

# CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS EN INSTITUCIONES PARLAMENTARIAS

1 y 2 de marzo de 2023







CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS  
1 Y 2 DE MARZO DE 2023



El Congreso de los Diputados no se identifica necesariamente con las opiniones sostenidas en esta publicación, sino que estas recaen, única y exclusivamente, en el autor.

© Congreso de los Diputados  
Dirección de Estudios, Análisis y Publicaciones  
Departamento de Archivo  
Floridablanca, s/n, 28071 Madrid

ISBN: 978-84-7943-569-1  
Depósito legal: M-30769-2023

Producción gráfica: Gráficas Muriel S.L.

**CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES**

**DECORATIVAS**

**1 Y 2 DE MARZO DE 2023**



# ÍNDICE

## **Págs.**

- 9** / *Prólogo*, por la Presidenta del Congreso de los Diputados.
- 11** / *Entre legajos e imágenes: las artes decorativas en los fondos del Archivo del Congreso de los Diputados*. Virginia Ramírez Martín y Sandra Rodríguez Bermejo.
- 31** / *El ornamento de gala para la fachada del Palacio del Congreso de los Diputados: el dosel y las colgaduras bordadas*. Antonio Sama García.
- 53** / *1931: la implantación de la simbología republicana en el Palacio del Congreso de los Diputados*. Félix de la Fuente Andrés.
- 73** / *Implantación de dispositivos inteligentes basados en iot, para la monitorización automática de las condiciones ambientales y el rastreo del patrimonio cultural del Congreso de los Diputados*. Luis Enrique Bertrán de Lis Hernández y Cristina Picasso de Castro.
- 87** / *El diseño de la identidad gráfica corporativa de la Generalitat Valenciana y Les Corts Valencianes*. Manuel Lorca Galiano, Antonio Sánchez García, Susana Herreras Sala, Gonzalo Mora Rosado.
- 105** / *Themes of hope and longing in kneset artworks*. Sharon Soffer.
- 117** / *El Palacio del Parlament de Catalunya. la reforma del decorador Santiago Marco (1932-1933)*. Núria Gil Farré.
- 133** / *Decoración y mobiliario original del Palacio del Congreso de Los Diputados. Restauraciones, transformaciones y nuevas obras a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX*. Abraham Rubio Celada.
- 171** / *Las decoraciones con tapicerías en los espacios parlamentarios*. Victoria Ramírez Ruiz.
- 199** / *Art in the Estonian Parliament and art policy in public buildings in Estonia*. Liina Langemets.
- 207** / *Las vidrieras de la junta general del Principado de Asturias: historia, estudio y catalogación*. Isaac Cuello Rey.
- 221** / *Decoraciones de Amaré y Lissarraga en las habitaciones de presidencia, el despacho del oficial mayor y el despacho de secretarios del Congreso de los Diputados, en la primera década del siglo XX*. Cristina Picasso de Castro, Virginia Ramírez Martín, Abraham Rubio Celada.
- 237** / *The role of the Belgian Senate in the revival of the Belgian Tapestry Art in the mid-1930s*. Sophie Wittemans.
- 251** / *Los despachos de honor de la Presidencia del Senado: un escaparate de las artes decorativas decimonónicas*. Ana Guadalupe Arribas Moreno.

**273** / *Artistic decoration and decorative arts in the building of the Chamber of Deputies of the Parliament of the Czech Republic.* Mgr. Kateřina Urbanová and Mgr. Olga Šmejkalová.

**285** / *Mobiliario y decoración del edificio primera ampliación del Congreso de los Diputados. La Sala Constitucional y los comedores de respeto.* María Villalba Salvador.

**303** / *Encuadernaciones de algunos ejemplares de las constituciones españolas (1812-1978) conservados en el Archivo del Congreso de los Diputados.* Mateo Maciá.

**309** / *La colección artística del Parlamento de Navarra: estudio de sus artes decorativas.* Tomás Mena García.

**327** / *El archivo renacentista de la casa de la diputació del general del regne de valència o generalitat valenciana: la excelencia de la carpintería valenciana del s. XVI.* Antonio Sánchez García, Susana Herreras Sala, Lucía Rojo Iranzo, Álvaro Solbes García, Alejandra Nieto Villena, Facultad del Hábitat, Aránzazu Gil Ardanaz, Carmen Cano Solà, Jorge Martínez Sales.

**341** / *Los relojes del Congreso de los Diputados y sus afinidades artísticas con otras colecciones institucionales.* Amelia Aranda Huete.

**Págs. REFLEXIONES FINALES**

**361** / *Conservadurismo y modernidad en los espacios parlamentarios.* Sofía Rodríguez Bernis.

**363** / *Una mirada a la cadena de tradición. despedida del Congreso Internacional de Artes Decorativas.* Maruca Martínez-Cañavate.

**369** / *Créditos fotográficos.*

## Prólogo

Es una gran satisfacción para mí, como presidenta del Congreso de los Diputados, que el Congreso Internacional de Artes Decorativas en instituciones parlamentarias se haya celebrado en la sede de la representación de la soberanía popular.

Creo que nuestros parlamentos conjugan una doble dimensión, que está a la vista de todos. Por un lado, son una institución esencial de la democracia. Es en el parlamento donde los ciudadanos ejercen el autogobierno democrático a través de sus representantes. Es en el parlamento donde se ejerce la función pública más relevante que es la función legislativa. Es en el parlamento, en definitiva, donde se desarrolla la esencia de la democracia parlamentaria que consiste, como decía Bagehot, en el *«government by discussion»*, el gobierno a través del debate.

Esta dimensión constitucional del parlamento es muy clara y evidente para todos. Pero junto a ella, o mejor dicho, por razón de ella, el parlamento tiene también una segunda dimensión: la de ser en sí mismo, en su realidad física, un lugar especialmente remarcable desde el punto de vista arquitectónico y de las artes decorativas.

Los espacios parlamentarios acompañan la importancia constitucional de la institución con elementos arquitectónicos y decorativos que subrayan la solemnidad y el esplendor del lugar en el que se encuentran representados los ciudadanos y las ciudadanas. Los parlamentos contienen auténticas obras de arte en forma de cuadros emblemáticos, frescos y estatuas imponentes, mobiliario histórico, tapicerías espléndidas u objetos y elementos valiosos.

Tal concentración de cosas bellas en los distintos espacios que integran la institución parlamentaria no cumple sólo una mera función de embellecer y realzar. Creo que además de esto, las artes decorativas que adornan los edificios parlamentarios tienen, si me permiten expresarlo así, una función política: señalan la importancia del lugar, expresan el valor de lo que aquí se hace y empoderan a los diputados y diputadas al transmitirles el mensaje del privilegio que es ocupar un escaño y representar a los ciudadanos.

Yo misma, tras muchos años desde que adquirí por primera vez la condición de diputada, me sigo sobrecogiendo cada vez que entro al edificio de Palacio y puedo admirar, cada día, su solemne belleza.

El patrimonio artístico que alberga el Congreso de los Diputados es realmente notable. En la galería de retratos del Palacio hay obras de grandes pintores como Sorolla o Madrazo. El reloj astronómico de Alberto Billeter que se encuentra en unos de los escritorios del Palacio y que es una obra de precisión realmente impresionante. Las obras pictóricas que decoran el salón de sesiones obra de Gisbert, Casado de Alisal y Ribera realzan la solemnidad del pleno del Congreso.

Y muchas otras manifestaciones artísticas integradas en esta Cámara que serían largo citar, pero que tienen en común, como les decía, no sólo embellecer este edificio sino significar su importancia institucional.

La labor que se realiza desde la Dirección de Documentación y por parte de los conservadores del Congreso es realmente valiosa. Desde luego, mantener este patrimonio entraña una alta responsabilidad y exige un nivel de profesionalidad y especialización importantes. Por eso, compartir experiencias y conocimientos en esta materia que es el objeto del Congreso

celebrado y cuyas ponencias aquí se recopilan va a contribuir a enriquecer el trabajo de todos los que se dedican a preservar este patrimonio parlamentario.

También va a contribuir a dar a conocer la riqueza de estos espacios parlamentarios, algunos de ellos no accesibles habitualmente al público general o incluso al personal de la Cámara, al tratarse de despachos de uso más o menos reservado.

Para terminar una reflexión sobre la relación entre las artes decorativas y el arte de legislar. Cuando uno entra en el Palacio del Congreso, por ejemplo, en su Salón de conferencias, conocido como Salón de pasos perdidos, tiene una impresión de la belleza y la solemnidad del lugar, una impresión producida por los muebles, las alfombras y tapices, las pinturas. Se trata de una impresión general generada por la armonía ornamental del conjunto. Pero lo que quiero destacar es que cada elemento de esa ornamentación está lleno de detalles. Detalles que sólo se descubren si te fijas en ellos, pero que en su precisión concentran toda la maestría de los autores de cada una de las manifestaciones artísticas que integran el espacio: los grutescos de la bóveda, la mesa del centro, la gran lámpara que preside el salón, etcétera.

Pues bien, algo parecido ocurre con las leyes. Las leyes producen una impresión general entre la ciudadanía sobre su valor y eficacia a partir de los fines que persiguen y los principios básicos en los que se basan. Pero lo importante de las leyes muchas veces son sus detalles. Se trata de esos preceptos redactados con toda la precisión técnica posible que favorecen la seguridad jurídica y que facilitan que la norma legal sea correctamente aplicada por todos los agentes jurídicos.

En esos detalles, en esa labor técnica, se concentra frecuentemente el trabajo de los parlamentarios en las comisiones legislativas. Un trabajo que muchas veces no tiene la vistosidad de las grandes declaraciones políticas o los debates más animados, pero que es fundamental para que las leyes que se aprueban en el Parlamento tengan la calidad necesaria y sean útiles para la sociedad.

En esa labor de detalle y precisión a la hora de redactar los artículos de las leyes bien podrían compararse el trabajo de los diputados con el de los buenos ebanistas u orfebres. Me gusta pensar que las artes decorativas que adornan los espacios parlamentarios son una fuente de inspiración para ese esfuerzo en la perfección del detalle legislativo. Lo mismo sucede con las intervenciones en tribuna: prepararlas con esmero, pensando en lo que pueden contribuir a la historia de España, a la historia de nuestro país, y en lo que va a quedar en el Diario de Sesiones, creo que es lo que te puede conducir a hacer intervenciones de mayor altura; y creo que estar envuelto de belleza puede ayudarnos, sin duda, a andar por ese camino.

Estoy segura de que las distintas ponencias que se han expuesto durante el Congreso Internacional concitan el interés y el debate entre expertos, profesionales e interesados. Gracias a estas sesiones se ha aumentado el conocimiento y la especialización en esta materia, para beneficio de todos los que apreciamos el valor artístico de nuestros parlamentos y también el valor democrático y de convivencia de la sociedad representada en una institución como esta, en el poder legislativo de España.

**Meritxell Batet Lamaña**

Presidenta del Congreso de los Diputados



# ENTRE LEGAJOS E IMÁGENES: LAS ARTES DECORATIVAS EN LOS FONDOS DEL ARCHIVO DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS

Virginia Ramírez Martín

Archivera-Bibliotecaria de las Cortes Generales

Sandra Rodríguez Bermejo

Archivera-Bibliotecaria de las Cortes Generales

## RESUMEN

El Archivo del Congreso de los Diputados custodia más de dos siglos de historia legislativa y parlamentaria de España, pero es también una interesante y todavía pendiente de explorar fuente para el estudio y la investigación de diversos ámbitos entre los que las artes decorativas se encuentran también.

Además de conservar testimonio documental de las piezas que se escogieron para el ornato de los edificios (orfebrería, cerámica, porcelana, relojes, textiles, mobiliario...), los fondos del Archivo del Congreso son una inestimable fuente para reconstruir la conciencia del legislador al respecto de las artes decorativas, pues son numerosas las iniciativas relacionadas con su protección y consideración, más allá de lo utilitario, patrimonial.

Asimismo, a los fondos documentales desde mediados del siglo XIX se han ido incorporando los fondos fotográficos, a medida que se desarrolla el interés por testimoniar gráficamente el patrimonio histórico-artístico. Estos fondos, de diversas tipologías y formatos, reúnen imágenes tomadas por prestigiosos fotógrafos y constituyen una valiosa herramienta para conocer y estudiar la presencia de las artes decorativas en el Congreso de los Diputados.

La presente comunicación presenta una panorámica de los fondos conservados en el Archivo del Congreso de los Diputados relacionados con las artes decorativas, pues constituyen una interesante fuente para el estudio de la cuestión, así como un recurso imprescindible para la puesta en valor del patrimonio histórico-artístico de la Cámara tanto desde el punto de vista de su documentación, conservación y, en su caso, restauración, como elemento fundamental para su investigación, difusión y conocimiento.

**PALABRAS CLAVE:** Archivo del Congreso de los Diputados; investigación en artes decorativas; documentación parlamentaria; gestión documental; fotografía histórica; retratos fotográficos; difusión de la fotografía.

## **BETWEEN FILES AND PICTURES: DECORATIVE ARTS IN THE COLLECTIONS OF THE CONGRESS OF DEPUTIES ARCHIVE**

### **ABSTRACT**

*The Archive of the Congress of Deputies holds more than two centuries of legislative and parliamentary history of Spain, but it is also an interesting and yet to be explored source for the study and research of various fields among which the Decorative Arts are also found.*

*In addition to preserving documentary evidence of the pieces that were chosen for the ornamentation of the buildings (goldsmithery, ceramics, porcelain, clocks, textiles, furniture...), the funds of the Archives of Congress are an invaluable source for reconstructing the awareness of the legislator with respect to the decorative arts, as there are numerous initiatives related to their protection and consideration, beyond the utilitarian, patrimonial.*

*Likewise, since the middle of the 19th century, photographic collections have been added to the documentary collections, as the interest in graphically testifying the historical-artistic heritage has developed. These collections, of various types and formats, gather images taken by prestigious photographers and constitute a valuable tool to know and study the presence of the decorative arts in the Congress of Deputies.*

*This paper presents an overview of the funds kept in the Archives of the Congress of Deputies related to the decorative arts, as they are an interesting source for the study of the issue, as well as an essential resource for the enhancement of the historical and artistic heritage of the House both from the point of view of its documentation, conservation and, where appropriate, restoration, as a fundamental element for research, dissemination and knowledge.*

**KEY WORDS:** *Archivo del Congreso de los Diputados; Investigation in Decorative Arts; Parliamentary Documentation; Records Management; historical photography; photographic portraits; dissemination of photography.*

## INTRODUCCIÓN

Un congreso internacional dedicado a una cuestión tan concreta pero que a la vez permite tantas aproximaciones como es la presencia de las artes decorativas en las instituciones parlamentarias se presenta como una excelente oportunidad para poner el foco en el enorme potencial que tienen los acervos documentales parlamentarios para el estudio de cuestiones *a priori* enormemente diversas. Y es que los archivos de los parlamentos son, quizá, unos de los conjuntos documentales más desconocidos, pero más complejos y ricos para el estudio. Complementan también otros muchos archivos, públicos y privados, y contribuyen al estudio del estado de la cuestión y la percepción social y política de cuestiones de muy variado orden.

Por otra parte, son, y esto no es menos importante, la memoria de la evolución de estas instituciones, de su desarrollo y afirmación en el marco de los sistemas políticos, así como de las administraciones a ellas asociadas para la consecución de sus fines. Esta memoria hace también posible la reconstrucción de su dimensión interna, de su propia intrahistoria, conjugando la historia con mayúsculas con la pequeña historia, en ocasiones plagada de anécdotas, que transita por sus dependencias.

El Archivo del Congreso de los Diputados, heredero del Archivo de Cortes que comenzó a reunir documentación con ocasión aquellas primeras sesiones de las Cortes que alumbrarían la Constitución de 1812 en Cádiz, guarda un enorme tesoro de información que es capaz de contribuir al desarrollo de la investigación y el conocimiento en muy diversas disciplinas. Su consulta es frecuente y se ha convertido en una fuente de información de primer orden para el estudio del Derecho, especialmente del Derecho Constitucional, y también para la Historia, pero es con seguridad menos conocido el papel que puede jugar en el avance de otras disciplinas tales como la Historia del Arte, la Sociología o la Filología, solo por citar algunas.

También, en el caso que nos ocupa, las artes decorativas, a la dimensión de fuente de información se une la de la materialización de estas, su encarnación, que se encuentra en cada uno de los rincones de esta casa y de cuya historia y evolución dan cumplida noticia los expedientes conservados en el Archivo del Congreso, pero también su propio fondo, ya sea en forma de encuadernaciones, objetos mobiliarios diseñados para exponer documentos u otros trabajos artísticos dotados de función.

Por estas razones, entre otras, se plantea como una oportunidad de singular valor poder inaugurar este congreso exponiendo el valor y, sobre todo, el potencial del Archivo del Congreso de los Diputados como fuente de información para el estudio de las artes decorativas en España. Para cumplir con este objetivo se propone esta panorámica de los fondos conservados, unos fondos diversos en cuanto a soportes, contenido y tipología, para cuyo acercamiento se ha establecido una división que no es tal, pues su conservación y acceso no obedece a esta lógica, pero que pretende facilitar esta aproximación, entre documentos y expedientes, que se han considerado bajo la denominación genérica del legajo, e imágenes, cuyo tratamiento representa una de las líneas de trabajo más recientes y que constituyen un magnífico ejemplo de la conexión entre pasado y futuro al conjugar el fondo histórico con la fotografía de nuevo ingreso, testimonio fiel del presente.

## LOS FONDOS DE INTERÉS PARA EL ESTUDIO Y LA INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES DECORATIVAS

Para abordar este acercamiento a los fondos conservados en el Archivo del Congreso de los Diputados de utilidad para la investigación de las artes decorativas en España conviene precisar que estos han sido reunidos y conservados por el parlamento en el ejercicio de sus funciones y como testimonio de su actividad a lo largo de sus más de dos siglos de historia. En su inmensa mayoría han sido generados por la propia institución o recibidos de otros para el desarrollo de su actividad.

Se trata de fondos reunidos en diversos soportes que, con independencia de este, responden a una lógica división que separa aquellos que tratan de la actividad parlamentaria propiamente dicha (actividad legislativa y de control del ejecutivo, *grosso modo*), que se recoge bajo el paraguas de la llamada Serie General, y aquella que afecta al propio funcionamiento del poder legislativo y que, como resultado de la denominación histórica, se sigue denominando Gobierno Interior.

En la segunda parte de esta ponencia se abordarán específica y pormenorizadamente los fondos fotográficos, también de diversas tipologías, formatos, autores y fecha de ingreso, algunos de ellos proceden del siglo XIX, que por su relevancia e interés, así como por la regularidad lograda en su ingreso, precisamente por esa labor que se está llevando a cabo para documentar el presente, cuentan hoy con una herramienta específica para su tratamiento y difusión.

Abríamos estas líneas llamando la atención sobre la potencialidad del Archivo del Congreso para la investigación en diversas materias gracias al enorme tesoro de información que conserva, pues los archivos parlamentarios son, ya sea por sí mismos o en conexión con otros, valiosas herramientas para la profundización del conocimiento. Y en este caso, no solo lo que está ofrece información; las ausencias revelan también las preocupaciones del legislador, de igual modo que lo que no llega a materializarse, los meros proyectos, los borradores o las adquisiciones fallidas, son también reveladores.

### 1.- Serie General: la materia de la que están hechas las leyes

Como ya se ha indicado, la función primordial de un parlamento es la elaboración de las leyes que han de regir un país, en función de las prescripciones que se establezcan en su reglamento. También se reserva a estas instituciones la labor de ejercer de contrapeso o elemento de control del poder ejecutivo, cuya labor se extiende también a cuestiones que quedan en el ámbito inferior a la ley y que son objeto de tratamiento por las diversas administraciones públicas.

En los expedientes que forman parte de la Serie General se reúnen todas las iniciativas, procedan del Gobierno o tengan su origen en los miembros de la cámara, tendentes a la aprobación de una nueva norma con rango de ley o la modificación de una norma existente. A estos expedientes pertenecen tanto los textos propuestos como la documentación de acompañamiento, siendo este el caso de los informes, pero también la generada en el seno del parlamento y que puede ser enormemente variada: comparecencias, nuevos informes, enmiendas y, desde luego, los debates.

Una de las cuestiones a estudiar tiene que ver con la noción de patrimonio cultural e histórico, del que las artes decorativas han pasado a formar parte, que es uno de esos conceptos que van ganando en matices y connotaciones, que se va ampliando y

modulando con el paso del tiempo, que cada generación articula según su sensibilidad y sus necesidades. El concepto que manejamos en el presente viene cargado por décadas de uso y extensión, de modulación y cambios, que no ha dejado de extenderse para incorporar nuevos sentidos y nuevas realidades. Y no sería posible entender este concepto sin la intervención del legislador. En el seno del poder legislativo se han aprobado las normas con rango de ley que han ordenado y ordenan hoy esta materia, y también los miembros de las cámaras han introducido, en el ámbito de las funciones que los textos constitucionales le han atribuido, modificaciones más allá de las propuestas por el Gobierno que han contribuido a enriquecer o limar esta noción. Por todo ello, el estudio histórico de las disposiciones sobre la materia revela no solo sensibilidad del legislador en estas materias, un elemento fundamental para poder contextualizar debidamente la recepción social y el nivel de protección de las artes decorativas, sino también su posición dentro del patrimonio histórico-artístico de una manera amplia.

El Archivo del Congreso de los Diputados hace posible reconstruir la historia de todas aquellas normas con rango de ley que han venido a reglar cuestiones relativas a ellas, lo que permite, de modo concreto y como ya se ha hecho notar, estudiar la sensibilidad del legislador en esta materia, pero también una parte muy sustancial del fondo hace posible rastrear la regulación del estatuto de las artes decorativas cuando devienen en patrimonio histórico-artístico, su desarrollo, las actividades tendentes a su incentivo o el fomento de su enseñanza y protección, entre otras que cabría citar. Asimismo, dentro de las leyes de presupuestos y algunas otras destinadas a aumentos de crédito se puede llevar a cabo un estudio, de nuevo por aquello que se recoge pero también cuando no se hace, de la dotación presupuestaria destinada a las artes decorativas a lo largo de las décadas de algo más de dos siglos. Tal dotación pone de manifiesto su aprecio en términos económicos, cuestión que conviene también tener en cuenta a la hora de llevar a cabo un estudio integral de la cuestión.

De entre todas las iniciativas que en este ámbito se pueden estudiar, cabría destacar, por su profusa exposición y también por el momento en el que se plantea, una proposición de ley formulada por el diputado Eduardo Vicenti para la creación de una escuela superior de artes y oficios en Puerto Rico, que presenta en 1891<sup>1</sup>. El diputado no solo justifica con enorme detalle la oportunidad de la creación de un establecimiento de esta naturaleza en la provincia ultramarina, sino que la atribuye a la prestación responsable del «Estado contemporáneo esencialmente social y con profundas tendencias democráticas». En otro pasaje de la exposición conecta esta proposición con el nuevo marco legislativo para la instrucción pública devenido del Real Decreto de noviembre de 1886, al tiempo que llama la atención el diputado sobre «la rica variedad de nombres con los que se conocen» las enseñanzas a impartir en el centro cuya creación propone. Ya en la parte articulada del texto destaca la clasificación de enseñanzas que propone, una taxonomía pormenorizada que puede dar una idea muy aproximada del modo en el que se conciben las artes y oficios en los últimos años del siglo XIX, y de igual modo, la planificación exhaustiva que propone para la dotación de profesorado, su clasificación profesional y sistema de promoción, así como el establecimiento de un sistema de premios para los alumnos que, de paso, crea una colección de objetos de la escuela al pasar los premiados a la titularidad de esta.

---

1. ACD, Serie General, legajo 261, n.º 145: «Proposición de ley del Sr. Vicenti creando en Puerto Rico una Escuela Superior de Artes y Oficios». El texto se publica como apéndice al *Diario de Sesiones* de 6 de junio de 1891 tras haber autorizado las Secciones su lectura.

Aunque no llega a sustanciarse esta proposición, Vicenti tiene ocasión de debatir con el ministro de Ultramar, Fabié, para exponerle su desacuerdo con las medidas que en materia de enseñanza se han llevado a cabo en Puerto Rico y Cuba<sup>2</sup> en un debate que guarda una estrecha relación con la iniciativa planteada relativa a la creación de una escuela de artes y oficios.

Otro elemento por estudiar, como se ha adelantado y se ha tenido ocasión de comprobar en la iniciativa de Eduardo Vicenti, es la evolución del campo léxico asociado a las artes decorativas: la presencia de unos términos, el desuso de otros, la incorporación de otros nuevos... El estudio de los textos legislativos, los debates recogidos en los *Diarios de Sesiones* y la documentación generada en torno al tratamiento de estas cuestiones puede aportar un interesante estudio terminológico que informe acerca del modo en el que la terminología es tratada por el legislador.

Por otra parte, y desde que existen las comisiones legislativas permanentes<sup>3</sup>, el estudio exhaustivo de la documentación generada por la Comisión de Cultura y Deporte en esta XIV Legislatura y de aquellas precedentes, según la denominación del ministerio competente, puede ofrecer valiosa información acerca de las iniciativas que llegan al ámbito del Poder Legislativo relacionadas con las artes decorativas. Así, por ejemplo, en la presente legislatura son cuatro las preguntas con respuesta escrita que han sido remitidas al Gobierno interesadas por conocer cuestiones relativas al Museo Nacional de Artes Decorativas. Este es el caso de una pregunta contemplado para conocer el coste de una exposición temporal celebrada en este centro y si se ha planteado su itinerancia<sup>4</sup>. Esta figura, la de la pregunta con respuesta escrita, así como la de respuesta oral y las solicitudes de informe son algunos de los recursos con los que cuenta el diputado, pues esta es una prerrogativa individual, para llevar a cabo la acción de control del Ejecutivo. Estas figuras cuentan con profunda raigambre en el parlamentarismo español; los diversos reglamentos recogen diversas formas de materialización del control del ejecutivo, como fue el caso de los ruegos a lo largo del siglo XIX y parte del XX. En último lugar cabe hacer referencia a las exposiciones o peticiones de particulares interesadas en dirigir la acción del Poder Legislativo en un sentido u otro<sup>5</sup>. En este

2. *Diario de Sesiones. Congreso* de 2 de julio de 1891, págs. 2741 y ss.

3. Hasta el Reglamento de 1918 era habitual que se constituyesen comisiones *ad hoc* para el estudio y tramitación de cada uno de los textos legislativos y eran pocas las comisiones permanentes que, además, no solían tener carácter legislativo. Sin embargo, a partir del período indicado, lo habitual es que se constituyan de forma permanente comisiones siguiendo de algún modo el esquema de distribución de contenido del Gobierno. En el vigente Reglamento del Congreso de los Diputados, de 10 de febrero de 1982, las secciones 1ª a 3ª del Título III, relativo a la organización del Congreso, se dedican a las comisiones, y detallan tanto en su régimen general (sección 1ª), como las que tienen carácter permanente (sección 2ª) y no permanente (sección 3ª).

4. XIV Legislatura. Pregunta al Gobierno con respuesta escrita: Coste de la exposición denominada 'De repente, inmortalizaron el mundo', del diseñador gráfico Ruedi Baur, presentada en el MNAD (Museo Nacional de Artes Decorativas), así como previsiones acerca de llevarla a otros lugares de la geografía española. (184/026344). Su tramitación se puede encontrar en: <[https://www.congreso.es/busqueda-de-iniciativas?p\\_p\\_id=iniciativas&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&\\_iniciativas\\_mode=mostrarDetalle&\\_iniciativas\\_legislatura=XIV&\\_iniciativas\\_id=184%2F026344](https://www.congreso.es/busqueda-de-iniciativas?p_p_id=iniciativas&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_iniciativas_mode=mostrarDetalle&_iniciativas_legislatura=XIV&_iniciativas_id=184%2F026344)>.

5. El derecho de petición, del que estas manifestaciones son la materialización, se consagra tempranamente, pues las Constituciones de 1837 y 1845 ya lo recogen. Las Constituciones de 1869 y 1876 también lo incorporan, del mismo modo que la Constitución de 1931 y la legislación franquista, que también lo regló y desarrolló en la Ley 92/1960, de 22 de diciembre, reguladora del derecho de petición. A pesar de que este derecho se desarrolla en el artículo 77 de la Constitución Española de 1878, la ley de 1960 permaneció en vigor hasta 2011, momento en el que se aprobó la Ley Orgánica 4/2001, de 12 de noviembre, Reguladora del Derecho de Petición. Las peticiones ante las Cámaras parlamentarias vinieron a desarrollarse, a tenor de lo dispuesto en el artículo 77 de la vigente constitución en los artículos 49 del Reglamento del Congreso de los Diputados, el 192 y siguientes del Reglamento del Senado y lo establecido sobre la materia que recogen los reglamentos de las Asambleas Legislativas de las Comunidades Autónomas.



caso, un maestro ebanista de Bilbao dirige a las Cortes en 1822 una exposición dirigida a prohibir las obras de ebanistería de extranjeros, preocupado por el fomento de la industria patria<sup>6</sup>.

La variedad documental a la que se ha hecho referencia presenta, como se adelantaba en las primeras líneas, un enorme tesoro de información todavía pendiente de desarrollo en trabajos científicos y profesionales relacionados con las artes decorativas.

## 2.- Gobierno Interior: una historia anudada en planos superpuestos

Los fondos de Gobierno Interior constituyen la memoria de la propia institución parlamentaria, de su organización y régimen interior. Estos son, sin ninguna duda, unos fondos muy ricos que no solo contribuyen a entender mejor la actividad parlamentaria, sino que dan la pista de otras muchas cuestiones que orbitan alrededor de esta dimensión y que tienen que ver con la representación institucional, la continuidad de la Administración parlamentaria y sus servicios, los funcionarios al servicio de ella, los órganos de gobierno de la cámara... Pero contribuyen de manera muy especial a comprender el modo en el que el Congreso de los Diputados ha creado sus colecciones patrimoniales, el modo en el que las concibe y cómo su percepción se ha ido modificando a lo largo de las décadas.

Desde que el Congreso de los Diputados fija su sede estable en Madrid es consciente de que una parte importante del refuerzo de su papel y de su percepción por parte de los ciudadanos dependerá de muchos elementos, pero de forma singular del edificio que ocupe; la magnificencia de este, su representatividad y adecuación al gusto determinarán, en buena medida, el modo en el que la sociedad lo perciba. Su sede, pues, estaría llamada a ser la evidencia material de la creciente importancia del parlamento en el sistema político que fueron diseñando los sucesivos textos constitucionales y que, a mediados del siglo XIX y en los años que transcurren desde la colocación de la primera piedra en 1843 hasta su inauguración el 31 de octubre de 1850, goza de tal importancia que no se escatiman esfuerzos para dotar al parlamento de una residencia, el nuevo palacio de la Carrera de San Jerónimo, acorde en esplendor y dignidad con su función. El arquitecto al que se encomienda su construcción tras el preceptivo concurso público, Narciso Pascual y Colomer, es bien consciente de la importancia de la labor que tiene encomendada y también de la necesidad, no solo de insistir en el diseño arquitectónico y el exterior del palacio, sino lograr que su interior coadyuve para plasmar la solemnidad de esa función. Por estas razones se reúne a los más grandes artistas contemporáneos, para que todos ellos participen en el proyecto colectivo que es la erección del nuevo Palacio de las Cortes.

El mismo arquitecto expresa así tal consideración al justificar su obra en la Introducción que a la Memoria sobre la construcción del edificio se publica:

La construcción de los edificios públicos, y muy particularmente de los palacios, que en su interior deben estar ricamente decorados, se considera siempre como el más fausto acontecimiento que puede ocurrir en una Nación, así en beneficio de las nobles artes como de las mecánicas. Las sumas que en

6. ACD, Serie General, legajo 37, n.º 95: «Exposición de Andrés Antonio de Yzá, maestro ebanista de Bilbao, para que se prohíba la introducción de la obra de ebanistería del extranjero».



esta clase de obras se invierten, redundan en provecho y honor del mismo país que las suministra, ofrecen ocasión de mostrar su habilidad los artistas, contribuyen al fomento de las artes, y en realidad son una semilla fecunda de prosperidad y de impulso para la industria<sup>7</sup>.

Abundará después el arquitecto en que la descripción hecha para la posteridad del edificio y su periplo constructivo debe recoger la nómina de todos los artistas que han participado de algún modo en ello, pero también «[...] las fábricas y talleres que han suministrado las telas y artefactos mecánicos; que por ser fabricados en España todos los objetos empleados en esta obra tan considerable, constituyen una exposición de la industria de nuestra época<sup>8</sup>. Tal intención expresa muy bien la consideración que Narciso Pascual y Colomer tiene de la participación de unos y otros en la obra que él dirige y que esta solo es posible con la intervención de todos ellos.

Su presencia en el Palacio de las Cortes se concibe, según lo expresado por el arquitecto, como una suerte de escaparate que permita no solo ser un orgullo para la Nación, sino que se perciba de manera externa su valor y relevancia. Esta, entre otras razones, justifica la reunión de una colección, en permanente incremento, de bienes y objetos de arte que refuerzan esta idea del parlamento y que son, al mismo tiempo, muestra de la evolución de las artes decorativas en España y manifestación de la transformación de los gustos y las modas. Una colección que oscila entre el uso y la estética, la función y la belleza, en un difícil equilibrio que no siempre ha sido sencillo de mantener.

En resumen, continente y contenido constituyen un todo que tiene por objeto proyectar una imagen del parlamento capaz de trascender sus muros para alcanzar a la sociedad y capaz también de trascender el presente para llegar a las generaciones futuras. Por esta razón, las entonces artes artísticas e industriales se cuidan con mimo y esmero, formando una colección de partida que, hasta nuestros días, no cesa de ampliarse y que es reflejo también del clima artístico de cada momento, de los gustos y las tendencias y, también, de su permanente equilibrio con un edificio «vivido».

La idea que defiende Pascual y Colomer la recoge también Alberto Billeter en el documento por cuyo cauce ofrece al Congreso de los Diputados la adquisición de su reloj astronómico, una de las piezas más emblemáticas de cuantas ornan el palacio. Billeter sostiene en su exposición dirigida a la cámara en 1858 que, para paliar el lamentable atraso en el que «el bello arte destinado a consignar la división del tiempo se halla aquí», se tome su adquisición como una medida tendente a lograr el fomento de la relojería en España. E, incidiendo en los beneficios que para la industria patria representaría que el reloj fuese adquirido, afirma que:

Si el Congreso de Diputados se digna adquirirla y remunerar los esfuerzos del artista proporcionará a este además de la gloria que le reportará tan señalada honra, los medios de fundar en España un grandioso establecimiento para la construcción de relojes y cronómetros perfeccionados en nada inferiores a los extranjeros y emancipar así a España al menos en este ramo de la industria extranjera<sup>9</sup>.

7. Pascual y Colomer, Narciso (1856): «Introducción». En: *Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados publicada por la Comisión de Gobierno Interior del mismo*. Madrid: Aguado.

8. *Ibidem*.

9. ACD, Gobierno Interior, legajo 19, n.º 13: «Expediente sobre adquisición del reloj astronómico construido por D. Alberto Billeter».

De este modo se manifiesta, en palabras de Alberto Billeter, la responsabilidad que artistas y artesanos atribuyen al Poder Legislativo en materia de fomento de las artes y los oficios. La finalidad de la adquisición de este tipo de obras no es solo, pues, el incremento de su colección, sino que se parte de la firme convicción de que ello contribuye de un modo eficaz al impulso de estas industrias y artes.

A través de las páginas de los expedientes y documentos del Archivo del Congreso transitan, como sucede con el reloj astronómico, los objetos y la historia de su adquisición; algunos ofrecimientos que no llegaron a formar parte del patrimonio de la cámara, ya fueran rehusados (las estrecheces del presupuesto son la causa de buena parte de estas negativas) o carecieran de interés; también hay legados, generosas donaciones que pasan a engrosar el patrimonio; reparaciones y restauraciones; intervenciones para actualizar estancias al gusto de la época o a las necesidades de sus ocupantes; muestras de tejidos; inventarios de bienes corrientes que, gracias a la pátina que otorga el tiempo, han devenido en patrimonio histórico-artístico; proyectos de los que solo conservamos hermosos bocetos de lo que nunca llegó a ser... En definitiva, una y mil líneas en las que el patrimonio documental de la cámara, como si de un juego de matrioskas se tratara, revela las historias que conserva en su interior y en las que se manifiesta como indispensable para el conocimiento profundo de su colección de artes decorativas.

Quizá uno de los tipos de expediente más peculiar y con mayor encanto es el que plantea intervenciones que no llegaron a materializarse, y no son pocos los expedientes de este tipo. Entre los muchos que cabría citar destaca, por su belleza y también por lo que tiene de ajeno a la solemnidad y parquedad decorativa del resto de los ejemplos que conservamos, una propuesta de Arturo Mérida para ejecutar la cartela que se habría de dedicar al Marqués del Duero en el salón de sesiones<sup>10</sup>. Mérida diseña en 1876 una cartela de formato mayor que el destinado a las demás cartelas laterales existentes, ornada con elementos diversos entre los que predomina una cabeza de león bajo



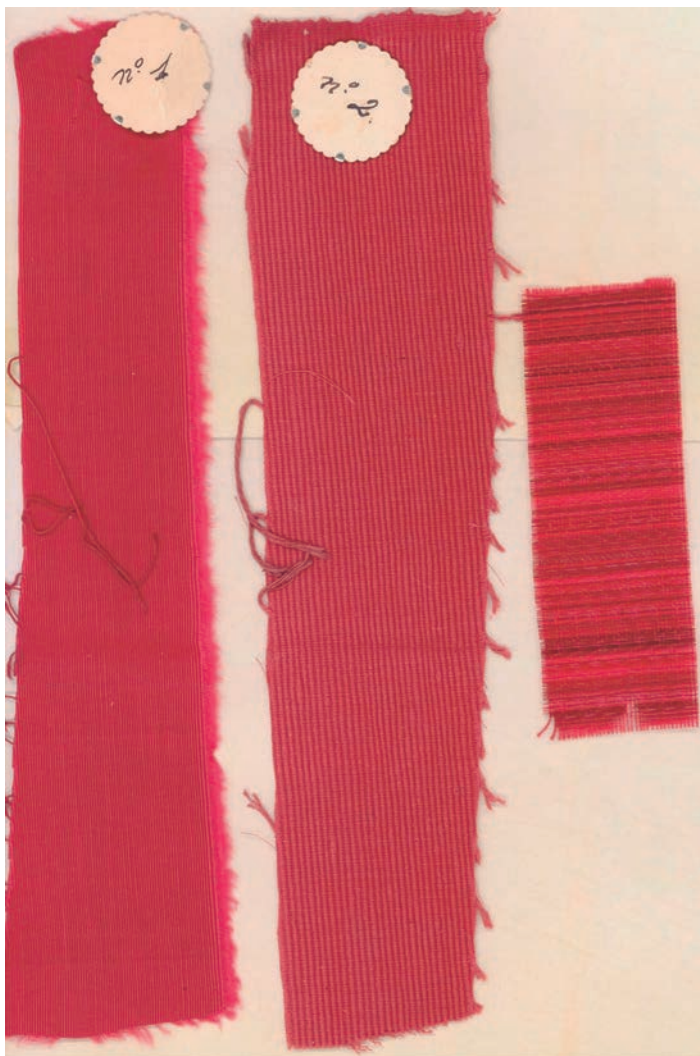
**Figura 1:** Diseño de Arturo Mérida para la cartela dedicada al Marqués del Duero (ACD, Gob. Int., leg. 21, núm. 69).

10. ACD, Gobierno Interior, legajo 21, n.º 69: «Acuerdo para inscribir en el salón de sesiones el nombre del Marqués del Duero».

la que se lee LIBERTAD y, bajo esta inscripción, Marqués del Duero. El boceto está fechado y firmado de mano de Mérida, que añade a su firma «Arquitecto».

Mérida todavía entregará a la cámara algunos proyectos más, amén de algunas obras que todavía se pueden contemplar en el palacio, fruto de sus años como Arquitecto del Congreso, todas ellas impregnadas de su estilo y originalidad, como es la propuesta para reformar el salón de ministros. Sin embargo, este como otros muchos, no pasó de ser un mero proyecto, pero su estudio puede ser muy revelador del modo en el que se conciben las intervenciones en el palacio, del gusto de la época o de una cierta precaución hacia intervenciones demasiado «modernas», entre otras.

Las actuaciones de los sucesivos arquitectos de palacio, entre los que cabe encontrar algunos tan reputados como el citado Arturo Mérida, conforman también un interesante acervo documental para conocer la evolución del palacio, sus estancias y, en algunas ocasiones, es posible reconstruir también el movimiento de objetos artísticos dentro de él. El palacio y sus estancias son reformados y redecorados de forma reiterada, muy especialmente a partir del cambio de siglo, en la transición del siglo XIX al XX, y este es un momento de singular cambio en lo que a las artes decorativas se refiere. Es un momento en el que es muy acusado el cambio de gusto, pero también tiene lugar una transformación profunda en un palacio próximo a cumplir la cincuentena en el que se suceden un buen puñado de proyectos, muchos de los cuales quedan en meras intenciones, y algunas obras de calado. Un ejemplo de lo que se acaba de



**Figura 2:** muestras de tejidos para el retapizado de los escaños del salón de sesiones (ACD, Gob. Int., leg. 126, n.º 134)

afirmar se podrá analizar de un modo detallado en la comunicación que aborda la intervención de las casas Amaré y Lissarraga en diversas estancias del palacio y en la que, gracias a los expedientes conservados en el Archivo del Congreso, diversa documentación extraparlamentaria y la localización de algunas fotografías de época, se ha logrado reconstruir de forma muy precisa el alcance de esta intervención, así como la justificación, tanto económica como artística, de tal remodelación<sup>11</sup>.

Y más allá de los documentos, el fondo del Archivo del Congreso de los Diputados custodia también un interesante conjunto de muestras, la mayor parte de ellas de tejidos, pero también de cables, clavos y hasta bombillas. Las de los tejidos nos muestran el tapizado que fue de los escaños de los señores diputados, ya fuera el de invierno o el de la temporada de verano, o retales de las piezas con las que se confeccionaban los uniformes de maceros, porteros y ujieres. Hoy siguen ingresando materiales de esta naturaleza: las muestras de los tejidos, los escudos y los botones que se emplean en la confección de los uniformes del Cuerpo de Ujieres de las Cortes Generales y que son susceptibles de convertirse en la materia con la que se haga la historia de los textiles en el futuro.

## **A MODO DE BROCHE: LA IMPORTANCIA DE DOCUMENTAR EL PRESENTE PARA HACER LA HISTORIA DEL FUTURO**

El refranero español sostiene, con evidente buen juicio, que quien guarda, halla. Pues bien, este es el objetivo de cualquier archivo, más allá de cumplir las prescripciones legales a que viene obligado: guardar para el futuro y mantener inalterable la cadena de la transmisión documental que permite conectar presente y futuro.

Cuando se piensa en la utilidad de los archivos para el estudio o la investigación, casi de inmediato nuestra imaginación vuela hacia los archivos históricos. Sin embargo, y aunque los archivos históricos siguen siendo fundamentales, cada vez más la investigación y el estudio atañen a tiempos más próximos, de ahí que convenga poner a disposición de los investigadores fondos más recientes con todas las posibilidades de consulta que posibilita la tecnología.

Pero nada de esto es posible sin el trabajo silente de todos los que participan en la cadena documental. No solo los archiveros, sino todos los funcionarios partícipes, hemos de tomar conciencia de que por nuestras manos transita el caudal documental que hará la Historia del futuro, pues un archivo histórico es, valga aquí el trazo grueso, un archivo de oficina por el que ha pasado el tiempo. Por esta razón, documentar el presente, a través de las transferencias e ingresos documentales corrientes y también de cuantos ingresos extraordinarios se consideren relevantes, así como fortalecer la conciencia de la conservación y el acceso a los documentos, serán la garantía que posibilitará que nuestros días se puedan estudiar en el futuro.

Para ello es central, ya se ha hecho referencia a ello, lograr la regularidad e integridad de las transferencias que se vienen realizando en el presente. Regularidad para que no se produzcan lagunas ni ausencias, e integridad para conseguir que la información

11. PICASSO, C.; RAMÍREZ, V. y RUBIO, A.: «Decoraciones de Amaré y Lissarraga en las habitaciones de Presidencia, el Despacho del Oficial Mayor y el Despacho de Secretarios del Congreso de los Diputados, en la primera década del siglo XX».



que se conserve sea lo más completa posible. Y esto constituye, quizá, el mayor reto de nuestros días, habida cuenta de la enorme dispersión que presenta la información, que no solo se conserva en los documentos, sino que se recoge en páginas web, en diversos perfiles de redes sociales y, por supuesto, en soportes muy diferentes.

Tal realidad hace necesario plantear el abordaje integral de la información más allá de soportes y documentos, asimilar que el expediente integra fuentes diversas y que la información se presenta más compleja que nunca a pesar de la accesibilidad e inmediatez que presenta en el momento de su generación. Asimismo, este hecho desemboca, casi de inmediato, en la comprensión de que se han de buscar herramientas capaces de permitir el tratamiento y el acceso en el presente, pero también su conservación en el medio y largo plazo y su difusión de forma continuada.

Todo ello se ha de llevar a cabo con la continua y fluida comunicación con los departamentos implicados en la conservación del patrimonio histórico-artístico de la cámara, no solo de cara a lo que ya está hecho sino también a lo que se puede hacer para documentar el presente. Un excelente ejemplo de ello es el Catálogo del Patrimonio Histórico-Artístico del Congreso de los Diputados, no solo en su dimensión externa, disponible para consulta pública<sup>12</sup>, sino también en su dimensión interna, como herramienta de trabajo.

Esta última dimensión es posiblemente la más interesante y pone de relieve la importancia de la documentación del archivo. En el inventario de bienes integrantes del patrimonio histórico-artístico del Congreso de los Diputados se está llevando a cabo una revisión de la descripción de cada una de las piezas, que incluye las referencias archivísticas relativas a la historia de cada una de ellas (forma de ingreso, fecha, procedimiento de adquisición, documentación sobre los artistas...). Toda esta información a veces se encuentra dispersa en diversos documentos y su reunión, así como sistematización y organización, reviste un interés especial para conocer e identificar inequívocamente cada una de ellas. Este trabajo, incardinado ya dentro de los trabajos técnicos, pues la documentación de las piezas forma parte de su tratamiento integral, se habrá de mantener de forma regular, documentando cada una de las intervenciones que se lleven a cabo sobre estas, préstamos, movimientos internos o cualquier otra situación que tenga lugar.

En este particular, y sirva esto para enlazar esta panorámica sobre los fondos que en el Archivo del Congreso de los Diputados se custodian con la presentación del fondo fotográfico, las fotografías son un elemento muy valioso para el estudio de las artes decorativas. También son reconocidas como una parte fundamental de la documentación generadas en las intervenciones llevadas a cabo sobre el patrimonio histórico-artístico. Su tratamiento diferenciado y específico tiene por objeto, por una parte, asegurar la disponibilidad de un sistema que permita tratar con eficacia tanto la fotografía de nuevo ingreso como la fotografía de fondo histórico, y la implementación para todo el conjunto del mecanismo que permita llevar a cabo su adecuada difusión.

---

12. Este catálogo puede consultarse a través del enlace: [https://app.congreso.es/est\\_gallery/](https://app.congreso.es/est_gallery/). Se trata de una herramienta de interés para dar difusión a una colección artística que, aunque lo es cada vez menos, sigue siendo menos conocida que otras de similares características. También proporciona imágenes y los datos básicos de cada una de las piezas.

## Los fondos fotográficos

Con carácter inicial y antes de pasar a explicar el archivo fotográfico del Congreso de los Diputados y dentro de este fondo, las imágenes relativas a las artes decorativas, es conveniente situar brevemente el origen de la fotografía.

Como es conocido, la historia de la fotografía comienza de manera oficial en 1839 con la divulgación mundial del primer procedimiento fotográfico, el daguerrotipo, desarrollado y perfeccionado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre a partir de las experiencias previas de Joseph Nicéphore Niépce y presentado el 7 de enero de 1839 por el físico François Arago durante una sesión en la Academia de Ciencias de París.

Podemos definir el daguerrotipo como una placa de cobre plateada y sensibilizada con vapores de yodo, que se revela con vapor de mercurio y se fija con agua destilada salada o con hiposulfito de sosa. El procedimiento generaba una imagen única (esto es, no permitía su reproducción en copias) de gran nitidez y aspecto atornasolado, que podía aparecer negativa o positiva según la incidencia de la luz<sup>13</sup>.

Debido al elevado coste de su producción, el precio de los daguerrotipos sólo era asumible por una porción muy reducida de la sociedad. Esta circunstancia, unida al excesivo tiempo de exposición para la toma de una fotografía y a la delicada manipulación del soporte, animaría en los años posteriores a buscar otros procesos y técnicas fotográficas más prácticas y asequibles, como el calotipo o la técnica del colodión húmedo<sup>14</sup>.

Los ejemplos fotográficos más antiguos que alberga el Congreso, de los que posteriormente hablaremos, son copias positivas a la albúmina obtenidas a partir de vidrios al colodión húmedo. La albúmina es un papel cuya capa fotosensible se compone de clara de huevo y sales de plata. La albúmina impedía la penetración de la capa argéntea en la fibra del papel, de la que resultaba una imagen más nítida, de tono rojizo, amarillento o morado según el virado empleado (preferentemente al oro)<sup>15</sup>.

### 1. El archivo fotográfico del Congreso de los Diputados: las fotografías de artes decorativas

Pasando a hablar ya de las fotografías sobre artes decorativas que se conservan en el Congreso de los Diputados, podemos distinguir tres etapas:

1. Las primeras fotografías en las que comenzamos a ver estancias e interiores del Palacio del Congreso (segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX), con autores como Jean Laurent, Casa Moreno, José Lacoste y Borde, Rafael Bonache, etc.
2. Elaboración de contratos con fotógrafos profesionales para la toma periódica de fotografías del patrimonio del Congreso, como Oronoz, Povedano, David Corral o Manuel Francisco Álvarez Pérez de Velasco).
3. Intervención directa por parte del Archivo del Congreso de los Diputados (en adelante ACD) en la conservación y difusión de su colección fotográfica.

A continuación, pasaremos a comentar cada una de estas etapas.

13. SOUGEZ, Maire-Loup, PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2009 (2ª edición revisada y aumentada), p. 148.

14. En el Archivo del Congreso, no contamos con daguerrotipos.

15. SOUGEZ, Maire-Loup, PÉREZ GALLARDO, Helena, *op. cit.*, pp. 32-33.

## 2.1. Las primeras fotografías de artes decorativas en el Palacio del Congreso de los Diputados

Si tenemos que referirnos a algunas de las imágenes más antiguas del Congreso de los Diputados, debemos mencionar las tomadas por Charles Clifford en la década de 1850 a la Carrera de San Jerónimo, en las que observamos la fachada principal de Palacio y la Iglesia de San Jerónimo, entonces en fase de construcción. En la década de 1860, destacan también las fotografías de estos mismos motivos, algunas de ellas estereoscópicas, realizadas por numerosos fotógrafos, como Alfonso Begué, entre otros. En la mayoría de los casos, se trata de imágenes que no pertenecen al ACD, sino que se conservan en diversas instituciones, como Biblioteca Nacional de España, y algunas colecciones privadas.

También, Jean Laurent, cuyo estudio estaba ubicado a pocos pasos del Congreso, en el número 39 de la Carrera de San Jerónimo, toma fotografías de la fachada, los leones, algunas de las estancias más significativas del edificio, como el despacho decorado por Arturo Mélida y Alinari, o parejas de maceros tomadas del natural con el uniforme y la maza. Las imágenes de Laurent están fechadas en un abanico temporal amplio, entre 1860 y 1896 y podemos considerarlas como la primera tentativa por fotografiar los espacios interiores del edificio donde están presentes ya sus artes decorativas.

Si bien se aleja de nuestro objeto de estudio, debemos referirnos brevemente a dos proyectos de libros ilustrados con retratos fotográficos y de rica encuadernación, esta vez sí de propiedad del Congreso, datados en 1869 y 1872, ya que se trataría de los ejemplos más antiguos de retratos fotográficos que se conservan en el Congreso:



**Figura 3:** Pareja de Maceros del Congreso de los Diputados. (Tomadas del natural). IPCE - Archivo Ruiz Vernacci. Negativos de vidrio al colodión. (Tomadas entre 1875 y 1878).



Uno de ellos es *La Asamblea Constituyente de 1869. Biografías de todos los representantes de la nación* (Imprenta de Tomás Rey y Compañía, 1869)<sup>16</sup>, con fotografías de José Suárez. La obra fue ilustrada con retratos en fotografía de los diputados realizados por José Suárez.

