

**LO FORÁNEO EN LO LOCAL: LA ADOPCIÓN DE MODELOS
FRANCESES EN LOS MUEBLES DE HIERRO GALLEGOS
DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX**

**THE FOREIGN IN THE LOCAL: THE ADOPTION OF FRENCH MODELS
IN GALICIAN IRON FURNITURE DURING THE SECOND HALF OF THE
19TH CENTURY**

Daniel Lucas Teijeiro Mosquera*
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

Las fábricas de fundición de hierro fueron uno de los tipos de industrias más importantes en la difusión de los estilos artísticos del eclecticismo, el modernismo y el art déco en Europa hasta el primer tercio del siglo XX. Eso se debió a que vendieron una vasta variedad de piezas con miles de modelos distintos reproducidos en serie. Aunque su producción se conoce más por los ornamentos y elementos arquitectónicos, también dedicaron una parte importante de su producción al mobiliario. Tomando los centros de producción que existieron en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX, en este artículo se analizan algunos casos de estudios clasificados dentro de las siguientes tipologías: asientos – sillas, taburetes y bancos– y mesas; todo tipo de vasos, como jarrones, copas, crateras, macetas y jardineras; rascapiés, paragüeros y colgadores; esculturas decorativas, con y sin iluminación; y piezas de fumistería para la calefacción.

Palabras clave: Reproducción en serie, imitación, modelo, importación, interiores, jardines.

Abstract

Iron foundries were one of the most important types of industries in the diffusion of the artistic styles of eclecticism, modernism and art deco in Europe until the first third of the 20th century. This was because they sold a vast variety of pieces with thousands of different serial production models. Although their production is best known for its ornaments and architectural elements, they also devoted a significant portion of their production to furniture. Taking the production centers that existed in Galicia in the second half of the 19th century, this article analyzes some case studies classified within the following

typologies: Seats –chairs, stools, and benches– and tables; all kinds of vessels, such as vases, goblets, craters, flowerpots, and planters; scrapers, umbrella stands, and hangers; decorative sculptures, with and without lighting; and chimney pieces for heating.

Keywords: Serial reproduction, imitation, model, importation, interiors, gardens.

Introducción

Con el incremento de las industrias dedicadas a la producción en serie de piezas decorativas en Europa a partir de la década de 1820, fueron afianzándose progresivamente las fábricas de fundición y por consiguiente el número y variedad de muebles realizados en hierro¹. Debido a que esos centros de producción fueron los principales suministradores del primer mobiliario urbano en la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX, habitualmente se suele asociar el término mobiliario a las obras para la escena urbana, tales como bancos, fuentes, kioscos y demás construcciones metálicas pensadas para los espacios públicos y los jardines². Sin embargo, en los espacios interiores esas las fundiciones también tuvieron un papel importante con algunos muebles domésticos³.

En la producción de esos muebles, las fábricas inglesas y francesas tuvieron un papel fundamental de exportación de sus modelos. En España, mayoritariamente se asumieron los modelos franceses, de acuerdo con los preceptos teóricos que también se seguían en la arquitectura del eclecticismo con base en el estilo Segundo Imperio francés, en parte a causa de la recepción de bibliografía especializada procedente de Francia y a la afinidad de la burguesía española con la emperatriz Eugenia de Montijo⁴. Lo mismo sucedió en Galicia, sobre todo porque en sus puertos atlánticos existieron numerosos contactos comerciales con Francia, lo cual fue posible por la situación geográfica de sus puertos mirando hacia un Atlántico que era frecuentemente navegado entre Europa y América; por ejemplo, en 1849 el puerto de A Coruña recibió un total de 91 barcos franceses con un total de 11.902 toneladas de distintos tipos de productos fabricados en las metalurgias⁵. De acuerdo con los postulados de higiene, comodidad y ornato que estipulaban los ayuntamientos en las ordenanzas municipales modernas, las fundiciones adaptaron el diseño de sus productos a nuevas formas y para ello se fundamentaron en los modelos preexistentes que difundían las francesas. Por ser modelos que buscaron la internacionalización imitando la estética francesa, y por lo tanto desvinculados de la estética tradicional del mobiliario gallego, estos productos podrían clasificarse bajo el tipo de “culto y popular”⁶.

Centros de producción locales y foráneos

En Galicia existieron muchos centros de producción en la segunda mitad del siglo XIX. Todos radicaban en las ciudades, para tener una buena comunicación terrestre y portuaria. La primera fábrica fue la de Sargadelos, activa entre 1791 y 1875. En A Coruña existieron *La Victoria* de Joaquín Galiacho Sierra (1844-1858), *Habilidades* de Antonio Sanjurjo Álvarez-Becerra (1856-1884),

Solórzano de Manuel Solórzano Ibáñez (1866-1980), *Las Maravillas* de Miguel Muñoz Ortiz (1883-1965) y *La Moderna Industrial* de Manuel Wonemberger Cabezudo y Juan Chas Morlán (1894-1907). En la localidad arousana de Carril, la *Fundición de Carril* regida por la sociedad Riva y Compañía primeramente y por varios ingenieros ingleses posteriormente (1848-1907) y *Alemparte* de Antonio Gregorio Alemparte Fernández (1875-1960). En Vigo, *La Fundidora* de Alexandre Lelaboureur (1856-1866), *La Industriosa* de Antonio Sanjurjo Badía (1865-2021), la *Fundición Manuel González* (1880-1885), *La Vulcano* de Juan Tapias Ferrer y Francisco Tapias Pascual (1886-1904) y *El Nervión* de Joaquín Fernández Lema (1891-1941). En Ourense, *Malingre* de Manuel Malingre Parmentier (1865-1979). En Pontevedra, *La Constructora* de José Pazó Martínez (1886-2011). Y en Santiago de Compostela, *La Primitiva Compostela* de Baldomero Corral Viñas (1897-1902)⁷.

El sector metalúrgico de Galicia no estuvo atendido solamente por las fábricas locales, sino también por otras foráneas de gran repercusión industrial. Bien fuesen del resto de España o del extranjero, estas fábricas tuvieron unas ventas muy claramente orientadas a clientes estratégicos. De todas ellas, sobresalieron las fundiciones francesas, sobre todo las de *Jean-Jacques Ducler et Fils*, *Antoine Durenne* y la *Société Anonyme des Hauts-Fourneaux et Fonderies du Val d'Osne*, pues proporcionaron las piezas de mayor suntuosidad. Además, esta última fue la que asentó el término “*fontes d'art*” para otorgar a su producción un estatus artístico, pues en las cubiertas de sus catálogos de gloriaba señalando que ellos eran los “*Créateurs de l'Industrie de la Fonte d'Art*”⁸.

Irremediabilmente, este gran número de centros de producción implicó que existiese una constante comunicación entre ellos. En este sentido, resultaron trascendentales los acuerdos alcanzados entre fábricas locales y foráneas para la reproducción de modelos. Pocos casos se pueden documentar, atestiguándose uno de ellos por medio del testimonio oral de los descendientes de la familia Solórzano, quienes confirman que Manuel Solórzano Ibáñez se desplazó a París el 23 de marzo de 1874 para adquirir nuevos modelos que manejaban las fábricas francesas⁹.

