuentra encajado en un espacio cuadrangular horadado en la pared (fig. 80). Las mesitas tienen una forma de cuarto de circunferencia. En el cabecero se han colocado unos pequeños huecos que sirven de estantería. En todas las piezas se puede observar una ligera curvatura que le aporta movimiento al conjunto. Por lo que respecta al espejo de la cómoda, es una gran circunferencia en armonía con la forma del sillón y la descalzadora, los cuales tienen una forma semicircular y están apoyados sobre una base plana.



Fig. 80: Fotografía de un dormitorio de la empresa Mariano García.

Se conserva un dibujo de este mismo dormitorio, con el nº 335, que fue el que se siguió para su elaboración (fig. 81). Son pocos los detalles que no se corresponden con el dibujo, entre ellos están los tiradores del armario que son más grandes en el diseño que en el dormitorio definitivo. Otro de los elementos que no se correspondería es el espacio horadado en la pared para la ubicación del cabecero, siendo circular en el dibujo y rectangular en la fotografía, esto podría ser debido al hecho de que era para un expositor, o bien que se podía modificar según los gustos del cliente. El último de esos elementos que no coincidiría es la decoración por medio de franjas en las esquinas y la parte central de los muebles, que no se llegaron a materializar en el dormitorio definitivo.

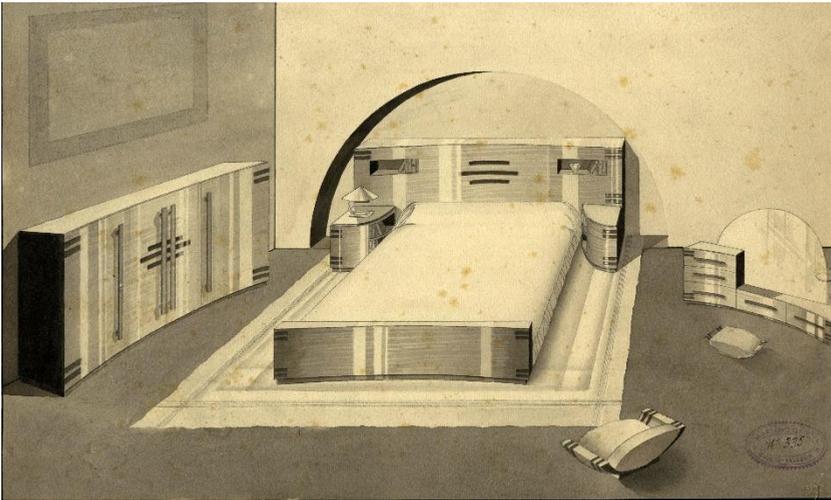


Fig. 81: *Dormitorio nº 335* de la empresa Mariano García.

En el segundo dormitorio de esas fotografías hay una búsqueda por la línea recta, salvo en las esquinas del cabecero y el piecero de la cama que hay un pequeño perfil escalonado (fig. 82). Se trata de una cama

de matrimonio compuesta por la unión de dos individuales; esto se percibe gracias a un pequeño detalle, en el que el cabecero es de una sola pieza; mientras que el piecero está formado por dos piezas que se corresponderían con cada una de las camas individuales. Como elemento decorativo empleó una moldura circular a modo de pies de las mesitas, el sillón y la descalzadora; estas dos últimas piezas recuerdan en su forma a un cubo y mantienen una línea recta en su conjunto excepto en las esquinas inferiores que aparece la curva. El uso de los chapados es empleado de nuevo, siendo un recurso recurrente en la construcción de este tipo de mobiliario.



Fig. 82: Dormitorio de la empresa Mariano García.

Se conservan entre las láminas diseñadas por García ejemplos de cómo eran los comedores que él proyectaba. En sus dibujos estos espacios están compuestos en su mayoría por una mesa, un ejemplo de silla y dos armarios, los cuales a veces estaban completados con un espejo. En el *Comedor n.º 306* de nuevo como recurso decorativo utilizó la chapa, en este conjunto empleó unas que no tenían una veta muy marcada; que estaban a su vez enmarcadas por otro chapado con unas líneas muy apretadas que colocó de manera vertical y horizontal

siguiendo la orientación de la pieza (fig. 83). Con este juego en los chapados lo que conseguía era crear diferentes contrastes en los muebles, un recurso que fue muy utilizado por García y por el resto de los diseñadores del período *art déco* valenciano. Para las patas utilizó una moldura circular que contrastaba con el uso de la línea recta que predominaba en todo el conjunto.

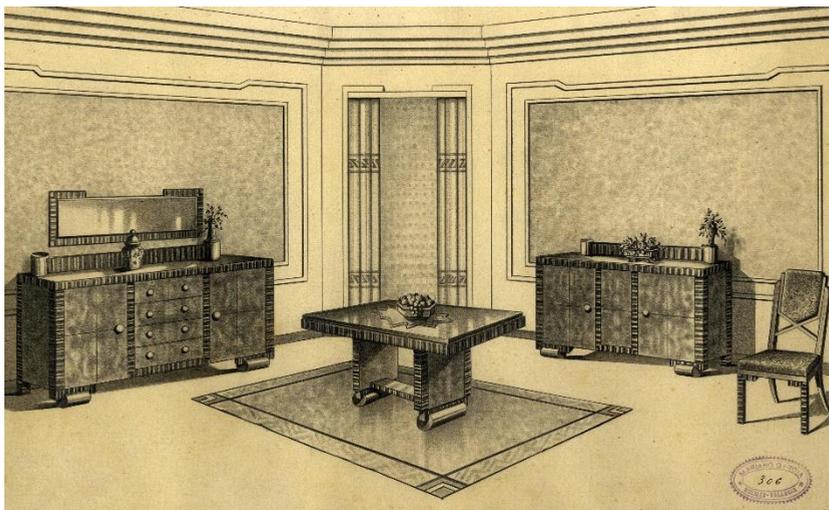


Fig. 83: Comedor nº 306 de la empresa Mariano García.

En el *Comedor nº 390* empleó de nuevo la chapa, en este caso una que hacía aguas (fig. 84). En uno de los aparadores que aparecen dibujados empleó el cristal como cerramiento para una pequeña vitrina ubicada en el mueble. Otro elemento que utilizó para una estantería en esquina es una puerta de persiana para uno de los compartimentos. Las superficies de los muebles son muy brillantes, una característica del mobiliario de este período. Los espejos diseñados por García normalmente se encontraban biselados y en algunos de ellos aparecen dibujos de flores siguiendo la estética de ese momento, estos motivos

florales realizados sobre cristal, que solían realizar con la técnica al ácido.



Fig. 84: Comedor nº 390 de la empresa Mariano García.

En lo que se corresponde a los modelos de sus tapicerías para sillones y sofás (fig. 85 y fig. 86), predominaban las figuras geométricas; las líneas triangulares que se continuaban en el espacio; líneas en zig – zag que se interrumpían por unas franjas más gruesas; grandes flores que se repartían por toda la tela; la combinación de círculos de diferentes tamaños, estando algunos de ellos compuestos por una sucesión de puntos. Dichos motivos decorativos los combinaba con el uso de colores fuertes contrastados con otros más claros. Los sofás y sillones de estas láminas tenían la parte exterior de los reposabrazos tapizada, o bien chapada en madera, combinando así estos dos materiales; cuando la veta de la madera se lo permitía la combinaba con las tapicerías.

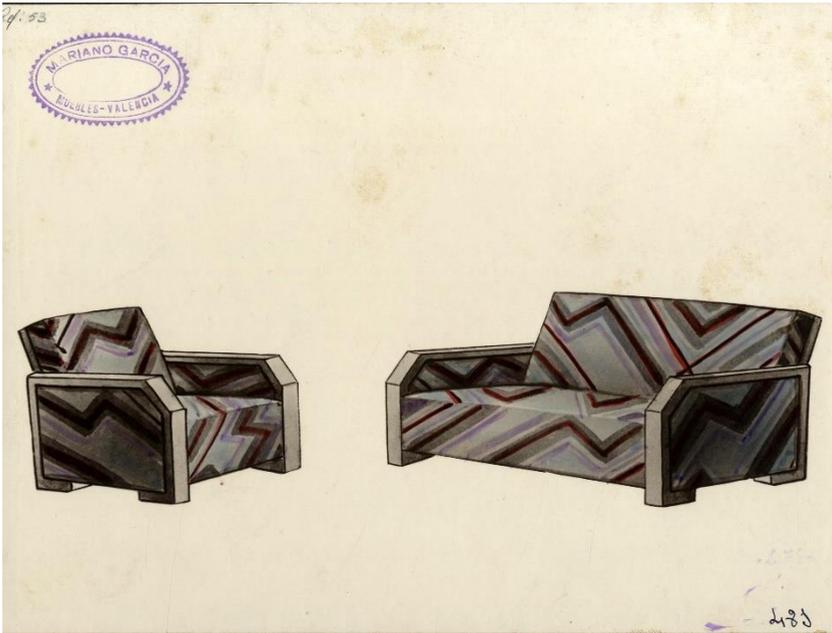


Fig. 85: Lámina diseño sofá y sillón, nº 481 de la empresa Mariano García.



Fig. 86: Lámina diseño sofá y sillón, nº 484 de la empresa Mariano García.

En relación con la elección de las chapas como motivos ornamentales, que empleaba en sus piezas y a la hora de crear sus diseños, García se decantaba por elegir diferentes chapas, unas veces empleaba unas más sobrias colocándolas en posición horizontal o vertical. En otros casos elegía unas que presentaban una veta muy marcada. Las combinaba de diferentes formas, unas veces seguían formas geométricas como triángulos o cuadrados, mientras que, en otras ocasiones mostraban una continuidad a lo largo de la pieza; otra forma de colocarlas era conseguir con ellas la forma de una espina de pez. En sus creaciones se puede observar el empleo de esas tallas de flores geométricas que se repartían por sus muebles y para las ubicaciones de estos relieves elegía las patas, las colocaba enmarcando espejos y formando parte de molduras que remataban algunas de sus piezas.

Utilizó también como elemento ornamental las molduras cilíndricas, combinando así las líneas rectas con las onduladas. Respecto a las patas de sus muebles, algunas tienen forma de bola, otras se asemejan a los rayos del sol, mientras que otras continúan con el repertorio del conjunto sin crear grandes contrastes. Algunas de las patas de mesas o cómodas estaban formadas por unas estructuras curvas que se unían en un único pie central; una forma que ya se había visto en diseñadores como Ruhlmann en la Exposición de 1925 y en el catálogo francés de las *Galeries Barbès*, por lo que se puede afirmar que esas influencias francesas se reflejaron en la producción de mueble *art déco* en Valencia.

García en uno de sus salones colocó un sofá que tenía unas estanterías en su estructura, algo que ya habíamos visto en algunas de las páginas de las revistas publicadas durante ese período, asimismo se pudo observar esta tipología de mueble en los descritos anteriormente en los ejemplos extraídos de los catálogos alemán y francés (fig. 87).



Fig. 87: Salón sin numerar de la empresa Mariano García.

Se conservan además en la documentación consultada unas láminas de unos encargos que habría realizado, donde aparece un mobiliario más evolucionado y que compartía su estética con la producción del diseñador Antonio Abad (fig. 88 y fig. 89). En la que ambos realizaban una búsqueda hacia unas líneas más puras y no se abusaba tanto del juego en los chapados; los muebles eran de un único color y su decoración se conseguía a través de unas pequeñas líneas ordenadas en las piezas. Entre las características de este mobiliario nos encontramos con unos sofás adaptados a las esquinas, el uso de hornacinas en las paredes a modo de estanterías para la colocación de libros u objetos decorativos, relacionado con la idea del aprovechamiento del espacio en unos apartamentos más pequeños; con mesas de formas muy cúbicas y aparadores de líneas ligeramente curvas sin ningún tipo de cajón, salvo por la colocación de algún estante.

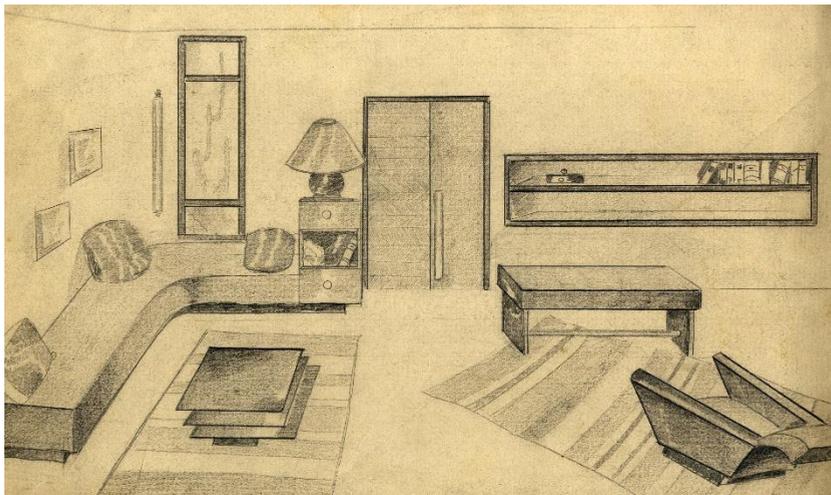


Fig. 88: Lámina sala de estar diseñada por encargo, de la empresa Mariano García.



Fig. 89: Lámina sala de estar diseñada por encargo, de la empresa Mariano García.

d) *José Martínez Medina*

Fue el padre de José, Juan Martínez Medina, quién en el año 1906 fundó un taller dedicado al mobiliario.³⁹⁷ Tras llegar de Cuba se rodeó de ebanistas de una gran calidad que se habían formado en los mejores talleres de Valencia.

En esa época el mueblista tenía un trato directo con los clientes y realizaba el mobiliario por encargo ubicándolo en las viviendas teniendo en cuenta el resto de la decoración;³⁹⁸ se podría decir que muchos de ellos trabajaban como mueblistas decoradores. Esto sucedió en un momento en que a los interiores de las casas se les daba mucha importancia, como se ha visto con anterioridad a través de las revistas, en el que las viviendas comenzaron a tener sensación de hogar y existía un placer a la hora de decorarlas, porque eran el lugar destinado al descanso. La sociedad había cambiado, los gustos se estaban transformando y todo ello se reflejó en la decoración del interior de las viviendas.

Martínez Medina, tenía sus talleres y salas de exposición en el número 4 de la calle Julio Antonio, de la misma ciudad de Valencia. Aparte de las obras que el ejecutaba, recibía muchos encargos, siendo una de sus especialidades la «fabricación de muebles estilo japonés.»³⁹⁹ Realizaba muebles a medida, siendo piezas únicas, y dando mucha importancia a la artesanía, evitando muchas veces el uso de la maquinaria, entre las técnicas de acabado que empleaba predominaba el lacado y el acabado francés, como indica el profesor Martínez Torán. Esto nos lleva a deducir que en Valencia también existía el mueble

³⁹⁷ TORÁN, M., 2009. *José Martínez – Medina. Diseño de muebles e interiores*. p. 25.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ FUSTER, P., 1930. "En el gran Salón de Fiestas del Ayuntamiento. Los muebles contruidos por Juan Martínez Medina", en *La semana gráfica*, nº212, 2 agosto 1930, s. p.

lacado de influencia japonesa, que tuvo una gran repercusión entre los artistas parisinos de ese período, habiendo sido representativo de la Exposición de París. Durante estos primeros años en Valencia de producción *art déco*, también se importaba mobiliario inglés, sobre todo jacobino, el cual estaba de moda en ese momento.⁴⁰⁰

Sus hijos, Juan y José, a medida que el negocio iba creciendo se fueron incorporando poco a poco a la empresa, siendo después de la Guerra Civil cuando se hicieron cargo del negocio. Durante esos años de incorporación su hijo José adquirió cada vez un protagonismo mayor junto a su padre, siendo él quien comenzó a realizar diseños de mobiliario desde su adolescencia. Fueron dos las personas que influyeron en el trabajo de José Martínez Medina, por un lado, estaba el dibujante Ricardo Ivars, que trabajaba en la fábrica de su padre, del que aprendió el oficio de diseñador de muebles,⁴⁰¹ formación que complementaría con el estudio nocturno en la Academia de San Carlos. Por otro lado, estaba la figura del diseñador valenciano Arturo Boix, fue el que:

[...] representa esa forma de observar, reproduciendo e interpretando los elementos propios de una cultura decorativa que iba a tomar un protagonismo en Europa, tanto de las modas marcadas sobretodo en Francia (los almacenes franceses, el mueble "cubista", el glamour que se traslada desde los decorados del cine o de las revistas del corazón), pero también de los sucesos industriales donde aparece el diseño con fuerza por primera vez (las experiencias de la Bauhaus, especialmente del trabajo de Marcel Breuer con el mueble de tubo de acero, el apoyo de la industria centroeuropea como Thonet a estos cambios [...]).⁴⁰²

Estas influencias europeas fueron recibidas por el diseñador José Martínez Medina y unidas a las enseñanzas de su padre; ya que Juan

⁴⁰⁰ TORÁN, M., 2009. *José Martínez – Medina. Diseño de muebles e interiores*. p. 26.

⁴⁰¹ *Ibidem*, pp. 26 - 35.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 34.

Martínez Medina se interesó también mucho por lo que se estaba haciendo en otros lugares en el ámbito del mobiliario, lo que le llevo a la búsqueda y recogida de esa información tan importante para él y su trabajo. Fue en el año 1926 cuando introdujo en sus catálogos el mueble *art déco* con influencias francesas, entre las que destacaba el diseñador Jacques Émile Ruhlmann. En los años treinta comenzó a introducir el mueble de tubo de acero, junto a su amigo Enrique Mariner, quien inicio la fabricación de este tipo de mobiliario curvado en el año 1931.⁴⁰³

Se conservan unas fotografías de mobiliario realizado por Martínez Medina en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV. Una de ellas es una cama de estructura de hierro, en la que la decoración se concentra en el cabecero y en la parte de los pies, repitiéndose el mismo modelo en ambos (fig. 90); en el motivo decorativo se representa una cesta de flores con dos pájaros que descansan sobre ella. Se trata de un dibujo totalmente geométrico con una simplificación de la línea y está realizado en metal. A lo largo del marco del cabecero y la trasera se colocan unas tallas de unos motivos que siguen la misma estética de la cesta de flores, motivo que André Verá definía como el sello del *art déco*.

En otra de esas fotografías conservadas aparece otra cama realizada también en metal (fig. 91). El cabecero y el piecero son las dos piezas donde se concentra toda la decoración. Esta se resuelve por medio unos cilindros acanalados, que configuran una estructura cuadrangular con las esquinas curvas, decoradas con unos relieves de flores geométricas que siguen esa estética *art déco*. Las patas están formadas por dos bolas superpuestas, sobre las que se apoyan el cabecero y el piecero que en su parte central está calado, decorado

⁴⁰³ *Ibidem*, pp. 26 – 28.

por medio de unos barrotes que sustentan un relieve de cinco angelotes que sostienen en sus hombros una guirnalda de flores.



Fig. 90: Cama de estructura de hierro de la empresa Martínez Medina.

Se conserva la imagen de un mueblecito que descansa sobre unas patas alargadas (fig. 92),⁴⁰⁴ influenciado por Ruhlmann como afirma el profesor Martínez Torán. Se observa de nuevo ese tipo de decoración floral en la tapa del mueble, que tiene un relieve en la parte superior y un jarrón en la parte central. A los lados del jarrón hay dos figuras femeninas sentadas que lo sostienen, de nuevo en el conjunto nos encontramos con esas flores geométricas que se repiten en las esquinas de la parte inferior de la tapa. Otros dos muebles de los que

⁴⁰⁴ Desde esta imagen hasta la figura 100 no se apreciarán con mucha calidad las imágenes, ya que son fotos realizadas sobre una diapositiva, pero nos sirven para analizar estéticamente la producción de este diseñador valenciano.

se conserva su imagen (fig. 93 y fig. 94) podrían formar parte del mismo conjunto con el mueble anteriormente descrito, ya que el relieve que aparecía en el anterior, se repite en las dos piezas. Estos muebles son una vitrina y un escritorio.



Fig. 91: Cama de estructura de hierro de la empresa Martínez Medina.

Como se ha hecho referencia con anterioridad el diseñador Martínez Medina utilizaba el acabado francés y la laca. Ejemplo de ello lo podemos tener en dos muebles de los que se conserva su imagen (fig. 95 y fig. 96). El primero de ellos tiene en la tapa frontal una profusa decoración vegetal, mientras que, el segundo tiene situado en el mismo lugar una escena con una vegetación exótica donde aparece un elefante; este tipo de decoración que se inspiraba en tierras lejanas lo trabajaba el francés Jean Dunand en sus biombos *art déco* lacados,

pudiendo ser un artista que influyó en el diseñador valenciano, ya que este había recibido influencias parisinas en su obra.

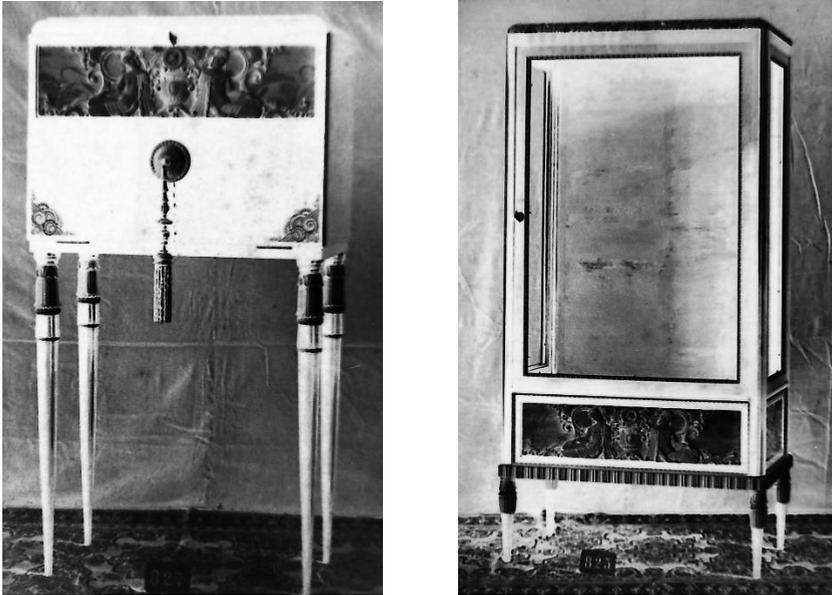


Fig. 92 y fig. 93: Mueble y vitrina de la empresa Martínez Medina.

En lo relacionado a la temática de la laca, en París durante los años veinte del siglo pasado se habían establecido algunos japoneses, quienes mostraron un gran interés por el arte occidental. Dos de ellos eran Seizo Sugawara y Katsu Hamanaka. Uno de los artistas franceses que aprendió esta técnica entre otros, fue el antes citado Jean Dunand, siendo este el primero en realizar incrustaciones de cáscara de huevo para representar el color blanco; aunque no fue su inventor, sí que fue el primero en emplearla de una manera eficaz consiguiendo gran variedad de efectos.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ KAWAMURA, Y. "Presencia de la laca urushi en el interior burgués. Caso del Art Déco catalán", Universidad de Oviedo, pp. 2 – 4.

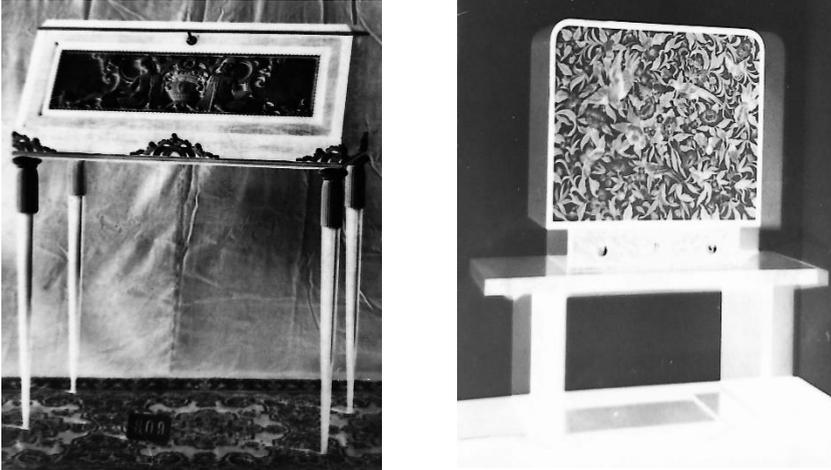


Fig. 94 y fig. 95: Escritorio y mueble lacado de la empresa Martínez Medina.

En España se introdujo el empleo de la laca gracias a Lluís Braçons y Sunyer, quien vivió en París entre los años 1919 y 1920.⁴⁰⁶ Este artista había presentado un mueble lacado en la Exposición Internacional del año 1925 representando a España, pudo ser también una de las influencias en la producción de mueble lacado,⁴⁰⁷ no solo en Cataluña, sino también en la Comunidad Valenciana, caso que nos ocupa.

Continuando con el análisis estético de algunas piezas representativas del estilo *déco* en la obra de Martínez Medina, se conserva una imagen donde aparecen dos columnas (fig. 97). Una de ellas tenía una forma circular y la otra cuadrangular. Aparecen de nuevo los relieves florales geométricos que se ha visto con anterioridad en la obra de este diseñador. La columna circular tiene el relieve a modo de greca o cenefa en el tercio superior, ubicándose otro de formas geométricas en

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ MARTINIE, H., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, la section espagnole", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, noviembre 1925, p. 178.

la parte inferior, justo donde comienza la basa de la columna. Mientras que, en la cuadrangular, los relieves florales se ubican en las esquinas superiores de la pieza, en una posición vertical; sobre la basa escalonada de la segunda columna aparecen unos relieves geométricos al igual que sucedía con la circular.



Fig. 96 y fig. 97: Mueble lacado y dos columnas de la empresa Martínez Medina.

Otros dos conjuntos de dormitorio analizados de la documentación, muestran de nuevo la estética déco que seguía Martínez Medina. Del primero de ellos se conservan dos imágenes, una de la cómoda con su butaca y la otra del armario y un modelo de mesita (fig. 98). Muestra una rigidez en las formas que son muy geométricas, tienen un perfil escalonado en los espejos del armario y de la cómoda; en esta última la forma escalonada se repite también en la madera que bordea a ese espejo. En el armario aparece el escalón en unas piezas estrechas y

de diferente color que se encuentran adosadas en los laterales del mueble.



Fig. 98: Cómoda, butaca, armario y mesita de la empresa Martínez Medina.

En el segundo de los dormitorios dominan de nuevo las formas geométricas, los bordes de los muebles aparecen redondeados, excepto en uno de los extremos del cabecero de la cama, en el que hay un corte de forma cuadrada (fig. 99). Se aprecia la utilización de chapa de raíz en los muebles. Completan el conjunto unas alfombras con decoración cubista, una de ellas tiene líneas en zig – zag. Destaca en el espacio un panel decorado con un relieve, donde aparece una figura femenina muy estilizada entre vegetación y todo ello dominado por una geometrización en las formas.



Fig. 99: Dormitorio de la empresa Martínez Medina.

Para finalizar con la obra conservada adscrita al estilo *art déco* de este diseñador, lo hacemos con una gran mesa, que por la calidad de la fotografía no sabemos si está realizada en madera maciza o chapada, aunque al tratarse de una madera de raíz podría ser chapa (fig. 100). Recuerda en su formato robusto a la mesa del pabellón checoslovaco presentado en la Exposición Universal de París (fig. 31). Aunque este mueble podría hacer también la función de un aparador, ya que no se aprecia muy bien en la imagen de la que se dispone. Destaca la pared del fondo con una decoración vegetal y floral en la que aparece la figura de un ciervo.



Fig. 100: Mesa de la empresa Martínez Medina.

e) *Antonio Abad*

Este diseñador nacido en la ciudad de Valencia en el año 1908, fue también pintor y grabador, se dedicó primeramente a la pintura de caballete y posteriormente a la xilografía; fue el fundador de la Sala de arte Abad y estuvo implicado en la vanguardia artística de la ciudad, siendo uno de los impulsores de la modernidad en Valencia.⁴⁰⁸

Era un diseñador valenciano y fabricante de muebles, que como afirma Anna Hofmann en el catálogo de la exposición *art déco* del Ayuntamiento de Valencia «utiliza formas rectas y simples, influenciado por los vanguardistas de la Bauhaus.»⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ AGRAMUNT, F., 1999. *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Tomo I. p.3.

¹⁷³ HOFMANN, A., 1980. *Exposició Art Déco: sala d'exposicions del Excm. Ajuntament de València, del 14 de novembre al 14 de desembre de 1980*. s. p.

Los diseños de Abad nos recuerdan a esos diseños de encargos de Mariano García, donde tenía cabida esa línea recta, sin prácticamente ningún tipo de adorno. Muebles como sofás con cajones bajo los reposabrazos como método de almacenamiento (fig. 101), dormitorios muy sencillos predominando esa línea recta de la que se hablaba antes. Por último, este artista realizó también diseños de sillas con asiento de enea (fig. 102 y fig. 103), de las que se conservan dos imágenes y que mantienen ese tipo de tejido tradicional. En ellas nos encontramos de nuevo ese sabor costumbrista, que a través de los barrotes torneados nos recuerdan a la típica silla que se podía encontrar en las barracas valencianas.



Fig. 101: Sala de estar diseñada por Antonio Abad.



Fig. 102 y fig. 103: Sillas de enea diseñadas por Antonio Abad.

f) *La producción en serie*

En cuanto a lo referente a la producción en serie, se conservan unos catálogos de muebles en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV. Catálogos, donde se puede apreciar esa decoración característica del estilo *art déco* en alguno de los productores de mueble curvado. Esta fue una industria con una gran trayectoria en la ciudad de Valencia desde el siglo XIX.

Uno de esos productores de mueble curvado que empleó la decoración geométrica del *art déco* fue Vicente García Miralles, quien manufacturaba ese tipo de mobiliario, tenía su fábrica en la Avenida César Giorgeta, número 19 de dicha ciudad. En su catálogo del año 1931, se pueden ver de nuevo las flores y formas geometrizadas, que

empleaban los diseñadores valencianos y que llegaron también a sus productos manufacturados. Un ejemplo de ello aparece en unos dibujos de unos percheros, que aparecen en uno de esos catálogos (fig. 104). Las tallas con esos motivos que muestran estética *art déco* están en las esquinas de las piezas y son su único adorno.

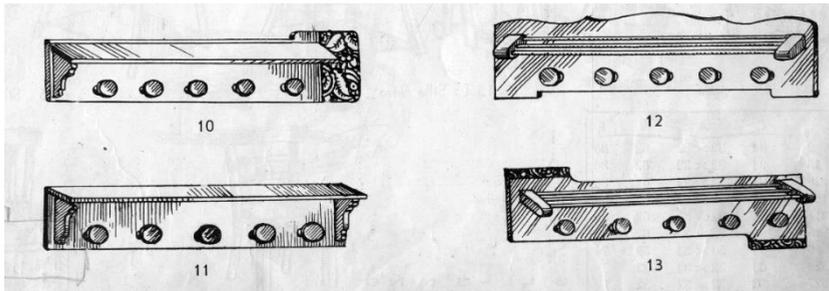


Fig. 104: Perchas modernas, nº 10, nº 11, nº 12, nº 13.

Otra tipología de los muebles que aparecen en el catálogo de García Miralles son las sillas, todos los dibujos de las piezas se encuentran numerados. Las sillas que se detallaran se corresponden con los números 322 (fig. 105), 556 (fig. 106) y 1018 (fig. 107). De nuevo estos ejemplos muestran la misma tendencia decorativa en las tallas. La silla 322 tiene unas tablas horizontales situadas en el respaldo con relieves de flores; la 556 posee la talla floral con ascendencia vertical en el centro del respaldo y de la que parte un tejido de rejilla, este último muy característico del mueble curvado producido en la ciudad. Valencia fue la primera ciudad española en elaborar este tipo de mobiliario, gracias a la incorporación de las patentes de Michael Thonet. En último lugar, la silla modelo 1018 tiene tres relieves florales en la parte superior del respaldo colocados cada uno de ellos entre los barrotes que lo conforman.



Fig. 105, fig. 106 y fig. 107: Sillas nº 322, nº 556 y nº 1018.

La decoración moderna en esta fábrica no llegó solamente a las tallas de las piezas, sino que lo hizo también en los diseños de las tapicerías con las que se recubrían algunos de los sillones y sillas. Ejemplo de ello son los modelos de las sillas 598 (fig. 108) y 525 (fig. 109), donde las telas de las tapicerías seguían los dictados del *art déco*, empleando para ello flores que seguían esa tendencia. Otra de esas nuevas formas que caracterizaban el período *art déco* eran los perfiles escalonados, como el que presenta la silla 530 (fig. 110) del catálogo, que lo tiene en el respaldo; o en la mesa 203 (fig. 111), la cual lo posee en las patas y los pies de esta. En el caso de las mecedoras del catálogo también muestran el perfil escalonado en los respaldos de las mismas, como sucede en los modelos 103 (fig. 112) y 18 T (fig. 113).

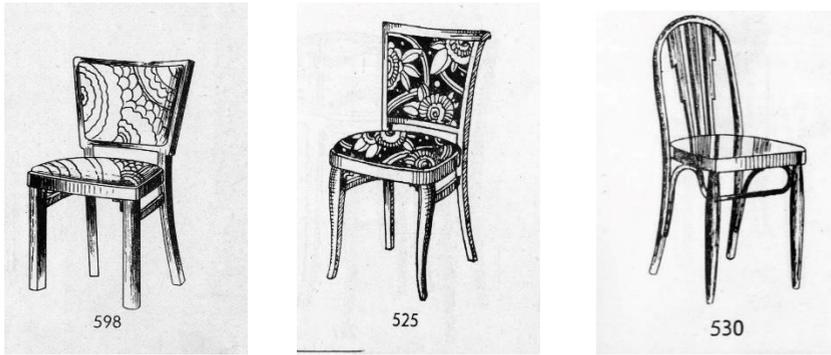


Fig. 108, fig. 109 y fig. 110: Sillas nº 598, nº 525 y nº 530.

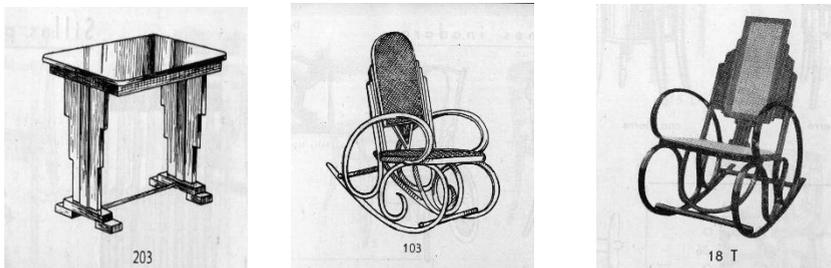


Fig. 111, fig. 112 y fig. 113: Mesa nº 203, Mecedora nº 103 y Mecedora 18 T.

Esta fábrica también produjo una serie de muebles muy parecidos a los muebles auxiliares que se describían en las revistas y que estaban calificados en ellas como estilo moderno dentro de la decoración de interiores. Se trata de pequeñas librerías, cocteleras y recibidores, que presentan en algunos casos estantes para la ubicación de libros o cualquier otro tipo de adorno. Se caracterizan por el uso de líneas rectas que forman piezas muy cúbicas, en algunas de ellas los cantos de la parte superior están redondeados.

El mueble auxiliar que llevaba por número el 100 del catálogo está formado por tres estantes redondeados por uno de sus lados (fig. 114); apreciamos en el dibujo, en este caso coloreado, el uso de la chapa

como elemento decorativo. Se ha tenido acceso a un mueble que se encontraba en proceso de restauración en el Centro de Conservación y Restauración de Arte y Mobiliario, *Quercus*, que sigue ese mismo modelo, pudiendo así catalogarlo como una pieza manufacturada por la fábrica de Vicente García Miralles (fig. 115). Se confirma el empleo de chapa en su construcción, ya que la pieza contaba con faltantes precisamente de este material.

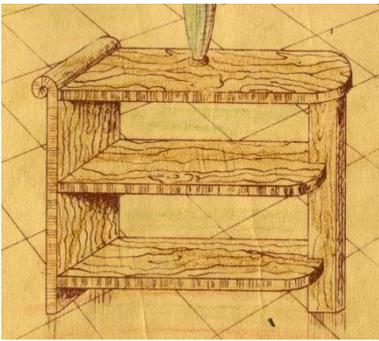


Fig. 114 y fig. 115: Dibujo de un mueble auxiliar sin numerar y el *Mueble auxiliar* caso de estudio.

Se finaliza el análisis del catálogo de Vicente García Miralles con unas librerías que siguen esa estética moderna, se encuentran el modelo 2 y el 5, nuevamente se aprecia el uso de las chapas en su construcción y las formas geométricas rectas combinadas con las redondeadas (fig. 116). Se puede deducir la influencia que reciben estas piezas de lo visto en las páginas dedicadas a la decoración de las revistas de la época.

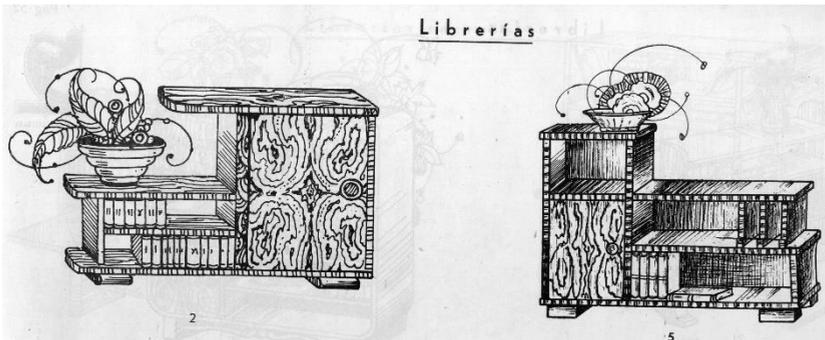


Fig. 116: Librerías nº 2 y nº 5.

En un catálogo del año 1956 de la empresa Curvadora Valenciana S. L. aparecen unos lavabos de madera, que mantienen todavía esas formas y decoraciones florales. Data del año 1956, lo que lleva a entender el calado que había tenido en su momento el estilo *art déco* en la producción de mobiliario en la ciudad de Valencia, ya que veinte años más tarde se mantenía todavía ese gusto y convivía con otros diseños populares de la década de los años cincuenta.

Un ejemplo de esos lavabos es el modelo 407, donde por un lado aparece la decoración por medio de perfiles escalonados en la estructura que sujeta el espejo (fig. 117); y por otro lado, en la parte inferior sosteniendo un relieve alargado de flores geométricas. La otra talla con decoración floral se encuentra en la parte inferior que sustenta el espejo. Otro modelo de lavabo que sigue esa tendencia, es el 279, es más sencillo que el anterior, tiene dos pequeños relieves sobre el estante de la parte superior (fig. 118). La estructura que sostiene el espejo biselado es acanalada, algo típico en este tipo de mobiliario que aportaba movimiento a la pieza.

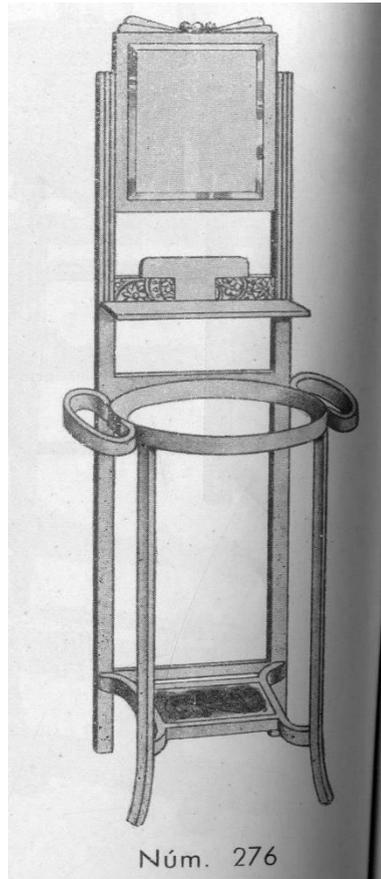
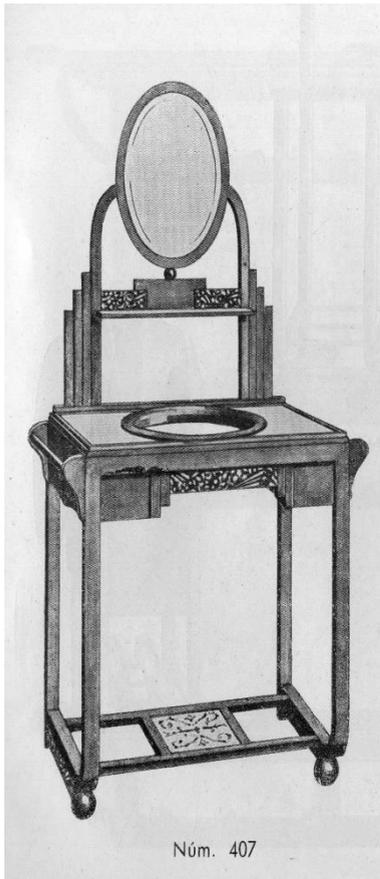


Fig. 117 y fig. 118: Lavabo nº 407 y nº 276.

Juan Bautista Mocholí fue otro productor de mueble curvado. Nacido en el año 1902. Sus padres Juan y Amparo, labradores, en el año 1920 y pensando en el futuro de su hijo decidieron poner en marcha un taller de mueble curvado, junto con Manuel Pascual, quien era el encargado de la fábrica de Vicente Feliu, un importante productor de mueble curvado en la ciudad de Valencia. La fábrica de Juan Mocholí pasó a ser llevada por sus hijos en el año 1923 a causa de su fallecimiento. La empresa tuvo un gran crecimiento según se iba desarrollando el siglo XX, ya en 1936 empleaba a más de ochenta personas. En la

década de los años cuarenta creó una serrería y una fábrica de sillas en Navarra; en Burjassot tuvo una factoría de muebles y en Aldaia producía armarios. Un negocio con un gran crecimiento, ya que junto con su socio Francisco Estellés tuvo una explotación de madera de nogal en Marruecos.⁴¹⁰

Según un artículo del año 1932 de la revista *Blanco y Negro* la fábrica de Juan Bautista Mocholí producía al día mil muebles, entre ellos seiscientas sillas y ciento cincuenta mesitas, el resto lo complementaría otro tipo de mobiliario; fábrica de donde salían «cada minuto y medio salen de manos y moldes dos sillas perfectamente listas...»⁴¹¹

Esta fábrica contaba con el aprovisionamiento de madera de haya de bosques de Austria y Hungría; decir que este tipo de madera es el más adecuado para la fabricación del mobiliario curvado por la flexibilidad que adquiere cuando se somete a la unión de las altas temperaturas con la combinación del vapor. La empresa de Mocholí comercializaba sus muebles en países de Sudamérica, sumando a esto sus ventas en el territorio nacional,⁴¹² por lo que no resultaría nada extraño encontrarse esta firma en cualquiera de las provincias españolas.

En la *Pareja de sillas 1*, uno de los caos de estudio, se ha encontrado la firma de la fábrica Mocholí, cuyo sello se encuentra en una de sus patas, pudiendo de esta manera confirmar que se trata de unas piezas salidas de la factoría valenciana (fig. 119). El respaldo de la silla se encuentra curvado y está reforzado por medio de tres travesaños, siendo el central más ancho, decorado con una talla de flores y plantas repartidas en el espacio dividido por una línea en zig – zag de tres cuerpos creados por medio de estrías. El asiento consta de un bastidor

⁴¹⁰ s. a. 1973. “Estrategas de la industria del mueble. D. Juan Bautista Mocholí (1902 – 1971)”, en FM, nº 53, septiembre 1973, s. p.

⁴¹¹ s. a. 1932. “La industria del mueble. Una fábrica de Valencia, en relativo poco tiempo produce sillas para que puedan estar sentados todos los habitantes de España”, en *Blanco y Negro*, nº 2156, 9 octubre 1932, p. 82.

⁴¹² *Ibidem*.

curvado en la parte de las patas delanteras, que están decoradas con acanaladura.



Fig. 119: Sello Mocholí de la *Pareja de sillas 1*.

Es interesante mencionar que existían industrias que abastecían a la producción de mobiliario, como eran por ejemplo las especializadas en cortes de tableros, que con el empleo de diferente maquinaria elaboraban unas chapas cada vez más finas.

Otra de las producciones cuyas piezas se destinaban al mobiliario eran los metales, en este caso la fábrica de Metales estampados fundidos para muebles Vda. de Rafael Sánchez. Se conserva uno de los catálogos de esta empresa donde se pueden observar algunos modelos que mantienen esa estética *déco*.

Los modelos de tiradores y bocallaves 41 y 42 tienen unas líneas muy rectas en las asas mientras que, los pomos poseen una forma cilíndrica (fig. 120).

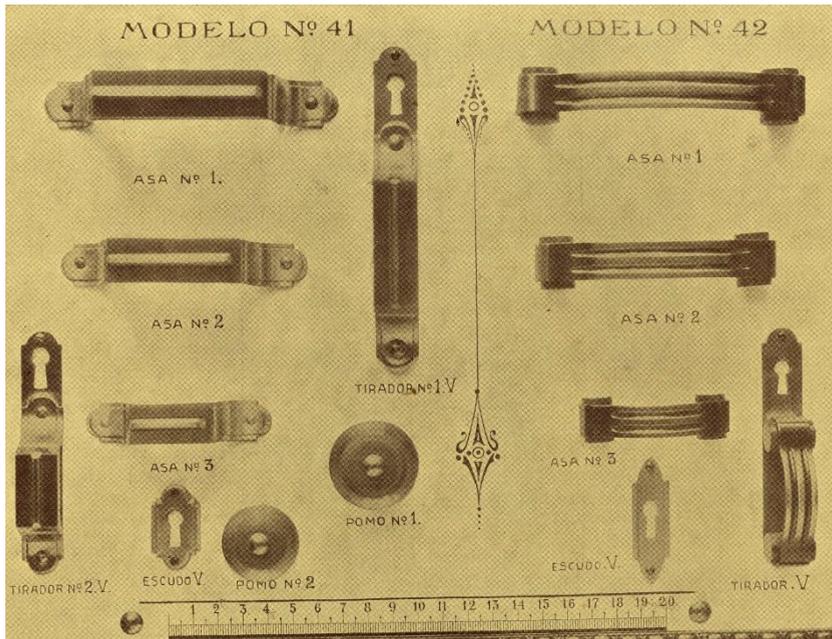


Fig. 120: Modelo nº 41 y nº 42 de tiradores y bocallaves.

El modelo número 50 continua con esa linealidad y como decoración emplea en sus asas y tiradores unas líneas grabadas que recorren las piezas, teniendo en la parte central unos dibujos de flechas que confluyen hacia el centro (fig. 121). Para finalizar este punto, señalamos los modelos 52 y 47, el primero de ellos está formado por dos barras paralelas unidas en el centro por una pieza circular (fig. 122); mientras que, el segundo son unos tiradores que cuelgan a modo de pendiente, están formados por unas piezas cuadradas unidas por medio de otras, que en el catálogo conservado parecen circulares.

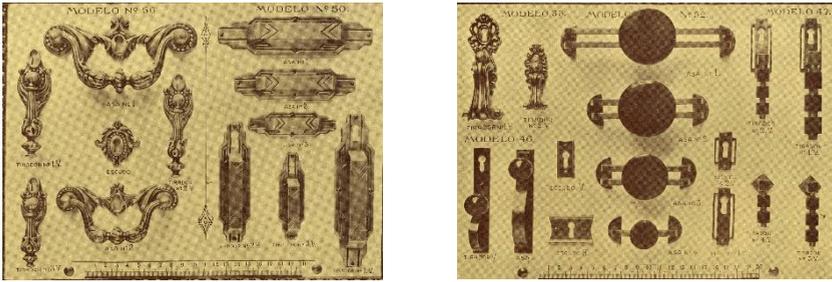


Fig. 121 y fig. 122: Modelo nº 50 de tiradores y bocallaves y Modelo nº 57 y nº 47 de tiradores y bocallaves.

6.5. Características de la producción de mueble *art déco* en Valencia

A modo de conclusión, se cierra este capítulo indicando las características que se pueden encontrar a la hora de identificar un mueble *art déco* producido en Valencia. Hay que destacar que, en algunos casos, ciertos de esos de esos objetos serán el resultado de una fabricación seriada, más característicos del mueble curvado, tan importante en la industria valenciana del mobiliario. En otras ocasiones estarán elaborados con procedimientos que requieren conocimientos más artesanales, como es la utilización de la laca o la aplicación de la goma laca a muñequilla, estas dos técnicas estaban presentes en el mobiliario de la Exposición de París.

Por lo que respecta a la decoración del mobiliario *art déco* producido en Valencia, se caracteriza sobre todo por el empleo de chapas en la manufactura de las piezas, técnica que habíamos visto documentada en el mueble presentado por Polonia en la Exposición de 1925. Es una técnica, que permite abaratar los costes en la producción, ya que se emplean maderas exóticas como chapas, empleando en la estructura de la pieza otras más baratas, aportando con el chapeado un mayor

lujo y calidad. En relación con las chapas se emplean de maderas de raíz, como el nogal y el olivo, siendo esta técnica una manera de poder aprovechar los juegos y combinaciones que crean en las chapas, como modelo decorativo.