En segundo lugar, cabe mencionar los retratos que Leopoldo Rovira y Daloupy realizó a diversos diputados para ilustrar su famosa *Galería de los Representantes de la Nación de 1869*<sup>17</sup>. En el ACD se conserva su solicitud para instalar una «pequeña galería de cristales»<sup>18</sup>. La solicitud de Rovira de establecer su estudio fotográfico en el Congreso sería finalmente declinada en una Sesión de la Comisión de Gobierno Interior del 31 de marzo de 1869<sup>19</sup>. Como en el caso de José Suárez, se trata de copias en papel a la albúmina, un total de 116 fotografías ovaladas que cuentan con una orla decorativa alrededor de los retratos. El libro está encuadernado en piel con hierros dorados y cuenta algunas fechas y datos de interés:

- Índice manuscrito fechado en 1872 con los nombres de todos los diputados retratados.
- Sello de la Biblioteca del Congreso de 1875, por lo que cabría pensar que esta fue la fecha de entrada o catalogación del libro.
- Sello de la Biblioteca de Cortes Españolas, cuando posiblemente se realizase alguna revisión al catálogo de la biblioteca.

Algunas láminas del libro se encuentran actualmente enmarcadas y ubicadas en otras estancias del Congreso, junto a una serie de retratos realizados también por Leopoldo Rovira a la Minoría Republicana de las Cortes Constituyentes de 1869<sup>20</sup>.

En el año 1891 encontramos otra petición, en este caso del fotógrafo Vicente Vázquez<sup>21</sup>. En la Sesión de la Comisión de Gobierno Interior de 27 de mayo de 1891, se da cuenta de esta petición, indicándose que «se autorizó al Sr. Oficial Mayor para conceder la autorización pedida si lo consideraba oportuno»<sup>22</sup>. Igual acuerdo recayó también sobre otra solicitud de este mismo año, esta vez del diputado Gonzalo González Hernández, que intercedió en favor de su hermano político, el fotógrafo José Lezcano, «para sacar algunas fotografías del interior del edificio del Congreso»<sup>23</sup>.

Volviendo ya a fotografías relacionadas propiamente con el patrimonio histórico artístico, cabe mencionar las de Casa Moreno - Archivo de Arte Español, una de las principales casas comerciales fotográficas de la época, iniciada por el fotógrafo Mariano Moreno en 1893 y continuada por su hijo Vicente Moreno hasta 1954. Está considerado por los especialistas como uno de los archivos fotográficos de temática patrimonial más interesantes de España. Su conjunto más importante se encuentra en el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), donde se conservan más de 60.000 imágenes de gran calidad sobre obras de arte, vistas de ciudades y monumentos de diferentes poblaciones españolas. Dentro de este fondo, podemos encontrar algunas imágenes

16. Signatura Biblioteca del Congreso de los Diputados: C 11196 FONDO HISTÓRICO.

17. Signatura Biblioteca del Congreso de los Diputados C F036 FONDO HISTÓRICO.

18. ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 7, n.º 31.

19. ACD, Gobierno Interior. Actas 31-03-1869.

20. Se ubican en el Palacio del Congreso.

21. ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 58, n.º 52.

22. ACD, Gobierno Interior. Actas 27-05-1981.

23. ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 58, n.º 52.



**Figura 4:** Imagen de una de las placas de vidrio al gelatino-bromuro que se conservan en el ACD y que reproducen un retrato de un presidente de la cámara.

tomadas al patrimonio del Congreso, entre las que destacan los leones, esculturas, algunos tapices y retratos de la Galería de Presidentes.

En relación con esta Galería, en el ACD se conserva un pequeño conjunto formado por 41 placas de vidrio de diversas dimensiones (en concreto, 36 de 13x18 y 5 de 18x24) que se corresponden con los retratos de algunos de los presidentes. El conjunto de placas es posible relacionarlo con un documento de acuerdo fechado en 1910 en el que se menciona un proyecto de 1907 encomendado a Juan Pérez Guzmán consistente en la publicación de monografías de todos los que hasta entonces habían sido presidentes y que vendrían a ilustrarse con las reproducciones fotográficas de los retratos realizadas por Alfonso Ciarán. Dicho documento sirve al fotógrafo para dar cuenta de su trabajo, que cifra en doscientas cincuenta pesetas. Se acuerda que dicha cantidad le sea abonada a condición de que los

clichés fotográficos queden en propiedad del Congreso.

En 1911 se realiza una pequeña monografía acerca del Palacio del Congreso de los Diputados, destinada a servir como una guía con datos y noticias para las personas que visitasen el edificio. La publicación fue realizada por iniciativa de tres funcionarios de la Secretaría, Julio y Joaquín Gómez Bardaji y José Ortiz de Burgos, autores también de los Anales Parlamentarios que venían publicándose desde las Cortes de 1907.

La guía está ilustrada con un reportaje realizado por el francés José Lacoste y Borde, fotógrafo continuador de la Casa Laurent que trabajó en Madrid entre 1900 y 1915. En 1902 tenía su despacho al público en la plaza de las Cortes nº1. En junio vendió la mitad del establecimiento a Ángel Redondo de Zúñiga y se constituyeron como sociedad mercantil colectiva bajo la denominación Laurent, Sucesor J. Lacoste y Compañía. Bajo este nombre, en 1903 abrieron el establecimiento en la Carrera de San Jerónimo, n.º 53, y sus talleres y oficinas en la calle Cervantes, n.º 28. Dos años después, en febrero de 1904, decidieron disolver la sociedad. Quedaron al frente del negocio el propio Lacoste y su esposa.

Lacoste fue fotógrafo oficial del Museo Nacional del Prado, realizó el inventario fotográfico de dicho Museo, así como de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo de Sevilla y las colecciones de José Lázaro Galdiano y del marqués de Casa-Torres. El 12 de agosto de 1915 fue movilizado como ciudadano francés con motivo de la Primera Guerra Mundial; finalizó con ello su carrera como fotógrafo, ya que, aunque regresó a España en 1916, ya no retomó la fotografía.

Como ya habían hecho Laurent y Casa Moreno anteriormente, Lacoste realiza la toma de imágenes tanto del exterior como del interior del Congreso, pero en este caso podemos ver ya la decoración completa de algunas salas, como el entonces llamado Despacho

de Secretarios, que hoy día es una de las salas de reuniones anexa al Despacho de la Presidencia. El Despacho de Secretarios estaba decorado con piezas como la mesa que actualmente se encuentra en el Vestíbulo de Isabel II (que vemos también en el retrato de Ramón Lázaro de Dou), así como las sillas giratorias que la acompañan. En el período de Cortes Españolas, en 1971, se realiza también otro libro ilustrado con fotografías de Rafael Bonache, algunas de ellas en color, donde puede verse la decoración de distintas salas y despachos.

## **2.2. Elaboración de contratos con fotógrafos profesionales para la toma periódica de fotografías del patrimonio del Congreso**

Pasando a hablar ya del trabajo desarrollado por el Congreso de los Diputados, hay que señalar la realización a lo largo del tiempo de contratos con fotógrafos profesionales, como Oronoz, Miguel y Verónica Povedano, Manuel Francisco Álvarez Pérez de Velasco o Federico Reparaz, que periódicamente han fotografiado objetos, estancias o restauraciones de obras realizadas en el edificio. En este sentido, para llevar a cabo un mejor control de las condiciones de uso de estas imágenes, además de respetar las cláusulas específicas en cuanto a derechos de autor que figuran en cada uno de ellos, se ha procedido también a la redacción de un formulario de solicitud para el uso de estas fotografías por parte de los investigadores.

Estos reportajes han servido en muchos casos para ilustrar publicaciones que, a partir de la década de los 90, proliferan en el Congreso para dar a conocer su patrimonio histórico-artístico. Ejemplo de ello son: *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados* (1997), *El Congreso de los Diputados* (1998), *El patrimonio histórico artístico del Congreso de los Diputados* (2011) o, más recientemente, *Los relojes del Congreso de los Diputados* (2021). Algunos, se han realizado también en formato digital, como es el caso del *Catálogo del patrimonio histórico-artístico del Congreso de los Diputados*, con una materia específica sobre artes decorativas.

Junto a estas monografías, se han venido publicando también artículos en la Revista de las Cortes Generales sobre temas relacionados con las artes decorativas, como «Los espacios arquitectónicos del Archivo y de la Biblioteca del Congreso de los Diputados» (Mercedes Herrero de Padura, 2017), «El mosaico a la veneciana del vestíbulo principal: restauración de un tesoro del Palacio del Congreso de los Diputados» (Elena Arias Riera y María Teresa de Castro Sánchez, 2019) o «La restauración de los escritores del Palacio del Congreso de los Diputados» (María Teresa de Castro, 2019).

## **2.3. Intervención directa por parte del Archivo del Congreso de los Diputados en la conservación y difusión de su colección fotográfica**

Desde hace unos años, el ACD comenzó a tomar conciencia de forma progresiva no ya del valor de los objetos fotografiados (en este caso, las artes decorativas), sino de la fotografía misma, debido a su importancia documental y, en muchos casos, artística. Por lo tanto, se hace necesario conservar y preservar esta ingente cantidad de imágenes, desde las más antiguas del siglo XIX hasta las que actualmente se siguen realizando en el día a día de la actividad parlamentaria. Todas estas fotografías han ido llegando primero como fotografías en papel, que se han digitalizado (otras están en proceso de digitalización), o fotografías ya nacidas en digital (desde el año 2004, aproximadamente).



Para su tratamiento, ha sido necesario trazar un plan de trabajo con distintas etapas:

1. Saber qué tenemos.
2. Almacenar, organizar y estudiar el fondo.
3. Conservarlo, preservarlo y difundirlo.

En este sentido, el Departamento de Archivo toma conciencia de la necesidad de preservar su fondo fotográfico, tanto de forma física como digital. En la conservación resultan determinantes algunos factores como las instalaciones, los contenedores físicos, el sistema de almacenamiento y las condiciones ambientales, puesto que las fotografías son especialmente sensibles a la luz y a los cambios de temperatura.

Es por eso por lo que en los últimos años ha sido una política habitual instalar el material fotográfico de una manera adecuada. Para ello, se han realizado compras de sistemas de protección directa, como fundas de polipropileno, sobres, álbumes y cartones de conservación, de distintos formatos y adaptados a las dimensiones y características de nuestros fondos. Hay que tener en cuenta que estos sistemas de protección están en contacto directo con el material fotográfico y funcionan como barrera amortiguadora de los cambios ambientales y agentes nocivos.



**Figura 5:** Álbumes de conservación de fotografías e imágenes originales de diputados del siglo XIX y XX.

Asimismo, la preservación tiene en la actualidad una nueva faceta, que es la preservación digital, para lo cual se ha adquirido recientemente Adobe Lightroom, un programa que permite el tratamiento digital de las imágenes, la incorporación de metadatos y palabras clave, entre otros. Este nos ha permitido ir importando progresivamente al programa nuestro archivo fotográfico (actualmente contamos ya con cerca de 100.000 imágenes

importadas), describiendo el fondo y, por ende, teniéndolo mucho más controlado, lo que nos facilita una localización más rápida de las peticiones de imágenes que recibimos. Precisamente, dentro del listado de «Palabras clave» se ha incluido un grupo específico para las artes decorativas, donde hemos volcado ya cerca de 1.000 imágenes. Para su descripción, se han establecido una serie de categorías, como son:

- Cerámicas.
- Espejos.
- Herrajes, puertas y pomos.
- Lámparas.
- Mobiliario.
- Orfebrería.
- Relojes.
- Textiles.



Figura 6: Pantalla del software Lightroom.

Cada imagen se etiqueta con una serie de palabras clave, en este caso, la categoría dentro de imágenes decorativas a la que pertenece y el lugar donde se ubica en el edificio. En cuanto a los metadatos, se hace especial hincapié en completar apartados como el título; pie de ilustración, donde se indique una breve descripción del objeto, así como del autor de la pieza; creador de la imagen, que en este caso sería el fotógrafo/a, y el *copyright*.

Figura 7: Clasificación realizada por el ACD en relación con las artes decorativas dentro del programa Lightroom.

12. PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO	2362
12.1 ARTES DECORATIVAS	836
CERAMICA	20
EBANISTERIA	119
ESPEJOS	4
HERRAJES - PUERTAS - POMOS	174
LAMPARAS	184
MOBILIARIO	589
MOSAICOS	42
ORFEBRERIA	39
RELOJES	120
TEXTILES	212
ALFOMBRAS	111
BALDAQUINO	19
CUEROS	3
TAPICES	82
VESTIMENTA	3
12.2 PINTURA	1098
12.3 ESCULTURA	209
12.4 DIBUJOS-GRABADOS-CARTELES	431
12.5 MÁRMOLES	139
12.6 OBJETOS	163
12.7 CHIMENEAS	24
12.8 VIDRIERAS Y VENTANAS	94
12.9 RESTAURACIONES	94

En cuanto a la difusión de todas estas fotografías y, en concreto, las relacionadas con artes decorativas, esta se realiza por medio de distintas vías. Por un lado, como hemos visto, con su aparición en monografías o artículos de revista, pero también a partir de recursos propios como pueden ser *Papeles para la Historia*, exposiciones, congresos, etc.

*Papeles para la Historia* es un recurso de difusión del Archivo del Congreso que tiene como objetivo acercar a la ciudadanía la historia parlamentaria, aprovechando la descripción y digitalización de los fondos del Archivo de la Cámara que se viene realizando en estos últimos años. En este apartado de la *web*, se difunden desde los expedientes que guarda el Archivo hasta algunas entradas dedicadas de manera periódica a las artes decorativas. Ejemplo de ello son los realizados sobre el zócalo de azulejos del Pasillo de la Orden del Día, el reloj astronómico de Albert Billeter, la mesa de estilo imperial del Salón de Conferencias, la restauración del mosaico del Vestíbulo de Isabel II, la araña de bronce que decorada el Salón de Sesiones (actualmente en la Catedral de Badajoz) o el Despacho de Clara Campoamor.

A propósito de las exposiciones, encontramos también la presencia de fotografías en la exposición muestra actual «Democracia, Parlamento, Constitución», donde pueden verse algunas postales con la antigua decoración de algunas salas del Palacio.

## 2. 4. Conclusiones

A lo largo de esta explicación, hemos realizado un repaso de la relación entre la fotografía y las artes decorativas en el Congreso. En este camino, hemos visto cómo se ha producido una evolución desde la realización de los retratos fotográficos de diputados históricos, pasando por las fotografías con vistas más generales de los interiores del edificio, hasta llegar ya finalmente a las fotografías propiamente de artes decorativas, que actualmente se conservan, catalogan y difunden por medio de las distintas vías que hemos tratado de explicar.

Asimismo, la realización de un Congreso Internacional de estas características supone también una buena oportunidad para dar a conocer nuestro fondo y mostrar los procesos del trabajo que estamos llevando a cabo.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

SOUGEZ, Maire-Loup, PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2009 (2ª edición revisada).

# EL ORNAMENTO DE GALA PARA LA FACHADA DEL PALACIO DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS: EL DOSEL Y LAS COLGADURAS BORDADAS

Antonio Sama García

Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia (Universidad Complutense de Madrid)

## RESUMEN

En las grandes solemnidades del calendario parlamentario (fundamentalmente en el inicio de legislatura), la fachada del Palacio del Congreso de los Diputados se viste de gala. La parte principal de este engalanamiento es un espectacular dosel (12,30 x 12,15 m) que cubre el atrio del edificio y transforma totalmente el aspecto de este. Completan este ornamento los ocho reposteros que cuelgan en la fachada de la Carrera de San Jerónimo. Tanto estos como el dosel están realizados fundamentalmente con técnica de bordado de aplicación. No se conoce el taller en donde fuera fabricado el dosel ni la fecha exacta de su ejecución, pero todo apunta que su origen está relacionado con la jura de Alfonso XIII en el año 1902.

PALABRAS CLAVE: Dosel; bordado; repostero; Alfonso XIII; jura; Congreso de los Diputados.

## THE GALA ORNAMENT FOR THE FACADE OF THE PALACE OF THE CONGRESS OF DEPUTIES: THE CANOPY AND THE EMBROIDERED HANGINGS

### ABSTRACT

*The facade of the palace of the Congress of Deputies dresses up for every great solemnity of the parliamentary calendar (mainly at the beginning of the legislature). The main part of this embellishment is a spectacular canopy (12.30 x 12.15 m) that covers the atrium of the building and totally transforms its appearance. This ornamentation is completed by the eight heraldic banners hanging on the façade of the Carrera de San Jerónimo. Both these and the canopy are basically made with applique embroidery technique. The workshop where the canopy was made is not known, nor is the exact date of its execution, but everything indicates that its origin is related to the oath of Alfonso XIII in 1902.*

*KEY WORDS: Canopy; applique work; heraldic hanging; Alfonso XIII; pledge; Congress of Deputies.*



## INTRODUCCIÓN

En las grandes solemnidades de la vida parlamentaria, el Palacio del Congreso de los Diputados se viste de gala. El principal ornamento que se utiliza para engalanar el exterior del edificio es un conjunto de tapicería formado por un gran dosel y ocho reposteros que visten la fachada principal, incluido el gran pórtico hexástilo.

Se trata de un adorno realmente imponente que cumple perfectamente el papel de solemnizar los grandes acontecimientos de las Cortes españolas. En tales ocasiones, el dosel funciona como un verdadero icono del ritual parlamentario: por un lado, expresa visualmente la gravedad del acto y, por otro, sirve de majestuosa escenografía para la representación de la jefatura del Estado.

El ornamento se guarda en la Real Fábrica de Tapices desde tiempos inmemoriales. Tradicionalmente, han sido los operarios de esta los encargados de su custodia, mantenimiento e instalación. Durante mi larga experiencia profesional en esta manufactura (2002-2020), tomé conciencia de la importancia de aquel, de su impresionante envergadura física y de las cicatrices que en él había dejado su transcurrir histórico, así como de la complejidad que revestía el acto de su montaje en la fachada del Congreso (desde hace ya muchas décadas realizado con el indispensable concurso del cuerpo de bomberos).

Fue en esa época cuando desde el Departamento de Patrimonio Histórico-Artístico y Adquisiciones del Congreso de los Diputados se inició el proceso de investigación sobre este singular conjunto, de cuyos orígenes no había, sorprendentemente, constancia en los archivos de la propia institución parlamentaria. Fue primero María Teresa de Castro quien comenzó a recopilar crónicas de prensa en las que se recogían noticias sobre el dosel al que nos referimos o a otros ornamentos utilizados anteriormente, lo cual permitió acotar cronológicamente la producción del que todavía se continúa utilizando en la actualidad.

Posteriormente, ha proseguido esta labor Luis Enrique Bertrán de Lis Hernández con la activa colaboración de la Dirección de Documentación, Biblioteca y Archivo<sup>1</sup>. Ello ha venido a aportar nuevos datos que permiten documentar fehacientemente el encargo de los reposteros, aunque no el del dosel.

Este artículo recoge el resultado de todos estos años de investigación pero no se concibe como algo cerrado, sino como un trabajo en proceso abierto a nuevas indagaciones que puedan venir a arrojar luz sobre los interrogantes que todavía presenta la catalogación del dosel.

---

1. Agradezco, en este sentido, la ayuda recibida por parte de Maruca Martínez-Cañavate Burgos, Sandra Rodríguez Bermejo y Abraham Rubio.

## Descripción del ornamento

El conjunto completo de lo que podríamos llamar el ornamento de gala de la fachada del Palacio del Congreso de los Diputados se compone de dos partes claramente diferenciadas, aunque relacionadas técnica e iconográficamente: por un lado el dosel y, por otro, un grupo de ocho colgaduras o reposteros.

**El dosel.** Se trata de un gran paño de forma levemente rectangular (levemente recrecido en la mitad inferior de sus laterales) que mide 1130 x 1215 cm. Esta pieza –que podríamos llamar «cielo»– se complementa con otra independiente que se acopla en su parte inferior a modo de «gotera» (de caída vertical) que mide 100 x 1015 cm. Forma así esta una cenefa heráldica que empalma con otras dos goteras situadas en ambos laterales del cielo, pero que no son piezas independientes, sino parte solidaria de aquel. En total, el dosel pesa unos 215 g.

El soporte o tela de base del dosel es de color rojo. El motivo principal dibujado en el cielo es un gran escudo de España cuartelado con las armas de los reinos de Castilla, León, Aragón y Navarra y entado en punta con la granada. Va timbrado con corona y flanqueado por las columnas de Hércules y las cintas con las inscripciones «Plus» y «Ultra». Es evidente que la heráldica del escudo no se adecuaba al blasón constitucional de España según es definido por la Ley 33/1981. A las ausencias del escusón con los tres lises y de las coronas rematando las columnas, se añade (entre otras cosas) la falta de adecuación de la corona principal, que no es del tipo real –cerrada y con diadema– tal y como prescribe la ley.

El escudo se adorna con lambrequines de vistosos roleos resueltos en cuatro colores diferentes. A juego con estos, encuadra el cielo una gran orla formada por entrelazos de roleos de acanto y palmetas. Destacan dentro de esta unos grandes motivos de esquina dispuestos en bisectriz, cuyo elemento principal es una palmeta flanqueada por tallas de acanto enlazadas y rematadas por una estrella. Finalmente, perfila el perímetro del cielo un galón amarillo.

La gotera presenta una sucesión de escudos que se extienden por el frente del dosel y la mitad anterior de los costados. Estos van inscritos dentro de marcos o reservas formados por tallas de acanto. En total, hay representados 46 blasones diferentes, 23 en la caída frontal y 13 en cada una de las laterales. El análisis de cada uno de estos escudos desborda los objetivos de este trabajo, por lo que nos limitaremos a consignar la complejidad heráldica del conjunto. Según las investigaciones llevadas a cabo desde los servicios de documentación del Congreso de los Diputados, aquellos representarían no solo a las provincias españolas, sino a las ciudades con voto en las Cortes.

Todo el borde de las caídas verticales del dosel está rematado por un galón y, a continuación, un fleco de alamares naranjas con borlas de pasamanería colgantes de una cadena de plata (Figura 1).

**Reposteros.** Componen un grupo ocho unidades idénticas de formato rectangular que miden 220 cm de altura por 150 cm de anchura. Sobre un fondo color rojo carmín se recorta el escudo de España. A diferencia del que se ha descrito en el cielo del dosel, este de los reposteros sigue escrupulosamente el modelo constitucional. A modo de orla de este se han dispuesto dos arabescos idénticos y simétricos que cierran el paño por la parte superior e inferior. Su dibujo está formado por finos roleos de acanto complementados con macollas y antenas, todo ello de color dorado con los perfiles resaltados en blanco. Por las características del diseño, este adorno recuerda precedentes de estilo Imperio o Restauración (Figura 2).



**Figura 1.** Dosel del Congreso de los Diputados. Estado actual.



**Figura 2.** Repostero del ornamento de gala. Estado actual.

## Definición tipológica del ornamento

Tradicionalmente, en el contexto del Congreso de los Diputados y de la Real Fábrica de Tapices se ha aludido a la parte principal de este ornamento principalmente con el término «baldaquino», aunque también con el de «dosel» o, incluso, «telón». Esta última denominación parece, desde luego, inapropiada, pero sobre cuál de las otras dos es más correcta hay, en principio, mayor margen de duda.

Si acudimos a la Real Academia de la Lengua, nos encontramos con que la palabra «baldaquino» se define como «Especie de dosel o palio hecho de tela de seda o damasco» (1) o bien como «Pabellón que cubre el altar» (2). Como bien se encarga de señalar la propia Academia, la etimología del término procede de «baldac», vocablo medieval que designaba así a un tipo de telas procedentes de Bagdad<sup>2</sup>. Por otra parte, define «dosel» como «Mueble que a cierta altura cubre o resguarda un altar, sitial, lecho, etc., adelantándose en pabellón horizontal y cayendo por detrás a modo de colgadura» (1) o «Antepuerta o tapiz» (2).

Parece evidente, por lo tanto, que el concepto de baldaquino determina de alguna manera la presencia de un componente textil que forma parte sustancial de su definición. No obstante, la definición de la RAE es, a nuestro juicio, demasiado reduccionista por cuanto limita a un tipo de tela concreto (el damasco) la naturaleza textil de aquel y –en lo que a nuestra duda respecta–, poco clarificadora por cuanto no establece una diferencia sustancial entre «dosel» y «baldaquino».

Tampoco hay una distinción semántica clara entre los dos términos en el *Diccionario de Arquitectura* de Pevsner/Fleming/Honour, en el que se define el baldaquino como «dosel colocado sobre un trono, altar, puerta, etc.» y se explica que este «puede ser portátil, estar suspendido de la techumbre, adosado a un muro o exento y sostenido sobre columnas o cualquier otro tipo de soporte»<sup>3</sup>. Sin embargo, estas definiciones tan genéricas del baldaquino como prácticamente sinónimo de dosel no concuerdan con las que ofrecen algunas fuentes históricas procedentes de solventes autoridades en la materia. Así, el *Diccionario histórico de la lengua española* (1933-1936)<sup>4</sup> recoge en su voz «baldaquino» la interpretación que sobre la misma da Benito Bails en su *Diccionario de Arquitectura*<sup>5</sup>. En este se puede leer que el baldaquino es el «remate en forma de dosel apeado con columnas, debaxo del qual se coloca un altar». En realidad, lo que está haciendo Bails es asimilar el concepto de «baldaquino» al de «ciborio» (del latín *ciborium*), de la misma manera que lo hará después Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc en su monumental *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*<sup>6</sup>. En efecto, el erudito e insigne arquitecto francés explica que «ce mot

2. El término «baldaquí» aparece muchas veces citado en los documentos medievales hispanos para designar a las telas ricas procedentes de Bagdad, normalmente con complejas decoraciones figuradas. Sin embargo, el nombre se extendió para nombrar a cualquier tela de estas características, hubiera sido tejida o no en Bagdad. De este modo, muchos «baldaquines» eran de procedencia andalusí. Destacaron entre ellos los fabricados en los talleres de Almería, denominados también *rotata* por sus esquemas de decoración orbiculares. Pero estos eran técnicamente lampases («diaspros» según la terminología de la época), no damascos.

3. PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh. 1984. *Diccionario de arquitectura*, Madrid, Alianza. Voz «Baldaquino», p. 60. En la voz «DoseL», este se define como: «Cubierta decorativa dispuesta a cierta altura sobre una cama, trono o púlpito, etc.», p. 178.

4. Consultado a través del *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española* (TDHLE) <https://www.rae.es/tdhle/>.

5. BAILS, Benito. 1802. *Diccionario de arquitectura civil*, Madrid, Viuda de Ibarra, voz «Baldaquino», p. 12.

6. VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. 1854. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, París, B. Bance Éditeur, tomo IV, voz «Cyborium».



latin [*ciborium*] est employé en français pour désigner l'édicule qui, dans certains cas, recouvrait entièrement un autel. C'est ce qu'on a désigné depuis le XVI<sup>e</sup> siècle sous le nom de *baldaquin*».

Es precisamente en este sentido de edículo, pabellón o templete como se recoge el sentido preciso de este término en los glosarios, tesauros y diccionarios actuales que hemos podido consultar<sup>7</sup>. Así, Sofía Rodríguez Bernis define «baldaquino» en los siguientes términos: «Dosel o cielo de estructura rígida sobre columnas o pies derechos que alberga un asiento, una cama o un altar»<sup>8</sup>. Deberíamos concluir, por tanto, que debe entenderse el baldaquino como una variante del dosel caracterizada por formar una estructura o edículo apeado sobre soportes verticales para cubrir altares o determinados tipos de muebles. En este sentido, parece mucho más apropiado referirse al ornamento del Congreso de los Diputados como dosel que como baldaquino.

Como explica la misma Rodríguez Bernis, el término «dosel» devino a partir del siglo XVI en sinónimo de «cielo», un vocablo anterior cuya definición nos parece que es la más afín a nuestro objeto de estudio:

«Paño de forma cuadrangular que se tiende paralelo al techo sobre la cabeza de un personaje importante. Suele estar rematado con goteras o franjas en todos sus lados»<sup>9</sup>.

Esta acepción de «cielo» –aunque más genérica– presenta bastantes concomitancias con la de «dosel» que se recoge en el *Diccionario de Autoridades*. Este define básicamente el término como un «adorno honorífico y magestuoso, que se compone de uno como cielo de cama puesto en bastidor, con cenefas a la parte de adelante y a los dos lados» y, a continuación explica:

«Hácese de terciopelo, damasco, o otra tela, guarnecido de galones o fluecos, y a veces bordado de oro o sedas. Sirve para poner las Imágenes en los altares, y tambien le usan los Reyes y los Prelados Eclesiásticos en sus sitiales, y los Presidentes de los Consejos, Señores y Títulos le tienen en sus antecámaras»<sup>10</sup>.

Finalmente, en este repaso por estos aparatos de honor no hay que olvidar una tipología estrechamente relacionada con el dosel: el palio (del latín *umbella*). Este se define por ser un dosel o cielo portátil, sostenido por un sistema de varas o varales, que se usa bien para cubrir la custodia cuando esta se lleva en procesión, o bien para dignificar a las más altas jerarquías (civiles o eclesiásticas)<sup>11</sup>.

7. TOAJAS ROGER, María Ángeles (dir.). (2013): *Glosario visual de técnicas artísticas de la antigüedad a la Edad Moderna. Arquitectura. Pintura. Artes gráficas. Artes suntuarias. Escultura*. Universidad Complutense - Vicerrectorado de Desarrollo y Calidad de la Docencia, Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/21443/>. Define «baldaquino» como «Estructura en forma de dosel, generalmente sobre cuatro elementos de apoyo (pértigas, columnas, pilares, etc.) para cubrir un altar o una tumba». TRINIDAD LAFUENTE, I. (2013): *Tesoro y Diccionario de objetos asociados a la expresión artística*. Madrid: Ministerio de Cultura. [https://www.academia.edu/43374786/Tesoro\\_y\\_diccionario\\_de\\_objetos\\_asociados\\_a\\_la\\_expresi%C3%B3n\\_art%C3%ADstica](https://www.academia.edu/43374786/Tesoro_y_diccionario_de_objetos_asociados_a_la_expresi%C3%B3n_art%C3%ADstica). Define «baldaquino» como: «Templete, dosel o cielo de estructura rígida sobre columnas o pies derechos que alberga un asiento, una cama, un trono o un altar. Puede estar suspendido del techo o sobresaliendo de un muro».

8. RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía. 2006. *Diccionario de mobiliario*. Madrid: Ministerio de Cultura, voz «Baldaquino».

9. *Ibid.*, voz «Cielo».

10. *Diccionario de Autoridades* - Tomo III (1732). Voz «Dosel». A la definición citada añade que el dosel también tiene «una cortina pendiente en la [parte] de atrás que cubre la pared o parage donde se coloca».

11. La RAE lo define así en su acepción núm. 1: «Especie de dosel colocado sobre cuatro o más varas largas, bajo el cual se lleva procesionalmente el Santísimo Sacramento, o una imagen, y que es usado también por el papa, algunos

Teniendo en cuenta el estudio tipológico precedente, parece claro que la parte central del ornamento de gala del Palacio del Congreso de los Diputados encaja mucho mejor en la figura del dosel que en la del baldaquino. En efecto, aquella carece de ese carácter de edículo o templete construido como una estructura rígida y se acerca mucho más a la de un dosel en forma de un gran cielo o cortina. Posiblemente, la denominación de baldaquino responda a una herencia histórica transmitida a través de la tradición. Para esta hipótesis nos basamos en el hecho de que, tal y como se verá más adelante, la primera expresión del aparato que utiliza la recién construida sede de la soberanía popular para recibir al Jefe del Estado es un pabellón muy cercano tipológicamente al baldaquino.

Por último, habría que referirse a otro término con el que también se ha designado el dosel: el de «repostero»<sup>12</sup>. Este ha sido definido por la RAE en su cuarta acepción como «pañó cuadrado o rectangular con emblemas heráldicos», lo cual coincide en gran medida con lo que figura en el *Diccionario de autoridades*. Este, sin embargo, especifica un poco más el significado de la palabra siguiendo la estela de Covarrubias<sup>13</sup> y añade que es «un paño quadrado con las armas del Príncipe o Señor: el cual sirve para poner sobre las cargas de las Azémilas, y tambien para colgar en las antecámaras»<sup>14</sup>. La realidad es que el término «repostero» es bastante ambiguo en la actualidad porque su significado puede tener tanto connotaciones técnicas como iconográficas. Desde el punto de vista de estas últimas, la palabra se suele emplear para nombrar a las colgaduras heráldicas. De ese modo, «repostero» puede significar tanto un paño tejido con técnica de tapiz como otro ejecutado mediante procedimientos de bordado, con tal de que cumpla la condición de representar un escudo de armas. Históricamente, estas colgaduras bordadas se han utilizado no solo como decoraciones heráldicas de las casas señoriales, sino también como señal para indicar la presencia del rey en sus desplazamientos.

Por otro lado, la misma palabra se puede usar también como alusión a un procedimiento técnico conocido como «bordado de aplicación». Los paños hechos mediante esta labor han acabado llamándose también reposteros, aunque no figuren en ellos motivos blasonados.

Habría que concluir, por lo tanto, que si bien no parece demasiado adecuado usar «repostero» como sustantivo para designar al dosel, sin embargo no sería incorrecto emplear el término para adjetivar a aquel. La aparente contradicción de esta afirmación no es tal si se tiene en cuenta que el ornamento principal de la fachada del Congreso no es propiamente una colgadura (como sí lo son los 8 reposteros que se suspenden en las ventanas), pero sí tiene carácter heráldico, está realizado en su mayor parte con bordado de aplicación y sirve de señal de la presencia del Jefe del Estado.

prelados y algún jefe de Estado». Por su parte, Rodríguez Bernis (2006), lo hace de la siguiente manera: «Cielo portátil sostenido por varales, bajo el que camina el Papa cuando sale de pontifical, o se lleva la custodia».

12. Por ejemplo, Enrique de Tapia y Ozcariz en *Luz y Taquígrafos*, Madrid. Aguilar. 1961, se refiere de la siguiente manera al dosel: «gran toldo repostero sujeto por cuatro lanzas sobre la escalera principal». *Op. Cit.* en VALENZUELA DE LAS HERAS, Susana. 2002. «juramento de la constitución de la monarquía en el palacio del Congreso de los Diputados por su majestad el rey don Alfonso XIII al alcanzar su mayoría de edad (17 de mayo de 1902)», *Revista de las Cortes Generales*, núm. 56 (2002): segundo cuatrimestre, p. 180.

13. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.

14. *Diccionario de Autoridades*, tomo V (1737).

## Caracterización técnica

En la decoración del ornamento de gala se pueden distinguir básicamente tres procedimientos textiles: el bordado de aplicación, el bordado al matiz y la pasamanería. El primero es el empleado mayoritariamente. Con él se han realizado íntegramente los 8 reposteros, el escudo y la orla del cielo del dosel. También las goteras de este participan de dicho procedimiento, aunque aquí el mayoritario es el del bordado al matiz.

El bordado de aplicación consiste en componer figuras o escenas a base de piezas de tela recortadas y cosidas sobre un tejido de soporte, como si de un mosaico textil se tratara. Estas piezas se denominan «aplicaciones» y pueden estar hechas de tejidos muy diversos en función de la riqueza y del uso que se quiera dar al bordado. Muchas veces son de tejidos de seda (tafetanes, rasos o terciopelos, principalmente), pero también es frecuente que sean de paño de lana cuando se aplican a colgaduras usadas en exteriores.

El empleo de este procedimiento basado en piezas de tela recortada implica el uso de la técnica de perfilado, que consiste en rematar los bordes de las recortaduras mediante la aplicación de un cordoncillo. Con este se refuerza visualmente el perfil de las aplicaciones y, en consecuencia, se realzan gráficamente las formas o siluetas principales de la composición, pero el cordoncillo sirve también para dibujar las líneas internas o endografías de las figuras.

Esta técnica constituye, probablemente, una de las primeras manifestaciones del complejo y variado mundo del bordado. En la Antigüedad clásica era conocida como *opus consutum*, una expresión que probablemente hacía referencia a procedimientos diversos pero con el denominador común de estar basados en la fijación mediante costura de aplicaciones de naturaleza textil.

En las artes decorativas españolas el *opus consutum* comienza a emerger con fuerza a partir del s. XIII, aunque sus precedentes hay que situarlos claramente en la época hispanomusulmana, durante la cual el procedimiento debió de alcanzar un gran desarrollo en todas sus variantes. La técnica aparece entonces asociada fundamentalmente a colgaduras heráldicas, pendones o estandartes, por lo que ya se comienza a vincular al repostero.

En los documentos se registra con denominaciones diferentes, tales como «labor de trepa», «labor de recortaduras» o «tapicería a cachos».

Las fuentes no especifican la precisa naturaleza de estas labores, pero a la luz de sus denominaciones y del análisis de los ejemplares conservados, se puede deducir que el *opus consutum* se empleaba en diversas variantes. Una de ellas es a la que en un inventario del duque de Berry de 1416 se alude como «ouvrage de Grenade, ouvré de ouvrage de marqueteris<sup>15</sup>». Posiblemente la expresión de «marquetería» se refiere a la técnica que presenta el bordado morisco procedente de El Burgo de Osma (Soria) que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan. En este se puede ver una especie de *intarsia* textil que consiste en ensamblar las piezas recortadas o las «aplicaciones» unas con otras.

Otra variante distinta del bordado de aplicación fue la que aparece mencionada en los documentos como «trepa» o «labor de trepa». Tal y como se puede observar en algunos bordados conservados, este trabajo consistía en la sobreposición de aplicaciones de

15. FERRANDIS, José. 1933. *Catálogo de la Exposición de alfombras antiguas españolas*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, pp. 29 y 60.

tela dibujadas en «negativo» y caladas (es decir, ahuecadas) sobre un fondo para, por contraste de color, conseguir el efecto dibujo.

El *opus consutum* empleado en el dosel y los reposteros del Congreso de los Diputados es del tipo sobrepuesto, que posiblemente es el que responde a las denominaciones históricas «labor de recortaduras» y «tapicería a cachos», es decir, aquel en el que las aplicaciones se sobrepone al soporte en «positivo» para componer el dibujo.

A finales del s. XV su uso se extiende considerablemente en los talleres hispanos y el procedimiento alcanza gran perfección, como lo demuestra el dosel de la Capilla Real de Granada, pero será el s. XVI el que marque el esplendor de la «labor de recortaduras» (muchas veces combinada con otros tipos de bordado, como el de «sedas matizadas»). Ejemplo de ello son obras maestras como el «Frontal del Príncipe» del Monasterio de Guadalupe y la serie de colgaduras sobre los emperadores romanos del Real Monasterio de Las Huelgas.

Como se ha dicho anteriormente, las goteras o caídas del dosel presentan una técnica mixta: el bordado de aplicación se emplea principalmente para el dibujo de las tallas o roleos que enmarcan los escudos, aunque también aparece en algunos fondos de estos o en los cuarteles más grandes. El dibujo heráldico (así como las inscripciones), sin embargo, están hechos mediante el procedimiento de bordado al matiz. Se trata de una de las variantes del bordado calado o «al pasado», es decir, de aquel que se hace mediante el empleo de agujas que calan o atraviesan el soporte. En la Antigüedad se llamó *acu pictae* («pintura a la aguja») porque permite el uso ilimitado de matices de color. La denominación de «sedas matizadas» obedece al hecho de que es una labor que se suele hacer con puntadas de seda y para componer motivos de rica policromía. Es, en definitiva, un procedimiento técnico que permite obtener valores realmente pictóricos en el bordado. Con tal intención se ha aplicado en los escudos: para resolver sus figuras con gran detalle de matices.

Finalmente, la pasamanería ha sido empleada tanto en los reposteros como en el dosel en forma de galones y flocaduras. La manifestación más evidente de esta labor textil es el gran fleco que guarnece el borde del frente y los costados del dosel. Combina los alamares de seda con borlas de lana fina.

El análisis del ornamento desde el punto de vista técnico revela que fue el propósito de su autor conciliar los principios de eficiencia, economía y magnificencia. En efecto, el bordado de aplicación es el más lógico para un elemento de las dimensiones del dosel por dos razones: es el más económico y el más rápido. Todo hace suponer que el ornamento tuvo que hacerse con bastante celeridad, por lo que la rapidez era un factor fundamental en un proyecto de tal envergadura. Por otro lado, hay que tener en cuenta que —precisamente por la escala gigantesca del dosel—, era absurdo encarecer la decoración del mismo mediante un bordado al matiz generalizado. El escudo y la orla están forzosamente destinados a verse de lejos, de manera que el detalle de los bordados al matiz no sería apreciable por parte de los espectadores. El *opus consutum* es, por lo tanto, más rápido y económico, pero también más efectivo visualmente para una obra de gran formato. El empleo de las «sedas matizadas» en las goteras es, sin embargo, también lógico por dos razones: en primer lugar porque se aplica a la parte del dosel más asequible a la vista y ello posibilita que puedan ser fácilmente apreciados los matices y valores pictóricos que procura este tipo de bordado. En segundo lugar porque, al ser la parte más visible del ornamento, el *acu pictae* sirve como representación del lujo y la magnificencia de un aparato concebido para exaltar la dignidad del Jefe del Estado. La elección de los materiales también obedece a un principio funcional. Haber empleado tejidos ricos (sedas, terciopelos o tisúes metálicos) en el ornamento hubiera



encarecido mucho su fabricación dadas las excepcionales dimensiones, pero también habría resultado contraindicado para el uso al que aquel está destinado. En función de todo ello, el componente material elegido tanto para el soporte como para las aplicaciones es el paño de lana, el tejido más resistente a los fenómenos atmosféricos y el tradicionalmente empleado, por lo tanto, para los reposteros de exteriores. Su resistencia y fortaleza lo hacía especialmente aconsejable, además, para un uso efímero que implica periódicos montajes y desmontajes.

## Uso del ornamento

Como ya se ha venido explicando en los apartados anteriores, el gran dosel y los reposteros se emplean para vestir de gala la fachada del palacio del Congreso de los Diputados en las grandes solemnidades de la vida parlamentaria. Sin embargo, no existe un reglamento o protocolo cerrado que regule de manera específica su uso. Este obedece más bien a una tradición que deja cierto margen de discrecionalidad a la presidencia del Congreso para decidir las ocasiones en las que se considere oportuno colocar el adorno en la fachada del edificio<sup>16</sup>. Esta tradición establece el imperativo de usar aquel en las visitas que haga el Jefe del Estado a la Cámara Baja por mandato constitucional. La precisión es importante, porque puede haber otras visitas u ocasiones de especial relevancia para las Cortes en las que sea prerrogativa del gobierno del parlamento decidir si se utiliza el ornamento o no.

Teniendo en cuenta estas normas consuetudinarias, el palacio del Congreso se ha engalanado históricamente con el dosel y las colgaduras en las solemnes funciones de inauguración de legislatura o en aquellas otras relacionadas con la investidura del Jefe del Estado: la jura de la constitución y proclamación del rey o la promesa y toma de posesión del presidente de la República. Ha habido también algunas otras ocasiones en las que –aun no siendo por mandato constitucional– la importancia del acto ha aconsejado el uso del ornamento de gala (por ejemplo, en el X aniversario de la constitución española).

## Cronología

A pesar de la penuria documental que envuelve la historia del ornamento de gala, el impagable testimonio de la prensa histórica permite deducir cuáles fueron las razones que propiciaron su fabricación y establecer para esta un marco cronológico bastante aproximado. Los reportajes de las publicaciones ilustradas nos han devuelto, además, la imagen de este aparato de respeto en su primera expresión, así como su apariencia posterior a través de las transformaciones sufridas a lo largo de las diferentes épocas. Como es lógico, las crónicas de prensa se hacen eco de los principales acontecimientos políticos del país. Algunos de los más relevantes son los relacionados con las proclamaciones o tomas de posesión de los Jefes de Estado (que tienen lugar ante las Cortes generales) y las solemnes inauguraciones de las legislaturas, precisamente las ocasiones en las que se viste de gala el Palacio del Congreso de los Diputados. De

16. Agradezco las explicaciones recibidas a este respecto por Susana Blasco Pedrajas, responsable del Área de Presidencia en el Departamento de Protocolo del Congreso de los Diputados.

esta manera, el escrutinio de las noticias de los rotativos ha permitido fijar una fecha *post quem* y otra *ante quem* para la realización del adorno objeto de nuestro estudio. La fecha *post quem* viene marcada por el año 1899. Con apenas cinco días de diferencia, en ese año sería utilizado dos veces el «toldo» o baldaquino que precede al que todavía se sigue empleando hoy día. Primero durante las honras fúnebres de Emilio Castelar (27 de mayo) y segundo durante la solemne inauguración de la legislatura o apertura de Cortes (2 de junio). Esta será la última vez que se registre la presencia de este pabellón de honor en el edificio del Congreso, ya que en las sucesivas ceremonias parlamentarias que tienen lugar a partir de 1902, ya aparece el actual (en su primera versión). Como se puede ver en las ilustraciones de la prensa, el edículo utilizado en 1899 tenía la forma de un doble baldaquino con dos alturas. El baldaquino anterior o primero se situaba a pie de calle, en la calzada de la Carrera de San Jerónimo, y por lo que parece tenía la función de cobijar el carruaje desde el que descendían los reyes para entrar en el Congreso; el segundo o posterior cubría el ascenso de los monarcas por las escaleras del pórtico y tenía mayor altura. Ambos presentaban un aspecto muy similar: se apoyaban en soportes muy delgados y tenían una cubierta de tela armada a cuatro aguas, pero muy plana. Parece que eran de color claro (quizá con algunas bandas de color pálido en la tela) y muy desornamentados. Su único adorno eran unas guardamalletas que colgaban por los cuatro costados. Las crónicas y reportajes del periodismo decimonónico demuestran que este sencillo ornamento fue utilizado durante cincuenta años, así como que sus orígenes se remontan a la misma inauguración del palacio del Congreso.

Así lo confirman los grabados que publicaron sobre la apertura de cortes del 31 de octubre de 1850 algunas revistas ilustradas extranjeras, como la francesa *L'Illustration* y la británica *The Illustrated London News*<sup>17</sup>. Posteriormente, se puede constatar la presencia de los pabellones en varios acontecimientos de la vida política española: la jura del rey Amadeo de Saboya en Madrid el 2 de enero de 1871<sup>18</sup> y varias de las ceremonias de apertura de las Cortes españolas que hemos podido documentar: la del 15 de febrero de 1878<sup>19</sup>, la del 16 de mayo de 1896<sup>20</sup> y la ya comentada del 2 de junio de 1899<sup>21</sup> (figura 3).

Consideramos altamente probable que el diseño de los mismos fuera debido al propio arquitecto del edificio, es decir, Narciso Pascual y Colomer. Así parece deducirse de un comentario de «J. L.» publicado en *La Ilustración* de Madrid:

«Otro de los defectos que se ponen es la falta de un gran pórtico para entrar el coche de S. M. cuando en las sesiones regias vaya a la apertura de las cortes. En esto no nos encontramos muy conformes, porque no pasa de ser una vulgaridad. En un templo de las leyes a las cuales concurre el monarca un solo día en el año a prestarlas el homenaje debido, no es falta el pórtico que se echa de menos

17. «Ouverture de la Chamhre à Madrid. le 31 octobre 1850. - Le cortége royal, d' après un croquis de M. G. Andneu, *L'Illustration, Journal Universel*, 9 de noviembre de 1850; *The Illustrated London News*, 16 de noviembre de 1850. Informaciones tomadas de la página web del Congreso de los Diputados: <https://www.congreso.es/en/web/guest/cem/docs31081850>.

18. *La Ilustración* de Madrid, 15 de enero de 1871.

19. «Apertura de las Cortes españolas el 15 del actual. Llegada al Palacio del Congreso», *La Ilustración Española y Americana*, núm. VII, 22 de febrero de 1878, p. 130.

20. «Actualidades. Apertura de las Cortes», *Blanco y Negro*, 16 de mayo 1896, p. 11.

21. «La apertura de Cortes», *Blanco y Negro*, 10 de junio de 1899, p. 13. También se publicaron interesantes imágenes de los pabellones en la revista ilustrada de Barcelona *Iris*, núm. 5, 10 de junio de 1899, pp. [14 y 15].

para su coche; además de que, prescindiendo del poco terreno que había para hacerlo, en ninguno de los palacios de cámaras en el extranjero existe, y esta falta la encontramos subsanada en último (sic) resultado con el cobertizo móvil para el único día de esta gran ceremonia, quedando después luciendo el frontis la belleza de su construcción»<sup>22</sup>.

Entendemos, por lo tanto, que este autor sugiere que el arquitecto ha querido paliar la imposibilidad de hacer el porche para el coche del rey diseñando este «cobertizo móvil».

La fecha *ante quem* viene determinada por la Jura o acto de juramento de la constitución por parte de Alfonso XIII. Este tuvo lugar ante las Cortes en cumplimiento de lo que establecía el artículo 45 de la constitución de 1876. El día señalado fue el 17 de mayo de 1902, justo cuando el rey alcanzaba la mayoría de edad (16 años) según lo establecido en la norma fundamental. Para el desarrollo del acto en el palacio del Congreso, las mesas de los dos cuerpos colegisladores, es decir, el Senado y el Congreso, acordaron un ceremonial que luego fue promulgado en forma de real decreto por el Consejo de Ministros. Este fue publicado en la *Gaceta de Madrid* el 15 de mayo de ese año e incluyó también el ceremonial del resto de los actos que completaban los festejos de coronación<sup>23</sup>.

Dicho ceremonial no se refería en ningún momento al tipo de engalanamiento con el que debían de adornarse el palacio del Congreso de los Diputados y los demás edificios

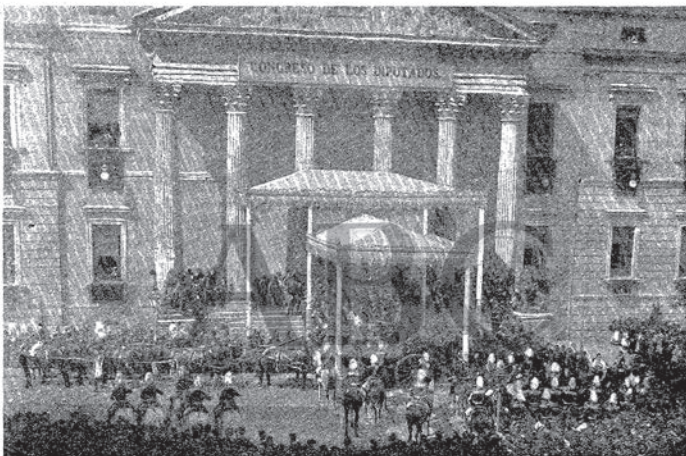
## ACTUALIDADES

### Apertura de las Cortes

Con las galas de un día primaveral y espléndido, y con el lujoso aparato con que suelen rodearse esta clase de solemnidades en que las dos más altas representaciones de la patria, el Trono y las Cortes, se reúnen para cumplir las máximas del Código fundamental de la nación, tuvo lugar en la tarde del lunes pasado la solemne inauguración de las actuales Cortes en el hermoso palacio del Congreso de los Diputados.

A las dos en punto salió de Palacio la comitiva real entre los acordes de las músicas que se hallaban en la plaza de Armas. Tanto en ésta como en la plaza de Oriente, había numeroso público, que tributó á S. M. y A. A. manifestaciones de respeto y simpatía.

Avia la marcha un ayudante de correo, una sección de la Escolta Real y ocho palafreneros carreristas. Lardó de



LLEGADA DE LA COMITIVA REGIA AL CONGRESO

Fotop. Collet y Simón

bronces tirado por seis caballos castaños empenachados, con los reyes de armas. Coche de París núm. 25, conduciendo á los gentiles-hombres de casa y boca. Otro coche de París núm. 111, con los mayordomos de semana; ambos tirados por seis caballos empenachados de blanco sobre fondo amarillo. El coche de amarillo, ocupado por cuatro mayordomos de semana. Coche de cifras, con la dama de guardia señora duquesa de la Conquista y el mayordomo de semana de semana. Coche de corona dual, con el jefe superior de Palacio, mayordomo mayor, gentil-hombre, grande de España de servicio, y el segundo jefe de Alabarderos señor general Pacheco. Dos batidores. Coche de concha, con S. A. R. la Infanta doña Isabel. Al estribo derecho iba un capitán de carrera, y al izquierdo el caballero de campo Sr. Escocura. Escolta correspondiente, al mando de un oficial. Coche de caoba, de respeto. Sección de la Escolta Real, al mando de un oficial. Jefe de cuarteles haciendo de correo. Coche de la corona real, para S. M. el Rey y la Reina Regente, tirado por ocho caballos alazanes con penachos blancos. Al estribo derecho iban el capitán general en jefe del primer cuerpo de Ejército señor marqués de Estella y el segundo jefe de la Escolta Real señor marqués de Sotomayor, y al izquierdo el jefe del cuarto militar señor general Polavieja y el caballero de campo Sr. Moreno. Detrás marchaban los ayudantes de campo y órdenes de S. M. en dos filas, oficiales de Estado Mayor y ayudantes, y el escuadrón de la Escolta Real con los clarines á la cabeza. Cerraban la marcha palafreneros, carreristas y ordenanzas. La Escolta Real vestía el elegante uniforme de gala con coraza.

Al aparato palatino de la corte correspondía el aparato militar de la carrera, en la cual formaban las tropas de la guarnición desde el Palacio Real hasta el Congreso.