En cuanto a sus catálogos comerciales, de las fábricas gallegas tan solo se conservan los de *Sargadelos* (1849), *Hijos de Miguel Muñoz Ortiz* (ca. 1910-1913) y *Malingre* (1915-1930), así como numerosas muestras de modelos sueltas expedidas en el primer tercio del siglo XX por las de *Alemparte*, *El Nervión*, *La Industriosa* y *Solórzano*¹⁰. Por el contrario, de las fundiciones francesas sí se conserva un abultado número de catálogos. El del Val d'Osne publicado en 1892 es el más completo de todos los catálogos franceses que se publicaron en el siglo XIX, pues en él se muestran más de 40.000 modelos de todo tipo de piezas, comprendiendo mayoritariamente elementos arquitectónicos, pero contiene una amplia variedad de mobiliario. Por parte del mobiliario de exteriores, se ofertaban 21 mesas, 14 sillas, 5 banquetas, 58 bancos y 5 plantas artificiales. Por parte del de interiores: 26 camas; 49 rascapiés; 69 estands para pinzas de chimeneas, paragüeros, colgadores u otras funciones; 4 girandolas; artículos para chimeneas, tales como 24 guarda cenizas, 35 cestos para el carbón, 23 morillos con cabezas de personajes ilustres, adornos arquitectónicos, etc.; y otros artículos de fumistería portátiles, concretamente 9 chimeneas, 3 hogares,

65 cocinas, 9 caloríferos y 7 calentadores. Por parte de los muebles empleados en ambos espacios: 227 candelabros, bien con formas antropomorfas o no; 54 brazos para lámparas en suspensión; 61 faroles; 408 vasos, en forma de cestos, copas, jardineras y todo tipo de macetas; 73 pedestales; y 573 figuras de bulto redondo de todo tipo, en forma de estatuas, bustos, animales y copias del Louvre¹¹.

Todo este vasto número de piezas demuestra que los objetos cotidianos eran parte esencial de la ornamentación y, por consiguiente, de la comodidad del hogar de acuerdo con el concepto burgués de familia y casa¹². En todas ellas, el gusto por lo francés era lo que imperaba, tal y como sostuvo Doña Emilia Pardo Bazán, al justificar el triunfo de ese mobiliario foráneo generado por distintos tipos de industrias cuando visitó la Exposición Universal de París de 1889: “el arte industrial francés propende á sacrificar la solidez á la ornamentación, lo grandioso á lo lindo”¹³.

Los muebles de hierro: clasificación tipológica y análisis de casos

Asientos y mesas

Los muebles de hierro fundido por excelencia son los asientos en sus distintas variantes –bancos, sillas y taburetes– y las mesas. Estos abundaron porque su uso era imprescindible en la vida cotidiana, tanto en exteriores como interiores o en ámbitos públicos y privados.

La mayoría de los bancos se fabricaban de acuerdo con los postulados estéticos franceses del *faux-bois* –“falsa madera”–, simulando recrear las formas orgánicas de las especies vegetales, idóneas para los jardines. Este gusto ya había surgido siglos atrás, pero fue con la Exposición Universal de París de 1867 cuando se intensificó el uso del cemento Portland en la estética de las construcciones rústicas para jardines¹⁴. En buena parte, esto fue posible gracias a la difusión de grutas artificiales diseñadas por *rocailleurs* que reproducían empresas especializadas, como la casa Couchoud de Lyon, tanto en obras de hierro fundido como de piedra artificial¹⁵. Desde entonces, la inmensa mayoría de bancos para jardines que realizaron las fundiciones francesas siguiendo esa estética *faux-bois*. Al igual que sucedía con muchos otros tipos de piezas, las fábricas locales también imitaron esos modelos, continuando con esos mismos diseños incluso en el siglo XX, tal y como por ejemplo testimonió la fundición ourensana de Malingre en su catálogo publicado entre 1915 y 1930 (fig. 1), y llegando hasta el presente XXI.

En cuanto a la mesa, su uso fue masivo no solo en los jardines, sino sobre todo en los establecimientos hosteleros, pues el hierro fundido garantizaba una mayor longevidad que la madera. Un caso singular fueron las mesas que se colocaron en el Café Moderno de Pontevedra. Este establecimiento fue proyectado por Manuel Martínez-Baustista Herrera hacia 1896 sobre el antiguo pazo de los Montenegro, frente a la plaza de San José. Terminado en 1902, en 1903 abrió sus puertas con una planta baja destinada a café y pisos superiores a vivienda, convirtiéndose así en unos de los principales centros culturales de Pontevedra y de Galicia¹⁶. Para su apertura, el equipamiento elegido fue ostentoso y en lo relativo a las mesas se seleccionaron unos modelos de autoría desconocida (fig. 2), pero que eran idénticos al modelo “S” que ofrecía Barbezat

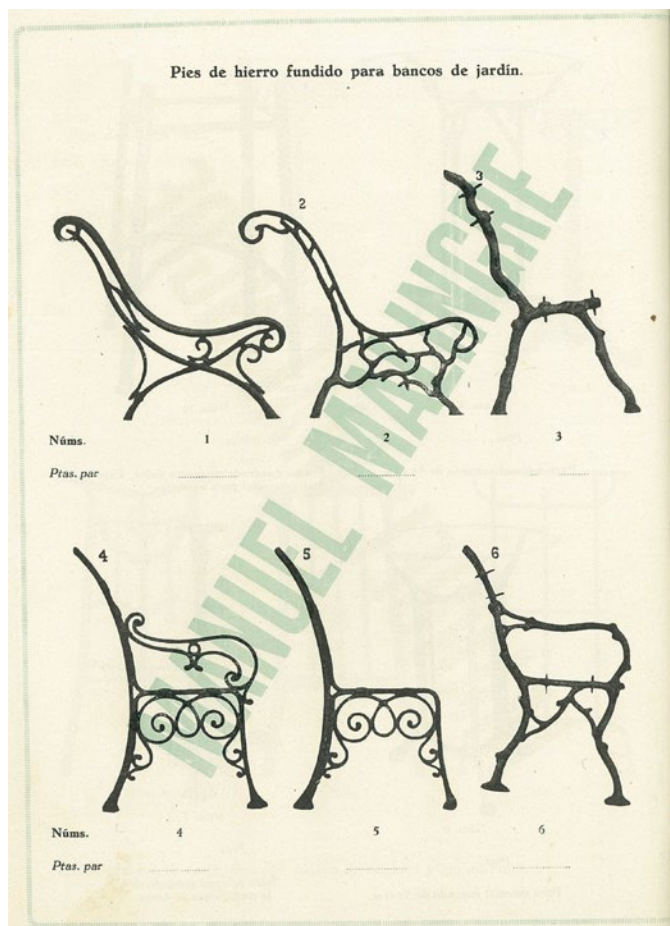


Fig. 1. Bancos de jardín de Malingre. Fundición, talleres mecánicos y construcciones metálicas Manuel Malingre Ludeña, *Catálogo* (Orense: La Industrial, Imprenta y Encuadernación, ca. 1915-1930), 52. Museo do Pobo da Estrada.



