

Pablo GONZÁLEZ TORNEL (dir.), *Disseny, seda i flors / Diseño, seda y flores*, Gijón, Ediciones Trea, 2022, 344 págs.

El diseño como objeto de estudio en la Historia del Arte se ha tendido a tratar en el campo de las llamadas «artes decorativas», «artes aplicadas» o «artes industriales». Todas ellas son denominaciones que, dejando atrás el valor peyorativo que durante mucho tiempo arrastró el término (ya en desuso) de «artes menores», aún evocan la idea de la jerarquía establecida históricamente entre las artes liberales y las mecánicas, tratando estos objetos y a sus artífices de manera diferenciada, y casi siempre aislada, según sus condicionantes formales, técnicos y materiales. Más allá de los elementos que han ayudado a mantener esa distinción en los relatos historiográficos de la disciplina –primando la dimensión estética y el valor artístico de unos objetos frente a otros–, poco a poco van surgiendo iniciativas que apuestan por recuperar una visión integral sobre los escenarios, usos y prácticas que compartieron las bellas artes y las manufacturas en el pasado. Así sucedió en la exposición que el Museu de Belles Arts de València dedicó entre junio y septiembre de 2022 al diseño preindustrial e industrial de motivos florales aplicado a tejidos entre los siglos XVIII y XIX, con motivo del programa de actividades celebradas en la ciudad del Turia durante ese año como Capital Mundial del Diseño.

El catálogo de la exposición resultante, dirigido por el comisario de la muestra y director del museo, Pablo González Tornel, busca explorar cómo el tema de las flores en el ámbito de las bellas artes –consolidado en el género del bodegón o naturaleza muerta durante el siglo XVII– siguió un recorrido paralelo al de las creaciones textiles de la industria sedera valenciana desde el inicio de su andadura durante la baja Edad Media. El encuentro entre ambos mundos se vino a regular a mediados del siglo XVIII, cuando se buscó estrechar los lazos entre las bellas artes y las manufacturas como una estrategia de Estado destinada a revi-



talizar las fábricas de la monarquía española a partir de la enseñanza del dibujo y su aplicación al diseño de toda clase de productos artesanales, que apenas podían competir con el gusto, elegancia y lujo imperantes en las producciones europeas. En el tema que nos ocupa, arte y diseño articulan el contenido de los cuatro ensayos científicos reunidos en la publicación, intercalados entre las distintas secciones que conforman el catálogo de las piezas propiamente dicho, con textos de González Tornel y de Maite Abad Azuega.

Los dos primeros ensayos están destinados a familiarizar al lector con la evolución de la pintura de flores en el contexto español y valenciano. El texto de Peter Cherry ofrece un primer contacto con este tipo de obras en la España del siglo XVII, cuando se consolidó su práctica en el contexto más amplio del género de las naturalezas muertas, y explica los principios compositivos, estéticos y simbólicos que caracterizaron estas pinturas en el transcurso de la centuria. El hispanista presta especial atención a los artistas españoles destacados en el género –Juan de Arellano, Gabriel de la Corte, Bartolomé Pérez, Tomás Yepes, etc.–, y la consideración que tuvieron estas obras en la literatura artística y su recepción en el mercado. A diferencia del norte de Europa, donde varios pintores gozaron de enorme prestigio en este tipo de pintura, en España fue más común alternar su práctica con otros géneros y temas. Tampoco pasa inadvertida para Cherry la escasa presencia, en contraste con otros países, de mujeres en España que cultivaran un género que solía ser habitual en las prácticas artísticas femeninas, y del que no se llegan a explorar en profundidad otros nombres en el resto de la publicación.

Tras esta aproximación general a la pintura de flores, el ensayo firmado por María José López Terrada se adentra en el contexto valenciano del siglo XVIII, explorando el marco en que se institucionalizó su enseñanza en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En 1778, Carlos III firmó una real orden mandando instaurar estos estudios mediante la creación de una «Sala de Flores, Ornatos y otros diseños adecuados para los Tejidos», explicando la idoneidad de Valencia para acoger la iniciativa en razón de su industria sedera y la acuciante necesidad de contar con artistas capaces de surtir diseños originales para su producción. La sala estaba destinada a perfeccionar la formación de alumnos que ya dominaran el dibujo de las partes del cuerpo humano, prueba de que se requería un buen nivel de partida para el cometido que les esperaba en calidad de diseñadores, aunque no dejaba de ser, en opinión de muchos académicos, una actividad claramente inferior a la de otras especialidades. Con el fin de equiparar el rango de la pintura de flores al de otras ramas artísticas, en 1784 se fundó mediante otra real orden en la misma academia la «Escuela de Flores y Ornatos», estableciendo un detallado plan de estudios anual donde se desti-

naban los meses de la primavera al estudio del natural de las flores, y los del invierno a copiar modelos de los grandes maestros, como los detalles florales de las célebres logias de Rafael, y otros tantos diseños que circulaban en forma de repertorios grabados por toda Europa. López Terrada recorre la evolución de esta pintura académica en el seno de la escuela, dirigida por Benito Espinós (1784-1815), José Antonio Zapata (1815-1837) y José Romá (1837-1850), donde el estatus académico de la propia pintura de flores y la incorporación de nuevas tendencias compositivas y estéticas terminaron prevaleciendo en cierta manera sobre los principios de utilidad que habían guiado los inicios de la escuela.