Se ha observado, además, a lo largo del análisis de diferentes modelos de mobiliario de diversos diseñadores, el uso de tallas florales geometrizadas, acanaladuras, estructuras con forma de zigurat, perfiles escalonados, molduras circulares, líneas rectas y muy geométricas; hasta en alguno de los papeles pintados que se encuentran en las fotografías de Martínez Medina aparecen figuras humanas y animales esquematizados. El más común de todos son las tallas florales geometrizadas que aparecen en un gran número de muebles descritos anteriormente, este fue un elemento que habíamos visto en el mobiliario del catálogo francés de las *Galeries Barbès*, y que es un elemento distintivo de este estilo.

Los motivos decorativos empleados en el mobiliario coinciden con el empleado en la arquitectura de esa misma época realizada en Valencia. En el caso de la decoración de los edificios tenemos: cornucopias, soles, cestos de frutas y flores, líneas en zig – zag, zigurats, flores geometrizadas, animales y figuras muy estilizadas, fuentes, motivos y formas geométricas, cactus, plantas tropicales; observando de este modo como conviven tanto en la arquitectura como en las artes decorativas los mismos modelos.

En cuanto a la forma del mobiliario, en Valencia se ha podido documentar gracias a las láminas de los diseñadores, los sillones bajos y profundos que se mencionaban en las revistas de la época, siendo de formas sencillas y muy geométricas. Se ha podido documentar además en los catálogos de mueble curvado, un tipo de mueble que responde a las necesidades de unos apartamentos más pequeños, como es el mueble auxiliar, también la fabricación de pequeñas

mesitas y estanterías que complementarían los espacios, siendo sobre todo ejemplos de mobiliario utilitario. En la línea del aprovechamiento del espacio, se confirma la existencia de los sillones en forma de “L” y el uso de divanes con estanterías adosadas, como se puede observar en uno de los diseños de Abad. Otro aspecto de la influencia de París, es la documentación de una hornacina en uno de los dormitorios de Mariano García, que recuerda a la inclusión de un sofá en una hornacina por parte del austríaco Joseph Hoffmann (fig. 87 y fig. 27).

Las lámparas son otros elementos que adquirieron importancia en los diseños valencianos, decorando los conjuntos, estas respondían a los modelos que se presentaron en Francia y, que son similares en estilo a los copiados por Yanka y vistos en las revistas españolas, durante y posteriormente a la Exposición de París.

Se finaliza este apartado pudiendo afirmar la convivencia de los mismos motivos empleados tanto en la arquitectura como en el mobiliario valenciano. Asimismo, destacamos la importancia de las revistas que facilitaron la circulación de ideas e influencias, entre las que se encuentran las que dedicaban temas a la decoración, o las propiamente de artes decorativas como las francesas.

Fueron también importantes los catálogos, en nuestro estudio se han consultado dos extranjeros, uno alemán y otro francés, cuyo mobiliario presenta similitudes con el producido en Valencia. Otro de los motivos que facilitaron la circulación de las ideas e influencias son los viajes de los propios artistas y la voluntad de conocer lo que se estaba realizando en otros lugares en ese período, permitiendo así, la entrada de nuevas formas de trabajar y nuevas modas, que fueron características en la producción de mobiliario durante los años posteriores a la Exposición de París.

7. LOS ORÍGENES DE LA INDUSTRIA DEL MUEBLE EN LA CIUDAD DE VALENCIA

La ciudad del Turia tuvo una gran importancia dentro de la fabricación del mueble, la cual viene dada por su tradición artesanal en el trabajo de la madera que se estructuraba en gremios ya desde la Edad Media, como el *Gremí de fusters* que se estableció en el siglo XIII.⁴¹³ Este gremio se estableció concretamente en el año 1283,⁴¹⁴ cuarenta y cinco años después de la conquista de la ciudad por Jaime I en 1238.⁴¹⁵

Las primeras noticias que se tienen de la existencia de los gremios fue a partir de un privilegio otorgado por Don Pedro I, en el que se nombran a los representantes de cada uno de ellos; entre estos nos encontramos el de carpinteros junto a los cerrajeros, zapateros y sastres, entre otros.⁴¹⁶ Con el tiempo, el oficio de carpintería se dividió en dos grupos, por un lado, estaban *els fusters de grós*, y por otro, *el fusters de fi*.⁴¹⁷ El primero de ellos era el encargado de la carpintería en general, realizando entre otras cosas ventanas y puertas; mientras que, el segundo se dedicaba a la fabricación de mobiliario.⁴¹⁸

Fue en el año 1407 cuando los maestros carpinteros introdujeron la ebanistería en su gremio,⁴¹⁹ que estaba integrada por «los que trabajan de mano nogal, ébano, concha, marfil natural o fingido y otras maderas

⁴¹³ TORÁN, M., 2010. *Diseño y Mueble en Valencia 1881 – 1936*. p. 9.

⁴¹⁴ GAYANO, R., 1952. "Valencia, emporio de la Artesanía Española. Antigüedad de cada gremio por orden alfabético", en *Feriario*, nº 16. s. p.

⁴¹⁵ GARÍN, L., 1982. *Hace ahora 65 años...* p. 161.

⁴¹⁶ DE CRUILLES, M., 1883. *Los gremios de Valencia, memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*. p. 10.

⁴¹⁷ GARÍN, L., 1982. "El mueble de estilo valenciano", en *Feriario*, nº 37. s. p.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ BAIXAULI, J., 1932. "Los gremios", en *Catálogo XV Feria Muestrario Internacional*, p. 167.

y metales, nombrados comúnmente como ebanistas.»⁴²⁰ En el año 1460 el gremio sufrió una ampliación entrando en él los toneleros y todos aquellos que trabajaban la madera,⁴²¹ excepto los que fabricaban ruedas sin ningún tipo de adorno, ya que estos pertenecían al gremio de carros y carretas.⁴²²

La fundación de los gremios tuvo una doble función, una económica y otra social, ya que era una manera de tener controlada a la población; porque sus integrantes se organizaban por barrios y calles en función del gremio al que pertenecieran.

La ciudad de Valencia, desde los comienzos de la aparición de los gremios fue modificando su fisionomía en la zona interior de la muralla, organizándose por barrios y calles. En el caso que nos ocupa, el de los carpinteros se encontraba en la calle *Fusters*, cuya actividad dio origen a su nombre, aunque otros pertenecientes a este gremio, se habían instalado en la calle de *Les Barques* o en los alrededores del puente de San José; ésta distribución era debida a que este puente contaba con un embarcadero fluvial.⁴²³ Dicho embarcadero fue una de las zonas de llegada de la madera del marquesado de Moya, en la provincia de Cuenca, siendo uno de los principales abastecimientos de madera de la ciudad de Valencia.⁴²⁴

La fabricación del mueble estaba muy unida a la vida de la ciudad, a la voz de «¡Ha llegado la maderada!»,⁴²⁵ llegaban los troncos a través del

⁴²⁰ BLASCO, V., 1967. "El gremio de maestros carpinteros, primera organización corporativa de la industria valenciana de la madera", en *Feriario*, nº 31. s. p.

⁴²¹ BAIXAULI, J., 1932. "Los gremios", en *Catálogo XV Feria Muestrario Internacional*, p.167.

⁴²² BLASCO, V., 1967. "El gremio de maestros carpinteros, primera organización corporativa de la industria valenciana de la madera", en *Feriario*, nº 31. s. p.

⁴²³ PIQUERAS, J., 2009. "La industria. Origen y proceso de difusión espacial", en HERMOSILLA, J. *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad*, Vol. II. p. 219.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ GARÍN, L., 1957. *Los bosques valencianos*, Conferencia pronunciada en el Salón de Actos de la Feria Muestrario Internacional de Valencia, el día 17 de mayo de 1957. p. 10.

río, procedentes de los bosques de pinares de Cuenca y Valencia,⁴²⁶ hasta el antes mencionado Puente de San José «formando una apretada manifestación de troncos entre las orillas del Turia.»⁴²⁷ La llegada de madera a los puertos fluviales, *Pont Nou* y de *Sant Josep* duró aproximadamente hasta los primeros años del siglo XX, que fue cuando el transporte marítimo y el ferrocarril cogieron el relevo.⁴²⁸

Continuando con la cuestión de la organización en gremios, esta produjo una gran especialización en el trabajo. En el caso que se está analizando dio lugar a una próspera industria que comenzó su etapa de mayor pujanza en la segunda mitad del siglo XIX, cuando tuvo comienzo la expansión de la industria del mueble en la ciudad de Valencia. Esto fue debido gracias a la introducción de una maquinaria específica que facilitó el trabajo, unido a todo el saber hacer que a lo largo de los siglos habían ido adquiriendo los miembros de este gremio.

Esos pequeños talleres artesanos fueron creciendo dando lugar a las primeras fábricas, hecho que se vio favorecido con la introducción de la primera máquina de vapor en el año 1837 en una fábrica textil de Patraix;⁴²⁹ fue adquirida en París por el ingeniero Santiago Luis Dupuy de Lome el 3 de abril de 1836, para posteriormente instalarla en su fábrica de sedas de ese pueblo valenciano.⁴³⁰ Se introdujeron también nuevas máquinas que facilitaban el trabajo, entre ellas la cepilladora y las sierras movidas a vapor, que permitían afinar las maderas y producir chapas con esa materia prima.⁴³¹

⁴²⁶ *Ibidem.* p. 11.

⁴²⁷ *Ibidem.*

⁴²⁸ PIQUERAS, J., 2009. "La industria. Origen y proceso de difusión espacial", en HERMOSILLA J. *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad*, Vol. II. pp. 218 - 220.

⁴²⁹ LECUONA, M., PASTOR, J., 2007. "Aproximación a la industria del sector del mueble de la Comunitat Valenciana", en *Dos siglos de industrialización en la Comunitat Valenciana*. p. 301.

⁴³⁰ DE VALENCIA, V., 1967. "Manifestaciones industriales valencianas anteriores a la primera Feria Muestrario Internacional", en *Feriario*, nº 31. s. p.

⁴³¹ JORDÀ, R. M^a, 1986. *La industria en el desarrollo del área metropolitana de Valencia*. p. 139.

Además de la especialización en la fabricación del mueble, tuvo lugar la llegada de nuevas ideas de Viena, con la introducción del mueble curvado, el cual se convirtió en una especialidad en Valencia, siendo la primera ciudad en introducirlo en España.⁴³² En cuanto a la llegada de las ideas vienesas, fue muy importante el puerto marítimo de El Grao, por el cual se establecieron las relaciones comerciales con Austria – Hungría.⁴³³

Fueron varios los industriales que apostaron por la introducción de mobiliario curvado, entre los que se encontraban Salvador Albacar, José Trobat, Ventura Feliu, Luis Suay, Joaquín LLeó.⁴³⁴ Las modificaciones llegaron a la hora de introducir el modelo de trabajo que exigía la fabricación de mueble curvado, para ello fue necesario diferenciar los trabajos de producción del modelo artesanal, llevando a cabo la instalación de una infraestructura para tal fin, esto se realizó mediante la introducción de nuevas herramientas y máquinas como «cepilladoras, máquinas de hacer molduras, sierras de cinta, taladradoras y tornos.»⁴³⁵

Luis Suay fue quién estableció la producción en serie dentro de la industria valenciana. Con este sistema tras la comercialización de las piezas se montaban en el lugar de destino.⁴³⁶ No hay que olvidar que estas ideas de curvado y producción en serie eran originarias del modelo austríaco del industrial Michael Thonet. Fue Luis Suay el que modificó los modelos de Thonet e introdujo los asientos de rejilla en la

⁴³² MARTÍNEZ, E. 1934. “El panorama de la industria valenciana”, en *Ferriario*, nº 1, p. 20.

⁴³³ VIVES, J. 2015. “Salvador Albacar, un mueblista valenciano en Barcelona”, en *Res Mobilis*, Revista Internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos, Oviedo: Universidad de Oviedo, Vol. 4, nº 4, p. 111.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ TORÁN, M., 2010. *Diseño y Mueble en Valencia 1881 – 1936*. pp. 33 – 34.

⁴³⁶ *Ibidem*. pp. 34 – 35.

industria valenciana y,⁴³⁷ siendo también quién lanzó la exportación del mueble a las colonias americanas.⁴³⁸

Asimismo, la mujer de Suay tuvo un papel importante en la fabricación de mueble curvado, fue ella quien comenzó a deshacer la trama de junco para así conseguir desvelar el proceso de realización de la misma, siendo ella y las mujeres de su familia las que empezaron con su fabricación, “y así amanecieron tales asientos en España.»⁴³⁹

En la revolución producida en la industria del mueble cabe resaltar también la introducción de la maquinaria destinada al chapado de las maderas, la cual facilitó enormemente el trabajo de los ebanistas, quienes además ya no tendrían que realizar sus encargos en el extranjero. La primera fábrica de chapas y tableros que se estableció en Valencia fue en el año 1904, no solamente abasteció a la industria del mueble, sino también a otras relacionadas con esa materia prima como la naval; favoreciendo con su instalación la creación de nuevas serrerías.⁴⁴⁰

7.1. El arte de la ebanistería

La ebanistería es una especialidad dentro del trabajo de la madera, en la que los ebanistas emplean maderas finas en la fabricación del mobiliario; el origen del término proviene de la época de Felipe II, cuando se conocían a estos artesanos como ensambladores de ébano.⁴⁴¹ En Valencia, los ebanistas integraban parte del gremio de

⁴³⁷ *Ibidem*. p. 35.

⁴³⁸ MARTÍNEZ, E. 1934. “El panorama de la industria valenciana”, en *Ferriario*, nº 1, p. 21.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ JORDÀ, R. M^a, 1986. *La industria en el desarrollo del área metropolitana de Valencia*. p. 139.

⁴⁴¹ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 139.

carpinteros y desde sus inicios fue importante el aprendizaje del oficio. Uno de los requisitos para poder matricularse como aprendiz en el gremio, era ser hijo de un cristiano viejo, teniendo que pagar multas de cinco libras los escribanos que incumplieran la ley, invalidándose la matrícula del joven aprendiz.⁴⁴²

La edad mínima era la de doce años para comenzar el aprendizaje del *offici dels fusters*, siendo cuatro años la duración del mismo; todo esto sin que el maestro tuviera ninguna obligación de asignarles una mensualidad. Cuando hubiese terminado el período de aprendizaje y el aprendiz hubiese cumplido los diecisiete años, pasaban a ser oficiales cobrando ya un sueldo; una vez transcurridos dos años y el oficial tuviese diecinueve, podía realizar un examen que celebraba el gremio para obtener el título de maestro.⁴⁴³

Todo esto comenzó a cambiar en el siglo XVIII, con la Orden de 27 de abril de 1782 donde se dio libertad a pintores, escultores y arquitectos para que no tuvieran que estar adscritos a ningún gremio al que pertenecieran, hasta ese momento lo estaban en el de doradores, retableros y carpinteros. Los cambios continuaron con un decreto promulgado por las Cortes de Cádiz el 8 de junio de 1813, en el que se declaró «la libertad de la industria sin que fuese necesario para su ejercicio un examen, título o incorporación en gremio alguno»; estableciéndose finalmente el 6 de diciembre de 1836 esa libertad industrial, quedando relegadas la vida del gremio a las funciones administrativas, «mantener su casa social y celebrar las solemnidades religiosas.»⁴⁴⁴

En lo referente a los estudios que se podían cursar en Valencia relacionados con la producción de mobiliario, estaba la Escuela de

⁴⁴² BLASCO, V., 1967. "El gremio de maestros carpinteros, primera organización corporativa de la industria valenciana de la madera", en *Ferriario*, nº 31. s. p.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

Artesanos y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Francis Artigas profesor de la Escuela de Bellas Artes y Oficios Artísticos de Barcelona en un artículo para la revista *El Constructor*, resaltaba la importancia del aprendizaje para el profesional del mueble:

Poseer conocimientos de geometría plana y del espacio, geometría descriptiva, las reglas de aritmética para saber cubicar la madera y calcular los precios de coste; saber dibujar a mano alzada, proyectar con cotas, conocer el dibujo lineal, el de proyecciones, la perspectiva y conocer las diversas escalas en que se proyectan los dibujos de muebles.⁴⁴⁵

Además, este profesor indicaba que el obrero debía sobre todo saber «interpretar las ideas, leer los planos o dibujos de taller»,⁴⁴⁶ porque de nada serviría que supiesen solamente proyectar si a la hora de realizar los muebles no lo sabían hacer.⁴⁴⁷

Los productores de muebles valencianos estaban considerados como unos verdaderos artistas, y no solamente como unos obreros. Es por esto por lo que comenzaron a asistir a las clases de las Escuelas de Artesanos fundada en el año 1869⁴⁴⁸ y de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos; instituciones de donde adquirirían conocimientos de dibujo, algo fundamental en el diseño de mobiliario,⁴⁴⁹ como también afirmaba Francis Artigas. En un artículo publicado en el *Mercantil Valenciano* en el año 1917 titulado *El Arte de la Ebanistería* destaca que:

Un buen ebanista necesita conocimiento de dibujo geométrico y geometría descriptiva para el trazado de líneas, composición de nuevas formas, según las variaciones de la moda; muchas formas, muchos

⁴⁴⁵ ARTIGAS, F., 1924. "Antología de los Muebles de Arte", en *El Constructor*, nº 14, mayo 1924, pp. 57 – 58.

⁴⁴⁶ *Ibidem*. p. 58.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ CUBELLS, P., 1936. "Entidades nuestras. Las Escuelas de Artesanos", en *Valencia Atracción*, febrero 1936, p. 36.

⁴⁴⁹ s. a. 1917. "El arte de la ebanistería", en *El Mercantil Valenciano*, 11 mayo 1917. s. p.

modelos, han de ser propios del ingenio del ebanista, de un genio innovador [...] El obrero valenciano dedicado al arte del mueble, no es un vulgar obrero; es un artista entero.⁴⁵⁰

El arte industrial valenciano fue tenido en consideración también por la Real Academia de San Carlos, esto se ha visto reflejado en las Actas de una Junta ordinaria del año 1880 recogida por Santiago Montoya en un artículo de la revista *Archivo de Arte Valenciano*. Academia en la que se inscribían al año más de mil doscientos alumnos, entre los que se encontraban:

[...] carpinteros, ebanistas, canteros, cerrajeros, tallistas, pintores decoradores, adornistas, pintores de abanicos, fundidores, orfebreros y de otras varias industrias y oficios de reconocida importancia, en todos los cuales son base necesaria de perfección las artes del dibujo y colorido, las plásticas y las descriptivas ú orales, todas ellas de aplicación.⁴⁵¹

Entre los diseñadores que se estudian, mencionamos a dos que, según la documentación consultada, cursaron estudios relacionados con el mobiliario. Como se ha señalado Enrique Mariner acudió a la Escuela de Artesanos, mientras que, José Martínez Medina lo hizo en la Academia de San Carlos; en esta última se estudiaba, como se recoge en sus Actas:

Escuela Oficial. / Geometría plana y nociones de descriptiva correspondientes al curso 1º de dibujo lineal. / Detalles de arquitectura y adorno correspondientes al 2º curso de dibujo lineal. / Dibujo de la figura, sección de día. / Dibujo de la figura, sección de noche. / Artes plásticas. / Artes polícromas. / Estudios libres agregados a esta escuela / Geometría de dibujantes y paisaje elemental. / Anatomía pictórica. / Perspectiva, paisaje y dibujo del natural. / Grabado, litografía y dibujo

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ MONTOYA, S., 1997. "La Real Academia de San Carlos creadora de un museo de arte industrial en la Valencia de 1900", en *Archivo de Arte Valenciano*, p. 234.

del antiguo. / Escultura. / Colorido y composición. / Teoría e historia de las Bellas Artes.⁴⁵²

El prestigio que tenían los ebanistas valencianos se pudo ver reflejado en la revista *La Esfera*, que les dedicó uno de sus artículos, titulado *El Gremio de la Ebanistería en la Feria – Muestrario*, donde se reflejó que «es tan grande el arte del obrero valenciano, que hasta en el mueble corriente se nota un sello característico que los diferencia de los muebles salidos de otras fábricas españolas.»⁴⁵³

7.2. La importancia de la Feria Muestrario Internacional para la industria del mueble en Valencia

Uno de los eventos que favoreció en gran medida a que tanto la industria del mueble, como otras valencianas dieran el gran salto, fue la celebración de las ferias muestrarios. El primer certamen de la Feria Muestrario, se celebró en la ciudad de Valencia, en el mes de mayo de 1917. Esta surgió de la evolución de una feria que se venía celebrando en Alemania en la ciudad de Leipzig, ya desde el siglo XII, la que pasó de ser una feria de origen clásico a una de muestras en el sentido moderno.⁴⁵⁴

El término muestrario se acuñó en los primeros años del siglo XX para diferenciarse de las ferias de productos, ya que en estas se realizaban las ventas a través de las muestras que estaban allí expuestas⁴⁵⁵ y no al detalle, es decir, que no se vendían los productos directamente. Las

⁴⁵² *Ibidem*. p. 233.

⁴⁵³ s. a. 1918. "El Gremio de la Ebanistería en la Feria – Muestrario", en *La Esfera*, nº 233, 11 junio 1918, p. 2.

⁴⁵⁴ GARÍN, L., 1984. "Razones que abonan el establecimiento de la Feria Muestrario en esta ciudad española", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1917 – 1930). p. 154.

⁴⁵⁵ s. a. 1926. "Feria de Muestras", en *Diario de la Feria*, nº 8, pp. 2 – 5.

únicas ferias internacionales de este tipo que existían en el momento de la primera celebración de la de Valencia eran tres, la de Lyon en Francia, Leipzig en Alemania y la ciudad de Utrech situada en el centro de los Países Bajos.⁴⁵⁶

La Feria valenciana tuvo también como precedentes otras exposiciones celebradas durante los siglos XIX y XX, entre las que se encuentran las Exposiciones Internacionales de Londres de los años 1851 y 1862, donde tuvo representación la industria de Valencia. Entre los productos valencianos de los que se tienen noticias que se expusieron en la primera de Londres, están una camisa bordada con «catedrales, palacios y monumentos más célebres de nuestra Patria, espadas toledanas, barricas con tabaco rapé y una guitarra – arpa. »⁴⁵⁷ En esta exposición de Londres los productos valencianos destacaron, recibieron medallas su industria dedicada a la seda y, también los productos salidos de su huerta como el arroz.⁴⁵⁸

En cuanto a la participación de Valencia en exposiciones nacionales, también participó en la Exposición celebrada en Madrid en el año 1862 junto a Alicante y Castellón.⁴⁵⁹

En la ciudad del Turia, ya en el siglo XIX habían tenido lugar la celebración tres exposiciones. Una de ellas fue la Exposición General del año 1851, que se instaló en el claustro y los salones de la Academia de Bellas Artes de San Carlos,⁴⁶⁰ otra fue la Exposición Industrial del año 1871 que organizó la Sociedad Económica de Amigos del País, donde la representación de la industria valenciana se dio a través de la cerámica, la seda y la maquinaria de hierro producidas en esta

⁴⁵⁶ DOSART, F., 1934. "Esencia y realidad de nuestra Feria Muestrario Internacional", en *Feriaro*, nº 1, p. 10.

⁴⁵⁷ SOLER, E., 1951. "Valencia en la Exposición de Londres de 1951", en *Feriaro*, nº 15. s. p.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ MARTÍNEZ, F., SALA, D., 2005. *De Feria Muestrario a Feria Valencia. Agente y Testigo del progreso valenciano (1917 – 2004)*. p. 16.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

provincia⁴⁶¹ y, en el año 1867, se celebró a cargo de la Sociedad Económica de Amigos del País una Exposición Regional donde tenían cabida la ganadería, agricultura y productos de la industria valenciana.⁴⁶² En último lugar, su antecedente más directo fue la Exposición Regional del año 1909 que se celebró en Valencia, en la que participaron 998 expositores, siendo cerca de setenta los industriales del gremio de la ebanistería que a ella acudieron.⁴⁶³

Entre los organizadores de la Feria Muestrario, estaba la Unión Gremial, fundada en 1913,⁴⁶⁴ en la que estaban representados los diferentes gremios de la ciudad, concretamente el de *fusters*, fundado en el año 1283.⁴⁶⁵ La Unión Gremial era «la voz y el brazo del progreso soñado» y,⁴⁶⁶ uno de sus papeles fundamentales era producir una mejora en las viejas industrias,⁴⁶⁷ por lo que surgió para reflejar la riqueza industrial y comercial de la región valenciana. Entre los objetivos de la feria se encontraba el de fomentar la potencialidad económica de las naciones que en ella participaran, facilitando así el desarrollo de las actividades productoras y mercantiles, por lo que solamente debían celebrarse con esa finalidad.

Una de las disposiciones principales que se recogía en el Reglamento General que regía el funcionamiento de la feria era la prohibición de las ventas al detalle. Por eso, cuando se realizaba algún tipo de transacción, se debía informar a las oficinas del Comité para que así

⁴⁶¹ SOLER, E., 1971. "1871. La Exposición Industrial de la Primera Feria de Julio", en *Feriario*, nº 35. s. p.

⁴⁶² MARTÍNEZ, F., SALA, D., 2005. *De Feria Muestrario a Feria Valencia. Agente y Testigo del progreso valenciano (1917 – 2004)*. p. 16.

⁴⁶³ GARÍN, L. 1982. *Hace ahora 65 años...* p. 161.

⁴⁶⁴ MARTÍNEZ, F., SALA, D., 2005. *De Feria Muestrario a Feria Valencia. Agente y Testigo del progreso valenciano (1917 – 2004)*. p. 19.

⁴⁶⁵ GAYANO, R., 1952. "Valencia, emporio de la Artesanía Española. Antigüedad de cada gremio por orden alfabético", en *Feriario*, nº 16. s. p.

⁴⁶⁶ s. a. 1917. "La Unión Gremial de Valencia", en *La Esfera*, nº 185, 14 julio 1917, p. 40.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

podieran realizar las estadísticas.⁴⁶⁸ La feria contaba con un registro de patentes por la Real Orden del 19 de enero de 1923, que autorizaba a la institución de esta a iniciar las solicitudes oportunas para la consecución de las patentes a nombre de su inventor.⁴⁶⁹ El registro de éstas se llevaría a cabo sesenta días antes de la apertura de la feria.

En un informe relativo a la feria de muestras, José Grollo explica que la naturaleza y finalidad de estas ferias de muestras surgieron como:

Instituciones de trascendentes resultados para incrementar la potencialidad económica de cada Nación, facilitando el desarrollo de sus actividades productoras y mercantiles, y por tanto, han de celebrarse única y exclusivamente para el servicio de esas actividades, a las que se perjudicaría grandemente, si por un mal entendido igualitarismo, hubiera de prevalecer un interés localista, con lo que al ser desnaturalizadas en su propia esencia, perderían toda su eficacia.⁴⁷⁰

Grollo Chiarri, presidente de la feria hasta 1926, definía así este tipo de ferias:

Las Ferias de Muestras, respondiendo al principio de que el objeto último de todo saber debe de ser de orden práctico, cuando se sujetan a una buena organización de coordinada periodicidad, son a la vez estímulo de la producción, metodización comercial, corrector de actividades económicas, canteras de operaciones mercantiles y fuente de riqueza, pues constituyen la aplicación de un método acelerante del funcionamiento económico de los pueblos progresistas que saben aprovechar debidamente sus medios naturales.⁴⁷¹

Entre los tres motivos por los cuales se decidió que fuese Valencia la ciudad elegida, para que en ella se celebrase la Feria Muestrario,

⁴⁶⁸ Artículo 33 del Reglamento General de la Feria Muestrario Internacional de Valencia. Consultado en la Biblioteca del Ateneo Mercantil de Valencia. No figura el año de publicación.

⁴⁶⁹ s. a. 1933. *Catálogo Oficial XVI Feria Muestrario Internacional*, Valencia. p. 37.

⁴⁷⁰ GROLLO, J., 1934. *Informe relativo a la Feria Internacional de Muestras de Valencia, con respecto a lo legislado en España sobre Ferias*. p. 7.

⁴⁷¹ ARAZO, M^a A., 1995. "Un siglo de iluminación en España", en *Feria Muestrario*, p. 25.

estaba el hecho de la importancia que tenía su puerto en ese momento, siendo el primero, al obtener mayores beneficios anuales a través de la exportación,⁴⁷² registrando el mayor número de entradas y salidas de barcos de toda España. El segundo de los motivos fue que su puerto era el más cercano a la capital de la nación, Madrid; y, contaba además con una buena comunicación con los puertos ubicados en el Mar Cantábrico a través del ferrocarril.⁴⁷³ El tercer y último de los motivos, que aparece reflejado en la documentación, era la importante capacidad productiva con la que contaba en esos años Valencia, que estaba reflejada en esa actividad portuaria, por lo que se convirtió en «un nudo de comunicaciones de primer orden.»⁴⁷⁴

A la hora de establecer la fecha para su celebración en Valencia se eligió la segunda decena de mayo, tras la finalización de las ferias, ya mencionadas, de Lyon, Utrecht y Leipzig.⁴⁷⁵ Su inauguración, fue el 10 de mayo del año 1917 y contó con ciento cuarenta y dos expositores, entre los que se encontraban cuatro extranjeros y una veintena de representantes venidos de diferentes puntos geográficos de la península;⁴⁷⁶ según el *Diario* publicado con motivo de la feria se reflejaba en ella una «espléndida y pujante manifestación de la riqueza industrial y comercial de Valencia.»⁴⁷⁷

En lo referente a los *stands* y comerciantes, estaban organizados por grupos, entre los que se encontraban los productos agrícolas, las industrias alimentarias, de textiles, confecciones, artísticas, anexas al hierro y acero, eléctricas, manufacturas de madera, minería y cantería, metalistería, productos químicos, construcciones y manufacturas,

⁴⁷² s. a. 1923. *Catálogo Oficial Feria Muestrario Internacional*, Valencia. p. XX.

⁴⁷³ DOSART, F., 1934. "Esencia y realidad de nuestra Feria Muestrario Internacional", en *Ferario*, nº 1, p. 14.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ GROLLO, J., 1967. "Sobre la Feria Muestrario de Valencia", en *Ferario*, nº 31. s. p.

⁴⁷⁶ MARTÍNEZ, F., SALA, D., 2005. *De Feria Muestrario a Feria Valencia. Agente y Testigo del progreso valenciano (1917 – 2004)*. p. 27.

⁴⁷⁷ s. a. 1926. *Diario de la Feria*. Valencia, 11 mayo 1926, p. 2.

cerámica, cristalería y porcelana, papelería e industrias gráficas, curtidos y artículos de piel, instrumentos musicales y, por último, artículos varios entre los que podíamos encontrar por citar alguno, la fabricación de tapones y colmenas de corcho o mechas para lámparas.⁴⁷⁸

La feria, a medida que pasaban los años, iba siendo un éxito cada vez mayor, aumentando sus expositores tanto nacionales como internacionales. La revista *La Esfera* en uno de sus artículos, dedicados al certamen del año 1919, reflejó la imposibilidad de la participación de industrias extranjeras debido a la guerra que estaba sucediendo en Europa.⁴⁷⁹ Incluso llegó a adquirir carácter Internacional por la Real Orden de 31 de octubre de 1925⁴⁸⁰ y fue, hasta el año 1932, la única feria oficial internacional que se podría celebrar en España.⁴⁸¹

El orgullo de los valencianos por su muestra, unida a una idea romántica se ve reflejada en esta Loa del año 1933, la cual nos permite observar la importancia que tenía para ellos la celebración de la misma:

Empieza la Feria [...] Merced al trabajo de algunos románticos, / que no lo estan sólo quien nace poeta, / el éxito logra pasando los tiempos / y en lucha muy noble sus triunfos aumentan. / Allí está la industria mostrando orgullosa /su afán de progreso que acusan las muestras [...] / Y junto a las grandes firmas nacionales / están las que llevan firmas extranjeras / que unirías por siempre en estrechos lazos / quiere nuestra Feria [...] / Es por ésta Feria la Valencia fuerte / la que abre sus brazos a grandes empresas, / la que es en España la ciudad que sabe / ofrendar al mundo algo que interesa. / Y aquí llegan gentes de todos

⁴⁷⁸ s. a. 1922. *Catálogo oficial de la 5ª Feria – Muestrario Española de Valencia*. Valencia, pp. LXXII – LXXXII.

⁴⁷⁹ R. G., 1917. "Feria Muestrario de Valencia. Unión Gremial", en *La Esfera*, nº 287, 28 junio 1919, p. 30.

⁴⁸⁰ BADÍA, V. 1962, "Setenta y cinco años de vida económica valenciana son el honroso historial de la Cámara de Comercio", en *Feriarío*, nº 26. s. p.

⁴⁸¹ GROLLO, J., *Informe relativo a la Feria internacional de Muestras de Valencia, con respecto a lo legislado en España sobre Ferias*. p. 4.

países, / y aquí vienen gentes de todas las tierras / y al ver una a una
las instalaciones / un digno concepto de Valencia llevan.⁴⁸²

En lo que corresponde a la industria del mobiliario, ya en la Exposición Regional del año 1909 se había consagrado el arte del mueble y,⁴⁸³ nuevamente volvió a hacerlo en la Feria Muestrario. La presencia de los fabricantes de muebles en ella tenía «un sello de asistencia periódica que va dando a la feria una característica específica y singular.»⁴⁸⁴ Lluç Garín para un artículo de la revista *Ferario* documentó, que en el año 1921, fecha de la quinta muestra, se dieron cita veintiún fabricantes de muebles curvados, mientras que, ebanistas solamente acudieron tres. Estos últimos presentaron muebles de estilo Renacimiento, de época, fantasía, lujo y estilo, consagrando el arte del mueble en Valencia, lo que les permitió fabricar y vender las «mejores manufacturas de su género en España»,⁴⁸⁵ que fue el «resultado de toda una evolución de siglos lo que toca al mueble.»⁴⁸⁶

Cada año las empresas dedicadas al mobiliario fueron adquiriendo una mayor importancia y categoría, siendo en el año 1930 cuando se ubicaron juntas en el denominado Pabellón del Mueble, espacio reservado únicamente para la agrupación de los ebanistas, «haciéndose cada vez más famoso e imprescindible en la Feria.»⁴⁸⁷ Este pabellón se hará cada vez más notable e irá creciendo dentro de la feria, siendo el antecedente de Maidema, Manifestación Internacional de Industrias de la Madera, del año 1957,⁴⁸⁸ que culminaría en 1963 con la Feria Española del Mueble que se continúa

⁴⁸² J. J. M^a, 1933. "Loa de a Feria", en *Diario de la feria*, 10 – 25 mayo 1933, s. p.

⁴⁸³ MARTÍNEZ, E., 1934. "El mueble vernáculo", en *Ferario*, nº 2, p. 33.

⁴⁸⁴ GARÍN, L., 1967. "Historia de mueble en la Feria Muestrario Internacional", en *Ferario*, nº 31, s. p.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

celebrando en la actualidad en Valencia, englobada dentro de la Feria Hábitat como una de sus ofertas.

Continuando con la presencia de las industrias relacionadas con el mueble en las décadas veinte y treinta del siglo XX, la ebanistería estaba acompañada en la feria de la serrería y carpintería mecánica, cuyos progresos facilitaron el trabajo de los mueblistas.⁴⁸⁹ Los avances que se introdujeron en la maquinaria destinada a la producción de mobiliario, permitieron conseguir unas chapas más finas que se destinaban a recubrir las piezas, ofreciendo así un aspecto de una mayor calidad y abaratando los costes tanto en su producción como en el mercado; pudiendo así, llegar a un mayor número de personas, ya que «el mueble moderno llega a todas las clases sociales»,⁴⁹⁰ como afirmó Lluch Garín en uno de sus trabajos. El empleo de la técnica del chapado era una de las características principales del mueble *art déco* valenciano, ejemplo de ello se encuentra en las láminas de los diseñadores, donde incluso se realizaban combinaciones con ellas para crear diferentes efectos.

En los *stands* de la Feria Muestrario en sus primeros años encontramos fabricantes de chapas, como Salvador Sancho, quién en su fábrica contaba con una prensa gigante,⁴⁹¹ que utilizaba para la elaboración de este material del que tanto se beneficiaron los fabricantes de muebles valencianos. Este industrial también construía tableros impermeables que se empleaban en la decoración de interiores de

⁴⁸⁹ GARÍN, L., 1984. "Los Ebanistas", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1926 – 1930). p. 85.

⁴⁹⁰ GARÍN, L., 1984. "El gremio de la ebanistería en la Feria - Muestrario", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1926 – 1930). pp. 22 – 23.

⁴⁹¹ GARÍN, L., 1984. "La industria nacional aventajando a la extranjera. La feria muestrario. Fotografía que llama la atención al cronista. La prensa gigante. Una fábrica que es la única en su clase. El industrial inventor don Salvador Sancho. Actuación digna de ser imitada", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1926 – 1930). p. 256.

buques y viviendas.⁴⁹² A la feria también acudió otro fabricante de tableros impermeables, en este caso francés, cuya empresa llevaba por nombre *Luterna Français*.⁴⁹³ Por su parte, Salvador Sancho en su fábrica disponía de estufas con las que ablandar la madera para luego poder trabajarla mejor y también de sierras de carro para cuadrar los troncos. La maquinaria que se encontraba allí era americana, al igual que el sistema de trabajo en serie, que era importado.⁴⁹⁴

Fernando Cortés fue otro empresario valenciano dedicado al mercado de las chapas, quién estaba especializado en madera de nogal⁴⁹⁵ e importaba y exportaba sus productos.⁴⁹⁶ Los *stands* de los fabricantes de tableros y chapas eran muy originales a la hora de presentar los materiales con los que trabajaban, así, por ejemplo en uno de estos certámenes Fernando Cortés presentó un escudo de España realizado en ébano Macassar.⁴⁹⁷ Fernando a pesar de estar especializado en madera de nogal, trabajaba con especies exóticas como son «el palosanto Río, marmolina, nogal, citron, Ceylán, Sapeli, raíz de olivo y caoba.»⁴⁹⁸

Salvador Vilarrasa fue otro de los fabricantes de chapas, quién consiguió perfeccionar la técnica con el resultado de cortes que iban desde una media décima de milímetro hasta un centímetro de grosor.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ GARÍN, L., 1984. "Tableros y contrachapados y chapas. Luterna Français", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1926 – 1930). p. 91.

⁴⁹⁴ GARÍN, L., 1984. "Gran fábrica de chapas y tableros del Señor Sancho", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1926 – 1930). p. 344.

⁴⁹⁵ GARÍN, L., 1984. *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 327.

⁴⁹⁶ GARÍN, L., 1984. *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 224.

⁴⁹⁷ GARÍN, L., 1984. "Fernando Cortés en la Feria Muestrario", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 134.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

Uno de los años su stand lo diseñó el señor Llácer que presentó una «fantasía original»,⁴⁹⁹ donde combinó

[...] troncos de olivo, nogal y olmo; tableros sycomaro, nogal, satín, oregón, roble, caoba y chapas nogal, sapelly, caoba, palosanto, sycomor, roble, oregón, satín, raíces de oliva, thuya, fresno y olivo.⁵⁰⁰

En cuanto al tamaño de los tableros, fue el primero en construir uno del tamaño de «dos metros de largo por diez de ancho.»⁵⁰¹

En los almacenes de Jaime Badia se señalaba que existían todas las maderas del mundo «con los caprichos que la Naturaleza grabó en la entraña del tronco»;⁵⁰² un año presentó en la feria un mapamundi confeccionado a base de las chapas que se encontraban en sus almacenes.⁵⁰³

Un último productor fue José Nacher, quién elaboraba en su fábrica un tablero denominado *Rechau*, que se conseguía a través de una calcomanía que iba pegada al mismo y así, se quedaba grabado en la madera sin deteriorarse en el tiempo. El siguiente paso era aplicarle un barniz de goma laca con base alcohol que se dejaba secar muy bien para luego pulimentarlo, este procedimiento de barnizado era el mismo que se empleaba para el resto de tableros. El ebanista Juan Blat presentó en la feria un dormitorio realizado con esta técnica,⁵⁰⁴ que permitía dotar a los muebles de una mayor calidad ahorrándose procedimientos de talla o marquetería que los encarecerían a través de

⁴⁹⁹ *Ibidem*. p. 135.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ GARÍN, L., 1984. "Tableros Vilarrasa. Maderas Vilarrasa", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 515.

⁵⁰² GARÍN, L., 1984. *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 382.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ GARÍN, L., 1984. "El stand de don José Nacher maderas – chapas - tableros", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 328.

la aplicación de esa calcomanía, y de esta manera, poder llegar a un mayor número de público al ser más baratos.

Para finalizar, es importante destacar la documentación donde aparecen citados los materiales que se empleaban en la construcción de mobiliario. Ya que permiten conocer cuáles eran las que se estaban empleando en Valencia durante esos años, por lo tanto, que se estaban utilizando en el ámbito del mobiliario, objeto del presente estudio. Dichos materiales se detallarán en los próximos apartados más detenidamente.

7.3. Materiales y técnicas empleadas en la producción de mobiliario

A partir de la documentación se han podido conocer cuáles eran algunos de los materiales y las técnicas empleadas en la ejecución del mobiliario durante el período *art déco*.

Entre las fuentes consultadas se encuentra la documentación recogida por Lluch Garín sobre la Feria Muestrario; también las revistas de la época han aportado información, ya que algunas dedicaron algunas de sus páginas a la descripción de diferentes métodos empleados en la fabricación del mueble, como por ejemplo los procedimientos a seguir a la hora de realizar el tintado de la madera; un tratado de Santini publicado en el año 1931, titulado *Limpieza, pulido teñido y barnizado de la madera* consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV; la consulta del libro el *Recetario Industrial*, cuya primera edición en castellano data del año 1934 por lo que nos aporta también diferentes recetas sobre las técnicas y materiales que podían estar utilizando las industrias valencianas dedicadas al sector del mueble; en último lugar, la consulta

del libro *Manual del Ebanista y Carpintero*, cuya edición data del año 1905 poniendo en contexto cómo funcionaba un taller, desde las herramientas hasta las técnicas y materiales que se empleaban en los mismos.

7.3.1. La madera

Se puede afirmar que el soporte leñoso es la materia prima por excelencia a la hora de fabricar un mueble. Francis Artigas Dernis, profesor de la Escuela de Bellas Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, en un artículo para la revista *El Constructor* la define así:

La madera es de una constitución amplia y lo mismo se presta a la humilde construcción en madera de pino simplemente utilitaria y económica de los muebles campesinos, construidos por carpinteros rurales, que a la más exigente necesidad del artista refinado, ya que con la caprichosa gama de infinitos colores de sus variedades escogidas y exóticas y con su calidad de material rico y selecto se puede lograr la construcción de muebles de un gran valor e interés artístico.⁵⁰⁵

Son varias las maderas que aparecen mencionadas en la documentación con la que se ha trabajado; en algunos casos aparece citado su uso como chapa. Las que están nombradas en las fuentes son las siguientes: nogal, ébano, limoncillo, palosanto río, palosanto, marmolina, citron, ceylan, sapelli, raíz y tronco de olivo, caoba, olmo, sicomoro, satín, oregón, roble, thuya, fresno; otra de las maderas utilizadas fue el haya, que se empleó en la elaboración del mueble curvado tan característico en la industria valenciana. Se ha

⁵⁰⁵ ARTIGAS, F., 1925. "Antología de los Muebles de Arte", en *El Constructor*, nº 22, agosto 1928, p. 649.

documentado también el pino melis en Valencia, ya que en el año 1920 según la revista la *Industria Nacional* llegaban a esta ciudad entre cinco y seis millones de pies cúbicos al año de pino melis procedentes de Estados Unidos, en concreto de Pensacola en el estado de Florida, Mobile en Alabama y Brunswick en Georgia. Este tipo de pino sustituyó al pino rojo que se traía hasta ese momento de Suecia y Noruega.⁵⁰⁶

Una de las mencionadas era la caoba, se trata de una madera tropical que se empleó en la producción de mueble valenciano. Un ejemplo de ello se encuentra en el caso de Martínez Medina, que utilizó la caoba de Cuba para la construcción de los veinticuatro sillones que fueron encargados para el gran Salón de Fiestas del Ayuntamiento;⁵⁰⁷ como se recogía en un artículo de *La semana gráfica*. Otra empresa valenciana que empleó esta madera fue la casa Plá Desks, cuya especialidad eran los muebles de despacho; asimismo, entre las maderas con las que ejecutaban sus piezas estaba la caoba importada nuevamente de Cuba.⁵⁰⁸ Un fabricante que también empleó esta madera fue Emilio Vilella en uno de los dormitorios que tenía expuestos en su comercio, con la denominación de caoba vieja.⁵⁰⁹ En último lugar en referencia a la mención de la caoba están los *Muebles Bagues*, que la empleó de nuevo para la ejecución de un dormitorio, en este caso como en el de Vilella, se trataba de caoba vieja.⁵¹⁰

⁵⁰⁶ s. a. 1920. "El rey de la madera", en *La Industria Nacional*, nº 149, 31 mayo 1920, p. 1805.

⁵⁰⁷ FUSTER, P., 1930. "En el gran Salón de Fiestas del Ayuntamiento. Los muebles contruidos por Juan Martínez Medina", en *La semana gráfica*, nº212, 2 agosto 1930. s. p.

⁵⁰⁸ s. a. 1914. "La casa de muebles Pla Desks", en *Revista Moderna*, nº 18, 19 octubre de 1914, p. 13.

⁵⁰⁹ GARÍN, L., 1984. "Comentario sobre la ebanistería en la Feria Muestrario", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1917 – 1930). p. 385.

⁵¹⁰ GARÍN, L., 1984. "Un rato a muebles", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1917 – 1930). p. 397.

En lo que corresponde a los fabricantes de chapas y tableros que trabajaron con madera de caoba según la documentación consultada, fueron Fernando Cortés y Salvador Vilarrasa.

Esta especie crece en las costas Atlánticas de México y Panamá, Venezuela, norte de Brasil, Perú, Venezuela,⁵¹¹ Bolivia, Santo Domingo, Cuba, Bahamas, Puerto Rico y Jamaica.⁵¹² La explotación de esta madera necesitaba trabajadores experimentados, ya que la búsqueda de este árbol se encontraba oculto en medio de los espesos bosques con una densa vegetación.⁵¹³ Es una madera de un color rojizo que tiende a tonos oscuros, además de ser brillante; cuando el árbol es joven el tono es un amarillo rojizo, por lo que los árboles más viejos adquieren un mayor valor;⁵¹⁴ de estos últimos sería de donde se extraía la denominada caoba vieja empleada en el mueble valenciano.

El nombre científico de la caoba cubana es *Swietenia mahagoni*, está documentada en Valencia y fue la primera que se importó a Europa junto a la de Santo Domingo y de Jamaica en el siglo XVI, estando documentado su uso en la construcción de San Lorenzo del Escorial⁵¹⁵ y en el Alcázar de Madrid.⁵¹⁶ Su uso en el ámbito del mobiliario fue muy recurrido, en el siglo XVIII comenzó a importarla Inglaterra donde se hizo muy popular entre los *cabinetmakers*,⁵¹⁷ que la conocían como la caoba española.⁵¹⁸ Ebanistas como Chippendale, Sheraton y Hepplewhite ya la utilizaron en la fabricación de sus muebles; durante la época Victoriana se pulía bastante para que se quedaría con un color rojo.⁵¹⁹

⁵¹¹ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. s. p.

⁵¹² BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 93.

⁵¹³ s. a. 1904. "La demanda de caoba", en *La Construcción Moderna*, nº 10, 30 mayo 1904, p. 265.

⁵¹⁴ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 93.

⁵¹⁵ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. s. p.

⁵¹⁶ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 93.

⁵¹⁷ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. s. p.

⁵¹⁸ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 94.

⁵¹⁹ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. s. p.

En Francia los muebles realizados con esta madera se denominaban *meubles de port*, porque era en los puertos atlánticos donde desembarcaba esta materia prima.⁵²⁰ Considerada una madera lujosa, llegó a ser también muy apreciada en Estados Unidos, donde se empleaba para la fabricación de muebles, en trabajos de revestimiento de interiores y para cubrir otras maderas,⁵²¹ es decir con la técnica del chapado también empleado en el mobiliario *art déco*.

En cuanto a la madera de nogal, aparece mencionada por un lado, en el mobiliario de Arturo Torres, de Muebles Saus⁵²² y en el chapado de los muebles del Señor Nadal. Por otro lado, su uso en la fabricación de tableros y chapas fue también común, entre los que trabajaban con esta madera estaban Salvador Sancho, Salvador Vilarrasa y Fernando Cortés que en los anuncios de la prensa y las revistas proclamaba su especialidad en la madera nogal.⁵²³

Existen dos tipos de este tipo de madera, el nogal negro americano, *Juglans Nigra*, y el nogal europeo, *Juglans regia*. Se trata de una madera estable y fácil de trabajar, que por su magnífico acabado se ha empleado mucho en la producción de mobiliario.⁵²⁴

El nogal europeo procede de Asia y del suroeste de Europa; fue muy utilizado tanto en Europa como en la Península Ibérica. Mientras que, el nogal americano crece en los bosques de Canadá y Estados Unidos y fue introducido en el este y el centro de Europa. En la construcción de mobiliario se combinaba con piño o castaño, empleados estas dos últimas maderas para las partes estructurales y el nogal para las vistas; algunas veces es el nogal el que se emplea para la estructura cuando

⁵²⁰ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 93.

⁵²¹ s. a. 1904. "La demanda de caoba", en *La Construcción Moderna*, nº 10, 30 mayo 1904, p. 265.

⁵²² GARÍN, L., 1984. "Muebles Saus", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 127.

⁵²³ s .a. 1936. Anuncio Empresa Fernando Cortés, en Valencia Atracción, febrero 1936. s. p.