Fig. 2. Antigua mesa del Café Moderno de Pontevedra. Ca. 1903. Archivo do Museo de Pontevedra, FOT.26-76.

en su catálogo publicado en torno a 1860 (fig. 3), coincidiendo exactamente en dimensiones y formas, las cuales se caracterizaban por un esmerado trabajo de varas en forja con entrelazados, una X en las patas y la decoración de una flor de seis pétalos en el montante central. Teniendo en cuenta que el Café Moderno radicó en Pontevedra y que la principal de dicha ciudad era la de Pazó, que frecuentemente reproducía piezas de las fundiciones francesas, es muy probable que efectivamente estas mesas fuesen realizadas por la susodicha fábrica local; además, las columnas de la planta baja y los miradores de la fachada principal fueron realizados por la misma fundición Pazó.

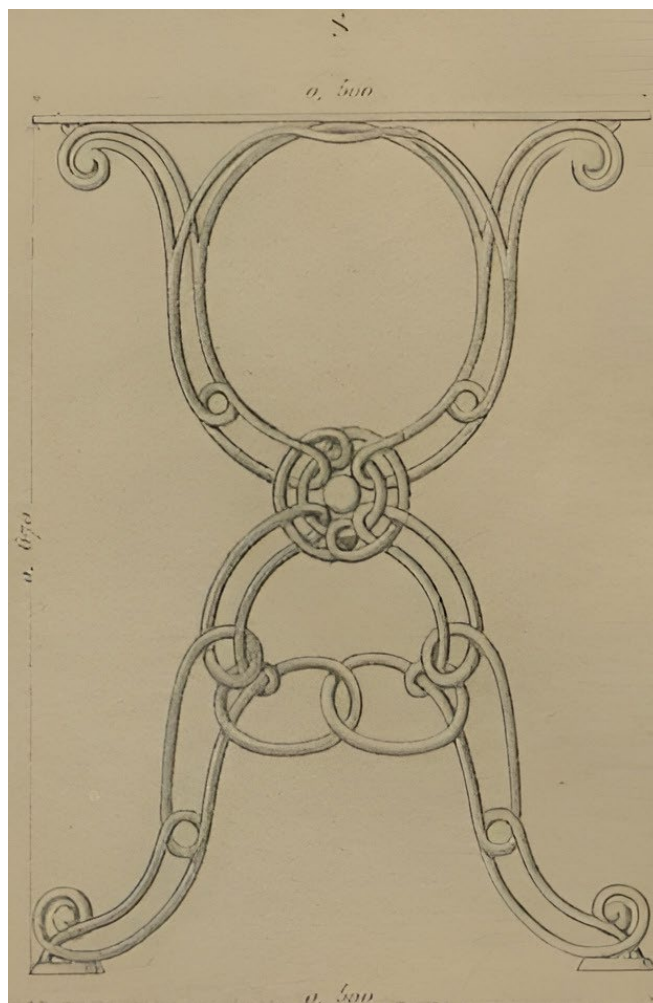


Fig. 3. Modelo de mesa “S” de Barbezat. Barbezat & C.^{ie}, *Ornements en fonte de fer* (Paris: sin editor, ca. 1860), 123. Bibliothèque Forney, CC 695[1860]Fol.

Rascapiés, paragüeros y colgadores

Para una bienvenida más cómoda e higiénica, las fundiciones suministraron tres tipos de muebles: los rascapiés, los estands para paraguas y los colgadores. Según el ingeniero Pablo de Alzola y Minondo, estos dos últimos supusieron una de las mayores novedades en la composición mobiliar de los vestíbulos de la segunda mitad del siglo XIX, debido a la necesidad que existía de dejar en buenas condiciones los paraguas, los bastones, las capas y los abrigos del invitado antes de que se adentrara en el salón¹⁷.

El rascapiés era un tipo de mueble destinado a limpiar las suelas de los zapatos para entrar en el edificio. Se trató de uno de los muebles más característicos de los espacios de bienvenida en el siglo XIX¹⁸, pero fue desapareciendo ya a principios del siglo XX en detrimento de las alfombrillas metálicas, teniendo gran fama en España las que vendía el fabricante barcelonés Arturo Santamaría¹⁹. Por lo tanto, sus diseños se vinculan con las formas historicistas del eclecticismo decimonónico. En Galicia, los únicos que se pueden documentar gráficamente son los que aparecían en el catálogo de Sargadelos de 1849 (fig. 4), semejantes a los que fabricaba Antoine Durenne en Francia.

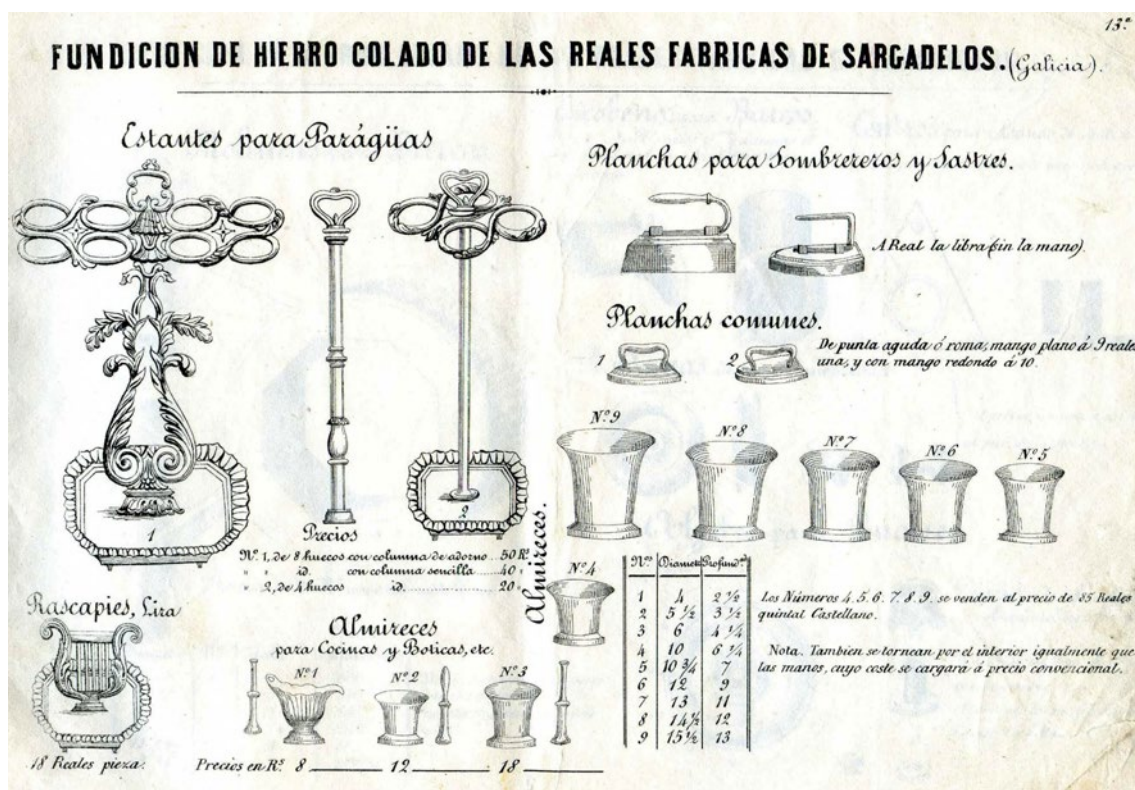


Fig. 4. Rascapiés, paragueros y otros objetos de Sargadelos. Sargadelos, *Catálogo* (Madrid: Lito. Bressend y Alonso, 1849), 13r. Museo Provincial de Lugo.