El tercer y cuarto ensayo se adentran ya en la práctica del diseño de flores aplicado a la producción de las sederías valencianas, atendiendo al proceso creativo que se desarrollaba de forma previa a la confección de los tejidos. Para entenderlo, resultan claves los dibujos y modelos reunidos en la sección del catálogo «Del pincel a la seda», que es donde mejor se puede apreciar la actividad del diseño en la etapa de su concepción inicial a través del dibujo, y su traslación a la elaboración del proyecto en la fase de producción. El texto de Pilar Benito recupera las innovaciones que se llevaron a cabo desde 1750 al fundarse en Valencia la real fábrica a cargo de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, dirigida por tres dibujantes franceses especializados en diseño textil (Pierre-René-Marie Lamy, Jean-Joseph Georget y Pierre Sauvan) y el maestro tejedor Jean-Baptiste Philipot. Todos ellos procedían de Lyon, centro de referencia de la industria sedera europea por la altísima calidad, innovación y elegancia de sus diseños y tejidos, y fueron responsables no solo de poner en marcha el establecimiento, sino también de impulsar una enseñanza sobre el diseño de tejidos de seda previa a la iniciativa de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En el plan formativo de estas enseñanzas, que asumió Sauvan, se pretendía cubrir a la vez lo relativo al diseño y la composición, por un lado, y a la técnica textil por el otro, con el fin de aplicar correctamente los diseños en los telares en función de las novedades que iban aplicándose durante estos años en los talleres y fábricas valencianos, agrupados bajo el Colegio del Arte Mayor de la Seda. Benito aborda un planteamiento de interés al preguntarse por el destino de los diseños en función del uso de las telas resultantes, que podían emplearse tanto para la confección de prendas de indumentaria como para tapizar muebles, guarnecer colgaduras o vestir las salas de un interior. Aunque el tipo de tejido empleado determinaba usos más o menos propicios, no se puede olvidar que, en el transcurso de la centuria, el universo de motivos que fue sucediéndose en los repertorios de la época trascendió el soporte de las telas, afectando igualmente al diseño de muebles, adornos y a la decoración de los hogares en su conjunto independientemente de sus materiales, técnicas o soportes.

El ensayo que cierra la publicación, a cargo de Ester Alba Pagán, retoma algunas de las consideraciones explicadas por Benito en cuanto al formato, composición y aplicación de los diseños, proyectos y dibujos reunidos en la exposición. Abordar el proceso fabril de los tejidos –de los que la autora sintetiza su evolución histórica en la industria valenciana– permite dar a conocer los saberes técnicos que fueron necesarios para asumir, en cada momento, las innovaciones del diseño textil, sus técnicas y materias: un relato que se inicia con la conformación del temprano gremio de los velluteros a fines del siglo xv, y que culmina con la renovación fabril de los centros de producción local que tuvo lugar en el siglo xviii, particularmente en la citada real fábrica creada por los Cinco Gremios Mayores de Madrid. El hecho de presentar las vicisitudes de la etapa de producción que sigue a la concepción del diseño inicial da la oportunidad de explicar al lector otras problemáticas ligadas a la fabricación de manufacturas en la era preindustrial, donde no fueron pocos los conflictos y tensiones surgidos entre los diferentes agentes implicados en las fases de diseño, elaboración y venta de los tejidos, un complejo engranaje que no siempre resultaba fácil de mover y modernizar por muy interiorizados que se tuvieran los modelos a emular de la industria lyonesa. Los modelos incorporados en la sección del catálogo de esta última parte permiten dar a conocer la faceta práctica que desempeñaron los profesores y alumnos de la Escuela de Flores y Ornatos como diseñadores textiles, mostrando la rica colección de materiales conservados en el museo y mostrados en la exposición junto a una variada muestra de telas, pinturas y piezas de indumentaria.

A diferencia del recorrido de la exposición, donde el espectador podía ver de manera más fluida la relación existente entre las piezas, las páginas del catálogo dificultan –tal y como suele ser habitual en este tipo de publicaciones– algo más la tarea al lector. En ese sentido, y pese al esfuerzo que se ha hecho por ofrecer en todas las secciones del catálogo un texto de presentación que contextualice la relación de piezas reunidas, hay que lamentar la falta de un sistema de numeración de las obras con sus correspondientes llamadas en el texto. Esta carencia no desluce en cualquier caso el buen cuidado que se ha puesto en todos los detalles de la edición, donde predomina la alta calidad del papel, de la encuadernación y de las ilustraciones en color. Los contenidos, además, se ofrecen en español, valenciano e inglés, una oportunidad para dar a conocer los resultados de la investigación fuera de nuestras fronteras y conectarlos con los asuntos, problemas y enfoques que actualmente se están llevando a cabo en otros países de nuestro entorno sobre la historia del diseño textil en los albores de la Revolución Industrial.

ÁLVARO MOLINA