⁵²⁴ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. s. p.

se trabajaba con chapados de maderas exóticas. El nogal europeo es una madera de color pardo con una veta negruzca; mientras que, el americano tiende más a marrón y en ocasiones presenta una coloración violeta. El chapado del nogal se comenzó a realizar a finales del siglo XVI, siendo en Inglaterra donde se popularizó esta práctica. El hecho de que la raíz de esta madera sea gruesa, es un motivo para que se haya empleado para la elaboración de chapas, destinadas asimismo para la elaboración de marqueterías.⁵²⁵

En lo que se corresponde al roble, esta fue otra de las maderas empleadas en la producción de mobiliario en Valencia durante el período *art déco*. La casa Pla Desks la utilizaba en la fabricación de sus muebles de despacho, en un artículo de la *Revista Moderna* dedicado a esta empresa se indicó que el roble con el que trabajaban se importaba de América y Austria;⁵²⁶ otro fabricante valenciano de mobiliario que empleó roble fue Emilio Vilella como aparece referenciado en la documentación;⁵²⁷ asimismo el fabricante de chapas Salvador Vilarrasa trabajaba con ella.

El roble cuyo nombre científico es *Quercus*, ha sido muy empleado en la ebanistería, aunque también se ha utilizado en las estructuras de edificios debido a su solidez, pesadez y resistencia.⁵²⁸ Su distribución geográfica abarca desde Asia, Norteamérica, Norte de África y Europa;⁵²⁹ en esta última el roble es común en «Europa del norte y occidental: Escandinavia, norte de Alemania, Holanda, Rusia y norte

⁵²⁵ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 250.

⁵²⁶ s. a. 1914. “La casa de muebles Pla Desks”, en *Revista Moderna*, nº 18, 19 octubre 1914, p. 13.

⁵²⁷ GARÍN, L., 1984. “Comentario sobre la ebanistería en la Feria Muestrario”, en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1917 – 1930). p. 385.

⁵²⁸ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. s. p.

⁵²⁹ *Ibidem*.

de España»,⁵³⁰ incluyendo también Austria, que aparece documentada como lugar de importación de esta madera por la casa Pla Desks.

Es una madera de color miel, con un vetado pardo que puede tender a tonalidades más oscuras o claras,⁵³¹ siendo una madera recurrida en la fabricación de mobiliario.

En Inglaterra esta madera fue muy utilizada desde la Edad Media hasta el siglo XVIII; los ingleses la importaban de Escandinavia, Holanda, Rusia, norte de Alemania y España; en el siglo XVII se documentaba la procedente de España y Noruega; ya en el siglo XIX Sheraton mencionaba la importada de Suecia, Noruega, Rusia y Holanda.⁵³² Fue una madera muy empleada también en Estados Unidos;⁵³³ mientras que, en otros lugares de Europa donde se utilizó, fue en los Países Bajos y Francia, en este último país se utilizaba como estructura de mueble chapeado.⁵³⁴

Por lo que respecta al ébano, fue una de las maderas exóticas empleadas en la producción de mueble en Valencia durante este período, es una madera que ya se había visto que fue utilizada en la elaboración de mueble *art déco* en la exposición de París. Esta era una madera que se utilizaba sobre todo en formato de chapa, por su alto valor y escasez, permitiendo aportar lujo y suntuosidad a la pieza destinada. Por un lado, el Señor Nadal en Valencia está documentado que utilizó ébano chapado, por otro lado, el fabricante de chapas Fernando Cortés, lo empleó en un escudo que se expuso en una de las ediciones de la Feria Muestrario. Se trata de una de las maderas favoritas en la producción de mueble *art déco*, siendo muy empleada y característica de este estilo.

⁵³⁰ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 291.

⁵³¹ *Ibidem*.

⁵³² CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. s. p.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 291.

Es una madera de color oscuro que pertenece al género *Dyospiros*. En el escudo que presento Fernando Cortés en la feria se detalla que se empleó ébano de Macassar, proveniente de las Islas Célebes, que se caracteriza por tener una veta marcada en tonos rojos y amarillentos. Es una madera dura y con una textura fina, por lo que era empleada para la realización de trabajos finos, de ebanistería, marquetería y taracea.⁵³⁵ Como se verá a continuación en el apartado de imitación de las maderas, esta fue una de las maderas que en Valencia está documentado que fue imitada.

El olivo fue otra madera que aparece citada en las fuentes consultadas, tanto la raíz como su tronco era comercializada por los fabricantes de chapas Fernando Cortés y Salvador Vilarrasa. Las chapas de raíz generan unos dibujos en la veta muy vistosos, con los que los fabricantes de mobiliario jugaban para la elaboración de sus piezas y son tan característicos de este período; un ejemplo de ello fue el diseñador Agustín Giménez que por el uso de estas chapas y el juego que generaba con ellas, llegó a ser tildado su estilo de churrigueresco.

Es una madera de color marrón amarillento, con un veteado en tonos más oscuros, que van del gris al negro. Es un árbol de la familia de las *Oléaceas*,⁵³⁶ originario del oriente Mediterráneo, siendo su cultivo predominante en esta zona. En mobiliario se ha empleado en países como Inglaterra en el siglo XVII para chapados, marqueterías y molduras aplicadas.⁵³⁷ En España en ese mismo siglo fue empleado para la elaboración de pequeñas piezas de mobiliario, como por ejemplo mesitas, para marqueterías y chapados al igual que en Inglaterra; en el siglo XVIII en el mobiliario catalán fueron utilizadas nuevamente sus chapas.⁵³⁸

⁵³⁵ GIANNINI, C., ROANI, R., 2003. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. p. 144.

⁵³⁶ *Ibidem*. pp. 182 – 183.

⁵³⁷ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. s. p.

⁵³⁸ BERNIS, Sofía, 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 254.

El palosanto río es otra madera documentada en la producción de mobiliario valenciano y fue Fernando Cortés el que comerció con ella. Pertenece al género *Dalbergia nigra*, siendo de la familia de las Leguminosas; su crecimiento se da sobre todo en Brasil, en los estados de Río de Janeiro y Espíritu Santo. Esta madera es conocida como madera de jacarandá, su color es marrón rojizo con matices violáceos, presenta unas vetas negras irregulares y unos anillos de crecimiento poco marcados; estas características han hecho que se emplease tanto para mobiliario de lujo, como para sus chapados.⁵³⁹

El palosanto río se introdujo en el siglo XVI en Europa a través de Portugal, siendo una madera muy utilizada a partir del año 1550 en el mobiliario inglés; en la segunda mitad del siglo XVII su uso se extendió por el norte de Europa, poniéndose de moda en el siglo XVIII y adquiriendo su máxima popularidad en el siglo XIX utilizándose como chapa durante el período Regencia en Inglaterra. El ebanista inglés Chippendale, fabricante de mobiliario de lujo la empleó en alguna de sus piezas, mientras que en la época de Sheraton adquirió una mayor relevancia. Un dato destacado es que Estados Unidos importó doscientas cuarenta y ocho toneladas de esta madera en el año 1925,⁵⁴⁰ esto pudo ser una consecuencia directa de la celebración de la Exposición Universal de París, ya que en este país tuvo un gran calado el estilo *art déco* y esta madera fue una de las utilizadas en el mobiliario de este período.

El palosanto fue otra madera empleada en el período *art déco*. En Valencia fue comercializada por Salvador Vilarrasa, en este caso solamente en el formato de chapa. Al igual que la anterior pertenece a la familia de las *Leguminosas*, siendo una de las variedades del género *Dalbergia*; muchas veces se confunde con la madera de jacarandá, en

⁵³⁹ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 256.

⁵⁴⁰ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. s. p.

la documentación de época Barroca se alude con el término palosanto a todas las maderas rojizas que presentaban un veteado negro.⁵⁴¹

Las diferentes especies que pertenecen al género *Dalbergia* son originarias de Brasil, Méjico, Antillas, Santo Domingo y, se importaban desde Portugal que la traía desde sus colonias.⁵⁴² Es una madera de color castaño rojizo oscuro con un veteado en negro que fue utilizada en el siglo XVII en el mueble chapado español, se combinada con ébano, boj, marfil y caparazón de tortuga, también fue empleada en las denominadas camas portuguesas; asimismo en el siglo XVIII en Mallorca continuo su uso, ya que se puso de moda; con los Historicismos se recuperó su uso, empleándola tanto para macizo como para detalles decorativos.⁵⁴³

La madera de sicomoro fue comercializada en Valencia por Salvador Vilarrasa, tanto en tablero como en chapa. Pertenece a la familia de las *Aceráceas*, su crecimiento se extiende desde Europa central y meridional, llegando hasta Asia.⁵⁴⁴ Se trata de una madera de un color blanco amarillento que presenta muy poca veta, es uno de los motivos por los que es elegida para la aplicación de tintes en la imitación de otras maderas. Ha sido utilizada en chapeados durante el siglo XIX,⁵⁴⁵ asimismo en las marqueterías, debido a su color blanquecino.⁵⁴⁶

El satín fue otra de las maderas comercializadas por Salvador Vilarrasa, tanto en formato de tablero como en chapa. Su nombre científico es *zanthoxylum flavum* y pertenece a la familia de las

⁵⁴¹ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 260.

⁵⁴² KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 267.

⁵⁴³ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 267.

⁵⁴⁴ *Ibidem*. p. 274.

⁵⁴⁵ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 300.

⁵⁴⁶ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. s. p.

Rutáceas; también es conocida como aceitillo.⁵⁴⁷ Es una madera que crece en las Antillas y Venezuela y, es semejante al limoncillo de Ceylán, que presenta un color amarillo limón vivo y brillante con reflejos dorados.⁵⁴⁸ En mobiliario tuvo un gran éxito, fue utilizada por los ebanistas ingleses a finales del siglo XVIII, tanto para chapa como para trabajar con la técnica de la incrustación; entre ellos Adam y Sheraton.⁵⁴⁹ Durante el siglo XIX en América se empleó también esta madera en el mobiliario que seguía las tendencias de los estilos Adams & Hepplewhite y Sheraton.⁵⁵⁰

En cuanto a lo que se refiere a la madera de olmo, está documentada en Valencia en un stand de Salvador Vilarrasa presentado en la Feria Muestrario, diseñado por Llácer. Pertenece a la familia de las *Ulmáceas*, su distribución geográfica se encuentra en Europa, América Septentrional y norte y oeste de Asia; presenta un color pardo rojizo, rosado, amarronado y en el corte radial sus anillos de crecimiento dan forma a los denominados espejuelos.⁵⁵¹ Es muy habitual encontrarla formando los asientos de las conocidas sillas Windsor inglesas y en el mueble provinciano inglés.⁵⁵²

Por lo que respecta a la thuya o tuya, es otra de las maderas citadas en la documentación, fue comercializada por Salvador Vilarrasa en formato de chapa. Pertenece a la familia *Cupresáceas*, que son originarias de América, Asia, África y se comienzan a cultivar en Europa; su madera es de un color blanquecino, con una veta regular parda. En mobiliario ha sido utilizada sobre todo para los chapeados

⁵⁴⁷ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales.* p. 231.

⁵⁴⁸ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario.* p. 24.

⁵⁴⁹ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo.* s. p.

⁵⁵⁰ *Ibidem.*

⁵⁵¹ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales.* p. 262.

⁵⁵² CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo.* s. p.

durante el siglo XIX; siendo la de raíz, debido a su aspecto más enredado, más apreciada.⁵⁵³

En lo que corresponde a la madera de pino de oregón fue comercializada por Salvador Vilarrasa en tableros y en chapa. Este árbol es originario de los bosques del oeste de Estados Unidos, fue introducido en Europa a partir del año 1827 procedente del oeste de Norteamérica y Méjico; ha sido muy utilizado en la producción de mobiliario, su madera es de un color marrón rojizo con tonos amarillentos, muestra además un veteado fino y unos anillos de crecimiento muy marcados; ha sido utilizada tanto para contrachapados, en macizo y para carpintería arquitectónica.⁵⁵⁴

En cuanto a lo que el fresno se refiere, fue comercializado por Salvador Vilarrasa en Valencia en formato de chapa. Pertenece a la familia de las *Oléaceas* y al género *Fraxinus*; su distribución geográfica se desarrolla en zonas templadas de Europa, Norte de África, Norteamérica y Asia.⁵⁵⁵

Es una madera con un color blanco amarillento, que presenta matices rosados, sus anillos porosos y sus vasos largos son algunas de sus peculiaridades; otra de ellas es que cuando es atacada por los hongos se originan zonas pardo negruzcas, denominadas corazón negro.⁵⁵⁶ Fue una madera muy utilizada en Alemania en los chapados, es por eso que en España era denominada como «madera de aguas de Alemania o madera de aguas adamsadas.»⁵⁵⁷ En el siglo XVIII en Inglaterra fue empleada por los ebanistas en los chapados, aunque sobre todo su uso ha sido destinado a la elaboración de sillas torneadas, entre las que se encuentran las famosas sillas Windsor, se

⁵⁵³ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesouro para la descripción y catalogación de bienes culturales.* p. 276.

⁵⁵⁴ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario.* p. 273.

⁵⁵⁵ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo.* s. p.

⁵⁵⁶ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario.* p. 178.

⁵⁵⁷ *Ibidem.*

ha empleado en la madera curvada de sus brazos y respaldos, debido a su facilidad para el curvado.⁵⁵⁸ Durante el siglo XIX fue muy utilizado de nuevo el fresno moteado para el chapado de mobiliario.⁵⁵⁹

La madera de sapelli aparece también documentada en la producción de mueble en Valencia, siendo los productores de chapas Fernando Cortés y Salvador Vilarrasa, quienes comercializaron con ella en formato de chapa. Es una madera que pertenece a la familia de las *Meliáceas*, siendo originaria de las selvas tropicales del oeste, centro y este de África, en países como Camerún, Costa de Marfil, Ghana, Nigeria, Uganda, Zaire y Tanzania.⁵⁶⁰ Es de un color marrón rojizo, se caracteriza por tener un veteado jaspeado debido a su grano ondulado,⁵⁶¹ ha sido muy utilizada en ebanistería, sustituyendo en algunas ocasiones a la caoba americana.⁵⁶²

Aparece recogida además en la documentación la madera de ceylan en las chapas vendidas por Fernando Cortés; no se sabe si hace referencia al limoncillo de Ceilán o al ébano de Ceilán. En el caso de referirse al ébano, se trata de una madera de color negro o negro rojizo con una veta marrón o morada, que ha sido utilizada para el chapado de mobiliario; siendo originaria de Sri Lanka, Indonesia y Vietnam.⁵⁶³

En el caso de ser limoncillo de Ceilán, es originario de Sri Lanka y el sur de la India; es una madera amarillo dorado, que se ha empleado en los chapeados durante los siglos XIX y XX para sustituir a la madera de aceitillo, asimismo se ha utilizado para la elaboración de marqueterías y talla.⁵⁶⁴

⁵⁵⁸ CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. s. p.

⁵⁵⁹ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 178.

⁵⁶⁰ WALKER, A., 2007. *Enciclopedia de la madera: 150 tipos de madera del mundo*, Barcelona: Art Blume. p. 93.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 273.

⁵⁶³ *Ibidem*. p. 248.

⁵⁶⁴ *Ibidem*. p. 257.

Para finalizar este punto se hace referencia al limoncillo, que fue otra de las maderas empleadas, en este caso y como se refleja en la entrevista recogida en la revista *FM*, al hijo de Mariano García, fue utilizada para la imitación del ébano; indica asimismo en dicha entrevista, que las partidas de esta madera llegaban de América Central. Se conoce esta madera como zapatero, que crece en Colombia, Antillas, Brasil y Venezuela; es de un color amarillo brillante y sustituyó a la madera de manzanillo, que era mucho más costosa; también se empleó sobre todo para realizar ebonizados, caso que nos ocupa, ya que es una madera que acepta muy bien los tintes.⁵⁶⁵

7.3.2. Técnicas empleadas en la producción de mobiliario

En lo que respecta a las técnicas utilizadas en la fabricación de mobiliario del período que nos ocupa y, siendo una de las principales características del mueble *art déco* producido en Valencia, tenemos que hablar de la utilización de las chapas de madera para el recubrimiento de mobiliario. Se utilizaban sobre todo maderas caras y exóticas como se ha visto en el apartado anterior, tales como el ébano caoba, palosanto y sapelli entre otras. Con esto lo que se conseguía era hacer pasar una pieza, con un armazón de una madera más barata, por otra de una mayor calidad y precio, permitiendo abaratar en los costes de producción de mobiliario. Asimismo, la escasez de algunas maderas, como el palosanto río o el ébano, solamente permitían que su uso se produjese por medio de chapas, posibilitando de esta manera el poder emplearlas, sin necesidad de tener que producir piezas macizas con estas maderas.

⁵⁶⁵ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 347.

Se había mencionado anteriormente que la primera fábrica de tableros y chapas se estableció en Valencia en el año 1904, permitiendo así que los ebanistas y fabricantes de mobiliario no tuvieran que realizar pedidos de este tipo al extranjero. Según un artículo de la revista *La Construcción Moderna* dedicado a la industria del contrachapeado en España, se menciona que los primeros tableros que se elaboraron para la industria del mobiliario estaban destinados a los lavabos de madera y a las mesitas de noche, ya que la maquinaria de la que se disponía no permitía realizar otra cosa; pero esta industria creció enormemente llegando a introducirse en España y haciéndose competidora con otros países, que antes le suministraban a ellos.⁵⁶⁶

En relación con la industria de la chapa en Valencia, es importante mencionar, que los beneficios de la industria del mueble en Valencia, no solamente afectaban directamente a los productores de chapa, sino que también lo hacían en otras industrias; como es el caso de los talleres metalúrgicos, un ejemplo es de los Hijos de Vicente Benlloch, que en el año 1935 fabricaron una prensa para la elaboración de chapas, comprada por el fabricante Don Gonzalo Felipe, siendo la primera que se construyó en la ciudad de Valencia, ya que anteriormente esta maquinaria se importaba del extranjero.⁵⁶⁷

La industria metalúrgica se complementaba con la del mobiliario, asimismo con la fabricación de pulidoras y afiladoras que eran empleadas en la técnica del chapado.⁵⁶⁸ Otro ejemplo de esas empresas que se compenetraban con la industria del mobiliario, fue la

⁵⁶⁶ s. a. 1935. "La industria del contrachapeado de madera en España", en *La Construcción Moderna*, nº 9, 1 mayo 1935, p. 69.

⁵⁶⁷ GARÍN, L., 1984. "El arte metalúrgico en la Feria. Prensa para chapas", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 - 1982)*, Tomo III (1931 - 1942). p. 403.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

de Juan Lleó Borredá, quien suministraba prensas para chapar tableros, batidoras para cola, encoladores y lijadoras.⁵⁶⁹

Continuando con la fabricación de tableros y chapas, en el artículo mencionado sobre la industria del contrachapado aporta información sobre las maderas que se empleaban en la fabricación de los tableros y de su procedencia, que eran: el okume, haya, satén, roble, nogal y sapelli; se mencionaba además que se utilizaban también otro tipo de maderas exóticas en el mobiliario, pero que en ese momento, año 1935, quedaron un poco en desuso porque «al introducirse la moda de las fantasías combinadas en nogal de nuestro país, que supera a todas las maderas extranjeras.»⁵⁷⁰

Entre los lugares de procedencia de esas maderas estaba Guinea que suministraba el okume, el haya procedía de Hungría, el satén de América, el roble de Japón, el nogal era español, la caoba se importaba de Cuba, Tabasco y Honduras; mientras que, del sapelli no se indicaba su procedencia.⁵⁷¹

Algunos de los fabricantes valencianos de chapa y tableros y de los que se tiene constancia, fueron Manufacturas Valencianas de Okume, S. A., que tenían fábrica tanto en Barcelona como en Valencia; La Aeronáutica, S. A, con sede en Bilbao y Valencia; Don Manuel Acha establecido en Lezo – Rentería y Valencia;⁵⁷² Fernando Cortés; Salvador Vilarrasa; Salvador Sancho; José Nacher; Don Gonzalo Felipe; Belloch y Castellanos; Salvador Martínez Olmos entre otros.⁵⁷³

Nos detenemos en dos de esos productores de chapa, el primero al que se hará mención, será Salvador Vilarrasa que durante varios años

⁵⁶⁹ s. a. 1930. *Anuario industrial y artístico de España*, Valencia. p. 3944.

⁵⁷⁰ s. a. 1935. “La industria del contrachapeado de madera en España”, en *La Construcción moderna*, nº 9, 1 mayo 1935, p. 69.

⁵⁷¹ *Ibídem*.

⁵⁷² *Ibídem*.

⁵⁷³ s. a. 1930. *Anuario industrial y artístico de España*. p. 3944.

estuvo trabajando en una fábrica de este tipo en el extranjero, lo que le permitió conocer de primera mano esta industria y le llevo a establecerse en Valencia, llegando a competir incluso con la fábrica donde aprendió la manera de trabajar.⁵⁷⁴

La casa Vilarrasa tenía contactos comerciales en las casas que vendían madera en las colonias españolas en África de ese momento; compraba los troncos y una vez llegaban a sus instalaciones se colocaban en el patio, que hacía las veces de un inmenso almacén. El proceso se comenzaba partiendo los troncos, para posteriormente pasarlos a unas estufas para dejar la madera con la blandura necesaria para ser cortada en chapas mediante cizallas y guillotinas; la medida de las chapas obtenidas variaba, podía ser bien de siete milímetros u otros similares hasta llegar a alcanzar el milímetro de grosor, a continuación se pasaban a un secadero hasta el momento de ser embaladas.⁵⁷⁵

En el año 1936 Vilarrasa presentó en la Feria Muestrario el primer tablero construido de dos metros de largo por diez de ancho, siendo el mayor hasta ese momento, en Alemania el mayor tamaño era 1,40 x 7 y en Inglaterra 1,50 x 40; su técnica del chapado avanzó tanto que llegó a realizar chapas con un grosor de una décima de milímetro empleadas para tarjetas de visita.⁵⁷⁶

El segundo de esos fabricantes de chapas en el que nos detendremos, fue Salvador Sancho, que antes de dedicarse a ese ramo de la industria, había sido fabricante de guitarras, obteniendo premios en una exposición en San Francisco y otra en Panamá; también se dedicó a la rama de la ebanistería y a la carpintería. La maquinaria con la que

⁵⁷⁴ s. a. 1930. "Una visita a la fábrica de chapas y tableros de don Salvador Vilarrasa", en *La Semana gráfica*, nº 210, 19 enero 1930. s. p.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ GARÍN, L., 1984. "Tableros Vilarrasa. Maderas Vilarrasa", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942). p. 515.

contaba en su fábrica era americana; se describe en una visita que se realizó a sus instalaciones en el año 1925 alguna de la maquinaria, como por ejemplo las sierras de carro, que cuadraban los troncos y los aserraban, cizallas para el corte, cámaras de aire caliente y vapor para el secado de la madera, prensas para encolar, pulidoras, afiladoras de cuchillas, preparadoras de colas y prensas.⁵⁷⁷

Otra técnica documentada aplicada al mobiliario, que se producía en Valencia era el tablero Rechau, fabricado por José Nacher. Este tablero estaba compuesto por un dibujo en papel, a modo de calcomanía, que estaba pegado sobre el tablero. El dibujo se quedaba grabado sobre la superficie sin que nada lo deteriorara, incluso el tiempo. El acabado que se empleaba para en el tablero era la aplicación de una mano de goma laca disuelta en alcohol; esta se dejaba secar y cuando finalmente estuviera seca se pulimentaba como si de otro tablero se tratase. Esta técnica está documentada en un dormitorio de Juan Blat, quién trabaja el mueble *art déco*.

En lo que respecta a la técnica de la calcomanía, esta fue inventada en el año 1860 por Kressler y Lefebvre, su procedimiento fue explicado por Arthur Douglas en *La revista blanca*. Nos relata su autor que «un taller de calcomanía es, en suma, un taller de impresor litógrafo.»⁵⁷⁸ Para ejecutar la técnica se llevan a cabo tres operaciones, primero se realiza el dibujo sobre una piedra para a continuación transferirlo a un papel especial, por último se pasa sobre el objeto que se quiera decorar; la diferencia con el litógrafo es que este solamente realiza las dos primeras operaciones. El empleo de esta técnica por medio de un papel con un tratamiento específico que al mojarlo permite transferir la imagen, se comenzó a emplear sobre diferentes objetos como

⁵⁷⁷ GARÍN, L., 1984. "Gran fábrica de chapas y tableros del Señor Sancho", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 - 1982)*, Tomo II (1917 - 1930). p. 344.

⁵⁷⁸ DOUGLAS, A., 1924. "La calcomanía aplicada al arte industrial", en *La Revista Blanca*, nº 16, 15 enero 1924, p. 20.

«jofainas, tazas, vasos, platos»;⁵⁷⁹ pudiéndose emplear también en madera como ocurriría con el tablero Rechau, siendo esta una técnica que permitía abaratar costes en la producción del mobiliario.

7.3.3. Tintado de la madera

El tintado es una técnica que se utiliza para aportar coloración a la madera. Fue a partir del Renacimiento cuando para imitar el ébano, los ebanistas comenzaron a teñir de negro maderas con un granulado fino como el peral.⁵⁸⁰ No solamente fue empleado el tintado para imitar el ébano, sino también para hacerlo con otras maderas finas como el nogal, la caoba, el palosanto entre otras; pudiendo así los ebanistas emplear unas maderas más baratas y hacerlas pasar por unas de mayor calidad, aportando suntuosidad a las piezas; sin necesidad de emplear el chapado.⁵⁸¹

Gracias a un tratado titulado *Limpieza, pulido y barnizado de la madera*, consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV, se puede documentar técnicas y materiales que se emplean en este caso para el tintado de la madera; para el que Santini, su autor, señala que existen tres métodos para realizarlo, uno es el teñido por impregnación superficial, otro es el teñido por infiltración y, por último, el teñido químico.

El más antiguo es el teñido por impregnación superficial; se realiza mediante la aplicación de la sustancia colorante por diferentes métodos, como son mediante una inmersión en el tinte, por medio de una brocha, un pincel, una esponja o un trapo; va acompañado este

⁵⁷⁹ *Ibidem.*

⁵⁸⁰ MALTESE, C., 1990. *Las técnicas artísticas*. p. 195.

⁵⁸¹ s. a. 1904. "La imitación de las maderas finas", en *La Construcción Moderna*, nº 1, 15 enero 1904, p. 19.

método del mordenteo, que es la aplicación «de una materia o mezcla de materias, destinadas a favorecer la impregnación del color.»⁵⁸² En el caso de aplicar esta técnica por inmersión, se deja durante una noche en el producto caliente, mientras que, si se opta por querer adelantar el proceso se hierve durante una o dos horas; si se ha elegido esta última hay que tener cuidado con no provocar deformaciones en la madera.⁵⁸³

Con el teñido por infiltración se consigue que el tinte penetre en toda la madera, no solamente en la capa superficial; tratándose de un método industrial en el que las máquinas por medio de presión provocan la penetración del tinte en la madera. El tinte penetra muy bien en las maderas blandas y porosas, mientras que, las más duras hay que cortarlas en tabloncillos de entre dos y tres centímetros de grueso para garantizar su teñido; existe una excepción para la que no se necesita una maquinaria especializada y se emplea para las maderas que están aserradas con un corte longitudinal; se incorporan las piezas totalmente recubiertas a un baño con el producto y se lleva a ebullición, que se debe mantener hasta una hora después de la total impregnación de la madera. Este sistema de teñido no admite los colorantes directos, básicos ni sulfurosos; en cambio sí acepta los ácidos.⁵⁸⁴

La última técnica de teñido descrita por Santini es el químico, para el que no se emplean técnicas colorantes como en los dos anteriores, sino que el tintado se consigue mediante la acción «sobre los componentes de la madera, de ácidos o compuestos químicos incoloros o poco coloreados»⁵⁸⁵; este método no se utiliza para aportar un color diferente a la madera, sino que se emplea para resaltar los propios tintes naturales de la misma a través de su veteado. El teñido

⁵⁸² SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*. p. 45.

⁵⁸³ *Ibidem*. pp. 45 – 46.

⁵⁸⁴ *Ibidem*. pp. 46 – 47.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

químico no es válido para todas las maderas, caso de las compactas como el haya, nogal y álamo; a no ser que sus nudos o raíces hubiesen provocado algún escape de savia, entrelazamientos o retorcidas de sus fibras; entre las maderas para las que este método es más efectivo están el «castaño, olmo, fresno, boj, arce, aliso, tejo, algunas partes de las encinas centenarias y ciertos frutales.»⁵⁸⁶

Es interesante mencionar otro método muy distinto para colorear la madera referenciado en la revista *La Construcción Moderna*, que consiste en hacerlo directamente sobre el mismo árbol; la madera coloreada resultante se podía emplear para la construcción de muebles y para los decorados. Se aprovechaba la «propiedad que tiene la savia de absorber los materiales colorantes, circulando y depositándolos como ella misma»; el procedimiento se realizaba por medio de una perforación en el tronco y que lo atravesase a poca distancia del suelo; se cerraba por uno de los lados y se iba introduciendo el líquido colorante para que la savia lo fuese absorbiendo.⁵⁸⁷

Esta técnica fue descubierta por un tintorero experto, que recomendaba que la materia colorante debía «ser soluble en agua y de fácil difusión en las fibras de la madera a fin de que se extienda uniformemente.»⁵⁸⁸ Los resultados fueron los siguientes: con el uso de malaquita verde y azul de metileno se conseguía una coloración uniforme; con eosina se obtenían una serie de vetas rojas; con una anilina que no aparece mencionada en la fuente adquiría la madera un tono amarillo; mientras que, con otro color sintético que tampoco aparece mencionado el resultado era un rojo salmón.⁵⁸⁹

⁵⁸⁶ *Ibidem*. pp. 47 – 48.

⁵⁸⁷ s. a. 1914. “Procedimiento para colorear la madera en el árbol mismo”, en *La Construcción Moderna*, nº 23, 15 diciembre 1914, pp. 484 – 485.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

En Valencia se conoce gracias a una entrevista realizada a Fernando, un hijo de Mariano García, que también utilizaron el tintado de la madera para la imitación del ébano, en este caso lo hacían sobre madera de limoncillo. A partir del tratado de Santini y otras fuentes podemos documentar como se realizaba la imitación del ébano, para el que existían numerosos procedimientos. Contamos con un total de diecisiete métodos de tintado en la documentación que acompaña este trabajo para conseguir la imitación de esta madera (Anexo 1).

La importancia que tiene la conservación de estas recetas es que servirán como registro y fuente documental de los materiales empleados en la elaboración de este tipo de tinte; en el caso de tener que realizar algún tipo de prueba para la identificación de estos materiales en un proyecto de conservación y restauración de un mueble servirá como una fuente de consulta.

Entre las maderas que se recomiendan en el *Recetario Industrial* para una mejor imitación del ébano se encuentran el peral, manzano y avellano;⁵⁹⁰ otras de las maderas mencionadas en las diferentes recetas son el sicomoro, plátano, haya, boj, tilo, cerezo, acebo, nogal, espino de majuelo, encina, chopo, arce, chopo y nuevamente el peral, siendo esta la madera más citada en los procedimientos de imitación de ébano consultados, seguida del cerezo.

Se destaca a continuación solamente una de las recetas, el resto, incluida esta, se pueden consultar en el Anexo 1 de esta tesis doctoral. Dicha receta se realiza mediante la aplicación de un tinte negro en madera de peral, se indica además que está indicada sobre todo para trabajos de talla y torneado.⁵⁹¹ El procedimiento se consigue por medio

⁵⁹⁰ HISCOX, G., HOPKINS, A., 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias*. p. 1017.

⁵⁹¹ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*. p. 76.

de dos líquidos. El primero de ellos se trata de un tinte, para conseguirlo se tiene que mezclar:

[...] dos partes de nuez de agalla en polvo con 15 partes de vino corriente y se tiene la disolución en reposo varios días en una habitación caliente, al cabo de ese tiempo, se transvasa el líquido y se filtra con un trozo de paño o de lienzo, añadiendo luego una cantidad de agua igual a la mitad de su volumen.⁵⁹²

El segundo de los líquidos es una disolución de sulfato férrico en agua.⁵⁹³ Para realizar el tinte sobre la madera de peral se aplican varias manos del primer líquido, una vez este seco se da una con el segundo; el aspecto que se consigue tiene un color más negro cuanto más concentrada este la segunda disolución.⁵⁹⁴ Y ya para finalizar el proceso de imitación de ébano se aplicaba una capa de cera disuelta en esencia de trementina para posteriormente bruñirla con un paño.⁵⁹⁵ Aparece citado este mismo procedimiento en el *Recetario Industrial*, donde se menciona que también se puede utilizar sobre madera de boj y otras maderas compactas; el segundo líquido que se cita en el recetario está compuesto por una solución débil de ácido sulfúrico en agua.⁵⁹⁶

Entre los materiales empleados en las recetas consultadas, para la elaboración de los tintes y conseguir una imitación de la madera de ébano, el más citado es el palo de campeche, este es un árbol de la familia de las Leguminosas y su madera es de un color rojo brillante, que una vez se corta se oxida y adquiere un color negruzco; el crecimiento de este árbol se produce en Las Antillas y América Central,

⁵⁹² *Ibidem.*

⁵⁹³ *Ibidem.*

⁵⁹⁴ *Ibidem.*

⁵⁹⁵ *Ibidem.*

⁵⁹⁶ HISCOX, G., HOPKINS, A., 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias.* pp. 1016 – 1017.

sobre todo en la bahía de Campeche de donde proviene su nombre.⁵⁹⁷

De su madera y su corteza mediante cocción se extrae, el colorante que se denomina campeche; este tiene un color marrón, que al entrar en contacto con el aire se oxida y adquiere tonos violetas.

El principio colorante del palo campeche es la hemateína, que en esta madera «se encuentra bajo la forma de derivado de la hematoxilina, la brasilina, santalina y morina, extraídas respectivamente de los leños del Brasil, de sándalo y del moral»⁵⁹⁸, es por eso que a veces se confunde con el palo de Brasil, pero este es un colorante diferente.

El campeche mezclado con sulfato de hierro⁵⁹⁹ adquiere un color negro,⁶⁰⁰ es por eso que en la mayoría de las recetas para imitación de ébano se emplea este mismo material como mordiente, también las limaduras de hierro, óxido, nitrato y acetato de hierro, para el aporte del color negro. Otros mordientes empleados fueron el alumbre y acetato de cobre.

La nuez de agalla es el segundo colorante más citado para la preparación de tinte negro, se trata de una excrescencia que se forma en las hojas y las ramas del roble, cuando son picadas por el insecto *Cynips tinctoria* para depositar sus huevos; la agalla contiene mucho tanino y ha sido muy empleada para la elaboración de tintes ya desde la Antigüedad.⁶⁰¹

El palo de Brasil se ha empleado también para la imitación del ébano, mezclado con un mordiente como el sulfato de hierro adquiere tonos violáceos. Al igual que el palo de Campeche pertenece a la familia de

⁵⁹⁷ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 91, pp. 265 - 266.

⁵⁹⁸ SORIA, F., 1901. *La madera*. p. 15.

⁵⁹⁹ Mencionado en ocasiones en las fuentes como vitriolo verde, caparrosa y caparrosa verde.

⁶⁰⁰ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 91.

⁶⁰¹ *Ibidem*. p. 42.

las Leguminosas, su procedencia es Brasil, donde crece en los bosques próximos a la costa.⁶⁰² Es una madera cuyo duramen tiene un color rojizo anaranjado, es brillante y se oscurece cuando se expone a la luz.⁶⁰³ De la cocción en agua de esta madera y su posterior oxidación se extrae el colorante palo de Brasil, brasilina, de un color rojo oscuro,⁶⁰⁴ que de nuevo ha sido utilizado desde la Antigüedad en las diferentes técnicas artísticas.

Aparece mencionado una vez en las fuentes el palo de Pernambuco, *Caesalpinia echinata* / *Caesalpinia brasiliensis*,⁶⁰⁵ que se identifica con el palo de Brasil.

El último de los colorantes vegetales que se menciona en las recetas para lograr una imitación del ébano es el añil o índigo. Es una planta que pertenece a la familia de las Leguminosas, originaria de las regiones tropicales de América, India y África; el color azul oscuro se extrae de sus hojas; para conseguirlo se sumerge en una cuba con agua para que fermente y, se le añade una sustancia alcalina para provocar su precipitación en el fondo del recipiente. La sustancia obtenida se recoge y se deja secar en forma de bola, aunque también fue comercializada en polvo; fue a finales del siglo XIX cuando se comenzó a fabricar sintéticamente este colorante, sustituyendo de este modo el natural.⁶⁰⁶

En el tratado de Santini en referencia al añil, indica cómo se preparaba la tintura para madera con este material. Se comenzaba echando el añil poco a poco y muy triturado, en ácido sulfúrico ligeramente caliente, en una proporción de ocho partes de ácido por una de añil;

⁶⁰² BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 258.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 265.

⁶⁰⁵ BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*. p. 267.

⁶⁰⁶ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 209.

una vez que tuviese textura de caldo se sometía durante dos o tres horas a ebullición. Pasado este tiempo y enfriada la mezcla, se añadía potasa en la misma cantidad que el añil empleado; se mezclaba todo bien y se dejaba reposar durante veinticuatro horas; la tintura obtenida, se diluía en agua hasta obtener el tono deseado y, ya estaba lista para su uso.⁶⁰⁷

Otro pigmento que aparece citado en las fuentes es el cardenillo, de color verde, en este caso es un pigmento sintético a base de acetato de cobre; para su obtención se seguía un proceso artesanal sometiendo las piezas de cobre al efecto de vapores calientes de vinagre.⁶⁰⁸

Entre los líquidos empleados para preparar los tintes se encontraban el agua y el uso del vinagre o ácido acético, en algunos casos se cita que es preferible que este último sea de una buena calidad, en otros se menciona que podía ser de vino corriente.

En alguna de las recetas se recomendaba la aplicación de un acabado final, resultando un total de seis procedimientos. Uno de ellos era abrillantar con un trapo empapado en aceite; el segundo dar un acabado por medio de una cera disuelta en aceite de trementina. En los siguientes ya se empleaba el barniz, siendo uno la aplicación de un barniz incoloro al que se le añadía azul de Prusia; otro un barniz al que se le proporcionaba unas gotas de color negro y, el método era dar una mano de barniz para posteriormente frotarlo con piedra pómez muy fina y aceite de linaza. Otro de esos seis métodos era pulimentar con una cola fluida que se lijaba, para a posteriori aplicar barniz francés a muñequilla que se había mezclado con negro. Por último, directamente la receta para conseguir la imitación no era un tinte, sino un barniz de

⁶⁰⁷ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*. p. 49.

⁶⁰⁸ GIANNINI, C., ROANI, R., 2003. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. p. 48.

base alcohólica; cuyos ingredientes eran alcohol metílico, laca granate, resina oscura y tintura de ébano.

En resumen, a algunos de los barnices todavía se le aplicaba más pigmento negro, u otros como el azul de Prusia, para conseguir así, todavía un mayor acercamiento a la madera que se quería imitar, en este caso el ébano.

La caoba es una de esas maderas de las que también se ha obtenido información en las fuentes consultadas. En el Anexo 1 se pueden consultar treinta y seis recetas, se extrae una de ellas para poner un ejemplo de uno de los procesos para conseguir un tinte para la imitación de la madera de caoba; este se consigue mediante una disolución de caoba en grano en agua caliente, esta mezcla se colaba mediante un trapo y cuando estaba fría se mezclaba con un tinte de cáscara de nuez. No existía una proporción exacta, ni una madera predilecta para la elección de este método.⁶⁰⁹

Entre las maderas recomendadas para utilizar en la imitación de la caoba, se encontraban el nogal y nogal blanco, madera blanca, sicomoro, el arce gris y común, olmo, cerezo, tilo y tilo acuático, álamo, roble, acacia, castaño y castaño viejo; siendo el más citado el sicomoro seguido de las maderas blancas.

A continuación, se hará mención de los materiales empleados en la imitación de otras maderas. En lo que corresponde a la caoba el colorante más empleado en las recetas del Anexo 1 es el palo de Brasil, seguido de la sangre de drago, un colorante vegetal extraído de la sustancia resinosa de color rojo, que fluye de una manera natural o mediante la elaboración de incisiones en el fruto maduro; las especies

⁶⁰⁹ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*. p. 105.

de las que se extraen son las palmeras que crecen en Canarias, *Dracaena draco*, y de Asia Oriental, *Dracaena cinnabari*.⁶¹⁰

El palo amarillo es otro colorante vegetal empleado para la elaboración de los tintes, se extrae de un pequeño árbol de la familia de la morera, *Morus Tinctoria*, crece sobre todo en Brasil y las islas del Caribe; como mordiente se utiliza el cobre y el alumbre.⁶¹¹

La rubia fue otro de esos colorantes vegetales utilizado para la imitación de la caoba, se trata de la raíz de una planta perenne, *Rubia tinctorum*, que crece en Asia Menor, Persia y Europa. De esta raíz se extraía un colorante rojo, cuyo componente principal es la alizarina; fue el primer colorante natural reproducido por síntesis, los químicos alemanes Grebe y Lieberman descubrieron el método para poder producir la alizarina sintéticamente, y fue a partir de aquí cuando el cultivo de esta planta sufrió un declive.⁶¹²

El campeche y la nuez de agalla son otros de los colorantes que se empleaban para la elaboración de los tintes caobas, asimismo la madera de caoba era utilizada, ya que se hacía una cocción con la misma y esta era una manera de obtener el líquido tintóreo.

La cascara de nuez fue también un colorante vegetal empleado en la imitación de la caoba, de cuya cocción se extrae un líquido de color pardo y que puede emplearse sin necesidad de utilizar mordiente.⁶¹³

⁶¹⁰ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 383.

⁶¹¹ LILES, J. L., 1990. *The Art and Craft of Natural Dyeing. Traditional Recipes for Modern Use*. p. 34.

⁶¹² GIANNINI, C., ROANI, R., 2003. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. pp. 182 – 183.

⁶¹³ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*. p. 52.

Asimismo la cúrcuma se empleó en la elaboración de estos tintes, aparece mencionado en el tratado de Santini como “raíz de azafrán de la India”, era utilizada como sustancia matizante en los tintes.⁶¹⁴

La gutagamba o goma guta también fue empleada en las recetas de imitación de la caoba, es una gomorresina de color marrón amarillento, que se extrae al hacer incisiones en los troncos de los árboles de la familia de las *Garcinia*; esta resina cuando entra en contacto con el aire se endurece y posteriormente se muele hasta conseguir un polvo, que tiene unos tonos marrones, dorados, amarillos o anaranjados; a pesar de ser venenosa se ha utilizado a lo largo de los siglos en diferentes técnicas artísticas.⁶¹⁵

La bija se utilizó en una de las recetas documentadas, se trata de la parte carnosa que recubre la semilla de un arbusto, bija, que crece en América del Sur; se tritura y se infundiona, para posteriormente fermentarlo y tamizarlo, el resultado es un colorante amarillo anaranjado.⁶¹⁶ El principio colorante es la bixina,⁶¹⁷ también se denomina achiote, porque este último es el fruto de la bija.⁶¹⁸

El doradillo es otro de los colorantes vegetales utilizados para conseguir una imitación de la caoba, tiene un color rojo vivo y procede de los Pirineos, Islas Canarias y California.⁶¹⁹

El aloe pertenece a la familia de las *Liliáceas*, que crece en África Tropical; de sus hojas se extrae el acíbar, un jugo resinoso que se ha utilizado para preparar un colorante, que ha sido empleado en las técnicas artísticas a lo largo de la historia; de un color amarillo

⁶¹⁴ *Ibidem*. p. 51.

⁶¹⁵ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 192.

⁶¹⁶ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*. p. 49.

⁶¹⁷ GIANNINI, C., ROANI, R., 2003. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. pp. 40.

⁶¹⁸ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 39.

⁶¹⁹ OPISSO, A., 1905. *Manual del ebanista y el carpintero*. p. 78.

amarronado usado para colorear barnices, como pigmento laca y para colorear las preparaciones de los dorados.⁶²⁰

Otro colorante vegetal empleado fue la urchilla u orchilla, tiene un color rojo violáceo y se obtiene de algunas especies de líquenes que pertenecen al género *Roccella*.⁶²¹ Estos líquenes proceden de las Islas Canarias, Madagascar y Cerdeña; el tinte que de ellos se extrae se denomina orceína y la manera de obtenerlo consiste en colocar el liquen en agua caliente o alcohol frío; el resultado es un tinte de color burdeos y sus matices pueden ser avivados si se añade a la disolución unas gotas de vinagre.⁶²²

La orcaneta es otra planta empleada en la preparación de tinte caoba, pertenece a la familia de las *Boragináceas* y, desde la Antigüedad se ha empleado en diferentes técnicas artísticas, entre ellas la tinción de la madera; el colorante rojo violáceo se extrae de su raíz, mediante la trituración y maceración en una disolución acuosa de las mismas, se puede añadir tanto aceites, como orina o ácido acético para facilitar la solubilidad de la materia; dependiendo de la alcalinidad de la disolución el colorante puede oscilar entre el beige, rojo y azul violáceo.⁶²³ Este tinte en presencia de sales de estaño adquiere un tono encarnado carmesí, mientras que, si está en contacto con alumbre el tono se vuelve encarnado violáceo.⁶²⁴

⁶²⁰ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 52.

⁶²¹ GIANNINI, C., ROANI, R., 2003. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. pp. 145.

⁶²² SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*. p. 53.

⁶²³ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales*. pp. 303 - 304.

⁶²⁴ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*. p. 52.

El último colorante vegetal empleado en la imitación de la caoba es el catecú, que proviene de una planta que produce un colorante amarillo y pardo.⁶²⁵

En cuanto a un pigmento de naturaleza arcillosa documentado en estas recetas para la imitación de la caoba, es la tierra sombra quemada, que es mineral, siendo un pigmento de naturaleza arcillosa.

Entre los mordientes se menciona en las recetas, el carbonato sódico o potasa, mencionada en las fuentes en algunas ocasiones como cenizas graveladas.⁶²⁶ Se indica en solo una ocasión las limaduras de hierro, no tan empleadas para la caoba, en cambio sí para el ébano.

Por el contrario, el alcohol se emplea como líquido en alguna de las preparaciones, obteniéndose de este modo un tinte con base alcohólica, mientras que, en los que se utiliza el agua, son denominados tinte base agua.

Al igual que sucedía con el ébano se recomendaban acabados en algunos de los procesos de tinción. Tres de ellos se conseguían mediante el pulido con una cera, indicando en uno que se podía obtener con el pulido de un barniz de alcohol. Un cuarto en el que se empleaba nuevamente la cera con esencia de trementina. Por último, en dos de esos procesos de acabado final se empleaba la goma laca; el primero de ellos elaborado solamente con goma laca y alcohol; mientras que, al segundo de los barnices de goma laca, se le

⁶²⁵ GIANNINI, C., ROANI, R., 2003. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. p. 50.

⁶²⁶ «Las madres del vino suelen dar 4 por 100 de potasa llamada cenizas graveladas. Para obtenerla se procede del modo siguiente. Se secan las madres del vino al aire; de ellas se forman panes para facilitar su combustión, la cual se ejecuta en hornos circulares. Se comienza a dar fuego con leña, y después se añaden sucesivamente panes de la madre del vino hasta llenar el horno. El residuo de la combustión es una masa porosa, ligera que se rompe fácilmente y de un color verdoso mezclado de azul. Estas son las cenizas graveladas en cuyo estado se venden en el comercio. Esta potasa es muy buena.» Extraído de FORS, R., 1876. *Tratado de Farmacia Operatoria, ó sea Farmacia Esperimental*. Tomo II. p. 881.

incorporaba benjuí, sustancia que era utilizada como un plastificante utilizado en los barnices al alcohol.⁶²⁷

El benjuí es una resina balsámica soluble en alcohol, que se obtiene del árbol estoraque, que pertenece a la familia de las Estirácaceas; se extrae de dos especies, una la *Styrax Benzoin* que crece en Indonesia, Malasia y Tailandia; mientras que, el *Styrax Officinalis* se da en el sudeste de Europa y en Asia Menor.⁶²⁸

En lo que corresponde a la imitación del palosanto, otra madera exótica, se conservan en las fuentes consultadas dos recetas: una de ellas se realiza con una infusión de rubia sobre madera de plátano; mientras que, la otra se conseguía con un baño de acetato sobre sicomoro o tilo.⁶²⁹

Por lo que respecta a la imitación de la madera exótica palo rosa, se conservan tres recetas, que se pueden consultar en el Anexo 1 dedicado a la imitación de las maderas. En una de ellas se recomienda utilizar el sicomoro, siendo la única madera mencionada. El colorante vegetal mencionado en la preparación de ese tinte es el palo campeche.

En cuanto a la imitación del nogal, la única madera recomendada en una de las recetas, de las quince que hay documentadas, es que fuese clara como única indicación. Entre los materiales de origen vegetal empleados en los procedimientos descritos en el Anexo 1, se encuentran el palo campeche, sangre de drago, sándalo rojo y corteza de nuez. El sándalo contiene una materia colorante en rojo y amarillo,⁶³⁰ dependiendo del tipo de la madera de sándalo de la que se

⁶²⁷ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesaurus para la descripción y catalogación de bienes culturales.* p. 76.

⁶²⁸ *Ibidem.* p. 79.

⁶²⁹ s. a. 1904. "La imitación de las maderas finas", en *La Construcción Moderna*, nº 1, 15 enero 1904, p. 20.