Introducido progresivamente en las viviendas de las ciudades y las villas y en los pazos de las aldeas a partir de la década de 1840, el paraguero fue otro de los nuevos muebles típicos del siglo XIX. Las fundiciones inglesas fueron las que más difundieron sus modelos, especialmente la Coalbrookdale Company de Birmingham, bajo la denominación de *Hall Tables* por medio de sus catálogos, siendo los primeros de 1843²⁰. Esos modelos ingleses también eran muy semejantes a los primeros *porte-parapluies* que ofrecían las fundiciones francesas. Lo más probable es que existiese una fluencia estética acorde a la cotidianeidad de dichos productos y que, por estética foránea, se introdujese en Galicia, bien fuese por compra directa a esas fábricas del extranjero o bien por emulación por parte de las locales. De las fundiciones gallegas, solamente Sargadelos publicó en su catálogo de 1849 cuatro modelos de paragueros –con

la denominación “estante para paraguas” y no todavía con la de “paragüero”– (fig. 4), aunque todas los fabricaban, tal y como se especificaba en los anuncios de prensa y diversas fuentes documentales; por ejemplo, en la Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Galicia celebrada en Santiago de Compostela entre el 20 y el 30 de julio del Año Santo de 1875, la Fundición de Carril, bajo la dirección de Javier Casal, recibió la medalla de plata por exhibir un “paragüero”, junto a otros objetos decorativos de fundición artística²¹.

Directamente relacionado con la forma de los paragüeros estaban los colgadores, ya que incluso se solían aprovechar la misma forma para ambas funciones. En la ya citada Exposición Regional de Galicia de 1875, la Fundición de Carril también fue galardonada con la medalla de plata por dos “colgadores-paragüeros”²².

Vasos: jarrones, copas, crateras, macetas y jardineras

Los jarrones, copas, crateras, macetas y jardineras se realizaban en mármol, cemento, bronce o hierro fundido, siendo estas últimas las que más se vendían. En muchas ocasiones, se colocaban para ornar los exteriores en vez de estatuas, puesto que estas requerían un presupuesto mayor. Realmente, eran el mueble más versátil, sirviendo de adorno tanto para exteriores como para interiores. De todas formas, en los exteriores era en donde más abundaban, sobre todo para decorar la cima de los machones de los portalones de una entrada principal, los pedestales exentos en medio de un jardín o las escalinatas de acceso a una construcción. En Galicia existen cientos de modelos esparcidos por todo el territorio. Sin embargo, no consta la existencia de ninguna jardinera que esté firmada por una fábrica, ni local ni foránea. Aún así, la inmensa mayoría son iguales o muy semejantes a los modelos *all'antica*²³, los cuales ya estaban de moda desde el Barroco y que asimismo ofrecían los catálogos de las fundiciones francesas.

Aunque más bien se podría encajar dentro de los casos relativos a los espacios de bienvenida, hay unas jardineras singulares que se conservan en la llamada Villa Augusta, una casa de campo situada en la localidad pontevedresa de Caldas de Reis que construyó el comerciante, abogado, juez municipal y exalcalde local Modesto Martínez Barros (Ponte Caldelas, 1852 – Caldas de Reis, 1934) en 1908 (fig. 5)²⁴. Para este edificio, del que cabe la posibilidad que fuese proyectado por el inteligente maestro de obras vigués Jenaro de la Fuente Domínguez (Valladolid, 1851 – Vigo, 1922)²⁵, se flanqueó la fachada principal por dos originales jardineras, compuestas por unas bichas, un fuste con un *putto* y la propia jardinera en la cima (fig. 6). Por esta fisionomía, recuerda a las luminarias francesas que se colocaban en los espacios de bienvenida y, especialmente, en las escaleras de honor. Gracias a la representación del niño, se puede atribuir la autoría fabril a *La Constructora* de Pontevedra, ya que los herederos de esta fundición conservan algunas piezas idénticas. De todas formas, esta pieza fue una reproducción del modelo “AeB” que difundía la francesa de Barbezat desde 1860 (fig. 7).



Fig. 5. Villa Augusta. Ca. 1908. Foto del autor.



Fig. 6. Una de las jardineras de la entrada de Villa Augusta. Ca. 1908. Foto del autor.



Fig. 7. Modelo de putto “AeB” de Barbezat. Barbezat & C.^{ie}, *Ornements en fonte de fer* (Paris: sin editor, ca. 1860), 147. Bibliothèque Forney, CC 695[1860]Fol.

Esculturas decorativas

Las esculturas eran las piezas de mayor consideración artística, con un grado más elevado que el resto de *fontes d'art* pensadas para aplicar en la arquitectura –balcones, columnas, escaleras helicoidales, etc.–. En Galicia, las pocas esculturas de hierro fundido que se vendieron fueron, casi todas, adquiridas a las fundiciones francesas, puesto que las locales apenas se dedicaron a este tipo de productos. Respecto a esto, tan solo se pueden documentar unas pocas, destacando dos de la Fundición de Carril²⁶. En los jardines públicos de Galicia las esculturas decorativas que se colocaron radicaron en las fuentes, destacando las del Deseo de A Coruña de 1866, la Diana Cazadora de Betanzos de 1867 o la Wallace de Ferrol de 1893, las dos primeras vendidas por la fundición de Ducel y la última por el Val d’Osne²⁷. En cuanto a los jardines privados, sí se pueden documentar algunos casos, pero muy pocos, destacando el grupo de *Chiens assis* ideados por el escultor Henri-Alfred Jacquemart (París, 1824 – *ibidem*, 1896)²⁸ y vendidos por el Val d’Osne que se conservan en la escalinata exterior del Palacio de las Cadenas (fig. 8), magno edificio representante del estilo Segundo Imperio francés en Galicia que proyectó el arquitecto Faustino Domínguez Coumes-Gay el 30 de abril de 1873 por encargo de su promotor Enrique Fernández Alsina, vicepresidente del Congreso de los Diputados y I Marqués de Loureda²⁹. El poco número de estas esculturas en los jardines privados indica que estas piezas eran lujosas y no estaban al alcance de los nuevos grandes propietarios burgueses, pese a que estos querían buscar una estética más cosmopolita que la de la vieja hidalguía vinculada a los pazos, la cual fue perdiendo su poder en la sociedad a partir de la abolición de foros de Mendizábal de 1837³⁰.



Fig. 8. Uno de los dos *chiens assis* de Jacquemart en el Palacio de las Cadenas. Ca. 1875. Foto del autor.