Las tropas formaban una división al mando del duque de Ahumada, compuesta de las brigadas Montero (batallones de Saboya, San Fernando, Cuenca y Covadonga), y la del Sr. Campos Ordoñez (batallones del Rey, León, Waik-eas y segundo regimiento de zapadores-minadores).

y Negro (Madrid) - 16/05/1896, Página 11

El Sr. D. J. de la Cruz, Madrid, 1896. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y uso de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera copia y uso en bases de datos, en revistas, periódicos, medios de comunicación, redes sociales, en blogs, en YouTube, en Internet, en cualquier otro soporte físico o digital, o en cualquier otro medio de comunicación e información.

Figura 3. Baldaquino anterior al gran dosel. Blanco y Negro, 16 de mayo 1896

22. J. L. «Historia de la semana. El palacio del Congreso de los Diputados», *La-Ilustracion. Periódico Universal*, núm. 45, 9 de noviembre de 1850, p. 554.

23. *Gaceta de Madrid*, núm. 135, jueves 15 de mayo de 1902, pp. 723-724 [https://www.boe.es/diario\\_gazeta/comun/pdf.php?p=1902/05/15/pdfs/GMD-1902-135.pdf](https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1902/05/15/pdfs/GMD-1902-135.pdf). El ceremonial acordado por las Cortes se conserva en el Archivo del Congreso de los Diputados, Serie Gobierno Interior, Legajo 68, núm. 39. Fue publicado en BLASCO PEDRAJAS, Susana. 2015. *juramentos y proclamaciones de los Monarcas ante las Cortes*, Madrid, Congreso de los Diputados, pp. 92-93. Un texto manuscrito con el resto del ceremonial aprobado por el Consejo de ministros lo reproduce la misma autora en el anexo III del libro, pp. 277-278.

oficiales pero, como se ha visto más arriba, en lo que respecta a la sede parlamentaria el protocolo de las grandes ceremonias se administraba según criterios transmitidos por la tradición. Ningún documento oficial de los consultados hasta la fecha habla del ornamento que se colocara para la ocasión en el pórtico de las Cortes, pero el hecho es que algunas crónicas de prensa sí hacen referencias a él (aunque en términos vagos y un tanto imprecisos) y, sobre todo, que las publicaciones ilustradas recogen en sus páginas su imagen. Gracias a estas se puede afirmar con plena certeza que ya no estuvieron presentes en la Jura los pabellones usados recurrentemente a modo de baldaquino desde 1850. Su lugar lo ocupó el mismo conjunto de dosel y reposteros que se ha venido utilizando hasta la actualidad.

El ceremonial de la consagración de la mayoría de edad de Alfonso XIII convirtió a Madrid en una gran fiesta y sus preparativos despertaron tanta expectación que acudieron a la Villa y Corte miles de extranjeros para ser testigos de los acontecimientos. Las calles principales se engalanaron con arcos y reposteros, y una especial luz eléctrica iluminó la ciudad.

Como es natural, la prensa se hizo masivamente eco de los festejos y les dedicó profusas crónicas. A continuación nos referiremos a algunas que hacen alguna referencia al ornamento o incorporan testimonios gráficos del mismo.

Una de ellas es la que firmó Emilia Pardo Bazán desde su columna habitual en *La Ilustración Artística*. Comentando el lujo y la espectacularidad del ceremonial, la escritora hizo esta vívida alusión a los aristocráticos cortejos que se dirigían a la Jura y al «gigantesco baldaquino» que allí les esperaba:

«(...) el raudal de luz y esplendor descendía hacia el Congreso, bajo cuyo gigantesco baldaquino rojo iban a bajarse de sus carrozas los personajes llenos de entorchados y las damas nimbadas de tul...»<sup>24</sup>.

De entre todos los testimonios que hemos podido recopilar, solo el de la Pardo Bazán emplea el término «baldaquino». El resto hablan de «dosel». Dentro de la parquedad general de las descripciones, el diario *El Imparcial* se explayó un poco más que sus colegas y describió así el ornamento:

«El aspecto de la fachada del edificio era de la mayor suntuosidad: en el pórtico, pendiente del frontón y en forma de dosel, colgaba un espléndido tapiz rojo con el escudo nacional bordado a gran realce»<sup>25</sup>.

Otros periódicos como *La Época*, *La Región*, etc., repitieron en sus páginas alusiones al dosel muy similares a esta<sup>26</sup>, mientras que *la Ilustración Española y Americana* —que publicó un amplio reportaje gráfico del evento— se limitó a escribir que «se hallaba decorado el edificio para la solemnidad, con el rico dosel colocado ante las columnas del pórtico»<sup>27</sup>. Tan poco aporta mucho más Gaston-Routier en el libro que publicara

24. PARDO BAZÁN, Emilia. 1902. «La vida contemporánea. Una fecha», *La Ilustración Artística*, núm. 1.065, 26 de mayo de 1902, p. 346.

25. «El rey ante las Cortes. La jura. Por la mañana. De palacio al Congreso», *El Imparcial*, 18 de mayo de 1902, p. 1.

26. «En el Congreso. Antes de la ceremonia», *La Época*, 17 de mayo de 1902, p. 2: «en el pórtico, pendiente del frontón, en forma de dosel aparecía un tapiz rojo bordado ricamente con el escudo nacional». *La Región*, 20 de mayo de 1902, reproduce exactamente la misma noticia.

27. LUIS DE CUENCA, Carlos. «Nuestros grabados. La jura de S. M. el rey D. Alfonso XIII», *La Ilustración Española y Americana*, año XLVI, núm. XIX, 22 de mayo de 1902, p. 299.



en 1903 sobre la coronación de Alfonso XIII. El autor francés se limita a escribir que uno de los principales diputados del Congreso le dijo que «on a dressé, devant la colonnade du portique du Congrès, une grande marquise de velours bordée d'or»<sup>28</sup>. Tal y como se puede apreciar, el dosel llamó la atención por su espectacularidad pero a los cronistas no les movió la curiosidad de preguntarse por su autoría e incurrieron en evidentes errores en sus parcas descripciones (hablando de «tapiz» o de terciopelo «bordado de oro»).

Afortunadamente, las revistas ilustradas publicaron imágenes de la fachada del Congreso gracias a las cuales podemos visualizar la apariencia de aquel ornamento. Una de ellas fue *La Ilustración Artística*<sup>29</sup>, que ilustró el acto de la jura con un fotograbado en el que se ve con bastante detalle la parte inferior del dosel. *Nuevo Mundo* se propuso homenajear al nuevo rey e hizo un gran despliegue de medios para cubrir todos los festejos de su mayoría de edad pero, aunque dedicó dos números a estos, apenas se vislumbra el dosel en sus ilustraciones<sup>30</sup>. Las dos publicaciones que mejor sirven para visualizar el ornamento son *Blanco y Negro*, *La Ilustración Española y Americana* y *Sol y Sombra*. La primera sacó un número especial sobre la jura y, entre la extensa galería de fotografías de este, hay una en la que se ve con bastante detalle el dosel y los reposteros colgados de la fachada<sup>31</sup>. Quizá la mejor imagen es, sin embargo, la que publicó la segunda revista citada. Reproduce el pórtico del Palacio del Congreso de los Diputados por la mañana, antes de la ceremonia y con el dosel probablemente recién puesto<sup>32</sup> (figura 4).

*Sol y Sombra*, por su parte, publicó un número especial con varias ilustraciones en las que aparece el dosel. Tienen bastante interés porque las fotografías en las que se basan están hechas desde el lado contrario al de las tomas habituales en el resto de las publicaciones, y permiten ver con gran claridad la totalidad del ornamento<sup>33</sup>. La comparación de estas imágenes de época con el dosel actual permite afirmar sin lugar a duda que este es el mismo que el empleado en la Jura de Alfonso XIII, pero con evidentes modificaciones de la heráldica. En efecto,



Figura 4. Jura de Alfonso XIII. *La Ilustración Española y Americana*, 22 de mayo de 1902

28. ROUTIER-GASTON. 1903. *Le couronnement d'Alphonse XIII, roi d'Espagne*, París, Arthur Savaète, éditeur, p. 71.
29. «X», «Las fiestas de la jura de S. M. el rey D. Alfonso XIII», *La Ilustración Artística*, núm. 1.065, 26 de mayo de 1902, pp. 350-354. La imagen del dosel aparece en una ilustración titulada «Madrid. Fiestas de la jura de S.M. D. Alfonso XIII, Llegada de SS. AA. las Infantas al congreso (de fotografías de J. Cao Durán)».
30. *Nuevo mundo*, núm. extraordinario del 19 de mayo de 1902 y núm. 437, 21 de mayo de 1902.
31. *Blanco y Negro*, núm. 576, 17 de mayo de 1902. La imagen que reproduce el dosel lleva el pie siguiente: «Llegada de la carroza que conduce a SS. MM. Bajo el dosel de la escalinata del Congreso, y ovación tributada al rey desde las tribunas».
32. *La Ilustración Española y Americana*, núm. XIX, 22 de mayo de 1902. El pie de la ilustración reza de la siguiente manera: «Aspecto del Congreso de los Diputados en la mañana del día de la jura» (p. 308).
33. *Sol y Sombra*, núm. 281, 25 mayo 1902. El dosel aparece en tres ilustraciones: » jura y proclamación de Alfonso XII. Llegada al Congreso de las comisiones extranjeras»; «Llegada al Congreso del zaganete de alabarderos»; «Llegada de S.M. al rey al Congreso».

el «escudo nacional» que llevaba bordado el cielo o parte principal del ornamento de 1902 se correspondía con el blasón real o escudo de armas adoptado por la monarquía española tras la restauración borbónica de Fernando VII (que básicamente retoma el emblema heráldico de Carlos III). El escudo del dosel era el que se conocía como escudo grande de España, formado por 16 cuarteles con las armas del rey. Sin embargo, en los reposteros estaba representado el escudo pequeño, compuesto por los 4 cuarteles de Castilla, León, Aragón y Navarra más el escusón de lises y el toisón de oro.

La primera constancia que se tiene del dosel que viene a sustituir a los primitivos baldaquinos como ornamento de gala en el Palacio del Congreso de los Diputados coincide, pues, con la Jura de Alfonso XIII en 1902. La segunda se va a producir con ocasión de una ceremonia no ya relacionada con las Cortes, pero sí estrechamente vinculada a la Casa Real: el enlace matrimonial entre el monarca y Victoria Eugenia de Battenberg. La boda tiene lugar el 31 de mayo de 1906 en la madrileña iglesia de San Jerónimo el Real. Para la ocasión, «Los Jerónimos» se engalanaron de manera espectacular con tribunas levantadas a cada lado de la entrada al templo, tapices, ricas alfombras, etc., y, en medio de todo, el dosel a modo de gran cielo cubriendo toda la escalinata de acceso. Quien diseñara la escenografía de la boda fue consciente, desde luego, de que el ornamento de gala del Congreso se adecuaba perfectamente al espacio del atrio de la iglesia. Este se elevaba sobre una majestuosa escalinata, de manera similar al pórtico de la sede parlamentaria (figura 5).

El decorado exterior de San Jerónimo el Real fue verdaderamente magnífico y la prensa se hizo eco de ello. Una vez más, las publicaciones ilustradas dejaron fehaciente testimonio gráfico del mismo. Entre ellas destacaron, nuevamente, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana* y *Blanco y Negro*<sup>34</sup>, que editó un número especial para la ocasión. Las ilustraciones que acompañan las crónicas de estas revistas dejan ver el dosel con más detalle que las de la Jura y permiten apreciar mejor la suntuosidad del ornamento. Sin embargo –tal y como ocurrió en 1902– los periodistas no indagaron sobre la autoría del mismo, aunque alguno llegó a señalar que las tribunas se habían decorado con guardamalletas y cenefas de la Real Fábrica de Tapices<sup>35</sup>.

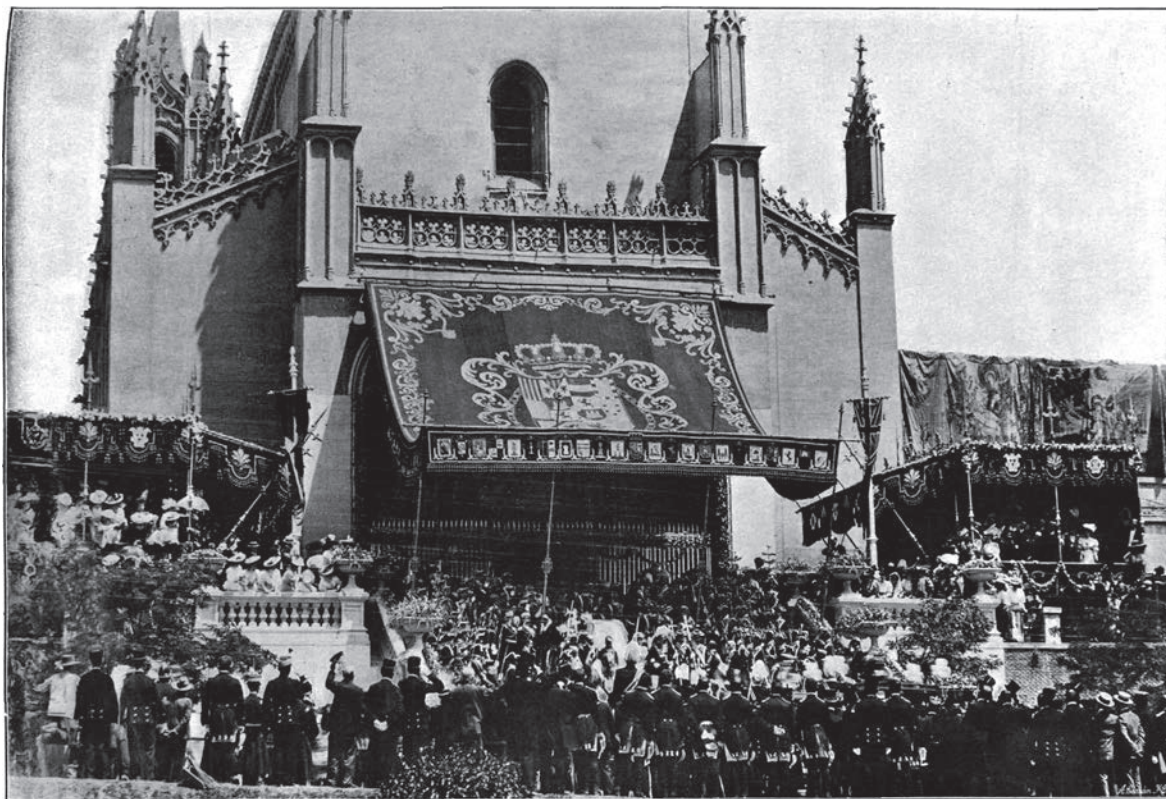
Después de las regias nupcias, el dosel volvió a su uso como ornamento de las grandes solemnidades de las Cortes. La prensa gráfica dejó constancia de su adaptación a las diferentes coyunturas políticas por las que fue atravesando la nación española. Así, para la toma de posesión de Niceto Alcalá Zamora, primer presidente de la Segunda República española (11 de diciembre de 1931), se ve cómo el escudo monárquico de la restauración borbónica fue sustituido en el cielo por el republicano con la corona mural, mientras que los reposteros fueron sustituidos por colgaduras meramente decorativas<sup>36</sup> (figura 6).

34. *La Ilustración Artística*, núm. 1276, 11 de junio de 1906. Las ilustraciones en las que mejor se ve el dosel son las de la página 384. *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXI, 8 de junio de 1906. Las mejores imágenes sobre el dosel son las de la portada y las de las pp. 370 y 371. *Blanco y Negro*, núm. 787, 2 de junio de 1906. La imagen del dosel aparece en la lámina de la página 19. Relacionada con esta publicación hay una serie de postales firmadas por Laurent en la Biblioteca Nacional: «Fiestas Reales de 1902. 1a, La Coronación (17 de Mayo)», signatura: 17-TP/169. <https://datos.bne.es/edicion/a4517001.html>.

35. «En San Jerónimo», *El Día*, 31 de mayo de 1906, p. 1.

36. Pueden consultarse, al respecto, las fotografías que publican *Mundo Gráfico*, 15 de diciembre de 1931 y *Ahora*, 12 de diciembre de 1931. Documentación conservada en el ACD (A-02-000126-0140) revela que la adaptación heráldica de los símbolos del Congreso de los Diputados a la legalidad republicana corrió en su mayor parte a cargo de la casa Rodríguez Hermanos. Esta resultó adjudicataria de este servicio en competencia con otras varias firmas del sector (entre ellas la Fábrica Nacional de Tapices), que también presentaron presupuesto. El presentado por Rodríguez Hermanos el 30 de noviembre de 1931 incluía, entre otras cosas, fabricar ocho reposteros nuevos y hacer «un escudo





LOS REYES DE ESPAÑA DON ALFONSO XIII Y DOÑA VICTORIA SALIENDO DE SAN JERÓNIMO DESPUÉS DE VERIFICADO SU ENLACE.  
MADRID.—BODAS REALES

De fotografía de Lacoste.

Figura 5. Boda de Alfonso XIII. *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1906. Fotografía del dosel en San Jerónimo.



Figura 6. Toma de Niceto Alcalá-Zamora. Ahora-Madrid, 12 de diciembre de 1931

EL SOLEMNE ACONTECIMIENTO NACIONAL DE LA PROMESA DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA.—La fecha de ayer tiene una capital significación en la historia política de España, pues señala el momento de la estructuración completa del régimen republicano con la designación de su Presidente. En el momento que reproduce la foto, el jefe del Estado, acompañado del Gobierno y de los diputados, sale del Congreso después de cumplido el trámite solemne de la promesa.  
© Biblioteca Nacional de España  
(Foto Contreras y Vissiere)



Finalmente, tras la guerra civil se volvió a cambiar la heráldica del ornamento y las imágenes de la apertura de la V legislatura de las Cortes Orgánicas dejan ver un escudo similar al que presenta actualmente el dosel<sup>37</sup>.

### Autoría. Diseño y manufactura

La autoría del ornamento debe desglosarse en dos apartados o ámbitos de responsabilidad claramente definidos: por un lado el que corresponde a la persona que se ocupó de concebir y proyectar el conjunto; por otro, el taller que se encargara de ejecutar o llevar a la práctica el proyecto.

La ausencia total de fuentes documentales o informaciones sobre la primera cuestión hace imposible por ahora hacer una atribución segura sobre el autor de la idea o diseño del dosel.

Como se ha visto anteriormente, todo parece indicar que la fabricación de este estuvo en relación con la jura del rey Alfonso XIII. Su presencia en las bodas del rey sugiere, además, una vinculación especialmente estrecha con la figura del rey o con la Casa Real. Sin embargo, los intentos que se han hecho para encontrar información al respecto tanto en los archivos del Congreso de los Diputados como en los del Palacio Real, no han dado resultado positivo.

Sabemos que en el acto de la Jura y proclamación de Alfonso XIII intervino Mariano Benlliure. Este actuó de director de algunas obras que se hicieron para remozar algunos espacios del Palacio de las Cortes y adecuar este a tan grave ocasión. El acto estaba programado para el 17 de mayo de 1902 y, tan solo unos pocos meses antes, el 21 de marzo del mismo año, la Comisión de Gobierno Interior había encargado a Enrique Fernández Villaverde y al secretario de la misma, el duque de Bivona, un estudio de las obras que se considerasen necesarias hacer en el Congreso con motivo de la Jura. Benlliure estaba por esa época trabajando en la lápida de mármol que se iba a colocar en el Salón de Conferencias en memoria del presidente del Congreso, Emilio Castelar y se ofreció voluntario para dirigir las obras de restauración. De ese modo, la Comisión encargó en su sesión del 30 de marzo de 1902 al dorador José Suárez la ejecución de una serie de trabajos para restaurar el Salón de Conferencias, el Salón de Sesiones y el Vestíbulo bajo la dirección del escultor. Las noticias de prensa señalan que Mariano Benlliure estuvo a pie de obra hasta el mismo día de la proclamación del rey, pero ninguna información permite relacionarle con el diseño y la fabricación del dosel o la de los reposteros<sup>38</sup>.

Desgraciadamente, las actas de la Comisión de Gobierno Interior no aportan ningún dato sobre el proyecto del gran cielo de la fachada. Un análisis detenido revela, no

---

y corona mural bordado para el dosel en el tipo modelo que adjunto». Tal y como se puede apreciar a través de la comparación de las fotografías, el escudo republicano es el mismo que ha pervivido hasta hoy, pero con la corona real en lugar de la mural.

37. Así lo demuestra la fotografía con ref. 8000394063 de la fototeca de la Agencia EFE, tomada el 16 de mayo de 1955. <https://efs.efeservicios.com/foto/inauguracion-legislatura-cortes-espanolas/8000394063>. Una fotografía (con referencia 8005015666) de la misma agencia correspondiente a la inauguración de la II legislatura franquista (14 de mayo de 1946) muestra que el dosel ya se estaba usando por entonces (no se puede apreciar en la imagen, pero evidentemente se habría cambiado ya la heráldica republicana). Se puede ver en <https://efs.efeservicios.com/foto/espana-inauguracion-legislatura-cortes-espanolas/8005015666>.

38. «La jura por telégrafo» [remitido el 17 de mayo], *Las Provincias, diario de Valencia*, 18 de mayo de 1902. Textualmente se dice: «En el Congreso a última hora estaba todavía Mariano Benlliure ultimando los trabajos de ornamentación». Sobre las obras llevadas a cabo por José Suárez bajo la dirección de Benlliure se puede consultar la página web del Congreso de los Diputados: <https://www.congreso.es/en/cem/vidparl1903-3> (consultado por última vez el 11-03-2023).

obstante, que su diseño tuvo que ser obra de alguien que conocía a fondo la arquitectura del Palacio de las Cortes y era bien consciente de los rituales simbólicos de la vida parlamentaria.

En efecto, el dosel se adapta especialmente bien al pórtico de los leones y se integra perfectamente en la arquitectura de este. Pero lo realmente admirable es el modo en cómo su diseño sintetiza y supera las tipologías históricas con él relacionables para llegar a la creación de lo que podríamos calificar como un gran aparato de respeto u honor con un potentísimo efecto escenográfico.

Como se ha visto anteriormente, este aparato no presenta las características definitorias de un baldaquino porque no tiene apariencia de templete apeado sobre columnas, pero tampoco las de un dosel clásico porque no se proyecta propiamente en voladizo, sino que se apoya en ligerísimos soportes en forma de varas o lanzas inclinadas. Del mismo modo, también se escapa de la definición de cielo porque no es perpendicular al muro, sino que describe una caída en forma de parábola y solo es paralelo al suelo en su último tramo. Se podría decir que el dosel participa al tiempo de la ligereza de la arquitectura textil popular (los *envelats* catalanes y los toldos o tendales), y de la de los palios o cielos de dignidad, pero transformada con un claro sentido de monumentalidad. En este sentido, quizá no sea casual que las barras en las que se apoya el dosel recuerden los varales que soportan los palios. Es muy posible, en nuestra opinión, que el autor de su diseño haya concebido este aparato escénico como una monumentalización del *honoraria umbella* o palio.

La originalidad de esta solución y el conocimiento de causa que ella supone revelan una creatividad y una erudición no al alcance de cualquiera. Su autor debió ser alguien familiarizado con la historia de los ornamentos de respeto y con el diseño de las artes decorativas. Teniendo en cuenta que Arturo Mélida fue arquitecto del Congreso de los Diputados, no es descabellado pensar que su inquieta mente creadora y su fecunda experiencia en todo tipo de artes industriales pudieran haber estado detrás de esta feliz invención. Mélida falleció en diciembre de 1902, pero podría haber tenido tiempo para proyectar el ornamento unos cuantos meses antes. Por su envergadura y prolijas labores de bordado (sobre todo las de las goteras, ejecutadas mediante el procedimiento de sedas matizadas), el dosel no podría haber sido hecho de manera improvisada, sino previsto con la antelación suficiente para dar tiempo a un proceso de fabricación de varios meses. Sin embargo, en contra de esta hipótesis juega el hecho de que no haya ningún documento o información que la avale. Según Pedro Navascués, la última colaboración documentada del arquitecto con el Congreso se puede datar en 1889<sup>39</sup>, muy anterior por lo tanto, a las fechas de las que estamos hablando. Se sabe, no obstante, que la relación de Mélida con los responsables de la gobernanza de la sede parlamentaria estuvo plagada de desencuentros y reencuentros, por lo que no se puede descartar tajantemente que el ilustre arquitecto participara en el proyecto de ornamento de gala para el palacio del Congreso.

Con respecto al centro de producción o manufactura en la que fueran fabricados los componentes del ornamento, la información de que disponemos es muy desigual.

39. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. 1998. «El Palacio», en *El Congreso de los Diputados*, Madrid, Congreso de los Diputados, pp. 168-234. En su nota 59, cita como referencias en el Archivo del Congreso de los Diputados (A.C.D.) la Serie Gobierno Interior. Leg. 39, n.º 96 y Leg 46, n.º 29. Ver también NAVASCUÉS, Pedro. 1972. «Arturo Mélida y Alinari, 1849-1902», *Goya*, n.º 106, Madrid, 1972, p. 239.

Los reposteros están bien documentados porque su encargo ha quedado registrado en el acta de la sesión de la Comisión de gobierno interior del 9 de abril 1902. En esta se dice textualmente lo siguiente:

«También dio cuenta el Sr. Secretario de que la misma Comisión permanente había acordado se hiciesen nuevos los trajes de los cuatro maceros (...) y encargado a la Real Fábrica de Tapices ocho colgaduras de paño con sus aplicaciones para las ventanas del piso principal del Congreso en la fachada a la carrera de San Jerónimo»<sup>40</sup>.

Queda claro, por lo tanto, que el encargo de parte del ornamento se encarga a la Real Fábrica de Tapices, aunque en el documento no se habla acerca de quién habría de asumir la responsabilidad de su diseño. Sin embargo, tratándose de colgaduras heráldicas o reposteros, hay que pensar que la manufactura madrileña atesoraba una tradición tan dilatada que probablemente hacía innecesario el concurso de un diseñador externo: le era suficiente conocer los detalles heráldicos del blasón a aplicar y sus dibujantes se encargarían tanto de darle forma como de adornarlo.

Un artículo publicado en la revista ilustrada *Alrededor del mundo* recoge la noticia de la fabricación de los reposteros y sirve también de testimonio de cómo las casas aristocráticas se engalanaron también para las fiestas de la Jura:

«En la Real Fábrica han estado expuestos estos días la mayor parte de los tapices hechos en la última temporada por encargo de corporaciones y particulares para lucirlos como colgaduras en los balcones durante las fiestas de la jura D. Alfonso XIII. Entre ellos figuran, además de los que reproducen nuestros grabados, 31 para el Ministerio de Hacienda, 8 para el Congreso, 11 para la marquesa de Villamejor, 5 para el marqués de Tovar, 7 para el Sr. Allende, 5 para el conde de Tilly y otros 5 para la marquesa de Manzanedo»<sup>41</sup>.

Evidentemente, estos documentos y noticias hacen alusión a los reposteros encargados originalmente para la proclamación de Alfonso XIII (cuyo blasón iba a juego con el del dosel), no a los actuales que presentan ya el escudo constitucional<sup>42</sup>.

No ha habido la misma fortuna documental con el dosel. Sorprendentemente, ni las fuentes archivísticas ni las noticias de prensa han aportado dato alguno sobre su taller de producción.

Todo invita a pensar, en principio, que el gran toldo bordado haya sido fabricado en la Real Fábrica de Tapices. Sería lo más lógico por varias razones. La primera de ellas es que, como ya se ha visto, el Congreso encargó a esta manufactura los reposteros del ornamento. La segunda es que era práctica común ya por aquella época –no solo en la sede parlamentaria, sino también en el palacio real o en el Banco de España, por ejemplo–, que se encargaran a la fábrica de Atocha los tapices, reposteros y alfombras destinados a los espacios de máxima representación. También el adorno

40. ACD, sesión de la Comisión de Gobierno interior del 9 de abril 1902. No obstante, en la sesión del 30 de marzo ya se había contemplado el encargo de las colgaduras a la Real Fábrica de Tapices.

41. «Cómo se hace un tapiz. La exposición en la Fábrica de Tapices», *Alrededor del mundo*, núm. 152, 1 de mayo de 1902, p. 277.

42. Estos fueron realizados en la Real Fábrica de Tapices a lo largo del año 1985 y entregados al Congreso de los Diputados a comienzos de 1986. El diseño es de Ricardo Sánchez Pardo, dibujante por entonces de la manufactura. No se conoce el paradero de los originales, pero probablemente fueron destruidos.

de las grandes ceremonias o solemnidades relacionadas con la realeza. Por último, hay que tener también en cuenta que Alfonso XIII demostró varias veces su interés en promocionar a la regia manufactura. No dudó, para ello, en prestar los tapices de Goya para la exposición que, con el título de *Exhibition of the Royal Manufacture of Tapestries and Carpets of his Majesty the King of Spain*, se celebró en Nueva York en el año 1917 o en patrocinar la presencia de veinticuatro tapices de Goya en la «Exposición de Arte Español» celebrada en París en la primavera de 1919<sup>43</sup>. Sabemos, además, que el monarca encargó al pintor José María Sert una serie de cartones de tapiz para ser tejidos en la Real Fábrica<sup>44</sup>, por lo que no hay duda de su compromiso con los centenarios talleres creados por Felipe V.

Dado que el origen del dosel o cielo parece indudablemente vinculado al acto de la Jura de Alfonso XIII, no sería nada extraño que, bien desde el propio rey o bien desde su entorno, se hubiera apostado decididamente porque aquel saliera de los obradores de la regia manufactura. Sin embargo, en los archivos de la Fundación Real Fábrica de Tapices no se han encontrado referencias al encargo y nada permite, por lo tanto, avalar esta hipótesis por ahora. Es más, el artículo citado de *Alrededor del mundo* introduce dudas razonables para esta atribución por cuanto que, hablando de los reposteros para la Jura en el contexto de una exposición propagandística organizada por la Fábrica, no se hace alusión alguna al dosel. Desde luego, no es este un argumento concluyente para rechazar la hipótesis, pero plantea interrogantes que solo la continuación de la labor de investigación podrá venir a despejar.

43. Cfr. HERRERO CARRETERO, Concha. 2016. «La historiografía francesa y la colección real de tapices de España», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 23 de febrero de 2016.

44. Alfonso XIII encargó al artista catalán una serie de cartones sobre «la feria de España» que fueron pintados por este entre 1922 y 1923. Sin embargo, el monarca no consiguió que se abonasen los honorarios a Sert, por lo que el autor vendió los cartones en Nueva York al año siguiente. Cfr. SAMA, Antonio. 2008. *Hilos de modernidad: tapices y alfombras de la Real Fábrica de Tapices*. Catálogo de exposición. Madrid, Fundación Real Fábrica de Tapices-Ministerio de Cultura.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- «Cómo se hace un tapiz. La exposición en la Fábrica de Tapices», *Alrededor del mundo*, núm. 152, 1 de mayo de 1902, pp. 276-277.
- ABELLÁN Y ANTÁ, Rafael. *Recuerdos y esperanzas: poema conmemorativo de la coronación de S.M. el Rey D. Alfonso XIII*, Madrid, Imp. de José de Góngora, 1902.
- BAILS, Benito. *Diccionario de arquitectura civil*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1802.
- BLASCO PEDRAJAS, Susana. *Juramentos y proclamaciones de los Monarcas ante las Cortes*, Madrid, Congreso de los Diputados, 2015.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- FERRANDIS, José. *Catálogo de la Exposición de alfombras antiguas españolas*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933.
- Guía de la Coronación hecha con motivo de la coronación de S.M. el Rey D. Alfonso XIII*, Madrid, Antonio Marzo, 1902.
- HERRERO CARRETERO, Concha. «La historiografía francesa y la colección real de tapices de España», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 23 de febrero de 2016.
- J. L. «Historia de la semana. El palacio del Congreso de los Diputados», *La-Ilustracion. Periódico Universal*, núm. 45, 9 de noviembre de 1850, pp. 554-555.
- JORRETO PANIAGUA, Manuel. *Guía municipal alfonsina de Madrid conmemorativa a la Coronación de S.M. el Rey D. Alfonso XIII*, Madrid, Fortanet, 1902.
- Las reales fiestas de mayo. Guía ilustrada de Madrid. Coronación de D. Alfonso XIII*, Madrid, Imprenta de L. Aguado, 1902.
- MOYA IDÍGORAS, Juan, «En el centenario de D. Arturo Mérida y Alinari (1849-1902)», *Academia*, Madrid, 1951, pp. 3-8.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. «Arturo Mérida y Alinari, 1849-1902», *Goya, Revista de arte*, n.º 106, Madrid, 1972, pp. 234-241.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. «El Palacio», en *El Congreso de los Diputados*, Madrid, Congreso de los Diputados, 1998, pp. 168-234.
- PARDO BAZÁN, Emilia. «La vida contemporánea. Una fecha», *La Ilustración Artística*, núm. 1065, 26 de mayo de 1902.
- PARDO, Gerardo. *Guía de la Coronación hecha expresamente para los forasteros que visiten Madrid en las fiestas que se celebrarán durante el mes de Mayo de 1902 con motivo de la coronación de S.M. el Rey D. Alfonso XIII*, [Madrid], 1902.
- PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR. *Diccionario de arquitectura*, Madrid, Alianza, 1984.
- RODRÍGUEZ BERNIS, S. *Diccionario de mobiliario*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2006.
- SAMA, Antonio. *Hilos de modernidad: tapices y alfombras de la Real Fábrica de Tapices*. Catálogo de exposición. Madrid, Fundación Real Fábrica de Tapices-Ministerio de Cultura, 2008.
- SERRANO, Luis M. *Festejos en Madrid. Única guía del forastero. Coronación del Rey D. Alfonso XIII*, Madrid, Antonio Marzo, 1902.
- TOAJAS ROGER, María Ángeles (dir.). *Glosario visual de técnicas artísticas de la antigüedad a la Edad Moderna. Arquitectura. Pintura. Artes gráficas. Artes suntuarias. Escultura*. Universidad Complutense - Vicerrectorado de Desarrollo y Calidad de la Docencia, Madrid, 2013. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/21443/>.
- TRINIDAD LAFUENTE, I. *Tesoro y Diccionario de objetos asociados a la expresión artística*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2013. [https://www.academia.edu/43374786/Tesoro\\_y\\_diccionario\\_de\\_objetos\\_asociados\\_a\\_la\\_expresi%C3%B3n\\_art%C3%ADstica](https://www.academia.edu/43374786/Tesoro_y_diccionario_de_objetos_asociados_a_la_expresi%C3%B3n_art%C3%ADstica)
- VALENZUELA DE LAS HERAS, Susana. «Juramento de la constitución de la monarquía en el palacio del Congreso de los Diputados por su majestad el rey don Alfonso XIII al alcanzar su mayoría de edad (17 de mayo de 1902)», *Revista de las Cortes Generales*, núm. 56 (2002): Segundo Cuatrimestre, 2002, pp. 159-229.
- VALERO GARCÍA, E. «Fototeca: Maratoniana inauguración de estatuas. Madrid, 1902», 2015, en <http://historia-urbana-madrid.blogspot.com.es/>
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, París, B. Bance Éditeur, 1854.





# 1931: LA IMPLANTACIÓN DE LA SIMBOLOGÍA REPUBLICANA EN EL PALACIO DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS

Félix de la Fuente Andrés

Subdirector del Museo Nacional de Artes Decorativas

## RESUMEN

Este trabajo aborda el cambio de los símbolos del Congreso de los Diputados, al proclamarse la II República. Se parte del análisis historiográfico, de la legislación, de la documentación administrativa de la propia institución, de las fuentes iconográficas, de la prensa de la época, y de los escasos restos conservados en el edificio y en su equipamiento. Se concretan los espacios objeto de intervención, así como los elementos de mobiliario y equipamiento afectados, y las características de los cambios a los que fueron sometidos. Se han podido determinar las empresas responsables de ejecutar los proyectos, y en la medida de lo posible, los procedimientos empleados. La conclusión es que los cambios se ejecutaron con rapidez y quedaron limitados a la sustitución de las coronas y la heráldica monárquica.

**PALABRAS CLAVE:** República; monarquía; Palacio del Congreso; Constitución; simbología; escudo; corona.

## 1931: THE IMPLANTATION OF REPUBLICAN SYMBOLISM IN THE PALACE OF THE CONGRESS OF DEPUTIES

### ABSTRACT

*This work deals with the change in the symbols of the Congress of Deputies when the Second Republic was proclaimed. It is based on historiographical analysis, legislation, the administrative documentation of the institution itself, iconographic sources, the press of the time, and the few remains preserved in the building and its fittings. The spaces subject to intervention are specified, as well as the furniture and equipment affected, and the characteristics of the changes to which they were subjected. It has been possible to identify the companies responsible for carrying out the projects and, as far as possible, the procedures used. It can be concluded that the changes were carried out quickly and were limited to the replacement of the crowns and monarchical heraldry.*

**KEY WORDS:** Republic; monarchy; Palace of Congress; Constitution; symbolism; coat of arms; crown.

## ANTECEDENTES Y CONTEXTO

El Palacio del Congreso de los Diputados, inaugurado en 1850, había sido construido bajo el régimen de la monarquía borbónica, y salvo el lapsus revolucionario (1868-1874), su actividad se había desarrollado mayoritariamente en ese contexto político. Esta era, pues, la simbología que presidía los espacios de representación, y que impregnaba la decoración del edificio y del mobiliario. Por otra parte, cabe señalar que el golpe de estado del general Primo de Rivera en 1923 había disuelto la Cámara, y la había sustituido por una «Asamblea Nacional», órgano carente de capacidad legislativa y, por supuesto, de legitimidad democrática.

La proclamación de la II República, el 14 de abril de 1931, comportó, como primer objetivo, la recuperación del régimen parlamentario, que pasaba por la convocatoria de elecciones a fin de dotar de legitimidad al nuevo Parlamento. Pero incluso en esa situación de interinidad, la institución acometió un proceso de sustitución de los símbolos y emblemas para adaptarlos a la nueva legalidad. De los cambios realizados en ese momento, sin embargo, apenas han quedado trazas, debido en parte a la urgencia con que se acometieron, a la corta vida de la República en paz, pero sobre todo a las profundas transformaciones que sufrió el edificio en la etapa de las Cortes del franquismo.

Para abordar este estudio contamos con las normas legislativas dictadas en los primeros momentos por el gobierno provisional de la República, con las noticias y referencias de la prensa de la época, y con las fuentes documentales del archivo de la propia cámara, especialmente con las actas de la Comisión de Gobierno Interior, y con los expedientes de aprobación de gastos tramitados ante la intervención de presupuestos de la cámara<sup>1</sup>.

La motivación del cambio de la simbología parece evidente a partir de la proclamación de la II República. Así, el 20 de abril, el Gobierno Provisional ordenó, la supresión de los símbolos de la monarquía en todas las instituciones públicas:

Establecida la República, este hecho fundamental, al que se subordinan todas las manifestaciones oficiales de autoridad, lleva consigo la supresión de nombres calificativos, signos o emblemas del régimen extinguido. Ello es tan evidente que no necesitaría ni declararse, a no ser por la conveniencia para el Tesoro de ciertas salvedades compensadas que ahorren gastos cuantiosos y que, sin embargo, no contradigan la realidad general y visible del cambio necesario en todas las expresiones gráficas del Poder. Por lo expuesto, el Gobierno de la República decreta:

Artículo primero. Quedan suprimidas para todas las academias, corporaciones, sociedades, patronatos, establecimientos públicos, industriales o mercantiles y

1. ACD, Gobierno Interior. Actas. Agradezco la colaboración y las facilidades prestadas por equipo de la Dirección de Documentación, Biblioteca y Archivo del Congreso, y especialmente a D<sup>a</sup> Maruca Martínez-Cañavate Burgos, Sandra Rodríguez Bermejo y Virginia Ramírez.

cualquier otra entidad no mencionada, las denominaciones que expresen o reflejen la dependencia o subordinación respecto del régimen monárquico suprimido. Artículo segundo. La moneda acuñada seguirá en circulación y los efectos timbrados de toda clase seguirán expendiéndose, sin perjuicio de que por el Ministerio de Hacienda se adopte e imponga un procedimiento sencillo para estampar sobre todos los signos o emblemas del antiguo Poder una inscripción en que consten las palabras República Española.<sup>2</sup>

En el caso del Congreso de los Diputados, la premura para la ejecución de los cambios parece que estuvo motivada por la necesidad de tener adecuado el edificio en la apertura de las Cortes Constituyentes, cuya convocatoria había sido un compromiso enunciado desde la misma proclamación de la República:

[...] el Gobierno Provisional «someterá su actuación colegiada e individual al discernimiento y sanción de las Cortes Constituyentes –órgano supremo y directo de la voluntad nacional– llegada la hora de declinar ante ella sus poderes.<sup>3</sup>

El 8 de mayo, el gobierno procedió a la modificación de la ley electoral de 1907:

*[Preámbulo]* Rota la normalidad jurídica de la vida nacional en 13 de Septiembre de 1923 y proclamada la República española en fecha reciente, una de las preocupaciones más urgentes del Gobierno provisional es la de acudir a la soberanía popular para que ésta se dé a sí misma su ley fundamental. A tal objeto, ha anunciado el Consejo de Ministros su propósito de convocar en plazo breve las elecciones para Diputados que hayan de formar la Asamblea Constituyente.<sup>4</sup>

Las elecciones se celebraron el 28 de junio, y la solemne sesión de apertura de las Cortes Constituyentes tuvo lugar el 14 de julio. Aunque no consta una orden expresa sobre el cambio de emblemas en el edificio, de la documentación se infiere que el 2 de mayo se habría producido un requerimiento del Presidente del Gobierno a la Cámara (ACD, Gobierno Interior. Actas 9-05-1931, v. Anexo II).

## LOS SÍMBOLOS DE LA REPÚBLICA

A fin de hacer patente el cambio de régimen y su voluntad democrática, el gobierno estableció los nuevos símbolos del estado, con la definición expresa de la bandera, y la recuperación del escudo de la I República:

- Las banderas y estandartes [...] estarán formadas por tres bandas horizontales de igual ancho, siendo roja la superior, amarilla la central y morada oscura la inferior. En el centro de la banda amarilla figurará el escudo de España,

2. Decreto del Gobierno Provisional de 20 de abril de 1931, Gaceta de Madrid nº 111, de 21 de abril, pág. 254.

3. Decreto del Gobierno Provisional de 14 de abril de 1931, Gaceta de Madrid nº 105, de 15 de abril, pág. 194-195.

4. Decreto del Ministerio de la Gobernación de 8 de Mayo de 1931, Gaceta de Madrid nº 130, de 10 de mayo.

- adoptándose por tal el que figura en el reverso de las monedas de cinco pesetas acuñadas por el Gobierno provisional en 1869 y 1870.<sup>5</sup>
- El nuevo escudo, el blasón de la nación española, como unidad política y sin relación con las personas que la gobiernen, debe declarar la historia de este gran Estado, tal como se halla constituido, formando con las empresas de los Reinos independientes que sucesivamente se fundieron y conquistaron unas armas de dominio compuestas de las diversas armas de comunidad, con exclusión de toda idea de familia o de alianza. León, Castilla, Aragón, Navarra y Granada son, con los dominios de Ultramar, los Estados componentes de este gran todo. [...] La más grave dificultad procede del timbre que ha de coronar el escudo. No habiendo hoy forma alguna de gobierno definitivo, no puede proponer la Comisión símbolo que le corresponda, como la corona real a la monarquía. [...] Sería lo más oportuno que el artista compusiera su reverso sin timbre de ninguna clase, como sucede en las monedas suizas; pero si esto no es posible, la corona mural, u otro ornamento menos significativo, suministrará el complemento que necesita, sin que se prejuzgue ninguna cuestión política. [...]
  - Resumiendo, pues, [...] la Comisión propone el siguiente escudo: Escudo cuartelado en cruz: primero, de gules y un castillo de oro, almenado de tres almenas, y donjonado de tres torres, la del medio mayor; cada una también con tres almenas, el todo de oro, mazonado de sable y adjurado de azur: segundo, de plata y un león de gules, coronado de oro, armado y lampasado de lo mismo: tercero, de oro y cuatro palos de gules: cuarto, de gules y una cadena de oro puesta en orla, en cruz y en sotuer: entado en punta, de plata y una granada al natural mostrando sus granos de gules, sostenida, tallada y hojada de dos hojas de sinople. Acostadas, una a cada lado, las dos columnas de Hércules, de plata, con la basa y el capitel de oro, liadas con una lista de gules, cargada con el Plus ultra de oro.<sup>6</sup>

Este escudo representaba la conformación del estado a partir de la unión de los reinos históricos, prescindiendo de las connotaciones dinásticas y genealógicas. Además, respondía al principio de que la soberanía nacional radica en el pueblo, simbolizada por la corona cívica<sup>7</sup>.

Desde luego, la corona mural no era nueva en la decoración del edificio del Congreso, y aparece en los emblemas más conspicuos de la decoración original, como en la los relieves del frontón de la fachada de Ponciano Ponzano<sup>8</sup>, el medallón central del techo del Salón de plenos Carlos de Luis de Ribera, con la apoteosis de Isabel II, o las alegorías de las ciudades y provincias en las pinturas del Salón de conferencias,

5. Decreto del Gobierno Provisional 27 de abril de 1931, Gaceta de Madrid de 28 de abril.

6. *Informe dado al gobierno provisional sobre el escudo de armas y atributos de la moneda*. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, Cayetano Rosell, Eduardo Saavedra, Salustiano de Olózaga. Real Academia de la Historia. Madrid, 6 de noviembre de 1868. Accesible en línea: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/informe-dado-al-gobierno-provisional-sobre-el-escudo-de-armas-y-atributos-de-la-moneda-0/html/0099e3bc-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#1\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/informe-dado-al-gobierno-provisional-sobre-el-escudo-de-armas-y-atributos-de-la-moneda-0/html/0099e3bc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#1_0_).

7. v. Museo Arqueológico Nacional, La peseta: <http://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/dracma-euro/peseta.html>.

8. Boceto para el frontispicio del Palacio del Congreso de los Diputados, en MADRAZO, F. de P., y EGUREN, J. M. de, *Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados publicada por la Comisión de Gobierno Interior del mismo*, Madrid, 1856 (disponible en línea: [https://www.congreso.es/docu/PHist/docs/03Regen/DecMod/memoria\\_historico\\_descriptiva.pdf](https://www.congreso.es/docu/PHist/docs/03Regen/DecMod/memoria_historico_descriptiva.pdf)).

de Vicente Camarón<sup>9</sup>. En todos los casos, esta corona representa el poder cívico como valor superior, concepto que impuso el arquitecto Narciso Pascual y Colomer, contradiciendo incluso el criterio más conservador y «dinástico» de la Academia de la Historia, lo que a la larga ha contribuido a mantener estos elementos alejados de los avatares políticos:

«La Comisión verá que he huido de mezclar en la alegoría persona alguna que, por elevada que sea, siempre estaría expuesta a la crítica más o menos severa de las pasiones políticas, prefiriendo un asunto abstracto en que sólo figuren las virtudes cívicas, las artes y la industria y en lo cual he seguido el ejemplo que todas las naciones nos suministran para iguales casos, porque no deben nunca exponerse las obras de este género a excitar más o menos las pasiones, halagando unas ideas para censurar otras, lo cual ocasionaría mudanzas más o menos sucesivas e importantes en su composición [...] La *España* abrazando la *Constitución del Estado*, símbolo de todos los poderes, que estará rodeada de la *fortaleza* y la *justicia*, principales virtudes en que estriban la paz y el sosiego público y la más sólida base en que descansan los tronos y con que se cimenta la ventura de las Naciones»<sup>10</sup>.

Tras adoptar el escudo de 1868, la República lo adoptó en todas las representaciones del poder, desde los edificios públicos, pasando por las unidades militares, hasta el sistema monetario. De hecho, este diseño, reducido a los cuarteles de los reinos históricos y las columnas de Hércules, es la base del actual escudo constitucional. Por su parte, el Congreso de los diputados procedió a aplicar la nueva simbología en los elementos decorativos y de representación del edificio.

## EL EXPEDIENTE DE SUSTITUCIÓN DE SÍMBOLOS

La lectura de la documentación sugiere que el proyecto debía abarcar a la sustitución de totalidad de los emblemas y símbolos de la monarquía, tanto de los principales espacios de representación, como del mobiliario y el equipamiento aparentemente menor. Sin embargo, bien por la urgencia, bien por falta de recursos, la transformación no debió ser absoluta, pues se mantuvieron escudos y coronas monárquicas en la decoración de zonas poco accesibles, así como en parte del mobiliario.

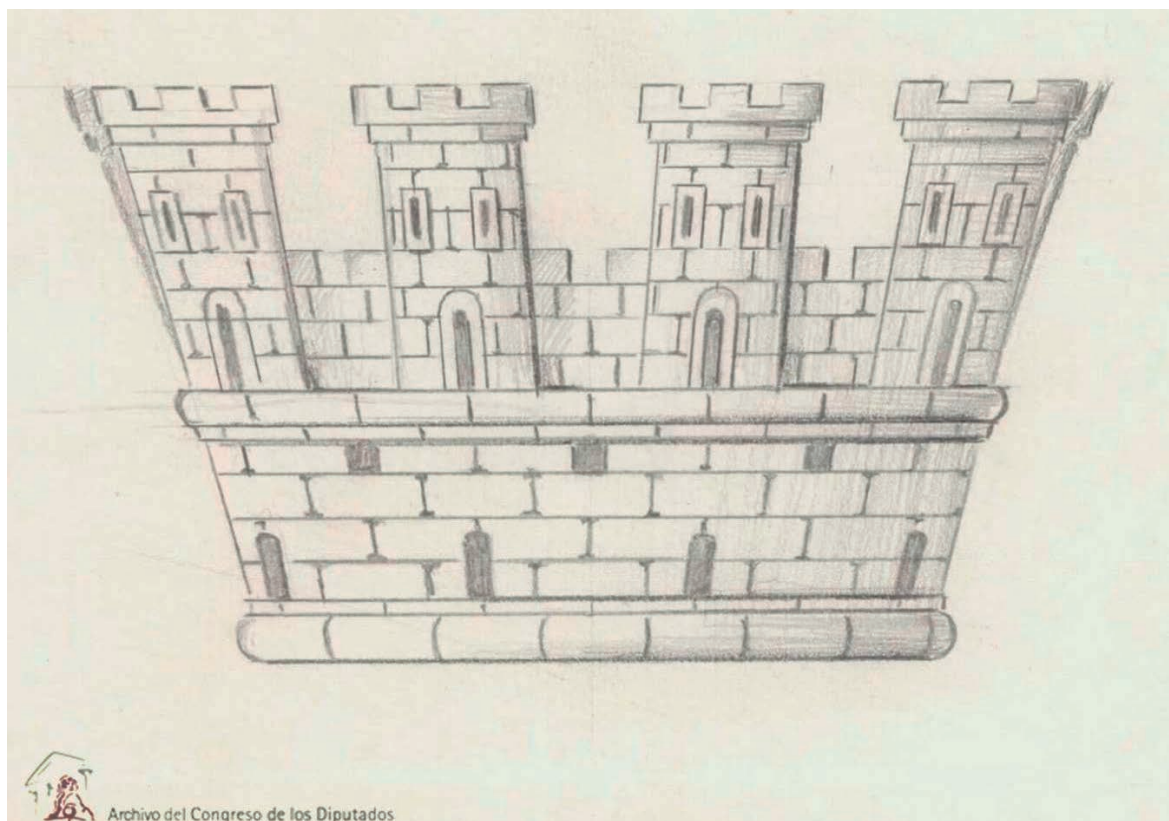
Fuese cual fuese el origen de la decisión, la tramitación administrativa y los trabajos necesarios para el cambio se ejecutaron con relativa celeridad, como recogen las actas de la Comisión de Gobierno, fechadas entre el 12 de mayo y el 6 de junio de 1931. Su secretario (Antonio Gamoneda), fue el responsable de trasladar los acuerdos al arquitecto del Congreso<sup>11</sup>, y al interventor del presupuesto (v. ANEXO I).

9. V. las pinturas murales del Congreso en: <https://www.congreso.es/en/cem/PatrHist>.

10. Informe de Narciso Pascual y Colomer sobre el proyecto de los relieves de la fachada, en ACD. leg. 13/89: «Papeles varios». Obras 5., cit. en NAVASCUÉS PALACIO, P., «El Congreso de los Diputados», en J. García Gutiérrez y P. Navascués Palacio: *Narciso Pascual y Colomer (18081870): Arquitecto del Madrid isabelino*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2007, pp. 61-99; v. también MADRAZO y EGUREN, *Memoria...*, ob. cit.

11. Desde 1913 el arquitecto del Congreso era Juan Moya Idígoras. V. *Juan Moya Idígoras arquitecto en el Madrid de Alfonso XIII*, catálogo de la exposición temporal celebrada en la Biblioteca Regional de Madrid del 30 septiembre 2022 al 08 enero 2023, Comunidad de Madrid, Madrid, 2022.





**Figura 1.** Juan Moya Idígoras (?), boceto de torre mural. Gobierno Interior. Actas 18-05-1931.

12 de mayo. El secretario de la Comisión de Gobierno al arquitecto: *Siendo necesario proceder a la sustitución de los atributos de la Monarquía por los de la República, que existen estampados en los decorados de los despachos de los señores Presidente, Secretarios y Gabinetes de escribir [...] se le encomienda el estudio del asunto, y la realización de informe y presupuesto [...]*

El 18 de mayo, el arquitecto remitió al secretario el proyecto con las modificaciones aprobadas para estos espacios, así como el presupuesto de la casa «Algueró e Hijo, Industrias artísticas», que incluía un boceto de la torre mural (figura 1).