⁶³⁰ OPISSO, A., 1905. *Manual del ebanista y el carpintero.* p. 78.

trate, en este caso sería de color rojo, al tratarse de sándalo rojo. De la corteza de nuez se extrae un colorante que no necesita mordiente para su aplicación, siendo su color pardo; se obtiene de dos maneras, la primera de ellas comienza colocando en un recipiente la corteza de la nuez cubierta por agua y se deja macerar, cuando más tiempo dure la maceración más oscuro será la tintura resultante.⁶³¹

El segundo de los procedimientos se consigue mediante el hervido de doscientos gramos de corteza de nuez en un litro de agua durante dos horas, una vez que el líquido se haya enfriado ya está listo para su uso; este tinte se conserva durante mucho tiempo siempre que se haya utilizado unas nueces que estuvieran bien maduras.⁶³²

Para la elaboración de tintes o pinturas nogal se emplean las tierras arcillosas, como el polvo ocre amarillo, que tiene las tonalidades que su propio nombre indica. También fue empleado el negro de humo y el extracto de Cassel, este último es un pigmento mineral natural, de tonalidades pardo – rojizas, al igual que el pigmento castaño de Van Dick y el pigmento castaño de Bismarck.

Solamente se cita un acabado en la imitación del nogal y se trata de un pulido con aceite.

Por lo que respecta a la imitación del gris, son tres las recetas que se conservan en las fuentes consultadas. Entre los colorantes vegetales que se emplearon en los tintes, están la urchilla y el doradillo. No aparece ninguna madera recomendada para utilizar en el proceso de tintado; mientras que, sí aparece un proceso para el acabado final, que se conseguía mediante un barniz con aceite que había que pulir.

En cuanto a la madera exótica de palisandro, también se conserva en la documentación procedimientos de cómo poder imitarla. En el

⁶³¹ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*. p. 52.

⁶³² *Ibidem*.

Anexo 1 de esta tesis doctoral se pueden consultar nueve recetas, en una de ellas se recomienda emplear madera de nogal, mientras que, en otra se cita el haya, siendo estas dos las únicas maderas citadas. Entre los colorantes vegetales mencionados para la elaboración de estos tintes se encuentran el palo campeche, el palo de Brasil, sangre de drago, urchilla, la goma guta o gutagamba; y en cuanto a los pigmentos minerales naturales se cita solamente el castaño de Bismarck.

En lo referente a los acabados finales descritos en la imitación del palisandro, aparece uno que no se había visto hasta ahora, y se trata de realizar veteados. Al tratarse de una madera caracterizada por tener una veta muy marcada de tonos oscuros, para conseguir una perfecta imitación, era necesario este proceso. Para realizarlo en uno de los métodos se empleaba un pincel plano con el que se aplicaba una solución de acetato de hierro para ennegrecer y, cuando estuviese seco se apomazaba y enceraba. El segundo y último de los veteados se conseguía a través de una solución de negro animal en barniz puro, que se aplicaba con una lana gruesa, que se recomienda aplicar de forma irregular. Este segundo proceso finalizaba con un apomazado y una aplicación de un barniz de urchilla, que como se ha visto con anterioridad se obtiene de algunos líquenes y presenta un color rojo violáceo.

Otro de las maderas que podían ser imitadas, era el cerezo. Para esta imitación, solamente se conserva un método, no siendo un tinte, sino que en este caso se trata de un barniz de base alcohólica, cuyos ingredientes era el alcohol metílico, laca granate, laca naranja, aguardiente de cerezas y goma guta, siendo este último el único colorante vegetal empleado.

Para finalizar con las recetas de la imitación de las maderas, se hace referencia a la última de ellas, que es el roble. Son once los

procedimientos registrados en el Anexo 1. Las maderas que se recomendaban para lograr el efecto deseado eran el aliso, castaño, olmo, roble y sicomoro. El hecho de emplear madera de roble era para la imitación del roble viejo, por lo que se utilizaría una madera joven.

En lo que respecta a los colorantes naturales solamente se cita la cúrcuma; mientras que, en este caso se emplean sobre todo pigmentos minerales naturales como es el caso de la tierra siena natural, el tierra sombra natural, la tierra sombra Siena tostada, rojo de Venecia, extracto de Cassel, pigmento castaño de Van Dyck y pigmento castaño de Bismarck. Una resina natural que aparece mencionada en las recetas de barniz para la imitación del roble es el copal de Manila, producida por el kauri, de la familia de las Araucariáceas; es una resina blanda y soluble en alcohol por lo que se ha empleado para la elaboración de los barnices.⁶³³

En cuanto a los acabados utilizados en la imitación de la caoba, había dos, uno de ellos aplicar cera y pulir, mientras que, el otro era abrillantar para posteriormente barnizar.

A modo de resumen, se incluye una tabla haciendo referencia a las diferentes maderas y a los colorantes vegetales utilizados en su elaboración (Tabla 2).

⁶³³ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales.* p. 130.

Tabla 2: Colorantes empleados en la imitación de las maderas

	Ébano	Caoba	Palosanto	Palo rosa	Nogal	Gris	Palisandro	Cerezo	Roble
Palo campeche	X	X		X	X		X		
Palo de Brasil	X	X					X		
Palo amarillo		X							
Madera de caoba		X							
Bija / Achiote		X							
Áloe		X							
Orcaneta		X							
Urchilla		X				X	X		
Doradillo		X				X			
Sándalo rojo					X				
Cúrcuma		X							X
Cáscara de nuez		X			X				
Gutagamba o goma guta		X					X	X	
Nuez de agalla	X	X							

Añil	X								
Sangre de drago		X			X		X		
Rubia		X	X						

En cuanto a los pigmentos minerales naturales empleados en la elaboración de tintes, empleados en la imitación de las maderas, son los siguientes: el polvo ocre amarillo, extracto de tierra de Cassel, pigmento castaño de Van Dyck, pigmento castaño de Bismarck, tierra sombra quemada. Dichos pigmentos son empleados en la mayoría para los tintes notal y roble.

Las resinas naturales empleadas en los barnices descritos en las recetas del Anexo 1, son la goma laca, el benjuí y el copal de Manila.

Como se ha visto para el tintado o imitación de las maderas, se empleaban colorantes naturales, siendo unos métodos más artesanales, para el que empleaban los materiales que se venían utilizando a lo largo de los siglos en las diferentes técnicas artísticas. Asimismo, alguno de los procedimientos para la imitación de las maderas, se conseguía a través de barnices que se preparaban con lacas de diferentes colores, pinturas y tinturas, asociadas a una madera, por ejemplo, tintura de roble, tintura de caoba; siendo estos ya productos industriales. Aparece reflejado además en el Anexo 1, el empleo de anilinas, colorantes sintéticos, en la preparación de los tintes, como la fucsina caoba, mencionada en la documentación.

Las anilinas fueron descubiertas en el año 1826, se trata de una amina aromática sencilla, el proceso para conseguirla se realiza a través de la reducción del nitrobenceno y, se obtiene de ello un líquido incoloro y oleoso, que es muy tóxico tanto por inhalación como por la absorción

de la piel.⁶³⁴ Ha sido empleado en la elaboración de barnices, por lo que es un material que está muy relacionado con la fabricación del mobiliario.

Santini menciona en su tratado tres sistemas de aplicación de los colores conseguidos por medio de las anilinas, uno es sumergir las maderas en el baño, denominado teñido por inmersión o al temple; el segundo es mediante la inyección del colorante, ya sea por presión o creando un vacío en la madera que se quiera teñir; el tercero y último es el que se aplicaba por medio de brocha, pincel o muñeca, siendo este el que aportaba una penetración menor en la madera.⁶³⁵

Para finalizar con el apartado de la imitación de la madera, lo hacemos con las indicaciones que detalla Santini a la hora de preparar los tintes de anilina, que deben de estar bien disueltos, ya que si queda alguna partícula sin disolver produciría manchas en la madera; al igual que nos indica que no se deben mezclar entre sí colores pertenecientes a diferentes grupos, por lo que siempre tienen que ser:

[...] básicos con básicos, ácidos con ácidos, directos con directos y sulfurados con sulfurados.⁶³⁶

7.3.4. Barnices y acabados empleados en el mobiliario

En este apartado se hará mención de dos de las técnicas empleadas como acabados en el mueble *art déco* producido en Valencia. En primer lugar, se empleó el barniz francés aplicado a muñequilla, que ya se había visto también que fue utilizado en la *Exposición Universal de*

⁶³⁴ *Ibidem.* p. 60.

⁶³⁵ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos.* pp. 82 - 83.

⁶³⁶ *Ibidem.* p. 82. SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos.* p. 82.

Artes Decorativas e Industriales de París, como comentaba Larraya, que tras una visita a la cita francesa, lo reflejó en uno de sus artículos para una revista española; asimismo, se refleja en la documentación consultada que Martínez Medina trabajaba también el acabado francés, registrándose así su uso en Valencia. En segundo lugar, tenemos el arte de la laca, que fue del mismo modo vista en la Exposición de París.

En el estilo *art déco* el lacado fue una técnica muy recurrente y se puede afirmar que característica de este período, en Valencia está documentado que la emplearon la empresa Mariner y Juan Martínez Medina, este último en la Feria Muestrario de Valencia del año 1930 realizó una pequeña demostración de los trabajos que realizaba en estilo japonés;⁶³⁷ refiriéndose a la elaboración de lacados, siendo uno de los productores de mueble que lo empleaba en la ciudad como se ha indicado.

En lo referente al acabado francés, este se conseguía mediante la aplicación de un barniz, que estaba compuesto de alcohol y goma laca. La goma laca es una resina natural de origen animal, que segregan unos insectos de la especie *Kerria lacca*, de la familia Kerridae; estos viven en ramas de árboles de India y Asia Oriental como parásitos y, es la hembra la que segrega una sustancia que se mezcla con la savia del árbol, formándose una película coloreada y dura para proteger a los huevos que deposita.⁶³⁸ La calidad de esta resina depende del tipo de árbol donde el insecto segregue esa sustancia, la mejor es la que producen los árboles de los géneros *Croton* y *Ficus*; se ha empleado a lo largo de los siglos para tinter pieles, sedas y lanas y, en el caso que

⁶³⁷ GARÍN, L., 1984. "En la Feria Muestrario notable exposición de muebles de arte", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1917 – 1930). p. 601.

⁶³⁸ KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales*. p. 187.

nos ocupa como barniz de muebles, uno de los deterioros que presenta es que se oscurece por la oxidación.⁶³⁹

Para llevar a cabo el acabado francés a muñequilla, lo primero que se tiene que hacer es una muñequilla, que consiste en una tela de algodón con hilos dentro, que sirve para empapar el barniz y aplicarlo por medio de movimientos circulares. Son varias las capas que se tienen que aplicar hasta obtener una superficie brillante y que el poro quede bien cerrado. Es habitual utilizar la técnica del apomazado, entre alguna de las capas, esto se realiza esparciendo sobre la superficie polvos de piedra pómez, sin excedernos y, se aplica de nuevo la goma laca a muñequilla, creando así una superficie muy lisa, ya que con este procedimiento se está cerrando el poro. Hay que recordar una vez que se ha utilizado la muñequilla con la piedra pómez hay que desecharla, ya que podría estropear el trabajo que se realizará a continuación. Se continúan aplicando capas hasta obtener el resultado deseado.

En lo referente a la laca, el gusto por lo japonés no era algo nuevo de los años veinte, se puede decir que comenzó a partir de un viaje del comodoro Matthew Perry a principios de la década de los cincuenta del siglo XIX a Japón, gracias al cual se produjo la llegada de objetos artísticos al mercado europeo;⁶⁴⁰ afectando no solamente a las artes decorativas, sino que produjeron un impacto total en el mundo de la artes. Los impresionistas fue uno de los grupos artísticos más influenciados por la llegada de las estampas japonesas, siendo una de las causas de sus cambios producidos a la hora de pintar; los motivos japoneses inundaron sus obras, ejerciendo influencia no solamente en la forma de realizar las composiciones, variando los puntos de vista y las perspectivas más clásicas, sino también aportando planitud a las

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ KLEIN, D., 2000. "Art Déco y Funcionalismo", en *Las Artes Decorativas en Europa, del Neoclasicismo al Art Déco (Tomo II)*. p. 437.

figuras, prestando menos atención a los detalles y mostrando una mayor libertad en los cromatismos.

Japón fue invitado a diferentes exposiciones celebradas en Europa a finales del siglo XIX, como la de Londres del año 1884, Ámsterdam en 1883 y Núremberg en 1885; en España el arte japonés recaló gracias a la Exposición Universal celebrada en Barcelona en el año 1888, donde al igual que haría en la de París de 1925 se reprodujo una casa japonesa, como muestra de su arquitectura tradicional, este sería el lugar elegido para mostrar sus objetos artísticos como sus sedas, bronce, cerámicas, pinturas, esmaltes, bronce, muebles y lacas;⁶⁴¹ siendo una cultura cuyos objetos artísticos tuvieron un gran calado en occidente.

Uno de los japoneses, maestro de la laca, que se instaló en París, fue Seizo Sugawara, que llegó a la ciudad francesa con dieciocho años en el año 1900, estando activo hasta 1930; mientras que, otro fue Katsu Hamanaka llegando a París en una época posterior, en el año 1924.⁶⁴² Sugawara tuvo como discípulos y aprendices a Jean Dunand y a Eileen Gray; ella, irlandesa, lo conoció en el año 1907 en París y fue donde aprendió las técnicas del lacado con el japonés, que aplicó en la creación de sus paneles y pantallas.⁶⁴³ Jean Dunand, que se dedicaba en origen al trabajo del metal, se interesó por la laca para integrarla en su obra; asimismo, fue el primero en integrar la técnica de las cáscaras de huevo para crear el color blanco, pero no fue él quien la inventó.⁶⁴⁴

En lo referente al trabajo de la laca en España, Lluís Braçons, catalán, aprendió en París en el taller de Jean Dunand, entre los años 1919 y

⁶⁴¹ BRU, R., 2013. "El Japón en la Exposición Universal de 1888", en *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*. p. 118.

⁶⁴² KAWAMURA, Y. "Presencia de la laca urushi en el interior burgués. Caso del Art Déco catalán", Universidad de Oviedo. p. 2.

⁶⁴³ FIELL, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*. p. 297.

⁶⁴⁴ KAWAMURA, Y. "Presencia de la laca urushi en el interior burgués. Caso del Art Déco catalán", Universidad de Oviedo. pp. 3 – 4.

1920, el arte del *urushi*; siendo en el año 1921 cuando se incorporó a la *Escola Superior de Bells Oficis* de Barcelona, para impartir clases sobre esta técnica japonesa hasta el año 1923.⁶⁴⁵

La técnica de la laca *urushi*, fue muy empleada por los creadores *art déco* catalanes, por lo que no es de extrañar que sus vecinos valencianos aprendieran de ellos dicha técnica japonesa. Otros lacadores catalanes por citar algunos, son Ramon Sarsanelas,⁶⁴⁶ Juan Baró y Massot que como refleja el catálogo publicado por España para la Exposición de París, se indicaba que era lacador; también La Casa Busquets de Barcelona trabajaba con la técnica de la laca en el período *art déco*.⁶⁴⁷

La laca empleada en el período *art déco*, es un barniz que se extrae del árbol *Rhus vernicífera*, que pertenece a la familia de los Anacardiaceos. Existen dos métodos, para extraer la savia con el primero se practican incisiones horizontales realizadas a una distancia igual unas de otras, entonces se agujerea para facilitar la salida de esa savia, que es recogida mediante espátulas de hierro; el segundo de los métodos consiste en introducir las ramas cortadas del árbol en agua durante tres semanas, para a continuación extraer su savia también por medio de incisiones. Dicho barniz una vez sale del árbol es blanco mate, pero en contacto con el aire y la luz se vuelve oscuro, casi negro; ese jugo extraído es muy venenoso, por lo que las personas que lo tenían que recoger y para evitar que penetrase por los poros de la piel, debían cubrirse manos y cara con materias grasas.⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ BRU, R., 2013. "Los amantes de la luna. La fascinación por un nuevo Japón (1906 – 1939)", en *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*. p. 195.

⁶⁴⁶ *Ibidem*. p. 200.

⁶⁴⁷ SALA, T., 2006. *La Casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona*. p. 260.

⁶⁴⁸ M. G. V. 1922. "Crónica de París. Las lacas japonesas en el trocadero", en *Revista de Bellas Artes*, nº 13, noviembre 1922, p. 18.

Como aparece reflejado en el catálogo de Japón, realizado con motivo de la Exposición de París, la manera de lacar se hacía o bien mediante la aplicación de numerosas capas a una madera, a láminas muy finas de bambú o a papel maché; o bien se podían crear objetos a partir de un bloque de laca pura mediante la aplicación de capas que eran trabajadas antes del tiempo de secado y se podían moldear; en cuanto a la decoración de las piezas se trabajaba con dibujo a pincel, o con incrustaciones de diferentes materiales, tales como el nácar, metales o piedras preciosas.⁶⁴⁹

En cuanto a los procedimientos para su elaboración, el barniz se podía emplear solo o se añadían colorantes para aportarle color, como el cinabrio, azul de Prusia, oropimento y óxido de hierro rojo, por citar algunos; una vez que la pieza estaba finalizada, se introducía en una atmósfera húmeda y oscura, con la intención de que el barniz se endureciera mucho más rápido, consiguiendo así una mayor belleza en el objeto creado.⁶⁵⁰

Si se quería añadir polvos de oro, plata o bronce, se aplicaban sobre la capa final, cuando todavía estuviese viscoso, para crear una capa compuesta de metal; si lo que se pretendía era conseguir la llamada laca de oro, esta se realizaba

[...] espolvoreando una capa fresca de barniz con menudos pedacitos de hojas de oro; la superficie, una vez endurecida, se pulimenta e impregna después de otra clase de barniz preparado, tamizando y mezclando una pequeña cantidad de *goma – guta*.⁶⁵¹

Terminamos este capítulo en el que se ha hecho referencia a la importancia que tuvo la industria del mueble en Valencia y mención a

⁶⁴⁹ s. a. 1925. *Catalogue illustré de la section japonaise à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. p. 18.

⁶⁵⁰ M. G. V. 1922. "Crónica de París. Las lacas japonesas en el trocadero", en *Revista de Bellas Artes*, nº 13, noviembre 1922, p. 18.

⁶⁵¹ *Ibidem*. p. 19.

cuáles han sido los materiales y las técnicas empleados en la producción de mueble *art déco*, que nos han servido para conocer con más detalle las maderas empleadas, el tipo de madera, los procesos de elaboración de los barnices, tintes; que pueden servir de fuente documental a futuros investigadores o a conservadores – restauradores cuando se enfrenten a una intervención de mobiliario de este tipo.

8. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL MUEBLE ART DÉCO PRODUCIDO EN VALENCIA

A lo largo del presente capítulo nos centraremos en la conservación y restauración de mobiliario, una especialidad más, dentro del ámbito de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Muchas veces menospreciado dentro del ámbito de las artes; afortunadamente en la actualidad cada vez se apuesta más por su puesta en valor, de ahí la importancia de trabajos como el que se está llevando a cabo con este estudio.

Los muebles, son objetos que han estado unidos a la vida de los hombres a lo largo de la historia, ya que a diferencia de otras artes tienen una utilidad más funcional y práctica. Son cuatro los valores que destacan las especialistas en mobiliario María del Mar Rotaecche y las hermanas Ordóñez, siendo estos el valor histórico, sociológico, artístico y simbólico. En lo que respecta al primero de ellos, se destaca como un documento histórico de la época en que fue creado aportando una información valiosa para el estudio de esta; es, además:

[...] testimonio de las técnicas artísticas o artesanales del momento en que fue creado, técnicas que, a su vez reflejan la realidad científica y tecnológica de su tiempo y los estilos artísticos correspondientes a un período histórico concreto.⁶⁵²

En cuanto al valor sociológico apuntan que se trata de una manifestación más de nuestro pasado cultural que refleja cómo era la vida del hombre, estableciendo así sus gustos, costumbres, usos,

⁶⁵² ORDÓÑEZ, C., ORDÓÑEZ, L. y ROTAECHE, M^a, 2009. *El mueble*. pp. 21 – 22.

condiciones de vida y las modas.⁶⁵³ En lo referente a lo artístico, reflejan las tendencias artísticas del momento en el que fue creado; y, por último, el simbólico, tratándose de su consideración como un bien cultural, aspecto que según las especialistas en mobiliario anteriormente mencionadas, está poco enfatizado.⁶⁵⁴

En las revistas, una de las fuentes documentales para la elaboración de este trabajo, se ha encontrado como la restauración de mobiliario ya estaba presente en el primer tercio del siglo XX. En una de las publicaciones que se analizarán, dicho trabajo estaba destinado a las mujeres, en un artículo del año 1932, titulado *Conservación de los muebles*, de la revista *Ellas*. Artículo dedicado a los deterioros que necesitaban una urgente reparación, incluyendo la descripción de métodos destinados a solventar dichos desperfectos.

Uno de los daños que se menciona en el artículo era para las huellas que dejaban los platos calientes en los sobres de las mesas, que se podían eliminar frotando con un trapo de franela con aceite de linaza y un poco de sal, esta mezcla se dejaba actuar durante media hora, para posteriormente pulir con un trozo de lana seco; en el caso de que la mancha no se eliminase había que frotar con un poco de aceite de menta piperita, dejándolo actuar y secar para frotar de nuevo, ya que la menta ablandaría el barniz; y el último paso era el de frotar con una cera,⁶⁵⁵ para aportar el lustre perdido durante el proceso.

Cuando se trataba de arañazos y rozaduras sobre el mueble, el artículo recomendaba frotar con aceite de nuez del Brasil.⁶⁵⁶ Para finalizar con el artículo de la revista *Ellas*, se señalará otro de los procedimientos descritos destinados a la conservación del mobiliario, en este caso para las señales y huellas que hubiese dejado un golpe en una pieza; el

⁶⁵³ *Ibidem*. p. 23.

⁶⁵⁴ *Ibidem*. pp. 27 – 28.

⁶⁵⁵ s. a. 1932. “Conservación de los muebles”, en *Ellas*, nº 22, 14 agosto 1932, p. 12.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

procedimiento comenzaba colocando un papel secante húmedo sobre la superficie a tratar y se pasaba por encima un hierro caliente, indicando su redactor que esta operación podía repetirse dos o tres veces, si fuese necesario.⁶⁵⁷

Otra de las revistas que dedicó páginas a los métodos a seguir en la restauración de mobiliario, fue *El Constructor*, en un artículo dedicado a este tema resaltaba la importancia de estar intervenciones para salvar un mueble que

[...] debido al estado de suciedad en que casi siempre están los muebles abandonados, no pensamos puedan servir más que para el fuego. ¡Cuántos muebles los cuales con una reparación poco costosa se hubiera podido conservar, han desaparecido de aquel modo!⁶⁵⁸

En dicho artículo hacía mención a la suciedad que presentaba ese tipo de mobiliario antiguo, por lo que se indicaba como eliminar una pintura o barniz para devolver a los sillones, caso que les ocupaba, su antiguo esplendor; indicando que se debía recurrir a procedimientos enérgicos para poder realizarlo.⁶⁵⁹

El método que se describe es una limpieza con potasa, asimismo recomendadas en los recetarios del siglo XIX para la limpieza de depósitos de polvo de las superficies pictóricas;⁶⁶⁰ en mueble se aplicaba una solución de potasa que se dejaba actuar durante varias horas y cuando hubiese desaparecido la mayoría de la pintura se hacía un lavado con agua para eliminar los restos de la sustancia.⁶⁶¹ En realidad, lo que se estaba realizando era un decapado bastante agresivo; después de esto, si en los huecos todavía quedaban restos

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ ANSERT, P., 1925. "Modo de restaurar los muebles viejos", en *El Constructor*, nº 22, marzo 1925, p. 631.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁶⁰ GIANNINI, C., y ROANI, R., 2003. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. p. 163.

⁶⁶¹ ANSERT, P., 1925. "Modo de restaurar los muebles viejos", en *El Constructor*, nº 22, marzo 1925, pp. 631 – 632.

de pintura o barniz, ya fuese con un raspador o una lija se eliminaba completamente; para posteriormente poder optar por pintarlo con un barniz color, o si se deseaba el color de la madera con aplicar una cera bastaba, siendo estas dos las recomendaciones de acabado que se describen en el artículo.⁶⁶²

No solamente se aprovechaban las páginas de estas revistas para temas destinados a la restauración, sino también para la transformación de muebles, como por ejemplo las sillas. Nuevamente en la revista *El Constructor*, en uno de los artículos se invitaba a coger una silla vieja, eliminarle el barniz por medio de la utilización de una lija, para renovarlo aplicando otro que según refleja su autor, se podía comprar en cualquier bazar y, posteriormente se aplicaba una cera.⁶⁶³ Otro de los procedimientos que se explicaba en ese mismo artículo, era el de colocarle una tapizado, para el que se debían colocar primeramente las bandas de sujeción y luego dos cojines, uno para el asiento y otro para el respaldo; empleando además un crin vegetal, para a continuación cubrirlo con una tela que hiciese juego con las cortinas o las telas de la habitación a la que estuviese destinada.⁶⁶⁴

Estos artículos de la década de los años veinte y treinta, nos muestran que existía un gusto por el mueble antiguo, e interés por rescatarlo de un abandono, que podría desembocar en la desaparición de estos. Es por estos tratamientos que se realizaban que no se lleguen a conservar muchos de los barnices originales y estas piezas hayan sufrido multitud de repintes a lo largo de su vida útil. Otras veces no han tenido la fortuna de sobrevivir a los daños, ya que como se apunta en el artículo de la revista *El Constructor*, eran abandonados e incluso quemados; este hecho no debe extrañarnos que sucediese también en la ciudad

⁶⁶² *Ibidem*. p. 632.

⁶⁶³ MA PETITE MAISON, 1925. "Utilizad las sillas viejas", en *El Constructor*, nº 22, marzo 1925, p. 631.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

de Valencia, ya que con la celebración de su fiesta más importante *Las Fallas*, mucho de este mobiliario antiguo pudo ser pasto de las llamas.

A medida que avanzamos en el siglo XX y, a través de una entrevista realizada a un restaurador de mobiliario por Matilde Hermida en el año 1975 para la revista de la Feria Muestrario, podemos conocer cómo se desarrollaba la actividad en esos años. El restaurador Romero abrió las puertas a la entrevistadora de su taller en la calle *Na Jordana* de Valencia, indica que llevaba ejerciendo su oficio durante cincuenta años y que era el oficio familiar, aprendiéndolo de su padre, que a su vez lo aprendió de su abuelo.⁶⁶⁵ Romero, que había estudiado dibujo en la Escuela de Artesanos, destacó la importancia para un restaurador de conocer la época y los materiales en los que están contruidos los muebles.⁶⁶⁶

En los siguientes apartados se analizarán una serie de piezas que responden a las características del período *art déco* en la ciudad de Valencia, a través de las cuales conoceremos su proceso de construcción y las patologías más comunes que presenta este tipo de mobiliario. A través de la técnica radiográfica se podrá observar más en detalle la construcción de estas piezas y los daños que presentan, siendo este hecho importante, ya que es la primera vez que esta técnica se aplica a la conservación y restauración de mobiliario.

⁶⁶⁵ HERMIDA, M^a, 1975. "El oficio de restaurador, entre la artesanía y el arte", en *FM*, nº 58 y 59, junio 1975, s. p.

⁶⁶⁶ *Ibidem*.

8.1. Descripción constructiva y decorativa de quince casos objeto de estudio

En el presente apartado, analizaremos estética y constructivamente mobiliario adscrito al estilo *art déco* producido en Valencia. Ha sido importante para la elaboración de esta parte la colaboración con el Centro de Conservación y Restauración de Arte y Mobiliario, *Quercus*, de la localidad de Godella, en Valencia; ya que han sido ellos los que nos han facilitado las piezas que aquí se proceden a estudiar.

Las piezas objeto de nuestro estudio serán las siguientes: dos parejas de sillas, formadas por la *Pareja de sillas 1*, la *Pareja de sillas 2*; la *Silla 1* y la *Silla 2*; cuatro mesitas, entre las que se encuentran la *Mesita 1*, la *Mesita 2*, *Mesita 3* y *Mesita 4*; un conjunto de dormitorio compuesto de la *Mesita 5*, una *Cómoda* y un *Armario*; además de un *Mueble Auxiliar*, un *Costurero*, una *Descalzadora* y una *Mecedora*.

La *Pareja de sillas 1*, que concretamente ya se habían mencionado en el apartado dedicado a la producción en serie en la ciudad de Valencia (fig. 123). Se trata de dos piezas producidas en la fábrica Mocholí, como se había comentado; dicha información la aporta el sello con la palabra *Mocholí* ubicado en una de las patas de cada pieza. En lo que respecta a los motivos decorativos de estas sillas; se encuentran fundamentalmente en la franja del respaldo, como son el zigzag y las flores y hojas que completan el espacio del respaldo (fig. 124 y fig. 125). Las dos franjas son diferentes en cada una de las sillas, los motivos florales se repiten, pero no ocupan el mismo orden; esto podría ser debido a que se trabajaban las tallas en un mismo listón y posteriormente se iban cortando y ensamblando en las diferentes sillas.

Las patas muestran algo de tendencia curva, recordándonos ligeramente a una pata cabriole; la única decoración que tienen es una

acanaladura; mientras que, en el respaldo existe un escalonamiento aportándole movimiento. Dichas flores son semejantes a las que se habían analizado en los muebles del catálogo de las *Galerias Barbès* y, por supuesto en las vistas en las láminas de algunos diseñadores valencianos, como Mariano García o Agustín Giménez. Estas decoraciones aparecen siempre adaptándose al marco en el que están inscritas.



Fig. 123: *Pareja de sillas 1* de la fábrica Mocholí.



Fig. 125: Una de las franjas del respaldo de la *Pareja de sillas 1*.



Fig. 125: Una de las franjas del respaldo de la *Pareja de sillas 1*.

Es importante destacar que en la talla de flores del respaldo se conservan unas zonas más oscuras en las estrías del zigzag, en los nervios de algunas hojas y en los bordes de las flores; esto se habría conseguido mediante la aplicación de un tinte durante su proceso de elaboración, aportando así a los motivos tallados una mayor profundidad.

Al tratarse de piezas que proceden de un trabajo de producción en serie, su construcción es muy sencilla, llevada a cabo por medio de ensambles de caja y espiga encolados, donde se han empleado para tal fin colas naturales, como pueden ser la cola de carpintero o la de conejo; es más probable que la empleada fuese la de carpintero por tener una mayor fuerza, que es necesaria para el encolado de este tipo de piezas. Hay que destacar que el uso de la tornillería es muy común

en este tipo de mobiliario, permitiendo con ello facilitar su montaje (fig. 126). La madera empleada es la de haya,⁶⁶⁷ ya que se trata de una de las maderas más apropiadas para la producción de mobiliario curvado por su flexibilidad.

Cada silla despiezada constaría de nueve piezas: la parte trasera formada por el respaldo y las patas traseras, el asiento, las patas dos delanteras, tres piezas curvadas a modo de arco que unen las patas y los tacos de la rodilla, los cuales sirven para completar la forma de las patas (fig. 127).



Fig. 126: Detalle del asiento con tornillería de la *Pareja de sillas 1*.

⁶⁶⁷ Se pudo identificar la madera sin necesidad de realizar análisis, por el característico patrón de su veta, siendo el punteado generado en la sección tangencial por los radios.



Fig. 127: Taco de rodilla de la *Pareja de sillas 1*.

El respaldo está curvado y reforzado con tres travesaños, siendo el central más ancho donde se encuentra la decoración tallada de flores y plantas repartidas por el espacio dividido por una línea de zigzag de tres cuerpos creados por medio de estrías, anteriormente mencionada. En cuanto al asiento (fig. 128), este consta de un bastidor curvado cuyo asiento está formado por un panel de contrachapado encolado al borde del bastidor; dicho elemento aparece unido a las patas traseras por medio de tornillería, mientras que, para la unión con las delanteras se ha realizado por medio de ensambles al bastidor (fig. 129 y fig. 130).

El proceso de montaje se ha realizado por medio de ensambles de caja y espiga y, en algunas partes como en las patas aparecen reforzados por medio de tornillos al bastidor. Las tres piezas curvadas que refuerzan la estructura, se encuentran unidas a las patas bastidor mediante tornillería.



Fig. 128: Asiento de la *Pareja de sillas 1*.



Fig. 129: Unión patas traseras al bastidor por medio de tornillería de la *Pareja de sillas 1*.



Fig. 130: Unión de la pata trasera por medio de ensamblajes de la *Pareja de sillas 1*.

Por lo que respecta a la *Pareja de sillas 2*, no cuentan con firma de fábrica (fig. 131). La decoración aparece en una pala central vertical que tienen en el respaldo (fig. 132). Se trata de un bajorrelieve tallado en una sola pieza, en el que sobre una superficie estriada aparece una columna que tiene en su parte superior un frutero con flores y frutas; motivo que como indicaba uno de los pioneros del *art déco* francés, André Vera, sería característico de ese estilo. Las flores que aparecen representadas siguen la misma estética que se había visto en el respaldo de la *Pareja de sillas 1*.

La columna descansa sobre una basa, sobre la que hay tallados unos motivos circulares; en cuanto al dintel está decorado con ovas, mientras que, los laterales están rematados con unas volutas. El cuerpo de la columna está tratado como si fuese una columna de tipo helicoidal, esto se ha conseguido a través de la incisión de una doble línea siguiendo la forma hasta conseguir el efecto deseado. La pala del

respaldo está apoyada sobre un travesaño horizontal, ensamblado al respaldo, decorada por medio de acanaladuras; sobre esta una madera con forma de basa, sobre la que parte la pala ya con el bajo relieve (fig. 133).



Fig. 131: Pareja de sillas 2.



Fig. 132: Bajorrelieve del respaldo de una de las sillas de la *Pareja de sillas 2*.

De nuevo se aprecia la técnica del tintado para conseguir efectos de profundidad sobre la talla, que como se ha visto es una técnica muy recurrente en la producción de mobiliario. En el caso que nos ocupa, la

columna y el frutero no se encuentran tintados, salvo en las incisiones para crear ese efecto de profundidad; mientras que, la superficie estriada se encuentra tintada, haciendo así que se realce el motivo principal. De nuevo, como ocurre en la *Pareja de sillas 1* presenta un perfil escalonado en el respaldo; mientras que, el resto de decoración se concentra en las patas delanteras. Las patas presentan un pequeño engrosamiento en la parte superior y tienen dos estrías y, en la parte inferior de nuevo hay una superficie estriada siguiendo la verticalidad de la pieza (fig. 134).



Fig. 133: Detalle del respaldo de una de las sillas de la *Pareja de sillas 2*.



Fig. 134: Vista de una silla de la *Pareja de sillas 2*.

En cuanto a su estructura constructiva, es similar a las anteriores, consta de ocho piezas, al contrario que la otra pareja que tenía nueve; ya que en este caso se han sustituido los dos tacos de la rodilla, por la pieza curvada en forma de arco que une las patas, siendo cuatro en esta pareja de sillas, en lugar de tres como en las anteriores. El sistema constructivo de nuevo está constituido por ensambles de caja y espiga y, por tornillería facilitando así las uniones y el montaje. Se aprecia en el bastidor, el corte de unión de la pieza que lo conforma, estando reforzado por un mechón de madera en su parte trasera (fig. 135). De nuevo, en la parte interior del bastidor, las patas traseras se encuentran unidas al bastidor por medio de tornillos (fig. 136); al contrario que en la parte delantera, que se consigue la fijación por medio de unos tacos de esquinas, que sirven para reforzar el marco y se une mediante tornillos (fig. 137).



Fig. 135: Mechón de la parte trasera del asiento de una de las sillas de la *Pareja de sillas 2*.



Fig. 136: Patas traseras unidas al bastidor por tornillería de una de las sillas de la *Pareja de sillas 2*.



Fig. 137: Taco en esquina de refuerzo de las patas delanteras de una de las sillas de la *Pareja de sillas 2*.

La *Silla 3*, nuevamente se trata de una pieza sin marca de fábrica (fig. 138). En cuanto a su decoración, se reparte en la pala del respaldo, las patas delanteras y un travesaño que une estas dos (fig. 139). Las patas se encuentran estriadas y en la parte inferior se produce un corte terminando con una bola sobre la que reposa la silla, el travesaño es estriado también (fig. 140 y fig. 141); mientras que, la pala del respaldo tiene forma de triángulo invertido con un calado en la parte interna con forma de flechas sobre la madera plana que van aumentando en tamaño a medida que lo hacen en altura por la pala. En los bordes de la pala aparece un escalonamiento decorado con estrías. Por último, en lo referente a la decoración de esta silla, aparecen unas líneas onduladas marcadas en su asiento.

La *Silla 3* responde nuevamente al género de la fabricación seriada, esta pieza en concreto está formada por once piezas; aunque al igual que las anteriores las uniones se han realizado por medio de ensamblajes de caja y tornillería para la unión de las diferentes partes.

Se procede a la descripción de las once piezas que conforman la silla, siendo estas: el respaldo y las patas traseras; el bastidor; las dos patas delanteras; dos piezas curvadas, que unen mediante tornillos el respaldo con el bastidor, colocadas a cada uno de los lados del asiento; las dos patas delanteras unidas al bastidor por medio de ensamblajes; un travesaño que une las patas delanteras; y, por último tres piezas arqueadas, la primera de ellas une las dos patas traseras, mientras que, las otras dos lo hacen con las traseras y las delanteras. En el caso de esta pieza, no se ha colocado dentro del bastidor los tacos en esquina para reforzar la unión de las patas delanteras (fig. 142); sino que como se ha mencionado anteriormente estas se encuentran ensambladas directamente a la madera que lo conforma.



Fig. 138: *Silla 3*.



Fig. 139 y fig. 140: Respaldo y detalle de una pata de la *Silla 3*.



Fig. 141 y fig. 142: Detalle del travesaño e interior del bastidor de la *Silla 3*.

La *Silla 4* al igual que las anteriores pertenece a la fabricación en serie de mobiliario curvado (fig. 143). Su decoración es muy sencilla; en el respaldo se ha ubicado un triángulo invertido de chapa de diferentes tonalidades. La decoración de las patas delanteras es similar a la *Silla 3*, ya que las dos patas delanteras reposan sobre una bola y en la parte superior de la pata tiene una forma circular que se encuentra acanalada.

Por lo que respecta a su montaje estaba realizado por medio de tornillería y ensambles de caja y espiga. El número de piezas total del que consta son ocho: el respaldo, el asiento, las dos piezas que forman la chambrana en forma de "X", las dos patas delanteras y dos piezas que unen el respaldo con el asiento. Al igual que en la *Silla 3* no se han colocado dentro del bastidor los tacos en esquina para reforzar la unión de las patas delanteras, sino que se encuentran ensambladas directamente a la madera del bastidor.



Fig. 143: *Silla 4*.

Dentro del grupo de las mesitas de noche, hay tres de ellas que no tienen pareja. La primera de ellas, la *Mesita 1* (fig. 144). Esta pieza fue restaurada mientras se elaboraba este trabajo, durante la realización de una estancia de investigación, en el Centro de Conservación y Restauración de Arte y Mobiliario, *Quercus*.



Fig. 145: *Mesita 1*.

Es una pieza que responde a los modelos decorativos que se habían analizado en los diseñadores de mueble *art déco* en Valencia, ya que aparece una talla de flores similar a las que se ha descrito en apartados anteriores (fig. 145). Otro dato significativo es el hecho de que en su interior se conserva la estructura de porcelana, al igual que se podía ver en los dibujos de los planos de las láminas consultadas de Agustín Giménez, siendo un esquema que dicho diseñador repetía en las diferentes láminas donde aparecían mesitas (fig. 146).



Fig. 145: Talla de flores de la *Mesita 1*.



Fig. 146: Vista del interior de la *Mesita 1*.

La decoración de esta pieza la aportan unas chapas muy veteadas de raíz que crean simetrías, tanto en la puerta frontal como en el sobre (fig. 147). En las zonas que se encuentran talladas, como las patas delanteras, se puede observar una especie de espiral cuadrangular en las partes vistas de la pata, de la que nacen unos roleos que se unen en un vértice que coincide en la esquina de la parte inferior (fig. 148); la otra talla colocada en horizontal en la parte superior de la puerta, se compone de unas flores colocadas sobre un fondo decorado con unas líneas horizontales ligeramente curvadas, presentando alguna de ellas incisiones.



Fig. 147: Detalle de la simetría de las chapas de la *Mesita 1*.

El aporte de color lo encontramos en la estructura de las patas, en el borde inclinado del sobre y en el borde de la puerta; siendo el negro el color elegido, muy empleado en el período *art déco*, como se ha visto a través de la documentación consultada. En cuanto al tirador de la puerta está realizado en resina, su forma recuerda a un zigurat y muestra dos acanaladuras, siendo original de la pieza (fig. 149).



Fig. 148 y fig. 149: Decoración de la pata y el tirador de la *Mesita 1*.

En cuanto a su construcción, se encuentra totalmente chapada, también en su interior, incluso en el cajón interno se ha utilizado chapa, siendo este hecho relevante, ya que es la única pieza objeto de estudio que lo presenta (fig. 150). La técnica del chapado fue muy común en la producción de este tipo de mobiliario, permitiendo aportar una mayor riqueza empleando maderas más caras, que las utilizadas en su estructura, permitiendo así abaratar costes en su construcción.

En lo referente a su composición formal es una pieza bastante cúbica con los bordes superiores redondeados. El sobre o parte superior de la mesita está recortado, no cubriendo toda la parte superior, ya que termina donde comienza a iniciarse la curva que baja por el lateral.



Fig. 150: Vista del cajón interno de la *Mesita 1*.

Existe una pieza faltante que iría en la parte superior posterior, ya que se conserva una tablilla rectangular claveteada en esa zona que serviría para sostenerla (fig. 151); se propone aquí, que se trataría o bien por un lado, de una pieza decorada con unos motivos tallados iguales o similares a los que se encuentran en la parte frontal de la pieza, haciendo juego con el resto de la mesita; o por otro lado, una pieza que seguiría estéticamente las formas de la pieza, sin necesidad de estar tallada. Ya que como se ha analizado en algunas de las láminas de mobiliario de los diseñadores valencianos y, empleándolas como una importante fuente documental para el mueble producido en

esta época, es frecuente la colocación de una pieza en la parte superior posterior de las mesitas.



Fig. 151: Tablilla parte posterior de la *Mesita 1*.

A simple vista en la *Mesita 1* no existen compartimentos, ya que está tratada como un gran cubo; los espacios se encuentran ocultos tras una gran puerta que ocupa toda la parte frontal. El interior está dividido en cuatro espacios, divididos en tres alturas (fig. 146). En la parte superior se conserva un cajón; en la parte intermedia aparece un espacio vacío; en último lugar, la inferior se encuentra dividida en dos, reservando uno de los dos espacios para la colocación de la bacinilla durante la noche.

La *Mesita 2* está tratada también como un cubo, es muy sencilla en cuanto a la decoración, conseguida por medio de chapas y unas pequeñas acanaladuras de perfil escalonado colocadas en las esquinas debajo de la puerta frontal (fig. 152). Se apoya el cuerpo de la mesita una pieza que se asemeja a una basa de una columna, aportando notoriedad a la mesita, no ocupando esta pieza el ancho de la mesita. En la parte superior trasera se repite una moldura similar a la que realiza la función de basa.

En lo referente a su construcción su manufactura se ha realizado por medio de tornillería y ensambles de caja y espiga. Compuesta solamente por una puerta frontal, que al abrirla nos muestra un interior amplio sin compartimentos, salvo un cajón en la parte superior, que recuerda a la estructura de la *Mesita 1* (fig. 153). Los ensambles

empleados en la configuración del cajón son de lazos vistos o de frente de cajón, siendo empleados en zonas que necesitan de ensambles sólidos y que permanezcan invisibles. Dos tablillas claveteadas en la parte posterior superior sujetan la moldura, mencionada anteriormente, con el cuerpo de la mesita. Las patas traseras son dos pequeñas maderas rectangulares, mientras que, la parte delantera reposa sobre el pie a modo de basa.



Fig. 152: *Mesita 2.*



Fig. 153: Interior de la *Mesita 2*.

La *Mesita 3* (fig. 154) es la única del presente estudio compuesta de metal, siendo de líneas muy sencillas. No presenta prácticamente decoración salvo por las líneas incisas que recorren el metal dorado en toda su composición. La parte metálica conforma el esqueleto de dicha mesita, mientras que, el resto está compuesto por chapas de madera.

Las patas al llegar al suelo se curvan y se unen en la parte trasera y delantera por medio de una pieza rectangular. Las patas a la altura de la curvatura descansan sobre unas bolas, este último elemento es recurrente en dos de las sillas que se han analizado anteriormente, la *Silla 3* y la *Silla 4*. Esta mesita está compuesta en su vista frontal por un cuerpo central que ocupa una puerta, sobre el que se encuentra un cajón, dichos elementos ocupan un tercio de la mesita en altura.

Con la *Mesita 4* (fig. 155) es probable que nos encontremos frente a un falso histórico. En su composición formal es una mesita de forma rectangular, con unas patas altas torneadas; el cuerpo principal de la mesita tiene una puerta de forma cuadrada, sobre la que se sitúa un cajón de forma rectangular.

¿Cuáles son los detalles que nos indican que nos enfrentamos a un falso histórico? Son dos principalmente, el primero es que en la puerta principal donde se encuentra la decoración floral geométrica, parece realizada en una intervención posterior, sin seguir ningún tipo de los criterios aplicados a la Conservación y Restauración de Bienes Culturales; ya que sobre la estructura de la puerta se han colocado una pieza rectangular en vertical tallada con flores y, sobre ella otra pieza estriada en forma de zigurat invertido, como si se tratase de una columna (fig. 156). Estas piezas superpuestas, no están bien adaptadas, ya que el rectángulo tallado, no llega ni a tocar la parte inferior de la puerta; por lo que pensamos que se trataría de un añadido posterior. La segunda de esas intervenciones se localiza en el sobre de la mesita, ya que se trata actualmente de un contrachapado; cuando para este tipo de mesitas, se solía elegir una pieza de mármol como sobre.



Fig. 154: *Mesita 3*.



Fig. 155: *Mesita 4.*



Fig. 156: Decoración geométrica de la *Mesita 4*.

En cuanto a los tiradores de la mesita, tampoco parecen ser los originales, ya que, el que se encuentra ubicado en el cajón (fig. 157), por debajo de él aparece una marca rectangular con cuatro agujeros, que se correspondería con el anterior y original que iría claveteado. Sobre el de la puerta, no aparece ninguna marca anterior. Los tiradores ni siquiera coinciden, uno es liso, mientras que, el otro está decorado con flores; gracias a la documentación consultada recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV, se ha podido identificar el diseño del tirador del cajón (fig. 158), aunque solamente la correspondiente con el asa. Se trataría del modelo nº 36 del catálogo A1, titulado *Metales estampados y fundidos para muebles*, de la empresa Vda. de Rafael Sánchez.



Fig. 157 y fig. 158: Tirador de la *Mesita 4* y tirador nº 36 de mesita.

Proseguimos con el análisis del conjunto que pertenece a un mismo dormitorio, formado por una pareja de mesitas, una cómoda y un armario. Comenzamos con la *Mesita 5* (fig. 159). Se trata de un mueble chapado, en este caso no se ha empleado la chapa para el interior, sino que solamente se encuentra chapada en todo su exterior, con esto se conseguía un mueble con aspecto de una mayor calidad. Estas

chapas solían estar encoladas por medio de un adhesivo natural, que como se ha apuntado podía ser o bien cola de carpintero, o de conejo.



Fig. 159: *Mesita 5*.

En el caso de esta mesita, no presenta ningún tipo de talla; un modo de adornar era utilizar las vetas propias de la madera chapada, ya que eran aprovechadas para crear diferentes efectos a través de estas. En cuanto a su composición formal, consta de una tabla trasera que la

enmarca, mientras que, el cuerpo propiamente de la mesita consta de una puerta y en su interior tiene un cajón; cuenta en la parte inferior con un espacio creado por una pieza de cerámica, que se encuentra oculto tras un tablero, dejando solo vista la porcelana (fig. 160), donde se colocaba la bacinilla, caso que nos recuerda a las mesitas de las láminas de Agustín Giménez y al ejemplo de la *Mesita 1*.



Fig. 160: Interior de la *Mesita 5*.

En la parte exterior aparece un estante sustentado por una madera que tiene forma de «S» invertida. Las patas traseras son unos simples tacos de madera, por el contrario, las delanteras crean una especie de

voluta con una moldura que aparece claveteada a la madera (fig. 161). Las patas no están chapadas, sino que la veta de la madera ha sido imitada, pintando una serie de líneas verticales; el procedimiento para llevarlas a cabo pudo ser empleando o bien tintes o un barniz coloreado. Para finalizar con la descripción de esta mesita, es interesante mencionar que la pieza cuenta con una chapa de metal claveteada (fig. 162), la cual nos aporta información acerca de la tienda de muebles que la comercializo, siendo esta «Muebles Casa Cañizares, Correjería 41, Valencia.»⁶⁶⁸



Fig. 161 y fig. 162: Pata y chapa de metal «Muebles, Casa Cañizares» de la *Mesita 5*.