Ahora bien, en los interiores sí hubo un buen número de estatuas de fundición que se reaprovechaban como luminarias. Hay que tener en consideración que la inmensa mayoría de piezas para el alumbrado doméstico se realizaban con bronce o incluso con latón, en forma de arañas o de *plafonniers* con vidrios opalinos, mientras que el hierro casi siempre quedaba relegado para trabajos artesanales en la tradicional técnica de la forja,³¹ además de derivarse a una estética tendente a lo gótico en vez de al eclecticismo afrancesado³². No obstante, las fundiciones francesas difundieron los candelabros artísticos como mueble de lujo para esos interiores. Estos se conformaban por un pedestal sobre el que se apoyaba una figura humana, la cual en su cúspide portaba el foco luminoso a gas. Se trata de un tipo de mueble que proliferó con representaciones femeninas sobre todo a partir de la Exposición Universal de París de 1867, bajo la definición de “*style Renaissance*”, posibilitado por la buena valoración que consiguió el expositor de la fundición de bronce artística que poseía Ferdinand Barbedienne en París, en el que presentó obras modeladas por escultores de la talla de Falguière o Paul Dubois³³. Los espacios de destino fueron muy variados, colocándose tanto en exteriores como en interiores, pero normalmente en las escaleras de honor; buena muestra de ello son los que poseía la escalera efímera que proyectaron Victor Baltard y Émile Vauthier en 1855, destruida tras la guerra franco-prusiana³⁴.

De la poca documentación que se conserva de las fundiciones gallegas, apenas se da constancia de la fabricación de candelabros. Entre los mejores exponentes de candelabros franceses que se conservan en Galicia hay que citar los cinco que conserva la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de A Coruña –actual Circo de Artesanos–, pertenecientes al edificio desaparecido de su antiguo sede, el cual se situaba en el mismo emplazamiento que hoy día, en el número 30 de la calle San Andrés de la ciudad herculina. Aunque son todos distintos, tres de ellos representan figuras femeninas y dos masculinas. Se desconoce cuándo fueron adquiridos, pero teniendo en cuenta que el edificio fue proyectado por el arquitecto Faustino Domínguez Domínguez en octubre 1871³⁵, probablemente se instalasen con la inauguración del edificio en 1872, ya que “se varió el decorado de todos los salones”³⁶ y desde al menos 1871 se había adquirido varios “aparatos de gas” al agente comercial Mr. Petit³⁷. Esa fecha también coincide con la de creación de la *Femme à l'amphore*, que fue una escultura ideada a principios de la década de 1870 por el escultor académico Albert-Ernest Carrier-Belleuse (Anizy-le-Château, 1824 – Sèvres, 1887)³⁸, cuyo diseño se corresponde con una de las que se conserva en dicha institución coruñesa (fig. 9). Con 1,61 metros de altura, representa a una mujer sosteniendo un flamero, un recurso muy típico de este artista, que modelaba este tipo de figuras para reproducir en serie tanto en hierro o bronce fundido como incluso con porcelana de Sèvres³⁹. Por la autoría de su diseño, probablemente se fabricasen en una fundición francesa, pero la inexistencia de documentos y la ausencia de marcas de fábrica en su pedestal imposibilitan otorgar una autoría fabril.



Fig. 9. Reproducción de la *Femme à l'amphore* de Albert-Ernest Carrier-Belleuse en el Circo de Artesanos de A Coruña. Ca. 1872. Foto del autor.

Piezas de fumistería para la calefacción

En la fumistería entraba una amplísima variedad de productos. Para las chimeneas se fabricaba el mayor número de piezas, destacando las placas de revestimiento para hogares, los cestos para el carbón, los guarda cenizas, los morillos y los estands para pinzas. A mayores, se realizaban otros tipos de muebles, como los caloríferos, los calentadores y los braseros, los cuales para Carmen de Burgos Seguí (Almería, 1867 – Madrid, 1932), profesora de la Escuela Superior de Artes Industriales de Madrid a principios del siglo XX, eran indispensables “en las provincias en que el frío es grande”⁴⁰.

La chimenea fue el principal protagonista de la fumistería decorativa. Hasta el siglo XIX, la inmensa mayoría de las casas gallegas administraban su calor a partir de las *lareiras*, que cubría las necesidades de calefacción a la vez que de cocina con el pote colgado de la *gramalleira*⁴¹. Con la apertura de Sargadelos a finales del siglo XVIII, se fabricaron las primeras placas de hierro fundido para las chimeneas, creadas con una voluntad decorativa para ese tipo de receptáculo distinto al de la *lareira*⁴². Avanzado el siglo XIX, la estética arquitectónica francesa y el incremento de edificios de viviendas urbanas supuso la sustitución de la *lareira* por la chimenea. Realizado el hueco para el hogar, este se revestía por una placa de hierro fundido. En el exterior circundante, se solía completar la composición con otro revestimiento de mármol. Estas características eran las que reunía el tipo de “chimenea francesa ó común”, desarrollada desde los diseños de Jacques Androuet de Cerceu del siglo XVI⁴³ y así mismo denominada por el arquitecto Claude Jacques Toussaint de Sens a mediados del XIX⁴⁴.

Un buen ejemplo de chimenea francesa en Galicia es el que se conserva en la finca que poseía la familia Algorri en Iñás, a pocos kilómetros de A Coruña⁴⁵. Hacia 1874, el edificio se reformó por completo⁴⁶, pero seguramente también se construyeron otras partes posteriormente. Probablemente, fue en el último cuarto del siglo XIX cuando se incorporó su chimenea (fig. 10), época en la que el ingeniero Eduardo Vila y Algorri (A Coruña, 1853 – *ibidem*, 1928), que fue director de la Junta de Obras del Puerto de A Coruña, la visitaba en sus temporadas estivales⁴⁷. Esta se compone de tres piezas fundamentales: el propio revestimiento, decorado con motivos vegetales y sendas cabezas; el cesto para depositar el carbón; y los morillos, dispuestos delante junto a dos agarradores de pinzas.

En la segunda mitad del siglo XIX las chimeneas también se complementaban con los caloríferos. Estos resultaban más económicos, puesto que no requerían una instalación, ya que eran móviles. Habitualmente se fabricaban como muebles enteramente realizados de hierro fundido, con formas cilíndricas o cúbicas a las que se adherían los característicos relieves decorativos de motivos vegetales y geométricos del eclecticismo. De las fundiciones gallegas solo hay constancia de dos modelos que vendía la Real Fábrica de Fundición de Sargadelos desde 1849, denominados “Columna istriada” y “Hermitage” (fig. 11)⁴⁸, así como otro de La Industriosa con el nombre “EG6” que se debía de vender desde los comienzos de la fábrica (fig. 12). De ninguno de estos modelos se ha hallado un ejemplar, pero sí se vendían bastante tal y como se describe en dichos catálogos.



Fig. 10. Chimenea de la antigua casa de campo de Eduardo Vila y Algorri –actual pazo de Arenaza–. Ca. 1874. Foto del autor.