El expediente se debió tramitar con bastante celeridad, pues el siguiente día 25, la Comisión aprobó los presupuestos presentados para diferentes trabajos de transformación, y el 6 de junio otros dos (v. Anexos I.5-13).

## EJECUCIÓN DEL PROYECTO

En consecuencia, los trabajos se debieron realizar de manera inmediata, y la mayoría estarían rematados para la apertura de las Cortes Constituyentes, el 14 de julio. Afectaron fundamentalmente a espacios, mobiliario e instalaciones, indumentaria, y ornamentos de representación.

### Espacios: (v. Anexos I y II):

- Fachada principal. Aunque no consta documentalmente, en algún momento se debió sustituir la inscripción del frontispicio, «Asamblea Nacional» (denomina-

ción instaurada durante la dictadura de Primo de Rivera), por la de «Congreso de los Diputados», que ya lucía en la apertura de las Cortes Constituyentes el 14 de julio.<sup>12</sup>

- Puerta principal de acceso al edificio por la plaza de las Cortes. Sustitución de los escudos de bronce de ambas hojas. Contratista: Eustaquio Fernández, cerrajero. Estos escudos fueron sustituidos por los de época franquista, y que a su vez lo fueron por los constitucionales. A simple vista, aún se aprecia la diferencia de pátina con el resto de la superficie de bronce de las hojas.
- Vestíbulo principal:
  - Eliminación de la estatua en mármol de Isabel II, obra del escultor José Piquer y Duart, de 1861. No hemos localizado expediente administrativo sobre la operación de retirada, pero sí una fotografía realizada por el reportero del *The New York Times*, fechada el 6 de julio (figura 2). La pieza se depositó en el Museo de Arte Moderno, ubicado entonces en el Palacio de Bibliotecas y Museos
  - Sustitución de los símbolos de la monarquía en el pavimento de mosaico. Contratista: Algueró e Hijo «Industrias artísticas». En la *Memoria* del edificio, de 1856, se describe el vestíbulo como una pieza rica y elegante, con su pavimento de «Batutto a la veneciana», distribuido en tres partes, rectangular en el centro y semicircular las de los costados: «La primera, circundada de una banda, contiene el escudo cuartelado de Castilla y León con sus colores y esmaltes. En el semicírculo de la derecha se ve la cifra de Isabel II, y en el de la izquierda aparece la fecha de 1850, año en que fue terminado este edificio»<sup>13</sup>. Actualmente, en la cartela central figura la fecha «1850», mientras los medallones de los edículos semicirculares están vacíos, mostrando la llaga de la *damnatio memoriae* (figura 3).
- Salón de conferencias. Despachos del presidente y de los secretarios. Escritorios y antedespachos. Sustitución de símbolos monárquicos de la decoración pictórica, aplicaciones de bronce, cornisas, molduras, etc. Trabajos en altura mediante montaje de andamios. Contratista: Algueró e Hijo «Industrias artísticas» (Anexo I.1 y I.8.):
  - Despacho de presidencia. La modificación de símbolos afectó a la decoración aplicada, sobre todo el escudo de la chimenea, ahora perdida, y de los escudos que remataban los marcos de las puertas. Afortunadamente, en el Archivo del Congreso se ha conservado una corona mural tallada en madera, con la trasera lisa, que podría haber formado parte de estas aplicaciones, en cuyo caso sería uno de los escasos testimonios de la decoración republicana del Palacio (figuras 4 y 5).

12. V. fotografías del exterior del Palacio en *Papeles para la Historia del Congreso (1812-1977)*, disponible en línea: <https://www.congreso.es/cem/primoriv>, y <https://www.congreso.es/cem/iirepesp>; igualmente, fotografía de Antonio Passaporte, ha. 1927-30, en el Archivo fotográfico del Instituto del Patrimonio Cultural de España (recurso accesible en línea: <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13420/IDa7d93f0d/NT14>).

13. MADRAZO, y EGUREN, *Memoria...*, ob. cit. pág. 1 y 2; v. más información y bibliografía en «Un tesoro a nuestros pies: el mosaico a la veneciana del vestíbulo del palacio del congreso», *Congreso de los Diputados, Papeles para la historia* (disponible en línea en: <https://www.congreso.es/es/cem/docs06121846-2>).





**Figura 2.** Retirada de la estatua de Isabel II. 6 de julio de 1931. Biblioteca Nacional de España, Fondo fotográfico GC Caja/122/2/2/14.



**Figura 3.** Emblema con restos de intervención. Pavimento de mosaico. Vestíbulo del Palacio del Congreso de los Diputados. Fotografía: Congreso de los Diputados.





Figura 4. Vista del despacho del Presidente entre 1907 y 1911. Fuente: Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del IPCE, N° Inv. VN-16276. Ministerio de Cultura y Deporte. Corona mural, talla en madera. ACD-181024\_-23



Figura 5. Corona mural. Madera tallada. ACD -181024-23

- Escritorios. Con este nombre se conocen las cuatro salas que rodean, a este y oeste, el Salón de conferencias, que constituye el corazón del edificio, tradicionalmente utilizados en las reuniones y debates vinculados a sesiones parlamentarias, así como las relaciones con la prensa. Como espacios de representación, están cubiertos de una profusa ornamentación pictórica, obra del pintor de Vicente Camarón. El testero de cada uno de esos espacios, cerrado por sendos arcos, remata por lunetos pintados sobre lienzo aplicado, que representan los emblemas de Castilla y León. En una restauración de la pintura, realizada en 1996, se descubrió la estratigrafía de las sucesivas coronas que rematan los escudos: las últimas, colocadas tras la guerra civil, bajo ellas las murales de la República pintadas en 1931, y bajo ellas las originales de Camarón<sup>14</sup> (figura 6).



**Figura 6.** Superposición de las tres coronas en el luneto de uno de los Gabinetes. Congreso de los Diputados.

- Cuartelillo de la Guardia Civil. Trabajos de carpintería para la modificación de atributos. No se conoce exactamente la estructura o decoración de esta dependencia, el alcance de los trabajos, ni quién pudo ejecutarlos.

### Mobiliario e instalaciones:

- Sustitución de los escudos en mobiliario y decoración de despachos de la Secretaría y dependencias, antedespacho y despachos de los ministros. Contratista, González e Hijos, tapiceros (v. Anexo I.5). Poca cosa queda de estas intervenciones. Hemos localizado, no obstante, un sillón procedente de la sala del Consejo de Ministros, con la huella de una intervención en el copete del respaldo, donde debería ir la corona que remana el escudo nacional (figura 7).
- Cristales o lunas del Palacio (sin especificar). La única prueba son las fotografías del hemiciclo, de los años veinte y treinta, donde aparecen los dos cortavientos situados a ambos lados de la tribuna, cuyos laterales ostentan

14. DE CASTRO, M<sup>a</sup>. T., «La restauración del Palacio del Congreso de los Diputados», *Revista de las Cortes Generales*, n<sup>o</sup> 35, Madrid, 1995, pp. 363-372 (recurso accesible en línea: <https://doi.org/10.33426/rcg/1995/35/698>); v. también El barco, *Informe de restauración*, Congreso de los Diputados, ACD, Gobierno Interior, legajo 3933, numero 2).





**Figura 7.** Sillón de la sala de presidencia del gobierno. Huella de sustitución de la corona de remate del respaldo.

el escudo nacional vigente en cada momento (figura 8). Contratista: V. Tur, grabador y decorador de lunas y cristales. Actualmente aún existen superficies acristaladas de separación de vanos, con el escudo nacional, en el Salón de conferencias o la biblioteca, pero no hay pruebas de su estado anterior.

- Cambio de los tiradores y manivelas de todas las puertas que ostentaban el escudo real. Contratista, casa Rivacova y García, cerrajero. Aún se conserva uno de estos tiradores con el escudo de la monarquía en la puerta del despacho de presidencia.

### **Indumentaria y elementos de representación:**

- Sustitución de los escudos de las carpetas de los diputados en los escaños del Salón de Sesiones. Contratista: Fábrica de Artículos de piel de E. Loewe.
- Sustitución de las coronas de las cuatro mazas, tanto las de remate como en cada una de las cuatro caras. Contratista: platería de E. García (figura 9).
- Sustitución de las coronas de las dalmáticas de los cuatro maceros. Contratista: Alberto Ranz, sastre (figura 9).
- Colocación de botones grandes y pequeños con el nuevo escudo en los uniformes de los ujieres del Congreso. Contratista: Alberto Ranz, sastre (figura 10).





**Figura 8.** Cortavientos de las puertas del Salón de plenos, a ambos lados de la presidencia, durante la II República. Fuente: VN-14240: MADRID- Congreso de los Diputados. Salón de sesiones. Archivo RUIZ VER- NACCI, IPCE.



**Figura 9.** Maceros. Acto de homenaje a los mártires de Jaca, Madrid, 2 de mayo de 1933 (detalle). Biblioteca Nacional, GC Caja / 122, 1933-013.



**Figura 10.** Botón de uso civil, con escudo de la II República. Colección particular.

## Colgaduras: dosel, cielo y reposteros

En la tradición española, la celebración de las solemnidades y actos institucionales, se ha acostumbrado a resaltar con la instalación de grandes colgaduras de tapicería y piezas de tejido bordado. En el caso del Congreso de los Diputados, destacan el dosel presidencial del Salón de Plenos, el palio o cielo de la fachada principal, y los reposteros de las ventanas de la fachada. Estas piezas también fueron objeto de modificación o intervención con el advenimiento de la República, aunque existen dudas sobre el momento y su alcance, y los datos disponibles parecen confusos.

A partir de la documentación conservada en el archivo (v. Anexo documental II.2), parece que la intervención no se realizó de manera inmediata, sino una vez constituidas las Cortes Constituyentes, entre diciembre de 1931 y febrero de 1932.

Por una parte, el 25 de mayo la Comisión de Gobierno interior había aprobado un presupuesto de los tapiceros «González e hijos», para la sustitución de escudos en diferentes elementos de tapicería, incluyendo el dosel presidencial y el banco azul de los ministros (v. Anexo documental I.5). Por otra parte, en febrero de 1932 las Cortes Constituyentes tramitaron otro expediente para la confección de los ocho reposteros de la fachada, que recoge las diferentes ofertas presentadas, y que fue adjudicada a casa «Rodríguez Hermanos» (v. Anexo documental II.2)<sup>15</sup>. Este segundo documento, además, ofrece dudas de interpretación: las ofertas no son equivalentes y existen diferencias en el objeto de la oferta, la calidad del género, los acabados, y lógicamente la cuantía económica. Algunas ofertas comprendían únicamente la confección de los reposteros de la fachada, mientras otras añadían la sustitución de los escudos del dosel de presidencia y del banco azul, piezas aparentemente resueltas desde el mes de mayo. La adjudicataria, «Rodríguez Hermanos», presentó tres presupuestos diferentes, el primero para la confección de ocho reposteros bordados, además de un escudo bordado para el dosel de presidencia y un escudo bordado para el banco azul, el segundo por ocho reposteros de paño, y el tercero por los mismos reposteros en seda natural con aplicaciones y corona bordada (5 305, 4 400, 12 200 pts. respectivamente). La opción elegida fue la segunda, únicamente para la confección de los reposteros en paño. Nada se resolvió, pues, del dosel de presidencia ni del palio de la fachada. A pesar de lo enunciado, consta que el dosel o cielo ceremonial de la escalinata no se instaló hasta la toma de posesión del presidente Niceto Alcalá Zamora, el 15 de diciembre. Por su parte, el dosel de presidencia, no lo fue hasta la toma de posesión del presidente Manuel Azaña, en marzo de 1936 (v. las imágenes del artículo de A. Sama en esta misma publicación).

- Administración.

En un primer momento, la institución mantuvo el papel oficial existente, con el membrete donde campeaba el escudo de la monarquía. Así figura en las actas de la Comisión de gobierno fechadas el 12 y el 18 de mayo de 1931, y a partir del día 25, el escudo monárquico aparece simplemente tachado a tinta. El cambio efectivo del escudo en el material administrativo y de oficina sólo se constata a partir de la apertura de las nuevas Cortes Constituyentes, que introducen en escudo de la República junto con su timbre. El Archivo del Congreso conserva parte de este material, entre otros el sello seco de la propia unidad (ACD-181024).

15. Concurieron las casas Eleuterio «Grandes almacenes», Arturo Cruzado «bordador», Fábrica Nacional de Tapices (antes Real Fábrica de Tapices), González e Hijos «Muebles y decoración», y Rodríguez Hermanos.

## LAS EMPRESAS ADJUDICATARIAS

La mayoría las intervenciones sobre las coronas y emblemas fueron realizados por firmas o talleres especializadas: el cerrajero Eustaquio Fernández, en la puerta principal; el tapicero González e Hijos, en el banco azul y el dosel de presidencia; el cristalero V. Tur, en las lunas y cristales; la casa Rivacova y García, en las manillas y tiradores de las puertas; la fábrica de artículos de piel de Loewe, en las carpetas de los diputados; la platería de E. García en las mazas; el sastre Alberto Ranz, en los bordados de las dalmáticas y la botonadura de los uniformes; y la tapicería de «Rodríguez Hermanos» en los reposteros de la fachada.

La única empresa que abordó trabajos de diversas especialidades y de gran complejidad fue Algueró e hijo «Industrias Artísticas». Del expediente administrativo se deduce que se le encomendó la parte más compleja del proyecto, sin que conste que hubiese concurrencia de otras empresas. El 12 de mayo el secretario de la Comisión de gobierno se dirigía al arquitecto en estos términos:

«[...] Se le encomienda el estudio del asunto, y la petición e informe de presupuesto a la casa Algueró e Hijo «Industrias Artísticas».

Los trabajos encomendados, según la documentación, afectaban a los Gabinetes que rodean el Salón de Conferencias, el antedespacho y despacho del Presidente, y el de los Secretarios (Anexo 1.3), así como el pavimento del vestíbulo principal (Anexo 1.13). Incluían, por tanto, especialidades de pintura, dorado, metalistería, piedra, madera y mosaico, y comportaban trabajos en altura y montaje de andamios. En el expediente, el arquitecto especifica diversas partidas anexas, pero no se conserva el presupuesto ni se hace constar el detalle de las mismas. Por otra parte, sabemos que a principios del mes de julio se retiró la escultura de Isabel II del mismo vestíbulo, y posiblemente fuese la misma empresa de Algueró la encargada de la manipulación y el traslado (v. figura 2).

De esos trabajos han quedado algunas trazas, como las del mosaico del vestíbulo, la corona mural de madera tallada de la moldura de la puerta del despacho de presidencia, o los restos de las coronas murales en los lunetos de los Gabinetes (v. figuras 3, 5 y 6). Pero ¿por qué la elección de Algueró e Hijo? A la altura de los años treinta, esta familia de escultores se había convertido en una verdadera industria, capaz de acometer proyectos e intervenciones de ornamentación arquitectónica e interiorismo en las más diversas especialidades, y disponía de oficiales cualificados y talleres propios<sup>16</sup>. Como tal se anunciaba, tanto en la prensa generalista, como en la más especializada de la época:

«Decorado completo de interiores / Algueró e hijo / Maldonado, 5. Tel. S-351» (ABC, Madrid, 09/05/1917).

16. Oficinas y taller de escultura: Maldonado, 5; Taller de Mármoles: Lagasca, 82; Fundición: María de Molina, 21; Yeso: General Pardiñas, 114. Para ampliar datos, se puede consultar: Sobre bibliografía, v.; ELÍAS, F., *L'escultura catalana Moderna*, Barcelona, 1928, p. 16; AGUILÓ ALONSO, M<sup>a</sup>. P., «La valoración social del despacho institucional en el primer tercio el siglo XX», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, n<sup>o</sup> 1, pp. 167-196, enero-junio 2011; ALCOLEA, F., *Biografías de escultores*: <http://www.fernandoalcolea.es/Biograf-as-de-escultores-A/desktop/>.



«ALGUERÓ E HIJO / GRANDES TALLERES DE / MÁRMOLES / EBANISTERÍA / ESCULTURA / DECORACIÓN / BRONCES / GALVANOPLÁSTIA / MALDONADO, 5. TEL. 53816 – MADRID» (Revista Arquitectura, Madrid, 1930, nº 8, p. 279).

El fundador fue el escultor catalán Rafael Algueró Piñana (Tortosa, ha. 1850 - Madrid, 1937), que se afincó en Madrid hacia 1870, donde se introdujo en los ambientes artísticos y de la decoración arquitectónica. En 1895 contaba ya con taller de escultura propio. De esta época se le conocen trabajos como el equipamiento del restaurante del Hotel Inglés en la calle de Echegaray 10, o la decoración escultórica y mobiliario de la iglesia de la Congregación de San Ignacio, en la calle del Príncipe. Su hijo, Pedro Algueró Nicoli (1878-1936) siguió sus pasos, y Juntos fundaron a principios de siglo la empresa «Algueró e Hijo, Industrias artísticas», con la que concurren a números trabajos de escultura y aplicación decorativa para edificios en esta etapa de gran actividad constructiva, sobre todo en Madrid<sup>17</sup>.

## LABOR DE DIFUSIÓN DE LAS CORTES

A lo largo de su corta vida, el Congreso de los Diputados de la II República desarrolló una intensa labor de difusión y pedagogía sobre los valores constitucionales y democráticos, y de afianzamiento de la simbología republicana.

No vamos a entrar en detalle en este asunto, puesto que rebasa el objeto específico del estudio, y además está bien documentado.

Cabe reseñar que las Cortes promovieron una edición masiva de la nueva Constitución de 1931, que fue distribuida por todo el país<sup>18</sup>. Además, se editó una serie limitada de ejemplares facsimilares, encuadernados en piel y escudo y manillas de metal, que se distribuyó entre los miembros de la ponencia constitucional. Y, por último, se editó una serie de «polveras». Estos estuches discooidales contenían un ejemplar de la constitución, y rememoraban las «polveras» que con ese mismo fin se habían producido para la Constitución de 1812. El diseño fue realizado por el escultor Juan José [García García], y se produjeron en oro, plata, latón y cartón<sup>19</sup>. Representan, posiblemente, el diseño más logrado de la simbología republicana para la aplicación a un objeto de representación.

17. Entre otras: 1904, sepulcro de la infanta María de las Mercedes; 1907, Busto de Manuel García Barzanallana, sede del Senado; 1908, Monumento por el atentado a los reyes, C/Mayor; 1907-1910, Edificio La Unión y el Fénix, C/Gran Vía; 1909, lápida sepulcral en bronce del arzobispo Ciríaco Sancha y Hervás, en la catedral de Toledo; 1911, Cripta de la basílica de la Almudena; 914-1914, Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, en Madrid; 1917, Instalación del Café de S. Paulo, Gran Vía, 3; 1923, Edificio del Círculo de la Unión Mercantil; 1924, decoración de la estación de Mediodía, de Madrid; 1926, Edificio de Correos, Pamplona; 1928, decoración de la estación internacional de Canfranc; 1927-34, Reformas del Ministerio de Hacienda, en Madrid. Suyas son también numerosas esculturas y lápidas funerarias, así como placas conmemorativas en diferentes parques y edificios.

18. V. <https://www.congreso.es/ca/cem/vidparl1931-10>.

19. V. <https://www.congreso.es/ca/cem/vidparl1931-9>.

## CONCLUSIONES

El cambio de simbología del palacio del Congreso de los Diputados en 1931, respondió a la necesidad de adaptación a la nueva legalidad.

Este cambio se debió realizar con rapidez, debido a la inminencia de la convocatoria electoral y el inicio de la legislatura de las nuevas Cortes Constituyentes. Del análisis de la documentación se deduce que no se dispuso de una gran dotación económica y, en consecuencia, los cambios se limitaron a la sustitución de la corona en los diferentes escudos nacionales, o a la eliminación de los emblemas alusivos a la dinastía borbónica, manteniendo prácticamente intacto el resto de la heráldica.

Tampoco se eliminaron ni se modificaron motivos ni escenas del programa iconográfico original del edificio. Igualmente, se mantuvo el conjunto del equipamiento y la disposición de los espacios de representación, así como de los más funcionales o administrativos.

Por otra parte, no se documenta la creación de un programa iconográfico específicamente republicano, ni se perciben signos de modernidad, como podría ser la introducción criterios arquitectónicos o funcionales vinculados con el movimiento moderno. Si es cierto que existieron algunas tentativas para la construcción de un nuevo edificio entre 1932 y 1934, que no cuajaron por falta de recursos y de tiempo suficiente, y que podrían haber abordado un programa acorde con su época<sup>20</sup>.

---

20. V. <https://www.congreso.es/ca/cem/docs1931-2>; y <https://www.congreso.es/docu/PHist/docs/07repu/A-02-000126-0112-0001.pdf>.



## ANEXO DOCUMENTAL

I. «Coronas Reales / Presupuestos aprobados a diferentes artistas para la sustitución de aquellas por otras murales y de otros atributos de la monarquía». Archivo del Congreso de los Diputados. ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 99 nº28.

1. 12-05-1931. Traslado al Arquitecto el acuerdo de la Comisión de Gobierno: «Siendo necesario proceder a la sustitución de los atributos de la Monarquía por los de la República, que existen estampados en los decorados de los despachos de los señores Presidente, Secretarios y Gabinetes de escribir [...] Se le encomienda el estudio del asunto, y la petición e informe de presupuesto a la casa Algueró e Hijo «Industrias Artísticas».
2. 12-05-1931. Traslado al interventor. «La Comisión de Gobierno interior ha aprobado en sesión de hoy el adjunto presupuesto de seiscientos cincuenta pesetas presentado por Don V. Tur, grabador y decorador de lunas y cristales por los trabajos de transformación de los atributos de la Monarquía por los de la República en los cristales o lunas existentes en este Palacio, cuyos trabajos deberá efectuarlos dentro del edificio, en el local que se le designe, y en el plazo máximo de un mes».
3. 18.05-1931. «Ilmo. Señor. Cumplimentando lo dispuesto con fecha 12 del corriente por la Comisión de Gobierno interior del Congreso de los Diputados, en que se prescribe sean sustituidos los atributos de la Monarquía por los de la República en determinados locales del edificio, y de cuya orden Vd. se ha servido darme traslado; tengo el honor de remitirle el adjunto presupuesto que se pide formado con arreglo a mis instrucciones conducentes al fin expresado, por la casa «Algueró e hijo - Industrias artísticas» en el cual se han adicionado a los departamentos que la comisión enumera, las partidas correspondientes a otros dos señalados con las anotaciones (1) y (2) que fueron omitidas; ascendiendo el total importe, que así como cada partida [encuentro ?] ajuntado a los precios corrientes dada la clase de obra, a la cantidad de pts. 5106,50 o a la de 4586,50 según que el último de los trabajos consignados en presupuesto se dore con oro fino o falso [...] El arquitecto del Palacio del Congreso, Juan Moya».
4. 18-05-1931. El arquitecto al secretario: «Mi querido amigo: Aquí le dejo la factura de las dos últimas reparaciones de carpintería efectuadas en el Cuartelillo de la Guardia Civil, el Presupuesto y su correspondiente oficio de remisión referentes al cambio de atributos que me ha ordenado...»
5. 25-05-1931. Traslado al interventor. «La Comisión de Gobierno interior ha aprobado en sesión de hoy el adjunto presupuesto presentado por los tapiceros señores González e Hijos e importante en su totalidad siete mil setecientos ochenta y dos pesetas, por los siguientes trabajos: Sustitución de los escudos reales por otros murales en los divanes, armaduras, sillas y sillones de las secciones, banco de los señores Ministros en el Salón de Sesiones, y dosel del mismo, utilizando para este último el terciopelo de la muestra que se acompaña; en los transparentes de todas las ventanas del edificio que ya los tenían, sillas y sillones de los despachos de la Secretaría y dependencias así como del antedespacho y despachos de los señores Ministros, con supresión de los adornos centrales de las guardamalletas y suprimir los escudos de los armarios y de las Secciones de las Oficinas, repasando los frentes y barnizándolos».

6. 25-05-1931. Traslado al interventor. «La Comisión de Gobierno interior ha aprobado en la sesión de hoy el adjunto presupuesto de la Fábrica de Artículos de piel de Don E. Loewe, por quitar de las carpetas para uso de los señores Diputados en los escaños del Salón de Sesiones los escudos de cobre que ostentan y sustituirlos por otros grabados en piel, al precio por unidad de dos pesetas veinticinco céntimos o dos pesetas cincuenta céntimos según eo tiempo que empleen los operarios y los jornales que en consecuencia haya que satisfacerles».
7. 25-05-1931. Traslado al interventor. «La Comisión de Gobierno interior ha aprobado hoy, el adjunto presupuesto presentado por la Casa Rivacova y García, importante en junto setecientas pesetas por el cambio de los tiradores y manivelas de todas las puertas de este Palacio que ostenten el escudo real».
8. 25-05-1931. Traslado al interventor. «La Comisión de Gobierno interior, en sesión de hoy, y de conformidad con el informe previo del Sr. Arquitecto ha aprobado el presupuesto de la casa Algueró e Hijo «Industrias Artísticas», importante tres mil doscientas setenta y seis pesetas, que adjunto remito a V.I. por los trabajos y andamiaje necesarios para la sustitución de las coronas reales por otras murales en la Sala contigua al Salón de Conferencias en los tres escritorios, antedespacho y despacho del Sr. Presidente, frente a la chimenea del de los señores Secretarios con supresión de tres coronitas de bronce y barnizado del sitio que ocupan, y plastecido y reparación de la escofia del Gabinete de escribir inmediato a la Portería Mayor restaurándolo y pintándolo en forma que iguale con el resto de la composición decorativa del techo de dicha sala».
9. 25-05-1931. Traslado al interventor. «La Comisión de Gobierno interior ha aprobado hoy, el adjunto presupuesto presentado por la platería de Don E. García, importante mil cuatrocientas cincuenta y seis pesetas por la sustitución de las coronas de remate de las cuatro mazas y de las coronas pequeñas de las cuatro caras de cada una de dichas mazas».
10. 25-05-1931. Traslado al interventor. «La Comisión de Gobierno interior ha aprobado hoy, el adjunto presupuesto del sastre Don Alberto Ranz, importante en su totalidad ochocientas pesetas por la sustitución por otras murales bordadas en oro fino de las coronas de las dalmáticas de los cuatro maceros del Congreso».
11. 25-05-1931. Traslado al interventor. «La Comisión de Gobierno interior ha aprobado hoy, el adjunto presupuesto del sastre Don Alberto Ranz, por la colocación de botones grandes y pequeños con el nuevo escudo mural en los uniformes de los ujieres del Congreso, que se le envíen a tal efecto, a razón de diecisiete pesetas y noventa y cinco céntimos por equipo incluido el planchado de las prendas y repaso de las mismas».
12. 06-06-1931. Traslado al interventor. «La Comisión de Gobierno interior ha aprobado en sesión de hoy el adjunto presupuesto importante setecientas cincuenta pesetas presentado por el cerrajero Don Eustaquio Fernández, por la construcción y colocación de dos escudos nacionales en la puerta principal de entrada al Congreso por la plaza de las Cortes, conforme al modelo».
13. 06-06-1931. Traslado al interventor. «La Comisión de Gobierno interior, de conformidad por lo informado por el Sr. Arquitecto, ha aprobado en sesión de hoy el adjunto presupuesto, importante dos mil setecientas once pesetas, setenta y seis céntimos, presentado por la casa Algueró e Hijo «Industrias Artísticas» por varias obras de reforma del pavimento de mosaico para eliminar o sustituir atributos o fechas de la Monarquía, estampados en dicho pavimento».

## II. OTRAS INTERVENCIONES

1. 06-06-1931. Comunicación sobre la correspondencia con el presidente del Gobierno: «[...] El Sr. Oficial mayor dio cuenta y la Comisión quedó enterada de la siguiente comunicación que le había dirigido con fecha 2 del actual el Sr. Presidente del Gobierno provisional de la República española, en respuesta a la instancia que aquel le había elevado el 24 de abril del presente año.

AQUÍ LA COMUNICACIÓN: De conformidad con el informe del Sr. Arquitecto, se aprobó un presupuesto importante dos mil setecientas once pesetas y seis céntimos presentado por la Casa Algueró e Hijo «Industrias Artísticas» por varias obras de reforma del pavimento.

Igualmente aprobó la comisión después de un detenido examen los siguientes presupuestos:

De los tapiceros González e Hijos, importante doscientas ochenta pesetas, por la construcción de dos cajones apropiados para las dos mesas largas que existen en la Biblioteca para estudio de los señores diputados; y

Del cerrajero, Don Eustaquio Fernández, por la construcción y colocación de dos escudos nacionales en la puerta principal de entrada al Congreso por la plaza de las Cortes, conforme al modelo presentado, por un importe total de setecientas cincuenta pesetas [...]. ACD, Gobierno Interior. Actas. 06-06-1931.

2. 1932 (febrero). Cortes Constituyentes. «Reposteros del Congreso. Encargo hecho a la Casa Rodríguez Hermanos por el importe de 4.440 ptas». Gobierno Interior. Legislatura de 1931. (ACD. Gobierno Interior, legajo 126 nº 140) Contiene:
  - 21/11/1931. Presupuesto de Eleuterio «Grandes almacenes», para la ejecución de un escudo para el dosel del Salón de sesiones, ocho reposteros para las ventanas, y un escudo para el banco azul, por 12.850 pesetas.
  - 25-11-1931. Presupuesto de Arturo Cruzado, bordador «Por nueve reposteros de 2 x 2,50 en paño de calidad y colores según muestras, bordados a mano con aplicaciones en paño de colores y escudo central en tamaño grande bordado en lanas y sedas a todo color con entretela de muletón y forro [...] Por dos escudos uno para el banco azul [...] y otro para el dosel de la presidencia tamaño grande igual al que se quitó. Ambos escudos serán en tisús, sedas, oro fino y plata fina; bordados todos a mano y de realce en la cantidad de pesetas 10.900».
  - 30-11-1931. Presupuesto de Rodríguez Hermanos. «Ocho reposteros paño grana bordado tipo de la adjunta muestra a ejecutar en el dibujo que deseen tamaño 250 x 270 [...] Un escudo y corona mural bordado para el dosel en el tipo modelo que adjunto [...] Por quince metros de terciopelo rojo [...] Un escudo bordado para el banco azul [...] Total Pesetas 5.305».
  - 3-12-1931. Presupuesto de la Fábrica Nacional de Tapices (antes Real Fábrica de Tapices) Director Livino Stuyck. » [...] confección de reposteros con destino al Palacio del Congreso de los Diputados: Por la confección de ocho reposteros de paño, con aplicaciones de lo mismo, en dimensiones de 2,50 metros de ancho por 2,40.- metros de alto, que son

en total 48 metros cuadrados, a 150.- pesetas metro cuadrado, pesetas 7.200,00».

- 3-12-1931. Presupuesto de González e Hijos, Muebles y decoración. » [...] PARA LA CONFECCIÓN DE OCHO REPOSTEROS Y DOS ESCUDOS. Por ocho reposteros en paño igual a la muestra del color que se desee de dos mtrs, cuarenta por dos mtrs. cincuenta cmtrs. recuadrados con espumillón, y una greca ancha con escudo de España en el centro, para las ventanas del Palacio del Congreso [...] Por un escudo en relieve para el dosel de la Presidencia bordado e tisú de oro y sedas de primera, de un mtr. cuarenta por un mtr. cuarenta cmtrs. como el diseño, calcado [...] Por un escudo en relieve bordado para el Banco de los Srs. Ministros en la misma forma que el antiguo, calcado [...] Total 8.200 Pts.»
- 06-02-1932. Presupuesto de Rodríguez Hermanos. » [...] por...] 8 reposteros paño 1ª con fleco y forrados en cutí igual al de la fábrica de tapices en el tamaño de 250 x 275 a 555 pts. total 4.440 pts.»
- 06-02-1932. Presupuesto de Rodríguez Hermanos. » [...] por...] 8 reposteros en terciopelo seda natural granate con el mismo trabajo que el azul que está de muestra, con escudo y corona mural de medida 2,50 x 2,75 a 1.530 pts. total 12.240 pts.»

# IMPLANTACIÓN DE DISPOSITIVOS INTELIGENTES BASADOS EN IOT, PARA LA MONITORIZACIÓN AUTOMÁTICA DE LAS CONDICIONES AMBIENTALES Y EL RASTREO DEL PATRIMONIO CULTURAL DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS

Luis Enrique Bertrán de Lis Hernández

Jefe del Departamento de Patrimonio Hco-Artco y Adquisiciones del Congreso de los Diputados

Cristina Picasso de Castro

Profesora asociada (Universidad Complutense de Madrid).  
Conservadora/ restauradora (ECRA). Congreso de los Diputados.

## RESUMEN

El significado parlamentario y social del Congreso de los Diputados convierte a sus salas en espacios multiusos que se adaptan, cambian y modifican constantemente según las necesidades funcionales, la actividad parlamentaria y protocolaria. Debido a la complejidad definida por su uso, una de las prioridades en la estrategia de conservación preventiva actual, era la puesta en marcha de un proyecto piloto para la automatización del rastreo o control de inventario; así como la monitorización ambiental del patrimonio cultural. Es por ello que se ha implantado una red de sensores inalámbricos (WSN) y etiquetas inteligentes que, apoyadas en una plataforma de gestión, han posibilitado un control remoto y centralizado de las colecciones. El marco general tecnológico de este proyecto se apoya en lo que se denomina «IoT»- *Internet of Things*.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio cultural; colecciones; museos; control medioambiental; sensores; internet; redes de sensores inalámbricos; iluminación; conservación preventiva; análisis de datos a distancia; Internet de las Cosas; IoT; Gestión de datos; localización en interiores.

## IMPLEMENTATION OF INTELLIGENT DEVICES IoT BASED, FOR AUTOMATIC MONITORING OF ENVIRONMENTAL CONDITIONS AND TRACKING OF THE CULTURAL HERITAGE OF THE CONGRESS OF DEPUTIES, SPAIN.

## ABSTRACT

*The parliamentary and social significance of the Congress of Deputies turns its rooms into multipurpose spaces that are constantly adapting, changing and mo-*



*difying according to functional needs, parliamentary and protocol activity. Due to the complexity defined by its use, one of the priorities in the current preventive conservation strategy was the implementation of a pilot project for the automation of inventory tracking or control; as well as environmental monitoring of cultural heritage. For this reason, a wireless sensor network (WSN) and smart tags have been implemented which, supported by a management platform, have enabled remote and centralized control of the collections. The general technological framework of this project is based on the so-called «IoT» - Internet of Things.*

*KEY WORDS: Cultural heritage; collections; museums; indoor location; environmental monitoring; sensors; internet; wireless sensor networks; lighting; Preventive conservation; remotely data analysis; Internet of Things; IoT; data management.*

## INTRODUCCIÓN

El patrimonio cultural de un parlamento se refiere a los bienes materiales e inmateriales que forman parte de la historia y la cultura de esta institución. Esto incluye edificios históricos, obras de arte, documentos y archivos, objetos y artefactos relacionados con la actividad parlamentaria, así como tradiciones y prácticas parlamentarias.

Los edificios parlamentarios, como en el caso del Congreso de los Diputados, son monumentos históricos que representan la arquitectura y el diseño de su época, y por lo tanto son importantes para la identidad cultural de una nación.

Por otro lado, los objetos y artefactos relacionados con la actividad parlamentaria también pueden tener un valor histórico y cultural igualmente valiosos para la construcción de la identidad de la Institución que los atesora.

Efectivamente, el Congreso de los Diputados, con más de 150 años de historia, ha ido atesorando un patrimonio, tanto histórico, por la relevancia de los personajes que le han habitado a lo largo de este periodo, como artístico, por la función de alta representación del Estado, inherente a ser el Órgano depositario de la soberanía Nacional, que lo obligan tanto desde el punto de vista legal como moral a conservarlo para las generaciones futuras en las mejores condiciones.

Pese a lo anterior, y a diferencia de lo que puede suceder en cualquier otra institución museística dedicada a la preservación de patrimonio histórico o artístico, tal preservación no se constituye en el caso del Congreso, a diferencia de en aquellas otras, en su razón de ser.

Como es conocido por todos el Congreso de los Diputados se dedica a legislar, y todo en la Institución gira en torno a esta función y a quienes la llevan a cabo, los representantes del pueblo democráticamente elegidos.

Concurre otra circunstancia excepcional en el congreso de los Diputados, que lo diferencia no solo de las citadas instituciones museísticas, sino de una buena parte de las de carácter legislativo de nuestro entorno, e incluso de nuestro propio país.

El Congreso de los Diputados no reserva en la actualidad ninguno de sus espacios (salvo uno de muy reciente creación y que precisamente no tiene carácter histórico) a actividades museísticas o ceremoniales, a diferencia de lo que sucede sin ir más lejos con el antiguo Salón de Sesiones Plenarias del Senado, reservado en la actualidad tan solo para los actos ceremoniales, quedando fuera de uso el resto del tiempo.

Analizando todo lo anterior nos podemos hacer una idea de la complejidad que conlleva la labor de mantener un patrimonio histórico y artístico en constante uso, sujeto a una variación de condiciones ambientales que no difiere de la de un banco o, un plató de televisión o una sala de conferencias, que es en lo que se convierten sus estancias con regularidad.

¿Cómo conciliar estos dos polos (el uso cotidiano y la conservación estática) aparentemente irreconciliables? Sencillamente es imposible, y la historia del patrimonio de la Cámara así lo constata.

Lo que sí se puede es tratar de minimizar, partiendo de la primacía del uso cotidiano del patrimonio, los efectos de ese uso, puesto que la obligación de conservar el patrimonio cultural es un deber que tienen las autoridades y la sociedad en general

para proteger, preservar y transmitir a las generaciones futuras el legado cultural y artístico de una nación.

Esta obligación se deriva del reconocimiento de la importancia del patrimonio cultural como un elemento fundamental en la construcción de la identidad y la memoria colectiva de una sociedad.

La conservación del patrimonio cultural implica la adopción de medidas para proteger los bienes culturales de daños, deterioros y desapariciones, y también para garantizar su accesibilidad y su uso educativo y cultural.

En relación con la prevención del deterioro aun estando en uso, nos encontramos con que el propio respeto a la Institución y a su historia son *per se* un acicate para la mayoría de las personas para tratar con mimo el patrimonio.

En aquellos casos en los que lo anterior no se da, el Congreso de los Diputados, cuenta con un equipo especializado de profesionales encargados de su mantenimiento y restauración, así como con medidas de seguridad y vigilancia para evitar posibles daños o robos.

En la actualidad, la tecnología posibilita el desarrollo de herramientas que permiten detectar, diagnosticar, corregir y solucionar las amenazas al patrimonio casi en tiempo real, esperándose un incremento de las posibilidades de evitar el deterioro del elemento antes de que este se produzca, minimizándose así el número de intervenciones sobre el mismo.

El Internet de las cosas (*IoT*) permite conectar los objetos que integran el patrimonio del Congreso de los Diputados a un red segura, permitiéndoles recopilar y compartir datos, y comunicándose entre sí y con otros sistemas informáticos.

Este sistema brinda información en tiempo real, ayudando a tomar decisiones más informadas y a controlar mejor este patrimonio.

Los desafíos que plantea la implementación de esta tecnología son:

- la seguridad y la privacidad de los datos.
- la interoperabilidad entre diferentes dispositivos y sistemas.

Siendo estos los desafíos con los que viene trabajando todo el equipo humano implicado en el despliegue de esta tecnología, novedosa en nuestro país en las instituciones parlamentarias, estableciéndose con este programa piloto en el edificio del Palacio del Congreso de los Diputados, una vía de protección del patrimonio parlamentario, que creemos a medio plazo será de uso común en otras instituciones de nuestro entorno.

## 1. DESCRIPCIÓN DE LA ADAPTACIÓN TECNOLÓGICA

La estrategia de adaptación tecnológica ha basado su desarrollo en dos pilares fundamentales para la conservación preventiva del patrimonio: por un lado, la automatización del control de inventario, y por otro, la monitorización remota de las condiciones ambientales. Ambas redes debían converger luego en una única plataforma o software de acceso abierto (OS, *Open Source Software*) y de fácil usabilidad para los distintos usuarios implicados.

El marco general tecnológico de este proyecto, se apoya en lo que se denomina «IoT»-*Internet of Things* (Interconexión de dispositivos y objetos a través de una red sin necesidad de la intervención humana). Así se llama la tecnología general de infinitas

aplicaciones y posibilidades, cuyos componentes básicos son uno o varios sensores inalámbricos, una red (por ejemplo: *Sigfox*, *wifi*, *LoRaWAN*), unas antenas ( balizas y *gateways* ) y una plataforma (*software*), que almacena datos en la nube, permite analizarlos, recopila valores históricos, emite informes y genera alertas según diseño y necesidades.

Desde un principio, el planteamiento se concibe como un proyecto piloto, aplicado, de momento, sólo al edificio Palacio por ser este el lugar en el que se atesoran las obras más significativas de la colección. Se buscaba una estructura escalable que se pudiera ampliar con el tiempo al resto de edificios. Conscientes de las infinitas posibilidades, muchas aún sin imaginar, y su gran potencial de aplicación, este proyecto se orienta a la conservación preventiva de colecciones, pero podría ser extensible a muchos otros ámbitos, como el control de visitantes, la seguridad, la domótica, la musealización inteligente, etc.

El proyecto completo se articuló en tres fases:

Fase 1: Implantación de redes: Se han implantado dos redes que luego se integrarían en una plataforma de gestión:

1º. Una red para la localización de obras de arte, mediante la instalación de sensores en los propios elementos artísticos que, vinculados con unas balizas, nos informarían de la localización así como de los movimientos de estos.

2ª. Una red de sensores ambientales, para la monitorización de las condiciones que rodean las obras: iluminación, temperatura, humedad relativa, partículas volátiles y detector de presencia.

Fase 2. Gestión y configuración de la plataforma para obtener los datos que nos son útiles. El acceso a la plataforma se puede hacer vía web o a través de la aplicación móvil para consulta de datos, pero muestra sus máximas posibilidades de gestión integral desde el acceso web. Se pueden definir varios tipos de usuarios con distintos niveles de acceso.

Fase 3. Integración de la información obtenida en tiempo real, en la base de datos que se utiliza en el Departamento de Patrimonio para la consulta, catalogación y el control de inventario.

## **1.1. RED DE LOCALIZACIÓN DE OBRAS DE ARTE:**

En cuanto a la automatización del control de inventario, lo que se buscaba era un sistema de rastreo dinámico de las obras de arte, que diese un paso más allá respecto a las antiguas etiquetas de lectura basadas en códigos de barras. Se estudiaron las distintas tecnologías desarrolladas para el rastreo de bienes, que si bien habían sido utilizadas mayoritariamente en el sector de la ingeniería logística, ya se habían aplicado en otras instituciones culturales.

Es importante señalar aquí, el estado de la práctica tecnológica actual, en la que la localización automática en exteriores está ya muy lograda a través de dispositivos GPS (Sistema de Posicionamiento Global) y de los satélites, pero aún en formación para la localización en interiores, sobre todo en los casos en los que la complejidad aumenta cuando hablamos de localización en edificios con varias plantas. Una lectura

con GPS, fusionaría todas las plantas sin ofrecernos la ubicación específica de cada bien relacionado con su altura. Necesitábamos discernir en qué lugar y en cuál de las cuatro plantas del edificio estaba cada obra.

Tras analizar las distintas opciones, y valorar idoneidad y costes, la solución adoptada consistió en la implantación de dispositivos inteligentes inalámbricos configurados con la identidad de cada elemento, que permitiera localizar cada obra de arte en concreto. Dichos dispositivos denominados *TAGs BLE*<sup>1</sup> Etiquetas *Bluetooth* de baja energía, o etiquetas inteligentes, llevan también incorporado un acelerómetro, que permitiría, aparte de la localización, precisar y avisar en el momento en el que una obra sufre cualquier movimiento (intencionado o accidental).

El esquema de funcionamiento se llama arquitectura del *software* y se presenta en la Figura 1. Es una estructura que hay que leer empezando desde las propias obras de arte. Frente a los citados sistemas pasivos de identificación a través de códigos de barras, en los que era necesaria la intervención humana para tomar las lecturas; en sistemas activos como el que presentamos, a través de *RFID*, son las propias obras de arte provistas de esas etiquetas inteligentes las que emiten constantemente su identidad, en adelante, *ID*; y son las balizas las que las sitúan en una localización específica.

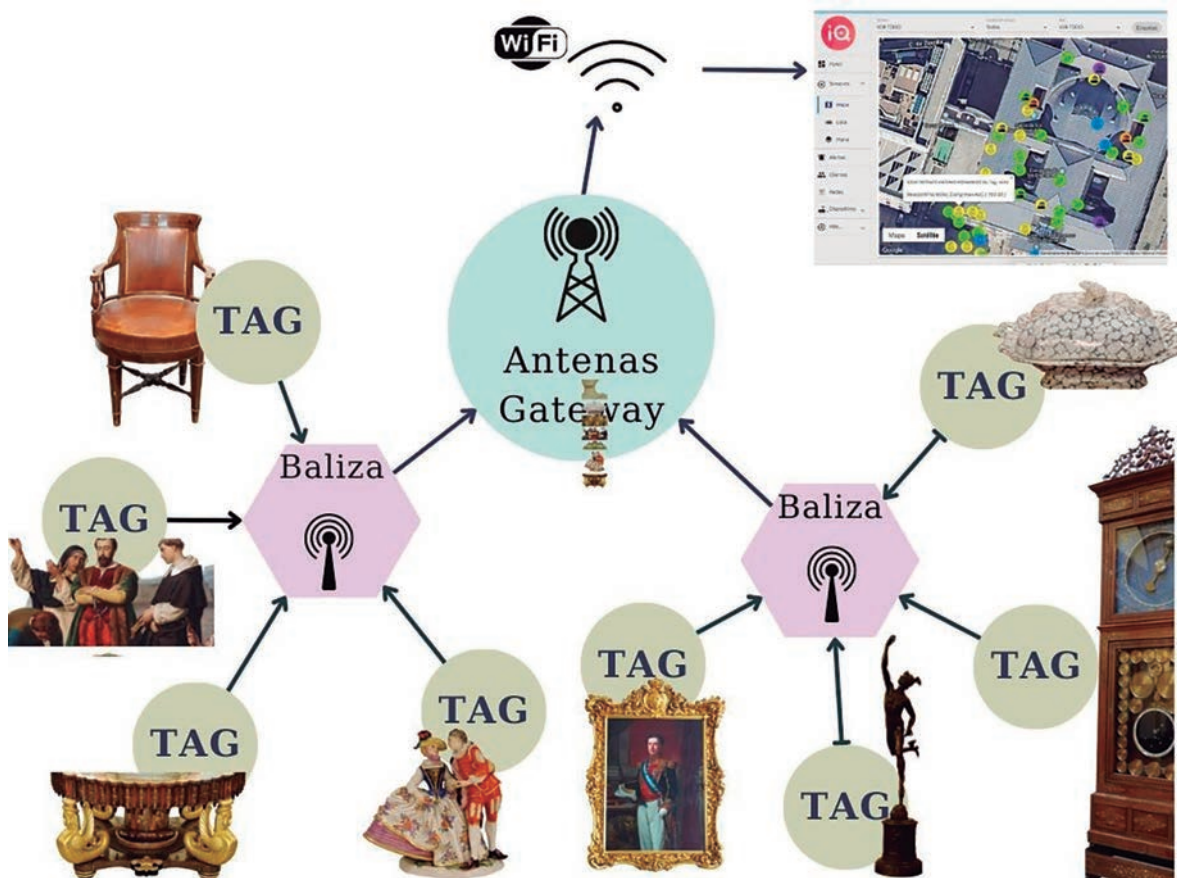


Figura 1. Arquitectura del software. Fuente: elaboración propia.

Dicha arquitectura del *software*, puede desglosarse en los 5 pasos que detallamos a continuación:

1. Bluetooth Low Energy.



### 1º. Instalación de los TAGs en las obras de arte:

Los TAGs se instalan en las obras de arte y se configuran para que identifiquen a un objeto específico vinculándolo con el número de inventario existente en el registro de elementos del Patrimonio del Congreso de los Diputados. En dicha configuración respetamos también el dato que viene de fábrica con el TAG, puesto que nos puede hacer falta en caso de necesidad de ajustar la configuración de cualquier dispositivo. Para la instalación de los dispositivos, en el caso específico de patrimonio cultural, vemos necesaria la intervención de los técnicos de conservación y restauración de bienes culturales, para que elijan tanto el lugar de instalación del TAG (para que no sea perjudicial para la obra de arte, para que quede invisible y estable); como la manera de anclaje, mediante unión química (adhesiva) o física (anclaje mecánico) aprovechando la holgura que incorpora su diseño en el ángulo superior izquierdo (realizando por ejemplo, el anclaje con cintas de algodón o con bridas de *Nylon*).

En la mayoría de los casos, el sensor se ha implantado en el reverso de las obras mediante adhesivo de doble cara<sup>2</sup> donde este adhesivo y su posible remoción futura resulte inocuo para la obra. Se hicieron pruebas previas de solubilidad y retirada del adhesivo para garantizar su reversibilidad sin dañar el patrimonio.

### 2º. Los TAGs emiten su identificación, ID:

De la emisión periódica de cada ID vinculado a cada obra, se encargan los Tags, con el protocolo Ibeacon<sup>3</sup>, vía Bluetooth. El modelo de Tag elegido es un sensor *Bluetooth*, de baja energía y bajo consumo, con certificado CE, con las siguientes dimensiones: 7 x 32,5 x 32,5 mm, alimentado con batería de botón de Litio CR2032. Se espera una durabilidad de la batería de tres años, pero dependiendo de la frecuencia de emisión de datos (variable ajustable), el desgaste será mayor o menor. Los tags hay que configurarlos uno a uno a través de un sencillo formulario, para otorgarles su identidad única. Vienen provistos de un botón de encendido y otro de apagado.



Figura 2. Modelo de Tag implantado en las obras. Fuente: Moko smart

2. Se han elegido discos adhesivos de doble cara, de espuma acrílica de la marca 3M™ VHB™. Se hicieron pruebas de reversibilidad en los adhesivos, y se vio que se podían retirar mecánicamente en sustratos porosos como la madera y mediante previo ablandamiento con alcohol isopropílico en materiales no porosos, como la cerámica y el metal.
3. Ibeacon es un protocolo de posicionamiento en interiores (IPS indoor positioning system).

3ª. Las Balizas detectan esos *ID* de cada obra de arte mediante escaneo, acumulan los datos y los envían a través de la red *LoRaWAN* a las antenas *Gateway* (puertas de enlace) *Lora*. La ubicación de las balizas es muy importante pues dependiendo del grosor de los muros, de la posición de las obras que se esperan detectar en esa área, y de interferencias entre balizas, se generan diversas casuísticas. Hay que ir probando ubicaciones para la mejor recepción y en función del número de balizas instaladas y su posicionamiento mejorará la precisión. El modelo de balizas implantadas en este proyecto necesita toma de corriente (enchufe) y esto ha sido bastante condicionante. Lo ideal sería usar balizas inalámbricas en cuanto la tecnología lo permita.

4º. Las antenas *Gateway Lora* transmiten la información vía *Wifi* hasta la plataforma que va a recopilar los datos. Se han instalado solamente dos antenas *Gateway* y con esas se ha cubierto todo el edificio Palacio. Estas antenas también necesitan enchufe.

5º. El software que interpreta los datos es una plataforma en la nube, de acceso abierto, de gestión, monitorización, exportación de datos y generación de gráficas y alertas. Buscado desde el diseño de la idea, el remate del proyecto ha sido la integración del flujo dinámico de información, con la base de datos preexistente en el Departamento de Patrimonio del Congreso. Para la consecución, se aprovecharon las características nativas del *software*, como sistema de integración-comunicación para enviar información a terceros en formatos estándar como *WS*, *Rest* o *ficheros CSV*. De esta manera los supervisores del patrimonio que consulten una obra a través de la base de datos general, pueden obtener su ubicación actualizada sin necesidad de entrar en la aplicación específica de la tecnología.

Por último, es importante decir que este desarrollo es un proyecto vivo. Todo este despliegue no tendría sentido si no va seguido de una constante revisión de los datos para extraer conclusiones, emitir informes y valorar futuras implementaciones que puedan ayudar a mejorar el ambiente y la conservación preventiva de las obras. En un escenario cambiante como el Congreso de los Diputados, es necesario hacer un seguimiento detenido también a largo plazo, a través del análisis de los datos históricos que ayudarán a extraer conclusiones de valor para adelantarse a situaciones ya vividas, y para la mejora continua de la protección y fomento del patrimonio.

## 1. 2. RED DE SENSORES AMBIENTALES:

La red de sensores ambientales era el segundo pilar del proyecto, se buscaba un recurso de apoyo para la conservación preventiva basada en la monitorización de las condiciones ambientales. Para ello, se han instalado multi-sensores ambientales en las obras de arte de mayor relevancia o en sus inmediaciones. Estos sensores nos dan información de Temperatura, humedad, iluminación, nivel de CO<sub>2</sub>, VOC (partículas en suspensión), detección de presencia y presión barométrica del entorno del artefacto. Estos sensores ambientales son inalámbricos por lo que resultan muy fácilmente instalables.