⁶⁶⁸ La consulta de fuentes documentales, como las revistas de la época, nos han aportado información sobre dicha casa, que pertenecía al industrial del mueble valenciano José Cañizares, tapicero y artista, que se formó en sus viajes por varias ciudades del extranjero; cuando regresó regentó en Barcelona importantes establecimientos, hasta su regreso a su ciudad, Valencia. La propiedad del José Cañizares, era conocida como El Palacio del Mueble y, estaba instalado en el antiguo palacio de *En Bou*, construido en el siglo XIV, perteneciente a Esteban Bou, un caballero que acompañó a Jaime el Conquistador. Su estirpe familiar ha estado muy unida a la ciudad de Valencia y, realizó múltiples reformas en el edificio adaptándose a los gustos de cada época, siendo este un edificio histórico, José Cañizares quiso emplearlo como sede de su negocio. Respeto por completo el edificio, tanto sus artesanos, como sus puertas y todo lo que se encontraba dentro de sus muros, permitiendo la entrada libre a todos los turistas que visitaban la ciudad. Como habíamos analizado en capítulos anteriores, la industria de mueble valenciano fue muy importante y, en una de las revistas consultadas que hace referencia al Palacio del Mueble, podemos apreciar el relieve que alcanzó este comercio: « ilustre tapicero, artista de abolengo, que ha llenado la mansión aristocrática de lo mejor que creó y crea el arte de la ebanistería y del tapizado. ¿Merece la ebanistería trono? Pues ya lo tiene.» Extraído de s.a. 1935, "Palacio del Mueble", en *Valencia Atracción*, marzo 1935, s. p. y s. a. 1936, "El Palacio de los Bou, hoy Palacio del Mueble", en *Valencia Atracción*, julio 1936, s. p.

En cuanto a la *Cómoda* perteneciente al dormitorio, está conformada por tres cuerpos de cajones, de los cuales el superior está dividido en dos (fig. 163). El espejo aparece colocado sobre una estructura con formas geométricas onduladas simétricas, que se unirían a la cómoda por medio de unas tablillas claveteadas por la parte trasera a la misma. Las patas tienen una moldura igual a la de las mesitas que forman parte del mismo conjunto y, aparece en su exterior chapada creando juegos simétricos con las mismas chapas (fig. 164). Se puede añadir que los tiradores no son los originales, ya que estos dejaron una marca circular sobre la madera (fig. 165). En cuanto a los ensambles que unen las partes de los cajones, son los mismos que los de las mesitas de lazos vistos.

Se finaliza el análisis del conjunto del dormitorio, con la descripción del *Armario*, que presenta las mismas características anteriores de chapado y forma de las patas, ya que pertenecen todas las piezas al mismo conjunto (fig. 166). Consta de tres cuerpos, siendo el central más ancho, con un espejo de cuerpo entero. Los tiradores son los mismos que los empleados en las mesitas, aunque en este caso más grandes, por lo que se puede deducir que sí que son los originales de la pieza.

Procedemos a analizar a continuación, otras cuatro piezas que se corresponderían al mueble adscrito al estilo *art déco*. Se trataría de un mueble auxiliar, un costurero, una descalzadora y una mecedora.

El *mueble auxiliar* que ya se había comentado en el apartado dedicado a la producción en serie en Valencia (fig. 115). Gracias a la documentación consultada se puede catalogar esa pieza, que se correspondería con el mueble modelo número 100 del catálogo de Vicente García Miralles; confirmando nuevamente la importancia que tienen los catálogos y la documentación de este tipo de piezas, que es

necesaria para poder realizar estudios más en profundidad del mobiliario.



Fig. 163: *Cómoda*.



Fig. 164 y fig. 165: Pata y tirador de la *Cómoda*.



Fig. 166: *Armario*.

En lo referente a su composición formal está formado por tres estantes redondeados por uno de sus lados, dichos estantes reposan en uno de los lados en un tablero rectangular colocado perpendicularmente;

mientras que, en el otro lado se sujeta mediante ensamblajes en un listón. Es una pieza que se corresponde al mobiliario que emplea la técnica del chapado, ya que se encuentra totalmente recubierta por este material. La estructura está formada en su mayoría por maderas contrachapadas, sobre las que se han adherido las chapas; siendo la elección de estos materiales una manera de abaratamiento mucho mayor, que si se emplease madera para la estructura no vista. Las chapas más vistosas se han empleado en el sobre del mueble, jugando con las simetrías.

El *costurero* concentra su decoración en dos piezas añadidas a las patas, se trata de unos listones que en la parte que se corresponde a los laterales están talladas con una decoración geométrica de flores, que sigue la misma estética de las piezas descritas anteriormente, como la de los ejemplos vistos en el apartado de los diseñadores y en la *Pareja de sillas 1* (fig. 167 y fig. 168).



Fig. 167 y fig. 168: Vista frontal y lateral del *Costurero*.

Su construcción es muy sencilla, el costurero propiamente dicho es una estructura rectangular, con una tapa en la parte superior que se abre por medio de una cerradura. Este cajón reposa sobre cuatro patas altas que se unen en la parte inferior lateralmente y, a su vez están unidas por medio de un travesaño. La estructura de las patas reposa en la parte delantera sobre dos bolas de color negro y, en la parte trasera lo hace sobre una pieza un tanto alargada con una pequeña ondulación en una de sus partes. El cajón del costurero se encuentra chapado prácticamente en su totalidad, salvo en una pieza que recorre la parte exterior del sobre que se encuentra decorado con una especie de muescas talladas.

La *descalzadora* tiene una forma rectangular, que está formada por un asiento y dos brazos bajos; presenta cuatro travesaños que unen las cuatro piezas, colocados todos ellos a la misma altura (fig. 169). La decoración floral geométrica, tan característica de este estilo, son dos bajorrelieves que se encuentra en dos piezas con forma de arco poligonal invertido, colocados en el centro del espacio de cada uno de los lados de los brazos (fig. 170). Presenta un pequeño escalonamiento la pieza que alberga la decoración, característico también del estilo *art déco*. Como se había visto en piezas anteriores se conserva restos de tinte en las incisiones para crear el bajorrelieve, que era utilizado para aportar profundidad a las tallas.

Para finalizar el análisis formal y decorativo de las piezas objeto de estudio, se hace referencia a la *Mecedora* (fig. 171). Su decoración de estética *art déco* se concentra en tres pequeñas tallas ubicadas en la estructura del respaldo, de nuevo formadas por unas flores con una marcada línea geométrica (fig. 172).



Fig. 169: *Descalzadora*.



Fig. 170: Talla decorativa de la *Descalzadora*.



Fig. 171: *Mecedora*.

Otros de los motivos característicos de este estilo son los perfiles escalonados presentes en la talla que se encuentra debajo del bastidor del respaldo, del que parten dos piezas que presentan ese perfil, una en dirección vertical y otra en horizontal. Otro de esos motivos que se ha estudiado y visto en algunas de las piezas son las acanaladuras, de nuevo ubicadas en la estructura que forma parte del respaldo, que es donde se concentra toda la decoración de esta pieza; un respaldo de

forma curva en la parte superior que contrasta con el perfil de línea recta que marca el resto del respaldo, aunque si acorde con la línea curva de la pieza, ya que se trata de una pieza perteneciente al mueble curvado. La artesanía está presente en esta pieza a través de la rejilla de la que está compuesta el asiento y el respaldo de la pieza, ya que las rejillas eran cosidas a mano; cuando son industriales existe un junco ancho incrustado en una acanaladura, que recorre toda la parte exterior de la rejilla.



Fig. 172: Detalle talla floral de la *Mecedora*.

En cuanto a su construcción, al tratarse de una pieza perteneciente al mueble curvado manufacturado, está unido por medio de tornillería y a su vez está formada por nueve piezas: el respaldo, el asiento, dos apoyabrazos, dos patas, dos travesaños que unen en la parte delantera y trasera las patas y una pieza curvada que une el bastidor con el

travesaño de la parte delantera que hace la función de ensamble de las dos patas.

8.2. Análisis de muestras

El presente apartado está dividido en tres; los dos primeros dedicados a los análisis de muestras que se han realizado para conocer el origen de los materiales empleados en la construcción de las piezas. La recogida de muestras se ha efectuado en la *Mesita 1*. El muestreo es un método invasivo, ya que hay que coger una pequeña parte de material para poder llevarlas a cabo.

El tercer apartado estará destinado al estudio radiográfico de cinco piezas, la *Mesita 1*, *Mesita 2*, *Mesita 3*, *Mesita 4* y *Cómoda*, que permitirá un acercamiento a estos muebles, que permitirá observar su construcción y diversas patologías, sin ser un método invasivo.

8.2.1. Espectroscopía FTIR

Son dos las muestras sobre las que se ha realizado el análisis, mediante la técnica de espectroscopía FTIR. Estas muestras pertenecen a un barniz y a una sustancia adhesiva. Para su análisis se empleó un equipo Vertex 70, Bruker Optics, con un sistema de reflexión total atenuada (ATR) y con un detector FR-DTGS con recubrimiento para estabilización de temperatura; con una resolución de 4 cm^{-1} y 32 como número de barridos acumulados.

La espectroscopía infrarroja FTIR (Infrarrojos con transformada de Fourier) permite la identificación de materiales, mediante el alcance de

la radiación de infrarrojos proyectada sobre la muestra, una parte es absorbida y otra transmitida; la señal resultante se refleja en el detector dejando su huella molecular, mediante un espectro interpretable, permitiendo de este modo conocer la naturaleza de la materia.

Para la elaboración de este análisis se ha contado con el personal técnico del Laboratorio de Análisis Científico de Bienes Patrimoniales del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la UPV.⁶⁶⁹

La muestra M2 pertenece a un barniz recogido de la *Mesita 1*, en este caso de la parte ebonizada (fig. 173). El espectro infrarrojo obtenido para la muestra M2 ha evidenciado la coexistencia de una sustancia lipídica asociada a un aceite secante y una resina natural de naturaleza diterpénica.

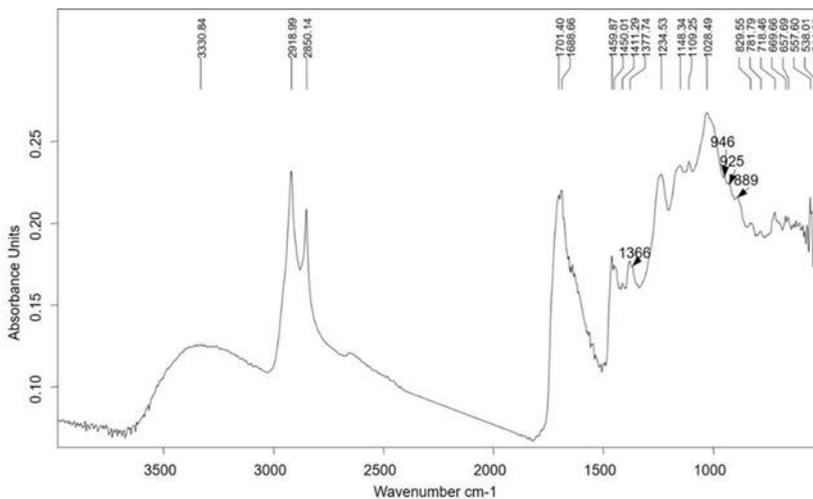


Fig. 173: Espectro infrarrojo de la muestra M2.

⁶⁶⁹ Informe realizado por la Dra. Laura Osete Cortina y la Dra. María Teresa Doménech Carbó.

Los resultados no coinciden con las recetas de la imitación del ébano. El estudio aporta como resultado una sustancia lipídica asociada a un aceite secante, el único de este tipo mencionado en la documentación es el aceite de linaza, material que se ha empleado desde la Antigüedad en la elaboración de barnices.⁶⁷⁰ Se recoge en una de las recetas de imitación de ébano el empleo de aceite de linaza, que se aplicaba como acabado tras aplicar el tinte. Primeramente, se daba una capa de barniz secante, una vez seco se aplicaba polvo fino de piedra pómez, para terminar con una capa de aceite de linaza.

En lo referente a la resina natural de naturaleza diterpénica, los resultados indican un tipo de resina de pino / colofonia, que no aparece citado en la documentación. La resina que sí aparece mencionada en las fuentes es el copal, apareciendo en una receta de carácter industrial en la imitación de caoba. El barniz de copal disuelto en aceite caliente se ha empleado poco en barnices de pintura, por ser insolubles, a finales del siglo XIX se ha empleado sobre todo con fines industriales e impermeabilizantes.⁶⁷¹ Por lo que es probable que el barniz aplicado a la *Mesita 1*, fuese un barniz de tipo industrial, caracterizado por su impermeabilidad para una pieza de este tipo.

La muestra M3 pertenece a una sustancia adhesiva recogida también de la *Mesita 1* (fig. 174). El espectro infrarrojo obtenido ha revelado la presencia de una sustancia de naturaleza proteica, tratándose por lo tanto de una cola de origen animal, como puede ser la cola de conejo o cola de carpintero.

⁶⁷⁰ KROUSTALLIS, S., 2008. Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales. p. 35.

⁶⁷¹ *Ibidem*. p. 77.

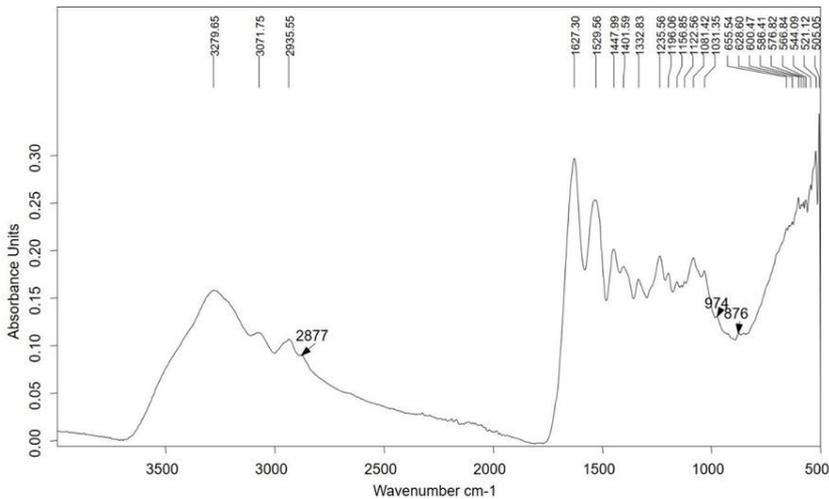


Fig. 174: Espectro infrarrojo de la muestra M3.

La cola de conejo es el resultado de la cocción de pieles y cartílagos de conejo, caracterizada por su dureza. Mientras que la cola de carpintero, también denominada cola de tejadas, se prepara mediante la cocción de «huesos, nervios, pies y manos de cabritilla y ganado vacuno.»⁶⁷² Esta última cola ha sido una de las más empleadas en trabajos de carpintería y encolados desde la Edad Media.⁶⁷³ Es por ello que, es muy probable que la cola empleada como adhesivo en la *Mesita 1*, se trate de una cola de carpintero, ya que su uso se destinaba para trabajos de carpintería, entre los que por supuesto se encuentra el mobiliario.

De este modo, se tiene como resultado en la *Mesita 1*, una combinación de un material tradicional como es la utilización de esa cola natural, con uno que responde a una época industrial como es el tipo de barniz empleado en la M2.

⁶⁷² *Ibidem*. p. 122.

⁶⁷³ *Ibidem*.

8.2.2. Estudio de maderas mediante anatomía comparada

El hecho de realizar un estudio sobre maderas que se encuentran barnizadas o encoladas, como es el caso de las chapas que decoran las mesitas es complicado, ya que los cortes en esos elementos solo incluyen una vista. El hecho de recoger muestras en alguna de las partes nos ha permitido el uso de una lupa binocular, que permite un aumento de la imagen, haciendo de esta manera posible la apreciación de los detalles, en el caso de la madera se puede ver su estructura interna, pudiendo así llegar a identificar de qué tipo se trata. Pero el hecho anteriormente comentado del uso de barnices y colas, no ha permitido en muchos casos una visión que permitiese identificar la materia; por lo que se recurrió al empleo de un microscopio digital empleado directamente sobre las piezas, obteniendo así unas superficies más aptas que permitieron el análisis.

En una imagen tomada con la lupa binocular de una sección radial de la chapa del interior de la puerta, se puede observar un parénquima radial, característico de las frondosas como es el chopo (fig. 175). La madera que conforma la estructura interior es nuevamente chopo, en una sección transversal se pueden observar los poros solitarios característicos de esta madera (fig. 176). En último lugar, con el microscopio digital se realizó una toma sobre una sección tangencial, donde se aprecian sus características fibras libriformes. Resultando con este estudio una madera que no aparece citada en las fuentes documentales consultadas sobre los materiales empleados en Valencia durante el período *déco*.

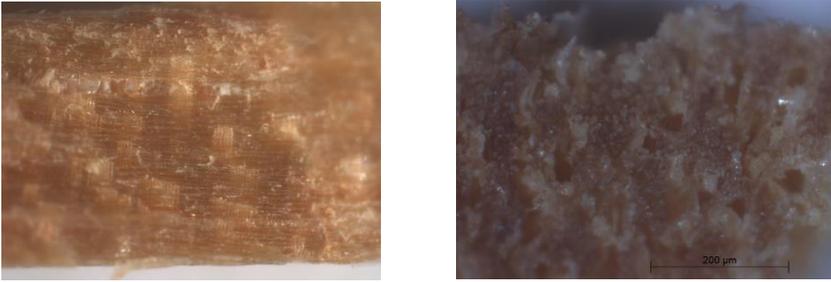


Fig. 175 y fig. 176: Sección radial y sección transversal de madera de chopo.

El nogal está presente en la *Mesita 1*, estando esta madera documentada en Valencia. En las fuentes se menciona que fue empleada por Arturo Torres y Muebles Saus y en los muebles chapados del Señor Nadal; entre los que comercializaban con ella estaban Salvador Sancho, Salvador Vilarrasa y Fernando Cortés.

La chapa, que es de raíz, presenta una sección transversal donde se pudo observar mediante el microscopio digital una porosidad difusa y vasos solitarios (fig. 177). Mientras que, en la pata a través de un corte longitudinal se pueden observar sus fibras libriformes, que estaban presentes en el chopo también, ya que las dos son maderas frondosas (fig. 178)



Fig. 177 y fig. 178: Sección transversal y sección longitudinal de nogal.

Por lo tanto la *Mesita 1* está compuesta por chapa de nogal en su exterior; raíz de chopo en el chapeado utilizado en el interior; chopo para la estructura interior y nogal en la estructura de la patas.

La madera presente en la chapa de la *Mesita 3*, es un nogal también. Al igual que la anterior en su corte longitudinal se pueden observar las fibras libriformes características de esta madera (fig. 179).

Las últimas maderas estudiadas fueron las que forman parte de la *Mesita 2*, encontrándonos en ellas el nogal para el chapado de la puerta frontal, el haya en las patas traseras; el roble en la moldura que hace de pie en la parte inferior y la ubicada en la parte superior y, el pino que es la madera con la que está conformada la estructura interior.

El roble ha sido identificado en la moldura de la parte inferior de la *Mesita 2*, mediante el microscopio digital en un corte transversal donde se han podido ver los anillos porosos con una dirección semi anular (fig. 180). Esta madera está presente en la documentación del mueble valenciano; siendo empleada por la casa Pla Desks y Emilio Vilella y, comercializada por el fabricante de chapas Salvador Vilarrasa.

El pino es otra de las maderas empleadas en esa mesita, gracias a un corte transversal, se pueden identificar canales resiníferos, característicos de la madera de pino, además de poder observar una transición abrupta entre la madera temprana y la tardía, particulares de una madera conífera, como es el pino. En Valencia está documentada esta madera en la variedad melis y en el pino de Oregón, este último fue comercializado por Salvador Vilarrasa en forma de chapas y tableros.

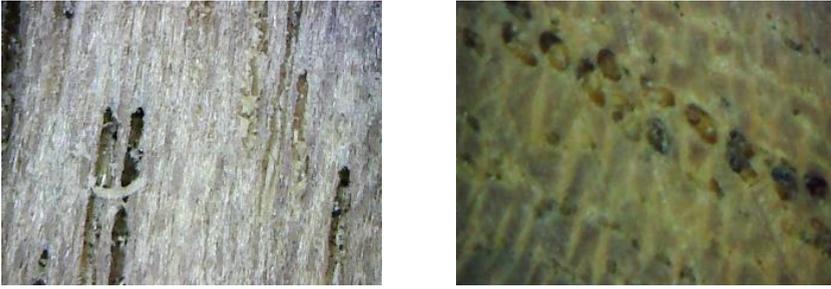


Fig. 179 y fig. 180 Corte longitudinal nogal y corte transversal de roble.

8.3. Estudio radiográfico de los casos de estudio

La técnica radiográfica es una manera de acercarse a los bienes culturales de una manera no invasiva, permitiendo su estudio en profundidad, ya que permite el análisis de las capas internas de las obras, sin causar daños sobre las mismas.⁶⁷⁴

El equipamiento que se ha empleado para la realización de las radiografías está formado, en primer lugar por un TRANSPORTIX 50®, de la empresa General Electric, que cuenta con un tubo de rayos X de 3 kW y un foco de 2,3 mm con solo una filtración total de 2 mm de aluminio, características que le permiten trabajar en voltajes muy bajos con un rango de 20 a 110 kV.⁶⁷⁵ Este rango permite su utilización en una amplia tipología de objetos, constituidos con soportes ligeros como pinturas o esculturas, hasta otros más pesados de tipo etnológico realizados en metal.⁶⁷⁶

⁶⁷⁴ MADRID, J. *Aplicación de la técnica radiográfica en la conservación y restauración de bienes culturales*, Valencia: Universitat Politècnica de València. p. 5.

⁶⁷⁵ MADRID, J, 2011 – 2012. “Metodología para la obtención de una radiografía digital de gran formato, aplicada a la talla de San Juan Berchmans”, en *Arché*, nº 6 y 7, pp. 259 – 260.

⁶⁷⁶ MADRID, J, 2012. “Aplicación de la técnica radiográfica digital en el estudio de bienes culturales. Caso de estudio de un desollado”, en *Revista Asociación Española de Ensayos No Destructivos*, nº 61, pp. 11.

Un segundo equipo, meX+100, de la empresa Medical Econet, con un tubo de rayos X de 5 kW y un foco de 2,3 mm con solo una filtración total de 2 mm de aluminio, características que le permiten trabajar en voltajes con un rango de 40 a 110 kW.

En lo referente al chasis radiográfico que permite procesar las imágenes digitales obtenidas con el sistema digital indirecto, se consigue a través del chasis CR MDT4.0T, de la empresa AGFA®, teniendo este un formato de 35 x 43 cm y un tamaño de matriz de pixel de 3480 x 4248.⁶⁷⁷

En último lugar en lo correspondiente al equipo, se ha empleado un digitalizador CR 30-X, también de la empresa AGFA®, que se combina con el programa de identificación de imágenes y control de calidad; el equipo procesa las imágenes obtenidas a través del chasis anteriormente mencionado.⁶⁷⁸

Gracias al diseño y construcción por parte del Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio (IRP) de la UPV, de una estructura móvil que sostiene el equipo de radiografías a través de dos rieles, uno ubicado en la pared y otro en el suelo; mediante un sistema de patines recubiertos con teflón, aseguran un desplazamiento suave por el conjunto.⁶⁷⁹ Esto ha permitido realizar las radiografías a una distancia de cinco metros, cuando la distancia habitual a la que se coloca una fuente suele ser de un metro, permitiendo de este modo realizar un tipo de radiografía particular como se indica a continuación.

Una de las particularidades que convierte este trabajo en singular ha sido el propio proceso de ejecución. Para minimizar los efectos de

⁶⁷⁷ MADRID, J, 2011 – 2012. "Metodología para la obtención de una radiografía digital de gran formato, aplicada a la talla de San Juan Berchmans", en *Arché*, nº 6 y 7, p. 260.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

proyección derivados de un foco fijo se ha tenido que desplazar la fuente de rayos X a una distancia muy significativa. Al alejar la fuente con respecto al plano donde se forma la imagen estas distorsiones se minimizan y así, se puede plantear una representación de planta, alzado y perfil lo más similar a una vista ortogonal.

El distanciar la fuente complica la ejecución de las radiografías debido a que la radiación decae de forma inversamente proporcional al cuadrado de la distancia, donde, como ya se ha dicho, se forma la imagen. Este decaimiento de la radiación que interacciona con la pieza se traduce en falta de contraste o falta de definición, algo que no ocurre con las radiografías que se han conseguido.

Para realizar todos estos trabajos se ha contado con la experiencia adquirida a lo largo de todos estos años en el Laboratorio de Análisis Radiográfico, del IRP de la Universitat Politècnica de València.

En este estudio se han realizado radiografías a cinco de las piezas correspondientes al mueble *art déco*. En el Anexo 2 de esta tesis doctoral se puede consultar el listado de radiografías con toda la información técnica.

Comenzamos con el análisis de la radiografía realizada a la *Mesita 1* (fig. 181). Se pueden observar en ella los ensambles de caja y espiga que unen las patas con el cuerpo de la mesita, que no se podía ver debido al chapado. Aparecen unos tacos de madera, sobre los cuales se coloca la pieza cerámica, que a simple vista no se pueden ver.

No presenta prácticamente tornillería, salvo dos en la parte superior trasera, sino que aparece totalmente ensamblada; lo que si aparecen son muchos clavos uniendo las chapas a la mesita, siendo un refuerzo para la cola que se utilizó en su manufactura. La radiografía nos permite analizar más en profundidad el estado de conservación en el que se encuentra el objeto; donde encontramos las galerías realizadas

por los insectos xilófagos, las cuáles no podrían ser vistas sin este tipo de técnica que nos permite ver el grado del ataque que presenta la pieza. Apareciendo además del mencionado *Anobium Punctatum*, el *Hylotrupes bajulus*, como se puede apreciar a través del estudio radiográfico en el faldón que forma parte de la estructura de las patas de la mesita (fig. 182).



Fig. 181: Radiografía de la *Mesita 1*.

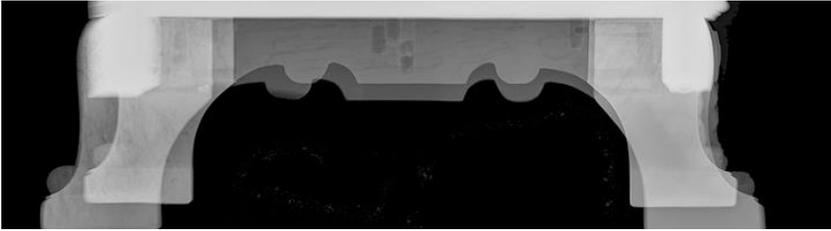


Fig. 182: Detalle de la patas de la radiografía de la *Mesita 1*.

La radiografía de la *Mesita 2* muestra claramente la tornillería que sostiene la parte trasera a la estructura de la pieza y los clavos que sostienen las tablillas sobre las que se apoya la moldura de la parte superior (fig. 183). En la *Mesita 1* se conserva solamente una de las tablillas y se indicaba la posibilidad de que esta sirviera para clavarse a una moldura en la parte superior; en este caso se puede corroborar que dichas tablillas servían precisamente para la sujeción de una moldura.

Se encuentra prácticamente ensamblada, salvo la tornillería de la parte posterior, lo que sí se observan son multitud de clavos, que servirían de refuerzo para las chapas; no pudiéndose observar prácticamente en un examen visual. Nuevamente son visibles las galerías de los insectos xilófagos, sirviendo este tipo de técnica para poder observar el daño total que afectan a las piezas, resultando muy útil en los casos de mobiliario, ya que la mayoría están realizados en madera.

Se puede observar un injerto de madera que se ha realizado en el cajón de la mesita, se supone que se trataría de una intervención posterior a su realización. En él aparece un pequeño clavo atravesando el injerto, no realizando ningún tipo de función ya que solamente está ubicado en el trozo nuevo de madera sin incidir en el cajón.

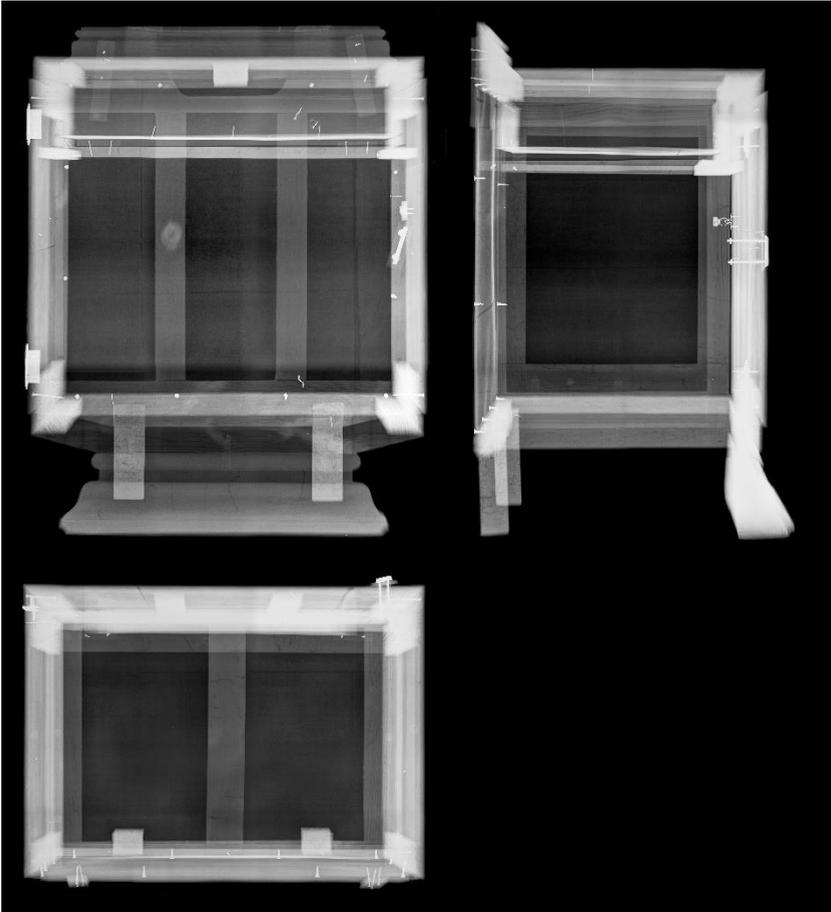


Fig. 183: Radiografía de la *Mesita 2*.

El caso de la radiografía de la *Mesita 3* es diferente ya que se trata de una mesita realizada con tubos de metal, se puede observar como esos tubos no son sólidos, sino que están huecos, aligerando de esta manera el peso de la mesita; esto se puede ver en las diferentes tonalidades de la radiografía que muestra la densidad, siendo menos opaco en el interior del tubo (fig. 184). Se aprecia además como las patas en forma de bola están sujetos mediante tornillos, produciéndose así la unión entre las patas que descienden, el elemento metálico que

las une y las bolas. Las chapas de madera que conforman la pieza prácticamente no se aprecian en la radiografía debido a su escaso espesor, lo que sí se puede ver son los múltiples clavos y tornillos que las sustentan.

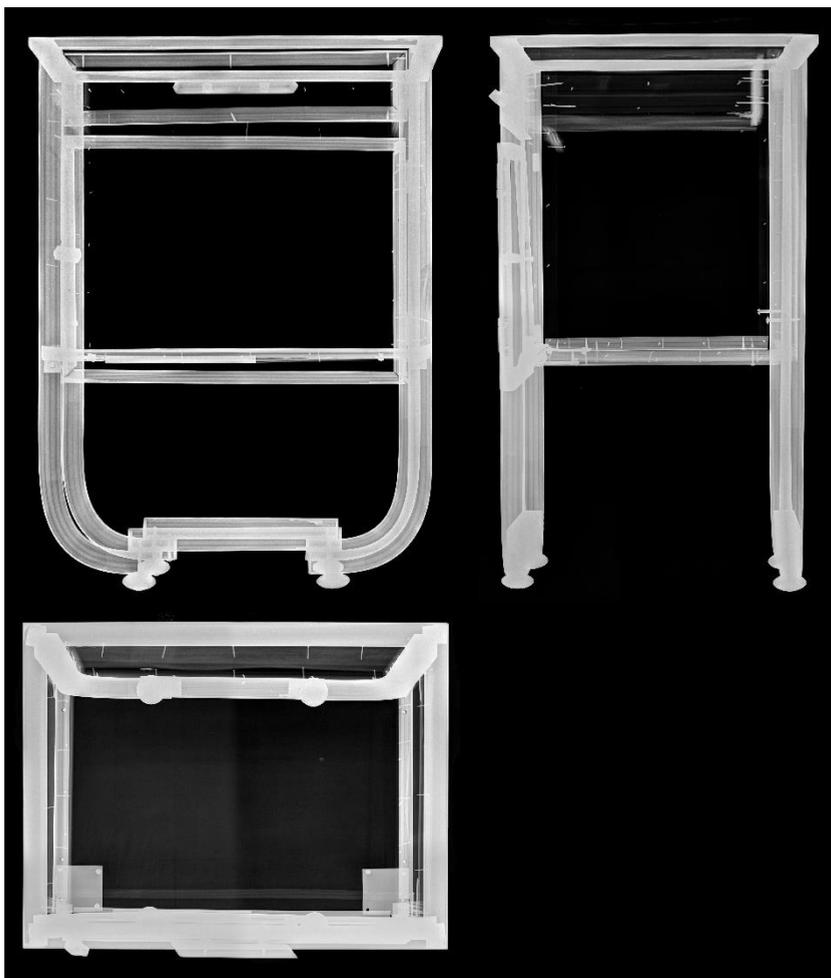


Fig. 184: Radiografía de la *Mesita 3*.

La radiografía realizada a la *Mesita 4*, continúa con la misma manufactura de no emplear tornillería, sino que está realizada por medio de ensambles (fig. 185). Los clavos que se pueden apreciar en la radiografía son los que unen el contrachapado del sobre, los del fondo del cajón de la mesita, los del contrachapado del fondo de la mesita y, los que se colocaron para la unión de la pieza decorativa en el frontal de la puerta, que sigue la estética *art déco* del período de nuestro estudio.

La talla decorativa que se colocó sobre la puerta, como se había mencionado anteriormente, es un añadido que se colocó en el mueble, está compuesto de dos piezas, una con forma troncopiramidal y la otra rectangular; claramente se observa que no coincide el centro de la pieza troncopiramidal con la rectangular, además de existir un pequeño hueco entre ellas, reafirmando la idea de ser una pieza añadida. Se puede apreciar entre otros daños que presenta la mesita, el alabeamiento del fondo de la mesita. En último lugar, como sucedía en el resto de las piezas estudiadas mediante radiografías, se pueden observar las galerías producidas por los insectos xilófagos.

Por lo que respecta a la radiografía realizada a la *Mesita 5*, permite analizar en profundidad, por un lado, su estado de conservación y por otro su método constructivo (fig. 186). Se observa que la unión de las patas con la estructura de la mesita se ha realizado por medio de unos ensambles de caja y espiga, donde se supone que se habrá empleado algún tipo de cola animal para reforzarla, al igual que sucedía en la *Mesita 1*, información que se tiene gracias al análisis de la muestra M3.

En las patas se puede observar como la moldura ha sido claveteada por medio de cuatro clavos pequeños, los cuales aparecen con la misma disposición en ambas patas; lo que induce a pensar que ese soporte es el original y se ha empleado una madera diferente debido a que la densidad de color no es lo misma en las dos patas. Al igual que

sucedía en la *Mesita 2*, se encuentra prácticamente toda ensamblada, observándose solamente la tornillería en la parte trasera.

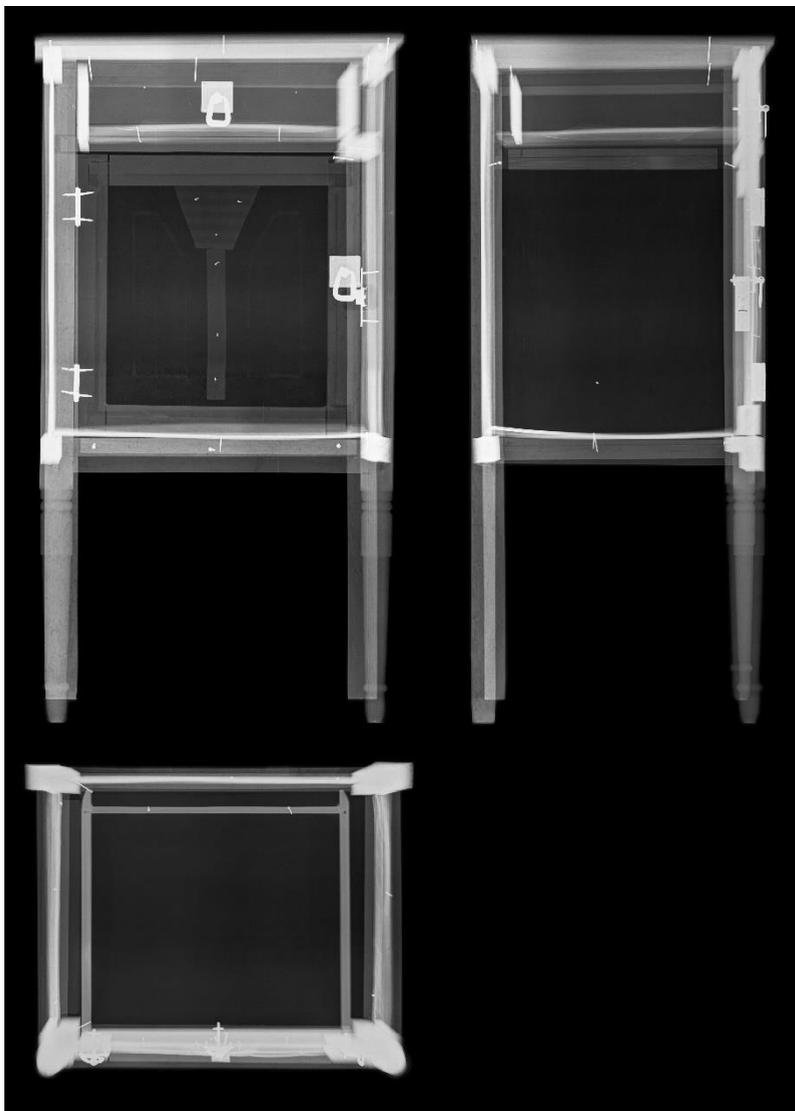


Fig. 185: Radiografía de la *Mesita 4*.

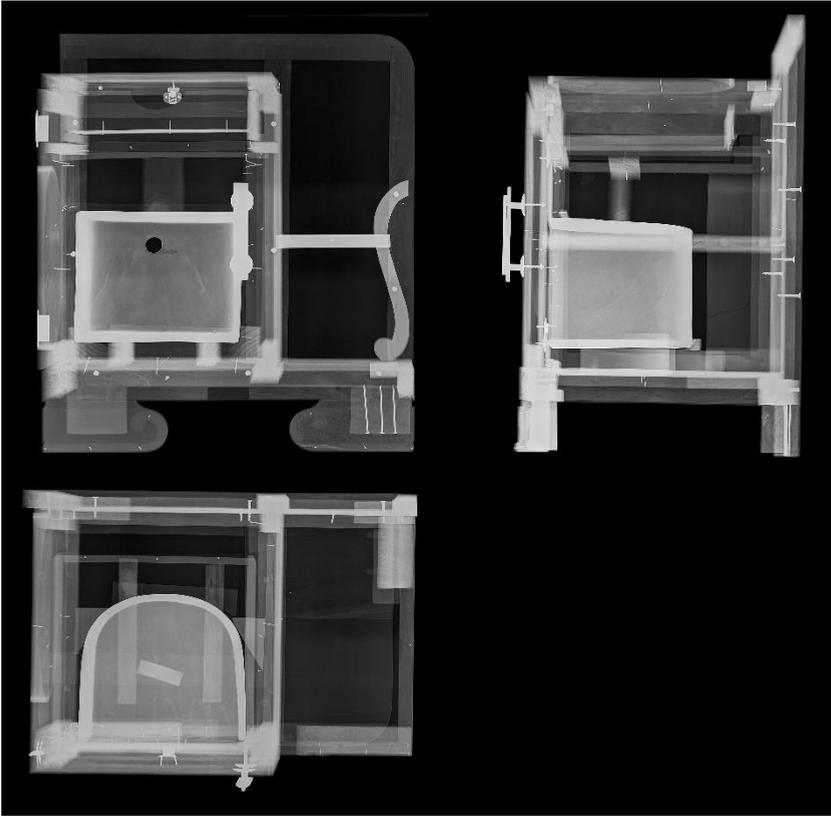


Fig. 186: Radiografía de la *Mesita 5*.

Se observa, asimismo, como su pata derecha delantera muestra una densidad diferente a la de la izquierda y, también un ataque importante de *Anobium Punctatum* (fig. 187 y fig. 188). Esto puede ser debido a dos motivos: el primero es que su construcción se emplease una madera diferente y que por sus características sea menos resistente a los ataques de insectos xilófagos, motivo por el cual haya sido más atacada; el otro sería que haya sufrido una intervención donde la madera empleada sea diferente y de ahí el ataque.

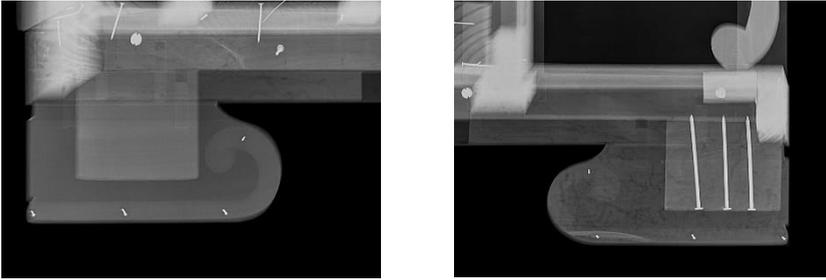


Fig. 187 y fig. 188: Detalle de la radiografía de la pata derecha y detalle de la radiografía de la pata izquierda de la *Mesita 5*.

Se observa además como en la pata trasera derecha existe una intervención, donde la unión de una rotura en la estructura de la pata se ha solucionado colocando tres puntas, este tipo de intervenciones suelen provocar nuevos daños en las piezas, causando la aparición de grietas que se generan en torno a los clavos añadidos. En el caso de que estos daños se produzcan tendrían que retirarse inmediatamente, para la posterior realización de un ensamble para solucionar el problema generado con estas malas intervenciones. En cuanto a la parte donde va el espacio de la cerámica para la colocación de la bacinilla, que aparece totalmente oculta, la radiografía nos indica que está apoyada sobre unos tacos de madera que se elevan, y aparece sujeta a su estructura exterior por medio de unos clavos a estos. El tablero inferior del cajón está claveteado al mismo por medio de seis puntas.

Los ensambles que se han utilizado en el cajón son de lazos vistos o de frente de cajón, que se emplean en la construcción de un tipo de mobiliario que necesita ensambles sólidos y que no sean visibles por una caja (fig. 189). Para su elaboración se han empleado una especie de cola de milano calada sin el marcado y el corte de los lazos.

Por último, en lo que respecta a la estructura de la trasera de la *Mesita 5* está ensamblada por medio de cajas y espiga a unos listones

colocados en horizontal para reforzarla; mientras que, por otro lado está unida por medio de tornillería al cajón central de la mesita, al estante y a la madera con forma de S invertida como modelo decorativo.



Fig. 189: Ensamblajes de lazos vistos o de frente de cajón de la *Mesita 5*.

En lo que corresponde a las radiografías de la *Cómoda* que forma parte del mismo dormitorio que la *Mesita 5*, fueron dos las realizadas, ya que por una parte se hizo una al cuerpo de la cómoda, y otra se realizó al espejo que forma parte de la pieza (fig. 190 y fig. 191). Al igual que en las anteriores se pueden apreciar las galerías realizadas por los insectos xilófagos. La estructura no presenta tornillería, lo que se puede observar en la radiografía de la cómoda son numerosos clavos, que unen la tabla trasera al cuerpo de la cómoda; el fondo de los cajones a la estructura de estos; asimismo para la adhesión de los topes de los cajones y, unos pequeños clavos que al igual que en la mesita del conjunto unen la moldura añadida en la pata (fig. 192).

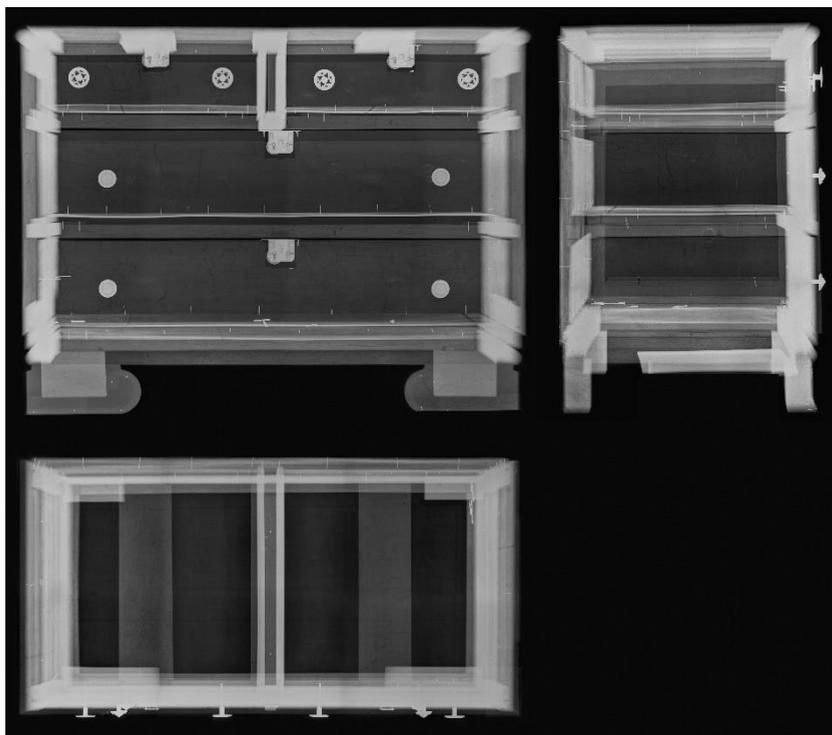


Fig. 190: Radiografía del cuerpo de la *Cómoda*.

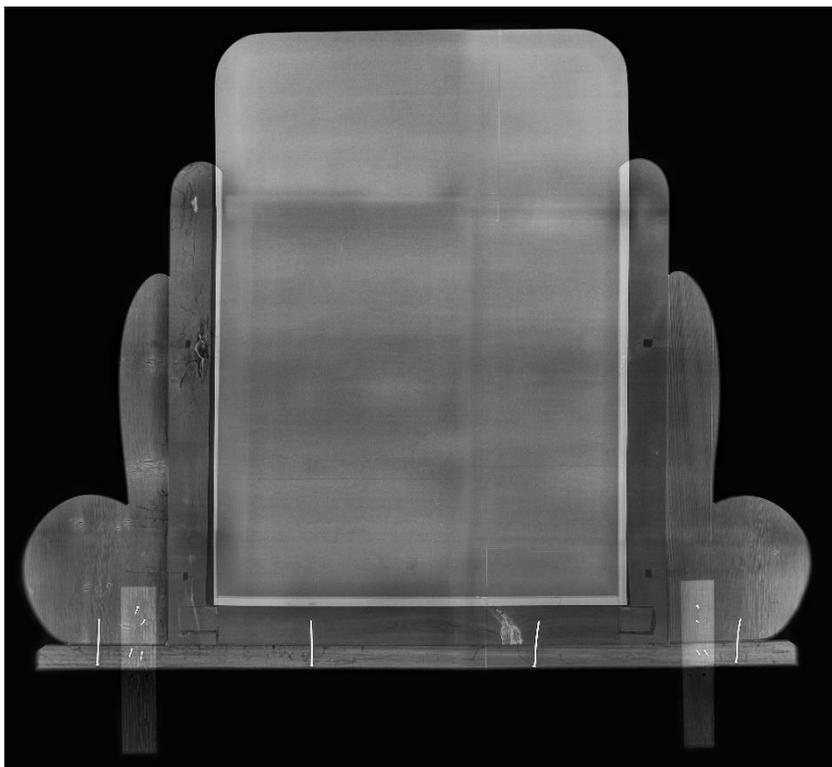


Fig. 191: Radiografía del cuerpo de la *Cómoda*.



Fig. 192: Tope de los cajones de la *Cómoda*.

Como sucedía en los cajones de la *Mesita 5* se han utilizado aquí también ensambles de lazos vistos o de frente de cajón, empleados como se ha hecho referencia anteriormente en la construcción de un tipo de mueble necesitado de unos ensambles sólidos y que no sean visibles en la parte frontal (fig. 193); siguiendo una forma de una especie de cola de milano calada sin el marcado y el corte de los lazos.

En cuanto al espejo, gracias a la radiografía se puede analizar su composición, ya que al tratarse como el resto de las piezas de mueble chapado, es muy útil este tipo de técnica. Está formado por tres elementos, una sobre la que descansa el espejo constituida por tres tabloncillos en forma de U unidos por medio de ensambles de caja y espiga; a esta estructura se unen por medio de ensambles los elementos decorativos laterales, no llegando el mechón de unión a rellenar todo el agujero creado en la estructura en U; todos estos elementos reposan sobre un tablero al que se encuentran clavados por medio de cuatro clavos. En cuanto a las tablillas que juntan el cuerpo de la cómoda con el espejo, son dos y, están claveteadas mediante dos clavos a cada uno de los elementos decorativos del espejo y con otros dos al tablero sobre el que reposa toda la estructura del espejo. En relación con los agentes biológicos, nuevamente se pueden observar las galerías realizadas por los insectos xilófagos.

Para finalizar, indicar que las radiografías han permitido observar la forma en la que están contruidos los distintos casos de estudio a través de las diferentes densidades de los materiales que la conforman. Además, hay que destacar la importancia de esta técnica dentro del ámbito de la conservación y la restauración, ya que nos permite vislumbrar algunas de las patologías que presentan los objetos, o incluso alguna intervención anterior que a simple vista en un primer examen visual pueden pasar desapercibidas.