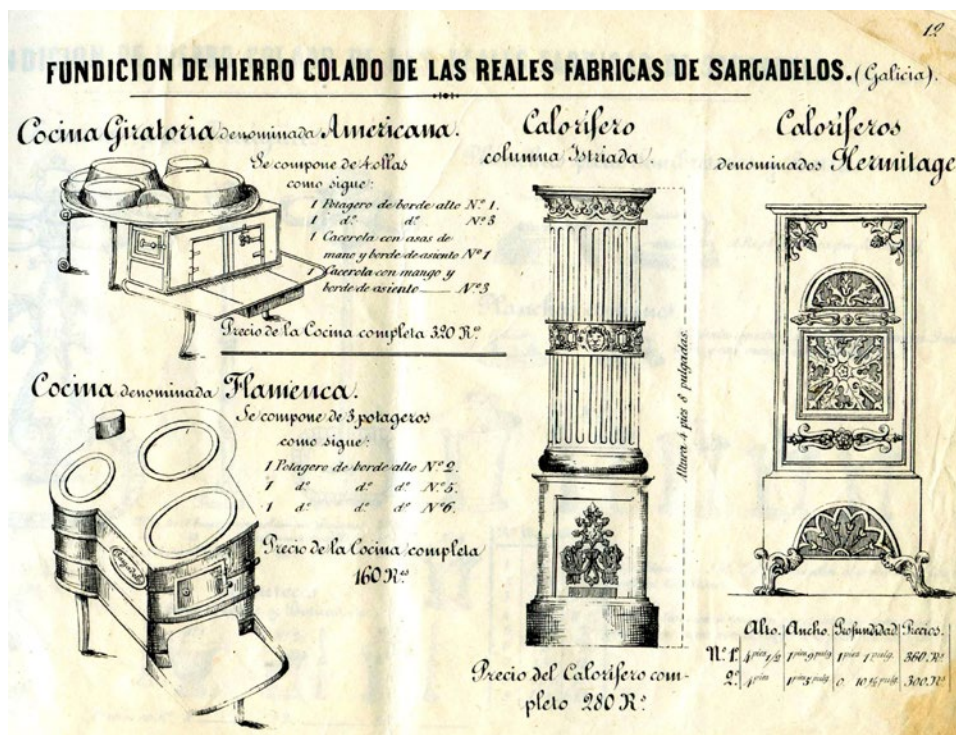


Fig. 11. Caloríferos y cocinas de Sargadelos. Sargadelos, *Catálogo* (Madrid: Lito. Bressend y Alonso, 1849), 12r. Museo Provincial de Lugo.

Como evolución del calorífero surgió la Salamandra. Realmente, este tipo de estufa había sido inventada por Benjamin Franklin en 1743 con el nombre de “estufa Pensilvania”, pero en 1883 fue rediseñada por el francés Edmond Chaboche, pasando a denominarse *Salamandre* por la nueva marca que este le incluyó⁴⁹. Realmente, resultaba mejor, ya que era de dimensiones más reducidas. Su implantación en la sociedad gallega ocurrió desde esos inicios y



Fig. 12. Calorífero “EG6” de La Industriosa. Ca. 1900. Museo do Mar de Galicia, La Industriosa.

fue posible gracias al amplio comercio que establecieron las quincallerías en las poblaciones urbanas, sobre todo el de La Gran Bretaña en A Coruña⁵⁰, el Bazar Continental en Lugo⁵¹, la Ferretería de Andrés Perille en Ourense⁵² o la Establecimiento de Gerardo Fernández en Vigo⁵³. De ello se dio cuenta en el *Diario de Avisos de La Coruña*, que en 1885 anunció su invención como un objeto revolucionario para la búsqueda de la comodidad doméstica:

En Francia se acaba de inventar un calorífero al que se ha puesto el nombre de *Salamandra*. Es una estufa de rotación, de fuego visible, en la que solo hay que poner combustible cada doce horas, y que solo gasta 50 céntimos de cok por día. Es un aparato elegante de fácil manejo y que no ofrece los peligros y daños de otras clases de calefactores. El fondo es de tierra refractaria, y, por tanto sobre ser de gran duración, reúne condiciones higiénicas apreciables, lo que ya de por si solo bastaría para que se generalizase su uso⁵⁴.

Al mismo tiempo que se expandió la venta de las Salamandras, también se incorporó progresivamente el gas en las ciudades gallegas, originando estufas de pequeñas dimensiones que funcionaban por esta fuente de energía. La gran revolución sucedió con la electricidad a comienzos del siglo XX, que supuso la progresiva sustitución de los viejos muebles derivados del calorífero en detrimento de los radiadores, adheridos a las paredes y habilitados conforme a un proyecto de instalación eléctrica de la casa⁵⁵.

Conclusiones

Los casos analizados demuestran la fuerte relación que existió entre los centros de producción gallegos y franceses, tomando como caso de estudio las fundiciones de hierro y bronce. Muchos de esos muebles resultaron obsoletos y ya no se fabrican; por ejemplo, los rascapiés. No obstante, su estudio es imprescindible para ahondar en la cultura material desaparecida del siglo XIX. A modo de conclusión, deben tenerse en cuenta cuatro aspectos esenciales sobre el mobiliario decorativo de Galicia generado por las fundiciones locales y francesas.

Uno, que las piezas decorativas producidas en serie se deberían elevar al estatus de consideración artística, por ser la finalidad que buscaban los centros de producción locales; esa era la finalidad con la que las fábricas las vendía y, todavía más importante, por la que los clientes las adquirían y estaban dispuestos a realizar un considerable desembolso económico, con el cual pretendían diferenciarse. Dos, que la clasificación tipológica es muy versátil y está irremediabilmente condicionada por el espacio de destino; así pues, un banco de jardín también podría colocarse en un espacio de bienvenida interior, pero normalmente su lugar de destino debería ser el primero. Tres, que para estudiar en general las obras decorativas de las industrias gallegas es fundamental recurrir a los modelos de otras fábricas francesas, lo cual es aplicable también a todo tipo de industrias, como por ejemplo las ebanisterías, las azulejerías, la zinguerías, etc. Y cuarto, que se pueda hablar de una “autoría fabril”; es decir, que se normalice a la fábrica como autora de una pieza seriada, en aquellos casos que se pueda documentar su modelo.

NOTAS

¹ Sobre esas primeras industrias dedicadas al ornato, véase: Sigfried Giedion, *La mecanización toma el mando* (Barcelona: Eduardo Gili, 1978), 49 y ss.

² Philippe Châteaureynaud, *Dictionnaire de l'urbanisme. 750 mots, actes et procédures* (Paris: Le Moniteur, 1999), 410; Pierre Merlin y Françoise Choay, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement* (Paris: Quadrige, 2005), 541-542.

³ Véase el repertorio de muebles de hierro del siglo XIX estudiado por: Georg Himmelheber, *Cast-Iron Furniture and All Over Forms of Iron Furniture* (München: Philip Wilson, 1996).

⁴ Pedro Navascués Palacio, “Influencia francesa en la arquitectura madrileña del siglo XIX: la etapa isabelina”, *Archivo Español de Arte* 55, no. 217 (1980): 61.

⁵ Archives Diplomatiques, *Correspondance Commerciale. La Corogne (1846-1850)*, t. XXIV, fol. 353r.

⁶ Antonio Rafael Fernández Paradas, *Historia de la historia del mueble en España. Teoría, historiografía y corrientes metodológicas (1872-2011)* (Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2016), 37-38.