Los sensores ambientales se pueden consultar situados en el mapa, de manera muy práctica, y no sólo eso, sino que en función de la conveniencia de los valores ambientales, se ha configurado un código de colores (Figura. 3) en los propios iconos que despliega la aplicación, que permite clasificar rápidamente si las condiciones ambientales son buenas (verde), malas (amarillas) o muy malas (rojas). Veremos este

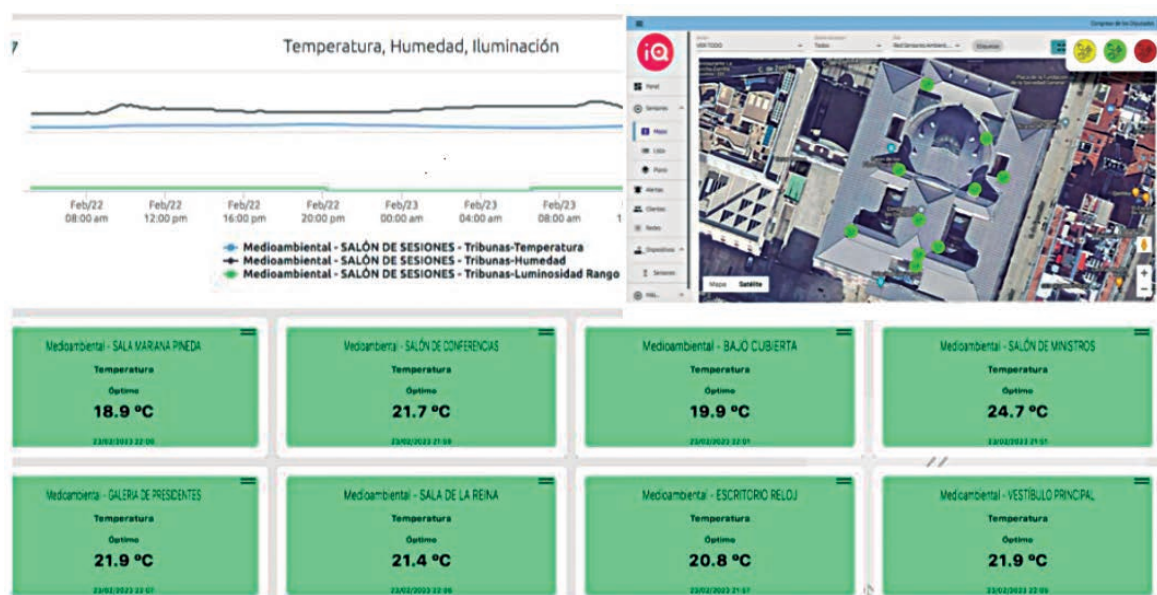


Figura 3. Imágenes de la aplicación que recoge los datos de los multisensores ambientales. Fuente: ECRA Servicios Integrales de Arte SL- iQMenic

código rojo, cuando se trate de algún cambio drástico de las condiciones, como por ejemplo en el caso de inundaciones (subida de la humedad hasta valores dramáticos) o fuego (subida de la temperatura radicalmente). Al igual que en el punto anterior, el software permite configurar alarmas según nuestros deseos para que emita alertas por ejemplo, cuando las condiciones dejan de ser adecuadas y/o en casos de emergencia. Para ello, previamente podemos definir los rangos o intervalos de cada parámetro: temperatura, humedad, iluminación, VOCs, en función de la clasificación antes descrita.

## 2. POTENCIAL DE APLICACIÓN E INTEGRACIÓN CON OTROS DESARROLLOS

Aunque el sistema tiene y tendrá infinidad de aplicaciones sorprendentes, que ahora no somos capaces ni de imaginar, podemos detallar a continuación algunos ejemplos de utilidad práctica o de tipos de redes que podríamos añadir e integrar en nuestra plataforma, atendiendo a su utilidad en la gestión del patrimonio cultural. La creatividad, la investigación, el desarrollo tecnológico y el trabajo multidisciplinar irá ampliando las aplicaciones.

Yacimientos arqueológicos, edificios históricos, museos en todo el mundo están implementando tecnologías IoT para la protección, estudio y fomento del patrimonio cultural. Mediante la instalación de varias redes o capas, enfocan sus aplicaciones en el ámbito museístico, con dos propósitos principales: por un lado la gestión de las colecciones (inventario, protección, conservación preventiva, etc...) y por otro la relación con el visitante (museografía, seguridad, educación u ocio)<sup>4</sup>.

Podemos citar algunos ejemplos como el de el *Metropolitan Museum of New York*, que instaló su red de sensores inalámbricos para controlar las condiciones de conservación

4. Giuliano, Mazzenga, Petracca, 2013.

preventiva; el Mausoleo de *Qin Shi Huang* (el recinto funerario de los guerreros de Terracota), en Xian<sup>5</sup> (China), que está aplicando IoT para la gestión de colecciones, para mejorar su eficiencia y seguridad, así como saber dónde está el personal que en el vasto recinto trabaja.

Además se conocen otras utilidades de la tecnología IoT en los siguientes campos:

- Aplicaciones en la conservación preventiva y el transporte de obras de arte: Se podrían integrar nuevas redes para control de la ubicación en el exterior, como GPS, sensor tipo «track» que permitiría hacer un seguimiento de las obras que salen de un museo, por ejemplo, camino a una exposición temporal, recopilar datos y controlar ubicación, monitorizar sus vibraciones durante el viaje, incorporar un sensor de vuelco en las cajas, o registrar las condiciones ambientales en cada momento. También se ha hecho un estudio con este tipo de sensores para medir las deformaciones de la madera en relación con la evaluación de su envejecimiento<sup>6</sup>.
- Aplicaciones relacionadas con la domótica: Ajustar las condiciones climáticas mediante domótica en función de cada situación, por ejemplo dependiendo del grado de ocupación de las salas en cada momento o del número de visitantes que pueden provocar variaciones en el ambiente. Otro ejemplo de aplicación domótica sería la gestión de cortinas o persianas que se activan cuando el índice de luz supera un rango establecido, por ejemplo para bloquear la entrada de los rayos solares por una ventana a una cierta hora.
- Aplicaciones museográficas: Soluciones para guiar al visitante por el museo, mejorar el nivel y la calidad de interacción con el visitante, estudios del comportamiento del público, medir el tiempo que se para el público en cada obra, medir datos de visitante. comprender y estudiar los patrones de interés e interacción de los visitantes<sup>7</sup>, así como la conservación preventiva, la seguridad y el rastreo del patrimonio cultural han sido desarrolladas en museos como el Museo del Louvre<sup>8</sup> mediante el seguimiento del flujo de visitantes con el objetivo de solucionar el problema de la llamada «hipercongestión» y poner remedio a la situación a la que se enfrentan, en la que la cantidad de visitantes supera el espacio del museo. En Italia, se han publicado también experiencias parecidas, como la del *Museo Rocca di Gradara*<sup>9</sup>, en la provincia de Pésaro, y también en Indonesia, en el Museo de Ambón<sup>10</sup>.
- También en el marco de las tecnologías *IoT*, conocemos experiencias que vinculan sensores con realidad virtual y realidad aumentada, enfocados a la

5. Ting Wang, «Application of «Internet of Things» technology to the analysis and management of museum collections: a case study of Emperor Qinshihuang's Mausoleum Site Museum / Ting Wang», *Wen wu bao hu yu kao gu ke xue* 26, n.º 1 (2014).Pp 93-98.

6. Fort, Ada & Landi, Elia & Mugnaini, Marco & Parri, Lorenzo & Vignoli, Valerio. (2022). Performance Evaluation of an IoT Sensor Node for Health Monitoring of Artwork and Ancient Wooden Structures. *Sensors*. 22. 9794. 10.3390/s22249794.

7. Pierdicca et al., «IoT and Engagement in the Ubiquitous Museum». 2019.

8. Yuji Yoshimura et al., «An Analysis of Visitors' Behavior in the Louvre Museum: A Study Using Bluetooth Data», *Environment and Planning B: Planning and Design* 41 (1 de diciembre de 2014): 1113-31.

9. Roberto Pierdicca et al., «IoT and Engagement in the Ubiquitous Museum», *Sensors* 19, n.º 6 (enero de 2019): 1387, Recuperado de <https://doi.org/10.3390/s19061387>, el día 26 de marzo de 2023.

10. Reynaldi Siwalette y Suyoto, «IoT-Based Smart Gallery to Promote Museum in Ambon», en *2020 Fourth World Conference on Smart Trends in Systems, Security and Sustainability (WorldS4)*, 2020, 528-32, Recuperado de <https://doi.org/10.1109/WorldS450073.2020.9210419>, el día 21 de marzo de 2023.

consecución de experiencias interactivas conocidas en inglés con las siglas *IRME* (Interactive, Responsible Museum Experience)<sup>11</sup>.

- Aplicaciones para la seguridad: Se podría añadir a la plataforma de gestión, la funcionalidad de visualización de cámaras de vigilancia. Se pueden vincular los datos con sistemas de información geográfica. Asimismo puede vincularse también a los trabajadores, quien movió qué, en qué momento y a dónde lo movió.<sup>12</sup>

### 3. CONCLUSIONES, LIMITACIONES, EXPECTATIVAS DE MANTENIMIENTO Y MEJORAS FUTURAS:

El continuo desarrollo de sistemas informáticos dejará esta tecnología obsoleta enseguida. Seguramente antes de que exprimamos todo el potencial de esta herramienta, será desbancada por otra, pero aun así, es importante que el sistema se mantenga y envejezca bien, y que una vez superado, se puedan remover los sensores con facilidad para no dejar elementos obsoletos sobre las obras.

A pesar de que para el funcionamiento es necesario muy poca energía, la duración de las baterías y su necesidad de reemplazo futuro es un inconveniente. Sería muy ventajoso que los aparatos no tuvieran necesidad de alimentarse con baterías, sino que obtuvieran la energía de otras fuentes. Asimismo, también es un inconveniente, la dependencia creada por las balizas y las *Gateway* que necesitan enchufarse, y condicionan la colocación de los aparatos.

Cuando todos los dispositivos se desarrollen de forma inalámbrica aumentarán las posibilidades para la mayor flexibilización y adaptabilidad de los sistemas. También sería deseable que un mismo dispositivo hiciese el registro de localización y de monitorización atmosférica.

Con el tiempo, los dispositivos serán cada vez más pequeños y seguramente alcanzarán las dimensiones de las etiquetas adhesivas, totalmente planas, que se adaptan mucho mejor a las diferentes superficies presentes en las obras de arte.

En esta sociedad hiperconectada ya hay un gran número de dispositivos integrados en el ambiente que nos circunda<sup>13</sup>, aun así, en general al usuario de un espacio no le gusta que le instalen antenas en su lugar de trabajo y esto hace que el despliegue que proyectamos para el Congreso de los Diputados, aunque no sea perfecto, busque un equilibrio entre la funcionalidad práctica y el propósito de que sea lo menos invasivo posible.

Como conclusiones, podemos afirmar que la automatización mediante tecnología permite controlar mejor tanto el inventario como los parámetros ambientales que influyen de manera tan decisiva en la conservación del patrimonio cultural, ayudándonos a corregir deficiencias; conocer las vulnerabilidades y poder solucionarlas. Es también una herramienta útil en el ámbito de la gestión de emergencias en patrimonio cultural, por sus aplicaciones en seguridad y por su contribución en la detección temprana de la emergencia, puesto que en caso de variación drástica de las condiciones ambientales,

---

11. Dossis et al. 2018. Pp., 294-99.

12. Romeo Giuliano et al., «Application of Radio Frequency Identification for Museum Environment», 2013, 190-95, recuperado de <https://doi.org/10.1109/WETICE.2013.86> , el día 26 de marzo de 2023.

13. *EU/NSF. The Disappearing Computer, EU/NSF Advanced Workshop Proceedings*, 2004.



daría avisos que minimizarían el tiempo de respuesta repercutiendo en la prevención y minimización de desastres.

Además este tipo de sistemas, supone un ahorro en recursos humanos puesto que se reduce el tiempo dedicado del personal a buscar cosas, a actualizar datos y a gestionar el inventario, con el resultado de un mejor control objetivo y riguroso, favoreciendo la eficiencia.

Evaluaciones del impacto de proyectos IoT como el que presentamos, han concluido que la implementación de tecnologías de este tipo en múltiples sectores tiene un impacto directo en la consecución de objetivos de desarrollo sostenible de la agenda 2030, pero sin embargo debemos ser responsables y considerar la importancia de prever políticas para la retirada y gestión de los residuos de los dispositivos cuando esta tecnología sea desbancada por otra<sup>14</sup>.

---

14. GONZALEZ GARCIA, Arturo et al. Impacto medioambiental de la integración de la computación en la nube y la Internet de las cosas. *Rev. P+L* [online]. 2016, <https://doi.org/10.22507/pml.v11n2a2>.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- AGGARWAL, C., ASHISH, N. y SHET A. «The internet of things: A survey from the data-centric perspective. Managing and Mining Sensor Data, 2013». (pp. 383-428). doi:10.1007/978-1-4614-6309-2\_12
- BUZZI, M., SENETTE, C. . «RFID Sensors and Artifact Tracking. In: Masini, N., Soldovieri, F. (eds) Sensing the Past». Geotechnologies and the Environment, vol 16. Springer, Cham. 2017. [https://doi-org.bucm.idm.oclc.org/10.1007/978-3-319-50518-3\\_21](https://doi-org.bucm.idm.oclc.org/10.1007/978-3-319-50518-3_21)
- DOSSIS, M., KAZANIDIS, I., VALSAMIDIS, S., KOKKONIS, G. y KONTOGIANNIS, S. «Proposed open source framework for interactive IoT smart museums». En Proceedings of the 22nd Pan-Hellenic Conference on Informatics, 294-99. PCI '18. New York, NY, USA: Association for Computing Machinery, 2018. <https://doi.org/10.1145/3291533.3291586>.
- EU/NSF. The Disappearing Computer, European Commission - US National Science Foundation Strategic Research Workshop. EU/NSF Advanced Workshop Proceedings. Vienna, Austria, 23-24 April 2004. Recuperado de <https://www.ercim.eu/EU-NSF/DC.pdf>
- FORT, A., LANDI, E., MUGNAINI, M., PARRI, L., y VIGNOLI, V. . «Performance Evaluation of an IoT Sensor Node for Health Monitoring of Artwork and Ancient Wooden Structures». Sensors. 22. 9794. 10.3390/s22249794. 2022.
- GONZALEZ GARCIA, Arturo et al. «Impacto medioambiental de la integración de la computación en la nube y la Internet de las cosas». Rev. P+L [online]. 2016, vol.11, n.2 [cited 2023-04-15], pp. 22-30. <https://doi.org/10.22507/pml.v11n2a2>.
- GUBBI, J., BUYYA, R., MARUSIC, S., & PALANISWAMI, M. . «Internet of things (IoT): A vision, architectural elements, and future directions. Future Generation Computer Systems», 29(7), 1645-1660. doi:10.1016/j.future.2013.01.010, 2013.
- GIULIANO, R., MAZZENGA, F., PETRACCA, M. y VATALARO, f. «Application of Radio Frequency Identification for Museum Environment», 190-95, 2013. <https://doi.org/10.1109/WETICE.2013.86>.
- PIERDICCA, R., MARQUES-PITA, M., PAOLANTI, M., y MALINVERNI, E. «IoT and Engagement in the Ubiquitous Museu». Sensors 19, n.o 6 (enero de 2019): 1387. <https://doi.org/10.3390/s19061387>.
- SIWALETTE, REYNALDI Y SUYOTO. «IoT-Based Smart Gallery to Promote Museum in Ambon». En 2020 Fourth World Conference on Smart Trends in Systems, Security and Sustainability (WorldS4), 528-32, 2020. <https://doi.org/10.1109/WorldS450073.2020.9210419>.
- WANG, T. «Application of «Internet of Things» technology to the analysis and management of museum collections: a case study of Emperor Qinshihuang's Mausoleum Site Museum / Ting Wang». Wen wu bao hu yu kao gu ke xue 26, n.o 1 (2014): 93-98.
- YOSHIMURA, Y., SOBOLEVSKY, S., RATTI, C., GIRARDIN, F., CARRASCAL, J., BLAT, J., y SINATRA, R. «An Analysis of Visitors' Behavior in the Louvre Museum: A Study Using Bluetooth Data». Environment and Planning B: Planning and Design 41 (1 de diciembre de 2014): 1113-31. <https://doi.org/10.1068/b130047p>.



# EL DISEÑO DE LA IDENTIDAD GRÁFICA CORPORATIVA DE LA GENERALITAT VALENCIANA Y LES CORTS VALENCIANES

Manuel Lorca Galiano, Antonio Sánchez García,  
Susana Herreras Sala, Gonzalo Mora Rosado  
Associació Cultural Escola de Disseny València

## RESUMEN

Los símbolos corporativos de la Generalitat Valenciana, institución que agrupa el conjunto de organismos que definen el autogobierno de la Comunitat Valenciana, y de les Corts, su parlamento, fueron creados en 1985 y 1994 con el fin de modernizar su imagen y acercar a la ciudadanía la actividad que desempeñan.

Intervinieron en su diseño cuatro profesionales que hoy forman parte de la historia de la comunicación gráfica española: Paco Bascuñán, Daniel Nebot, Nacho Lavernia y Pepe Gimeno. Lavernia y Nebot, se encargaron, además, de actualizar el símbolo de la Generalitat en 2018. El resultado de la labor que llevaron a cabo todos ellos constituye el núcleo de esta comunicación.

**PALABRAS CLAVE:** Parlamento; *Corts Valencianes*; Generalitat Valenciana; diseño gráfico; identidad gráfica; comunicación visual; Paco Bascuñán; Pepe Gimeno; Daniel Nebot; Nacho Lavernia.

## THE DESIGN OF THE CORPORATE GRAPHIC IDENTITY OF THE GENERALITAT VALENCIANA AND THE CORTS VALENCIANES

### ABSTRACT

*The corporate symbols of the Generalitat Valenciana, an institution that brings together all the bodies that define the self-government of the Valencian Community, and of the Corts, its parliament, were created in 1985 and 1994 with the aim of modernizing their image and bringing the activity they carry out closer to the citizens. Four professionals who are now part of the history of Spanish graphic communication were involved in their design: Paco Bascuñán, Daniel Nebot, Nacho Lavernia and Pepe Gimeno. Lavernia and Nebot were also in charge of updating the symbol of the Generalitat in 2018. The result of the work carried out by all of them is the core of this communication.*

**KEY WORDS:** Parliament; *Corts Valencianes*; Generalitat Valenciana; graphic design; graphic identity; visual communication; Paco Bascuñán; Pepe Gimeno; Daniel Nebot; Nacho Lavernia.

## INTRODUCCIÓN

El 10 de julio de 1982 entraba en vigor el Estatuto de Autonomía de la Comunitat Valenciana con el fin de prestar atención a dos exigencias. En primer lugar, «satisfacer la voluntad autonómica del pueblo de las provincias valencianas» (BOE. 1982. n.º 164. p. 18813) y, en segundo lugar, reglamentar el régimen de autogobierno que emana de esa voluntad. El conjunto de instituciones encargadas de cumplir esta última exigencia conforma la Generalitat. De ellas, les Corts Valencianes o les Corts, encarnan el poder legislativo, mientras que el poder ejecutivo recae en el President y el Consell.

El origen de la Generalitat se remonta a la segunda mitad del siglo XIV. Fue entonces cuando se creó, en el seno de las Cortes del Reino de Valencia, una comisión delegada encargada de administrar el tributo que gravaba la fabricación, compra y consumo de ciertos productos en las tierras de la Corona de Aragón. El impuesto, denominado *generalitats* (generalidades), afectaba al conjunto de la sociedad valenciana. La comisión que lo administraba, integrada por seis miembros, dos por cada *braç* o estamento representado en las Cortes, recibió el nombre de Diputació del General del Regne de València y tuvo, durante un tiempo, carácter temporal, de manera que el organismo se disolvía una vez concluida la actividad para la que habían sido convocados sus componentes. En 1418, sin embargo, la Diputació del General pasó a ser permanente y sus seis diputados, elegidos para un periodo de tres años, pronto sobrepasaron la función meramente económica que hasta entonces tenían asignada y comenzaron a adoptar decisiones de contenido político. El Decreto de Nueva Planta de Felipe V de junio de 1707 que derogó los fueros, privilegios, prácticas y costumbres del Reino de Valencia acabó, también, con la Diputació del General. 275 años después, en 1982, la entrada en vigor del Estatuto de Autonomía de la Comunitat Valenciana recuperaba la institución y la ponía al servicio del «ejercicio del derecho de autogobierno que la Constitución Española reconoce a toda nacionalidad» (*Ibidem*. 1982. p. 18813).

Esa Constitución Española a la que alude el Estatuto de Autonomía de la Comunitat Valenciana, aprobada en 1978, establece un modelo de Estado autonómico que contempla la existencia de un único pueblo soberano, del que provienen todos los poderes del Estado, pero reconoce a las comunidades autónomas capacidad legislativa para aprobar, en el marco de sus respectivos parlamentos, normas con rango de ley dentro del ámbito de sus competencias. Este modelo de Estado abrió la puerta a una nueva relación de sus administraciones con los usuarios y favoreció el desarrollo de políticas de comunicación actualizadas, en cuya definición desempeñaron un papel significativo los profesionales del diseño gráfico, una actividad por entonces aún con limitada penetración social en España. Satué expone que Alberto Corazón (1942-2021) ya advertía esta necesidad en 1982:

«Todos tenemos una imagen de la Administración. La que tiene el ciudadano medio, de acuerdo con lo que revelan los últimos estudios, podría definirse como una imagen de perfil borroso.



Esa imagen desdibujada afecta a todos los ciudadanos en la medida en que es evidente que la ambigüedad no hace sino favorecer el prejuicio según el cual hay funcionarios y usuarios con intereses encontrados [...]

Si la Administración Pública debe ser gestionada y usada como un Servicio Público, el desarrollo de programas de diseño que permitan construir esa imagen es una contribución prioritaria e ineludible para que comience a operarse esa transformación en la percepción y uso de las relaciones de intercambio». (Satué. 1997: 43)

Esto sucedía en un momento histórico de restauración democrática, tras unas décadas, las del franquismo, que no se habían caracterizado por sorprender con avances relevantes en la definición de la imagen gráfica institucional. La identidad corporativa de Telefónica, por ejemplo, se mantuvo inmutable entre 1924 –año en el que un decreto real autorizaba al gobierno a crear una compañía telefónica nacional en régimen de monopolio, denominada Compañía Telefónica Nacional de España– y 1984, cuando, tras ganar un concurso oficial, el estudio catalán Taula de Disseny, a cuyo frente estaba Josep Maria Civit (1947), dio un giro radical a la imagen corporativa de una sociedad que, desde entonces, aún ha cambiado en otras ocho ocasiones. En los 60 años que median entre 1924 y 1984 los directivos de Compañía Telefónica Nacional de España consintieron, además, para confusión de todos, que alternaran en la comunicación visual de la casa su logotipo oficial –un tosco mapa de España inserto en un círculo delimitado por el nombre de la empresa en caja alta– y un monograma de incómoda lectura que definen las iniciales de la compañía.

Los años de la dictadura, por tanto, poco habían aportado a la imagen gráfica institucional del país y hubo que esperar a la instauración de la democracia para que este sector de la comunicación visual viviera un auge que, además, en opinión del diseñador e historiador del diseño gráfico Enric Satué (1938) ofrecía «un nivel más que aceptable, no ya comparado con la deplorable etapa anterior, sino con las democracias occidentales más experimentadas [...]. Los antiguos monopolios del Estado (Correos, Renfe, Tesoro Público, Campsa, Telefónica, etc.), los ministerios de la Administración Central, las instituciones de las flamantes Comunidades Autónomas y los ayuntamientos precisaron de imágenes gráficas con las que divulgar su identidad» (*Ibidem.* 1997: 33). Frente a la pobreza de la etapa precedente, en las décadas de 1980 y 1990 se sucedieron los diseños de símbolos institucionales que, en muchos casos, han llegado hasta hoy sin necesidad de cambios significativos en su arquitectura gráfica, señal inequívoca de su buena factura de origen. El prolífico José María Cruz Novillo (1936) se encargó, entre otras, de renovar las identidades corporativas de Correos (1977), Endesa (1987), Fundación ONCE (1988), Renfe (1992) y Cuerpo Nacional de Policía (1989); pero, además, asumió la tarea de definir las identidades de la Universidad Autónoma de Madrid (1986), la Comunidad Autónoma de Madrid (1987), la Universidad Complutense de Madrid (1987), el Quinto Centenario (1988) y la Universidad de Salamanca (1991). Por su parte, Corazón se encargó de actualizar la imagen del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (MOPU) en 1981, que acompañó de un modélico manual de uso, algo, por entonces, infrecuente y hoy indispensable en ese tipo de encargos porque asegura la proyección de una imagen institucional única, congruente, obvia y diferenciada. Poco más tarde, en 1983 y 1986, satisfizo el cometido de dar forma a las identidades del Gobierno y la Comunidad de La Rioja y de la Junta de Andalucía. En ese último año Ricardo Bermejo (1954) había hecho lo propio con la Comunidad Foral de Navarra. Mientras tanto, Carlos Rolando (1933-2016) y Javier Romero (1954)

ideaban el símbolo y el logotipo de la Expo'92 de Sevilla; Josep Maria Trias i Folch (1948) y Javier Mariscal (1950) creaban, respectivamente, el logotipo y la mascota de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992; Josep Maria Mir (1949) diseñaba el logotipo de la presidencia española en la Comunidad Europea (1995); Satué presentaba en 1990 la imagen de la Universidad Pompeu i Fabra y en 1991 el logotipo del Instituto Cervantes; Juan Carlos Pérez Sánchez, América Sánchez, (1939), tomaba a su cargo la imagen de la candidatura de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92; José Luis Giménez del Pueblo (1951) creaba, junto a su socia Pamela Hampton, el programa de identidad visual para TVE en 1991, y así tantos otros.

En la Comunidad Valenciana la política de comunicación visual de sus instituciones de autogobierno cuenta con dos hitos significativos. El primero tuvo lugar en 1985, año en el que se presentó el símbolo institucional de la Generalitat, cuyo diseño sería revisado en 2018. El segundo, en 1994, cuando les Corts se dotaron de un símbolo propio. Ambos trabajos se apoyan en emblemas históricos del Reino de Valencia, satisfaciendo requisitos establecidos por el cliente. Esta demanda, que implica la incorporación al diseño de motivos heráldicos, se dio con frecuencia en la construcción de las identidades de otras comunidades autónomas.

El diseño del símbolo institucional de la Generalitat Valenciana fue encargado a los diseñadores Nacho Lavernia (1950), Daniel Nebot (1953) y Paco Bascuñán (1954-2009). Los dos primeros también realizaron en 2018 su actualización. El símbolo de les Corts, por su parte, fue diseñado por Nacho Lavernia y Pepe Gimeno (1951). Todos ellos se formaron en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia, hoy Escola Superior de Disseny de València, durante los últimos años de la década de 1960 y los primeros setenta, si bien alguno, como Lavernia, antes había pasado brevemente por la Escuela de Arquitectura y más tarde ampliaría estudios en la Escuela Elisava de Barcelona. En esos años últimos de la dictadura la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia cumplía con un plan de estudios que ignoraba la enseñanza del diseño; de ahí la frustración que Lavernia recuerda haber experimentado cuando frecuentó sus aulas: «Pasé por la Escuela de Arquitectura y luego por la Escuela de Artes y Oficios, donde no había manera de estudiar diseño» (Merino. 2021: 23/12/2022); de ahí, igualmente, el recuerdo negativo que Gimeno guarda de esa misma etapa: «Salí de la escuela con la sensación de no saber nada, eso marcó mi vida profesional. Mi formación era artística totalmente, que aborrecí al principio, pero me hizo buscar esa otra formación en diseño que yo necesitaba. Toda la vida me la he pasado aprendiendo» (Sáez. 2022: 22/12/2022). Sin embargo, unos y otros lograron superar esas carencias en su formación académica y pudieron desarrollar carreras profesionales merecedoras de galardones tanto nacionales como internacionales. Tres de ellos son, por ejemplo, Premios Nacionales de Diseño: Nebot en 1995, Lavernia en 2012 y Gimeno en 2020. Todos, por otra parte, han trabajado para las instituciones públicas en diferentes ocasiones y sus soluciones han contribuido a ofrecer al usuario una imagen de ellas más cercana, fresca, dinámica y moderna. Lavernia, Bascuñán y Nebot, por ejemplo, fueron autores en 1986 del sistema de señalización turística de la autopista A7 a su paso por la Comunidad Valenciana que aún cautiva por su capacidad de evocación. En cuanto a Gimeno, cuyas son, entre otras, las identidades de la Empresa Municipal de Transportes de València (EMT), Metrovalencia e Institut Turístic Valencià. Este último trabajo, que data de 1987, pasó muy pronto a ser usado en su comunicación por la Conselleria de Turisme de la Generalitat y se convirtió en símbolo turístico de la Comunidad Valenciana. La imagen ha sido remozada en más de una ocasión por el propio diseñador con el fin de adaptarla a las exigencias del mundo digital, sin que en

ningún momento su icónica palmera tricolor, que tanto puede ser un árbol como un castillo de fuegos artificiales, haya perdido un ápice del temperamento que la distingue. Cada uno de estos cuatro diseñadores ha definido un estilo propio a lo largo de su vida profesional. No obstante, sus trabajos coinciden en un aspecto fundamental: son diseños que envejecen bien y no necesitan ser reemplazados; todo lo más, precisan de ajustes que, como en el caso de la palmera de Gimeno, permiten su adaptación a las exigencias impuestas por las nuevas tecnologías. Esta característica resulta ser el fruto de una filosofía de trabajo que merece la pena conocer. Lavernia, por ejemplo, no duda sobre cuál ha de ser la actitud del diseñador gráfico cuando afirma: «Cambiaría la búsqueda obsesiva e injustificada de originalidad por algo más de reflexión, sentido común y eficacia. Y cantidad por calidad» (Palau. 2008: 23/12/2022). Por su parte, Gimeno considera que el secreto que permite a un diseño mantenerse durante muchos años se apoya en «una imagen bien construida, que se retocará con el tiempo, pero manteniendo su esencia [...]. El diseño de verdad sirve para optimizar e innovar. Es una disciplina interrelacionada con otras muchas. En ese aspecto, y desde el punto de vista de la innovación, el diseño si está atento a la moda es porque lo está a todo» (Seguí. 2011: 20/11/2022). Y en otra entrevista, concluye: «Un buen trabajo es aquel en que el diseñador coge los valores, las características que se diferencian del resto y las estrategias y todo eso lo exprime. De esa gota que extrae tiene que salir la marca, de manera muy sencilla y clara, y para mucho tiempo» (Ramírez. 2021: 22/12/2022). Este compromiso exige del diseñador limpieza, concisión, sencillez y capacidad de síntesis. Nebot lo valora así: «En mi caso, persigo constantemente la síntesis, busco aquel grafismo que recoge la esencia del encargo, que es capaz de reclamar atención y fijarse en la memoria del receptor, es cuestión de ahorro energético, nadie dispone de tiempo para aprender, ha de aprenderlo y retenerlo en fracciones de segundo, por lo tanto, a menor complejidad, mayor velocidad» (Delgado. 2021: 23/12/2022). Bascuñán, por último, recuerda algo que el buen profesional nunca ha de perder de vista: «El diseñador ha de ser consciente y responsable del contenido cultural y por tanto ideológico de su trabajo» (Bascuñán. 2001:47).

## **PACO BASCUÑÁN, DANIEL NEBOT Y NACHO LAVERNIA, ESTUDIO LA NAVE: IMAGEN CORPORATIVA DE LA GENERALITAT VALENCIANA, 1985**

En 1985 la Generalitat encargó a La Nave el diseño del símbolo de la institución reinstaurada un par de años antes. La tarea recayó en Paco Bascuñán, Nacho Lavernia y Daniel Nebot, quienes habían cofundado unos meses antes el colectivo de ese nombre, junto a sus colegas Eduardo Albors, José Juan Belda, Luis Lavernia, Quique Company, Marisa Gallén, Sandra Figueroa, Luis González y Carlos Bento. Se fusionaban, así, dos grupos de diseñadores que, hasta entonces, venían desarrollando sus actividades por separado: Caps i Mans, que integraban Albors, Belda y los hermanos Lavernia; y Enebecé, donde estaban Nebot, Bascuñán y Company. A ellos se sumaron Gallén, Figuerola, Bento y González, quienes habían colaborado ocasionalmente en Cap i Mans. La Nave, cuya actividad cesó en 1991, tenía un carácter interdisciplinar y sus miembros contribuyeron, con su sólida actividad profesional, a divulgar la práctica del diseño en la Comunidad Valenciana. Fue en su seno donde se gestó, ese mismo año 1985, la Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana (ADCV) a instancias

del Instituto de la Pequeña y Mediana Industria de la Generalidad Valenciana (IMPIVA), otra institución clave para la promoción y el desarrollo del diseño en la Comunidad levantina, que había sido fundada en 1984. Nebot recuerda así los años de trabajo en La Nave: «Fue una maravillosa experiencia [...]. Un tiempo feliz. La Nave fue un espacio de libertad creativa y de replanteamientos sistemáticos, una nueva forma de entender el diseño y la profesión, un claro exponente de aquella época» (*Ibidem*. 2021: 23/12/2022). Merece la pena recordar que el diseño de la identidad de la Generalitat no fue el único encargo que la administración pública valenciana hizo al colectivo La Nave en esos años. También confiaron a sus miembros los símbolos corporativos del Jardín Botánico de València y el parque de la Albufera, entre otros. Para Satué, la «Generalitat tuvo el fino olfato de encargar su imagen corporativa a un equipo de jóvenes que respondían al nombre colectivo y empresarial de La Nave [...] y que habían de hacerse justamente famosos cabalgando a caballo del posmodernismo galopante de los años ochenta» (Satué. 1997. op. cit.: 39).

Para construir el símbolo corporativo de la Generalitat Valenciana Bascuñán, Lavernia y Nebot utilizaron como punto de partida un emblema cuyas características describe la Ley 8/1984, de 4 de diciembre, por la que se regulan los símbolos de la Comunidad Valenciana y su utilización:

«1. El emblema de la Generalidad Valenciana se constituye con la heráldica del Rey Pedro el Ceremonioso, representativa del histórico Reino de Valencia, tal como es blasonado a continuación:

1.1. Escudo: Inclinado hacia la derecha, de oro, con cuatro palos de gules.

1.2. Timbre: Yelmo de plata coronado; mantelete que cuelga en azur, con una cruz paté curvilínea y fijada con punta aguzada de plata, forrado de gules; por cimera, un dragón naciente de oro, alado, linguado de gules y dentado de plata» (DOGV. 1984. N.º 211. pp. 2774-2775).

La elección de este emblema había sido acordada en 1978 (BOCPV. 1978. nº 3. p. 2) en el seno del Consejo del País Valenciano, institución preautonómica aprobada por real decreto en marzo de ese mismo año. Los miembros del Consejo justificaron la decisión alegando que este símbolo, divisa personal del monarca Pedro IV de Aragón *el Ceremonioso* (1319-1387), es el más antiguo conocido del Reino de Valencia. Cierta tradición adelanta, erróneamente, su empleo a Jaime I de Aragón (1208-1276) quien, sin embargo, nunca vistió la cimera del dragón (Bestard. 2009: 20/12/2022).

Pedro IV de Aragón *el Ceremonioso* adoptó la cimera del dragón hacia 1343-1344 «siguiendo los usos heráldicos del espacio anglofrancés» (Paz; Ortiz. 2015: 693-712), y así continuaron haciéndolo sus sucesores, hasta Fernando el Católico, con el fin de expresar la dignidad y autoridad reales en todos los territorios de la Corona de Aragón. Pronto, además, el símbolo habría de representar, igualmente, a aquellas tierras donde estos monarcas ejercían su autoridad. Fue, entonces, cuando pasó a denominarse *Cimera Real d'Aragó* o *Drac Alat*.

El escudo de Pedro IV de Aragón figura en el *Wapenboek Guelders* (Armorial de Gelre), libro de armería escrito entre 1370 y 1414 que recoge alrededor de 1.700 escudos de armas europeos. El dibujo que lo ilustra muestra con claridad y detalle sus elementos y, de ellos, llama la atención, por su contundencia visual, la poderosa imagen del dragón, cuya presencia admite diferentes hipótesis. Podríamos estar, como propone Fatás Cabeza (Fatás. 2000: 174), ante lo que se denomina un emblema parlante que,

en este caso, se basa en la paronomasia entre «dragón» y «d'Aragón». Pero la elección del monstruo también podría relacionarse con:

«el patronazgo de san Jorge que desde el siglo XIII mantiene la Casa Real de Aragón, el ejército y ciertos sectores de la nobleza (no del conjunto del reino) [...], la dualidad destrucción-regeneración atribuida a los monstruos en la Edad Media; [...] el dominio y control sobre el monstruo que ejercía al portarlo en su cimera el rey de Aragón, como san Jorge al derrotarlo; en sentido católico, el dragón evoca al santo que tuvo que luchar y vencer al monstruo; [...] la protección que ejercía [el dragón], en lo alto, transmitía ferocidad ante los oponentes además de un mensaje psicológico dominante y amenazante que aterrorizaba al adversario y [...] la encarnación de supuestas cualidades reales: símbolo de guerra y valentía, aportaba fuerza y astucia en el combate» (Paz; Ortiz. 2015. *op. cit.*: 701-702).

En la cimera de Pedro IV de Aragón el dragón, monstruo *dragante* que se representa con la boca abierta tratando de morder la lanza con la que está siendo atacado, se sitúa sobre una corona real medieval de oro. Bajo ella figuran el yelmo y el mantelete, dos objetos que en batallas y torneos protegían la cabeza, el cuello y parte de la espalda de quien tenía derecho a usarlos. En el mantelete es bien visible la cruz *paté* curvilínea, también conocida en heráldica como cruz de Íñigo Arista o Aragón Antiguo, que representa a la primera dinastía de monarcas aragoneses, muy vinculados al Reino de Navarra, del que Íñigo Arista fue su primer rey allá por el año 810. En cuanto al escudo, con sus cuatro palos de gules sobre fondo dorado, nada se sabe a ciencia cierta qué deseaba transmitir quien adoptó esta alternancia de franjas amarillas y rojas en un emblema que emplean los símbolos identitarios de cuatro comunidades autónomas y figura en el escudo nacional, más allá de leyendas carentes de base histórica.

Cuando Bascuñán, Lavernia y Nebot asumieron la labor de diseñar el símbolo corporativo de la Generalitat eligieron intencionadamente un camino respetuoso con la tradición, a pesar de contar con el amplio margen de actuación que les garantizaba el cliente. Ellos justificaron su criterio de esta manera: «[...] en aquel encargo, se nos dio plena libertad de actuación, pero nosotros intentamos con aquel trabajo respetar las reglas de lo que entendíamos un diseño institucional [...]. Cada atributo del escudo es un símbolo, con sus referencias históricas que no se podían soslayar» (Gorria. 2018: 03/01/2023). De ahí los contactos que mantuvieron durante el proceso de documentación con el servicio de heráldica de la Generalitat a fin de evitar decisiones erróneas.

Una vez definidas las bases que debían guiar el diseño, los tres comunicadores gráficos resolvieron crear un imago tipo donde texto e imagen se complementan, pero pueden funcionar por separado. Para concebir la imagen aplicaron un notable proceso de síntesis al emblema de Pedro IV de Aragón, eliminando de él todo lo superfluo, reduciéndolo al mínimo indispensable y adaptándolo a las necesidades que requerían las técnicas de reproducción predominantemente analógicas de la década de 1980. Fue así como del dragón, aún un monstruo dragante, desaparecen detalles anatómicos y actitudinales que proporcionaban agresividad a su figura. Las potentes garras, por ejemplo, son ahora tres breves líneas situadas sobre la corona, mientras que las alas, cuyo exagerado tamaño tanta vistosidad debía dar a la figura del monarca en los desfiles y actos públicos, pierden envergadura y no sobrepasan la cabeza de la fiera. La corona, sin embargo, mantiene claramente visibles los florones que, desde el siglo XVII, se asocian sistemáticamente a este objeto cuando encarna la autoridad real. En



el mantelete es bien visible la cruz *paté* curvilínea que menciona la Ley de Símbolos. En cuanto al escudo, los cuatro palos de gules, bien marcados, extienden su color, el rojo, al conjunto del dibujo, trabajado en su totalidad con una línea gruesa, firme y levemente modulada que garantiza una correcta legibilidad. En cuanto a la leyenda, los diseñadores la repartieron en dos líneas de texto equilibradas, cuya separación coincide con el interletraje, y eligieron para aquel una versión condensada de Optima, de Hermann Zapf (1918-2015), fuente que este diseñador alemán desarrolló entre 1952 y 1955 para la fundición Stempel. Optima es una *sans serif* o letra de palo seco cuyas astas moduladas generan un efecto visual evocador del trazo manual. Este detalle relaciona su diseño con las tipografías humanistas dotadas de serifa que surgieron en Venecia en los albores de la imprenta, a finales del siglo XV, inspiradas en las caligrafías de los manuscritos medievales. Como tipografía complementaria seleccionaron una variante igualmente condensada de Futura, *sans serif* que Paul Renner (1878-1956) diseñó en 1927.



**Figura 1.** Alberto Corazón: identidad gráfica del Gobierno y la Comunidad de La Rioja, 1983.

Satué describe este trabajo como «un símbolo tímido y funcional, más heredero de los trazos habituales de Cruz Novillo –aunque con otra personalidad, del todo visible, por ejemplo, en la tipografía– que de sus posteriores y originalísimas imágenes de identidad para otras instituciones levantinas, como el Jardín Botánico o el Centro Tecnológico» (Satué. 1997. *op. cit.*: 33). Sea o no este diseño un «símbolo tímido» como afirma Satué, es cierto que carece de la novedad que sí posee el símbolo corporativo que Corazón hizo casi al mismo tiempo, en 1983, para el Gobierno y la Comunidad Autónoma de La Rioja, donde el diseñador madrileño evita el empleo de elementos heráldicos, excepción hecha de los colores de la bandera de la Comunidad, cuyo diseño y simbología habían sido aprobados en el pleno de la Diputación Provincial de 14 de agosto de 1979, y recurre a una fórmula inédita en este tipo de trabajos, haciendo del paisaje riojano su referente. Es cierto que Corazón no estaba constreñido por la existencia de emblemas históricos previos, si bien podría haberse apoyado en el escudo de la Diputación de Logroño, que data de 1957. Sin embargo, no lo hizo, y con su decisión creó una pieza de diseño excepcional que completó usando Helvetica como fuente tipográfica principal, diseñada por Max Miedinger (1910-1980) en 1957, y como fuente secundaria Gill Sans, creada por Eric Gill (1882-1940) en 1928, ambas de palo seco.

Nacho Lavernia, Daniel Nebot: actualización de la imagen corporativa de la Generalitat Valenciana, 2018

En enero de 2018 Nebot y Lavernia presentaban en la sede de la institución la actualización de la marca de la Generalitat que ambos, junto a su colega Bascuñán, fallecido en 2009, habían diseñado 33 años antes. La actualización, solicitada desde la propia institución y aún en vigor, mantiene los mismos elementos heráldicos usados en 1985 –escudo, yelmo, mantelete, corona y dragón– y se acompaña de un pormenorizado manual de uso. El encargo respondía a la necesidad de adaptar la marca al soporte digital. Por esa razón, los 22 trazos que definen el isotipo de 1985 quedan reducidos a tan solo 8, eliminando así algunos problemas de reproducción y composición que planteaba la mayor complejidad del diseño original. Además, se han igualado los grosores de línea, evitando detalles que, por su reducido tamaño, causaban problemas de reproducción, y se ha dado más peso al escudo. La corona, que en el diseño de 1985 mantiene claramente visibles los florones, símbolo desde el siglo XVII de la autoridad real, prescinde ahora de ellos y los reemplaza por perlas, decisión que, como veremos más adelante, será objeto de crítica por parte de las asociaciones de heraldistas. Todas estas modificaciones tienen como objeto garantizar que el diseño se pueda reproducir adecuadamente a una escala muy pequeña, nunca inferior a 15 mm, en superficies pixeladas como las que ofrece la tecnología contemporánea. El resultado es un isotipo que gana en claridad sin perder la personalidad que supieron darle los diseñadores años atrás. Nebot, en el acto institucional de presentación de la marca argumentaba así los cambios que él y Lavernia habían introducido en el diseño: «Hay dos cosas fundamentales. La primera, adaptar [el símbolo] a las sensibilidades del momento histórico. Del mismo modo en que no llevamos los mismos pantalones o usamos los mismos muebles, es importante que los símbolos estén adaptados. Por otra parte, el dibujo necesitaba una compensación de blancos para que la reproducción fuera más nítida» (Garsán. 2018: 10/01/2023).



**Figura 2.** Identidad gráfica de la Generalitat Valenciana. Izq.: Paco Bascuñán, Nacho Lavernia y Dani Nebot, 1985. Dcha.: Dani Nebot y Nacho Lavernia, 2018.

La marca mantiene la arquitectura del diseño original con una composición tipográfica que reparte la leyenda en dos líneas de texto equilibradas, con una separación entre ellas que vuelve a coincidir con el interletraje. Mantiene, asimismo, el rojo y el negro como colores corporativos. Para la tipografía Lavernia y Nebot prescindieron de la versión condensada de Optima y eligieron la fuente Neutraface, una *sans serif* diseñada por Christian Schwartz (1977) que salió al mercado en 2002 y edita la fundición norteamericana House Industries. Sus formas geométricas, de astas que, a diferencia

de las que posee Optima, no están moduladas, se inspiran en las arquitecturas de Richard Neutra; de ahí su nombre. El Manual de Identidad Corporativa de la Generalitat Valenciana donde se especifican los usos del símbolo establece que la familia Roboto, en las variantes *regular*, *medium* y *bold*, es la tipografía complementaria. Roboto es una *sans serif* de libre uso diseñada por el estadounidense Christian Robertson en 2015 y desarrollada por Google.

Una vez hecho público el rediseño, surgieron voces críticas que cuestionaban su respeto a la heráldica, el grado de impacto visual del nuevo isotipo o el acierto en la elección de la fuente tipográfica. Fernando de Benito, responsable del departamento de Heráldica de la Academia Valenciana de Genealogía y Heráldica, señalaba, por ejemplo, que no había sido una decisión acertada reemplazar los florones de la corona por perlas porque las primeras se asocian a las coronas reales mientras que las segundas se vinculan a las coronas de los vizcondes. A su juicio, el trabajo de Lavernia y Nebot «ha degradado el Reino a un mero vizcondado» (Llorca. 2018. 03/01/2023). Ante la presencia de la polémica en los medios de comunicación, la Generalitat emitió un comunicado donde se puntualizaba que el rediseño actualizaba el símbolo corporativo de la institución, pero no modificaba escudo o emblema alguno, y remitía «a la Ley de la Generalitat Valenciana 8/1984, de 4 de diciembre, que regula los símbolos de la Comunitat Valenciana y su utilización para añadir que no han sido modificados» (Llorente. 2018. 10/01/2023). Dicha ley, por otra parte, tan solo habla de un «yelmo de plata coronado», pero nada dice de florones o perlas, y es en este detalle donde se apoya Nebot para justificar la validez de su intervención: «Si el diseño recoge todos los elementos requeridos por el blasonamiento, como ocurre en este caso, estaremos ante una interpretación perfectamente válida» (Llorca. 2018. *op. cit.* 03/01/2023). Por otra parte, la vinculación de los florones a la configuración de la corona real no se regularizó hasta el siglo XVII, siendo inexistente en época de Pedro IV de Aragón. Asimismo, en tiempos de este monarca las coronas reales podían incluir perlas distribuidas entre los florones y los vizcondes nunca se mostraban coronados en público porque ese era un privilegio entonces reservado a los reyes. Mientras tanto, desde el ámbito del diseño se escucharon voces que advirtieron en la nueva figura del dragón una menor pregnancia.

«De un emblema potente y vigoroso hemos pasado a uno blando, tímido e incluso infantil. Más limpio y sencillo, es cierto, pero también más flojo. ¿Qué ha pasado con ese dragón desafiante tan característico? El nuevo se ve raquítrico, sin fuerza, como de juguete. Hay quien ha llegado a compararlo con un caballito de mar. Algo parecido ocurre con el yelmo y el mantelete, mucho más dinámicos e interesantes en la versión previa» (Pons. 2018. 12/01/2023).



Figura 3. De izq. a dcha.: escudo de la ciudad de Fráncfort del Meno, 1831. Hans Leistikow, escudo y sello para la Administración de la ciudad, 1925. Escudo de Adolf Gloyr, 1936.

La comparación del dragón de 2018 con un inofensivo caballito de mar trae a la memoria, inevitablemente, el enfado que causó en sectores conservadores de la Alemania de Entreguerras el diseño del símbolo corporativo de la ciudad de Fráncfort del Meno en 1925, integrado en el ambicioso y modélico programa de reformas, conocido como *Neues Frankfurt*, que se desarrolló en esa ciudad alemana entre 1925 y 1930, de la mano de su alcalde, el socialdemócrata Ludwig Landmann (1868-1945). De este trabajo se encargó el diseñador Hans Leistikow (1895-1962), quien, como Lavernia, Nebot y Bascuñán, también utilizó como referencia un escudo de armas, en su caso el de la ciudad de Fráncfort del Meno, cuya apariencia, de origen medieval, no se había actualizado desde 1841. Lo caracteriza la imagen de un águila real coronada, representada de frente, con las alas abiertas, las plumas de la cola separadas y la cabeza de perfil, mirando hacia la derecha, como estipula la ortodoxia de la heráldica, dispuesta sobre un campo de gules. Leistikow optó por practicar al icono un cambio verdaderamente radical que eliminó la corona, esquematizó las formas, suprimió detalles y volúmenes y, sobre todo, restó agresividad a un ave que ahora, afirmaban sus críticos, parecía más un gorrión desplumado que una poderosa águila. Cuando en 1933 asumió la alcaldía el político nacionalsocialista Friedrich Krebs, quien permanecería en ella hasta 1945, el uso del águila de Leistikow, como era llamada, fue abolido y en 1936 se introdujo un nuevo diseño, de Adolf Gloyr, que recuperaba la imagen naturalista del ave. Por último, también ha merecido críticas adversas la tipografía del logotipo:

«Capítulo aparte merece la nueva tipografía, una elección del todo desacertada precisamente porque presenta el mismo problema que su predecesora: está anclada a una época muy concreta de la historia que tampoco es la actual. Una letra amable y robusta, sí, pero ubicada claramente en el *art déco* de principios del siglo XX y con unos detalles con demasiada personalidad – esa desproporción entre las contraformas de la R y la E– que harán que se vea pasada de moda en poco tiempo» (*Ibidem*. 2018. 12/01/2023).

## NACHO LAVERNIAY PEPE GIMENO: SÍMBOLO DE LES CORTS, 1994

Tal y como establece el Estatuto de Autonomía de la Comunitat Valenciana, les Corts son el organismo de la Generalitat que representa al pueblo valenciano a través de la labor legislativa de sus parlamentarios, elegidos mediante sufragio universal, libre y secreto. Nada tiene que ver, por tanto, su naturaleza actual con la que tenían las Cortes del Antiguo Régimen integradas por representantes de los *braços* militar, eclesiástico y real, es decir, de los tres estamentos que estructuraban la sociedad valenciana. El primer *braç* lo formaban nobles, caballeros y *generosos*, siendo estos últimos campesinos que por haber prestado un servicio singular a la Corona merecían acceder a un rango social superior. El segundo *braç* se reservaba a prelados y el tercero a individuos de las ciudades y villas que pertenecían a la Corona. A diferencia de lo que sucedía en las Cortes de Castilla, las resoluciones que se adoptaban en las Cortes de los territorios de la Corona de Aragón no podían ser invalidadas por el monarca y se adoptaban tras un proceso que comenzaba con una exposición del rey donde informaba a los *braços* de la situación del reino y enumeraba las necesidades de la corona que el impuesto de *generalitats* debía satisfacer. A continuación, los *braços* exponían sus quejas y, por



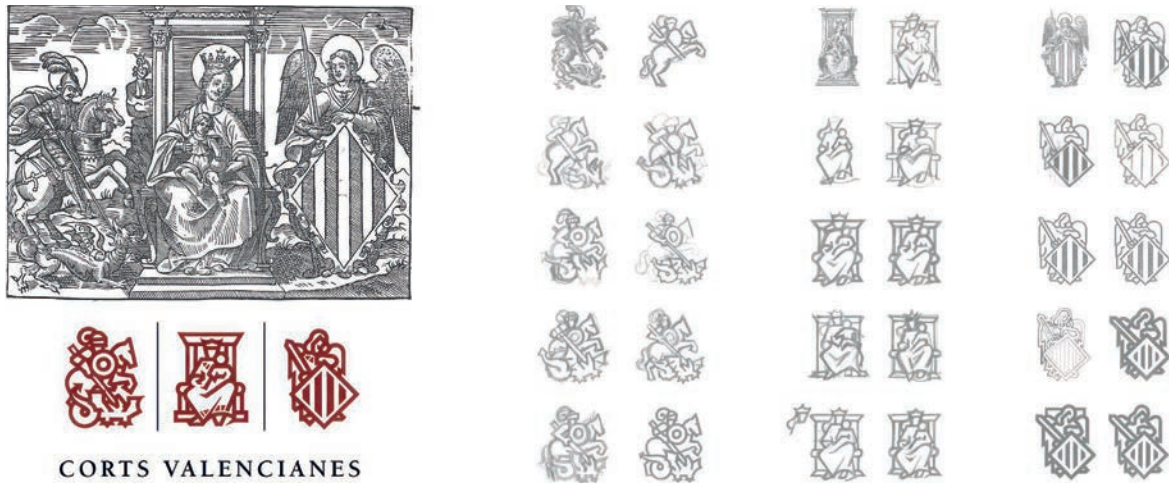
último, los delegados del monarca y los comisionados de los estamentos se reunían para negociar y establecer las condiciones del pacto.