Fig. 193: Ensamblados de lazos vistos o de frente de cajón de la *Cómoda*.

8.4. Patologías observadas en las piezas casos de estudio

A la hora de estudiar los daños que presenta una pieza, es importante conocer cuáles son las causas que lo han podido producir, es decir, los agentes de deterioro; entre los que afectan al mobiliario se encuentran la temperatura y la humedad, la luz, los agentes biológicos, los contaminantes o el propio el factor humano.

En lo referente a la temperatura y la humedad, son los cambios bruscos en estos dos factores los que afectan al mueble, debido a que el material en el que están contruidos, principalmente madera, experimentan dichos cambios debido a la propiedad de higroscopicidad de este material. Cuando se produce una absorción de humedad por parte de la madera, tiende a la dilatación, mientras que, cuando dicha humedad desciende, la madera responde contrayéndose. La dilatación responde al fenómeno de turgencia, que produce una deformación plástica de la misma; mientras que, la contracción responde al fenómeno de retracción, que provoca un agrietamiento en ella.⁶⁸⁰ Cuando estos cambios se repiten constantemente en el tiempo es cuando la degradación de las piezas aumenta.

La temperatura y la humedad son dos factores que van unidos, ya que cuando la temperatura aumenta la humedad disminuye; y viceversa, cuando desciende, la humedad aumenta. Los valores recomendables para la conservación del mobiliario deben de ser constantes, siendo preferible una humedad relativa entre el 58 – 60% y, una temperatura ambiente de 22 °C.⁶⁸¹

⁶⁸⁰ ORDÓÑEZ, C., ORDÓÑEZ, L. y ROTAECHE, M^a, 2009. *El mueble*. p. 85.

⁶⁸¹ *Ibidem*. p. 86.

La luz es otro de los factores que afectan negativamente al mobiliario, perjudicando en mayor medida a los acabados, las chapas de madera, tapicerías, marqueterías y los componentes de papel; entre los deterioros ocasionados por la luz, se encuentran los barnices oxidados, las maderas pueden sufrir tanto oscurecimiento como pérdida de color; es por ello, que una manera de evitar estos daños sea controlando el factor lumínico, recomendándose una luz moderada e indirecta.⁶⁸²

En lo que respecta a los agentes biológicos, se encuentran por un lado los hongos y por otro los insectos xilófagos. Estos insectos se dividen en dos familias, siendo la primera de ellas los coleópteros o escarabajos y, la segunda los isópteros o termitas.⁶⁸³ En el caso de las piezas de nuestro estudio, siendo común a todas las piezas estudiadas, se han encontrado solamente insectos xilófagos y, concretamente de la familia de los coleópteros, el *Anobium Punctatum*, conocido más comúnmente como carcoma (fig. 194). Mencionar que dentro de la familia de los coleópteros, son tres los tipos que nos podemos encontrar: el *Anobium Punctatum* citado anteriormente, el *lyctus brunneus steph* y el *hylotrupes bajulus*.⁶⁸⁴

El *Anobium Punctatum* es común de las zonas templadas, pudiendo encontrarlo en Europa y asimismo en Norteamérica; su ciclo de vida es común al resto de escarabajos de su familia, siendo este el de huevo, larva, pupa y adulto. La hembra deposita sus huevos en grietas, zonas de unión o viejos agujeros ocasionados por otro ataque, que en realidad son los agujeros de salida del escarabajo adulto y, que tienen un diámetro de entre 1 – 2 mm.⁶⁸⁵ Una vez depositados los huevos, se incuban durante cuatro semanas y a partir de ahí comienzan a

⁶⁸² *Ibidem*. pp. 86 – 87.

⁶⁸³ VIVANCOS, V. 2007. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos. p. 171.

⁶⁸⁴ VIVANCOS, V. 2007. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos. p. 172.

⁶⁸⁵ UMNEY, N., y RIVERS, S. 2003. *Conservation of furniture*. Oxford: Elsevier. p. 296.

alimentarse de la madera realizando túneles internos en la madera durante su crecimiento, que puede durar de dos a cinco años.



Fig. 194: *Anobium Punctatum*.

El período de ataque suele darse entre mayo y agosto, ocurriendo en junio y julio principalmente.⁶⁸⁶ Entre los factores que favorecen su desarrollo, se encuentran una humedad elevada y una temperatura moderada, entre 22 – 24°C; las larvas se van alimentando durante su crecimiento de la lignina y la celulosa que componen la madera, atacando igualmente tanto a la albura como al duramen de la misma.⁶⁸⁷ A simple vista, se puede reconocer su ataque por los agujeros de salida que originan, gracias a la técnica radiográfica que se ha empleado en el estudio de alguna de nuestras piezas, se ha podido observar el ataque en detalle, ya que a través de esta técnica se pueden ver las galerías ocasionadas por este insecto, siendo la única herramienta que nos permite conocer el interior de la materia.

Los ataques de insectos pueden ocasionar daños irreversibles en una pieza de mobiliario, destruyéndola por completo, ya que, si nos

⁶⁸⁶ *Ibíd.*

⁶⁸⁷ VIVANCOS, V. 2007. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos. p. 176.

encontramos con un ataque masivo, este puede ocasionar la desintegración de la madera provocando roturas fatales en el mueble.

Por lo que respecta a los contaminantes, se encuentran entre ellos la suciedad y el polvo que se deposita sobre las superficies, que puede causar ralladuras en el barniz, por ejemplo simplemente al pasar un paño para eliminarlo; además la suciedad y el polvo pueden convertirse en un caldo de cultivo para otros agentes de deterioro, como los insectos xilófagos u otros microorganismos, y favorecen el oscurecimiento de las superficies. Además otros agentes químicos, presentes en la atmósfera a causa de la contaminación ambiental, pueden provocar daños en los elementos metálicos que conforman parte del mobiliario, como los tiradores, tornillerías y materiales como el bronce y el latón, produciendo su decoloración, manchas y corrosión.⁶⁸⁸

Por último, en lo que respecta a los agentes de deterioro, se encuentra el factor humano, donde se pueden contabilizar los daños que estos causan al mobiliario, debido a un mal uso, a intervenciones incorrectas y al empleo de materiales indebidos. Un ejemplo de una intervención incorrecta que aparecía en las revistas, mencionada anteriormente era el de aplicar calor mediante un hierro sobre un papel secante, en caso de encontrarse con un golpe; este tratamiento en concreto produciría daños en el barniz, siendo en vez de una solución un problema.

A continuación, se hará una descripción de las patologías que se han encontrado en los muebles que forman los casos de estudio.

La *Pareja de sillas 1* cuando se ha tenido la oportunidad de acceder a ellas se encontraban en una fase final de barnizado en su proceso de restauración. Entre las patologías que presentaba, fueron tres principalmente, no teniendo graves problemas estructurales. El primero

⁶⁸⁸ ORDÓÑEZ, C., ORDÓÑEZ, L. y ROTAECHE, M^a, 2009. *El mueble*. p. 87.

de ellos era un pequeño ataque de xilófagos *Anobium Punctatum*; el segundo fue que las piezas habían sido sometidas a varios rebarnizados, que fueron eliminados durante su proceso de restauración; mientras que, el tercero eran unas pequeñas roturas que se habían producido en alguna de esas tres piezas que unían las patas.

En cuanto a la *Pareja de sillas 2*, una de ellas se encontraba en proceso de restauración, mientras que, en la otra todavía no se había comenzado con el proceso; lo que ha permitido conocer más en profundidad su estado de conservación y sus patologías. En cuanto al ataque de insectos xilófagos, esta fue atacada por el *Anobium Punctatum*. En la parte de la pala central es donde se concentra y mejor se puede apreciar el rebarnizado al que ha sido sometida; ya que, si la comparamos con la que se encuentra restaurada, se puede apreciar cómo era en origen, con una columna mucho más clara.

Otro de los daños apreciados es el desgaste en la parte inferior de las patas, donde prácticamente ha desaparecido el barniz y se encuentra la madera vista. Presenta la pieza suciedad superficial, apareciendo restos de polvo. Para finalizar la cuestión de los daños que afectan a esta pareja de sillas, se hace referencia al asiento, que se encuentra cuarteado y ligeramente descolado del bastidor en la parte trasera.

En la *Silla 3*, de nuevo al igual que con los otros modelos de sillas, presenta un pequeño ataque de xilófagos *Anobium Punctatum*. Se encuentra totalmente rebarnizada; mientras que, no presenta ningún daño grave en su estructura, por lo que su estado de conservación es bueno.

La *Silla 4* no se encuentra en un buen estado de conservación, presenta un barniz con arañados, oxidado y desgastado, además de estar su tornillería oxidada. Está ligeramente desensamblada y el bastidor se encuentra alabeado, produciendo que la silla cojee.

La pieza ha sufrido una intervención anterior, ya que se encuentra tapizada, siendo este procedimiento uno de los que se había visto que se recomendaba en las revistas de principios de siglo para transformar un mueble, siendo además una manera de reutilizarlo en el caso de que la madera del asiento hubiese sufrido algún daño, estando hoy en día completamente desaparecida por lo que no podemos afirmar cual fue exactamente el motivo por el que se tapizó. El tapizado se realizó mediante seis cinchas de sujeción entrecruzadas que irían grapadas al bastidor, sobre estas se coloca una espuma de color amarillo para aportar el acolchonamiento al tapizado y se recubrió con una polipiel de color granate, a la que en los bordes del bastidor mediante tachuelas de tapicero se colocó una pasamanería de color amarillo – dorado (fig. 195).

Por lo que respecta a la *Mesita 1*, se había comenzado una limpieza muy agresiva; en la que fue eliminado parte de la zona negra de la estructura de las patas (fig. 196). Por lo que se supone que en origen se habría realizado un ebonizado por medio de un barniz y, no de un tinte porque si no este hubiese penetrado en las fibras de la madera (fig. 197). En cuanto a otros daños del barniz, donde no había sido eliminado, nos encontramos con arañazos y rozaduras (fig. 198).

Al igual que el resto de las piezas ha sufrido un ataque de xilófagos *Anobium Punctatum*, que en algunas de las piezas se encontraba activo previamente a su restauración. La mesita contenía suciedad superficial, polvo, mientras que, en el interior del cajón presentaba una mancha oscura grasa. Por último, otras de las patologías asociadas al mueble construido con la técnica del chapado, son los faltantes de las mismas, los levantamientos y el craquelado.



Fig. 195: Tapizado de la Silla 4.

La *Mesita 2*, presenta en el barniz arañazos y también una pequeña mancha circular en el sobre de esta, posiblemente de haber dejado algún recipiente que provocó el cerco. Al tratarse de un mueble chapado, nos encontramos los daños que suelen aparecer en este tipo de piezas, como los levantamientos, craqueladuras y faltantes de chapa. Nuevamente al igual que con en la mayoría de los muebles estudiados, un ataque de *Anobium Punctatum* está presente. Asimismo, se ha podido observar una intervención anterior, en el cajón interior, donde se ha insertado un trozo de madera cuadrado, en el que se ha incluido además para su sujeción un clavo (fig. 199).



Fig. 196 y fig. 197: Detalles de la parte inferior de la *Mesita 1*.



Fig. 198: Arañazos y rozaduras en la *Mesita 1*.



Fig. 199: Intervención anterior en la *Mesita 2*.

La *Mesita 3*, es la única de nuestros casos de estudio que está construida con una combinación de metal y madera. Por la información que nos ha llegado sobre esta pieza, se encontraba en una vivienda con graves problemas de humedad, que claramente se han visto reflejados en las chapas, produciendo alabeamientos, roturas, levantamientos y faltantes, siendo este último significativo en el sobre, donde falta una de las chapas completa (fig. 200). Por lo que respecta a la conservación de la parte metálica, en general presenta un buen estado, con arañazos en algunas partes. El último grave problema que presenta se encuentra en la puerta, en la que las esquinas están completamente rotas y desencajadas provocando el descolgamiento de esta.

En cuanto a los daños que presenta la *Mesita 4*, encontramos nuevamente con un ataque de insectos xilófagos *Anobium Punctatum*; además de una grieta en uno de los laterales. El tablero contrachapado que hace la función de base del espacio interior que se encuentra tras abrir la puerta, está alabeado y levantado. En lo referente al barniz, es muy probable que haya sido rebarnizada cuando la pieza sufrió la

intervención anteriormente mencionada, encontrándose en la actualidad en muy mal estado de conservación, arañado, desgastado y, en algunas partes inexistente.



Fig. 200: Daños de chapa en la *Mesita 3*.

En lo que respecta a los daños y patologías que han afectado a la *Mesita 5*, nuevamente un ataque de insectos xilófagos *Anobium Punctatum*. En cuanto al barniz, presenta algún arañazo y alguna mancha, que pudo ser debida al cerco dejado por algún recipiente (fig. 201). Nuevamente al ser un mueble chapado, se ha encontrado algún faltante de chapa y levantamiento. En cuanto a los tiradores han perdido parte del barniz que los protegía y se manifiesta la presencia de óxido (fig. 202).



Fig. 201 y fig. 202: Daños en el sobre y tirador de la *Mesita 5*.

En lo referente al estado de conservación de la cómoda de la *Cómoda*, el ataque de insectos xilófagos *Anobium Punctatum* aparece de nuevo. Otra de las patologías es la existencia de suciedad superficial. Existen reparaciones anteriores, como el empleo de una masilla en alguno de los nudos y en diferentes ensambles. Se aprecia el levantamiento en un tope de los cajones, que se encontraba claveteado. Pequeñas grietas en la madera de la trasera, manchas en el barniz del sobre de

la cómoda. Y, al igual que en el resto de mobiliario que se ha visto realizado con la técnica del chapado, existen faltantes de chapa, algo muy común en este tipo de mobiliario.

El *Armario*, a pesar de no haber tenido acceso para poder realizar un examen visual, solamente se ha tenido acceso a una fotografía de la pieza, donde se ha podido observar la presencia de *Anobium Punctatum*, en la pata de la pieza, que además sigue el mismo estilo que el resto del dormitorio (fig. 203).



Fig. 203: Ataque *Anobium Punctatum* en la pata del *Armario*.

En el *Mueble auxiliar*, por lo que respecta a su estado de conservación, nuevamente un ataque de insectos xilófagos *Anobium Punctatum* ha sido el que le ha afectado. Entre otras de las patologías se encuentran las más frecuentes en el mueble chapado, como son los faltantes de chapa y levantamientos de esta (fig. 204); gracias a los faltantes de chapa se ha podido comprobar como era su sistema de ensambles y,

la madera empleada en algunas partes de su estructura interior, que fue el haya. En cuanto al barniz hay partes en las que se había eliminado, otras presentaban suciedad y, en otras zonas de desgaste. Se finaliza con una mancha blanquecina redondeada en el sobre del mueble que afecta al barniz y pudo ser causada por el cerco que dejó algún recipiente, como un vaso, al ser posado sobre la pieza.



Fig. 204: Levantamiento y faltante de chapa en el *Mueble Auxiliar*.

En cuanto a la *Descalzadora*, su estado de conservación estructuralmente es bueno. El barniz se encuentra en muy mal estado de conservación, con muchos arañazos, manchas, en algunas partes es inexistente, mientras que, en otras se presenta granulado. Es posible que haya sufrido un ataque de insectos xilófagos *Anobium Punctatum*, ya que, se puede apreciar un agujero masillado, que se correspondería a un ataque de este tipo; aportándonos información,

además, de que ha sido un mueble que ya había sido reparado, por lo menos en lo referente a ese ataque de xilófagos.

No se puede hacer una descripción de los daños presentes en el *Costurero* y la *Mecedora*, porque cuando tuvimos acceso a estas dos piezas se encontraban en un proceso finalizado de restauración, no pudiendo realizar un examen previo a su intervención.

En las siguientes tablas se puede observar un resumen de las patologías que se han descrito en los casos de estudio, donde aparecen los daños que presentan (Tabla 3, 4 y 5).⁶⁸⁹

Tabla 3: Patologías que presentan las sillas

	<i>Pareja sillas 1</i>	<i>Pareja sillas 2</i>	<i>Silla 3</i>	<i>Silla 4</i>
Xilófagos	X	X	X	
Faltante de chapa				
Levantamiento en la chapa				
Desencolado		X		
Craquelado de la chapa		X		
Suciedad superficial		X		
Manchas				

⁶⁸⁹ En la tabla en el apartado de desencolado hemos incluido también las piezas que presentan levantamiento de la chapa, ya que este daño es producido por una falta de adhesión debido a un proceso de desencolado. Además, hemos incluido la eliminación del barniz como una intervención anterior, ya que así hemos considerado el acto de una limpieza agresiva. Por último, hemos incluido en el apartado de craquelado de la chapa, el asiento que se encontraba cuarteado.

Rotura	X			
Grieta				
Alabeo				
Falso histórico				
Reparaciones anteriores				
Rebarnizado	X	X	X	
Eliminación de barniz				
Barniz arañazos				
Barniz inexistente				
Barniz granulado				
Barniz desgastado		X		

Tabla 4: Patologías que presentan las mesitas

	<i>Mesita 1</i>	<i>Mesita 2</i>	<i>Mesita 3</i>	<i>Mesita 4</i>	<i>Mesita 5</i>
Xilófagos	X	X		X	X
Faltante de chapa	X	X	X		X
Levantamiento en la chapa	X	X	X		X
Desencolado	X				X
Craquelado de la chapa	X	X			
Suciedad superficial	X				
Manchas	X	X			X

Rotura			X		
Grieta				X	
Alabeo			X	X	
Falso histórico				X	
Reparaciones anteriores	X	X		X	
Rebarnizado					
Eliminación de barniz	X				
Barniz arañazos	X	X		X	X
Barniz inexistente				X	
Barniz granulado					
Barniz desgastado				X	

Tabla 5: Patologías que presentan los otros casos de estudio

	<i>Cómoda</i>	<i>Descalzadora</i>	<i>Armario</i>	<i>Mueble auxiliar</i>
Xilófagos	X	X	X	X
Faltante de chapa	X			X
Levantamiento en la chapa				X
Desencolado				X
Craquelado de la chapa				

Suciedad superficial	X			X
Manchas	X	X		X
Rotura				
Grieta	X			
Alabeo				
Falso histórico				
Reparaciones anteriores	X			
Rebarnizado				
Eliminación de barniz				
Barniz arañazos		X		
Barniz inexistente		X		
Barniz granulado		X		
Barniz desgastado				X

En lo que se corresponde a las patologías ocasionadas por los agentes de deterioro, que se han encontrado en los casos de estudio, se encuentra en primer lugar y común a todos los ejemplos, excepto la *Silla 4* y la *Mesita 3*, el ataque de *Anobium Punctatum*.

Uno de los elementos que ha presentado daños en las piezas, son los chapados, además esta es una técnica que como se ha visto, ha sido muy empleada en la elaboración de mobiliario de este estilo. Se ha observado que la mayoría de los faltantes se encontraban en los bordes del mueble, ya que, al producirse roces en esta zona, favorecen los levantamientos y, que, si no se reparan, pueden llegar a producir roturas, provocando los faltantes. Otro de los daños ocasionados en las chapas que se ha podido observar son las ampollas y las

craqueladuras en las mismas. Estos daños serán vistos con frecuencia en los muebles que se hayan elaborado con la técnica del chapado. En los casos de estudio, uno de los más significados en cuanto a daños en los chapados es la *Mesita 3*, que, al estar localizada en una vivienda con graves problemas de humedad, se ha podido ver reflejado lo que puede ocurrir a un mueble de estas características, siendo este caso en concreto muy extremo.

Entre los agentes de deterioro que propician este tipo de daños en las chapas se encuentran la temperatura y humedad, que provocan movimientos de contracción y dilatación, que causan esos daños en las superficies chapadas. Otro factor podría ser que el adhesivo empleado no fuese de buena calidad o por el envejecimiento de este, llevando esto a no soportar los movimientos producidos en la materia.

Las piezas presentan además grietas y alabeos, causadas una vez más por los cambios producidos en la madera debido a la temperatura y humedad. Otro de los motivos que puede favorecer el apareamiento de grietas en un mueble, es el determinado por el factor humano con una mala intervención, como es la aplicación de clavos o puntas con la intención de ayudar en su conservación, ya que esta mala praxis puede desembocar en la aparición de grietas que antes de esa intervención no existían.

En lo referente a los barnices, la suciedad provoca que por recubrimiento no percibamos su colorimetría inicial, mientras que, la luz favorece su oxidación y oscurecimiento. Se ha podido examinar a través de artículos en las revistas pertenecientes al período de estudio, como se recomendaba a la hora intervenir en muebles que se querían recuperar en las viviendas, la eliminación total de los barnices y además invitando a la práctica de los rebarnizados; es por esto que en gran parte no hayan llegado hasta nuestros días los acabados originales, ya que esta es una de las partes que mayores

intervenciones ha sufrido a lo largo de la vida del mueble. Otro de los daños que presentan los muebles que se han estudiado son los arañazos sobre las superficies, debido a malas manipulaciones de las piezas.

Por último, hay que destacar las mutilaciones provocadas en el mobiliario, también presente en estas piezas, como es el caso de la *Mesita 4*. Mutilación en el hecho de eliminar el mármol que iría en el sobre, para sustituirlo por un contrachapado. Y en lo referente a los cambios estéticos ya sean por modas o puntuales, en esa misma pieza, en la puerta se añadieron unas tallas de estilo *art déco*, cobrando la pieza una nueva lectura que antes no tendría. Mencionar, además, la sustitución de los tiradores, ya que por el uso es uno de los elementos que con más facilidad puede llegar a deteriorarse; pudiéndose llegar a observar cómo fueron sustituidos tanto en la *Mesita 4*, como en la *Cómoda*.

9. CONCLUSIONES

Fueron múltiples las influencias recibidas en el desarrollo del *art déco*, derivando a través de una evolución artística en la *Exposición Universal de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de París, del año 1925 y, a partir de esta fecha el *art déco* se convirtió en una influencia mundial en el ámbito de las artes. En esa evolución participaron múltiples artistas, arquitectos, decoradores, industriales y artesanos, que trabajaban conjuntamente, no solamente en los espacios, sino que además colaboraban en la fabricación de las piezas; consiguiendo de este modo una nueva forma de trabajar basada en la cooperación. La manufactura de las piezas participaba de la industria a la vez que se mantenía la artesanía, conservando la tradición. Todo esto estuvo favorecido por la creación de escuelas y talleres europeos a principios del siglo XX, que apostaron por una manera de trabajar colaborativa, beneficiándose de la enseñanza que tanto industriales como artesanos aportaban al trabajo.

La Exposición de París enseñó al mundo un nuevo estilo que se venía desarrollando años atrás, donde la geometría era la protagonista. Dicho estilo había recibido influencias del cubismo, fauvismo, futurismo, civilizaciones como la azteca, la egipcia e influencias africanas. La prensa y las revistas se convirtieron en los medios de difusión perfectos para mostrar lo que estaba sucediendo en aquellos meses en París, donde además de la geometría inundaron aquellos pabellones construidos para la Exposición los colores y un mobiliario donde se empleaban las maderas exóticas; lacas; pieles como la de serpiente, lagarto o el galuchat; incrustaciones de marfil, latón, nácar, piedras preciosas, hueso, marfil y de maderas como el palo rosa, palisandro o ébano; metales como el hierro forjado y el bronce; sedas, mármoles, chapados y marqueterías, convirtiéndose en unas piezas

originales, suntuosas y muy apreciadas por una nueva clientela que apostaba por las nuevas tendencias en la moda y la decoración.

La industria del mobiliario en Valencia tuvo una gran importancia en la ciudad, los avances que se introdujeron a mediados del siglo XIX en las fábricas modificó la manufactura de las piezas, teniendo un auge el mueble curvado. Los progresos continuaron en su fabricación y además en la elaboración de elementos que formaban parte de los muebles, como eran las chapas, donde los nuevos avances consiguieron realizar unas láminas que iban desde la décima de milímetro hasta un centímetro, aportando de este modo grandes opciones al mercado; ya que si se conseguían unas chapas finas se podían emplear maderas exóticas para recubrir los muebles, aportándoles de esta manera una mayor calidad sin realizar una gran inversión en su fabricación.

Otras técnicas empleadas en el abaratamiento de la producción de mobiliario, fueron el empleo de tintes para conseguir una imitación del ébano como está documentado en nuestra investigación, siendo el palo campeche el colorante más utilizado y la madera más citada la de peral, para conseguir así una mejor imitación, evitando de esta manera el uso del ébano, una madera escasa y cara. No solamente se empleaban tintes para la imitación, sino también barnices coloreados que tenían la misma función que los anteriores. Otra de las técnicas empleadas en mobiliario en lo que corresponde a abaratamiento de coste era el tablero *Rechau*, en el que se colocaba una imagen a modo de calcomanía, consiguiendo decorar una pieza de una manera barata y no utilizar una marquetería.

En Valencia el mueble *art déco* tuvo también su presencia en la ciudad, complementando los interiores de las viviendas no solamente de una clase adinerada, sino también de una sociedad que no disponía de un alto poder adquisitivo, ya que la industria se adaptó a las nuevas

necesidades de gusto de la clientela, empleando técnicas de abaratamiento en su construcción llegando de esta manera a un mayor público. Algunos diseñadores trabajaban además por encargo, como la firma de Mariano García y Martínez Medina, algo que no todos se podían permitir, sino una clientela más selecta. Pero eso no impidió que esa nueva moda surgida en torno al mobiliario ocupase las viviendas tanto de la ciudad de Valencia, como de otras ciudades, ya que estas fábricas no solo vendían a nivel nacional sino también internacional, siendo una gran exportadora en materia de mobiliario.

A través del análisis de los catálogos de láminas de diseñadores valencianos, se ha podido observar como entre sus características principales se encuentra un mueble que emplea los chapados en su construcción. En cuanto a los motivos decorativos reciben influencias de lo que se presentó en París en 1925, como las formas geométricas; de hecho era un mueble denominado «cubista» en la documentación, claramente influenciado por ese estilo. Se trata de un mobiliario de superficies lisas y brillantes, donde la decoración se consigue por medio de molduras que siguen una tendencia geometrizable.

Son característicos de este mueble no solo los chapados, sino también las tallas de flores, particularidad de este estilo como bien había definido André Vera en el año 1912, en el que las canastas y guirnaldas de flores y frutas eran reducidas a unas líneas geométricas por la influencia del cubismo y la tendencia de las *Margaret Rose's*, siendo el sello identificativo de este estilo. Esas tallas de flores aparecen repartidas por el mobiliario estudiado tanto en piezas reales como en láminas, estando siempre adaptadas al espacio en el que se enmarcan. Si se trata de muebles tapizados que se corresponden a este estilo, dichos motivos también decoran las piezas, en este caso en las telas empleadas en la tapicería.

En cuanto a las influencias de los materiales empleados en la fabricación de mobiliario en Valencia, está documentada la laca como acabado y el empleo de la goma laca, dos técnicas de acabado que estaban presentes en la Exposición de París, de hecho, la laca fue una de las técnicas más empleadas en la producción de mobiliario *art déco*, siendo muy característica de este estilo.

El estudio y análisis de quince piezas mobiliarias de estilo *art déco* valenciano, nos ha permitido conocer además las patologías que afectan a dichas piezas. El chapado era una de las técnicas características de este tipo de mobiliario y, es además una de las partes que más sufren los cambios de temperaturas y humedad, ya que provocan levantamientos, craqueladuras, alabeamientos, ampollas y faltantes en las chapas.

El barniz de acabado final es otro de los elementos más afectados, ya que al tratarse de piezas de uso cotidiano son dañados por agentes externos como la luz y también por los productos de limpieza que en ellos se emplean; sufriendo en esa capa superficial arañazos y manchas por un mal uso. Además, muchas veces nos encontramos con otros procedimientos más agresivos siguiendo los nuevos dictados de la moda, como el hecho de ser repintados o rebarnizados, por lo que se eliminaba el barniz original mediante medios mecánicos y así se le podía dar un nuevo aspecto sin necesidad de comprar un mueble nuevo.

Para finalizar, en cuanto a los resultados del estudio de las materiales, a través del estudio de la madera de cada uno de los muebles analizados en esta investigación, el examen mediante anatomía comparada, nos ha permitido constatar el empleo de chapas de nogal como recubrimiento en dos de las mesitas. La raíz de chopo fue empleada como revestimiento en el interior de la *Mesita 1*, además de su empleo como madera en la estructura interior de esa misma pieza.

El roble se utilizó en las molduras de la *Mesita 2*, siendo empleada en las partes visibles, al igual que en esa misma pieza sucedió con el nogal; mientras que, la madera de haya y de pino se utilizó en zonas como en la estructura interior y en las patas traseras, indicando de esta manera como se empleaban maderas de una mayor calidad en los exteriores más visibles de las piezas mobiliarias, al contrario de lo que sucedía en las partes estructurales.

A través del ensayo mediante espectroscopía FTIR se ha podido identificar una sustancia de naturaleza proteica empleada como adhesivo en la *Mesita 1*; demostrando así el empleo de colas animales en este tipo de mobiliario, pudiendo ser una cola de conejo o de carpintero, aunque es más probable que se trate de la segunda ya que su uso se destinaba para trabajos de carpintería, entre los que por supuesto se encuentra el mobiliario.

La técnica de la espectroscopía FTIR ha permitido identificar una sustancia lipídica asociada a un aceite secante, pudiéndose tratar del aceite de linaza, empleado en la elaboración de barnices desde la Antigüedad, reforzando la idea el hecho de estar documentado en la imitación de ébano. En esa misma muestra los resultados indican una resina natural de naturaleza diterpénica, empleada también en la elaboración de barnices debido a su dureza y mayor resistencia, frente a las resinas de tipo triterpénico, más blandas y menos resistentes; por lo que se puede afirmar que para la imitación de ébano en la *Mesita 1* se empleó un barniz coloreado, en lugar de un tinte para conseguir ese resultado final.

Por último, la aplicación de la técnica radiográfica nos ha permitido conocer en profundidad la construcción de estas piezas, ya que al tratarse de muebles chapados, no se puede apreciar tras un examen visual la construcción de los mismos, ya que las chapas ocultan su estructura interna y por ende, su proceso de elaboración. Además de

poder profundizar más en el estudio de los daños que presentaban en su interior, como ataque de insectos xilófagos, permitiéndonos conocer exactamente la intensidad del deterioro sufrido.

Una de las hipótesis elaborada como punto de partida en esta investigación, fue la valoración de la importancia del mobiliario *art déco* y su vínculo con la arquitectura coetánea del momento en la ciudad de Valencia. Los estudios desarrollados en esta tesis doctoral, nos han permitido constatar como el mobiliario siguió las mismas tendencias artísticas que las empleadas en otras artes como la arquitectura, escultura o artes gráficas; no solamente fue destacada su producción, sino que además compartían los mismos motivos decorativos y rasgos estilísticos.

Esta investigación podría ser continuada mediante el análisis de piezas mobiliarias conservadas y producidas en otros lugares de la geografía española y así poder realizar comparativas relacionadas con el estilo, materiales empleados o las técnicas constructivas. Marcando de esta manera unas claras líneas de estudio.

10. ANEXOS

10.1. Anexo 1: Recetas para la imitación de maderas

IMITACIÓN MADERA DE ÉBANO

Para llevar a cabo uno de los métodos se tiene que impregnar madera de sicomoro, plátano o haya con una solución de palo de Campeche caliente; una vez seca se aplica una solución fría de acetato de cobre.⁶⁹⁰

Otro de los métodos se realiza mediante la aplicación de un tinte negro en madera de peral, se emplea sobre todo para trabajos de talla y torneado.⁶⁹¹ El procedimiento se consigue por medio de dos líquidos. El primero de ellos se trata de un tinte, para conseguirlo se tiene que mezclar:

«dos partes de nuez de agalla en polvo con 15 partes de vino corriente y se tiene la disolución en reposo varios días en una habitación caliente, al cabo de ese tiempo, se transvasa el líquido y se filtra con un trozo de paño o de lienzo, añadiendo luego una cantidad de agua igual a la mitad de su volumen.»⁶⁹²

El segundo de los líquidos es una disolución de sulfato férrico en agua. Para realizar el tinte sobre la madera de peral se aplican varias manos del primer líquido, una vez este seco se da una con el segundo; el aspecto que se consigue tiene un color más negro cuanto más concentrada este la segunda disolución. A continuación para finalizar

⁶⁹⁰ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*, Barcelona: Ossó. p. 46.

⁶⁹¹ *Ibidem*. p. 76.

⁶⁹² *Ibidem*.

el proceso de imitación de ébano se aplicaba una capa de cera disuelta en esencia de trementina para posteriormente bruñirla con un paño.⁶⁹³ Aparece citado este mismo procedimiento en el *Recetario Industrial*, donde menciona que también se puede utilizar sobre madera de boj y otras maderas compactas; el segundo líquido que se menciona aquí está compuesto por una solución débil de ácido sulfúrico en agua.⁶⁹⁴

Otra técnica para la imitación del ébano se consigue de nuevo con la mezcla de dos líquidos. El primero se hace mediante la mezcla de «100 gramos de palo del Brasil; / 30 gramos de caparrosa verde; / 30 gramos de cardenillo; / 125 gramos de nuez de agalla; / 1 ½ litros de agua.»⁶⁹⁵ Todos estos ingredientes se hervían durante media hora, a continuación se filtraban y se aplicaba el líquido por medio de brocha o pincel sobre la madera, que podía ser de nuevo peral u otra madera con un grano compacto y uniforme. A continuación se prepara el segundo de los líquidos, disolviéndose a fuego lento 175 gramos de limadura de hierro en ½ litro de vinagre de buena calidad; se procede al filtrado y se aplica sobre la madera previamente impregnada con el líquido anterior. Se continua el procedimiento alternando capas de ambos líquidos hasta conseguir el tono deseado, entre capa y capa se realizaba un lijado con una lija del cero; se conseguía un mejor resultado si antes de comenzar el procedimiento se preparaba la madera con un mano de agua fuerte.⁶⁹⁶

El siguiente de los métodos sobre el que tenemos documentación es el que se conseguía por un lado mediante el hervido de «100 gramos de palo de Campeche; / 25 gramos de sulfato de hierro; / 2 litros de

⁶⁹³ *Ibidem.*

⁶⁹⁴ HISCOX, Gardner, HOPKINS, Albert, 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias*, Barcelona: Gustavo Gili. pp. 1016 – 1017.

⁶⁹⁵ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*, Barcelona: Ossó. p. 111.

⁶⁹⁶ *Ibidem.*

agua»;⁶⁹⁷ por otro lado se tenían que disolver 100 gramos de limadura de hierro en un litro de vinagre. El proceso de tintado se realizaba primeramente empapando la madera con la primera mezcla en caliente, una vez seca se aplicaba la segunda disolución; a continuación se dejaba secar y se pulía con una lija. Una vez más la madera que era preferible utilizar era el peral, aunque también aparece mencionado otro frutal, el cerezo. Se recomendaba el uso de este procedimiento en objetos terminados, ya que el barniz que se aplicaba después de este tintado solamente afectaría a las capas superficiales.⁶⁹⁸

Para el siguiente método de tintado no era necesario que el objeto o mueble estuviese terminado, ya que habría que tener durante dos días las piezas recién serradas en una disolución de alumbre saturada en caliente, a la que se le iba añadiendo durante el proceso varias veces una cocción de palo de Campeche; en el caso de piezas más pequeñas se tenían menos tiempo en esa disolución.⁶⁹⁹

A continuación se hervían en 10 partes de agua una de palo de Campeche, el resultado se filtraba y se dejaba evaporar el líquido resultante hasta quedar reducido a la mitad y por cada litro de este había que añadir de 10 a 15 gotas de una solución neutra de añil concentrado. Una vez sacadas las maderas de la solución de alumbre, se impregnaba con esta mezcla a la que se había añadido añil, para a continuación frotarlas con una solución de cardenillo «acetato de cobre básico con ácido acético concentrado y caliente»,⁷⁰⁰ hasta obtener el color deseado.

⁶⁹⁷ *Ibidem.*

⁶⁹⁸ *Ibidem.*

⁶⁹⁹ *Ibidem.*

⁷⁰⁰ *Ibidem.*

Otro procedimiento de tintado es poner a hervir la madera en un tinte preparado con «4 partes de nuez de agalla; / 1 parte de Campeche; / ½ parte de cardenillo cristalizado; / 50 partes de agua.»⁷⁰¹

Otra de las recetas de Santini es utilizar «160 gramos de nuez de agalla; / 40 gramos de Campeche en polvo; / 20 gramos de sulfato de hierro; / 20 gramos de cardenillo.»⁷⁰² Todos estos ingredientes se ponen en una vasija de barro con agua a hervir, a continuación se filtra el líquido resultante y se aplican varias capas en caliente sobre la madera a teñir; aparte de esto se ponen 65 gramos de limaduras de hierro en medio litro de vinagre a calentar, cuando se haya enfriado se aplican dos o tres manos dejando secar entre capa y capa.⁷⁰³ Esta última receta aparece citada en la revista *Heraldo de la industria* y en *La Construcción Moderna*,⁷⁰⁴ pero en vez de nombrar las limaduras de hierro menciona el acetato de hierro.⁷⁰⁵

Otra de las fórmulas del tratado de Santini en lo referente a la imitación de ébano, en este caso si se quiere teñir la madera hasta la médula; primero se realiza una mezcla de limaduras de acero con 50 gramos de sal de amoníaco a la que se le añade vinagre fuerte y se deja durante «15 días en un recipiente que se colocará en un horno, a fuego moderado»;⁷⁰⁶ en segundo lugar «en otro recipiente se pone una crecida cantidad de lejía, con nuez de agalla triturada y recortaduras de palo de Pernambuco, y se trata la mezcla como la anterior.»⁷⁰⁷ El procedimiento a llevar a cabo con esta receta es el siguiente, se coloca la madera en la primera mezcla en ebullición durante varias horas y se

⁷⁰¹ *Ibídem.*

⁷⁰² *Ibídem.*

⁷⁰³ *Ibídem.* pp. 112 - 113.

⁷⁰⁴ 1904. "La imitación de las maderas finas", en *La Construcción moderna*, nº 1, 15 enero 1904, p. 19.

⁷⁰⁵ 1903. "Tinturas para las maderas", en *Heraldo de la Industria*, nº 71, p. 4.

⁷⁰⁶ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*, Barcelona: Ossó. p. 113.

⁷⁰⁷ *Ibídem.*

deja reposar tres días, para a continuación repetir la operación con la segunda de las mezclas.⁷⁰⁸

Finalizamos el tratado de Santini con una de las descripciones en este caso del referenciado macasar, que se trata de un tipo de ébano. Para este procedimiento se recomendaba utilizar madera de sicomoro a la que se aplicaba primeramente un mordiente de una solución de alumbre; a continuación se daba una solución en caliente de palo de Brasil; para finalizar este proceso se dejaba secar y en frío se aplicaba una solución de acetato de cobre.⁷⁰⁹

Otra de las fuentes consultadas donde se referenciaban recetas para la imitación del ébano fueron las revistas de la época, en este caso en dos de ellas, *La Construcción Moderna* y el *Heraldo de la Industria*,⁷¹⁰ aparecen los mismos métodos que se detallan a continuación.

Para realizar el primero de los métodos había que hervir Campeche en agua hasta que adquiría un tono violeta, cuando esto sucedía se añadía alumbre a la mezcla; esta disolución se aplicaba en caliente a la madera hasta que se conseguía un tono violeta. Una vez hecho esto, se colocaban a fuego lento limaduras de hierro en vinagre y un poco de sal marina; esta disolución se extendía sobre la madera tratada anteriormente con el Campeche hasta conseguir el tono negro deseado.⁷¹¹

Otro de los métodos referenciados en las revistas era el que se llevaba a cabo mediante la humectación de la madera con ácido nítrico o piroleñoso, si alguno de estos no se encontraba disponible se podía emplear cualquier otro ácido; con esto se lograba que la madera se oscureciera realzando de esta manera su color natural, llegando a

⁷⁰⁸ *Ibidem.*

⁷⁰⁹ *Ibidem.*

⁷¹⁰ 1903. "Tinturas para las maderas", en *Heraldo de la Industria*, nº 71, p. 4.

⁷¹¹ *Ibidem.*

convertirse en negro. Esta técnica funciona mejor con las maderas de acebo, nogal, cerezo, espino de majuelo y el peral.⁷¹²

El último de los métodos que aparece referenciado en las revistas es el que se lleva a cabo mediante el hervido de ocho onzas de palo de Campeche en cuatro litros de agua, pasada media hora se añadía media onza de caparrosa; una vez conseguido el líquido se aplicaba sobre la madera y para obtener un mejor resultado se debía aplicar al barniz unas gotas de color negro, para que así no adquiriera un color pardo⁷¹³ no llegando a alcanzar el objetivo de la imitación. En el *Recetario Industrial* se complementaba esa mezcla con la preparación de otra realizada con «60 gr de limaduras de acero y ¼ de litro de vinagre»;⁷¹⁴ una vez aplicada y seca la primera de las mezclas, se daba la el líquido resultante de la segunda mezcla.⁷¹⁵ Seco todo esto se procedía al barnizado, a cuyo barniz se le había aplicado pigmento negro; otro método de barnizado sobre esa imitación de ébano era «dándole una mano de barniz secante y frotándola después con piedra pómez en polvo fino y aceite de linaza.»⁷¹⁶

Para finalizar la cuestión del tintado para conseguir una imitación del ébano continuamos con los métodos detallados en el *Recetario Industrial*, dos de ellos ya han sido mencionados complementando la información de las revistas y del recetario de Santini.

Uno de las recetas citadas se realizaba mediante cuatro litros de barniz base y noventa gramos de tintura negra; mientras que otra de ellas se conseguía con los siguientes ingredientes: «alcohol metílico 20 litros, laca granate 4 Kg, resina oscura 3,5 Kg, tintura de ébano 300 gr.»⁷¹⁷

⁷¹² *Ibidem.* p. 20.

⁷¹³ *Ibidem.*

⁷¹⁴ HISCOX, Gardner, HOPKINS, Albert, 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias*, Barcelona: Gustavo Gili. p. 1016.

⁷¹⁵ *Ibidem.*

⁷¹⁶ *Ibidem.*

⁷¹⁷ *Ibidem.* p. 1017.

Otro de los procedimientos se realizaba mediante la cocción de medio kilo de virutas de palo de Campeche en dos litros de agua durante una hora; el líquido resultante en caliente se aplica sobre la madera y una vez seca se da otra capa en caliente con ese mismo líquido; cuando la segunda haya secado se aplica «una mano de solución de 30 gr de vitriolo verde en 1 litro de agua caliente.»⁷¹⁸ Era importante que el secado de la madera se tenía que hacer al sol o introduciéndola en una habitación caliente, nunca al fuego.⁷¹⁹ El pulimento que se hacía sobre el tinte era mediante la aplicación de una cola muy fluida que cuando estuviese seca se lijaba con una lija de grano muy fino; a continuación se preparaba una muñequilla y se aplicaba el barniz francés mediante el frotado en círculos de la superficie. El barniz debía de estar mezclado con negro, «en la proporción de 8 gr de pigmento por 125 cm³ de aquél.»⁷²⁰ El proceso de barnizado era el siguiente según el recetario:

Cuando se ha dado una mano a la madera, se deja secar durante una hora, y después se lija un poco con papel del número 0; se da otra mano, y al cabo de veinticuatro horas se vuelve a fijar y a dar otra mano. Seca esta última se hace una muñequilla nueva que se humedece con alcohol de 90°, se le pone una gota de aceite y se frota sobre la madera con movimiento circular. Basta en general con una aplicación de alcohol, siendo siempre preferible emplear un poco cada vez, ya que un exceso de alcohol quitaría todo el barniz, siendo preciso entonces volver a empezar el bruñido.⁷²¹

Otro de los métodos se conseguía mediante una receta en la que se cocía a fuego lento «vinagre fuerte 4 litros, extracto de palo de Campeche 1 Kg, caparrosa verde ¼ de Kg, azul de China 125 gr, agallas 60 gr»,⁷²² una vez diluido se dejaba enfriar y ya se podía aplicar directamente, o bien se le agregaba ¼ de litro de óxido de hierro, que

⁷¹⁸ *Ibidem.* p. 1016.

⁷¹⁹ *Ibidem.*

⁷²⁰ *Ibidem.*

⁷²¹ *Ibidem.*

⁷²² *Ibidem.*

aparece mencionado como orín en el texto; este se conseguía «rascando flejes viejos, o mejor aun teniendo algún tiempo limaduras de hierro en una solución de ácido acético o en vinagre concentrado.»⁷²³

Para finalizar con el último de los métodos reflejados en el *Recetario Industrial* se seguía la siguiente receta, en la que se empleaba por un lado 420 gramos de agallas, 100 gramos de palo de Campeche raspado, 50 gramos de vitriolo y 50 gramos de cardenillo; por otro lado «100 gr de limaduras de hierro con $\frac{3}{4}$ de litro de vinagre fuerte de vino.»⁷²⁴ La segunda de las mezclas se calienta y se aplica sobre la madera ya ennegrecida con dos o tres capas.⁷²⁵

En el caso de querer tinter una pieza por completo, llegando hasta todas sus partes había que preparar una mezcla compuesta por 50 gramos de sal amoníaco a la que se agregaba la suficiente cantidad de limaduras de acero, todo esto se colocaba en una vasija a la que se le añadía vinagre fuerte y se mantenía al fuego durante catorce días.⁷²⁶

Otra práctica descrita era colocar lejía concentrada con virutas de palo de Brasil y agallas, nuevamente se mantenía al fuego el mismo tiempo que la anterior; a estas mezclas se añadían las maderas para impregnarse totalmente. El proceso se llevaba a cabo mediante la inmersión del objeto en la mezcla con amoníaco para hervirlo durante unas horas y se dejaba en ese líquido durante tres días, a continuación las piezas se pasaban a la segunda mezcla repitiendo el proceso; a la hora de aplicar el barniz se tenía que optar por uno incoloro al que se le añadía azul de Prusia pulverizado.⁷²⁷

⁷²³ *Ibidem.*

⁷²⁴ *Ibidem.*

⁷²⁵ *Ibidem.*

⁷²⁶ *Ibidem.*

⁷²⁷ *Ibidem.*

Por último hacemos mención a dos recetas conservadas en el *Manual del Ebanista y Carpintero*. La primera de ellas está recomendada para las maderas de tilo, peral, chopo y arce, las cuales hay que introducir las en un baño frío con una mezcla de «2 Kgr. de agua por 280 gramos de Campeche y 30 gramos de sulfato de hierro»⁷²⁸. Una vez pasan veinticuatro horas sumergidas en esta mezcla se deja secar la madera al aire, para a continuación introducir las durante doce horas en un baño de nitrato de hierro a una temperatura de 4º *Beaumé*; si después de todo esto la madera no ha adquirido el color deseado, se debe volver a introducir en el primero de los baños.⁷²⁹

El segundo de los métodos está indicado para la madera de encina, que se tenía que introducir en una solución caliente y satura de alumbre en agua durante dos días; a continuación se pasaba a otra solución compuesta por Campeche y añil, que se podía sustituir por otra de «campeche con algunas gotas de solución de añil, neutralizada con un poco de creta.»⁷³⁰ Una vez que se hubiera extraído la madera y se hubiese secado se frotaba con una solución en caliente con vinagre fuerte y acetato de cobre bórico; el proceso de las inmersiones en estos líquidos habría que repetirla tantas veces como fuese necesario hasta obtener el tono deseado, que debía de ser un negro vivo e intenso. Una vez adquirido el tono deseado se abrillantaba la madera con un trapo empapado en aceite; y así «la encina tratada de esta manera adquirirá un hermoso color de ébano.»⁷³¹

⁷²⁸ OPISSO, Alfredo, 1905. *Manual del ebanista y el carpintero*, Barcelona: Rovira y Chiqués. p. 79.

⁷²⁹ *Ibidem*.

⁷³⁰ *Ibidem*.

⁷³¹ *Ibidem*. pp. 79 - 80.

IMITACIÓN MADERA DE CAOBA

Comenzamos con los métodos extraídos del Tratado de Santini, el primero de ellos consiste en la aplicación de un tinte compuesto con corteza verde de nuez. Se empleaba en una madera blanca que debía de estar bien pulida; una vez seca y como acabado se aplicaba una capa de encáustico y se pulía.⁷³²

El segundo de los métodos se consigue mediante una disolución de caoba en grano en agua caliente, esta mezcla se colaba mediante un trapo y cuando estaba fría se mezclaba con un tinte de cáscara de nuez. No existía una proporción exacta, ni una madera predilecta para la elección de este método.⁷³³

La tercera de las recetas para imitar la caoba cromatada era mediante la mezcla de «encarnado químico con más o menos agua y aplicando esta tintura a la madera por transformar.»⁷³⁴

El siguiente y cuarto método se obtenía mediante la disolución de cinco gramos de fucsina caoba en medio litro de alcohol, el resultado se aplicaba mediante brocha o pincel sobre la madera y se dejaba secar. A continuación se disolvía doce gramos y medio de bicromato en medio litro de alcohol, que se aplicaba una vez hubieran pasado veinticuatro horas de la aplicación de la primera disolución. Las medidas de las mezclas se podían variar en función de si se quería obtener un tinte más o menos claro.⁷³⁵

⁷³² SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*, Barcelona: Ossó. p. 105.

⁷³³ *Ibidem*.

⁷³⁴ *Ibidem*.

⁷³⁵ *Ibidem*. p. 106.