⁷ Para profundizar en la historia societaria de estas empresas y su producción, véanse: María del Carmen Vázquez Vaamonde, “La metalurgia en Galicia de los siglos XVIII al XX. Ferrerías, fundiciones y forjas” (Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1995); Daniel Lucas Teijeiro Mosquera, “Arte e industria del hierro en Galicia (1844-1935). Cultura material,

centros de producción y obras” (Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2025), 117-271.

⁸ El término “*fontes d’art*” se fue asentando lentamente desde el surgimiento de las fundiciones modernas en la década de 1840, pero se registró oficialmente por primera vez en la clase 22 de la Exposición Universal de 1867. Dominique Perchet, “Les expositions, arènes de la compétition : Émergence et reconnaissance de la fonte d’art dans les expositions”, in *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, dirs. Christiane Demeulenaere-Douyère y Liliane Hilaire-Pérez (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014), 52-53.

⁹ Este testimonio fue dado por los herederos de Manuel Solórzano Ibáñez, tras cotejar diferentes documentos de su archivo familiar, en una entrevista oral realizada el 22 de julio de 2025 para la redacción de este artículo.

¹⁰ Recientemente han sido recuperados estas muestras a partir de distintas colecciones públicas y privadas, pudiéndose consultar en: Teijeiro Mosquera, *Arte e industria del hierro en Galicia*, 790-888.

¹¹ Una de las ediciones de este catálogo en mejor estado se conserva en la Bibliothèque Forney de París. Société Anonyme des Hauts-Fourneaux et Fonderies du Val d’Osne, *Fontes d’art* (Paris: Impr. Seringe Frères et Noailles, 1892), 254-258, 261-262, 265-270, 274-275, 289-292, 294-296, 298-299, 302, 305-308, 314-317, 322-329, 342, 351-353, 355-369, 372-374, 376-379, 382-384, 386-387, 392-401, 427-429, 431-438, 472-503, 567-622, 625-626, 630-645 y 647-649.

¹² Pilar Andueza Unanua, “Artefactos, muebles y objetos que transformaron el espacio doméstico burgués en el siglo XIX”, in *La casa, intimidad y nuevos usos del espacio doméstico*, eds. María Jesús Pacho Fernández y Fernando R. Bartolomé García (Madrid, Catarata, 2024), 61-63.

¹³ Emilia Pardo Bazán, *Al pie de la Torre Eiffel* (Madrid: Establecimiento tipográfico de Idamor Moreno, 1899), 114.

¹⁴ Michel Racine, *Architecture rustique des rocailliers* (Paris: Éditions du Moniteur, 1981), 104.

¹⁵ Frédéric Mazeran, “L’ornementation en faux bois et rocaille dans le département de l’Hérault”, *Patrimoines du Sud*, no. 8 (2018): 133.

¹⁶ José Ramón Soraluze Blond y Xosé Fernández Fernández, “O edificio do antigo Café Moderno: a súa arquitectura”, in *O antigo Café Moderno de Pontevedra*, coord. Carlos Casares (Pontevedra: Fundación Caixa Galicia, 2001), 146-149

¹⁷ Pablo de Alzola y Minondo, *El arte industrial en España* (Bilbao: Imprenta de la Casa de Misericordia, 1892), 121-122.

¹⁸ Los rascapiés también se fabricaban como elemento para adherir a los muros del exterior del edificio. Guy Lambert, “Trottoir et décrottoirs : histoires d’un territoire piéton”, *Archiscopie*, no. 125 (2013): 27-28.

¹⁹ Anónimo, “Las puertas de acero ondulado”, *La Construcción Moderna*, no. 12 (junio 15, 1910): 203.

²⁰ Himmelheber, *Cast-Iron Furniture*, 44-47 y 288-334.

²¹ Archivo de Galicia, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, GP 493, exp-334, *Relación de premios de la Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Galicia 1875* (1875).

²² Archivo de Galicia, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, GP 493, exp-334, *Relación de premios de la Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Galicia 1875* (1875).

²³ Muchos de ellos acabaron denominándose Vasos Médicis por generalizar las formas que se trataban imitar de este tipo de vasos antiguos conservados en la Galería de los Uffizi. Francis Haskell y Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture (1500-*

1900) (New Haven: Yale University Press, 1981), 81-82; Laurence Finance y Pascal Liévaux, *Ornement : Vocabulaire typologique et technique* (Paris: Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2015), 376.

²⁴ Este chalé se denominó “Villa Augusta” como homenaje de Martínez Barros a su colega Augusto González Besada, exministro de Hacienda y diputado por el partido de Caldas de Reis. Anónimo, “Huéspedes ilustres”, *La Democracia*, no. 244 (septiembre 19, 1909): 2.

²⁵ Xaime Garrido Rodríguez, *Jenaro de la Fuente Domínguez. El gran artífice del ensanche vigués y su abundante obra arquitectónica* (Vigo: Instituto de Estudios Vigueses, 2016), 343-344.

²⁶ La Fundición de Carril realizó una estatuilla femenina para la Exposición Regional de Lugo de 1877, la cual seguramente también se reprodujo para la de Pontevedra de 1880, puesto que ambas eran muy semejantes. Obsérvense sus parecidos en: Anónimo, “Exposición Regional de Lugo”, *La Ilustración Española y Americana*, no. 42 (noviembre 15, 1877): 301; Anónimo, “La Exposición y los Juegos Florales en Pontevedra”, *La Ilustración Gallega y Asturiana*, no. 27 (septiembre 28, 1880): 344.

²⁷ Teijeiro Mosquera, *Arte e industria del hierro en Galicia*, 447-458.

²⁸ Formado con Jean-Baptiste-Jules Klagman, Jacquemart cultivó el género de la escultura académica de animales, con la cual también competía con otros reputados artistas como Antoine-Louis Barye, Pierre Louis Rouillard o Auguste Cain. Aparte del modelo que se reprodujo para el Palacio de las Cadenas, Jacquemart también fue conocido por otros en los que los perros aparecen en actitud de caza, destacando el grupo *Le chasseur et les chiens* –El cazador y los perros–. Yves Devaux, *L’univers des bronzes et des fontes ornamentales (chefs d’œuvre et curiosités 1850-1920)* (Paris: Éditions Pygmalion, 1986), 113, 209 y 269.

²⁹ Jesús Ángel Sánchez García, “Faustino Domínguez Coumes-Gay”, in *Artistas Galegos. Arquitectos. Da Ilustración ó Eclecticismo*, dir. Antón Pulido Novoa (Vigo: Nova Galicia Edicións, 2003), 206.

³⁰ Entre la abundante bibliografía sobre este asunto, como aproximación a su contexto consúltense: Carlos Martínez Barbeito, *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña* (La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 1978), 37-41; Jesús Ángel Sánchez García, “Entre la persistencia de lo autóctono y la seducción por lo foráneo. Espacios residenciales en Galicia en los siglos XIX y XX (pazos, quintas, villas y chalets)”, in *Espais interiors. Casa i art. Des del segle XVIII al XXI*, eds. Rosa M. Creixell, Teresa-M. Sala y Esteve Castañer (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007), 235-239.