Cada *braç* de las Cortes disponía de un símbolo que lo identificaba. El *braç* militar tenía en san Jorge a su santo patrón. Su presencia en la tradición popular de las tierras de la Corona de Aragón lo sitúa en sucesos milagrosos que favorecieron empresas de algunos de sus monarcas y, desde el siglo XIII, la devoción por este santo no hizo más que crecer en esas tierras. El *braç* religioso, por su parte, se identificaba con una imagen de la Virgen coronada en calidad de Reina de los Cielos, entronizada y sosteniendo al Niño en su regazo. En cuanto al *braç* real, sus miembros recurrieron a la imagen del Ángel Custodio, figura protectora frecuente de lugares, ciudades y reinos, especialmente en los territorios de la Corona de Aragón, ideada a partir de la descripción que el libro del Génesis hace de la expulsión del Paraíso. Es en base a ella que el Ángel Custodio suele blandir una espada. El otro elemento iconográfico que lo distingue es el escudo de la ciudad o el reino al que protege y, a veces, una corona real cuando la localidad posee ese rango. En València, los Jurados nombraron al Ángel Custodio protector de la ciudad y del Reino en 1446 y, desde entonces, se representa con una espada en la mano derecha y el escudo de la ciudad en la izquierda.

La Mesa de les Corts Valencianes, oída la Junta de Síndics y en reunión celebrada el día 9 de marzo de 1983, adoptó la normativa sobre blasones, etiqueta y formulario de la institución que acompaña al Reglamento de les Corts: «El escudo de las Cortes será el mismo de la Generalitat Valenciana, junto al cual podrán usar también los emblemas de sus tres brazos tradicionales –militar, eclesiástico y real–, constituidos, respectivamente, por los sellos con las imágenes de San Jorge, la Virgen María y el Ángel Custodio» (DOGV. 2007. Nº 5515. p. 19908). De acuerdo con ello, les Corts podían usar en su programa de comunicación el emblema de Pedro IV de Aragón que el Consejo del País Valenciano había aprobado por real decreto en marzo de 1978 y había ratificado la Ley de la Generalidad Valenciana 8/1984, de 4 de diciembre, por la que se regulan los símbolos de la Comunidad Valenciana y su utilización. Asimismo, la ley permitía a les Corts utilizar las imágenes con las que se identificaban los tres estamentos que conformaban las antiguas Cortes.

Ahora bien, el emblema de Pedro IV de Aragón no había sido nunca el símbolo de la Generalitat antes de la pérdida de los fueros. En realidad, durante todo ese largo periodo «*l'escut de la Generalitat Valenciana era el dels emblemes dels tres braços tradicionals –militar, eclesiàstic i reial– que constituïen, respectivament, els segells de les imatges de Sant Jordi, la Mare de Déu i l'Àngel Custodi*» (Generalitat. 2018: 19). Este escudo, cuya arquitectura resulta de la yuxtaposición de los emblemas propios de cada uno de los estamentos representados en las Cortes, se usó sobre diferentes soportes y figuraba, por ejemplo, en una tabla de Antoni Guerau, pintor cuya presencia en la ciudad de València está documentada entre 1425 y 1432, situada sobre el portal de acceso desde la calle Caballeros al edificio que ocupaba la Generalitat tras la compra al notario Jacme Dezpla de un *alberch* en 1422 (Aldana. 2018: 78). Dicha tabla, dada su ubicación, se debió emplear como símbolo externo de la Generalitat para identificar su sede. El palacio que hoy alberga las dependencias de esta institución también conserva muestras del antiguo símbolo corporativo talladas en piedra, pintadas sobre tabla, bordadas...





**Figura 4.** Nacho Lavernia y Pepe Gimeno: proceso de síntesis gráfica y diseño del símbolo corporativo de les Corts Valencianes, 1994.

El símbolo figura, asimismo, en un grabado xilográfico impreso en la portada de *Volum e recopilació de tots los furs y actes de cort que tracten dels negocis y affers respectants a la Casa de la Deputació y Generalitat de la Ciutat y Regne de València*, libro del jurista Guillem Ramon Mora d'Almenar (1572-1635) donde se concretan las leyes que afectaban a los negocios y asuntos de la Casa de la Diputación y Generalidad de la Ciudad y Reino de Valencia, y en cuyo colofón se indica que fue «*estampat a despeses de la Deputacio, en la insigne, y coronada Ciutat de Valencia, en casa de Felip Mey, a la Plaça de Calatrava, en lo Any 1625*». Fue este grabado, cuya autoría no ha sido identificada, el que adoptaron Lavernia y Gimeno como punto de partida cuando recibieron en 1994 el encargo institucional de proporcionar una imagen de marca a les Corts, el parlamento de los valencianos.

Felipe Mey pertenecía a una dinastía de impresores de origen flamenco que gozaba de gran reputación en la ciudad de València. Fueron sus padres, Juan Mey y Jerónima Gales, quienes pusieron en marcha un taller donde también se formó el hermano de Felipe, Pedro Patricio, que tenía fama de ser uno de los impresores más cultos de su tiempo. El propio Felipe tenía conocimientos de filología y gramática que le habilitaron para ser nombrado catedrático de Prosodia en la Universidad de València en 1592 y, poco más tarde, en 1604, catedrático de Griego en la misma institución. Ahora bien, Felipe Mey murió en 1612. Por tanto, no pudo ser él quien asumiera el encargo de imprimir el volumen de Mora d'Almenar. Lo más probable es que lo hiciera su hijo, Francisco Felipe Mey, y respaldan esta posibilidad tres anotaciones recogidas en un libro de J. E. Serrano Morales publicado en València, en la imprenta F. Doménech, en 1898-1899:

«28 Julio 1625. «*Ques paguen a felip mei 30 ll. a compte de la impresio del llibre fet per lo Dr. mora.*» [...]

10 Diciembre. 1625. «*Attes que lo Dr. mora ha acabat ab tot efecte lo llibre dels furs ab molta crudicio provehiren li sien pagades 400 lliures.*»

17 Diciembre. 1625. «*A Llorens ranjosa que ha esculpit y entretallat en un motle de fusta les armes de la generalitat pera imprimirles en lo principi del llibre dels furs, se li donen 10 lliures.*» (Serrano. 1898-1899: 326)

El emblema histórico de la Generalitat Valenciana se ajusta en los ejemplos que de él se conservan a un esquema que aísla a sus tres figuras y las mantiene encapsuladas en sus respectivos *segells* estamentales. Por eso llama la atención la solución que adoptó en su caso el desconocido autor de la xilografía de la portada del libro de Mora d'Almenar: él no separa las figuras; por el contrario, las integra en una escena única, traslapadas a un discreto paisaje, según un planteamiento relacionado con un género propio de la pintura religiosa, la *Sacra conversazione*, introducido por los pintores flamencos e italianos a lo largo del siglo XV que, a nivel compositivo permite al pintor crear una escena mas humana y distendida, capaz de superar la rigidez propia de otro tipo de representaciones.

Llama la atención que Lavernia y Gimeno eligieran como referente esta xilografía porque su diseño no agrupa las figuras en una escena única, sino que, por el contrario, retoma la idea de los *segells* independientes y separa las imágenes de san Jorge, la Virgen con Niño y el Ángel Custodio recurriendo al empleo de un par de corondeles. Las figuras de los tres personajes han sido sometidas a una síntesis gráfica radical que ha eliminado de ellas todo lo que no era imprescindible para mantener viva su simbología. Se han reajustado, asimismo, las posturas y proporciones y se han definido las formas utilizando una línea de trazo firme y grueso que recoge sus rasgos identificativos característicos sin que estos pierdan claridad en las reducciones –cuyo límite inferior máximo es de 30 mm– y hagan del símbolo un borrón indescifrable. Gimeno describe así toda esa labor:

«El reto más importante que yo he tenido como marca, a nivel gráfico no conceptual, es el de Les Corts. De las tres imágenes que había nosotros queríamos utilizar solo una, el Ángel Custodio, pero nos dijeron que no. A veces el cliente tiene la razón. Ese proceso es el desafío más importante a nivel gráfico. Había mucha información y una marca hay que poder reducirla a un centímetro. Está San Jorge con el caballo, la lanza y el dragón; por otra parte, la Virgen con el niño y un trono y por último el Ángel con el escudo y la espada. Lo primero que piensas es: eso en dos centímetros no lo podemos poner. Todo fue un trabajo de síntesis, de quitar elementos. Era una época en la que estábamos empezando a trabajar con el ordenador, primero dibujábamos a mano con papeles de calco, que escaneábamos para volver a limpiar y rectificar. Fue un proceso muy bonito. Con los precios de ahora es impensable hacer un proyecto como el de Les Corts, sería la ruina». (Garsán. 2017. 26/12/2022)

Cuando Gimeno dice que durante el proceso de diseño de la marca hubo un momento en que él y Lavernia pensaron prescindir de las figuras de san Jorge y la Virgen y utilizar solo la imagen del Ángel Custodio cabe pensar que pretendían con ello darle todo el protagonismo al símbolo del *braç* que en las antiguas Cortes representaba a la ciudadanía. Sin embargo, la razón parece que fue más bien de carácter profesional: «Uno de los trabajos de rediseño más complejos que hemos tenido consistió en convertir un grabado del siglo XV en un símbolo capaz de adquirir 1 cm de altura sin que se desdibujase. Nuestra propuesta fue tomar sólo la figura del Ángel Custodio, pero el resultado toleraba tan bien las reducciones que decidimos incluir también las otras dos» (Gimeno. 11-01-2023).

Tal y como indica el Manual de Imagen Corporativa que acompaña al símbolo de les Corts y establece su modo de empleo, la tipografía corporativa es Berkeley Old Style en grosor *bold*. Se trata de una tipografía de excelente legibilidad y serifas bien

marcadas que fue expresamente diseñada para ser utilizada en texto. Su origen se remonta a 1938 cuando el norteamericano Frederic W. Goudy (1865-1947) introdujo en el mercado una tipografía para la editorial de la Universidad de California, con sede en Berkeley, a la que llamó California. Años más tarde, en 1983, su colega Tony Stan (1917- 1988) rediseñó el tipo y le dio la denominación que aún mantiene. Para la tipografía complementaria Lavernia y Gimeno optaron por una *sans serif* de factura geométrica, Avenir, diseño del suizo Adrian Frutiger (1928-2015) fechado en 1988, muy empleado desde entonces en marcas corporativas por su equilibrio y legibilidad. De los distintos grosores que ofrece el tipo se decantaron por tres: *roman*, *heavy* y *bold*.

## CONCLUSIONES

Todo proyecto de diseño de marca institucional debe tener como guía la necesidad de dotar a la institución que representa «de herramientas estratégicas para conectar y facilitar la comunicación entre la administración y la ciudadanía» (Triana. 2021: 11/01/2023). La marca es el primer recurso identificativo de la institución con el exterior y, por serlo, ha de ocupar un espacio en la mente del público. Por esa razón, el diseño de la marca institucional ha de ser fruto de un proceso de reflexión exigente capaz de conciliar los intereses del cliente con las necesidades del ciudadano. Debe, además, ser un diseño fuerte, es decir, fácilmente reconocible, capaz de transmitir positividad y con vocación de permanencia. De él, por tanto, ha de excluirse la presencia de elementos «a la moda» que obliguen, en poco tiempo, a su sustitución.

Además, conviene que su aspecto contribuya a subrayar el enlace de la institución con una tradición secular, pero, al mismo tiempo, ha de sugerir vocación de futuro. Debe, por último, funcionar bien en cualquier soporte y entorno.

En el caso que nos ocupa, tanto el trabajo de Bascuñán, Lavernia y Nebot para la Generalitat Valenciana, en sus versiones de 1985 y 2018, como el de Lavernia y Gimeno para les Corts de 1994, ofrecen características que responden a esos requisitos. Ambos símbolos han logrado calar en el tejido social de la Comunidad Valenciana y están claramente asociados a las instituciones que representan. En uno y otro caso, los diseñadores se han apoyado en referentes heráldicos vinculados a la tradición histórica local a los que, sin embargo, han despojado con destreza de detalles innecesarios para la adecuada definición de una marca. Uno y otro recurren a isotipos cuyo estilo encaja en los lenguajes gráficos contemporáneos, ofreciendo de sus respectivas instituciones una imagen moderna y positiva que, al mismo tiempo, demuestra no renunciar a su pasado. Son, además, perfectamente reproducibles en los formatos que exige el tiempo presente. Asimismo, se emplean en ellos tipografías que están bien asentadas en el ámbito de la comunicación gráfica por las prestaciones que ofrece su uso. Es cierto, no obstante, que los trabajos han recibido alguna contestación desde distintas instancias, profesionales y no profesionales, pero su pervivencia y penetración social demuestran el acierto y la validez de sus diseños.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA FERNÁNDEZ, S. *El palacio de la Generalitat de Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana. 2018.
- BASCUÑAN, P. en VV.AA. *Un móvil en la patera. Diseñando el siglo XXI*, Castellón, Espai d'Art Contemporani, 2001.
- BESTARD, B. «Vicisitudes históricas en torno a la cimera de Jaime I». *Diario de Mallorca*, 2009. En «<https://www.diariodemallorca.es/palma/2009/01/11/vicisitudes-historicas-torno-cimera-jaime-4235779.html>» (20/12/2022; 9:56)
- DELGADO, P. «Entrevista a Daniel Nebot, diseñador». *Fahrenheit 451. ABC Blogs*. 06/05/2021. En «<https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/entrevistas/entrevista-a-daniel-nebot-disenador.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fen>» (23/12/2022; 8:11)
- ESPAÑA. Ley Orgánica 5/1982, de 1 de julio, de Estatuto de Autonomía de la Comunidad Valenciana. *Boletín Oficial del Estado*. 1982. num. 164. pp. 18813-18820.
- FATÁS CABEZA, G., *Aragón, reino y corona*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2000.
- GARSÁN, C. «Pepe Gimeno: Es impensable hacer un proyecto como la marca de Les Corts hoy, sería la ruina». *Culturplaza*, 7/05/2017. En «<https://valenciaplaza.com/pepe-gimeno-es-impensable-hacer-un-proyecto-como-la-marca-de-les-corts-hoy-seria-la-ruina>» (26/12/2022; 13:22)
- GARSÁN, Carlos. «Así es la nueva imagen de la Generalitat Valenciana». *Culturplaza*, 30/01/2018. En «<https://valenciaplaza.com/asi-es-la-nueva-imagen-de-la-generalitat-valenciana-creada-dani-nebot-y-nacho-lavernia>» (10/01/2023; 9:45)
- GENERALITAT VALENCIANA. *La memoria del Regne. 600 cents anys de la Generalitat Valenciana*. Valencia, Presidència de la Generalitat, 2018.
- GIMENO, P. «Corts Valencianes». *Doméstika*. En «<https://www.domestika.org/es/projects/145669-corts-valencianes>» (11/01/2023; 8:33)
- GORRIA, T. «De Optima a Neutra: La Generalitat simplifica y retoca su imagen». *Dissenycv*, 31/01/2018. En «<http://dissenycv.es/de-optima-a-neutra-la-generalitat-simplifica-y-retoca-su-imagen/>» (03/01/2023; 12:22)
- LLORCA, A. «¿Hojas o perlas? El debate entre heraldistas y diseñadores sobre el logo de la Generalitat Valenciana». *El País*, 09/02/2018. En «[https://verne.elpais.com/verne/2018/02/08/articulo/1518081212\\_072859.html](https://verne.elpais.com/verne/2018/02/08/articulo/1518081212_072859.html)» (03/01/2023; 9:22)
- LLORENTE, S. «El nuevo rediseño del logo de la Generalitat Valenciana, cuestionado por la asociación heráldica». *Gráfica*, 07/02/2018. En «<https://grafica.info/logo-generalitat-heraldica/>» (10/01/2023; 11:11).
- MERINO, E. «Nacho Lavernia: «En diseño, nada tiene sentido sin el usuario final»», *Economía 3*, 29/03/2021. En «<https://economia3.com/2019/02/17/180097-nacho-lavernia-usuario-final/>» (23/12/2022; 13:42)
- PALAU, V. «Nacho Lavernia: «Cambiaría del mundo del diseño la búsqueda obsesiva e injustificada de originalidad por algo más de reflexión, sentido común y eficacia»». *Gráfica*, 04/12/2008. En «<https://grafica.info/fotomaton-nacho-lavernia/>» (23/12/2022; 9:08)
- PAZ PERALTA, J. Á.; ORTÍZ PALOMAR, E. «Sobre las figuras quiméricas en los bienes culturales del Museo de Zaragoza: quimera - ketos- Dragón del Rey de Aragón y de san Jorge». *De las ánforas al museo*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico». 2015. pp. 693-712.
- PELTA, R. «Paco Bascuñán. Por siempre», *i+Diseño*. Vol. 2 (2010). Universidad de Málaga. pp. 96-107
- PONS, B. «Renuevan el logo de la Generalitat Valenciana después de 33 años». *Brandemia*, 05/02/2018. En «<https://brandemia.org/renuevan-el-logo-de-la-generalitat-valenciana-despues-de-33-anos>» (12/01/2023; 13:21)
- RAMÍREZ, A. «Pepe Gimeno, Premio Nacional de Diseño 2020». *Expansión*, 28/01/2021. En «<https://www.expansion.com/fueradeserie/personajes/2021/01/28/60016a9be5fdea9c338b45dc.html>» (22/12/2022; 9:25)
- SÁEZ, C. «La doble narrativa de arte y diseño en Pepe Gimeno». *Flat*, 15/12/2022. En «<https://flatmagazine.es/reportaje/la-doble-narrativa-de-arte-y-diseno-en-pepe-gimeno/>» (22/12/2022; 14:08).
- SATUÉ, E. *El diseño gráfico en España*. Madrid, Alianza Forma, 1997.
- SEGUÍ, J. R. «Pepe Gimeno: El diseño es un equilibrio entre creatividad y racionalidad». *Levante*, 10/06/2011. En «<https://www.levante-emv.com/cultura/2011/06/19/disenio-equilibrio-creatividad-racionalidad-13055317.html>» (20/11/2022; 11:15)

- SERRANO MORALES, J.E., *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*, Valencia, F. Doménech, 1898-1899.
- TRIANA, D. «La España de las Autonomías despierta ante el branding institucional». *Brandemia*, 3/11/2021. En «<https://brandemia.org/espana-de-las-autonomias-branding-institucional>». (11/01/2023; 11:27)
- VALENCIA. Decreto de aprobación del símbolo o emblema del Consell del País Valencià. 17/06/1978. *Boletín Oficial del Consell del País Valencià*. 1978. núm. 3. p. 2.
- VALENCIA. Ley 8/1984, de 4 de diciembre, por la que se regulan los símbolos de la Comunidad Valenciana y su utilización. *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*. 1984. núm. 211. pp. 2773-2777.
- VALENCIA. Normas sobre blasones, etiqueta y formulario de las Cortes Valencianas. 18/05/2007. *Diari Oficial de la Gomunitat Valenciana*. 2007. núm. 5515. P. 19908-19910.





# THEMES OF HOPE AND LONGING IN KNESSET ARTWORKS

Sharon Soffer

Art Curator

The Knesset – the Israeli parliament

## RESUMEN

El edificio de la Knesset se inauguró en agosto de 1966. Algunas obras de arte creadas especialmente para el nuevo parlamento: Las puertas de entrada, diseño de Shraga Weil, cuentan la historia del pueblo judío, sus andanzas en el exilio y su regreso a la Tierra de Israel. Para la sala de recepción oficial de la Knesset, el gran artista Marc Chagall creó tres tapices, 12 mosaicos de suelo y una gran pared de mosaicos. Los tapices de Chagall se enfocan en temas bíblicos e incluyeron una referencia única a Jerusalén. Jerusalén, como lugar de anhelo y deseo, así como portadora de esperanza de paz. El Artista Dani Karavan realizó un relieve mural en el Salón de Plenos. El paisaje construido de Jerusalén y las murallas de la Ciudad Vieja fueron la inspiración para la obra de arte de Karavan. Karvan, como Chagall, se refiere a Jerusalén, la Jerusalén tal como la imaginaron los profetas bíblicos.

PALABRAS CLAVE: edificio de la Knesset; *hall* de recepción; Marc Chagall; tapicerías; mosaicos; Salón de Plenos.

## MOTIVOS DE ESPERANZA Y ANHELO EN LAS OBRAS DE ARTE DEL PARLAMENTO ISRAELÍ (KNESET)

### ABSTRACT

*The Knesset building inaugurated in August 1966. A few artwork created especially for the new parliament: **The entrance doors**, Design by **Shraga Weil** tell the story of the Jewish people, their wanderings in exile, and their return to the Land of Israel. For the Knesset's official **reception hall**, the great artist **Marc Chagall** create three tapestries, 12 floor mosaics and large mosaic wall. Chagall's tapestries focus on biblical themes, and they included a unique reference to Jerusalem. Jerusalem, as a place of longing and desire as well as a bearer of hope for peace.*

*The Artist **Dani Karavan** created a wall relief in **the Plenary Hall**. The built landscape of Jerusalem and the walls of the Old City were the inspiration for Karavan's art piece. Karavan like Chagall refers to Jerusalem - the Jerusalem as envisioned by the biblical prophets.*

*KEY WORDS: Knesset building; reception hall; Marc Chagall; tapestries; mosaics; the Plenary Hall*

## THEMES OF HOPE AND LONGING IN KNESSET ARTWORKS

The Knesset building is a young building that inaugurated about 57 years ago, in August 1966. It was one of the first monumental buildings built in the young State of Israel, founded 75 years ago, and it is characterized by its brutalist elements –the architectural style (sometimes referred to as architectural ethics) of bare concrete and a lack of decorative features, a style that emerged in Europe following World War Two<sup>1</sup>. (Figure 1)



**Figure 1.** the Knesset building around the time of its inauguration, 1966. Photo: Knesset archives

In contrast with most European parliaments– some of which resemble palaces in terms of their architecture and design language, The architectural values of the building characterized by its clean design, functionality and simplicity, and lack of ornamentation. In fact, in some ways, these values are in direct contrast to those of decorative art.

---

1. SUSAN HATTIS ROLEF, The Knesset Building at Giva't Ram – Planning and Construction, *Catedra: For the History of Eretz Israel and its Yishuv*, vol. 96, 2000 pp. 131-170.

The Knesset's interior designer, Dora Gad, said: «our aim was to give the Knesset a spirit of its own, both by stressing its function, and by introducing an aura of dignified, simplicity and serenity, inspiring respect and confidence... In designing the Knesset interior, paramount in our minds was the need to furnish a framework for highly important and complex activities devoid of any distractive element of 'decoration'. Nevertheless, the nature of the country, a modern democratic nation with roots in a long history, had to be reflected somehow. This could be expressed by the creative artists...»<sup>2</sup>

When the Knesset building was erected in the early 1960s, a few art pieces belonging to the category of decorative art were created for the new parliament. These artworks placed in the most significant locations in the building – at the entrance of the Knesset, at the state hall and in the assembly hall.

There are three doors at the front of the building—as is customary in classical royal or state buildings. In classical structures, especially churches, the size of the door as well as the size of the entire façade sought to illustrate the smallness of the individual in relation to the greatness of God, the tiny person in need of the grace of an omnipotent God. In a structure designed in advance to reflect democratic principles and foundations, the size of the Knesset doors, that are of standard height and not very tall, expresses the importance of the person who enters its gates –the citizen, the sovereign.

To cite once again the words of the interior designer Dora Gad: «The citizen, we felt, must identify with what is going on in the building, must feel that here he has the right not only to listen but to participate, to meet members and discuss his own affairs – in short, to see his lawmakers at work.»<sup>3</sup>

The original design of the gates, planned by the Knesset architect Joseph (Yosef) Klarwein, included simple glass doors. However, at the initiative of Dora Gad, artist Shraga Weil was chosen to design the entrance doors. (Weil born in Nitra, Slovakia in 1918 and arrived Israel just after world war two)

He decided to use these doors as a way to tell the story of the Jewish people, their wanderings in exile, and their return to the Land of Israel.

The doors are made of wood and covered with custom-made copper boards. The arrangement of the copper boards in various sizes and levels (heights) contributes to a rich and diversified appearance despite the abstract design of the copper boards (with geometric lines or free drawing) and just a few images or symbols (Figure 2).

The copper boards contain motifs drawn from a variety of Jewish folk symbols, including the pomegranate, the sheaf of barley, and decorations based on Hebrew script and punctuation. On each door, the artist also incorporates a biblical verse.

The theme of the left door is the return to the Land of Israel. For this door, the artist chose the cornucopia motif –based on images found on ancient coins– and wrote the word 'Jerusalem' on it in a unique ornamental style (Figure 3).

Jerusalem is one of the main topics of the tapestries of the great artist Marc Chagall. he depicted Jerusalem as a place of longing and desire as well as a bearer of hope for peace.

Marc Chagall, born in Vitebsk, Belarus, was one of the greatest Jewish artists in the 20th century. He lived and worked in France for most of his life. Discussions between the Knesset and Chagall began in the 1960s. Chagall expressed his willingness to create a

2. Dora Gad, Israel's Knesset – The Interior Design, *Ariel – a quarterly review of the arts and sciences in Israel*, number 15, 1966 Cultural Relations Department, Ministry for foreign Affairs, Jerusalem, P.70.

3. Dora Gad, Israel's Knesset – The Interior Design, *Ariel – a quarterly review of the arts and sciences in Israel*, number 15, 1966 Cultural Relations Department, Ministry for foreign Affairs, Jerusalem, P.68.





**Figure 2.** The entrance doors to the Knesset building, Design by Shraga Weil, 1966. Photo: Yitzhak Harari, 2012, Knesset Archive.



**Figure 3.** The left door. Photo: Photo: Yitzhak Harari, 2012, Knesset Archive.





**Figure 4.** Marc Chagall artwork at the Knesset's official reception hall. Photo: shai Halevi, 2018, Knesset Archive

piece of art for the Knesset, and following deliberations with him, it was decided that he would make tapestries. While the Knesset was being built, Chagall decided to add 12 floor mosaics as well as a large mosaic wall.

Chagall's works in the Knesset's official reception hall offer guests an overarching and comprehensive thematic design (Figure 4).

Archaeological excavations in the 19th century revealed remnants of floor mosaics in ancient synagogues (from the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries) in several locations in the Land of Israel. These floor mosaics are important evidence of the existence of Jewish art during a very early period, and in fact, before finding this archaeological evidence, it was assumed that Jewish art had originated much later. According to researcher Professor Ziva Amishai-Maisels, Chagall paid a special visit to an archaeological museum while in Jerusalem in December 1963 to discuss plans for the tapestries<sup>4</sup>. The mosaics he saw there, which, as we mentioned, were discovered in Israel some years beforehand, left a strong impression on him and certainly contributed to his decision to add decorative mosaics to the marble floor in the Knesset Hall. The inspiration was not only in the mere use of mosaics but also in the way the mosaics were spread:

4. Zvia Amishai-Maisels, *Tapestries and Mosaics of Marc Chagall at the Knesset*, Tudor Publication company, New-York, 1973.

The inspiration was not only in the mere use of mosaics but also in the way the mosaics were spread: The floor is dotted with 12 mosaics. And they look as a remnants fragments that were found in the marble floor. (The tiles had to be cut in a fashion that allowed for the incorporation of the mosaics into the floor). Chagall does not copy ancient synagogue art onto any of the mosaics, but rather creates his own fragments of ancient art. The unique quality of Chagall's work is expressed both in the themes described and in the style of the artwork. The mosaics symbolize both the cultural existence of the Jewish people in the Holy Land in the distant past and its renewal in contemporary times.

Chagall's tapestries - Chagall first worked with the Gobelins Manufactory in Paris, the factory that weaved the tapestries, in the early 1950s. However, this initial collaboration was unsuccessful due to some technical problems in translating the characteristics of his work to the medium of weaving.

Chagall decided to try again, possibly due to his wish to experiment with this traditional medium, which enjoyed a revival in the 20th century after famous artists, including Picasso, Braque, and Miró, were commissioned to produce cartoons for tapestries. Another possible reason for Chagall trying his luck again with the tapestry is the fact that he worked at that time, in the early 1960s, in Gobelins Manufactory. Gobelins set up a tailor-made studio so that Chagall could create the painting for the ceiling of the Paris Opera-Palais Garnier.

This time, much to our delight, the cooperation with Gobelins Manufactory was very successful.

Chagall completed his three paintings for the tapestries (maquettes) in 1963 and 1964. Gobelins Manufactory took black and white photographs of the paintings that matched the final dimensions of the tapestries (they needed to enlarge the photographs about 4 times their original size for the maquettes).

In November 1964, two weavers decided on a shared color scheme for all three tapestries in accordance with Chagall's instructions. 180 colors and hues were prepared in Gobelins Manufactory's weaving workshop. 12 weavers, led by the manufactory manager, worked on this unique project. It was completed in November 1968. It took more than 6,500 working days to complete the piece.

Gobelins Manufactory weaved another Chagall tapestry for the Marc Chagall National Museum in Nice. For comparison, only 29 colors were used for this tapestry and required about 500 days of work<sup>5</sup>.

In the archival materials we received from Gobelins Manufactory about four years ago, we found records of a discussion between Chagall and the weavers. The talk mainly revolved around the composition of the piece and the special importance Chagall attributed to the different colors of each of the tapestries. During the conversation, Chagall noted that «in the end, the story we want to tell is less important than the way we tell it.»<sup>6</sup> (Figure 5). Nevertheless, for his site-specific artwork for the Knesset Chagall pay a great importance to the story he tell us and not just on the way he tell it.

For the work he created for the Israeli parliament, Chagall, who was perceived as the artist of the irrational and dreamlike, incomprehensible to the average person, drew on the one source understood by many: the Bible. He chose a few central scenes,

5. MARIE-HELENE DAIL-BERSANI, *Marc Chagall at the Gobelins, Chagall - from the palette to the loom*, Snoeck, Muba Eugene Leroy-Tourcoing 2015. Pp 92-105.

6. Gobelins Manufactory archive, *Entretiens de Marc CHAGALL avec les lissiers de Gobelins charges de tisser*, 2 page document.



Figure 5. Marc Chagall at the goblin manufacture. Photo: Daniel Franck, 1966.

included additional non-biblical episodes, and non-biblical figures as well. These were combined to create a layered message and vision with religious, historical, and national significance.

The images, and the scenes of the tapestries are mostly based on a vocabulary of form created by Chagall some 30 years earlier while preparing biblical drawings at the request of the France publisher Ambroise Vollard.

For this purpose, Chagall arrived in Israel in the early 1930s for a visit, which, according to Professor Maisels, would inspire his works for the rest of his life. He was not an artist that created based on observation, and believed that one's thoughts, imagination, and inner world constitute reality—no less than the external reality. Here is Chagall in his own words: «I am opposed to terms like fantasy, symbolism. Our whole inner world is reality, more real perhaps than the world we see.»

Nevertheless, it was important for him to come to Israel and be inspired by the Land of the Bible<sup>7</sup>.

The main scene of the central tapestry is the Exodus—a topic that troubled Chagall considerably. Chagall fled Europe at the beginning of World War Two, and upon his return after the war, he discovered that many of his Jewish friends had been murdered. In one of the scenes, Chagall associates the exodus of the Israelites thousands of years ago with his contemporaries who immigrated to Israel from Europe after the horrors and atrocities of the Holocaust, and with the immigrants from North Africa and various

7. ZIVA AMISHAI-MAISELS, Chagall in the holy land: the real and the ideal, *Jewish Art*, vol. 13-14, 1997-98, pp. 513-542.



countries in the Middle East. When they arrive in Israel, they meet King David—the king who ruled in Jerusalem. The city of Jerusalem can be seen at the top of the tapestry next to King David. The Hebrew word for Jerusalem can also be found in that area of the tapestry.

Chagall develops and expands on this theme in the leftmost tapestry, entitled the «Entrance to Jerusalem» or the «Return to Zion.» The central part of this tapestry depicts David with a Torah scroll and a circle of dancing people. These dancing people are not from the days of King David, but rather from modern times.

The combination of past, present, and future, the removal of the boundaries of time, and the ignoring of the rules of perspective are all fundamental elements of Chagall's oeuvre as a whole<sup>8</sup>.

Like the other tapestries, Chagall combines several time periods: biblical history (King David and the Ark of the Covenant) alongside modern history (the dancing pioneers and the symbols of the modern state).

In this tapestry, Chagall also depicts an imaginary Jerusalem, the Jerusalem as envisioned by the biblical prophets. A Jerusalem surrounded by a wall; a city seeking peace and comfort for all creatures and for all human beings. The joy involved with the return to Zion and the dream of peace is applicable not only to Jerusalem, but also to Chagall's personal yearning for peace as expressed in his poetry and speeches.

This Jerusalem, known as the Heavenly Jerusalem, is also the main motif in the artwork located in the very heart of the Israeli parliament (Figure 6).



Figure 6. The Knesset plenary hall. Photo: Yitzhak Harari, 2015, Knesset Archive.

8. ZIVA AMISHAI-MAISELS, *Tapestries and Mosaics of Marc Chagall at the Knesset*, Tudor Publication company, New-York, 1973 p. 127-142.

Artist Dani Karavan created a wall relief in the Plenary Hall, on the wall behind the speaker's podium. Dani Karavan, who was quite young when he took on the challenging task of producing a work of art for the Plenary Hall, would later become a trailblazer in the field of environmental art, a celebrated international artist, and a winner of many prizes whose works can be found in France, Japan, the German parliament, and Spain (His «Passages, Homage to Walter Benjamin» sculpture won the National Culture Prize of the Government of Catalonia).

The stone wall lends the political debate the sense that they are actually taking place outside in the open public space. Like in the old days in ancient Greek - the roots of democracy<sup>9</sup>.

The built landscape of Jerusalem and the game of light and shadow on the walls of the Old City were the inspiration for Karavan's art piece, and the stone wall appears to have been taken from the urban public space and placed inside the Knesset.

Some of the shapes in the wall are symbols of real objects: sun (circle), moon (semi-circle), tent (triangle), valleys, and mountains (the wavy part)<sup>10</sup>. (Figure 7).



Figure 7. Dani Karavan, The plenary wall stone relief, 1966. Photo: Yitzhak Harari, 2015, Knesset Archive.

Karavan previously worked as a set designer in a theater. This experience was of great importance and had a significant influence on him. On the one hand, he needed to create a piece that would remain captivating and relevant over time. On the other hand, he also had to ensure that it would not overshadow the speaker in the plenary and the general happenings in the hall.

9. ADI ENGLMAN, Pray for Peace of Jerusalem-Dani Karavan (art guide), *Picnic Magazine*, volume no.1, 2013 p. 41.

10. דני קרוון במכתב למר יעקובוביץ, ראש יחידת הסדרנים בכנסת, ארכיון הכנסת. עמוד 1.



The Knesset building committee chose Karavan's proposal after rejecting a proposal submitted by the building architect. The architect had proposed a wall relief with the official emblem of the state building –the menorah and the symbols of the 12 tribes of Israel– which are considered traditional Jewish symbols.

The choice of an abstract artwork without any state symbols for the plenary hall is, as far as I know, a unique one.

Despite being an abstract work of art, Karavan's piece tries to convey a universal and humanistic message. Karavan, like Chagall, expresses a vision of hope, tranquility, and peace. As we return to our contemporary reality, we can only hope that the messages, visions, and longings of these artists and their unique artworks will be fulfilled in our times. (Figure 8).



Figure 8. The Knesset building. Photo: Dikla Meshulam, 2019, Knesset Archive.

## ■ BIBLIOGRAPHIC LIST

- ADI ENGLMAN, Pray for Peace of Jerusalem-Dani Karavan (art guide), *Picnic Magazine*, volume no.1, 2013 pp. 35-52.
- DORA GAD, Israel's Knesset – The Interior Design, Ariel – *a quarterly review of the arts and sciences in Israel*, Cultural Relations Department, Ministry for foreign Affairs, number 15, 1966, p. 67-71
- MARIE-HELENE DAII-BERSANI, *Marc Chagall at the Gobelins, Chagall - from the palette to the loom*, Snoeck, Muba Eugene Leroy-Tourcoing 2015. pp. 92-105.
- SUSAN HATTIS ROLEF, The Knesset Building at Giva't Ram – Planning and Construction, *Catedra: For the History of Eretz Israel and its Yishuv*, vol. 96, 2000 pp. 131-170
- ZIVA AMISHAI-MAISELS, *Tapestries and Mosaics of Marc Chagall at the Knesset*, Tudor Publication company, New-York, 1973.
- ZIVA AMISHAI-MAISELS, Chagall in the holy land: the real and the ideal, *Jewish Art*, vol. 13-14. 1997-98, pp. 513-542.



# EL PALACIO DEL PARLAMENT DE CATALUNYA. LA REFORMA DEL DECORADOR SANTIAGO MARCO (1932-1933)

Núria Gil Farré

GRACMON. Grup de Recerca en Història de l'Art i el Disseny Contemporanis. Universitat de Barcelona.

## RESUMEN

A principios del siglo XX, el arquitecto Pere Falquès fue el encargado de adecuar el antiguo edificio del arsenal de la ciudadela de Barcelona para cumplir la función de Palacio Real, posteriormente, en el año 1932, a este edificio se le dio un nuevo uso como sede parlamentaria de Cataluña. Para ello se encargó el proyecto arquitectónico a Josep Goday y el decorativo a Santiago Marco, este último junto a sus colaboradores habituales: el vidriero Luís Rigalt y el taller Granell, el pintor Josep Pey, el tapicero Tomàs Aymat, el mueblista Joaquim Campanyà o los pintores decorativos Vilaró i Valls entre otros artistas y artesanos, dieron forma a los interiores que actualmente conocemos. En este artículo se quiere profundizar en estas dos actuaciones haciendo énfasis en la realizada por Santiago Marco analizando los trabajos decorativos llevados a cabo, así como sus autores.

PALABRAS CLAVE: Parlament de Catalunya; Santiago Marco; Pere Falquès; artes decorativas.

## THE PALACE OF THE PARLIAMENT OF CATALONIA. THE REFORM OF THE DECORATOR SANTIAGO MARCO (1932-1933)

### ABSTRACT

*At the beginning of the 20th century, the architect Pere Falquès was commissioned to adapt the old arsenal building of the Citadel of Barcelona to serve as the Royal Palace. Later, in 1932, this building was given a new use as the parliamentary seat of Catalonia. The architectural project was entrusted to Josep Goday and the decorative project to Santiago Marco, who together with his usual collaborators: the glassmaker Luís Rigalt and the Granell workshop, the painter Josep Pey, the upholsterer and carpet maker Tomàs Aymat, the furniture maker Joaquim Campanyà and the decorative painters Vilaró and Valls, among other artists and craftsmen, gave shape to the interiors that we know today. In this article we would like to take a closer look at these two projects, with emphasis on the one carried out by Santiago Marco, analysing the decorative works carried out, as well as their authors.*

*KEY WORDS: Parlament de Catalunya; Santiago Marco; Pere Falquès; decorative arts.*



## EL ARSENAL DE LA CIUDADELA

El *Parlament de Catalunya* se ubica en el antiguo edificio del arsenal de la Ciudadela de Barcelona. Esta fortaleza fue erigida por orden de Felipe V después de la Guerra de Sucesión, para someter y garantizar el control militar de Barcelona y por extensión a toda Cataluña. Era una fortaleza militar y se convirtió en prisión política con numerosas ejecuciones a lo largo de los años, por lo que lo que era un espacio aborrecido por los barceloneses que anhelaban su derribo.

El arsenal, como el resto de las edificaciones que conformaban la ciudadela, fue erigido según proyecto del ingeniero militar de origen flamenco Jorge Próspero de Verboom (1665-1744), que se convirtió en el primer gobernador de la Ciudadela, cargo que ostentó hasta su muerte.

Las obras se iniciaron el 1 de marzo de 1726 y se alargaron hasta el año 1748. Era un edificio destinado a la construcción, reparación y almacenamiento del armamento y la munición.

La Ciudadela cumplió su función militar y de prisión política, hasta que, en la Real Orden del 5 de abril de 1864, se aprueba su demolición, devolviendo a Barcelona estos terrenos. Del derribo, que se hizo en diferentes etapas, se salvaron tres edificios, el arsenal, actual *Parlament de Catalunya*, la iglesia y la casa del Gobernador, hoy en día un instituto de enseñanza.

El espacio que ocupaba la ciudadela militar fue convirtiéndose paulatinamente en zona ajardinada bajo la dirección del maestro de obras Josep Fontserè i Mestre, que desde el 1873 ejercía el cargo de director municipal de parques y jardines del Ayuntamiento de Barcelona y que el 19 de marzo de 1872 había ganado el concurso de ajardinamiento de una parte del solar<sup>1</sup>. De Fontserè también es el proyecto del Umbráculo y invernáculo de la Ciudadela.

Así mismo, estos terrenos fueron los escogidos por el consistorio municipal para acoger los edificios de la Exposición Universal que se celebró en Barcelona en el 1888. El arquitecto Elias Rogent fue el director de obras de acondicionamiento y adecuación de este terreno con la construcción de los nuevos pabellones y el derribo de algunos edificios todavía existentes, así como parte de las murallas. La exposición, que tuvo un gran éxito de participantes, se clausuró en agosto de 1889.

## EL ACONDICIONAMIENTO DE PERE FALQUÈS DE ARSENAL A PALACIO REAL. 1889

El Ayuntamiento de Barcelona quiso dotar al edificio del arsenal de un nuevo uso, así en una carta del 13 de mayo de 1889 dirigida a la Comisión de Fomento, este

1. Vives, Francesc. «D'arsenal a Palau Reial» a *El Parlament de Catalunya*. Barcelona. Publicacions del Parlament de Catalunya. 2001. p. 117.

se lo ofrece como sede de un nuevo palacio real, ya que el que había habido en la ciudad se había destruido a raíz de un incendio el 1875, y desde entonces no existía residencia real en Barcelona. Las obras de reforma y acomodación se iniciaron el 28 de septiembre de 1889 y fueron encargadas al arquitecto municipal Pere Falquès i Urpí (1850-1916)<sup>2</sup>. Muchas de las actuaciones llevadas a cabo por este arquitecto todavía se conservan ya que Santiago Marco las mantuvo en la reforma ejecutada en el año 1932. El arquitecto Pere Falquès obtuvo el título en la Escuela de Arquitectura de Madrid en el 1873. Antes de ser arquitecto municipal de Barcelona el 1888, ejerció este cargo en las poblaciones de Sant Andreu de Palomar y en Sant Martí de Provençals, municipios circundantes a Barcelona y que fueron agregados a la ciudad Condal el 1897.

En el consistorio barcelonés ostentaba el cargo de jefe de la Sección de Urbanizaciones y Obras. Colaboró con el arquitecto Elias Rogent en la construcción de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Eran obras suyas los desaparecidos palacios de las Ciencias y de la Arquitectura. Se encargó de organizar y dirigir el cuerpo de Bomberos de Barcelona y fue presidente de la Asociación de Arquitectos de Cataluña. Trabaja tanto en obra pública como privada<sup>3</sup>.

De la época de Pere Falquès es la remodelación de la fachada de la que destaca el levantamiento de un piso en el cuerpo central, para dar más preeminencia al acceso principal, así como para romper la horizontalidad del conjunto. Así mismo, Falquès abre el ventanal central convirtiéndolo en balcón y situó en la parte superior el escudo triunfal de Felipe V, que originalmente ocupaba la puerta de los Socorros de la Ciudadela. De esta época también es la ornamentación de los cuerpos laterales con esgrafiados. Así mismo, en el interior convierte el patio central del edificio, hasta ese momento sin cubrimiento y sin un acceso directo a la primera planta, en el vestíbulo del edificio del que emerge la escalera de honor que da acceso a la planta principal y lo cubre cenitalmente con una gran claraboya de vidrio y metal forjado. De este mismo arquitecto son las magníficas decoraciones de los techos, diferentes en cada estancia, donde juega con cuatro materiales: mármol de colores, bronce, madera y hierro forjado y muchas de las ornamentaciones de las puertas con primoroso trabajo de las maderas y de los herrajes. También se encargó de la ornamentación del Salón del Trono, posteriormente reconvertido en el Salón de Sesiones, del que todavía se conserva todo el revestimiento marmóreo de los muros, de inspiración clásica, con una amplia cornisa moldurada que recorre todo el perímetro superior, arcadas de medio punto con columnas parejas entre ellas, de fuste de mármol y base y capitel de metal. También son obra de Pere Falquès la ornamentación del que tenía que ser el salón de baile, actualmente una de las salas de pasos perdidos llamado Salón Rosa, que hace honor a su nombre por el recubrimiento mural de mármol rosa, así mismo se caracteriza por unas columnas de fuste de mármol verde con la base y el capitel de metal ricamente trabajado, y la sala de pasos perdidos llamado salón gris.

Para ello se rodeó de destacados artistas y artesanos, con una magistral integración de las artes a la arquitectura, colaboraron en estas obras los industriales: Tarrés i Macià y la empresa de Josep Molins para las cerámicas, Joan Romeu Escofet para las tejas barnizadas y la casa Escofet i Fortuny para los suelos y Jaume Pujol i Bausis para los arrimaderos cerámicos. Como mueblistas y carpinteros las casas de Esteve Canals, Pere

2. TRIADÓ, J.R.. «El Palau Reial». *El Palau del Parlament*. Barcelona. Parlament de Catalunya. Lunwerg Editores. 2005 pp. 93-103.

3. <https://dbe.rah.es/biografias/50008/pere-falques-urpi> (consulta del 15 de marzo de 2023).

Bragulat y Martín Carbonell, Lluís Carreras fue el tallista encargado de los capiteles del Salón del Trono, posteriormente Salón de Sesiones, al vidriero Marí Carbonell se encargó de la claraboya del vestíbulo principal y de la pintura decorativa el pintor Pere Graner. En la galería paralela a la fachada, Falquès cubrió la parte baja de los muros de una cerámica anaranjada que imita las cañas de bambú, seguramente de la casa Pujol i Bausis, en lo alto de los muros Falquès abrió cinco hornacinas circulares con los bustos de cinco reyes, cuatro de la casa de Barcelona entre ellos Jaume I y el quinto dedicado a Carlos III<sup>4</sup>. Este edificio no llegó nunca a desempeñar las funciones de Palacio Real quedando las obras inacabadas.

El 18 de septiembre de 1902, el Ayuntamiento de Barcelona, destinó el edificio del arsenal para un nuevo uso, la de museo municipal de la ciudad, gestionado por la recién constituida Junta Municipal de Bellas Artes y Museos Artísticos de Barcelona. El edificio volvió a estar en obras en este caso para poder albergar los tres museos que en ese momento contaba la ciudad: el Museo de Reproducciones Artísticas, el Museo Municipal de Bellas Artes, y el Museo de Historia. Aunque el hecho que el edificio estuviese inacabado y el poco espacio expositivo que tenían las salas hizo que no se pudieran trasladar todas las obras. Era necesaria su adecuación y ampliación, para solventar el problema de espacio entre 1908 y 1915 se construyeron las naves laterales<sup>5</sup>.

## DE MUSEO A SEDE DEL PARLAMENT DE CATALUNYA, LA REFORMA DE SANTIAGO MARCO. 1932-1933

A inicios del mes de octubre de 1932 el *conseller de Governació de la Generalitat de Catalunya* Josep Tarradellas, persona responsable políticamente de las obras, encargó al decorador Santiago Marco la reforma del edificio del arsenal. Este edificio fue el escogido para acoger la sede el *Parlament de Catalunya*, dado que tras sopesar diferentes opciones para ubicar el nuevo parlamento<sup>6</sup>, vieron que esta era la más adecuada, aprovechando que el Museo Municipal de Arte y Arqueología, se trasladaba debido a que las humedades que padecía la construcción eran perjudiciales para la conservación de las obras que custodiaba. Marco realizó tanto la reforma decorativa como la adecuación de las diferentes instalaciones necesarias para el uso cotidiano. Por su parte el arquitecto municipal Josep Goday y Casals (1881-1936) se encargó de la preparación del Salón de Sesiones.

La información sobre esta reforma se ha extraído mayoritariamente de la documentación, sobre todo facturas, que conserva el *Arxiu del Parlament de Catalunya* donada por Josep Mainar i Pons (1899-1966), ebanista y decorador, y colaborador de Santiago Marco que la guardó hasta la instauración de la democracia cuando la ofrece al presidente de la Generalitat Josep Tarradellas en el año 1979<sup>7</sup>. Otras fuentes documentales imprescindibles para poder seguir el progreso de las obras es el texto de Josep Tarradellas.

4. TRIADÓ, J.R.. «El Palau Reial». *El Palau del Parlament*. Ob. Cit p. 100.

5. MARCH, E. «El Museu». *El Palau del Parlament*. Barcelona. Parlament de Catalunya. Lunwerg Editores. 2005 pp. 105-121.

6. Otros edificios que se valoraron fueron: el Palacio de Bellas Artes, el Palacio de Proyecciones, el de la Agricultura, y la Real Academia de Bellas Artes (Llotja). La ubicación del *Parlament de Catalunya*, generó en la época un intenso debate, con numerosos artículos en la prensa.

7. CAT APC FDH005 Donació de Josep Mainar i Pons. Donació de Josep Mainar i Pons Obres de rehabilitació del Palau del Parlament de Catalunya (1932-1936). Arxiu del Parlament de Catalunya.

«*Habilitació del Parlament de Catalunya, per Josep Tarradellas Conseller de Governació*» del 1932, *Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià* en el *Arxiu Abadia de Poblet*. Así como también el fondo «*Obres de construcció habilitació i instal·lacions del Parlament de Catalunya [1932-1936]*» y el fondo personal de Josep Mainar i Pons conservados en el *Arxiu Nacional de Catalunya*.

Otra fuente importante de información son una serie de fotografías fechadas el 1934, cuando las obras de acondicionamiento del edificio ya se habían acabado, encargadas por el propio Santiago Marco a la prestigiosa casa de fotografía Mas de Barcelona para hacer un obsequio a Josep Tarradellas, es el que se conoce como «Álbum Tarradellas» y está formado por 39 fotografías de las estancias más representativas de este conjunto. De este álbum Santiago Marco hizo hacer tres copias y una de ellas fue para Josep Mainar, su hija, la esmaltadora Montserrat Mainar, hizo donación de este álbum al *Parlament de Catalunya*. Una copia de estas fotografías también se encuentra en el fondo del *Foment de les Arts Decoratives* (FAD) custodiado en el *Museu del Disseny* de Barcelona<sup>8</sup>.

Santiago Marco i Urrutia (1885-1949), aunque nació en Tarragona, se trasladó de pequeño a Barcelona, donde la madre viuda tenía un hermano artista. Con catorce años entró a trabajar como aprendiz en el taller de vidrieras artísticas de Antonio Rigalt, amigo de su tío, uno de los más prestigiosos de su época. Sus inicios artísticos fueron pintando y dibujando vidrieras en el taller Rigalt, trabajo que compaginaba con sus estudios de Bellas Artes en la escuela Llotja de Barcelona donde asistía a clases nocturnas. Dos años más tarde empezó a trabajar en los talleres del mueblista Francesc Vidal i Jevellí, recomendado por el propio Rigalt, que necesitaba un auxiliar de confianza. En el taller Vidal entró como dibujante y pronto se encargó de hacer proyectos decorativos convirtiéndose en la mano derecha del propietario.

Por motivos familiares se trasladó un año y medio a México donde residía su hermano mayor Víctor Marco. Allí asistió a clase a la Escuela de Bellas Artes donde coincidió con el pintor Antonio Fabrés que en esos momentos ejercía el cargo de inspector general de Bellas Artes, nombrado por el presidente de la república Porfirio Díaz. Junto con su hermano Víctor, construyeron las puertas vidrieras para la sala de armas del presidente Díaz, actualmente desaparecida. A su regreso de México se reincorporó a su trabajo en los talleres Vidal<sup>9</sup>.