El quinto de los métodos registrados por Santini se realizaba mediante tres procedimientos. En primer lugar la madera se lavaba con una disolución de ácido nítrico en agua, en una proporción de 5:1, se dejaba secar y se aplicaba otra mano con esa misma disolución. En segundo lugar y una vez que se hubiesen secado estas dos capas se aplicaba a la madera mediante un pincel una disolución que estaba preparada con «100 gramos de sangre de drago; / 50 gramos de alumbre; / 1 litro de alcohol rectificado.»⁷³⁶ Estos ingredientes se preparaban al baño maría mediante la disolución del alumbre y la sangre de drago en el alcohol, si se quería optar por ofrecer una mayor vivacidad se podía añadir sal de acederas. El tercero de los procedimientos era el acabado final, que se realizaba con la aplicación de un barniz, por medio de un pincel fino o a muñequilla, compuesto de «200 gramos de goma laca; / 60 gramos de benjuí; / 2 litros de alcohol de 90 grados.»⁷³⁷

El quinto método aparece documentado también en el *Recetario Industrial*, el único cambio es que en los ingredientes de la segunda capa se emplea carbonato sódico en lugar de alumbre y no aparece mencionado ningún proceso de barnizado.⁷³⁸

El sexto de los procedimientos es igual que el quinto, lo único es que las proporciones de las recetas varían, siendo estas:

Para el lavado de la madera. / 4 partes de agua; / 1 parte de ácido nítrico. / Para la capa siguiente: / 1 litro de alcohol rectificado; / 90 gramos de sangre de drago; / 45 gramos de alumbre. / Para la última capa: / 1 litro de alcohol de 9 grados; / 30 gramos de benjuí; / 90 gramos de goma laca.⁷³⁹

⁷³⁶ *Ibidem.*

⁷³⁷ *Ibidem.*

⁷³⁸ HISCOX, Gardner, HOPKINS, Albert, 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias*, Barcelona: Gustavo Gili. p. 1015.

⁷³⁹ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*, Barcelona: Ossó. p. 106.

La séptima de las recetas documentadas por Santini, es muy similar a las dos anteriores. Primeramente se lavaba la madera con una disolución de una parte de ácido nítrico en cinco de agua; a continuación se disolvían 100 gramos de sangre de drago y 25 gramos de bicarbonato de sosa en un litro de alcohol, que se aplicaba sobre la madera que ya se había tratado con el ácido nítrico y se dejaba secar de nuevo. Se finalizaba el proceso con un barniz compuesto por 100 gramos de goma laca en un litro de alcohol, que se pulía cuando estuviera seco.⁷⁴⁰

El octavo de los métodos para imitar caoba se obtenía mediante una mezcla que se mantenía al fuego, estaba compuesta por «500 gramos de aceite de linaza y 300 gramos de orcaneta; tamízase la luego y se le añade 30 gramos de resina y 30 gramos de cera amarilla»;⁷⁴¹ con el resultado se pintaba la madera con la que se pretendía conseguir el aspecto de la caoba.

El noveno de los procedimientos comenzaba con el vertido de agua de lluvia sobre cal viva y se dejaba durante toda la noche en reposo, se filtraba al día siguiente con un lienzo y se añadía agua y trozos de palo de Brasil. Las maderas a tratar se trataban antes con un baño en agua de alumbre, para a continuación hervirla en la mezcla con palo de Brasil.⁷⁴²

A continuación procedemos a la descripción del décimo método del Tratado de Santini, primero se hace una mezcla con medio litro de agua a la que se le añaden «30 gramos de urchilla; / 30 gramos de palo del Brasil, triturado; 30 gramos de rubia.»⁷⁴³ La segunda de las mezclas se obtiene hirviendo en agua ciento sesenta gramos de cenizas

⁷⁴⁰ *Ibidem.* pp. 106 - 107.

⁷⁴¹ *Ibidem.* p. 107.

⁷⁴² *Ibidem.*

⁷⁴³ *Ibidem.*

graveladas, el resultado se filtraba con un lienzo al que se le añadía el primero de los líquidos y a continuación se filtraba toda la mezcla; cuando estuviese frío el líquido resultante se incorporaba doscientos gramos de alcohol y ya se podía utilizar sobre la madera.⁷⁴⁴

El undécimo de los procedimientos era disolver en doscientos gramos de agua, cien de limaduras de hierro y doscientos de agua fuerte; todo esto se calentaba al baño maría a una temperatura de cincuenta y cinco grados durante un tiempo de cuarenta y ocho horas; una vez que adquiría un color pardo similar al de la herrumbre se filtraba y ya se podía aplicar sobre la madera.⁷⁴⁵

El duodécimo de los métodos se conseguía mezclando «125 gramos de campeche; / 15 gramos de palo amarillo; / 1 litro de agua»;⁷⁴⁶ esto se hervía, empleando para ello un recipiente de barro o cobre, nunca de hierro; el resultado de esta cocción se filtraba. El procedimiento continuaba añadiendo al líquido resultante un poco de agua, y ácido sulfúrico gota a gota hasta que la mezcla quedase agria. Con la aplicación de este líquido adquiere un color rojo subido, que irá aumentando su tonalidad en función del ácido que se haya aplicado a la mezcla. La conservación del tono se conseguía con el acabado final, esto era mediante un pulimento con encáustico, con una cera o un barniz, si se optaba por el tercero de los acabados se debían aplicar tres o cuatro capas de un barniz de alcohol.⁷⁴⁷

El decimotercero de los métodos citados por Santini se describe a continuación, primeramente había que lavar una madera de arce gris u olmo con agua fuerte diluida en mucha agua, a continuación se aplica mediante pincel la siguiente disolución, compuesta por «122 gramos

⁷⁴⁴ *Ibidem.*

⁷⁴⁵ *Ibidem.*

⁷⁴⁶ *Ibidem.*

⁷⁴⁷ *Ibidem.* pp. 107 - 108.

de alcohol; / 4 gramos de sangre de drago; / 1 gramo de áloe; / 2 gramos de orcaneta.»⁷⁴⁸ Esta receta aparece reflejada también en el *Recetario Industrial*, lo único que cambia es que primeramente se tenía que dar una capa mordiente de ácido nítrico diluido, en vez del agua fuerte como describe Santini; la disolución colorante contiene los mismos ingredientes, pero aparecen cambiadas las proporciones.⁷⁴⁹

El decimocuarto de los procedimientos para la imitación de la caoba se consigue mediante la preparación de dos soluciones, se debía utilizar un recipiente que nunca se hubiese utilizado. La primera de ellas se obtenía mediante el hervido de «60 gramos de urchilla; / 60 gramos de palo del Brasil; / 60 gramos de rubia»;⁷⁵⁰ para la segunda se empleaban los siguientes ingredientes: «75 gramos de cenizas graveladas; / 1/3 de litro de agua.»⁷⁵¹ Se filtran los líquidos resultantes y después una vez frío se añaden entre noventa y noventa y cinco gramos de espíritu de vino; el tinte que se obtiene se aplica con esponja en maderas de cerezo, tilo y álamo; si se quiere tintar una madera de nogal para imitar la caoba con este método, no se añade urquilla.⁷⁵²

Para el decimoquinto de los métodos se debía preparar un cocimiento con «1 kilo de raíz de rubia; / 500 gramos de palo amarillo en polvo; / 1 kilo de agua.»⁷⁵³ Si mediante este método se quería imitar caoba vieja, habría que sustituir los quinientos gramos de palo amarillo por cien de Campeche y lavar la madera con lejía de potasa.⁷⁵⁴

⁷⁴⁸ *Ibidem.* p. 108.

⁷⁴⁹ HISCOX, Gardner, HOPKINS, Albert, 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias*, Barcelona: Gustavo Gili. p. 1015.

⁷⁵⁰ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*, Barcelona: Ossó. p. 108.

⁷⁵¹ *Ibidem.*

⁷⁵² *Ibidem.*

⁷⁵³ *Ibidem.*

⁷⁵⁴ *Ibidem.*

Para la decimosexta fórmula había que tener macerando durante ocho días «30 gramos de raíz de azafrán de la India, pulverizada; / 30 gramos de sangre de drago en polvo; / 250 gramos de alcohol de 80 grados»;⁷⁵⁵ todo esto se filtraba y se aplicaba el tinte resultante en caliente sobre la madera a tratar.⁷⁵⁶

La decimoséptima receta se obtenía mediante el hervido de la suficiente cantidad de palo de Brasil en agua hasta aportar color a la misma. Una vez se hubiese sacado el palo de Brasil se añadía al agua urchilla; el líquido resultante se dejaba enfriar y una vez templado se añadía moderadamente cola fuerte diluida en agua. Se aplicaba el producto tibio y como acabado final se pulía la madera tratada con cera.⁷⁵⁷

El decimoctavo de los procedimientos comenzaba con fundir en un crisol «200 gramos de óxido de titanio; / 2.000 gramos de potasa purificada»,⁷⁵⁸ el resultado se echaba en agua hirviendo y se le dejaba depositar; al poso una vez seco se le añadía ácido clorhídrico para disolverlo. Se empleaba sumergiendo la madera en la mezcla hirviendo para a continuación frotarla con una infusión de nuez de agalla en alcohol, resultando un tinte muy sólido.⁷⁵⁹

La decimonovena fórmula era recomendada para la imitación de la caoba sobre las maderas blancas, comenzaba con la colocación de ámbar amarillo en polvo en una capa de dos o tres centímetros en un recipiente, se fundía al fuego el ámbar hasta que quedaba en un tercio del total; se enfriaba sobre una plancha de hierro y cuando estuviese frío se partía en trozos. Una vez hecho esto se preparaba el secante

⁷⁵⁵ *Ibidem.*

⁷⁵⁶ *Ibidem.*

⁷⁵⁷ *Ibidem.* p. 109.

⁷⁵⁸ *Ibidem.*

⁷⁵⁹ *Ibidem.*

con los siguientes ingredientes: «1 kilo de aceite de linaza; / 500 gramos de litargirio; 122 gramos de sulfato de cinc.»⁷⁶⁰ En otro recipiente se mezclaba un kilo del barniz obtenido con los ingredientes anteriores, trescientos gramos de ámbar derretido y un kilo doscientos gramos de aceite de trementina; para realizarlo se colocaba primero el barniz con el ámbar hasta que hirviera, cuando se hubiese fundido se añadía la trementina y se iba removiendo para integrarlo todo bien. Cuando estuviese hecho se dejaba enfriar durante cinco horas y se filtraba obteniéndose así este ejemplo de tinte.⁷⁶¹

El vigésimo tinte se obtenía mediante la cocción en dos litros de agua de «10 gramos de safranina o azafranina; / 6 gramos de crisodina J E; / 3 gramos de violeta 300 XE; 1 gramo de fucsina A»;⁷⁶² el líquido resultante se aplicaba mediante pincel o esponja en caliente sobre la madera a tratar.⁷⁶³

Santini hace descripciones más específicas sobre la imitación de la caoba, como es el caso de la imitación de la caoba clara, que se obtenía por medio de una infusión de palo del Brasil, que se aplicaba sobre piezas de roble y sicomoro; o una infusión de rubia sobre madera nuevamente de sicomoro y tilo acuático.⁷⁶⁴ En las revistas *La Construcción Moderna* y *Heraldo de la Industria* describen también este mismo método, incluye la madera de arce común en la infusión de palo del Brasil.⁷⁶⁵

Para conseguir una imitación de caoba de tinte encarnado claro se tenía que aplicar en el caso de madera de nogal blanco una infusión

⁷⁶⁰ *Ibidem.*

⁷⁶¹ *Ibidem.*

⁷⁶² *Ibidem.* pp. 109 - 110.

⁷⁶³ *Ibidem.* p. 110.

⁷⁶⁴ *Ibidem.*

⁷⁶⁵ 1904. "La imitación de las maderas finas", en *La Construcción moderna*, nº 1, 15 enero 1904, p. 20.

de palo del Brasil, o si era para una madera de sicomoro se utilizaba una infusión de bija y potasa.⁷⁶⁶ Estos dos métodos aparecen descritos de la misma manera en las revistas *La Construcción Moderna* y *Heraldo de la Industria*, en unos artículos dedicados a la imitación de la madera por medio de tintes.

Se podía conseguir esa caoba de tinte encarnado también con el siguiente procedimiento: hervir en un recipiente de porcelana «medio litro de agua, 125 gramos de campeche y 15 de palo amarillo.»⁷⁶⁷ Una vez pasadas dos horas en ebullición, se reemplazaba el líquido que se evapora por la misma cantidad de agua; este tinte se aplicaba en tres o cuatro manos sobre una madera blanca. A continuación se lavaba la madera con «agua ligeramente acidulada por medio de ácido sulfúrico. Dejándola secar, barnízase con una mezcla, fundida al calor del baño de maría, de 50 gramos de esencia de trementina y 50 de cera amarilla.»⁷⁶⁸

En lo que corresponde a la imitación de la caoba leonada, hay que aplicar un cocimiento de campeche a la madera de sicomoro o roble.⁷⁶⁹

Finalizamos con el tratado de Santini en lo que se refiere a los procesos para la imitación de caoba, en este caso para obtener caoba oscura. Eran tres los métodos que se podían seguir, el primero de ellos era un cocimiento de palo del Brasil y rubia en madera de acacia o álamo; el segundo una solución de goma guta o gutagamba en madera de castaño viejo; la tercera y última una solución de cúrcuma en madera de castaño corriente.⁷⁷⁰ Estos tres procedimientos aparecen descritos

⁷⁶⁶ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*, Barcelona: Ossó. p. 110.

⁷⁶⁷ *Ibidem.*

⁷⁶⁸ *Ibidem.*

⁷⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁷⁰ *Ibidem.*

también en las revistas *La Construcción Moderna* y *Heraldo de la Industria*.

Continuamos con las dos de las recetas conservadas en el *Manual del ebanista y el carpintero*, la primera de ellas está indicada para tratar la madera de nogal, para ello se prepara un tinte que contiene «agua regia, sangre de drago, sosa o catecú y bicromato de potasa.»⁷⁷¹ El segundo de los métodos conservados en el manual estaba recomendado para la madera de olmo, el procedimiento a seguir era hervir trozos de caoba con un poco de doradillo hasta obtener el color deseado.⁷⁷²

Finalizamos con los procedimientos que se describen en el *Recetario Industrial*, para la primera de ellas se necesitaba lo siguiente: «Agua 27,5 Kg, laca naranja 2,75 Kg, boráx triturado 1,38 Kg, tinte de alquitrán soluble en agua (rojo caoba) 0,560 Kg.»⁷⁷³ Para conseguir otro de los tintes se tenía que utilizar los siguientes ingredientes: «Alcohol metílico 20 litros, laca naranja 5 Kg, resina de ámbar 2,5 Kg, tintura de caoba 240 gr.»⁷⁷⁴

El siguiente de los métodos reflejado en esta fuente comenzaba el proceso con el frotado de la madera con una solución de ácido nítrico, a la que posteriormente con una brocha se le aplicaba una mezcla compuesta por treinta gramos de sangre de drago, doce de carbonato sódico y seiscientos de alcohol.⁷⁷⁵

El siguiente de los métodos se conseguía mediante un barniz que estaba compuesto por noventa gramos de tintura de caoba y cuatro

⁷⁷¹ OPISSO, Alfredo, 1905. *Manual del ebanista y el carpintero*, Barcelona: Rovira y Chiqués. p. 81.

⁷⁷² *Ibidem*.

⁷⁷³ HISCOX, Gardner, HOPKINS, Albert, 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias*, Barcelona: Gustavo Gilí. p. 1015.

⁷⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁷⁵ *Ibidem*.

litros de barniz base; este último barniz se conseguía con dos recetas también descritas en dicha fuente. La primera consta de «Copal de Manila en polvo 28 Kg, resina corriente pulverizada 56 Kg, alcohol metílico 72 litros»⁷⁷⁶ y «Copal 42 Kg, barniz de trementina 24 litros, alcohol metílico 72 litros.»⁷⁷⁷

La última de las fórmulas reflejadas en el *Recetario Industrial* y con la que concluimos este Anexo está compuesta por un kilo de bicromato potásico, ochenta gramos de tierra sombra quemada y el alcohol que se estime; una vez pasados dos días se colaba el líquido resultado y ya estaba listo para emplearse como tinte de imitación caoba.⁷⁷⁸

IMITACIÓN MADERA DE PALOSANTO

En la revista *La Construcción Moderna* nos encontramos con dos ejemplos de cómo se debe realizar la imitación del palosanto, uno se realiza con una infusión de rubia sobre madera de plátano; el otro con una baño de acetato sobre sicomoro o tilo.⁷⁷⁹

IMITACIÓN MADERA DE PALO ROSA

Conservamos un método en nuestra documentación un método para la imitación del palo rosa, se encuentra en el tratado de Santini. El proceso se conseguía mediante dos procedimientos, el primero de

⁷⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁷⁹ 1904. "La imitación de las maderas finas", en *La Construcción moderna*, nº 1, 15 enero 1904, p. 20.

ellos era aplicar a la pieza capas alternas de una solución de yoduro de potasio en una proporción de cien gramos por litro; a continuación se aplicaba otra capa, en este caso de bicloruro de mercurio en una proporción de cuarenta gramos por litro. El segundo de los procedimientos comenzaba con la preparación de un cocimiento en dos litros y medio de agua con trescientos cincuenta gramos de palo de campeche, cuando el volumen del líquido se hubiese reducido a la cantidad de un litro se aplicaba hirviendo sobre madera de sicomoro. Esta fase se podía repetir varias veces, dejando secar entre capa y capa. Una vez se hecho esto se debía granear la madera con un pincel de camello que previamente se había humedecido en una solución de sulfato de hierro y sulfato de cobre.⁷⁸⁰

IMITACIÓN MADERA DE NOGAL

El nogal es otra de las maderas de las que conservamos procesos para su imitación. En el tratado de Santini se describen tres maneras de hacerlo, la primera de ellas está destinada a la imitación del nogal claro, para ello hay que disolver tres cucharadas, se indica que son de café, de polvo de ocre amarillo en un litro de agua para la obtención de este tinte.⁷⁸¹

La segunda fórmula está indicada para imitar una madera de nogal oscura, esta se consigue disolviendo cuatro cucharadas, se indica que son de sopa, de extracto de Cassel en un litro de agua.⁷⁸²

⁷⁸⁰ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*, Barcelona: Ossó. p. 116.

⁷⁸¹ *Ibidem*. p. 114.

⁷⁸² *Ibidem*.

El tercero y último de los métodos del tratado de Santini está destinado a maderas blancas para conseguir la imitación de nogal. Habría que disolver en dos litros de agua «60 de tierra Cassel impalpable y 4 de potasa de América o cenizas, haciendo hervir la mezcla durante un cuarto de hora y sumergiendo en ella la madera.»⁷⁸³ Indica que la potasa se podía sustituir por carbonato de potasio, siempre y cuando se utilizasen dos gramos, es decir la mitad que de potasa.⁷⁸⁴

En las revistas *La Construcción Moderna* y *Heraldo de la Industria* conservamos una receta, se describe la misma en ambas publicaciones. Está dirigida para la imitación de nogal negro y se indicaba que se debía realizar sobre madera de pino, primero se debía calentar la madera para que estuviese bien seca, seguidamente se aplicaban dos manos de una solución acuosa de extracto de corteza de nueces, antes de que esto se haya secado se frotaba «con una muñeca de trapo empapada en una solución caliente de 10 gramos de bicromato de potasa disuelto en 50 de agua hirviendo.»⁷⁸⁵ Una vez estuviera la madera seca se pulimentaba mediante frotación; esta preparación solía penetrar en la madera de dos a cuatro milímetros.⁷⁸⁶

En el *Recetario Industrial* se describen doce procesos para conseguir la imitación del nogal. Para llevar a cabo el primero de ellos se debía tratar dos veces la madera con una solución compuesta por una parte de permanganato potásico y treinta de agua; una vez aplicada y pasados cinco minutos se lavaba con agua, se dejaba secar y se procedía a su pulido con aceite.⁷⁸⁷

⁷⁸³ *Ibidem.*

⁷⁸⁴ *Ibidem.*

⁷⁸⁵ 1904. "La imitación de las maderas finas", en *La Construcción moderna*, nº 1, 15 enero 1904, p. 20.

⁷⁸⁶ *Ibidem.*

⁷⁸⁷ HISCOX, Gardner, HOPKINS, Albert, 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias*, Barcelona: Gustavo Gilí. p. 1018.

El segundo de los métodos era mezclar «180 gr de una solución de permanganato potásico con 180 gr de sulfato magnésico y 2 litros de agua caliente.»⁷⁸⁸ Se conseguía la imitación del nogal porque al entrar en contacto el permanganato potásico con la madera esta adquiría el color de dicha madera; el tinte se podía aplicar mediante brocha, aunque se recomendaba si era una pieza pequeña, de unos cinco centímetros, sumergirla en el líquido y sacarla cuando hubiera adquirido el color que se buscaba.⁷⁸⁹

La tercera de las fórmulas que se describe es un barniz compuesto por veinte litros de alcohol metílico, cuatro kilos de laca granate, tres kilos y medio de resina oscura y doscientos cuarenta gramos de tintura de nogal.⁷⁹⁰

El cuarto de los procedimientos seguía la siguiente receta: «Agua 22,5 Kg, laca granate 2,52 Kg, bórax triturado 1,13 kg, color nogal (pigmento derivado de la hulla) soluble en agua 0,466 Kg.»⁷⁹¹

El quinto de los métodos se conseguía con una mezcla formada por cuatro litros de vinagre, doscientos cincuenta gramos de pigmento rosa, doscientos cincuenta gramos de pigmento seco y tostado de castaño de Van Dyck; el líquido se aplicaba al día siguiente de ser preparado mediante una esponja.⁷⁹²

La sexta fórmula se prepara mediante «Alcohol metílico 640 cm³, pintura de color nogal (de alcohol) 90 gr, resina de ámbar en polvo 220 gr, laca 750 gr; se digiere en baño de arena.»⁷⁹³

⁷⁸⁸ *Ibidem.*

⁷⁸⁹ *Ibidem.*

⁷⁹⁰ *Ibidem.*

⁷⁹¹ *Ibidem.*

⁷⁹² *Ibidem.*

⁷⁹³ *Ibidem.*

El séptimo método se trata de un barniz, formado por cuatro litros de barniz base y noventa gramos de tintura de nogal.⁷⁹⁴

En el octavo procedimiento del *Recetario Industrial* se realiza un consejo para llevar a cabo la imitación del nogal, este era, agregar catorce partes de castaño de Bismarck y seis partes de anilina negra a las pinturas utilizadas para imitar el roble.⁷⁹⁵

La novena fórmula se realizaba mediante la mezcla de sangre de drago, negro de humo y alcohol metílico.⁷⁹⁶

El décimo de los métodos consistía en hervir medio kilo de raspaduras de palo de Campeche y doscientos cincuenta gramos de sándalo rojo en dos litros de agua, hasta conseguir el tono deseado, cuando todavía está caliente se aplica mediante brocha sobre la madera; si se quiere intensificar el color se dan dos manos. El siguiente procedimiento consistía en mezclar en un recipiente de hierro, cuatro litros de esencia de trementina con un kilo de asfalto, mientras se calentaba se le iba dando vueltas hasta que estuviera todo disuelto; con el líquido resultante se pintaba la madera tratada anteriormente. Un consejo dado para mejorar el resultado era añadir a la esencia de trementina un poco de barniz y de negro de humo.⁷⁹⁷

La undécima receta se conseguía pintando la madera a tratar varias veces «con una infusión en lejía hirviendo de cáscaras verdes de nueces.»⁷⁹⁸

Para finalizar con la imitación del nogal, lo hacemos con la décimo segunda fórmula descrita en el *Recetario Industrial*, que es la siguiente:

⁷⁹⁴ *Ibídem.*

⁷⁹⁵ *Ibídem.*

⁷⁹⁶ *Ibídem.*

⁷⁹⁷ *Ibídem.*

⁷⁹⁸ *Ibídem.*

«Castaño de Van Dyck, amasado con agua, 50 Kg, sosa disuelta en agua caliente 14 Kg. Se mezclan en una centrifugadora, y después se seca el producto resultante en cubetas de palastro.»⁷⁹⁹

IMITACIÓN MADERA DE COLOR GRIS

La imitación del color gris al igual que de otros colores aparece reflejado en las fuentes consultadas, en este caso en el *Manual del Ebanista y el Carpintero* y en el *Recetario Industrial*; en el primero de ellos se indican dos formas de hacerlo. Una de ellas es añadir a un mordiente negro un poco de rojo o amarillo; la otra de las maneras comenzaba hirviendo «la madera, durante media hora, en un baño de agua, con una quinta parte de su peso de doradillo»,⁸⁰⁰ cuando se hubiese sacado y secado la madera se sometía a otro baño, en este caso de nitrato de hierro a una temperatura de 1º *Beaumé*.⁸⁰¹ Nos indican que en el caso de que hubiese habido un exceso de sal de hierro, la madera tendería al color amarillo, mientras que si no hubiese sido suficiente, el resultado sería un tono gris azulado; este azul se podía convertir en uno más intenso si se le añadía potasa.⁸⁰² Este mismo método aparece descrito en el *Recetario Industrial*, la única diferencia es que en este último se cita la urchilla en lugar del doradillo.⁸⁰³

⁷⁹⁹ *Ibídem*.

⁸⁰⁰ OPISSO, Alfredo, 1905. *Manual del ebanista y el carpintero*, Barcelona: Rovira y Chiqués. p. 80.

⁸⁰¹ *Ibídem*.

⁸⁰² *Ibídem*.

⁸⁰³ HISCOX, Gardner, HOPKINS, Albert, 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias*, Barcelona: Gustavo Gilí. p. 1017.

Finalizamos con el otro método documentado en el *Recetario Industrial* para conseguir una imitación del color gris en la madera. Comenzaba con un lavado de la madera con una solución compuesta por una parte de nitrato de plata y cincuenta partes de agua destilada; a continuación se lavaba de nuevo con ácido clorhídrico y después con amoníaco diluido; una vez la madera estuviese seca, proceso que se debía hacer con oscuridad, se barnizaba con aceite y se pulimentaba.⁸⁰⁴

IMITACIÓN MADERA DE PALISANDRO

Este tipo de madera fue también imitada durante el período que estudiamos, en las fuentes consultadas aparecen descripciones de cómo se podía realizar su simulación.

En el tratado de Santini se describen cuatro métodos, el primero de ellos estaba destinado para la madera de nogal, que se teñía con líquido resultante del cocimiento de palo de Brasil con potasa.⁸⁰⁵

El segundo de los métodos comenzaba con el apomazado de la madera, a continuación ya por medio de una esponja, brocha o pincel se aplicaba una mano de un barniz a base de urchilla; continuaba el procedimiento se procedía a la imitación del vetado con un trozo de lana muy gruesa, para ellos se iba frotando la madera suavemente con siguiendo trazos irregulares; para finalizar cuando estuviese seca, se apomazaba de nuevo con un papel de lija muy fina, un grano 0, para nuevamente aplicar otra mano de barniz de urchilla.⁸⁰⁶

⁸⁰⁴ *Ibidem.*

⁸⁰⁵ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*, Barcelona: Ossó. p. 114.

⁸⁰⁶ *Ibidem.*

La tercera de las fórmulas de Santini es similar en su primera parte al primero de los métodos para la imitación del palisandro; los ingredientes son los mismos, palo de Brasil y potasa que se cocía, se filtraba el líquido y se aplicaba sobre la madera, en este caso no indica que tipo de madera, al contrario que en el anterior que indica que debe ser nogal. La variación con el primer método comienza aquí, ya que una vez estuviera seca la madera comenzaba su proceso vetado, por medio de un pincel plano, cuyo pelo se separaba con un peine, que se impregnaba en acetato de hierro; una vez que se secura la madera se apomazaba y se enceraba.⁸⁰⁷

El último de los métodos descrito por Santini, comenzaba con la disolución de:

5 gramos de fucsina palisandro en medio litro de alcohol y extiéndase esa mixtura, con el pincel o la brocha, dejándola secar. Disolviendo luego 12 y $\frac{1}{2}$ gramos de bicromato en otro medio litro de alcohol, extiéndase ese líquido sobre la madera 24 horas después de la disolución de fucsina.⁸⁰⁸

Santini aconsejaba aumentar o reducir las dosis que se indicaban para obtener un color más o menos oscuro.

En el *Manual del Ebanista y el Carpintero* se describe un método indicado para la madera de haya, la que tenía que ser sumergida «varias veces en tintura de palo de Brasil y sangre de drago adquiere un hermoso color semejante al palisandro.»⁸⁰⁹

En el *Recetario Industrial* se describen otros cuatro métodos para lograr simular la madera de palisandro. Con el primero de ellos y «con una brocha plana bien manejada se obtiene una imitación perfecta del

⁸⁰⁷ *Ibidem.*

⁸⁰⁸ *Ibidem.* p. 115.

⁸⁰⁹ OPISSO, Alfredo, 1905. *Manual del ebanista y el carpintero*, Barcelona: Rovira y Chiqués. p. 81.

palisandro oscuro»;⁸¹⁰ para ello había que preparar una infusión de doscientos cincuenta gramos de palo de Campeche en un litro y medio de agua, se hervía hasta que adquiriese un color oscuro, entonces era cuando se agregaba treinta gramos de sal de tártaro; con el líquido resultante se aplicaban dos o tres capas con esta pintura, había que dejar secar entre capa y capa.⁸¹¹

La segunda de las fórmulas de este libro es un barniz, formado por sesenta gramos de tintura de palisandro y cuatro litros de barniz base.⁸¹²

La tercera receta se conseguía con una pintura para imitar roble, a la que se le añadía una mezcla formada por tres partes de pintura de caoba y una de pintura de nogal.⁸¹³

El cuarto y último de los métodos reflejados en el *Recetario Industrial* se elaboraba con «Alcohol metílico 20 litros, laca grana 5 Kg, goma guta 2,5 Kg, castaño de Bismarck 120 gr, tintura de nogal 120 gr.»⁸¹⁴

IMITACIÓN MADERA DE CEREZO

Para lograr una imitación de madera de cerezo, conservamos en las fuentes consultadas una receta descrita en el *Recetario Industrial*, formada por los siguientes ingredientes: «Alcohol metílico 20 litros,

⁸¹⁰ HISCOX, Gardner, HOPKINS, Albert, 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias*, Barcelona: Gustavo Gili. p. 1018.

⁸¹¹ *Ibidem.*

⁸¹² *Ibidem.*

⁸¹³ *Ibidem.*

⁸¹⁴ *Ibidem.*

goma guta 3,5 Kg, laca granate 2 Kg, laca naranja 2 Kg, aguardiente de cerezas Kg.»⁸¹⁵

IMITACIÓN MADERA DE ROBLE

Comenzamos con las seis recetas descritas en el tratado de Santini, la primera de ellas está destinada para la imitación del roble claro, para lo que había que disolver tres cucharadas de ocre amarillo triturado en un litro de agua, se incorporaba a la disolución un pellizco de fucsina caoba; el líquido resultante se aplicaba sobre la madera que se quería tinter.⁸¹⁶

El segundo de los métodos se utilizaba para conseguir un color mediano de roble, para ello se diluían dos cucharadas de extracto de Cassel y una cucharadita de fucsina caoba en un litro de agua.⁸¹⁷

La tercera fórmula descrita era para conseguir un tono roble oscuro, que se conseguía mediante la disolución de cuatro cucharadas de extracto de Cassel y una cucharadita de fucsina caoba en un litro de agua,⁸¹⁸ los ingredientes son los mismos que en la segunda, solo que aumenta la cantidad de extracto de Cassel para subir el tono del tinte.

Con el cuarto de los procedimientos se podía conseguir un tono de roble viejo, esto se hacía mediante la inmersión de «madera de aliso, castaño, olmo, roble o sicomoro en una solución fría de acetato de

⁸¹⁵ *Ibidem.*

⁸¹⁶ SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*, Barcelona: Ossó. p. 115.

⁸¹⁷ *Ibidem.*

⁸¹⁸ *Ibidem.*

hierro o cobre. / Cuanto más concentradas sean las soluciones, más vistosos resultarán los efectos.»⁸¹⁹

La quinta fórmula estaba destinada a las maderas blancas para darle aspecto de roble viejo, para realizarla se ponía a hervir durante un cuarto de hora en dos litros de agua, sesenta gramos de tierra de Siena natural, sesenta gramos de tierra sombra calcinada y cuarenta gramos de potasa. Se aconsejaba que si con esta fórmula se deseaba obtener un tono medio oscuro, habría que emplear tierra sombra natural, en vez de la calcinada.⁸²⁰

Finalizamos con el sexto y último procedimiento del tratado de Santini, en cuanto a la imitación de la madera de roble. Primero se lavaba la madera de roble con una disolución de cinco partes de agua por una de ácido sulfúrico, para a continuación proceder a otro lavado en la misma proporción de agua y ácido clorhídrico; cuando la madera se hubiese secado se frotaba con una lija fina y se aplicaba una capa de encáustico, que se pulía para aportar brillo a la madera.⁸²¹

En el *Recetario Industrial* se describen cinco métodos para conseguir una imitación del roble sobre maderas blancas. El primero de ellos seguía la siguiente receta: «Alcohol metílico 20 litros, laca grana 4 Kg, resina oscura 3,5 Kg, tintura de roble 240 gr.»⁸²²

Para el siguiente procedimiento se tenía que mezclar ocre en polvo, rojo de Venecia y tierra sombra, no se indican proporciones; para esta misma receta se indica que se puede emplear también tierra siena cruda, castaño de Van Dyck y tierra siena tostada.⁸²³

⁸¹⁹ *Ibidem.*

⁸²⁰ *Ibidem.*

⁸²¹ *Ibidem.* pp. 115 - 116.

⁸²² HISCOX, Gardner, HOPKINS, Albert, 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias*, Barcelona: Gustavo Gili. p. 1019.

⁸²³ *Ibidem.*

La tercera fórmula descrita es la siguiente: «Goma de Manila 72 Kg, resina oscura 42 Kg, anilina amarilla 270 gr, castaño de Bismarck 210 gr, negro de anilina 90 gr, alcohol metílico 68 litros, petróleo 16 litros.»⁸²⁴

El cuarto método se trata de un barniz formado por cuatro litros de barniz base y noventa gramos de tintura de roble.⁸²⁵

El quinto y último de los métodos que se detallan en el *Recetario Industrial*, se realizaba de la siguiente manera: se tenía durante varios días sesenta gramos de cúrcuma finamente pulverizada y cuatrocientos cincuenta gramos de alcohol de 80º, pasado este tiempo se filtraba; el líquido resultante se aplicaba sobre lo que se quería tinter, cuando estuviese seca la madera se abrillantaba y se barnizaba para darle el acabado final.⁸²⁶

⁸²⁴ *Ibidem.*

⁸²⁵ *Ibidem.*

⁸²⁶ *Ibidem.*

10.2. Anexo 2: Listado de radiografías con información técnica

Los datos de las radiografías son los siguientes:

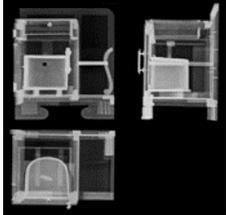
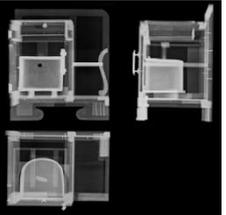
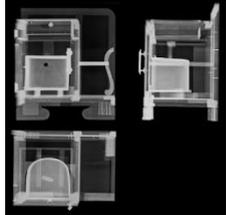
Instalación

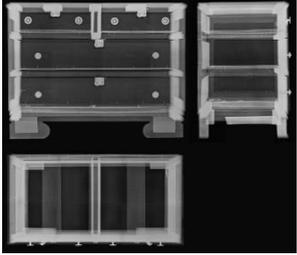
- Laboratorio de Inspección Radiológica, del Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio, en la Universitat Politècnica de València.

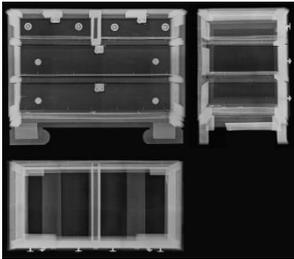
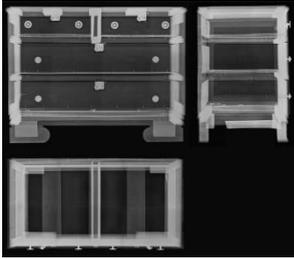
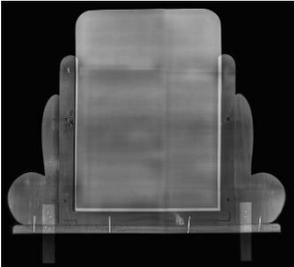
Equipo

- Equipo 1; TRANSPORTIX 50, de la empresa General Electric, con un tubo de rayos X de 3 kW y un foco de 2,3 con sólo una filtración total de 2 mm de aluminio, características que le permiten trabajar en voltajes muy bajos con un rango de 20 a 110 kV.
- Equipo 2: meX+100, de la empresa Medical Econet, con un tubo de rayos X de 5 kW y un foco de 2,3 con sólo una filtración total de 2 mm de aluminio, características que le permiten trabajar en voltajes con un rango de 40 a 110 kV
- Chasis radiográfico CR MDT4.0T (Agfa), en sistema digital.
- Digitalizador CR 30-X (Agfa).

**Tabla 1: Listado de radiografías con el equipo
TRANSPORTIX 50.**

Referencia	Datos	Imagen
<p><i>Ref.- 451.</i> <i>Mesita 5</i> <i>(vista</i> <i>frontal)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 6 Voltaje (kV): 69 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 470 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 29/4/2015</p>	
<p><i>Ref.- 452.</i> <i>Mesita 5</i> <i>(vista</i> <i>cenital)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 4 Voltaje (kV): 69 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 470 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 29/4/2015</p>	
<p><i>Ref.- 453.</i> <i>Mesita 5</i> <i>(vista</i> <i>lateral)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 4 Voltaje (kV): 71 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 470 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 29/4/2015</p>	

<p><i>Ref.- 454.</i> <i>Mesita 1</i> <i>(vista frontal)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 6 Voltaje (kV): 70 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 540 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 11/5/2015</p>	
<p><i>Ref.- 455.</i> <i>Mesita 1</i> <i>(vista lateral)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 4 Voltaje (kV): 70 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 540 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 11/5/2015</p>	
<p><i>Ref.- 456.</i> <i>Mesita 1</i> <i>(vista cenital)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 6 Voltaje (kV): 70 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 540 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 11/5/2015</p>	
<p><i>Ref.- 582.</i> <i>Cómoda</i> <i>(vista frontal)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 12 Voltaje (kV): 85 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 520 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 25/5/2015</p>	

<p><i>Ref.- 583.</i> <i>Cómoda</i> <i>(vista cenital)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 9 Voltaje (kV): 85 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 520 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 25/5/2015</p>	
<p><i>Ref.- 584.</i> <i>Cómoda</i> <i>(vista lateral)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 9 Voltaje (kV): 85 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 520 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 25/5/2015</p>	
<p><i>Ref.- 585.</i> <i>Espejo</i> <i>(vista frontal)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 9 Voltaje (kV): 72 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 270 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 26/5/2015</p>	

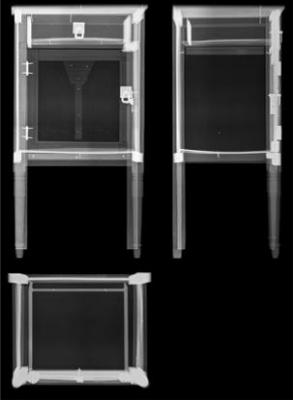
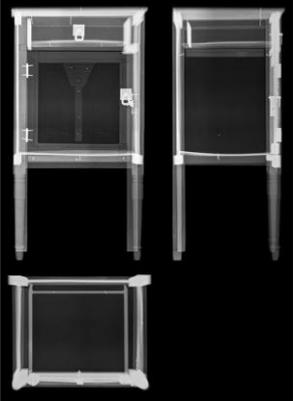
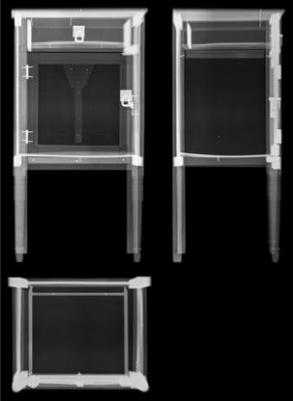
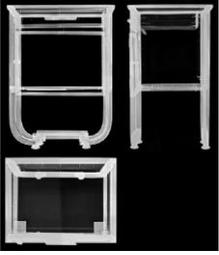
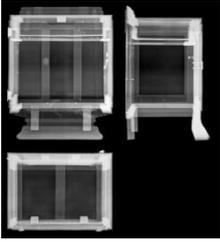
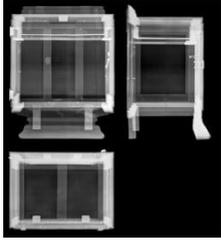
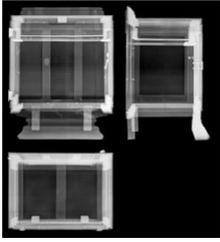
<p><i>Ref. - 595.</i> <i>Mesita 4</i> <i>(vista frontal)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 4 Voltaje (kV): 52 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 450 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 28/6/2016</p>	
<p><i>Ref. - 596.</i> <i>Mesita 4</i> <i>(vista lateral)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 4 Voltaje (kV): 52 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 450 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 28/6/2016</p>	
<p><i>Ref. - 596.</i> <i>Mesita 4</i> <i>(vista cenital)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 2 Voltaje (kV): 52 Intensidad (mA): 20 Distancia (cm): 450 Tiempo de exposición (seg): 3 Fecha: 28/6/2016</p>	

Tabla 2: Listado de radiografías con el equipo meX+100.

Referencia	Datos	Imagen
<p><i>Ref.- 835. Mesita 3 (vista frontal)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 4 Voltaje (kV): 90 Intensidad (mA): 30 Distancia (cm): 350 Tiempo de exposición (seg): 21 Dosis media (micro Sv): 6,30 Fecha: 18/6/2018</p>	
<p><i>Ref.- 836. Mesita 3 vista lateral)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 4 Voltaje (kV): 90 Intensidad (mA): 30 Distancia (cm): 350 Tiempo de exposición (seg): 21 Dosis media (micro Sv): 5,65 Fecha: 18/6/2018</p>	
<p><i>Ref.- 837. Mesita 3 (vista cenital)</i></p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 4 Voltaje (kV): 90 Intensidad (mA): 30 Distancia (cm): 350 Tiempo de exposición (seg): 21 Dosis media (micro Sv): 6,22 Fecha: 18/6/2018</p>	

<p>Ref.- 838. Mesita 2 (vista frontal)</p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 9 Voltaje (kV): 90 Intensidad (mA): 30 Distancia (cm): 350 Tiempo de exposición (seg): 21 Dosis media (micro Sv): 5,71 Fecha: 18/6/2018</p>	
<p>Ref.- 839. Mesita 2 (vista lateral)</p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 6 Voltaje (kV): 90 Intensidad (mA): 30 Distancia (cm): 350 Tiempo de exposición (seg): 21 Dosis media (micro Sv): 5,68 Fecha: 18/6/2018</p>	
<p>Ref.- 840. Mesita 2 (vista cenital)</p>	<p>Nº Placas (35 x 45 cm): 6 Voltaje (kV): 90 Intensidad (mA): 30 Distancia (cm): 350 Tiempo de exposición (seg): 21 Dosis media (micro Sv): 5,90 Fecha: 18/6/2018</p>	

11. ÍNDICE DE IMÁGENES

Correspondientes al apartado 5

Fig. 1.- Acuarela *The Flowery Path* de Margaret MacDonald Mackintosh, presentado en la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* de Turín de 1902. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1902, p. 87. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 2.- Panel ornamental *The White Rose and the Red Rose* de Margaret MacDonald Mackintosh, presentado en la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* de Turín de 1902. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1902, p. 88. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 3.- Plano de la Exposición Universal de Artes Decorativas e Industriales de París de 1925. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, enero – julio 1925, en el apartado *Chronique Mai 1925*. p. 3. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 4.- Vista del puente Alejandro III. Extraído de la revista *La Esfera*, 20 junio 1925, nº 598, s. p. Consultada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Fig. 5.- Vista general de una de las avenidas de la Exposición. Extraído de la revista *La Esfera*, 20 junio 1925, nº 598, s. p. Consultada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Fig. 6.- Fuente de René Lalique, vista de noche. Extraído de la revista *La Construcción Moderna*, 15 agosto 1925, nº 15, p. 231. Consultada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Fig. 7.- Pabellón de las secciones extranjeras en la Exposición. Extraído de la revista *La Esfera*, 6 junio 1925, nº 596, s. p. Consultada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Fig. 8.- Entrada monumental de la Plaza de la Concordia. Extraído de la revista *La Esfera*, 6 junio 1925, nº 596, s. p. Consultada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Fig. 9.- Escalera monumental del *Grand Palais*. Extraído de la revista *La Esfera*, 6 junio 1925, nº 596, s. p. Consultada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Fig. 10.- Dibujo de una lámpara realizado por Yanka. Extraído de la revista *Blanco y Negro*, 2 agosto 1925, nº 1785, p. 103. Consultada en línea.

Fig. 11.- Dibujo de una lámpara realizado por Yanka. Extraído de la revista *Blanco y Negro*, 2 agosto 1925, nº 1785, p. 103. Consultada en línea.

Fig. 12.- Dibujo de una mesita realizado por Yanka. Extraído de la revista *Blanco y Negro*, 8 agosto 1926, nº 1838, p. 113. Consultada en línea.

Fig. 13.- Dibujo de una mesita realizado por Yanka. Extraído de la revista *Blanco y Negro*, 4 octubre 1925, nº 1799, p. 101. Consultada en línea.

Fig. 14.- Mapa de los países invitados a la Exposición de París. Elaborado por el autor.

Fig. 15.- *Bureau* – biblioteca de una embajada francesa diseñada por Pierre Chareau. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1925. p. 1. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 16.- Habitación de mujer diseñada por André Groult. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1925. p. 3. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 17.- Muebles de Süe et Mare y tapicerías de Charles Dufresne. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1925. p. 21. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 18.- Gran Salón del *Hôtel d'un Collectionneur* diseñado por Jacques Émile Ruhlmann, mueble lacado de Jean Dunand, tela de cortina de Stephany. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, julio 1925. p. 17. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 19.- Muebles de Jacquemin y marquetería de Charles Splinder. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1925. p. 49. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 20.- Tocador de Jacquemin. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1925. p. 51. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 21.- Lámpara diseñada por Joseph Hoffmann y elaborada por la *Wiener Werkstätte*. Extraído del Catálogo *L'Autriche à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris 1925*. s. p. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 22.- Salón de reposo. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1924. p. 64. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 23.- Salón de reposo. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, septiembre 1925. p. 128. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 24.- Armario diseñado por Hugo Gorge y realizado por Lorenz. Extraído del Catálogo *L'Autriche à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris 1925*. s. p. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 25.- Biombo de Jacques Bennet. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1925. p. 85. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 26.- Acuarela de Boris Grosser. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1925. s. p. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 27.- Comedor de Philippe Wolfers. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1925. p. 79. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 28.- Gabinete de trabajo diseñado por Kotarbinski y realizado por Michel Herodek. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, septiembre 1925. p. 99. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 29.- Armario diseñado por Jastrzchowski. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, septiembre 1925. p. 98. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 30.- Gabinete de trabajo diseñado conjuntamente por Jastrzchowski y Czajkowskié. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, septiembre 1925. p. 89. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 31.- Sala de honor del Pabellón Checoslovaco. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, septiembre 1925. p. 103. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 32.- Banco de cemento diseñado por Staal. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925. p. 166. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 33.- Despacho diseñado por Kramer. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925. p. 168. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 34.- Despacho diseñado por Klerk. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925. p. 169. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 35.- Sala de recepción del pabellón sueco diseñado por Carl Horwik. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925. p. 139. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 36.- Banco diseñado por Carl Horwik. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925. p. 138. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 37.- Salón diseñado por Aage Rafn. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925. p. 149. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 38.- Comedor dálmata. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, noviembre 1925. p. 191. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 39.- Club obrero. Extraído de la revista *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, septiembre 1925. p. 117. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 40.- Salón japonés. Extraído de *Catalogue illustré de la section japonaise à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, 1925. s. p. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 41.- Pabellón de España de Pascual Bravo. Extraído de la revista *La Esfera*, nº 596, 6 junio 1925, s. p. Consultada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Fig. 42.- Salón perteneciente a la casa Viuda de José Ribas. Extraído de *Catalogue de la section espagnole: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925*. s. p. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 43.- Comedor de Vicente Benedito. Extraído de *Catalogue de la section espagnole: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925*. s. p. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 44.- Mueble de *toilette*. Extraído de *Catalogue de la section espagnole: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925*. s. p. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 45.- Sala de fumadores de José Pagés. Extraído de *Catalogue de la section espagnole: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et*

Industriels Modernes, Paris 1925. s. p. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Fig. 46.- Instalación de Tomás Aymat. Extraído de *Catalogue de la section espagnole: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925*. s. p. Consultada en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Correspondientes al apartado 6

Fig. 47.- Dibujo de biombo, sillón y mueble auxiliar. Extraído de la revista *Ellas*, nº 23, 30 octubre 1932, p. 5. Consultada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Fig. 48.- Sofá en hornacina. Extraído de la revista *Ellas*, nº 23, 30 octubre 1932, p. 5. Consultada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Fig. 49.- Dibujo diván con estantería de Rafael Fernández de Cuevas. Extraído de la revista *Ellas*, nº 6, 3 julio 1932, p. 7. Consultada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Fig. 50.- Dibujo de Yanka de una mesita. Extraído de la revista *Blanco y Negro*, nº 1811, 31 enero 1926, p. 100. Consultado en línea.