³¹ Eso se demuestra con el testimonio de Alzola y Minondo al comentar el renacimiento de la técnica de la forja a finales del siglo XIX: “Ya hemos dicho que el hierro forjado se fué abandonando en los trabajos de arte desde mediados del siglo pasado, pero ha reconquistado el favor antiguo en los últimos veinte años”. Alzola y Minondo, *El arte industrial en España*, 478.

³² Esto se evidencia en las obras de algunos herreros catalanes del siglo XIX, como Concordio González, Manuel Ballarín y los hermanos Flink, quienes solían recurrir al gótico para sus obras de forja. Lluïsa Amenós Martínez, “Les arts del ferro al servei de l’arquitectura modernista”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 25 (2011): 141.

³³ Gustave Naquet, “Industrie du bronze – Imitation”, *L’Exposition Universelle de 1867 illustrée*, no. 55, octubre 10, 1867, 294.

³⁴ Lucien Lambeau, *L’hôtel de ville de Paris* (Paris: Librairie Renouard, H. Laurens, éditeur, 1908), 20.

³⁵ El proyecto de la obra no contemplaba el amueblamiento del interior. Archivo Municipal de A Coruña, c-494, exp-33, *Proyecto del edificio para la Sociedad Recreativa e Instructiva del Circo de Artesanos de La Coruña* (1871).

³⁶ Terminada la ejecución de la obra en 1872, “se varió el decorado de todos los salones” con la adquisición de “nuevos aparatos de gas” y “se encargaron a Francia [...] seis grandes espejos”. Félix Estrada Catoyra, *Contribución a la historia de La Coruña. La Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y actuación* (La Coruña: Tip. “El Ideal Gallego”, 1930), 86.

³⁷ Cabe destacar que el 8 de enero de 1871 se compraron varios de esos aparatos, estipulándose que su pago “ha de verificarse á tres, seis y nueve meses de la fecha en que se coloquen”, lo que indica que ya que en aquel entonces se tenía pensado que tardasen bastantes meses en instalarse. Biblioteca del Circo de Artesanos de A Coruña, c-1, exp-2, *Libro de actas de la Reunion Recreativa e Instructiva de Artesanos (1870-1880)*, sesión ordinaria del 8 de enero de 1871, fol. 31r.

³⁸ Pierre Kjellberg, *Les bronzes du XIXe siècle. Dictionnaire des sculpteurs* (Paris: Les éditions de l'Amateur, 2006), 205.

³⁹ Otra de las *torchères* más sofisticadas para escaleras de Albert-Ernest Carrier-Belleuse fueron las de bronce para la Ópera Garnier de 1873. Édith Lionne, “Albert-Ernest Carrier-Belleuse, sculpteur : sa vie, son œuvre, 1824-1887” (Tesis Doctoral, École du Louvre, 1967), 69-74.

⁴⁰ Carmen de Burgos, *La mujer en el hogar (economía doméstica). Guía de la buena dueña de la casa* (Valencia: Editorial Prometeo, 1909), 172.

⁴¹ Xaquín Lorenzo, “Etnografía. Cultura material”, in *Historia de Galiza*, vol. 2, dir. Ramón Otero Pedrayo (Madrid: Akal, 1979), 106.

⁴² En el Museo Provincial de Lugo se conserva una placa de chimenea de Sargadelos, en la que figuran las armas de la familia de Antonio Raimundo Ibáñez, fundador de dicha fábrica. Encarnación Lago González, *A louza de Sargadelos* (Lugo: Deputación Provincial de Lugo, 2003), 13-14.

⁴³ Emmanuelle Gallo, “Modernité technique et valeur d’usage : le chauffage des bâtiments d’habitation en France” (Tesis Doctoral, Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, 2006), 107-108.

⁴⁴ Claude Jacques Toussaint de Sens, *Novísimo Manual Completo de Arquitectura, ó Guía del Arquitecto Práctico*, t. I (Madrid: Librerías de Don Ángel Calleja, editor, 1860), 440.

⁴⁵ Esta propiedad se mayoritariamente como Pazo de Arenaza, debido a que fue adquirida por Victor Mateo como regalo para su esposa Isabel Arenaza después de la guerra civil. Prácticamente sin estudiar, sobre esta propiedad como referencias básicas véanse: Concello de Oleiros, *A herdanza do pobo* (Oleiros: Concello de Oleiros, 2007), 18-19.

⁴⁶ Precisamente, en 1874 la prensa local anunció que se alquilaba y que era “una casa de campo [...] de nueva planta con todas las comodidades para familia”. Anónimo, sin título, *Diario de Avisos de La Coruña*, no. 948 (mayo 22, 1874): 7.

⁴⁷ Eduardo Vila y Algorri formaba parte del gran grupo de familias coruñesas que tenían sus segundas residencias de veraneo en el cercano ayuntamiento de Oleiros. Sobre ello, véase una interesante noticia descriptiva en: Anónimo, sin título, *La Voz de Galicia* (octubre 10, 1899): 2.

⁴⁸ Estos modelos de caloríferos de Sargadelos aparecen en el folio 12 recto del catálogo de la fábrica ya referenciado en la figura 11

⁴⁹ Françoise Marneffe, “Le poêle en fonte. Un objet révolutionnaire”, *Bruxelles patrimoines*, no. 33 (2020): 89.

⁵⁰ La Gran Bretaña estaba en el número 15 del Cantón Grande de A Coruña y la regía el comerciante Mauricio Bing y, además de las salamandras, también era conocido por vender camas de hierro procedentes de Inglaterra. La Gran Bretaña, sin título [anuncio], *El Anunciador*, no. 8.669 (noviembre 4, 1888): 4.

⁵¹ El Bazar Continental era propiedad de José Varela Hortas, con sede en el número 4 de la calle Progreso de Lugo desde 1886 y en el número 1 de la calle San Pedro. Era el principal vendedor de fumistería en la ciudad, adquiriendo gran fama por sus caloríferos con sistema Chouweski. Bazar Continental, sin título [anuncio], *El Regional*, no. 483 (marzo 7, 1886): 4; Bazar Continental, sin título [anuncio], *El Regional*, no. 4.094 (noviembre 14, 1893): 4.

⁵² Andrés Perille tenía su ferretería en el número 45 de la céntrica calle Progreso de Ourense y en ella vendía artículos de la fundición local de la familia Malingre. Perille, Andrés, sin título [anuncio], *El Miño*, no. 641, diciembre 20 (1900): 3.

⁵³ Gerardo Fernández abrió su establecimiento en calle Colón número 27 y también era una de las principales quincallerías de la ciudad olívica. Fernández, Gerardo, sin título [anuncio], *Faro de Vigo*, no. 11.589 (diciembre 17, 1905): 1.

⁵⁴ Anónimo, sin título, *Diario de Avisos de La Coruña*, no. 8.390 (octubre 27, 1885): 3.

⁵⁵ El catálogo de la fundición Malingre mencionado en la figura 1 cuenta con varias láminas compuestas por texto e imagen para explicar las obras de instalaciones eléctrica en las casas.

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2025

Fecha de revisión: 24 de enero de 2026

Fecha de aceptación: 2 de marzo de 2026