Hacia 1920, después del cierre de la empresa Vidal, abrió despacho propio como decorador. Trabajó para las principales familias acomodadas de Barcelona, con unos interiores que se mueven entre el historicismo y el Art Déco. Fue presidente del *Foment de les Arts Decoratives* (FAD), desde esta asociación fue el impulsor de las artes decorativas catalanas. Fue el promotor de la Exposición del Mueble en Barcelona del 1923, el responsable de la participación del FAD en la Exposición de Artes Decorativas de París del 1925 y en la Triennale de Milan de 1936, y de la construcción del Pabellón de los Artistas Reunidos para la Exposición Internacional de Barcelona del 1929 y de los Salones de decoradores de los años 1936 y 1941. Paralelamente al trabajo del *Parlament de Catalunya*, también trabajó para otras obras de la Generalitat de Catalunya como en el *Tribunal de Cassació* o en el amueblamiento de la casa de

8. Fons FAD. Museu del Disseny de Barcelona.

9. GIL, Núria. *El taller de vitralls modernistes Rigalt, Granell y Cia. (1890-1931)*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona. 2013. p 233.



presidente del gobierno catalán en la llamada *casa dels Canonges*. Fue distinguido con la legión de honor (1932) y publicó el tratado «*Per la bellesa de la Llar Humil*» (1930) Según las propias palabras del decorador Santiago Marco, esta obra tuvo tres grandes limitaciones, por una parte, las que le marcaban la estructura del propio edificio, a la que se tuvieron que adaptar las nuevas instalaciones a las ya existentes. Por otro lado, el corto plazo de tiempo del que disponía para hacer las obras y por último un limitado presupuesto. A todo ello se le tenía que sumar la huelga de ebanistas que hacía que el tiempo de las obras pudiera dilatarse al no encontrar fácilmente mano de obra disponible<sup>10</sup>.

Las obras se tuvieron que hacer a toda prisa ya que la reforma tenía que estar lista en muy pocos meses. Una primera fase de los trabajos duró desde el 12 de octubre del 1932 hasta el 5 de diciembre de ese mismo año. El 6 de diciembre de 1932 se inauguró el Salón de Sesiones con el acto solemne de la constitución del *Parlament de Catalunya* donde fue elegido presidente de la cámara Lluís Companys i Jover (1882-1940).

En esta primera etapa se crearon nuevos espacios y servicios para los diputados como: el salón de las conversaciones, el del teléfonos, correos y telégrafos, escritorios, bar, biblioteca y hemeroteca, los despachos del presidente y secretaria, gabinete telegráfico, tres salas de comisiones y minorías, el salón de los consejeros, la sala del secretario de la cámara, el guardarropa y guardaobjetos, y una primera remodelación del salón de sesiones que inicialmente fue amueblado en forma de «U» siguiendo el ejemplo del parlamento inglés. También se acondicionan nuevas oficinas y dependencias: oficinas burocráticas, pagaduría de los señores diputados, oficinas del diario de sesiones, departamento de taquígrafas, sala de periodistas, dispensario médico, archivo, habitaciones del mayordomo y del conserje situadas en la buhardilla del edificio que se tuvo que habilitar para este uso, la conserjería, el departamento para los ordenanzas y el departamento para los *Mossos d'Esquadra*. A todo ello se tiene que sumar los servicios de carácter general como la calefacción, intercomunicación entre las dependencias, aireación y refrigeración del salón de sesiones, servicios de higiene y lavabos, iluminación y alfombrado.

Una segunda fase de las obras se efectuó entre finales de febrero y principio del mes de abril de 1933, cuando se transformó el salón de sesiones, donde Santiago Marco tuvo que corregir el diseño inicial del arquitecto Goday de forma rectangular y transformarlo en hemiciclo para ochenta y cinco diputados, con setenta y seis butacas de terciopelo naranja y nueve de terciopelo rojo para el banco del gobierno, tapizadas por la empresa de Perfecte Llosà, y dispuestas en semicírculos gradualmente elevados y concéntricos. A los lados del hemiciclo Santiago Marco ubicó unos palcos de mármol blanco y al fondo situó la galería de la prensa y la tribuna popular<sup>11</sup>. Del arquitecto Josep Goday es el diseño del artesonado del techo, pensado para que la sala tuviera una buena acústica, ejecutado por el carpintero E. Cucurella, con un armazón de madera de Flandes<sup>12</sup>. Los gastos totales de adaptación fueron aproximadamente de 1.500.000 pesetas, triplicando el presupuesto inicial.

Para poder finalizar las obras a tiempo Santiago Marco se rodeó de los mejores artífices de la época, diversificando sus encargos entre diferentes empresas del mismo ramo.

10. «Informe sobre l'estat de les obres elaborat per Santiago Marco. 1933». CAT APC FDH005 Donació de Josep Mainar i Pons. Arxiu Parlament de Catalunya.

11. Entre los años 1980 y 1986 se tuvo que reformar el hemiciclo para dar cabida a todos los parlamentarios

12. SOCIAS, I. «El Palau del Ciutadella com a Parlament». *El Palau del Parlament*. Barcelona. Parlament de Catalunya. Lunwerg Editores. 2005 p. 141-153.

La mayoría de los proveedores eran socios del *Foment de les Arts Decoratives*, entidad de la que Marco era presidente como: Lluís Rigalt, Tomàs Aymat, Joaquim Campanyà, Pere Ricart o Josep Pey por citar algunos.

Gracias a la documentación conservada en el *Arxiu del Parlament de Catalunya* se puede seguir el día a día del progreso de las obras. Así, el constructor P. Sariola inició su labor el 12 de octubre de 1932, coordinando el trabajo de albañiles y yeseros. A finales de ese mismo mes se incorporaron al trabajo los electricistas de la empresa Fontbernat y los cerrajeros de la casa de Jacint Cuyàs. Ya a comienzos del mes de noviembre, el día 3, se inician los trabajos de los pintores de la casa Pere Pascual y el día 5 el de los picapedreros de la empresa Gonçal Daura y a finales de noviembre el de los marmolistas del taller de Franzi Hermanos, del que era propietarios los hermanos Pere i Jaume Franzi Roncorni, casa fundada en Barcelona el 1868, tenían sus oficinas en Barcelona y el taller en el *Hospitalet de Llobregat*, así como una sucursal en Madrid, esta empresa estuvo activa hasta finales de la década de los años 60 del siglo XX. Era un taller de gran prestigio en su época.

De la pintura decorativa de la planta noble se encargó la casa Vilaró i Valls empresa que a su vez encomendó al pintor Josep Pey la pintura ornamental del vestíbulo de honor de la planta noble o también llamado sala de los candelabros, por los ocho candelabros de grandes dimensiones que lo decoran, sala que según se puede apreciar en fotografías de la época que el edificio era museo no contaba con ninguna decoración mural. En ella Josep Pey realizó a lo largo del mes de diciembre de 1932 veinticuatro plafones decorativos figurativos alegóricos en grisalla y sanguina, técnica que da la percepción de relieve escultórico a las figuras (Figura 1).

Josep Pey i Farriols (1875-1956) fue un artista muy completo, trabajo como pintor, dibujante y restaurador de pinturas y retablos. Se dedicó al dibujo de numerosos diseños para artes decorativas (marquetería, tapicería, pintura mural, vidriera...). Fue colaborador de importantes industriales como los mueblistas Gaspar Homar para el que proyectará marqueterías y elementos cerámicos o la casa Busquets, con la empresa Vilaró i Valls con pinturas murales, o con el taller dirigido por Antoni Rigalt o el de Antoni Bordalba para el que hizo dibujos para vidrieras, también trabajó de forma asidua para la editorial Salvat a la que proveía de dibujos para sus publicaciones<sup>13</sup>.

La empresa Vilaró i Valls fue la responsable del marmoleado del crucero octogonal de la primera planta y la decoración al temple de las telas que cubren las paredes de esta sala, con motivos de hojas de acanto y rocallas, elementos extraídos de los repertorios rococós. En el centro de cada una de estas telas Marco dispuso unos apliques de bronce, de líneas estilizadas, de brazos, con motivos ornamentales similares a la decoración mural, comprados a la casa de metalistería de Pere Corberó. También fue la encargada de la pintura en esmalte de los techos del vestíbulo, el barniz del techo del salón de Sesiones, así mismo se encargó de preparar, dorar y barnizar las vigas y dos arcos y la decoración de tres puertas por la cara interior con dibujos de tonos metalizados del despacho presidencial, siguiendo las indicaciones de Santiago Marco. El crucero octogonal a su vez va cubierto por una claraboya de madera y vidrio decorativo con motivos de roleos de hojas de acanto, obra del vidriero Lluís Rigalt (1888-1960), delegado y director artístico de la empresa Cristalería Catalana. Rigalt también se encargó de la construcción de las vidrieras emplomadas y esmaltadas

13. PEY, M. «Josep Pey, anónimo colaborador de mueblistas y decoradores» *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*. Barcelona: MNAC. pp. 154-166. En el Centre de Documentació del Museu del Disseny, se conserva parta del fondo de Josep Pey.



**Figura 1.** Fotografía de la Sala de los candelabros o vestíbulo de Honor, con las pinturas de Josep Pey. 1934. Museu del Disseny. Fons FAD.



que cubren los óculos superiores del salón de sesiones, ornamentados con motivos vegetales, siguiendo el diseño de Santiago Marco, así como también de las vidrieras del vestíbulo hechas con plomo y vidrio catedral, de los faroles de la planta baja con vidrio biselado y de la reparación de la claraboya central que da luz a la escalera de honor, realizada en época de Pere Falquès. (Figura.2).

Lluís Rigalt, era hijo del eminente vidriero modernista Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914), su formación la efectuó en el taller de su padre y en la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona (Llotja). A la muerte de su padre se hizo cargo de la dirección artística del taller Rigalt, Granell y Cia, hasta el año 1922 que se establece por cuenta propia haciendo sociedad con el también vidriero Román Bulbena i Masferrer (1894-1959), con el que realizará numerosas obras, muchas de ellas dentro del estilo Art Déco. En el 1929 y después de separarse de Bulbena se hizo cargo de la empresa Cristaleria Catalana. Fue un gran esmaltador de vidrio y cerámica<sup>14</sup>.

Rigalt tuvo un relación personal y profesional muy cercana con Santiago Marco ya que, como se ha comentado anteriormente, Marco se formó inicialmente en el taller de Antoni Rigalt donde coincidió con su hijo Lluís. La colaboración del vidriero en las obras del decorador será una constante a lo largo de los años.

Otras empresas dedicadas al vidrio que trabajaron en este edificio fue Granell y Cia., continuadora de la empresa Rigalt, Granell y Cia., uno de los talleres de vidrieras artísticas más importantes del Modernismo. En esta obra se encargan principalmente de la colocación de vidrio en muchas de las oberturas del edificio como en las galerías y el cancel de entrada del público. También encontramos facturas de la casa de espejos Murgia.

Treinta y siete de las alfombras de lana anudada que cubrían los suelos de las estancias del *Parlament de Catalunya*, fueron proyectadas exprofeso para este edificio ejecutadas por Tomàs Aymat (1891-1944), alguna todavía se encuentra en uso en la misma ubicación<sup>15</sup>. Aymat era oriundo de Tarragona, como Santiago Marco, pero su familia se trasladó a vivir a Barcelona. En la ciudad condal se formó en dibujo y pintura en la Real Academia de Bellas Artes (Llotja), pensionado por la Diputación. En sus inicios artísticos se decantó por la escenografía, colaborando en el taller del afamado artista Oleguer Junyent. En el año 1912, siendo todavía alumno de Llotja, recibe una beca para ampliar estudios en París, donde conoce a Joaquim Floch i Torres (1886-1963) que redirige su formación hacia el campo del textil, ingresando en la factura nacional de Gobelins, donde aprendió todas las técnicas tradicionales de tejer tapices. Ese mismo año, complementa su formación en la Real Fábrica de tapices de Santa Barbara de Madrid.<sup>16</sup> En Barcelona tuvo un primer taller en el barrio de Gràcia, pero en el 1920 se traslada al municipio de Sant Cugat del Vallés. En el año 1926, ayudado por Santiago Marco que le cede unos terrenos que tenía en Sant Cugat siendo también quien encarga la obra de la casa-taller al arquitecto Ramón Reventós, proyecta las nuevas instalaciones de su manufactura<sup>17</sup>.

14. GIL FARRE, N. «Antoni Rigalt i Blanch i Lluís Rigalt i Corbella, dos generacions de vidriers entre el Modernisme i el Art Déco». *Rigalt, família d'artistes: dauradors, pintors i vitrallers*» Barcelona. Dossier AEM, núm. 1, gener 2021 p. 141.

15. Las alfombras posteriormente a la Guerra Civil fueron guardadas en un almacén de la Diputación de Barcelona. El 11 de noviembre de 1992 el que era el presidente de la Diputación Manuel Royes i Vila formaliza la entrega de trece alfombras históricas del Parlamento de Catalunya para que sean devueltas a su lugar de origen. [(Información extraída del documento 05. Fitxes catifes Web\_v1\_net\_Format.pdf, que se encuentra disponible en la web del Parlament de Catalunya)]. De estas alfombras el *Arxiu del Parlament*, conserva las plantillas a medida natural, así como las muestras de las lanas de diferentes colores con que las confeccionaron.

16. DENGRÀ, A. *Tomàs Aymat, l'artista, la manufactura*. Sant Cugat del Vallés. Museu de Sant Cugat. 2007. pp. 10-14.

17. DENGRÀ, A. *Tomàs Aymat, l'artista, la manufactura*. Ob. Cit. p. 31.



Figura 2. Fotografía del vestíbulo octogonal 1934. Museu del Disseny. Fons FAD.



Este autor es un referente en el trabajo textil y un colaborador habitual de Santiago Marco. Por ejemplo, suyas son las alfombras de la escalera de honor, el crucero, y las de la sala rosa y de la sala gris, también la alfombra que cubría el suelo del primer Salón de Sesiones en forma de «U», posteriormente fue trasladada al despacho presidencial. Las alfombras del crucero y de la sala rosa y gris se conservan en su ubicación original, mientras que la de la escalera de honor está guardada en un almacén especializado en material textil<sup>18</sup>. El resto de las alfombras y cortinajes se compraron a la empresa de Higinio Blanco Bañeres. Tal como comenta Josep Mainar en el informe que realiza con el resumen de las facturas de la reforma, se puso un elevado número de alfombras y de cortinajes, tanto como motivo decorativo como para quitar la frialdad y la humedad a los espacios.<sup>19</sup> Por lo que se refiere al suministro de mobiliario para acondicionar las diferentes estancias, fueron diversas las empresas que participaron y que trabajaron simultáneamente para poder tener el mueblaje finalizado a tiempo.<sup>20</sup> Así, tal como constan en las facturas, el mobiliario de las salas principales; como el despacho del presidente de la cámara, el del secretario y el del oficial mayor fueron encargados a la prestigiosa casa Herrainz de Madrid, unas piezas de estilo historicista. Para el despacho del presidente de la cámara suministran un sofá tallado y dos butacas a juego de terciopelo, una mesa de roble tallada, un sillón de nogal giratorio también tapizado de terciopelo, dos sillones de roble de terciopelo de color cobre y tachonados con clavos de bronce, una mesa de roble tallado para el teléfono a juego con el resto de muebles (Figura 3). Para el despacho del secretario un sofá estilo Luis XIII tapizado con terciopelo azul y flecos y tachonado con clavos de bronce. Por último, para el despacho del oficial mayor, un sofá de dos plazas con dos sillones a juego de terciopelo marrón claro, dos librerías de tres cuerpos y dos muebles auxiliares de conjunto, dos sillones tapizados, una mesa de escritorio con su sillón.

Además, también abastecieron de otros muebles de los que en las facturas no especifica su ubicación, como una mesa de despacho de caoba plomada, bronce fundido y dorado fino, una escribanía repujada estilo imperio de plata, un sillón tallado, dorado y tapizado con terciopelo de seda, un cenicero de plata repujada y una mesa para el teléfono de caoba y marquetería.

Antonio Herrainz (1870-1947) inició su andadura en el mundo de la decoración como montador de instalaciones eléctricas. En el año 1889 viajó a París, y a la vuelta empezó en el mundo de la decoración con un taller de lámparas de fundición, y posteriormente pasó a diseñar aparatos de iluminación en su empresa de nombre «Herrainz y Cia.» A partir del 1898 ya se dedica también al mobiliario, ofreciendo servicios de decoración a la aristocracia y la alta burguesía, pasando a ser el decorador preferido de las élites españolas<sup>21</sup>.

18. Esta alfombra actualmente se encuentra en el almacén de *Papiol Alfombres, SA* (Sant Cugat del Vallés). (Información extraída del documento 05.Fitxes catifes Web\_v1\_net\_Format.pdf, que se encuentra disponible en la web del Parlament de Catalunya.).

19. «Informe sobre les obres 1932-1936» por Josep Mainar. CAT APC FDH005 Donació de Josep Mainar i Pons. Arxiu del Parlament de Catalunya

20. No se han podido localizar ninguno de los muebles originales de la época de Santiago Marco. En el año 1983 la empresa *Enric Lladó Decoració* hizo una reproducción del mobiliario del despacho presidencial. En el 2008 estos muebles fueron retirados y actualmente se conservan en el *Museu d'Història de Catalunya*.

«Contracte de cessió de comodat del mobiliari de l'antic despatx d'audiències del Parlament de Catalunya a favor de l'agència catalana del patrimoni cultural per integrar-lo al fons del Museu d'Història de Catalunya». Expedients núm PARLC-2028-00009 (TEEC) y 625-00001/12(SIAP). 5 de febrero de 2018.

21. PIERA, M.» Antonio Herráiz, mueblista de la vivienda de Julio Muñoz Ramonet en Barcelona». *Res mobilis. Revist internacional de investigació en mobiliari i objectes decoratius*. Vol. 5, n1 5, 2016. pp. 155-174.



Figura 3. Fotografía del despacho del presidente del parlamento, 1934. Museu del Disseny. Fons FAD.

Del despacho presidencial cabe resaltar el trabajo en pasta dura de la puerta principal dirigido por Marco con un trabajo de talla de motivos florales dorados y en el centro el escudo de Cataluña obra de la casa B.Sabaté Pastor, empresa que también realizó de modelaje y ejecución del gran escudo de la fachada exterior del parlamento.

Otros mueblistas que participaron en el arreglo de las diferentes estancias fueron: la casa Pallarols de Barcelona, que construyó los muebles para la biblioteca suministrando tres mesas de nogal tallado con traba de bronce y las seis sillas que conformaban el conjunto. También proporcionaron algunos muebles para el despacho del presidente de la cámara como una mesa de nogal de estilo renacentista, o dos poltronas estilo Luís XIII y otra de estilo Luís XIV tapizadas de terciopelo o una mesa extensible de roble. La casa Pallarols era una empresa familiar dedicada a la venta de muebles y a la decoración, de gran prestigio en Barcelona que atendían a una selecta clientela tanto pública como privada. En esos años estaba regentada por Joan Pallarols Colomer.<sup>22</sup>

En el Salón de Sesiones participaron diversas empresas de carpintería como la de Francesc Casas que fue la encargada del cambio de disposición de las graderías de forma cuadrangular a la de hemiciclo, también realizó la mesa de la presidencia, las mesas de los consejeros y las de las secretarías, así como la urna para las votaciones; por su parte la casa de Enric Cucurella se encargó de la construcción de los escaños, la empresa Ribas i Pradell de la gradería, la escalera i las barandillas. De Joaquim Campañà, mueblista, colaborador asiduo en las decoraciones de Santiago Marco son los cinco sillones para la mesa de presidencia, hechos de madera de roble con tachas de metal y tapizados en blanco, así como también las mesas y las sillas para las taquígrafas de características parecidas a los sillones y tres bancos para los ministros.

Joaquim Campañà i Genovart (1888-1967), a parte de mueblista y ebanista también tenía formación como escultor y tallista. En el año 1925 abrió su taller: «Talleres mecánicos de ebanistería, carpintería artística y gran decoración», en la calle Córcega de Barcelona. Fue miembro muy activo del *Foment de les Arts Decoratives*, entidad con la que participó en numerosas exposiciones nacionales e internacionales. También era socio de la «*Associació artística d'escultors i decoradors de Barcelona*» y miembro del «Colegio de artífices de ebanistería». A diferencia de otros mueblistas Campañà no tenía tienda abierta al público sino que trabajaba directamente para los decoradores y arquitectos más importantes del momento<sup>23</sup>.

Santiago Marco, proyecta los escaños del hemiciclo de líneas rectas y sobrias, en una combinación equilibrada entre modernidad y clasicismo, ya que el mobiliario tenía que estar en armonía con el paramento de los muros de la época de Pere Falquès (Figura 4). Para esta sala el marmolista Pedro Ricart construyó dos barandillas de mármol siguiendo el proyecto de Santiago Marco, se escogió mármol de la misma clase que el utilizado en los muros por Falquès, para quedar en consonancia con lo ya construido. Trabajaron en la sala de periodistas las empresas Planells i Queraltó que construyó dos mesas rectangulares de grandes dimensiones (320x100cm) y una de circular y seis cabinas telefónicas y la de Agustí Moliné que construyó diez cabinas telefónicas de haya con hierro y vidrio o las casas Andreu Vaurell y Gifré i Escoda que se encargaron del mueblaje del bar, concretamente Vaurell del mostrador y Gifré i Escoda suministró dieciocho mesas de roble con pie de hierro y sobre de caucho negro y 28 sillas de la

22. Este taller lo ha estudiado en profundidad la historiadora Carla Planas, «La casa Pallarols». *Parlem de.. Els Pioners de la Decoració*. Estudi del Moble. 2023. En prensa.

23. SUBIRANA, M. «Donació Arxiu Campayà». *Revista estudi del moble*. núm. 28, maig de 2019. Pp. 20-21.





**Figura 4.** Fotografía del Salón de Sesiones, 1934. Museu del Disseny. Fons FAD.

casa Thonet del modelo A.617, aparecida en el catálogo de la empresa del año 1930.<sup>24</sup> La casa de muebles Altaba se encargó de amueblar la sala de los secretarios de la cámara y el despacho del mayordomo, y la empresa A. Ballart suministró cien sillas de roble estilo jacobino, sin especificar su ubicación en la factura. Mientras que el archivo y la hemeroteca tenían un mobiliario de acero, más en la línea de la modernidad del momento y del que no se conserva ninguna imagen.

Como se puede ver por las fotografías de época conservadas, así como también por la información recogida en las facturas, Santiago Marco utilizó un interiorismo y mobiliario más regio, principalmente siguiendo el estilo de los luses franceses, para las salas nobles como el despacho del presidente de la cámara o la del secretario. No así para las nuevas oficinas de uso interno como la sala de periodistas o el bar que el mobiliario era más funcional y moderno, pero siempre siguiendo una línea clásica. La metalistería se confió principalmente a la casa de Pere Corberó, que proporcionó muchas de las arañas de techo y apliques de las diferentes salas, como los tres grandes salomones del salón de sesiones ejecutados siguiendo las directrices del arquitecto Josep Goday y del decorador Santiago Marco, los dos grandes candelabros para la mesa de presidencia de trece luces cada uno que se adaptaron a unas bases ya existentes, las lámparas del despacho del presidente de la cámara o los cuatro apliques de bronce para el octógono, entre muchas otras obras de iluminación. Esta empresa también se encargó de la elaboración de las dos barandillas de formas curvas ornamentadas con motivos vegetales que se encuentran en los laterales de la mesa de presidencia del salón de sesiones de bronce fundido, hechas siguiendo el proyecto de Santiago Marco así mismo esta casa realizó cincuenta y cuatro florones y ciento seis aplicaciones diversas

24. Agradecemos la información facilitada a Julio Vives Chillida.



de bronce fundido para las puertas de la presidencia. La empresa de Pere Corberó, suministró algunos aparatos lumínicos como cuatro candelabros de estilo pompeyano y cinco luces en forma de lira que provenían del Palacio Estanislau Planas de Barcelona. Pere Corberó i Casals (1877-1957), broncista y repujador originario de Lleida, iniciador de una saga familiar de artistas, se instaló en Barcelona en el año 1890 abriendo su tienda y taller de metalistería.

También participaron otras empresas como la casa de Josep Franch que proporcionó un aparato de luz de cristal de Baccarat o la empresa Bertran i Garí Florensa con diferentes apliques y la empresa A. Bosch que construye ocho lámparas de cristal en araña siguiendo el diseño de Santiago Marco o la de Francesc Planas. La mayoría de las lámparas y apliques se conservan actualmente en su ubicación original. Estos elementos de iluminación se creían perdidos por el saqueo que padeció el edificio entre los años 1939 y 1945, pero posteriormente fueron encontrados y restablecidos en su sitio original.

Por lo que se refiere a las piezas de arte, la casa Lena SA fue la encargada de proveer de la escultura con la figura de san Jorge, que se encontraba a la entrada del Salón de Sesiones. A la sala de arte *Galleries Laietanes* les compraron dos jarrones japoneses de bronce con pie de madera tallada, así mismo como puede apreciarse en las fotografías de época la escultura titulada «*Serenitat*» de Vicenç Navarro Romero (1888-1979), presidía el crucero octogonal.

En paralelo a todo este trabajo de artesanos no podemos olvidar a las empresas que proveyeron de los servicios básicos al edificio, así las casas Sauret, Isidre Font, Cardonna i Munné y Salvador Verdaguer suministraron los sanitarios, o la casa Pirelli que puso el pavimento de goma en el baño del despacho de presidencia, la empresa Fontbernats se encargó de las instalaciones de electricidad y fontanería, Jacint Cuyàs la herrería. Así mismo se compraron un total de 18 extintores de la casa Minimax, del modelo Exponic.

Después de la entrada de las tropas franquistas en la ciudad de Barcelona, el 26 de enero de 1939, el *Palau del Parlament* fue clausurado y saqueado, y se le dio de nuevo la función de caserna militar.

## CONCLUSIÓN

Como se ha podido ver, la decoración que se conserva actualmente en el *Parlament de Catalunya*, es el resultado de dos grandes reformas, por un lado la del arquitecto Pere Falquès, de un estilo ecléctico con matices modernistas y por otro la ejecutada por Santiago Marco en el 1932, en la que combina modernidad y clasicismo manteniendo el justo equilibrio y armonía entre la decoración de su antecesor y su propuesta decorativa. Santiago Marco fue un magnífico director de orquesta que supo liderar un numeroso grupo de industriales, artistas y artesanos para hacer una reforma ágil y efectiva adaptada al nuevo uso del edificio, que supo mantener las piezas ya realizadas por Pere Falquès y enriquecerlas con nuevos elementos ornamentales.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- DENGRÀ, A. *Tomás Aymat, l'artista, la manufactura*. Sant Cugat del Vallés. Museu de Sant Cugat. 2007.
- FOLCH Y TORRES, J. *Santiago Marco*. Barcelona: Monografies d'Art. Edicions Quatre Coses, 1926.
- GIL FARRE, N. «Antoni Rigalt i Blanch i Lluís Rigalt i Corbella, dos generacions de vidriers entre el Modernisme y el Art Déco». *Rigalt, família d'artistes: dauradors, pintors i vitrallers* Barcelona. Dossier AEM, núm. 1, gener 2021 p. 141.
- GIL FARRE, N. *El taller de vitralls modernistes Rigalt, Granell y Cia. (1890-1931)*. Barcelona. Tesi Doctoral. Universitat de Barcelona. 2013.
- LLORENS ARTIGAS, J. *Tomás Aymat*. Barcelona: Monografies d'Art. Edicions Quatre Coses, 1926.
- PEY, M. «Josep Pey, anónimo colaborador de mueblistas y decoradores» *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*. Barcelona: MNAC. pp. 154-166.
- PIERA, M.» Antonio Herráiz, mueblista de la vivienda de Julio Muñoz Ramonet en Barcelona». *Res mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*. Vol. 5, n1 5, 2016. pp. 155-174.
- SUBIRANA, M. »Donació Arxiu Campayà». *Revista estudi del moble*. núm. 28, maig de 2019. pp. 20-21.
- SUREDA, J. (coord.) *El Palau del Parlament*. Barcelona. Parlament de Catalunya. Lunwerg Editores. 2005.
- SOBREQUÉS, J., VICENS, F., PITARCH I.E., *El Parlament de Catalunya*. Barcelona. Publicacions del Parlament de Catalunya. 2001.

# DECORACIÓN Y MOBILIARIO ORIGINAL DEL PALACIO DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS. RESTAURACIONES, TRANSFORMACIONES Y NUEVAS OBRAS A LO LARGO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Abraham Rubio Celada

Conservador documentalista/ECRA. Congreso de los Diputados  
Secretario de la Asociación de Amigos del  
Museo Nacional de Artes Decorativas

## RESUMEN

El llamado palacio del Congreso de los Diputados fue decorado y amueblado, en el momento de su inauguración en 1850, por los mejores artesanos y con los materiales de mejor calidad.

Algunas de esas decoraciones, sobre todo las aplicadas a la arquitectura, fueron diseños de Narciso Pascual Colomer, el arquitecto que proyectó el edificio. Pasados unos pocos años, debido al desgaste del mobiliario por el uso, o a reformas por nuevas necesidades, se restauraron o se transformaron muebles, se cambiaron pavimentos, zócalos y se pintaron, entelaron o empapelaron paramentos. Muchos de esos muebles originales todavía se conservan, algunos en sus dependencias originales, con las transformaciones añadidas, y otros en diversos espacios.

PALABRAS CLAVE: Decoración; mobiliario; segunda mitad del siglo XIX; Palacio del Congreso de los Diputados.

## DECORATION AND ORIGINAL FURNITURE OF THE PALACE OF THE CONGRESS OF DEPUTIES. RESTORATIONS, TRANSFORMATIONS AND NEW WORKS THROUGHOUT THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

### ABSTRACT

*The so-called palace of the Congress of Deputies was decorated and furnished, at the time of its inauguration in 1850, by the best craftsmen and with the best quality materials.*

*Some of these decorations, especially those applied to architecture, were designs by Narciso Pascual Colomer, the architect who designed the building. After a few years, due to the wear of the furniture due to use, or reforms due to new needs,*

*furniture was restored or transformed, pavements, baseboards were changed and walls were painted, fabricated or wallpapered. Many of these original furniture are still preserved, some in their original dependencies, with the transformations added, and others in various spaces.*

*KEY WORDS: Decoration; furniture; Second half of the nineteenth century Palace of the Congress of Deputies.*



## INTRODUCCIÓN

La importancia que los estudiosos del arte han dado a las artes decorativas en el Congreso de los Diputados ha sido prácticamente nula, y un reflejo de ello es que en las publicaciones recientes sobre esta Institución en relación al patrimonio artístico, las páginas dedicadas a esta especialidad son mínimas. Por ejemplo en *El Congreso de los Diputados* de 1998, en el capítulo IV de Bonet Correa y Arias de Cossío, dedican sólo seis páginas, comenzando por esta frase «El mobiliario del Palacio ofrece pocas piezas de interés artístico», y a continuación se refieren sólo de manera muy breve a los tapices, la plata y los relojes, ocupando la parte de los muebles 6 líneas, de las que cuatro de ellas, se refieren a la llamada mesa velador del Salón de Conferencias, donde se limitan a repetir el error de otros investigadores anteriores de que era un regalo de la reina Isabel II.

Conocemos la decoración original de algunos de los espacios importantes del Congreso de los Diputados cuando se inauguró en 1850, así como de algunos años después, tanto por las ilustraciones del momento como por la documentación conservada en el archivo a través de los presupuestos presentados y por los inventarios, así como por algunas publicaciones de la época, entre las que destaca *Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados publicada por la Comisión de Gobierno Interior del mismo*, publicada seis años después de su inauguración<sup>1</sup>, que ha sido la base de todas las investigaciones posteriores que sobre la historia del Congreso de los Diputados han salido a la luz en distintos momentos del siglo XX. Otra fuente documental gráfica importante ha sido la fotografía, en la que se reflejan vistas del exterior de los años sesenta y del interior a partir de los setenta del siglo XIX, como algunas de Jean Laurent, famoso fotógrafo francés instalado en España<sup>2</sup>.

Si bien, los estudios que se han hecho sobre el Congreso de los Diputados en la segunda mitad del siglo XX, están enfocados en la arquitectura, escultura o pintura fundamentalmente, en los últimos años se ha dirigido alguna atención a las artes decorativas, ya sea en extensos artículos como los dedicados a la Biblioteca y el Archivo<sup>3</sup>, o de pequeños estudios como los que se publican online dentro del apartado *Papeles para la Historia* en la página *web* de la Institución<sup>4</sup>.

En el Congreso de los Diputados, la labor de los arquitectos en relación con las artes decorativas fue fundamental, pues no solamente fueron los diseñadores de muchas de las decoraciones, sino que debían emitir informes sobre las futuras obras y en algunos casos decidir qué presupuesto se aprobaba. Algunos de estos arquitectos importantes de la segunda mitad del siglo XIX fueron Narciso Pascual Colomer, autor también del

---

1. Madrazo, F. de P., y Eguren, J. M. de, 1856.

2. Del fotógrafo francés Jean Laurent se conservan distintas tomas tanto exterior como de espacios interiores del Congreso de los Diputados.

3. Herrero de Padura, M., 2017, pp. 451-532.

4. Algunas piezas estudiadas han sido la mesa central del Salón de Conferencias, el reloj de Alberto Billeter, los escaños del Salón de Sesiones o también espacios como la Galería del Orden del Día y su desaparecido zócalo de azulejos.

proyecto arquitectónico, Santiago Angulo, Higinio Cachavera, Miguel Martínez Iniesta, Miguel Aguado y Arturo Mérida<sup>5</sup>.

En las primeras páginas de la *Memoria histórico-descriptiva*, ya se expone una declaración de intenciones sobre el porqué del carácter palaciego: «La construcción de los edificios públicos, y muy particularmente de los palacios, que en su interior deben estar ricamente decorados, se considera siempre como el más fausto acontecimiento que puede ocurrir en una Nación, así en beneficio de las nobles artes como de las mecánicas. Las sumas que en esta clase de obras se invierten, redundan en provecho y honor del mismo país que las suministra, ofrecen ocasión de mostrar su habilidad los artistas, contribuyen al fomento de las artes, y en realidad son una semilla fecunda de prosperidad y de impulso para la industria»<sup>6</sup>.

A continuación haremos un pequeño recorrido describiendo los espacios más representativos del palacio, tanto en su estado actual, como los cambios introducidos durante la segunda mitad del siglo XIX, empezando por el Vestíbulo principal, pasando al Salón de Conferencias, con sus dos Escritorios a cada lado, la Galería del Orden del Día y el Salón de Sesiones. Haremos también mención a la decoración y mobiliario de otros espacios significativos como son las habitaciones de Presidencia, el despacho de Secretarios, el Salón de Ministros y la Biblioteca.

## EL VESTÍBULO

Es un espacio muy suntuoso de planta rectangular con los extremos cortos en forma de semicírculo. Al entrar en él, si es verano y está retirada la gran alfombra de la Real Fábrica de Tapices, su pavimento de mosaico es lo que más nos suele llamar la atención<sup>7</sup>. El arquitecto Narciso Pascual y Colomer en su informe facultativo escribe que cuando se traspasa la puerta principal que da a la Carrera de San Jerónimo «...se pasa a un espacioso atrio o vestíbulo donde podrán aguardar los comisionados de la recepción y demás acompañamiento de honor que se acostumbra», describiendo la función del mismo para recibir a las personas Regias.

En la *Memoria histórico-descriptiva*, se describe el vestíbulo como una pieza rica y elegante, con su pavimento de «*Batutto* a la veneciana», distribuido en tres partes, rectangular en el centro y semicirculares las de los costados. «La primera, circundada de una banda, contiene el escudo cuartelado de Castilla y León con sus colores y esmaltes. En el semicírculo de la derecha se ve la cifra de Isabel II, y en el de la izquierda aparece la fecha de 1850, año en que fue terminado este edificio»<sup>8</sup>.

El mosaico es obra de Elías Bex, que además de musivario era escayolista. En 1849 se le encargaron una serie de pavimentos además del vestíbulo (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 22, n.º 6). En el pliego de condiciones del concurso se especifica la ornamentación de este mosaico compuesto de una griega con rosas y fondo jaspeado,

5. ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 22, n.º 43. Expediente sobre nombramientos de arquitectos del Congreso.

6. *Op. Cit.*, 1856, pp. 1 y 2.

7. De su importancia es señal el que haya sido uno de los más estudiados de las artes decorativas en el Congreso. Arias Riera, E., y Castro Sánchez, M.ª T. de, 2011, «Un tesoro a nuestros pies: el mosaico a la veneciana del Vestíbulo del palacio del Congreso». *Papeles para la Historia*, [www.congreso.es/cem/docs06121846-2](http://www.congreso.es/cem/docs06121846-2) (última consulta 20 de febrero de 2023).

8. Madrazo, F. de P., y Eguren, J. M. de, 1856, p. 28.

o un equivalente a este dibujo (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 22, n.º 30). En la sesión del 31 de diciembre de 1850 hay un apartado donde se indica «Presentose una cuenta de D. Elías Bex, comprensiva de los pavimentos de mosaico ó llámese el del batuto veneciano, hecho en el vestíbulo de la entrada principal y de las piezas correspondientes a la Presidencia, importante 41.944 rs; y se acordó pasarlo a informe del Sr. Arquitecto, que contestó proponiendo una rebaja sobre esa cantidad (ACD, Obras de Palacio. Actas 31-12-1850).

Además de en la *Memoria Histórica-Descriptiva*<sup>9</sup>, también se citan los pavimentos con esta técnica existentes en el Palacio en sucesivas publicaciones, como la *Guía del Palacio del Congreso* de 1911<sup>10</sup>, o *El Palacio del Parlamento* de 1936<sup>11</sup>. De todos los pavimentos de mosaico construidos en 1850 por Elías Bex solamente se ha conservado este del Vestíbulo Principal.

Durante toda la segunda mitad del siglo XIX el mosaico debió conservarse en perfecto estado y no fue hasta la llegada de la Segunda República en 1931, cuando se reformó eliminando el escudo cuartelado que se encontraba en la parte central, siendo sustituido por la fecha de 1850, al igual que se eliminó la cifra de Isabel II y la fecha de inauguración del palacio, que se encontraban en los semicírculos laterales, dejando esos espacios sin rellenar por ninguna decoración, tal como los vemos ahora (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 99, n.º 28).

La bóveda de escayola del vestíbulo, así como la decoración en la cornisa y paredes también son obra de Elías Bex (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 22, n.º 30). En distintas reuniones de la Comisión de Gobierno Interior de 1849 se pasan libramientos a cuenta de su trabajo en el adorno de las escayolas de las paredes, o sea de los estucos imitando mármoles de colores, que se prolongan durante el año 1850<sup>12</sup>. La parte baja está formada por un zócalo a imitación de mármol verde, que remata en una cornisa moldurada, sobre la que se asientan pilastras con sus basas y capiteles, que dividen las paredes en dos pisos de compartimentos rectangulares que imitan mármoles de distintos colores, recuadrados por molduras blancas. Dentro de los recuadros hay tondos de políticos ilustres, enmarcados por molduras doradas y blancas. La pared presenta en la parte superior un entablamento corrido con dentellones, que remata en una cornisa moldurada.

El trabajo de la gran bóveda de escayola con la decoración de casetones ya debió estar terminado el 27 de abril de 1850, en que figura el completo pago por ese trabajo (ACD, Obras de Palacio. Actas 27-04-1850). La bóveda está estructurada en tres partes, una central en forma de medio cañón y dos en los extremos en forma de cuarto de esfera, con una decoración en relieve de casetones colocados en losange con una flor en el centro, de la que hay dos modelos que se van alternando, recuadrados por una moldura dorada.

El mobiliario original ha desaparecido, a excepción de las dos grandes lámparas de bronce dorado colgadas del techo. En la sesión del 25 de mayo de 1850 se dice que «Se dio Comisión al Sr. Conde de Vistahermosa, para contratar las banquetas necesarias para el vestíbulo y el salón de Conferencias, con los ebanistas D. Nicolás Martín y

---

9. *Op. Cit.*, 1856.

10. Gómez Bardají. 1911.

11. Gutiérrez, 1936.

12. Los libramientos eran de 1.500 reales (ACD, Obras de Palacio. Actas 29-09-1849), hasta que ante la protesta de Elías Bex de que esta cantidad era insuficiente, a partir de la Sesión de 19 de enero de 1850, se le aumenta a 2.000 reales (ACD, Obras de Palacio. Actas 19-01-1850).

D. Juan Antonio Izquierdo, dando después cuenta del precio y las condiciones con que las haya contratado» (A-03-L4-OP04-25-05-1850). Tres años después el tapizado de esos muebles debía estar deteriorándose, pues se da cuenta de la «Aprobación del presupuesto de 1929 reales para 13 fundas para las banquetas del vestíbulo y de la sala de conferencias, acordándose que sean de color de plomo» (ACD, Serie Gobierno Interior. Actas Tomo 2, 1847-1855). En 1889, en el Inventario general, el mobiliario que se describe en el Vestíbulo Principal es el siguiente: «quinze divanes de terciopelo, dos mesas de pino de forma ovalada pintadas y con tapetes de hule, otra mesa de pino larga con cajones, una papelera de pino pintada de la extensión de la mesa anterior, dos candelabros dorados de gran altura con cinco brazos de cada uno, colocados sobre pedestal de madera forrados de terciopelo y escudo en su frente, con león el uno y castillo el otro, dos aparatos de gas dorados suspendidos del techo y de nueve brazos cada uno con bombas de cristal, un reloj con caja de caoba maqueada, que marca las horas de las principales ciudades del mundo con almanaque permanente, barómetro y termómetro, sistema planetario e indicador de la hora de salida y postura del sol, doce sillas de rejilla» (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 45, n.º 11)<sup>13</sup>.

Actualmente, desde hace poco tiempo, se expone delante de la estatua de mármol de Isabel II la llamada mesa de las Cortes de Cádiz y a cada uno de sus lados cortos, dos sillones giratorios, realizados por la casa Lissarraga en 1907<sup>14</sup>.

## EL SALÓN DE CONFERENCIAS

El Salón de Conferencias, también llamado «Salón de los Pasos Perdidos», es el espacio más importante del Congreso de los Diputados después del Salón de Sesiones. En general no ha sufrido muchas transformaciones desde su inauguración en 1850. Al entrar destacan las pinturas murales de la bóveda, las grandes pinturas rectangulares alegóricas y los medallones de la parte superior de las paredes con retratos de diputados ilustres. En cada una de las cuatro esquinas, hay cuatro bustos en mármol sobre altas bases cilíndricas. Del techo cuelgan dos grandes lámparas de bronce. También llaman la atención los paramentos de estucos policromados imitando mármoles de colores, así como las cuatro portadas de chimeneas de mármol y si estamos en verano, retirada la gran alfombra de la Real Fábrica de Tapices, el magnífico pavimento de mármoles de colores (Figura 1).

A continuación describiremos más en detalle aquellos elementos relacionados con las artes decorativas de los que hemos encontrado documentación en el Archivo del Congreso, que nos permiten saber quiénes fueron sus autores, el proceso de fabricación y cronología, junto a otras vicisitudes.

Según Navascués el mobiliario original de 1850 se debió a «Martín Kexel, que era ebanista, tapicero y adornista...»<sup>15</sup>. Sin embargo, tal como dijimos al hablar del mo-

13. En este año de 1889 el famoso reloj astronómico, hoy día situado en el llamado Escritorio del Reloj, se encontraba en el Vestíbulo Principal, así como los dos grandes candelabros de bronce que originalmente se hicieron para el Salón de Sesiones y se trasladaron aquí para colocar en su lugar las estatuas de mármol de los Reyes Católicos, que justamente ese año se subieron a las hornacinas del testero y los candelabros volvieron a su lugar original, donde siguen hoy día.

14. Los 4 sillones giratorios se hicieron para el despacho de Secretarios, a juego con el estilo clasicista de la mesa.

15. Navascués, 1998, nota 57, p. 230. Tal vez haya una confusión y dado que Martín Kexel se encargó de todos los muebles del salón de Sesiones y de algunas de las habitaciones de Presidencia, por extensión se hayan atribuido a él todos los



biliario del Vestíbulo, en la sesión del 25 de mayo de 1850 consta que se encargaron los muebles a los ebanistas D. Nicolás Martín y D. Juan Antonio (ACD, Obras de Palacio, Actas 25-05-1850). De estos muebles no se ha conservado nada, y pocos años después tenemos noticias de restauraciones. Por ejemplo, la Comisión de Gobierno Interior acordó en la sesión de 4 de agosto de 1869 «Renovar el forro de las otomanas del Salón de Conferencias» (ACD, Gobierno Interior. Actas 04-08-1869).

El autor del pavimento de mármoles de colores es Santiago Jabouin, marmolista con domicilio en la calle Príncipe, N.º 10 de Madrid, que fue también el autor de catorce chimeneas para el palacio del Congreso de los Diputados, y el pavimento de mármol para el Salón de Sesiones, que veremos a continuación.

El pavimento es de planta rectangular y su autor lo denomina como «friso»<sup>16</sup>. Es como una gran alfombra con un dibujo geométrico de estilo neoclásico. Su decoración la forman compartimentos cuadrados y rectangulares, a su vez enmarcados

por una cenefa perimetral y otras intermedias, compuestas por formas trapezoidales que alternan los colores amarillo y gris oscuro. La parte central se compone de tres rectángulos paralelos en disposición longitudinal, el del medio con una decoración de un círculo y triángulos que convergen en él; los rectángulos a cada lado presentan rombos concéntricos en el centro y a cada lado decoración de espina de pez. En los dos lados cortos, la decoración está formada por un rectángulo en el centro, y un cuadrado a cada lado. En el rectángulo del centro alternan de fuera a dentro los colores: blanco, gris oscuro, rojo, blanco, rojo, amarillo y blanco con tres flores incrustadas de cuatro pétalos de color negro, similares a las de los cuadrados de los lados.

En la *Memoria Histórica-Descriptiva* de la construcción del palacio se cita la procedencia de los distintos mármoles empleados: «En el pavimento que presenta una ingeniosa combinación, se han empleado mármoles de España, blanco de Macael, negro de Aragón, encarnado de Alicante, y morado y amarillo de Cuenca...»<sup>17</sup>.



**Figura 1.** Pavimento de mármoles de colores del Salón de Conferencias del Palacio del Congreso de los Diputados. Santiago Jabouin. Fuente: Congreso de los Diputados / Verónica Povedano.

muebles originales de 1850. Años después, la relación del Congreso con este ebanista se rompió, y se prohibió que se le encargaran más muebles (ACD, Obras de Palacio. Actas 8-04-1854).

16. Presenta unas medidas de 9,30 x 14,60 metros.

17. *Op. Cit.*, 1856.

La primera noticia la encontramos en la sesión de la Comisión de Gobierno Interior de 27 de abril de 1850, en la que se presentó la propuesta de Santiago Jabouin, de ejecutar un pavimento de mármol de color y blanco de un dibujo de «friso» al precio de 13 reales de vellón el pie cuadrado superficial, en el que se obligaba a concluirlo el 15 de julio de 1850» (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 22, n.º 6)<sup>18</sup>, acordándose que el arquitecto informara de ello, siendo aprobado el 4 de mayo de 1850 (Serie Obras de Palacio, legajo 22, n.º 6)<sup>19</sup>.

En 1869 debía estar deteriorado este pavimento, pues la Comisión de Gobierno Interior acordó en la sesión del 4 de agosto de ese año «Pedir al marmolista el presupuesto del costo que tendría la renovación del pavimento de la Sala de Conferencias, cubierto hoy de estera por su estado de deterioro» (ACD, Gobierno Interior. Actas 04-08-1869). En relación con las portadas de chimenea del palacio, han llamado la atención ya de otros historiadores, como el arquitecto Navascués, que ha publicado sobre ellas: «Las fachadas de chimenea del Congreso se deben todas al cantero-escultor Santiago Jabouin, quien en mármoles de diferentes colores, especialmente en el llamado amarillo de Cuenca, dejó una serie excelente, con algunas que entran en el terreno de la verdadera obra de arte»<sup>20</sup>. El hecho de que en la *Memoria Histórica-Descriptiva* se haga una relación de los artesanos que participaron en las obras del Congreso, incluyendo incluso el precio de las mismas, ha permitido saber que el autor de las portadas de mármol de las chimeneas fue el marmolista Santiago Jabouin, autoría confirmada en la documentación del Archivo<sup>21</sup>.

Las cuatro portadas de chimenea del Salón de Conferencias están inspiradas en modelos palaciegos. El mármol empleado procede de unas canteras de Cuenca, de color amarillo ocre con vetas e inclusiones de color granate, y otras muy finas de color blanco. El utilizar mármol de Cuenca podría deberse a que ya se utilizó este tipo de mármol en las decoraciones del palacio real de Madrid. Presentan la misma medida<sup>22</sup> y estructura, con un formato prismático rectangular compuesto de cuatro piezas macizas de mármol: la cornisa en la parte superior, que está retranqueada en el centro con el perfil moldurado; el friso, que es cajeadado; una pilastra doble a cada lado de la embocadura y una basa corrida moldurada en la parte inferior.

La primera noticia sobre estas portadas de chimenea la encontramos en la sesión del 20 de febrero de 1847, en la que el conde de Vistahermosa propuso que, en las salas de conferencias, en las de secciones y en las demás oficinas del palacio se estableciesen chimeneas, y se acordó que el señor arquitecto director tomase datos y noticia de los mármoles que puedan necesitarse. El 25 de mayo de 1849 presentó Santiago Jabouin el presupuesto de cuatro portadas de chimeneas en mármol, y adjuntó tanto dibujos

18. En total el precio fue de 22458 reales y 6 maravedíes, siendo ejecutado entre mayo y octubre de 1850.

19. Además del pavimento del Salón de Conferencias, también los suelos de mármol de las entrepuertas que comunican con los Escritorios y las galerías, fueron hechos por Jabouin, en el precio de 1600 reales (ACD, Obras de Palacio. Actas 21-09-1850). A pesar de estar terminado el pavimento en el momento de la inauguración del Congreso, los pagos se fueron prolongando durante el año siguiente, efectuándose el último por valor de 5494 reales y 6 maravedíes, en mayo de (ACD, Obras de Palacio. Actas 24-05-1851).

20. *Op. Cit.*, 1998, nota 54, p. 230.

21. *Op. Cit.*, 1856. En total hizo catorce chimeneas: cuatro para el salón de Conferencias, cuatro para los Escritorios y otras seis para el despacho del presidente, la sala de descanso de la Presidencia, Secretarios y otros espacios. El precio de cada una de ellas fue de 8.765 reales, 12.165 reales, 7.578 reales, 6.150 reales, 8.000 reales, 10.000 reales, 10.000 reales, 7.000 reales, 7.000 reales, 12.000 reales, 12.000 reales y 4.000 reales.

22. Las medidas son 116 x 166,5 x 44,5 cm.

con las medidas como muestras de mármoles de color y de blanco de Macael<sup>23</sup>. El 1 de junio de 1849 el arquitecto Colomer escribió a la Comisión que está de acuerdo con los precios y proyecto de chimeneas de Jabouin, aprobando esta el presupuesto en la sesión de 9 de junio de 1849 (ACD, Obras de Palacio. Actas 09-06-1849). En septiembre de 1849 estaban ya terminadas y el 25 de mayo de 1850 el arquitecto Colomer informa que han quedado colocadas y sentadas las 4 portadas de mármol amarillo de Cuenca de las chimeneas del Salón de Conferencias (ACD, Obras de Palacio. Actas 25-05-1850)<sup>24</sup>. En relación con las chimeneas de mármol se encuentra la aprobación en la sesión del 11 de junio de 1850, del presupuesto de Grouselle para los hogares de hierro (ACD, Obras de Palacio. Actas 11-06-1850).

En cuanto a los relieves de las escayolas y los estucos imitación de mármol de las paredes, el autor de los primeros o al menos de los modelos, fue el escultor José Panuchi<sup>25</sup>, mientras que de los segundos fueron Jorge Pelossi y Francisco Poncini. Lo mismo sucederá con la obra de los cuatro Escritorios<sup>26</sup>. En cuanto a la composición de la decoración, se repite la misma estructura en los dos lados largos, y otra distinta pero similar para los lados cortos. A modo de ejemplo, describiremos la pared que da a la Galería Orden del Día, donde de abajo a arriba encontramos los siguientes elementos, a uno y otro lado de una puerta central: una base moldurada corrida sobre la que apoyan seis pilastras de estilo jónico en escayola con decoración a *candelieri* en relieve dorado, entre las que hay dos espacios separados en altura por una cornisa con decoración de perlas y hojas doradas, rodeadas de estuco imitando mármol en tono rojizo con vetas blancas; en la parte inferior, espacios rectangulares de estuco imitando mármol en tonos claros con vetas rojizas, enmarcados por una moldura dorada; en la parte superior, cinco recuadros rectangulares en formato horizontal con dos tondos, cada uno con decoración en relieve y dorada que rodean óleos sobre lienzo de representantes de la nación, enmarcados por molduras doradas. Sobre los capiteles jónicos de las pilastras, una cornisa con decoración en relieve dorado de contario, perlas y hojas. A continuación, un friso con relieves dorados de cabezas de león y palmetas entre hojas de acanto, y una doble cornisa con relieves dorados de ovas y flechas en la parte inferior; seguido, un contario con hojas en la parte superior; le siguen seis pilastras con decoración en relieve dorado de *candelieri*, entre las que

---

23. Por el dibujo N.º 1 pide 10.000 reales de vellón, por el dibujo N.º 2 pide 8.000 reales de vellón, por el dibujo N.º 3 pide 7.000 reales de vellón y por el dibujo N.º 4 pide 6.000 reales de vellón (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 22, n.º 17). Los dibujos de las portadas de chimenea no se han conservado, o al menos no se han localizado de momento. Las muestras de mármol debieron ser remitidas a Jabouin, puesto que él mismo pidió que se le devolvieran el 9 de febrero de 1850 (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 22, n.º 17).