Fig. 51.- Licorera de Joseph Hoffmann. Extraído de la revista *Blanco y Negro*, nº 2305, 22 septiembre 1955, p. 117. Consultado en línea.

Fig. 52.- Mesita en forma de lira. Extraído de la revista *Blanco y Negro*, nº 2305, 22 septiembre 1955, p. 116. Consultado en línea.

Fig. 53.- Estantería en escalera. Extraído de la revista *Blanco y Negro*, nº 1888, 24 julio 1927, p. 96. Consultado en línea.

Fig. 54.- Dibujo cubreradiador de Dunainse. Extraído de la revista *Blanco y Negro*, nº 1842, 5 septiembre 1926, p. 113. Consultado en línea.

Fig. 55.- Salón – Comedor, Lámina Modelo I. Extraído del catálogo alemán *Modern Möbel*. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 56.- Dormitorio, Modelo III. Extraído del catálogo alemán *Modern Möbel*. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 57.- Despacho, Modelo II. Extraído del catálogo alemán *Modern Möbel*. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 58.- Estudio *Carlos*, nº 252. Extraído del catálogo francés de las Galeries Barbès, s. p. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 59.- Dormitorio *Evelyne*, nº 118. Extraído del catálogo francés de las Galeries Barbès, p. 18. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 60.- Dormitorio *Les Roses*, nº 124. Extraído del catálogo francés de las Galeries Barbès, p. 24. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 61.- Salón – Comedor *Champlain*, nº 203. Extraído del catálogo francés de las Galeries Barbès, p. 88. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 62.- Decoración de la fachada de la antigua fábrica Bombas Gens en Valencia. Fotografía del autor.

Fig. 63.- Comedor *Saint - Tropez*, nº 123. Extraído del catálogo francés de las Galerías Barbès, p. 23. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 64.- Comedor de palisandro de las Indias, nº 36. Extraído del catálogo francés de las Galerías Barbès, s. p. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 65.- Comedor *France*, nº 162. Extraído del catálogo francés de las Galerías Barbès, p. 55. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 66.- Despacho de nogal, nº 2317. Extraído del catálogo francés de las Galerías Barbès, p. 195. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 67.- Lámina coloreada de un dormitorio sin referencia a su diseñador. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 68.- Lámina coloreada de un comedor sin referencia a su diseñador. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 69.- Despacho diseñado por Juan Blat. Extraído del XV Catálogo Oficial de la Feria Muestrario Internacional de Valencia (España), del 10 al 25 de mayo de 1932. Consultado en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. BV Colección Valenciana.

Fig. 70.- Fotografía de una sala de estar. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 71.- Cómoda de la firma Mariner. Fotografía del autor.

Fig. 72.- *Dormitorio nº 4* de la cuarta serie de Agustín Giménez. Extraído y consultado de los fondos del Archivo de la Escuela de Artesanos de Valencia.

Fig. 73.- *Comedor nº 2* de la cuarta serie de Agustín Giménez. Extraído y consultado de los fondos del Archivo de la Escuela de Artesanos de Valencia.

Fig. 74.- Lámina con diseños de sillas, nº 28 de la cuarta serie de Agustín Giménez. Extraído y consultado de los fondos del Archivo de la Escuela de Artesanos de Valencia.

Fig. 75.- Lámina con diseños de sillas, nº 26 de la cuarta serie de Agustín Giménez. Extraído y consultado de los fondos del Archivo de la Escuela de Artesanos de Valencia.

Fig. 76.- *Dormitorio nº 251* de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 77.- *Dormitorio nº 900 - B* de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 78.- *Dormitorio nº 589* de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 79.- *Dormitorio nº 3 - V* de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 80.- Fotografía de un dormitorio de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 81.- *Dormitorio nº 335* de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 82.- Fotografía de un dormitorio de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 83.- *Comedor nº 306* de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 84.- *Comedor nº 390* de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 85.- Lámina diseño sofá y sillón, nº 481 de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 86.- Lámina diseño sofá y sillón, nº 484 de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 87.- Salón sin numerar de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 88.- Lámina sala de estar, diseñada por encargo, de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 89.- Lámina sala de estar, diseñada por encargo, de la empresa Mariano García. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 90.- Fotografía de una cama de estructura de hierro de la empresa Martínez Medina. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 91.- Fotografía de una cama de estructura de hierro de la empresa Martínez Medina. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 92.- Fotografía de un mueble de la empresa Martínez Medina. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 93.- Vitrina de la empresa Martínez Medina. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 94.- Escritorio de la empresa Martínez Medina. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 95.- Mueble lacado de la empresa Martínez Medina. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 96.- Mueble lacado de la empresa Martínez Medina. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 97.- Dos columnas de la empresa Martínez Medina. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 98.- Cómoda, butaca, armario y mesita de la empresa Martínez Medina. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 99.- Dormitorio de la empresa Martínez Medina. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 100.- Mesa de la empresa Martínez Medina. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 101.- Sala de estar diseñada por Antonio Abad. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 102.- Silla de enea diseñada por Antonio Abad. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 103.- Silla de enea diseñada por Antonio Abad. Extraído y consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 104.- Perchas modernas, nº 10, nº 11, nº 12, nº 13. Extraído del catálogo «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, p. 3. Consultado en la documentación

recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 105.- Silla nº 322. Extraído del catálogo «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, p. 12. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 106.- Silla nº 556. Extraído del catálogo «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, p. 23. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 107.- Silla nº 1018. Extraído del catálogo «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, p. 24. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 108.- Silla nº 598. Extraído del catálogo «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, p. 19. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 109.- Silla nº 525. Extraído del catálogo «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, p. 21. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 110.- Silla nº 530. Extraído del catálogo «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, p. 17. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 111.- Mesa nº 203. Extraído del catálogo «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, p. 27.

Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 112.- Mecedora nº 103. Extraído del catálogo «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, p. 7. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 113.- Mecedora nº 18 T. Extraído del catálogo «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, p. 7. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 114.- Mueble auxiliar sin numerar. Extraído del catálogo coloreado «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, s. p. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 115.- Mueble auxiliar de Vicente García Miralles. Fotografía del autor.

Fig. 116.- Librerías nº 2 y nº 5. Extraído del catálogo «Manufactura de Muebles Curvados», del año 1931, de Vicente García Miralles, p. 51. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 117.- Lavabo nº 407. Extraído del catálogo de la empresa Curvadora Valenciana S. L., publicado en septiembre de 1956, p. 44. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 118.- Lavabo nº 276. Extraído del catálogo de la empresa Curvadora Valenciana S. L., publicado en septiembre de 1956, p. 44. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 119.- Sello Mocholí de la *Pareja de sillas 1*. Fotografía del autor.

Fig. 120.- Modelo nº 41 y nº 42 de tiradores y bocallaves. Extraído del catálogo A1, titulado «Metales estampados y fundidos para muebles», de la empresa Vda. de Rafael Sánchez, s. p. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 121.- Modelo nº 50 de tiradores y bocallaves. Extraído del catálogo A1, titulado «Metales estampados y fundidos para muebles», de la empresa Vda. de Rafael Sánchez, s. p. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Fig. 122.- Modelo nº 57 y nº 47 de tiradores y bocallaves. Extraído del catálogo A1, titulado «Metales estampados y fundidos para muebles», de la empresa Vda. de Rafael Sánchez, s. p. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.

Correspondientes al apartado 8

Fig. 123.- *Pareja de sillas 1* de la fábrica Mocholí. Fotografía del autor.

Fig. 124.- Una de las franjas del respaldo de la *Pareja de sillas 1*. Fotografía del autor.

Fig. 125.- Una de las franjas del respaldo de la *Pareja de sillas 1*. Fotografía del autor.

Fig. 126.- Detalle del asiento con tornillería de la *Pareja de sillas 1*. Fotografía del autor.

Fig. 127.- Taco de rodilla de la *Pareja de sillas 1*. Fotografía del autor.

Fig. 128.- Asiento de la *Pareja de sillas 1*. Fotografía del autor.

Fig. 129.- Unión patas traseras al bastidor por medio de tornillería de la *Pareja de sillas 1*. Fotografía del autor.

Fig. 130.- Unión de la pata trasera por medio de ensamblajes de la *Pareja de sillas 1*. Fotografía del autor.

Fig. 131.- *Pareja de sillas 2*. Fotografía del autor.

Fig. 132.- Bajorrelieve del respaldo de una de las sillas de la *Pareja de sillas 2*. Fotografía del autor.

Fig. 133.- Detalle del respaldo de una de las sillas de la *Pareja de sillas 2*. Fotografía del autor.

Fig. 134.- Vista de una silla de la *Pareja de sillas 2*. Donde se observa la superficie estriada de la parte inferior de la pata. Fotografía del autor.

Fig. 135.- Mechón de la parte trasera del asiento de una de las sillas de la *Pareja de sillas 2*. Fotografía del autor.

Fig. 136.- Patas traseras unidas al bastidor por tornillería de una de las sillas de la *Pareja de sillas 2*. Fotografía del autor.

Fig. 137.- Taco en esquina de refuerzo de las patas delanteras de una de las sillas de la *Pareja de sillas 2*. Fotografía del autor.

Fig. 138.- *Silla 3*. Fotografía del autor.

Fig. 139.- Respaldo de la *Silla 3*. Fotografía del autor.

Fig. 140.- Detalle de una pata de la *Silla 3*. Fotografía del autor.

Fig. 141.- Detalle del travesaño de la *Silla 3*. Fotografía del autor.

Fig. 142.- Interior del bastidor de la *Silla 3*. Fotografía del autor.

Fig. 143.- *Silla 4*. Fotografía del autor.

- Fig. 144.-** Vista frontal de la *Mesita 1*. Fotografía del autor.
- Fig. 145.-** Talla de flores de la *Mesita 1*. Fotografía del autor.
- Fig. 146.-** Vista del interior de la *Mesita 1*. Fotografía del autor.
- Fig. 147.-** Detalle de la simetría de las chapas de la *Mesita 1*. Fotografía del autor.
- Fig. 148.-** Decoración pata de la *Mesita 1*. Fotografía del autor.
- Fig. 149.-** Tirador de la puerta de la *Mesita 1*. Fotografía del autor.
- Fig. 150.-** Vista del cajón interno de la *Mesita 1*. Fotografía del autor.
- Fig. 151.-** Tablilla parte posterior de la *Mesita 1*. Fotografía del autor.
- Fig. 152.-** *Mesita 2*. Fotografía del autor.
- Fig. 153.-** Interior de la *Mesita 2*. Fotografía del autor.
- Fig. 154.-** *Mesita 3*. Fotografía del autor.
- Fig. 155.-** *Mesita 4*. Fotografía del autor.
- Fig. 156.-** Decoración geométrica de la *Mesita 4*. Fotografía del autor.
- Fig. 157.-** Tirador del cajón de la *Mesita 4*. Fotografía del autor.
- Fig. 158.-** Modelo nº 36 tirador de mesita. Extraído del catálogo A1, titulado «Metales estampados y fundidos para muebles», de la empresa Vda. de Rafael Sánchez, s. p. Consultado en la documentación recopilada por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la UPV.
- Fig. 159.-** *Mesita 5*. Fotografía del autor.
- Fig. 160.-** Interior de la *Mesita 5*. Fotografía del autor.
- Fig. 161.-** Pata de la *Mesita 5*. Fotografía del autor.

Fig. 162.- Chapa de metal «Muebles, Casa Cañizares» de la *Mesita 5*. Fotografía del autor.

Fig. 163.- *Cómoda*. Fotografía del autor.

Fig. 164.- Pata de la *Cómoda*. Fotografía del autor.

Fig. 165.- Tirador añadido de la *Cómoda*. Fotografía del autor.

Fig. 166.- *Armario* que forma parte de un conjunto con la *Mesita 5* y la *Cómoda*. Fotografía del autor.

Fig. 167.- Vista frontal del *Costurero*. Fotografía del autor.

Fig. 168.- Vista lateral del *Costurero*. Fotografía del autor.

Fig. 169.- *Descalzadora*. Fotografía de Alejandro Álvarez Fernández.

Fig. 170.- Talla decorativa de la *Descalzadora*. Fotografía del autor.

Fig. 171.- *Mecedora*. Fotografía del autor.

Fig. 172.- Detalle talla floral de la *Mecedora*. Fotografía del autor.

Fig. 173.- Espectro infrarrojo de la muestra M2. Extraído del informe I – 19 – 25 realizado por la Dra. Laura Osete Cortina y la Dra. María Teresa Doménech Carbó, del Laboratorio de Análisis Científico de Bienes Patrimoniales del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV.

Fig. 174.- Espectro infrarrojo de la muestra M3. Extraído del informe I – 19 – 25 realizado por la Dra. Laura Osete Cortina y la Dra. María Teresa Doménech Carbó, del Laboratorio de Análisis Científico de Bienes Patrimoniales del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV.

Fig. 175.- Vista de una sección radial de una madera de chopo. Imagen tomada por el autor con una lupa binocular.

Fig. 176.- Vista de una sección transversal de una madera de chopo. Imagen tomada por el autor con un microscopio digital.

Fig. 177.- Vista de una sección transversal de una madera de nogal. Imagen tomada por el autor con un microscopio digital.

Fig. 178.- Vista de una sección longitudinal de una madera de nogal. Imagen tomada por el autor con un microscopio digital.

Fig. 179.- Vista de una sección longitudinal de una madera de nogal. Imagen tomada por el autor con un microscopio digital.

Fig. 180.- Vista de una sección transversal de una madera de roble. Imagen tomada por el autor con un microscopio digital.

Fig. 181.- Radiografía de la *Mesita 1*, realizada por José Antonio Madrid García en el Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto de Restauración de Patrimonio de la UPV.

Fig. 182.- Detalle de la patas de la radiografía de la *Mesita 1*.

Fig. 183.- Radiografía de la *Mesita 2*, realizada por José Antonio Madrid García en el Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto de Restauración de Patrimonio de la UPV.

Fig. 184.- Radiografía de la *Mesita 3*, realizada por José Antonio Madrid García en el Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto de Restauración de Patrimonio de la UPV.

Fig. 185.- Radiografía de la *Mesita 4*, realizada por José Antonio Madrid García en el Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto de Restauración de Patrimonio de la UPV.

Fig. 186.- Radiografía de la *Mesita 5*, realizada por José Antonio Madrid García en el Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto de Restauración de Patrimonio de la UPV.

Fig. 187.- Detalle de la radiografía de la pata derecha de la *Mesita 5*.

Fig. 188.- Detalle de la radiografía de la pata izquierda de la *Mesita 5*.

Fig. 189.- Ensamblados de lazos vistos o de frente de cajón de la *Mesita 5*. Fotografía del autor.

Fig. 190.- Radiografía del cuerpo de la *Cómoda*, realizada por José Antonio Madrid García en el Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto de Restauración de Patrimonio de la UPV.

Fig. 191.- Radiografía del espejo de la *Cómoda*, realizada por José Antonio Madrid García en el Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto de Restauración de Patrimonio de la UPV.

Fig. 192.- Tope de los cajones de la *Cómoda*. Fotografía del autor.

Fig. 193.- Ensamblados de lazos vistos o de frente de cajón de la *Cómoda*.

Fig. 194.- Insecto xilófago *Anobium Punctatum*. Fotografía del autor.

Fig. 195.- Tapizado *Silla 4*. Fotografía del autor.

Fig. 196.- Detalle parte inferior con restos de barniz de la *Mesita 1*. Fotografía del autor.

Fig. 197.- Detalle de la parte interior de la pata de la *Mesita 1*. Fotografía del autor.

Fig. 198.- Arañazos y rozaduras en la *Mesita 1*. Fotografía del autor.

Fig. 199.- Intervención anterior en la *Mesita 2*. Fotografía del autor.

Fig. 200.- Daños en la *Mesita 3*. Fotografía del autor.

Fig. 201.- Sobre de la *Mesita 5*. Fotografía del autor.

Fig. 202.- Tirador de la *Mesita 5*. Fotografía del autor.

Fig. 203.- Pata del *Armario*. Fotografía de Alejandro Álvarez Fernández.

Fig. 204.- Levantamiento y faltante de chapa del *Mueble Auxiliar*. Fotografía del autor.

12. BIBLIOGRAFÍA

- AGACHE, A. P., 1925. Les fautes contre l'urbanisme a l'Exposition des Arts Décoratifs. *Vient de Paraître*. 53, 1925.
- AGRAMUNT, F., 1999. *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Tomo I, Valencia: Albatros.
- ALFARO, V, 1919. "El arte y el hogar", en *La esfera*, nº305, 1 noviembre 1919.
- ARAZO, M^a A., 1972. "Media hora con Enrique Mariner Saurí, hablando de «el bronce en la luz»", en *Las provincias*.
- ARAZO, M^a A., 1995. "Un siglo de iluminación en España", en FERIA Muestrario, Valencia.
- ARMONVILLE, 1918. "La casa moderna", en *Blanco y Negro*, nº 1417, 14 julio 1918.
- ARMONVILLE, 1919. "La casa moderna", en *Blanco y Negro*, nº 1449, 26 enero 1919.
- ARMONVILLE, 1920. "La moda en el mobiliario", en *Blanco y Negro*, nº 1504, 14 marzo 1920.
- Artículo 33 del Reglamento General de la FERIA Muestrario Internacional de Valencia. Consultado en la Biblioteca del Ateneo Mercantil de Valencia. No figura el año de publicación.
- ARTIGAS, F., 1924. "Antología de los Muebles de Arte", en *El Constructor*, nº 14, mayo 1924.
- ARTIGAS, F., 1925. "Antología de los Muebles de Arte", en *El Constructor*, nº 22, agosto 1928.
- ARTIÑANO, P., 1925. "La tradition dans les arts industriels espagnols", en *Catalogue de la section espagnole: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925*, Madrid: Mateu, Artes e Industrias Gráficas.
- ARWAS, V., 1992. *Art Deco*, Londres: Academy Editions.

- ASSELIN, H., 1925. “La section des Pays – Bas”, en *Art et décoration, revue mensuelle d’art moderne*, octubre 1925.
- BADÍA, V. 1962, “Setenta y cinco años de vida económica valenciana son el honroso historial de la Cámara de Comercio”, en *Ferriario*, nº 26.
- BADRINAS, A. “Los Talleres de Arte Industrial Alemanes”, en *Mvsevm*.
- BAIXAULI, J., 1932. “Los gremios”, en *Catálogo XV Feria Muestrario Internacional*, Valencia: Tipografía artística.
- BENTON, T., 2015. “Art Déco: Estilo y significado”, en *El Gusto Moderno, Art Déco en París 1910 – 1935*, Madrid: Fundación Juan March.
- BERNIS, S., 2006. *Diccionario de Mobiliario*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- BLASCO, V., 1967. “El gremio de maestros carpinteros, primera organización corporativa de la industria valenciana de la madera”, en *Ferriario*, nº 31.
- BRANDT, E., 1925. “L’art et le fer”, en *Vient de Paraître*.
- BRAVO, P., 1925. “Le Pavillon d’Espagne”, en *Catalogue de la section espagnole: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925*, Madrid: Mateu, Artes e Industrias Gráficas.
- BRU, R., 2013. “El Japón en la Exposición Universal de 1888”, en *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*, Barcelona: Edicions 62.
- BRU, R., 2013. “Los amantes de la luna. La fascinación por un nuevo Japón (1906 – 1939)”, en *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*, Barcelona: Edicions 62.
- CARRERAS, R., 2010. *Principales maderas de muebles de estilo*. Cuba: Instituto de Investigaciones Agro – forestales, Ministerio de la Agricultura.

- C. B. A, 1925. "La Exposición Internacional de Arte Decorativo", en *Blanco y Negro*, nº 1776, 31 mayo 1925.
- CHAVANCE, R., 1925. "La section autrichienne", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, septiembre 1925.
- CHAVANCE, R., 1925. "La section Suisse", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1925.
- CUBELLS, P., 1936. "Entidades nuestras. Las Escuelas de Artesanos", en *Valencia Atracción*, febrero 1936.
- DE CASTRO, A., 1922. "Armarios y «secretaires»", en *Blanco y negro*, nº 1632, 24 agosto 1922.
- DE CRUILLES, M., 1883. *Los gremios de Valencia, memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*. Valencia: Casa de la Beneficencia.
- DE LA SERNA, R., 1923. "La Barraca de los poetas y la barraca de las modas", en *Elegancias*, nº 7, julio 1923.
- DE MORENT, H., 1979. *Historia de las artes decorativas*, Madrid: Espasa – Calpe.
- DE VALENCIA, V., 1967. "Manifestaciones industriales valencianas anteriores a la primera Feria Muestrario Internacional", en *Feriario*, nº 31.
- DEFILIS, A., 1988. "La influencia del art déco en la arquitectura valenciana. 1926 – 1936", en: *I Congrés d'història de la Ciutat de València, Tomo II, Ponència 3.5*, Valencia.
- DEFILIS, A., 1996. *Eclecticism tardío y art déco en la ciudad de Valencia (1926 – 1936)*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- DOSART, F., 1934. "Esencia y realidad de nuestra Feria Muestrario Internacional", en *Feriario*, nº 1.
- DOUGLAS, A., 1924. "La calcomanía aplicada al arte industrial", en *La Revista Blanca*, nº 16, 15 enero 1924.
- DUCRAY, M., 1922. "El mobiliario", en *Blanco y Negro*, nº 1629, 6 octubre 1922.

- DUNCAN, A., 1986. *Muebles Art Deco. Los diseñadores franceses*, Barcelona: Stylos.
- DUNCAN, A., 1988. *Art Deco*, Londres: Thames & Hudson.
- DURANT, S., 1991. *La ornamentación de la Revolución Industrial a nuestros días*, Madrid: Alianza Editorial.
- FANNY, 1922. "Muebles", en *Blanco y Negro*, nº 1645, 26 noviembre 1922.
- FAUSTO, 1924. "Japonerías en Europa", en *Elegancias*, nº 21, septiembre 1924.
- FERNÁNDEZ, G., IBÁÑEZ, E., 2014. *Comercios históricos de Valencia*. Valencia: Carena Editors.
- FIELD, P. y C., 2013. *Diseño del siglo XX*, Madrid: Taschen.
- FORS, R., 1876. *Tratado de Farmacia Operatoria, ó sea Farmacia Experimental*. Tomo II, Barcelona: Imp. Renaixensa.
- FRANCES, J., 1925. "La Sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas", en *La Esfera*, nº 603, 27 julio 1925.
- FUSTER, P., 1930. "En el gran Salón de Fiestas del Ayuntamiento. Los muebles construidos por Juan Martínez Medina", en *La semana gráfica*, nº212, 2 agosto 1930.
- GABRIEL, M., 1925. "La section britannique", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925.
- GABRIEL, M., 1925. "La section danoise", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925.
- GALLEGO, M., 1925. "Impresiones de una visita a la Exposición", en *La Construcción Moderna*, nº 15, 15 agosto 1925.
- GARÍN, L., 1957. *Los bosques valencianos*, Conferencia pronunciada en el Salón de Actos de la Feria Muestrario Internacional de Valencia, el día 17 de mayo de 1957, Valencia Talleres: Gráficos Miguel Laguarda.

- GARÍN, L., 1967. "Historia de mueble en la Feria Muestrario Internacional", en *Feriaro*, nº 31.
- GARÍN, L., 1982. "El mueble de estilo valenciano", en *Feriaro*, nº 37.
- GARÍN, L. 1982. *Hace ahora 65 años...* Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3. p.
- GARÍN, L., 1984. "Comentario sobre la ebanistería en la Feria Muestrario", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1917 – 1930), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. "El Arte en el Mueble", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. "El arte metalúrgico en la Feria. Prensa para chapas", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. "El gremio de la ebanistería en la Feria - Muestrario", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1926 – 1930), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. "El stand de don José Nacher maderas – chapas - tableros", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. "En la Feria Muestrario notable exposición de muebles de arte", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1917 – 1930), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. "Fernando Cortés en la Feria Muestrario", en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años*

- (1917– 1982), Tomo III (1931 – 1942), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. “Gran fábrica de chapas y tableros del Señor Sancho”, en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1917 – 1930), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. “La Gracia en el mueble: la comodidad en el mueble”, en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917– 1982)*, Tomo III (1931 – 1942), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. “La industria nacional aventajando a la extranjera. La feria muestrario. Fotografía que llama la atención al cronista. La prensa gigante. Una fábrica que es la única en su clase. El industrial inventor don Salvador Sancho. Actuación digna de ser imitada”, en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1926 – 1930), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. “Los Ebanistas”, en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1926 – 1930), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L. 1984. “Mas y Montesinos”, en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. “Muebles Saus”, en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. “Razones que abonan el establecimiento de la Feria Muestrario en esta ciudad española”, en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*,

- Tomo II (1917 – 1930), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. “Tableros Vilarrasa. Maderas Vilarrasa”, en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo III (1931 – 1942), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. “Tableros y contrachapados y chapas. Luterma Français”, en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1926 – 1930), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GARÍN, L., 1984. “Un rato a muebles”, en *Feria Muestrario Internacional: Crónica de los primeros 65 años (1917 – 1982)*, Tomo II (1917 – 1930), Valencia: Federico Domenech: Graphic – 3.
- GASCH, S., 1928. “Cubismo”, en *Revista de Avance*, nº 21, 15 febrero 1928.
- GAYANO, R., 1952. “Valencia, emporio de la Artesanía Española. Antigüedad de cada gremio por orden alfabético”, en *Feriarío*, nº 16.
- GIANNINI, C., y ROANI, R., 2003. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. San Sebastián: Nerea.
- GILLIARD, F., 1925. “L’Evolution Moderne et l’essor actuel des arts appliqués”, en *Suisse: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris, 1925*, Zurich.
- GOERLICH, D., 1992. *La arquitectura del eclecticismo en Valencia, vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- GROLLO, J., *Informe relativo a la Feria internacional de Muestras de Valencia, con respecto a lo legislado en España sobre Ferias*. Valencia.

- GROLLO, J., 1967. "Sobre la Feria Muestrario de València", en *Feriario*, nº 31.
- GRUBER, A., 1993. *L'art décoratif en Europe. Du néoclassicisme a l'art déco (V. 3)*, París: Citadelles & Mazenod.
- GRUBER, A., 1993. *Les preludes de l'art déco. Du néoclassicisme a l'art déco (V. 3)*, París: Citadelles & Mazenod.
- HISCOX, G., HOPKINS, A., 2016. *Recetario Industrial. Libro de consulta para todos los oficios, artes e industrias*, Barcelona: Gustavo Gili.
- HOFMANN, A., 1980. *Exposició Art Déco: sala d'exposicions del Excm. Ajuntament de València, del 14 de novembre al 14 de desembre de 1980*, València: Ajuntament de València.
- JANNEAU, G., 1925. "Introduction a l'Exposition des Arts Décoratifs, Considerations sur l'esprit moderne", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, enero – junio 1925.
- J, J. M^a, 1933. "Loa de la Feria", en *Diario de la feria*, 10 – 25 mayo 1933.
- JORDÀ, R. M^a, 1986. *La industria en el desarrollo del área metropolitana de València*, València: Universitat de València.
- KAWAMURA, Y. "Presencia de la laca urushi en el interior burgués. Caso del Art Déco catalán", Universidad de Oviedo.
- KJELLBERG, P., 2011. *Art Deco: les maîtres du mobilier, le decor des paquebots*, París: les Editions de l'Amateur.
- KLEIN, D., 1974. *All Colour Book of Art Deco*, Londres: Octopus.
- KLEIN, D., 2000. "Art Déco y Funcionalismo", en *Las Artes Decorativas en Europa, del Neoclasicismo al Art Déco (Tomo II)*, Madrid: Espasa Calpe.
- KLEINER, L., 1924. "Joseph Hoffmann et «L'Atelier Viennois»", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1924.

- KROUSTALLIS, S., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I.) Materias. Tesauro para la descripción y catalogación de bienes culturales*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- LAGO, S., 1921. “La vida artística, Exposiciones en Madrid”, en *La Esfera*, nº 366, 8 enero 1921.
- LAGO, S., 1925. “El arte que pasó de moda”, en *La Esfera*, nº 575, 10 enero 1925.
- LARRAYA, T. G., 1925. “Los Muebles”, en *Blanco y negro*, nº 1797, 25 octubre 1925.
- LARRAYA, T., 1925. “Los muebles en la Exposición de Artes Decorativas”, en *Blanco y Negro*, nº 1793, septiembre 1925.
- LARRAYA, T., 1925. “Reproducción de una casa japonesa”, en *Blanco y Negro*, nº 1800, 15 noviembre 1925.
- LARRAYA, T., 1926. “Modernos cuartos de baño”, en *Blanco y Negro*, nº 1830, 13 junio 1926.
- LARRAYA, T., 1926. “Nuevos radiadores de calefacción”, en *Blanco y Negro*, nº 1842, 5 septiembre 1926.
- LARRAYA, T., 1927. “Los modernos servicios de café”, en *Blanco y Negro*, nº 1870, 20 marzo 1927.
- LE CORBUSIER, 1925. “Le Pavillon de L’Esprit Nouveau”, en *Vient de Paraître*.
- LECUONA, M., PASTOR, J., 2007. “Aproximación a la industria del sector del mueble de la Comunitat Valenciana”, en *Dos siglos de industrialización en la Comunitat Valenciana*, Valencia: Bancaja.
- LECUONA, M. Y SONGEL, G. 1995. “Catalogación y base de datos gráfica de producto industrial del País Valenciano”, en *Cultura Material i canvi social. Actes del Segon Congrés d’Arqueologia Industrial al País Valencià*, Valencia: Diputació de Valencia.
- LÉON, P., 1925. “L’Exposition des Arts Décoratifs”, en *Vient de Paraître*.

- LESIEUTRE, A., 1986. *The spirit and splendour of Art Deco*, Londres: Paddington Press.
- LILES, J. L., 1990. *The Art and Craft of Natural Dyeing. Traditional Recipes for Modern Use*, Knoxville: The University of Tennessee Press.
- LINARES, A., 1925. “La Exposición Internacional de Artes Decorativas en París ¿Verá surgir el nuevo estilo característico de nuestra época?”, en *La Esfera*, 1925, nº 588, 11 abril 1925.
- LINCEO, 1916. “El público y la decoración moderna”, en *Atenea*.
- LIONEL, L., 1925. “L’Exposition des arts décoratifs, L’architecture: section française”, en *Art et décoration, revue d’art mensuelle*, junio 1925.
- MADRID, J. *Aplicación de la técnica radiográfica en la conservación y restauración de bienes culturales*, Valencia: Universitat Politècnica de València.
- MADRID, J, 2011 – 2012. “Metodología para la obtención de una radiografía digital de gran formato, aplicada a la talla de San Juan Berchmans”, en *Arché*, nº 6 y 7.
- MADRID, J, 2012. “Aplicación de la técnica radiográfica digital en el estudio de bienes culturales. Caso de estudio de un desollado”, en *Revista Asociación Española de Ensayos No Destructivos*, nº 61.
- MAENZ, P., 1974. *Art Déco: 1920 – 1940*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MALTESE, C., 1990. *Las técnicas artísticas*, Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ, E., 1934. “El mueble vernáculo”, en *Feriario*, nº 2.
- MARTÍNEZ, E. 1934. “El panorama de la industria valenciana”, en *Feriario*, nº 1.
- MARTÍNEZ, F., SALA, D., 2005. *De Feria Muestrario a Feria Valencia. Agente y Testigo del progreso valenciano (1917 – 2004)*, Valencia.

- MARTINIE, H., 1925. "L'Exposition des arts décoratifs, la section espagnole", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, noviembre 1925.
- MARTINIE, H., 1925. "La section italienne", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, noviembre 1925.
- MCCORQUODALEM, C., 1985. *Historia de la decoración*, Barcelona: Editorial Stylos.
- M. G. V. 1922. "Crónica de París. Las lacas japonesas en el trocadero", en *Revista de Bellas Artes*, nº 13, noviembre 1922.
- MEYER – ZSCHOKKE, F., 1925. "Les écoles d'arts appliqués et leur développement en Suisse", en *Suisse: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris, 1925*, Zurich.
- MICHEL, E., 1925. "La section belge", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1925.
- MILLET, G., 1923. "L'art décoratif et industriel dans le poyaume", en *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes: section serbe – croate – slovène*, París: Girard & Bunino).
- MÍNGUEZ, M^a T., 2007. "Dark/Masculine – Light/Femenine: How Charles Rennie Mackintosh and Margaret MacDonald Changed Glasgow School Art", A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de publicaciones.
<http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/17105> [enero 2018]
- MONOD, F., 1913. "Les écoles d'art industriel de la ville de Paris et le «modernisme»: L'École Boule", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre.
- MONTECRISTO, 1928. "Casas españolas en París. La de los Señores de Santos y Suárez", en *Blanco y Negro*, nº 1925, 8 abril 1928.
- MONTOYA, S., 1997. "La Real Academia de San Carlos creadora de un museo de arte industrial en la Valencia de 1900", en *Archivo de Arte Valenciano*.

- MORRISON, K., 1975. *Art Deco. A guide for collectors*, Nueva York: Clarkson N. Potter.
- MOUREY, G., 1925. "L'Exposition des Arts Décoratifs, La section Suédoise", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, octubre 1925.
- MYECZYSLAS, T., 1925. "L'art décoratif en Pologne", en *Catalogue section polonaise*, Varsovie: Imprimiere L. Boguslawski.
- NARDI, A., 1925. "La decoración y el mobiliario de la casa moderna", en *Elegancias*, nº 36, diciembre 1925.
- NARDI, A., 1930. "La mujer y el hogar", en *La Esfera*, nº 881, 22 noviembre 1930.
- NELKEN, M., 1926. "La casa por dentro. Estilos propios y estilos impropios. Consejos generales", en *El constructor*, nº 31, mayo 1926.
- OPISSO, A., 1905. *Manual del ebanista y el carpintero*, Barcelona: Rovira y Chiqués.
- PATEK, C., 1922. "El arte de decorar la casa", en *Blanco y negro*, nº 1641, 29 octubre 1922.
- PÉREZ, P., 2005. *Cabaret: París – Berlín, años 30*, Salamanca: Fundación Manuel Ramos Andrade, 2005.
- PÉREZ, R., 1990. *Art Deco en España*, Madrid: Cátedra.
- PIERRON, S., 1925. "Le mobilier", en *Catalogue officiel de la section belge. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris 1925*, Bruselas: Imprimiere J. E. Goossens.
- PIQUERAS, J., 2009. "La industria. Origen y proceso de difusión espacial", en HERMOSILLA, J. *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad*, Vol. II, Valencia: Universitat de València.
- PITOLLET, C., 1925. "Un paseo por la blanca ciudad de las Artes Modernas", en *La Esfera*, nº 596, 6 junio 1925.

- POMLEY, 1933. “¿Antiguo o moderno?”, en *Blanco y Negro*, nº 2215, 26 noviembre 1933.
- POMLEY, 1933. “Divanes, divanes... y divanes”, en *Blanco y Negro*, nº 2219, 24 diciembre 1933.
- POMLEY, 1933. “Los tapices en la casa actual”, en *Blanco y Negro*, nº 2213, 12 noviembre 1933.
- POMLEY, 1934. “El biombo en los interiores modernos”, en *Blanco y Negro*, 7 octubre 1934, nº 2255, 7 octubre 1934.
- POMLEY, 1934. “Otra vez el estilo Imperio”, en *Blanco y Negro*, nº 2263, 2 diciembre 1934.
- POMLEY, 1935. “El cuarto de baño de ayer y el cuarto de baño de hoy”, en *Blanco y Negro*, nº 2297, 28 julio 1935.
- POMLEY, 1935. “El rincón para la radio”, en *Blanco y Negro*, nº 2274, 17 febrero 1935.
- POMLEY, 1935. “Pequeños muebles interesantes”, en *Blanco y Negro*, nº 2305, 22 septiembre 1935.
- QUENIOUX, G., 1925. “Le maison”, en: *Les arts décoratifs modernes*, Paris: Librairie Larousse.
- QUENIOUX, G., 1925. “Les arts appliqués”, en: *Les arts décoratifs modernes*, Paris: Librairie Larousse.
- RAMBOSSON, Y., 1925. “Les grandes directives de l’Exposition”, en *Vient de Paraître*, 1925.
- RÉGAMEY, R., 1925. “L’Exposition des arts décoratifs, la section alsacienne”, en *Art et décoration, revue mensuelle d’art moderne*, agosto 1925.
- R. G., 1917. “Feria Muestrario de Valencia. Unión Gremial”, en *La Esfera*, nº 287, 28 junio 1919.
- RICHARD, E., 1925. “Découverte d’un style”, en *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes: Paris, avril – octobre 1925: catalogue général officiel*, París: Ministère

du Commerce et d'Industrie des Postes et des Télégraphes
(Imprimiere de Vauginard).

RICHARD, E., 1925. "Genese d'une exposition", en *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes: Paris, avril – octobre 1925: catalogue général officiel*, París: Ministère du Commerce et d'Industrie des Postes et des Télégraphes (Imprimiere du Vauginard).

ROCA, R., 1975. "Estrategias de la industria de la madera y el mueble", en *FM*, nº 60.

RYBCZYNSKI, W., 1989. *La casa. Historia de una idea*, San Sebastián: Nerea.

s. a. "Gatsby", en *Mariner Magazine*.

s. a. "High – end decoration, design, passion and a wealth of experience", en *Mariner Magazine*.

s. a. 1903. "Tinturas para las maderas", en *Heraldo de la Industria*, nº 71.

s. a. 1914. "La casa de muebles Pla Desks", en *Revista Moderna*, nº 18, 19 octubre de 1914.

s. a. 1904. "La demanda de caoba", en *La Construcción Moderna*, nº 10, 30 mayo 1904.

s. a. 1904. "La imitación de las maderas finas", en *La Construcción moderna*, nº 1, 15 enero 1904.

s. a. 1914. "Procedimiento para colorear la madera en el árbol mismo", en *La Construcción moderna*, nº 23, 15 diciembre 1914.

s. a. 1917. "El arte de la ebanistería", en *El Mercantil Valenciano*, 11 mayo 1917.

s. a. 1917. "La Unión Gremial de Valencia", en *La Esfera*, nº 185, 14 julio 1917.

s. a. 1918. "El Gremio de la Ebanistería en la Feria – Muestrario", en *La Esfera*, nº 233, 11 junio 1918.

- s. a. 1919. “Los bellos oficios, el arte en el hogar”, en *La Esfera*. nº 278, 24 abril 1919.
- s. a. 1919. “Muebles de estilo”, en *La Construcción Moderna*, nº 4, 28 febrero 1919.
- s. a. 1920. “El rey de la madera”, en *La Industria Nacional*, nº 149, 31 mayo 1920, p. 1805.
- s. a. 1920. “La moda en el mobiliario”, en *Blanco y Negro*, nº 1498, 1 febrero 1920.
- s. a. 1922. *Catálogo oficial de la 5ª FERIA – Muestrario Española de Valencia*. Valencia.
- s. a. 1922. “Las mansiones artísticas”, en *Blanco y negro*, nº 1608, 12 marzo 1923.
- s. a. 1922. “Luis Barrera – Vicente Petit”, en *Revista de Bellas Artes*, nº 11, septiembre 1922.
- s. a. 1923. *Catálogo Oficial Feria Muestrario Internacional*, Valencia.
- s. a. 1923. “El Hogar”, en *Elegancias*, nº2, febrero 1923.
- s. a. 1923. “El parquet, los tapices y las alfombras”, en *Elegancias*, nº 4, abril 1923.
- s. a. 1923. *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. Paris: Imprimerie Nationale.
- s. a. 1923. “La Exposición del mueble en Barcelona”, en *La industria nacional*, nº189, 30 septiembre 1923.
- s. a. 1923. “La viva policromía del arte moderno decora los interiores”, en *Elegancias*, nº10, octubre 1923.
- s. a. 1923, “Le pavillon des «Galeries Lafayette» à L'Exposition des Arts Décoratifs de 1925”, en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, agosto 1923.
- s. a. 1923, “L'Exposition de 1925”, en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, diciembre 1923.
- s. a. 1923, “L'Exposition internationale de 1925”, en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, mayo 1923.

- s. a. 1923. “Muebles”, en *Blanco y negro*, nº 1665, 4 febrero 1923.
- s. a. 1923. “Muebles”, en *Blanco y Negro*, nº 1673, 10 junio 1923.
- s. a. 1924. *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París 1925*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Oficina de Publicaciones.
- s. a. 1924, “L’Inauguration des travaux d’architecture”, en *Art et décoration, revue mensuelle d’art moderne*, abril 1924.
- s. a. 1924. “Los detalles que hacen amable y sonriente al hogar”, en *Elegancias*, marzo 1924, nº 15.
- s. a. 1924. “Un decorador español. En el arte de la decoración deben unirse armónicamente la riqueza y la elegancia”, en *Elegancias*, nº 15, marzo 1924.
- s. a. 1925. *Catalogue illustré de la section japonaise à l’Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris: Commissariat Général de la Section Japonaise.
- s. a. 1925. “Decoración interior y amueblado del hogar”, en *El constructor*, nº 26, diciembre 1925.
- s. a. 1925. “El buen gusto en el hogar”, en *Elegancias*, nº 28, abril 1925.
- s. a. 1925, “L’abstention des Etats – Unis”, en *Art et décoration, revue mensuelle d’art moderne*, junio 1925.
- s. a. 1925, “La Exposición de Artes decorativas de París”, en *La Construcción Moderna*, nº 13, 17 julio 1925.
- s. a. 1925. “Les Pavillons et les Galeries de l’Exposition”, en *Art et décoration, revue mensuelle d’art moderne*, mayo 1925.
- s. a. 1925. “L’industrie du meuble et de la menuiserie d’art en Suisse”, en *Suisse: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris, 1925*. Zurich.
- s. a. 1925. “Los caprichos del arte en el Hogar”, en *Elegancias*, nº 26, febrero 1925.

- s. a. 1926. "Concurso de presentación de conjuntos de mobiliario, decoración y menaje de viviendas modestas y reducidas", en *La Construcción Moderna*, nº 17, 15 septiembre 1926.
- s. a. 1926. *Diario de la Feria*. Valencia, 11 mayo 1926. Valencia.
- s. a. 1926. "El Arte Moderno y los Estilos", en *Revista de Oro*, nº 21, abril 1926.
- s. a. 1926. "Feria de Muestras", en *Diario de la Feria*, nº 8.
- s. a. 1926. "La casa bella", en *Elegancias*, nº49, 1 julio 1926.
- s. a. 1926. "La casa moderna", en *Elegancias*, nº 42, 15 marzo 1923.
- s. a. 1926. "La decoración del hogar", en *Elegancias*, nº 39, febrero 1926.
- s. a. 1927. "Arte Nuevo", en *Revista de Avance*, nº 7, 15 junio 1927.
- s. a. 1928. "Arquitectura, mobiliario y obras de arte", en *La Construcción Moderna*, nº 9, 15 mayo 1928.
- s. a. 1930. *Anuario industrial y artístico de España*, Valencia.
- s. a. 1930. "El Hogar", en *La semana gráfica*, nº212, 2 agosto 1930.
- s. a. 1930. "Una visita a la fábrica de chapas y tableros de don Salvador Vilarrasa", en *La Semana gráfica*, nº 210, 19 enero 1930. s. p.
- s. a. 1932. "Decoración e interiores", en *Ellas*, nº 6, 3 julio 1932.
- s. a. 1932. "Decoración e interiores", en *Ellas*, nº23, 30 octubre 1932.
- s. a. 1932. "El Hogar", en *La semana gráfica*, 20 febrero 1932, nº 230.
- s. a. 1932. "La industria del mueble. Una fábrica de Valencia, en relativo poco tiempo produce sillas para que puedan estar sentados todos los habitantes de España", en *Blanco y Negro*, nº 2156, 9 octubre 1932.
- s. a. 1933. *Catálogo Oficial XVI Feria Muestrario Internacional*, Valencia.
- s. a. 1935. "La industria del contrachapeado de madera en España", en *La Construcción moderna*, nº 9, 1 mayo 1935.
- s. a. 1935. "Las puertas como detalles de decoración", en *Blanco y Negro*, nº 2277, 10 marzo 1935.

- s. a. 1935. "Ruhlmann, el genio moderno de la decoración", en *Blanco y Negro*, nº 2279, 24 marzo 1935.
- s. a. 1935. "Un hogar y las pantallas", en *Blanco y Negro*, nº 2306, 29 septiembre 1935.
- s. a. 1936. Anuncio Empresa Fernando Cortés, en Valencia Atracción, febrero 1936.
- s. a. 1973. "Estrategas de la industria del mueble. D. Juan Bautista Mocholí (1902 – 1971)", en FM, nº 53, septiembre 1973.
- SAFFORD, D., 1925. "El Arte en el Hogar. Decoración de interiores", en *Blanco y negro*, nº 1755, 4 enero 1925.
- SALA, T., 2006. *La Casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona*, Barcelona: Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona.
- SANMARTÍ, I. "90 años de historia de España, industrial y comercial, en el reino de Valencia", en *Llum y Claredat*.
- SANTINI, 1931. *Limpieza, Pulido teñido y barnizado de la madera. Recetas y procedimientos prácticos*, Barcelona: Ossó.
- SAUNIER, C., 1925. "La Section Yougoslave", en *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, noviembre 1925.
- SCHÜRFF, H., 1925. *L'Autriche à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris 1925*, Vienne: édité par la Commission Exécutive.
- SERRA, J., 1924. "El mueble complemento de la Arquitectura", en *El constructor*, nº 6, abril 1924.
- SPITZ, R., 1925. "La maison", en *Les arts décoratifs modernes*, París: Librairie Larousse.
- SOLER, E., 1971. "1871. La Exposición Industrial de la Primera Feria de Julio", en *Feriario*, nº 35.
- SOLER, E., 1951. "Valencia en la Exposición de Londres de 1951", en *Feriario*, nº 15.

- SORIA, F., 1901. *La madera*, Madrid: Librería editorial de Bailly – Bailliere e Hijos.
- TORÁN, M., 2009. *José Martínez – Medina. Diseño de muebles e interiores*, Valencia: Diputació de València, Institució Alfons el Magnànim.
- TORÁN, M., 2010. *Diseño y mueble en Valencia 1881 – 1936* Valencia: Sendema Edición y Desarrollo Tecnológico.
- VAN DER BURCH, C. A., 1925. “Préface”, en *Catalogue officiel de la section belge. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris 1925*, Bruselas: Imprimerie J. E. Goossens.
- VARENNE, G., 1925. “L’Exposition des Arts Décoratifs, la Section Polonaise”, en *Art et décoration, revue mensuelle d’art moderne*, septiembre 1925.
- VARENNE, G., 1925. “L’Exposition des arts decoratifs, Le mobilier français”, en *Art et décoration, revue mensuelle d’art moderne*, julio 1925.
- VARENNE, G., 1925. « La section de l’Union des Républiques Soviétistes Socialistes » en *Art et décoration, revue mensuelle d’art moderne*, septiembre 1925.
- VARENNE, G., 1925. “La Section Tchecoslovaque”, en *Art et décoration, revue mensuelle d’art moderne*, septiembre 1925.
- VAUXCELLES, L., 1910. “Le Salon d’Automne de 1910”, en *L’Art Décoratif*.
- VERA, A., 1912. “Le nouveau style”, en *L’Art décoratif*.
- VERA, A., 1925. “Le mobilier”, en *Les arts décoratifs modernes*, Paris: Librairie Larousse.
- VERNEUIL, M., 1902. “L’exposition d’Art Décoratif moderne à Turin”, en *Art et décoration, revue mensuelle d’art moderne*.

- VILATA, S., 1925. "Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales modernas (París, abril – octubre de 1925)", en *La Construcción Moderna*, nº 15, agosto 1925.
- VITAL, Fr., 1925. "Introduction", en *Suisse: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: Paris, 1925*, Zurich.
- VIVES, J. 2015. "Salvador Albacar, un mueblista valenciano en Barcelona", en *Res Mobilis*, Revista Internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos, Oviedo: Universidad de Oviedo, Vol. 4, nº 4.
- WALKER, A., 2007. *Enciclopedia de la madera: 150 tipos de madera del mundo*, Barcelona: Art Blume.
- WARCZALOWSKI, G., 1925. *Catalogue section polonaise*, Varsovie: Imprimerie L. Boguslawski.
- YANKA, 1925. "El cubismo y las lámparas", en *Blanco y Negro*, nº 1785, 2 agosto 1925.
- YANKA, 1925. "En la Exposición de Artes Decorativas", en *Blanco y Negro*, nº 1799, 4 octubre 1925.
- YANKA, 1926. "Las mesitas", en *Blanco y Negro*, nº 1838, 8 agosto 1926.
- YANKA, 1926. "Pequeños muebles", en *Blanco y Negro*, nº 1811, 31 enero 1926.
- YANKA, 1927. "A casas pequeñas muebles ingeniosos", en *Blanco y Negro*, nº 1888, 24 julio 1927.
- YANKA, 1927. "Las mesitas", en *Blanco y Negro*, nº 1869, 13 marzo 1927.
- YANKA, 1929. "Lámparas", en *Blanco y Negro*, nº 1983, 19 mayo 1929.
- YANKA, 1929. "Unas mesas plegables", en *Blanco y Negro*, nº 2011, 1 diciembre 1927.