24. Son muchas las cuentas que figuran en el Archivo del Congreso de los Diputados en relación con el proceso de construcción de las portadas de chimenea. Citaremos a modo de ejemplo, una cuenta presentada en la sesión del día 13 de octubre de 1849 por una cuenta de una chimenea de mármol de Cuenca, colocada en la obra importante 7578 reales (ACD, Obras de Palacio. Actas 13-10-1849), y otra de la sesión de 20 de marzo de 1850 de una chimenea de mármol amarillo de Cuenca importante 10.000 reales (ACD, Obras de Palacio. Actas 30-03-1850).

25. Se conserva la documentación relativa a este trabajo. En la sesión del 24 de julio de 1847 queda claro que esta obra se le había encargado al escultor José Panuchi y se expone que «Replanteada la decoración del salón de Conferencias y de los salones contiguos se han empezado a correr cornisas y entregado al escultor para su ejecución los dibujos de los capiteles de pilastras y frisos y molduras talladas que comprende» (ACD, Obras de Palacio. Actas 24-07-1847); en la sesión del 4 de marzo de 1848 se aprobó la cuenta presentada por el escultor José Panuchi de la cornisa arquitrabe que va debajo de los arcos de los cuatro salones pequeños, y de 40 capiteles de orden compuesto, diez para cada salón, importante 12.000 reales, y se acordó expedir el libramiento (ACD, Obras de Palacio. Actas 04-03-1848).

26. Para entrar en más detalle sobre la documentación del proceso de construcción de los estucos, tanto del Salón de Conferencias, como de los cuatro Escritorios, se puede consultar el trabajo de Báez Aglio, M.<sup>a</sup> I., García Molina, M.<sup>a</sup> J. y Vidal Cabeza, L., 2006, pp. 113-126.

se encuentran pinturas al óleo sobre lienzo, enmarcadas por molduras doradas en relieve. Por último como remate, un friso liso y sobre él una cornisa de palmetas en relieve dorado.

En relación con el proceso de su construcción, el encargo se hizo primero al estuquista Pedro Maffini, que presentó su presupuesto el 28 de abril de 1848, pero murió antes de empezar el trabajo, por lo que continuó su socio Jorge Pelossi. Este presentó otro presupuesto el 17 de mayo de 1848, que fue aprobado en la sesión del 1 de junio de 1848 por acuerdo de la Comisión de Gobierno Interior. La obra la hizo con su socio Francisco Poncini. El primer pago de mil reales se reflejó en el Acta de la Comisión del 3 de junio de 1848. Cada semana Poncini fue recibiendo un pago de mil reales a cuenta. Estos pagos se reflejan minuciosamente en los documentos del Archivo<sup>27</sup>. Del último pago de 4.077 reales y 12 maravedíes se dio cuenta en la sesión del 23 de marzo de 1850. El pago total ascendió a 100.253 reales y 12 maravedíes (ACD, Gobierno Interior. Actas Tomo IV).

Muy espectaculares resultan las dos grandes lámparas de bronce con tulipas de cristal que cuelgan del techo, así como los dos tipos de apliques de pared, que parecen ser los originales de 1850. No tenemos noticia de quien pudo ser su fabricante, pues fueron comerciantes quienes las suministraron y no podemos conocer al fabricante. Sí sabemos que eran lámparas de gas y que fueron electrificadas cuando la electricidad llegó al Congreso de los Diputados, de tal modo que todavía conservan las espitas para abrir el gas. En el cuadro de Asterio Mañanós y en la postal de «Todo Madrid» de Kâulak, podemos observar que en la parte inferior, las tulipas de las lámparas están colocadas mirando al suelo, mientras actualmente todas miran para arriba. La posición actual debía ser la original, pues la llama del gas debía ir dirigida hacia arriba, mientras que al electrificarse ya no importaba la posición.

En cuanto al mobiliario, la mesa central o velador es el mueble más importante del Salón de Conferencias<sup>28</sup>, y uno de los más sobresalientes del Patrimonio del Congreso de los Diputados. Colocada en el centro del Salón ha sido ya publicada en algunas ocasiones<sup>29</sup>. Por tradición se ha considerado hasta hace pocos años que fue un regalo nupcial del zar de Rusia Nicolás I a la reina Isabel II. Es posible que esta confusión venga de la noticia publicada de la donación de esta mesa por la reina Isabel II en el libro que escriben tres funcionarios de Secretaría en 1911<sup>30</sup>. La misma procedencia se repite en la obra publicada durante la II República de Teodoro Gutiérrez, donde se describe como una «valiosísima mesa de caoba, palo rosa y metal, con incrustaciones de nácar...»<sup>31</sup>. La misma información se cita en la obra de Gaspar López<sup>32</sup>. Pero en la sesión de la Comisión de Gobierno Interior de 23 de diciembre de 1853, bajo la

27. En enero de 1849 la Comisión acordó una distribución de fondos, de los que al escayolista le correspondieron 1320 reales (ACD, Obras de Palacio. Actas 30-1-49). Poco después Poncini pidió un aumento de la asignación para acelerar los trabajos (ACD, Actas de la Comisión de Gobierno Interior, Tomo III, Acta 526, 14-4-49). A pesar de que el arquitecto Colomer certificó la autorización de este aumento (ACD, Obras de Palacio, legajo 24, n.º 2), no se llevó a cabo y Poncini siguió cobrando los mil reales.

28. Presenta unas medidas de 91 cm. de altura y 160 cm. de diámetro.

29. «Una mesa digna del Salón de Conferencias del Palacio», *Papeles para la Historia*, <https://www.congreso.es/cem/docs04021853> (última consulta 22 de febrero de 2023). Se cita aquí una referencia de la España Moderna, Revista de España, donde Ricardo Becerro de Bengoa (diputado de las legislaturas de 1886, 1893, 1891 y 1898, y senador en la legislatura 1901-1902 por la circunscripción de Álava), escribe que la mesa fue adquirida en 1853 por 3.000 pesetas, cantidad equivalente en 1894 a los 12.000 reales de vellón pagados en el momento de su compra.

30. *Op. Cit.*, 1911.

31. Gutiérrez, 1936.

32. Gómez de la Serna, 1971.



presidencia de Martínez de la Rosa, consta la adquisición de una mesa velador y que se abonen por ella 12.000 reales de vellón. Además, consta el libramiento de ese pago a doña María Abad, el 24 de diciembre de 1854 (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 19, n.º 12; legajo 13, n.º 1 y legajo 14, n.º 1).

Respecto a la estructura de la mesa y detalles técnicos, gracias a su restauración en 1993, podemos conocer muchos datos (ACD, Informe de restauración de la mesa velador, 1993)<sup>33</sup>. Está compuesta por un tablero, un faldón con remate inferior ondulado, tambor central con un elemento circular bajo él, soportes en forma de esfinges, la base y los pies. Destaca en el tablero la decoración en marquetería de maderas nobles, metal y nácar con motivos de mariposas, estrellas y elementos vegetales.

Según un informe de la restauración realizada por Pablo Cantó en 1947, tenía un tablero de mármol blanco, que al quitarse dejó al descubierto la decoración de marquetería del tablero, sustituyéndose por la actual piedra de ágata (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 54, n.º 4).

En el Salón de Conferencias se encuentra actualmente un conjunto de 8 escaños y 12 sillones, que se puede corresponder con el presupuesto de 4.125 pesetas que hicieron los ebanistas González e Hijos y fue aprobado por la Comisión de Gobierno Interior el 22 de agosto de 1894, diseñados por Higinio Cachavera, arquitecto del Congreso en esos momentos<sup>34</sup>. Seguramente el mobiliario original de 1850 estaba muy deteriorado, pues ya en 1888 se les encargó a los ebanistas González e Hijos un presupuesto para la restauración de los ocho divanes del salón de Conferencias (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4).

El tipo de escaño es de tres plazas, con la parte delantera de los brazos con doble voluta de madera tallada con adornos en relieve de tipo vegetal, dorados parcialmente, estructura que se repite fielmente en el sillón, así como el tapizado en terciopelo rojo con tachuelas y pasamanería a juego, con flecos bicolor que rodean toda la parte inferior entre las patas, que presentan forma cabriolé.

En la documentación conservada (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 56, n.º 33), al asiento individual se le nombra como sillón o butaca, y al asiento para tres individuos como escaño o diván a la turca. El arquitecto Higinio Cachavera hizo unos bocetos para esos muebles, firmados el 21 de julio de 1894. De ellos, uno de la butaca o sillón es prácticamente idéntico al actual, a excepción de las patas que en el boceto están tapadas por flecos y llevan pequeñas ruedas; el otro de un diván es similar a excepción de las patas, que en el modelo que se hizo son dos delanteras y dos traseras, mientras que en el boceto es una base corrida moldurada en madera con cuatro pequeñas ruedas. En los pliegos de condiciones para el concurso se redactan quince cláusulas donde se van a especificar claramente todos los requisitos, entre los que figura el número que será de ocho escaños y doce sillones, de madera de roble lustrado a la cera y baño de barniz mate, tapizados con cueros de los llamados asillerados grabados a mano, con arreglo a los dibujos del arquitecto Higinio Cachavera.

El 1 de agosto de 1894 se anuncia en la Gaceta de Madrid el concurso convocado por la Comisión de Gobierno Interior dirigido a los constructores de muebles de lujo, para la realización de ocho escaños y doce sillones en roble y cuero para el salón de Conferencias del Congreso de los Diputados, que se presentarán en pliegos cerrados

---

33. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache M., 1996.

34. Los N.º de Inv. de los escaños son 00573, 00574, 00575, 00576, 00577, 00578, 00579 y 00580 y los N.º de Inv. de los sillones 00561, 00562, 00563, 00564, 00565, 00566, 00567, 00568, 00569, 00570, 00571 y 00572. Las medidas del escaño son 176 x 83 x 95 cm. y las del sillón 76 x 62 x 95 cm.

y sellados, firmado por el oficial mayor de la secretaría del Congreso el 1 de agosto de 1894<sup>35</sup>. El plazo para la presentación de las proposiciones se cumple a las 6 de la tarde del 15 de julio de 1894. Por la documentación conservada en el Archivo conocemos los talleres que se presentaron, su adjudicación a los Sres. González e Hijos y todo el proceso de la construcción<sup>36</sup>. En la Sesión del 1 de octubre de 1894 se presenta una carta del arquitecto Cachavera del 26 de septiembre de 1894, donde expresa que los sillones y divanes están ejecutados conforme a los pliegos, y el secretario ordena el pago de ellos al Señor González (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 56, n.º 33). El taller de ebanistería González e Hijos es uno de los que trabajó habitualmente para el Congreso de los Diputados a partir de 1888, tanto en la restauración o construcción de nuevos muebles como en la renovación de las tapicerías, aparte de sus trabajos en el Salón de Sesiones o en las habitaciones de Presidencia, que veremos más adelante, se conserva documentación sobre varios trabajos más<sup>37</sup>.

## LOS ESCRITORIOS

Se llaman Escritorios en la actualidad a los cuatro salones, situados dos a dos, en los lados largos del salón de Conferencias. La decoración original de las bóvedas pintadas, de los estucos y escayolas de los paramentos y de las portadas de mármol de las chimeneas se ha conservado prácticamente igual al momento de su construcción. No se han conservado sin embargo los pavimentos, ni el mobiliario. Los sillones y sillas actuales tapizados en rojo, la mesa ovalada central y los veladores de los ángulos también con la tapa ovalada, que se repiten en los cuatro Escritorios, son posteriores. El reloj astronómico que hoy da nombre a uno de los escritorios, conocido como el Escritorio del Reloj, no se encontraba en esos momentos aquí. En el inventario de 1887 se cita colocado en el Vestíbulo principal y en el año 1907, se le sitúa en la Sala de visitas de los diputados. Es una de las piezas de mobiliario más importantes del Congreso, y sobre él se ha escrito ya en algunas publicaciones, la más reciente *Los relojes del Congreso de los Diputados*<sup>38</sup>.

En La Memoria Histórico-Descriptiva se dice de ellos: «Estos cuatro gabinetes, con planta rectangular, tienen mucha semejanza entre sí, por lo que los describiremos en general, fijándonos en cada uno para indicar solamente alguna circunstancia que le distinga. Sirven de gabinete de lectura los dos de la derecha, y los de la izquierda están

35. Gaceta de Madrid, N.º 213, 1 de agosto de 1894, p. 407.

36. Se presentaron siete talleres de ebanistas: Camilo Laorga, José Domínguez, José Serra Argenter, González e Hijos, Luis Frigonal, Francisco Amaré y Vicente Abad y García. La apertura de los sobres se le comunica al presidente el 16 de agosto de 1894 (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 56, n.º 33). El 22 de agosto de 1894 la Comisión de Gobierno interior adjudicó el concurso a los ebanistas González e Hijos por cuatro mil ciento veinticinco pesetas, lo que se les comunica en una carta el 25 de agosto de ese año (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 56, n.º 33).

37. El 23 de diciembre de 1889, hicieron un trabajo de tapicería por el que se les pagó 625 pesetas (ACD, Gobierno Interior. Actas Tomo 7, Folio 12). El 17 de enero de 1893, presentaron un presupuesto para hacer el mobiliario de las Secciones, adjuntando bocetos de los muebles, del zócalo de madera y del cortinaje (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4). En marzo de 1894, presentaron un presupuesto para el mobiliario de la Redacción y 24 sillas, que fue aprobado en la Sesión del 21 de marzo de 1894 (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4). En enero de 1899, presentaron un presupuesto para una librería, adjuntando dibujo de ella (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4).

38. «Billeter, artista del tiempo», *Papeles para la Historia*, <https://www.congreso.es/es/cem/vidparl1858> (última consulta 26 de febrero de 2023); Barquero Cabrero, 2021, pp. 139-182.

destinados, uno para que escriban su correspondencia particular los Señores Diputados, y otro, con lujoso mostrador y una fuente artificial, para que se les sirva agua»<sup>39</sup>.

A través del Inventario de 20 de junio de 1850 nos podemos hacer una ligera idea del mobiliario de estos Escritorios, que ya hemos visto eran conocidos con otros nombres en el momento de la inauguración del Palacio. En relación con los gabinetes de Lectura se enumeran los siguientes objetos: «Una mesa redonda de dos trozos con cubierta y caídas de paño verde; Veinticuatro tablillas de nogal con sus candados para colocar los periódicos; Dos mesas de despacho chapeadas de caoba, con cajones; Dos escribanías de metal de cuatro piezas, con platillo de nogal; Dos sillones de caoba, con brazos y asiento de Cerda; Veintitrés sillas de nogal con asientos blancos de paja; Dieciocho sillas de caña con asientos de paja amarilla; Tres pares de cortina de damasco de seda de color de caña, con abrazaderas y bastones dorados con remate de metal, colocadas en los huecos de los balcones y puerta que conduce a la pieza inmediata; Una lámpara colgada, de dos quinqués, cubierta con su gasa; Una chimenea de metal con piedra de mármol blanco, con todos los útiles necesarios; Una campanilla con tirador, torniquetes y demás necesario; La alfombra correspondiente de empresas varias» (ACD, Serie Obras Palacio, legajo 27, n.º 2).

En cuanto al mobiliario del gabinete llamado «pieza del agua», en el mismo inventario de 20 de junio de 1850, se enumeran: «Un armario de pino pintado con entrepaños y dos cajones; Una mesa grande cuadrilonga con tapete de hule y dos cajones; Un biombo de pino con lienzo y forrado de papel de color; Una mesa pequeña de pino bastante estropeada con tapete de hule; Una tinaja de Toboso con su pie y tapa y jarro de hoja de lata; Un lebrillo de Talavera para enjuagar los vasos; Una tina de madera con su garrafa grande de estaño, y bomba de lo mismo, con su tarima; cuatro jofainas y sus jarras de pedernal con pies de caoba; Cuatro saleros de cristal para la sal de acederas; Una percha de nogal con cuatro colgaderos, para las toallas; Cuatro banquetas de nogal sin respaldo, forradas de raso de lana floreado» (ACD, Serie Obras Palacio, legajo 27, n.º 2). Son magníficas las portadas de las chimeneas de cada uno de los cuatro Escritorios, inspiradas en modelos palaciegos al igual que las del salón de Conferencias, y con un mármol que también procede de unas canteras Cuenca. Cada chimenea presenta un formato prismático rectangular, compuesta de cuatro piezas macizas de mármol: la cornisa en la parte superior, que está retranqueada en el centro; el friso, también retranqueado en el centro; una ménsula con el perfil en S en la parte superior y en forma de garra de león en la parte inferior; una basa corrida con molduras. Las garras de león son unos de los elementos diferenciadores más significativos en relación con las portadas de las chimeneas del Salón de Conferencias. El color de la chimenea de cada escritorio puede variar sensiblemente según las vetas de mármol: por ejemplo, en el Escritorio de Periodistas, es de color ocre con brechas y vetas de color rojizo y blanco; en el Escritorio de Cabinas es de color salmón con brechas y vetas ocre, rojizas y blancas; en el Escritorio de la Constitución, de color morado rojizo; en el Escritorio del Reloj es de color amarillo pajizo con vetas rojizas y blancas (figura 2). En cuanto al proceso de construcción, en el parte de obra del arquitecto Colomer, leído en la sesión del 22 de junio de 1850, informa de que han quedado colocadas y sentadas las cuatro portadas de mármol de los 4 salones próximos al de Conferencias (ACD, Obras de Palacio. Actas 22-06-1850). Son numerosos los libramientos a cuenta de esta obra que se registran en el Archivo.

---

39. *Op. Cit.*, 1856, p. 34.



**Figura 2.** Portada de chimenea de mármol de Cuenca del Escritorio de Cabinas del Palacio del Congreso de los Diputados. Santiago Jabouin. Fuente: ECRA SERVICIOS INTEGRALES DE ARTE, S. L.

un tondo con roleos simétricos a cada lado con toques dorados. Los estucos entre las pilastras imitan mármol de color amarillo con vetas grises y blancas, y rojos con vetas blancas. Sobre una cornisa con decoración en relieve de hojas doradas, se abren dos arcos de medio punto, y sobre ellos, un friso con decoración en relieve de roleos y contario en blanco y dorado, rematando en una cornisa también con relieves en blanco y dorado. Gracias a los estudios técnicos practicados hace unos pocos años, así como la publicación de los resultados, podemos saber la composición de los estucos de los cuatro Escritorios, considerados de una gran calidad: «Se ha confirmado la presencia de tierra natural amarilla, roja y verde; en concreto se presenta la identificación de limonita (óxido hidratado de hierro), hematites (óxido de hierro) y glauconita (mica ferromagnésica), integrantes respectivamente de cada una de ellas», y también «... se ha confirmado que todos los morteros están constituidos por un yeso dihidrato de gran pureza, únicamente con pequeñas impurezas de sulfato de estroncio, barita y calcita

En cuanto a las decoraciones de los relieves de escayolas y los estucos imitación de mármoles de colores son, como ya dijimos antes al hablar del Salón de Conferencias, los primeros de José Panuci y los segundos de Jorge Pelossi y Francisco Poncini. El proceso de su construcción y los pagos está perfectamente documentado en el Archivo<sup>40</sup>, así como el presupuesto que presentaron para realizar el trabajo<sup>41</sup>. La planta es cuadrangular y los paramentos son similares en los cuatro Escritorios. A modo de ejemplo, describiremos la pared de uno de ellos, medianero a la galería del Orden del Día. De abajo a arriba, a cada lado de la puerta se encuentra un zócalo de color verde con brechas oscuras y betas blancas. Sobre él, unas pilastras que imitan mármol blanco, enmarcadas por molduras doradas, y con unos capiteles, que sostienen un friso con decoración en relieve de palmetas y hojas estilizadas, una cabeza de león dentro de

40. El primer pago de mil reales se reflejó en el Acta de la Comisión del 3 de junio de 1848. A finales de junio se empezaron a cubrir con escayola los cuatro escritorios, y a finales de noviembre estaban ya todos cubiertos (ACD, Obras de Palacio, legajo 28, n.º 1). Cada semana Poncini fue recibiendo un pago de mil reales a cuenta. Del último pago de 4.077 reales y 12 maravedíes se dio cuenta en la sesión del 23 de marzo de 1850 (ACD, Obras de Palacio. Actas 23-03-1850).

41. Ascendió a 100.253 reales y 12 maravedíes (ACD, Obras de Palacio. Actas 23-03-1850).



(esta última también empleada como pigmento blanco en algunos de los estucos)<sup>42</sup>. Están conclusiones en cuanto a la composición de las cargas y de los pigmentos de los estucos de los cuatro Escritorios se puede hacer extensible a los del Salón de Conferencias, el Salón de Sesiones y el Vestíbulo principal, ya estudiados antes.

## LA GALERÍA DEL ORDEN DEL DÍA

Actualmente la galería del Orden del Día presenta unos altos zócalos de mármol, así como un pavimento en el mismo material, y un lucernario con vidrieras de colores<sup>43</sup>. En 1850 las paredes estaban solo pintadas y el pavimento seguramente era de azulejos o baldosas. En 1888 su aspecto cambió gracias al colorido de unos zócalos de azulejos con esmaltes policromos, que diseñó el arquitecto del momento Higinio Cachavera. En esos momentos se puso de moda en toda Europa la llamada «arquitectura del color», y en España esa moda llegó por el impulso Ricardo Velázquez Bosco, arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Las modas también llegaban al Congreso, y en España teníamos magníficos modelos antiguos para inspirarnos, como los azulejos toledanos de los zócalos del patio del Alcázar de Toledo, y los de los patios de los palacios sevillanos como el de Dueñas de la Casa de Alba o el de Pilatos de la Casa de Medinaceli. En esos momentos del último cuarto del siglo XIX la Galería del Orden del Día podría recordar más a un patio, un zaguán o una galería de una gran casa andaluza, inundada además por la luz cenital que entraba por el techo, que era lo que gustaba en esos momentos, y que curiosamente desentonaba bastante con el estilo clasicista palaciego del Congreso de los Diputados. Debió ser por eso por lo que duró muy pocos años y en 1901 se encargó su sustitución por un zócalo de mármol, que tampoco es el que vemos ahora, ya que se cambió posteriormente.

En relación al encargo del zócalo de azulejos, el 13 de junio de 1888 el arquitecto Cachavera presentó al Presidente del Congreso un presupuesto de 19.943, 39 pesetas por los zócalos de todas las galerías del palacio, en el que argumentaba de la siguiente manera la utilización de azulejos en lugar de otro material: «...he procedido a estudiar el medio de decorar convenientemente las galerías del edificio al propio tiempo que el de conseguir se disminuyeran los desperfectos que en ellas ocasionan el rozamiento y el choque de los cuerpos duros evitándose así el feo aspecto que hoy presentan. Nada considera el arquitecto que suscribe más apropiado y más en el carácter de nuestros edificios públicos que el revestimiento con el azulejo llamado (estilo de cuenca) ya árabe ya mudéjar o de renacimiento que con tan feliz resultado ha vuelto á producirse en España por la fábrica titulada «La Moncloa»; además de un bellissimo aspecto tiene las grandes ventajas de poderse limpiar perfectamente, de que su esmalte no permita la agregación de materias extrañas y el de que su dureza resista el choque de los bastones paraguas etc.» (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4). En el mismo presupuesto el arquitecto indica que adjunta un ligero croquis para que se hagan idea de cómo sería el zócalo (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4). Este presupuesto fue

---

42. Báez Aglio, M.<sup>a</sup> I., Baldonado Rodríguez, J. L., García Molina, M.<sup>a</sup> J., Conejo Sastre, O., y Rodríguez Muñoz, A., 2006, pp. 199-213.

43. Seguimos el artículo publicado en *Papeles para la Historia* de la Web del Congreso de los Diputados: «El zócalo de azulejos del pasillo del Orden del Día del Congreso de los Diputados» <https://www.congreso.es/cem/vidpar1850> (última consulta 3 de febrero de 2023).



**Figura 3.** Vista de la Galería del Orden del Día del Palacio del Congreso de los Diputados con el zócalo de azulejos de los Zuloaga, hechos en la fábrica de cerámica de la Moncloa. Fuente: Serie de Postales «Todo Madrid», por Cánovas del Castillo (Kâulak). Congreso de los Diputados.

aprobado por la Comisión de Gobierno Interior, pero solamente para la galería del Orden del día» (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4).

El boceto de Higinio Cachavera para el zócalo de la galería del Orden Día estaba claramente inspirado en los zócalos del palacio de Pilatos de Sevilla, con azulejos enmarcando un escudo central. Este boceto no fue seguido al pie de la letra por los ceramistas Zuloaga en la fábrica de cerámica de la Moncloa, utilizando algunos modelos que ya tenían en el mismo estilo y con la técnica de cuenca o arista, que en esa misma década habían ya hecho en edificios importantes de Madrid como el palacio de Velázquez o el palacio de Cristal, ambos en el parque del Retiro de Madrid. Por una postal del fotógrafo Antonio Cánovas del Castillo (Kâulak), de la serie «Todo Madrid», nos podemos hacer idea de cómo eran los azulejos de este zócalo de la Galería del Orden del Día, que recubrían las paredes de los dos lados, hasta una altura de 160 cm. aproximadamente (figura 3). Aunque al ser en blanco y negro no sabemos los colores empleados exactamente, sí nos podemos hacer una idea con otros ejemplos de zócalos hechos en la fábrica de cerámica de la Moncloa, como los de la capilla de San Bernardino en San Francisco el Grande o los del palacio Polentinos de Ávila. El zócalo realizado presentaba azulejos en la mayor parte del paño central que se repetían de forma simétrica formando el motivo principal cada cuatro azulejos, y como remate en la parte superior azulejos con el escudo de Carlos V, con el águila bicéfala,

un modelo que los Zuloaga tomaron del patio del Alcázar de Toledo. Este modelo de azulejo lo podemos ver expuesto en el pabellón que la fábrica de la Moncloa montó con motivo de la Exposición de Minería, Artes Metalúrgicas, Cerámica, Cristalería y Aguas Minerales de 1883 en el parque del Retiro de Madrid. En el archivo del Museo Zuloaga de Segovia se conserva un boceto acuarelado, junto a otros diseños a lápiz y tinta idénticos a algunos de los diseños de azulejos del arquitecto Cachavera, que los Zuloaga hicieron en la Moncloa. También en el archivo del Museo Zuloaga de Segovia se conserva una lista de obras de los Zuloaga de la época de la Moncloa, de cerámica aplicada a la arquitectura a finales del siglo XIX, entre las que figura: «Zocalo de las Galerías del Congreso».

Como dijimos antes, este zócalo de azulejos fue arrancado unos 14 años después de colocado, siendo sustituido por otro de mármol. El 8 de agosto de 1901 el marmolista Faustino Nicoli presentó un presupuesto para revestir con un zócalo de mármol la galería del Orden del Día, a un precio de 220 pesetas el metro cuadrado (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4). El 19 de junio de 1902, Nicoli escribió al duque de Bivona, diciendo que le manda la factura del zócalo de mármol de la galería del Orden del Día, y en ella se excusa por si encuentran algún pequeño defecto en los entrepaños del zócalo, pues dada la premura para colocarlo y tenerlo terminado para el 15 de mayo «mis operarios hicieran la colocación de la obra en horas extraordinarias, con gran perjuicio de mis intereses», por no interrumpir las sesiones previstas en la legislatura (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4).

Una última noticia del 9 de febrero de 1904, en relación con los azulejos de este zócalo, es que una vez desmontados fueron vendidos a Manuel Hernández Naya, que tenía una tienda en la calle de Toledo en Madrid, en cincuenta pesetas, después de dar su aprobación el arquitecto Antonio Farrés (ACD, Serie Gobierno Interior, Legajo 69, n.º 19).

## EL SALÓN DE SESIONES

Sin duda el espacio más representativo del Congreso de los Diputados es el Salón de Sesiones, también llamado Hemiciclo. Presenta forma ultrasemicircular, sostenido actualmente en la planta baja por columnas de estilo dórico, hechas en la ampliación de los años setenta y, en la planta primera, por columnas de hierro de fundición en estilo corintio, originales de la época de la construcción.

El aspecto que ofrece hoy día es más colorido y amplio que el que presentaba en 1850 y a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, pues las vidrieras de colores, tanto del abanico de la claraboya como de los grandes ventanales del testero, son el resultado de una reforma de los años cuarenta del siglo XX<sup>44</sup>, siendo originalmente de cristales transparentes, para que entrara la mayor luz posible. Y cuando esta no era suficiente se abría el abanico de la claraboya y se descolgaba con una polea una gran lámpara o araña. En la *Memoria Histórico-Descriptiva* se cita así: «Con el doble objeto de que este se ventile, y pueda bajar fácilmente la magnífica araña destinada a iluminarle, cierra el vano circular del lucernario una vidriera de armadura de hierro dorada en figura de abanico giratorio...»<sup>45</sup>.

---

44. Nieto Yusta, O., y Reinoso Blázquez, S., 2019, pp. 103-118.

45. Madrazo, F. de P., y Eguren, J. M. de, 1856.



Podemos conocer más sobre esta gran lámpara por lo publicado en *Papeles para la Historia*<sup>46</sup>. La primera noticia en el Archivo es de 1862 donde «... consta en un expediente de Gobierno Interior la adquisición de una gran lucerna para el Salón de Sesiones. Incluso contiene la minuta de la venta con la firma del propietario del comercio Martín Esteban, sito en la calle del Carmen de Madrid, que reclamaba alguna factura pendiente<sup>47</sup>. Por alguna razón, poco después la araña se desmontó y quedó abandonada en los sótanos de Palacio. Es por eso, por lo que algunos diputados la pidieron para algunas catedrales, como Toledo, Granada, Zaragoza, Santiago de Compostela y Badajoz, siendo esta última la que lo consiguió en 1878 a través de la petición de sus diputados José Reina Frías y José Garrido Estrada (ACD, Gobierno Interior. Actas 14-04-1878)<sup>48</sup>. Se apunta la posibilidad de que el Presidente del Congreso de los Diputados, que en esos momentos era Adelardo López de Ayala influyera en ello al ser «... diputado por Badajoz desde 1854. En Cabeza de Buey donde estaba pasando el verano, el 9 de agosto de 1878 escribe de su puño y letra a su querido amigo el marqués de Guadalest para darle la orden de la entrega de la araña a la catedral de Badajoz donde aún hoy podemos contemplarla»<sup>49</sup>.

Uno de los elementos decorativos que aporta colorido, además de unidad estética, al espacio del Salón de Sesiones, es el revestimiento de estucos marmorizados de sus paramentos. En la zona del testero, que es la principal, presenta un formato rectangular apaisado con la parte superior en forma de arco rebajado. La forma nos recuerda a la de un retablo, con tres calles y dos pisos con un ático. El piso primero se separa del inferior por un friso corrido donde se insertan en cada una de las dos calles, tres tondos con el escudo de una provincia de España. El piso primero está ocupado en cada una de las dos calles por un gran cuadro de tamaño y marco idéntico. La calle central, donde se sitúa el dosel del trono, está separada de las laterales por un gran basamento prismático adelantado, decorado con formas geométricas en estucos imitando mármoles de color ocre, azul grisáceo y rojo teja. Sobre ellos unas hornacinas rematadas en la parte superior en forma de venera, entre columnas de estilo corintio, que albergan en su interior esculturas de mármol: la de la izquierda, la de Isabel la Católica; la de la derecha, la de Fernando el Católico. Remata en la parte superior en un friso de guirnaldas en relieve en dorado con fondo pintado de azul celeste, un entablamento con relieves de roleos en dorado con fondo azul celeste, y una cornisa de dentellones, ovas y hojas entre molduras. Este entablamento, friso y cornisa recorre también las calles laterales, pero entre los roleos del friso se insertan los escudos en relieve de Castilla y León. El piso inferior de las calles izquierda y derecha son simétricos, con una puerta de dos hojas en el centro, y alrededor una decoración de formas geométricas en estucos marmorizados. Sobre cada una de las puertas una cartela con marco en relieve de motivos vegetales dorados, con los nombres escritos en letras capitales de héroes de la patria. En la de la izquierda: JUAN DE PADILLA, JUAN BRAVO, FRANCISCO MALDONADO, JUAN LANUZA, DIEGO HEREDIA y JUAN DE LUNA; en la de la derecha: DAOIZ, VELARDE, ÁLVAREZ, PALAFOX, MORENO y

46. «Araña de bronce del Salón de Sesiones», *Papeles para la Historia*, <https://www.congreso.es/cem/vidparl1876> (última consulta 10 de marzo de 2023).

47. *Ídem*.

48. *Ídem*. Constan en el Expediente los siguientes documentos: Carta del Obispo de Badajoz, carta del presidente de la Cámara Adelardo López de Ayala, recibo del arcediano Benigno Crespo, y Fernando Arteaga y Silva marqués de Guadalest y Rojas, que era el representante de la Comisión de Gobierno Interior en esos momentos.

49. *Ídem*.



RUIZ MENDOZA. En el ático, en la parte central se sitúan unas vidrieras de colores entre cuatro estatuas de escayola de Sabino Medina. Se remata con un friso con relieves de roleos en dorado con fondo de pintura azul celeste, y a cada lado un alerón en forma de «S» en dorado y azul celeste.

En cuanto a los estucos imitando mármoles de colores su presencia en el testero, se restringe a la separación entre la calle central y las laterales, con formas geométricas en estucos de color ocre, azul grisáceo y rojo teja, así como en el piso inferior de las calles izquierda y derecha, con similares motivos y colores. La obra fue ejecutada por Vicente Marzal y Manuel Pinedo<sup>50</sup>. El 8 de febrero de 1850 estos escayolistas hacen un presupuesto de la obra de escayola para el testero del Trono del salón de Sesiones, y el arquitecto Colomer informa que se apruebe (ACD, Serie Obras de Palacio, Legajo 24, n.º 2). En el archivo se conserva toda la documentación relativa a los libramientos que fueron recibiendo los escayolistas<sup>51</sup>.

En relación a la obra de escayola de las tribunas de la planta alta<sup>52</sup>, obra de Francisco Poncini, se desarrolla tanto en la pared del fondo como en unas vigas apoyadas en ménsulas, que van del fondo de la pared a las columnas de hierro. En la pared las molduras de escayola forman composiciones rectangulares verticales a uno y otro lado de las puertas de entrada a cada tribuna, y en formato rectangular apaisado sobre la puerta, que también va enmarcada por molduras; en los ángulos superiores del recuadro sobre la puerta hay un relieve de una torre en la izquierda y de un león en la derecha, alusivos al escudo de España. Asimismo, la parte superior de la pared acaba en un arquivado con molduras, sobre la que apoya el techo. Las molduras de escayola también están presentes en los bordes de las vigas y las ménsulas con perfil en «S», que presentan en el interior de sus laterales unos roleos, y en el frente decoración de escamas, todo ello en relieve. El color de la pintura actual es *beige* y las molduras en dorado, pero sabemos cómo era el color original, por la descripción que se hace en la *Memoria histórico-descriptiva*: «Los paramentos de este fondo de las tribunas y techo de las mismas son de escayola blanca».

La primera noticia sobre la decoración de las tribunas es del 13 de abril de 1850, donde consta un pago a Francisco Poncini por su trabajo de escayolas en la curva y tribunas del Salón de Sesiones (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 24, n.º 2). En el Archivo se conserva la documentación relativa a los distintos pagos por este trabajo<sup>53</sup>.

El pavimento original de mármol del Salón de Sesiones fue fabricado en 1850 por Santiago Jabouin, autor también del pavimento del Salón de Conferencias y de las cuatro portadas de chimeneas de este mismo salón<sup>54</sup> y de la de cada uno de los cuatro Escritorios contiguos, así como otras en distintas salas del Congreso, como las

---

50. El precio de la obra fue de 100.253 reales y 12 maravedís (ACD, Obras de Palacio. Actas Tomo IV).

51. 16 de marzo de 1850 está documentada una primera entrega de 500 reales, el 6 de abril Colomer pide a la Comisión que aumente de 500 a 1000 reales, y el 11 de mayo de 1850 otra petición para que aumenten de 1000 reales a 4000 reales (ACD, Serie Obras de Palacio, Legajo 24, n.º 2).

52. La medida de cada una de las tribunas: pared del fondo: 370 x 270 cm.; pared del fondo a la columna de hierro: 260 cm.

53. Por uno de esos documentos sabemos la fecha en la que prácticamente estaban acabados esos trabajos, ya que el 11 de mayo de 1850 consta una petición de Francisco Poncini de 8.000 reales para acabar la escayola de las tribunas del Salón de Sesiones (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 24, n.º 2).

54. En la sesión del 18 de mayo de 1850 es enterada la Comisión de Gobierno Interior de una exposición de D. Santiago Jabouin, manifestando que tiene contratadas las portadas de chimeneas de mármol y el pavimento de los salones de Conferencias y de Sesiones del palacio de cuyas obras tiene unas colocadas, otras concluidas en su taller y otras trabajándose, necesita para darlas concluidas al tiempo que se necesitan, se le auxilie con alguna cantidad semanal, además de pagarle las cuentas presentadas, se acordó que semanalmente se libren dos mil reales (ACD, Obras de Palacio. Actas 18-05-1850).



**Figura 4.** Vista del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso de los Diputados, con el pavimento de mármol de colores de Santiago Jabouin. Fuente: Fotografía del Álbum de Muguruza de 1942. Biblioteca del Congreso de los Diputados.

de Presidencia. Los mármoles de distintos colores formaban en el centro una composición geométrica, en forma de círculo del que irradiaban bandas paralelas con la punta triangular en distintos colores (figura 4); en el perímetro externo formaban una composición en damero en mármol de dos colores, con una cenefa que bordeaba la tribuna de Presidencia. Al menos este pavimento se conservó hasta las últimas reformas en 1971, tal como se observa en fotografías de la época.

Para saber cómo era el amueblamiento en el momento de su inauguración, se puede consultar el inventario de 20 de junio de 1850 (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 27, n.º 2), donde consta en primer lugar «Un dosel de terciopelo carmesí guarnecido de galón de oro fino con guardamalletas bordadas de oro, con castillos y leones, flecos y borlas de lo mismo, formado por dos fases consulares, con imperial y topete de talla dorado y bronceado». Es este uno de los elementos en relación con la ebanistería y los textiles, aunque no con los tejidos originales, que se ha mantenido hasta la actualidad en el mismo lugar. También de textiles se ha seguido manteniendo en las puertas las cortinas de terciopelo rojo: «Cinco pares de cortinas de terciopelo carmesí de cinco varas de largo y tres paños de ancho, guarnecidas las cuatro con guardamalletas, galón, fleco y borlas de oro; y la otra con pabellón guarnecida de lo mismo: todas forradas con paño encarnado; tres de ellas con sus correspondientes cordones y borlones finos, colocadas en las cinco puertas de entrada al salón», y «Cinco guardamalletas de terciopelo carmesí, con galón, fleco y borlas de oro, colocadas sobre las cinco puertas del salón». Sí que han desaparecido las «Diez sobre puertas talladas y doradas con castillos, leones y armas R<sup>s</sup>., colocadas sobre los balcones y puertas del salón», que se observan bien en una fotografía de Laurent de hacia 1870.

También se detallan en este inventario «Ocho cuadros con marco tallado y dorado donde están los nombres de los héroes». Actualmente solo quedan dos sobre las puertas del Salón por las que se accede a la Galería del Orden del Día, pero también en las fotografías de la segunda mitad del XIX se ven bien estos marcos.

En cuanto a la iluminación no se cita la araña central, tal vez por no haberse colocado todavía, que se bajaba y subía con una polea desde el lucernario en forma de abanico, que se abría para tal ocasión. Sí se citan «Diez arañas, ocho de dos órdenes de luces y dos de figura de lámpara, todas con adornos dorados, algo estropeadas, ...». Se debe referir a los apliques de las paredes, que también se ven muy bien en las fotografías de época, y que desaparecieron cuando ya en el siglo XX se fueron perfeccionando los elementos de iluminación eléctrica. En relación con esto deben estar los espejos para que se reflejaran las luces en ellos, de los que había «Ocho lunas de dos varas y media cuarta de alto por una y tercia de ancho, con sus marcos dorados y tallados». Un elemento que nos llama la atención es el conjunto de chimeneas y su variedad, consistente en «Dos chimeneas de acero, inglesas, bruñidas, completas de todo colocadas a la parte de la fachada», «Dos chimeneas talladas y torneadas, colocadas en el ángulo derecho del salón» y «Dos chimeneas de latón completas con sus piedras de mármol, colocadas a los pies del salón», existiendo también para su servicio «Dos cajones para colocar la leña de las chimeneas, forrados de terciopelo cortado».

En cuanto al mobiliario, del que se ha conservado solo una pequeña parte, tenemos, por un lado, el que se encontraba en la tribuna, como elementos de representación, tal como «Una silla de caoba colocada con el dosel, tallada, con adornos dorados y asiento de terciopelo carmesí bordado de oro, con su funda de gro encarnado», «Un cojín de terciopelo carmesí bordado de oro, con su funda de gro encarnado» y «Un almohadón de terciopelo carmesí con galón y borlas de oro para el acto de prestar juramento los Sres. Diputados». Por otro lado, en relación con la Presidencia «Una mesa de caoba para la Presidencia, con su peana, sostenida por ocho columnitas, de cinco cajones, con guardamalletas de terciopelo carmesí, guarnecidas con galón y fleco de oro y cubierta de tafete encarnado, con forro de bayeta del mismo color»<sup>55</sup>, «Un pupitre grande de caoba de todo lujo, con embutidos de bronce para el Sr. Presidente», «Una silla tallada de caoba con brazos, para la Presidencia, con asiento y almohadón sobrepuesto de terciopelo carmesí, con galón de oro», «Cuatro sillas giratorias de caoba, forradas de terciopelo carmesí, con galón de oro, para los Sres. Secretarios» y «Dos tribunas de caoba con adornos de leones y castillos tallados, con filetes también dorados, atriles de caoba y alfombrillas de moqueta».

Para el resto del gobierno, tenemos «Una mesa de caoba tallada, de cinco varas de larga, por una de ancho, con barandilla calada y seis pupitres de corredera, con su funda de percalina para los Sres. Ministros», «Un banco-sofá de caoba para los Sres. Ministros con muelles en el asiento de terciopelo negro, guarnecido con galón y fleco de oro fino y el escudo de armas R<sup>s</sup> en el centro, con su correspondiente funda de *percaline*» y «Una mesa de caoba, angosta y larga con seis pupitres embutidos en la misma para las comisiones».

Para los diputados y funcionarios, se citan «Veinte banquetas de caoba, rectas y curvas, con atriles de hierro y de madera, guarnecidas de terciopelo carmesí y galón de oro para los Sres. Diputados», «Cuatro mesas cuadrilongas con pie de velador, colocadas en

---

55. La descripción se ajusta a la llamada «mesa de las Cortes de Cádiz», que se expone actualmente en el Vestíbulo Principal del palacio, y sería la primera noticia que tenemos de ella.

los costados del centro del salón y a los lados del dosel», «Ocho sillones de caoba con brazos, asiento y respaldo de terciopelo cortado, colocados junto a las cuatro mesas cuadrilongas», «Una tribuna ovalada de metal con balaustrillos de lo mismo, guarnecida por la parte de adentro de terciopelo cortado, con su funda de percalina, colocada en el centro del salón para los taquígrafos del Congreso», «Una mesa de caoba cuadrada con tapete de paño negro, colocada dentro de la tribuna ovalada» y «Un sillón de caoba con brazos y asiento de tafete, colocada dentro de la tribuna ovalada», «Dos banquetas con asiento de terciopelo cortado, colocadas dentro de la tribuna ovalada». Las veinte banquetas citadas en el inventario anterior, son los llamados escaños del Salón de Sesiones, donde se sentaban los Diputados, cuyo modelo original de banco colectivo con varios asientos se mantuvo hasta la reforma de 1971, año en el que fueron sustituidos por bancos individuales abatibles, que posteriormente se volvieron a cambiar en 1988 por el modelo de sillón giratorio individual, que es el que existe actualmente.

El arquitecto Narciso Pascual y Colomer en su Informe Facultativo nos dice que «... Los asientos se han dispuesto en el anfiteatro con el objeto de que los S. S. Diputados miren con comodidad al centro en donde se halla la presidencia y la tribuna del orador, tendrán delante su pupitre cómodo con escribanía para que puedan hacer las apuntaciones que necesiten y un cajón donde guardar los papeles que no quieran llevar consigo»<sup>56</sup>.

Para saber el proceso de amueblamiento del Salón de Sesiones y la historia de sus reformas seguiremos el estudio publicado en *Papeles para la Historia*, donde se recoge la documentación que se conserva en el Archivo del Congreso de los Diputados<sup>57</sup>.

La construcción de los escaños fue encargada al ebanista Martín Kexel y la tapicería a Orduña e Hijos (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 26, n.º 16)<sup>58</sup>. En el contrato se especifica que los escaños debían ser de madera de caoba maciza y no de «caobilla», así como el tapizado en terciopelo color carmesí. A través de la documentación se reflejan los cambios en el número de diputados en el tiempo, para lo que se debieron hacer más escaños siguiendo el modelo original, así como «... obras efectuadas en 1871 para dar cumplimiento a la ley electoral de 1870 que ampliaba el número de diputados a 391, sin contar los que habrían de ser elegidos en las provincias de Ultramar. La Comisión de Gobierno Interior encarga en 1871 al arquitecto de la Cámara, D. Santiago de Ángulo...»<sup>59</sup> las reformas necesarias para ese aumento de escaños (ACD, Serie Gobierno Interior, Legajo 8, n.º 4).

Una nueva reforma a través de un concurso se planteó unos años después, en 1888, en función de una mayor comodidad para los diputados con asientos de quita y pon, que en invierno usarían un tapizado de terciopelo y en verano una rejilla de junco tanto en los asientos como en los respaldos (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4). En las ofertas presentadas figuran dibujos teniendo en cuenta también una zona para colocar el sombrero (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4). Los ebanistas González e Hijos se presentaron a este concurso el 28 de abril de ese año (ACD, Serie

56. *Ídem*.

57. Es un artículo titulado «Los escaños del Congreso de los Diputados», *Papeles para la Historia*, <https://www.congreso.es/cem/vidpar1850> (última consulta 4 de febrero de 2023).

58. En la documentación se conservan borradores sobre la distribución y número de diputados, así como un dibujo de los diputados sentados en los escaños (ACD, Obras de Palacio, legajo 28, n.º 8).

59. *Papeles para la Historia*, <https://www.congreso.es/cem/vidpar1850> (última consulta 4 de febrero de 2023).





**Figura 5.** Escaño del Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados, modelo del ebanista Martín Kexel, situado actualmente en la planta baja del Palacio del Congreso de los Diputados. Fuente: ECRA SERVICIOS INTEGRALES DE ARTE, S. L.

Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4), y el 1 de junio de 1888 se les comunica que lo han ganado (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4).

En un expediente de 21 de noviembre de 1891 figura el examen de la Subcomisión de Gobierno Interior de una propuesta presentada para la adquisición de cajas para la colocación de los sombreros debajo de los asientos, al considerarlo «...de verdadera necesidad a fin de evitar el cambio frecuente de sombreros» (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 57, n.º 18)<sup>60</sup>. En relación con los pupitres de los escaños, figura también en un expediente de 21 de febrero de 1891, un presupuesto de 75 pesetas presentado por «Hijas de A. de Juan», de fundición de un molde para fabricar tinteros para dichos pupitres, que figura aprobado por el Secretario. Tanto los pupitres como los tinteros desaparecieron, con la construcción de nuevos asientos en el siglo XX (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 40, n.º 184)<sup>61</sup>.

Actualmente, de los escaños originales solamente se han conservado seis, que se han colocado en distintas galerías del Palacio (figura 5), y que se corresponden a aquellos que presentaban formas rectas situados en los dos extremos del Hemiciclo, mientras que de los curvos no se ha conservado ninguno, aunque los conocemos bien por las

60. *Ídem.*

61. *Ídem.* Esta fundición estaba establecida en Concepción Gerónima, 18 y Salvador, 14 con sucursal en Serrano, 14 y Villanueva, 3. En el membrete de la carta comercial consta «CASA FUNDADA EN 1839».

fotografías del siglo XIX y siglo XX. En la restauración han perdido los pupitres y están tapizados modernamente en distintos tejidos, ya sea en terciopelo rojo, en imitación de terciopelo cortado o en damasco. La forma de estos escaños es muy pesada, con la madera vista en las siguientes zonas: parte baja del asiento formada por un ancho travesaño del que arrancan los pies de tipo cabriolé; en la parte de los brazos que apoyan en una base curva y acaban en voluta; en los laterales y parte superior del respaldo, que es ligeramente curvo<sup>62</sup>.

## HABITACIONES DE PRESIDENCIA

Las habitaciones de Presidencia constaban del Despacho del Presidente del Congreso, una sala de descanso y para conferenciar con los diputados y otra sala de visita o de recibir a las personas de fuera del Congreso. Por el inventario de 20 de junio de 1850, podemos saber cómo era una gran parte del mobiliario y decoración de estas salas, que enumeran de forma global y no para cada sala: «Una mesa de despacho de caoba, con cinco cajones, barandilla y su pupitre correspondiente; un sillón giratorio de caoba, asiento y respaldo de terciopelo carmesí cortado, guarnecido con doble galón de oro; un plumero de cristal tallado; doce sillas de nogal con brazos, asiento de cerda negra y cinta de seda labrada; dos mesas consolas de caoba con tableros de mármol blanco; un reloj de sobremesa con caja de pasta dorada y fanal; un espejo grande con marco y adornos dorados, con su gasa; dos espejos más pequeños, con marcos y adornos dorados, colocados sobre las mesas consolas; otro espejo de media vara de alto con dos tercios de ancho y marco dorado; una lámpara colgada del techo de un solo quinqué, con bomba y tubo de cristal; un quinqué de sobremesa plateado, con su correspondiente peana, con tubo y bomba de cristal; una chimenea con columnas y adornos dorados, con tablero de mármol blanco, rodapié y plancha de latón y demás útiles necesarios; una mesa de noche con dos cajones y su orinal de piedra; una caja de cristal tallada con su tapa para sal de acederas, colocada en la mesa aguamanil; un sillón retrete chapeado de caoba con su servicio; dos mesas de pared chapeadas de caoba; un cajón de pino pintado para la leña; un par de vidrieras de caoba, con filetes dorados, siete cristales, cortinillas, picaporte y pasadores; cuatro cortinas de bayeta de cuatro varas de alto con bastones y sortijas doradas; una portada mampara, forrada por los dos lados de damasco carmesí; un llama; una alfombra de moqueta inglesa; otra alfombra de empresas varias en la pieza de retrete» (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 27, n.º 2).

Casi unos veinte años después, en 1869, la Comisión de Gobierno Interior después de recorrer estos espacios para ver el grado de deterioro acordó remplazar la sillería del Despacho del Presidente, así como forrar de nuevo las otomanas del salón de recibir; comprar un espejo, un reloj y dos candelabros para el gabinete de la Presidencia; y poner colgaduras nuevas en las tres habitaciones (ACD, Gobierno Interior. Actas 04-08-1869). En relación con esta reforma y el tapizado de las paredes de las salas de Presidencia, debe estar también un pedido de sedas de este mismo año, a la fábrica de D. Juan Miguel de S. Vicente de Valencia en 1869 (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 21, n.º 19).

62. Los N.º de Invº de estos escaños son 42031, 42254, 42261, 42262, 42309 42310.



Otra vez este mobiliario debía estar ya deteriorado a finales del siglo XIX, pues el 18 de julio de 1899, los ebanistas González e Hijos, presentaron un presupuesto para reformar divanes, cortinaje y entelado de las paredes del salón de Presidencia (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4). De estos mismos ebanistas constan otros presupuestos presentados para las distintas habitaciones de Presidencia como el del 6 de julio de 1892 para la reforma del antedespacho del presidente del Congreso de los Diputados (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4). También del 28 de septiembre de ese mismo año presentaron un presupuesto para un hueco balcón del despacho de presidencia (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 93, n.º 4).

En el año 1907, estas tres salas sufrieron una gran reforma, pudiéndonos hacer idea de su decoración por las fotografías que se conservan tomadas unos años antes, sobre todo la serie de postales «Todo Madrid» de Cánovas del Castillo «Káulak». En una de las ellas, «66. Congreso de los Diputados. Despacho del Presidente», se ve el despacho del Presidente y a través de una puerta abierta la sala de descanso (figura 6).

La primera sala está amueblada con una gran mesa de despacho con cinco cajones, de líneas muy rectas en estilo neoclásico con las patas torneadas y acanaladas; detrás se ve el sillón que hace servicio a la mesa, en estilo Luis XV con un gran copete en forma de concha en el respaldo, de madera tallada y tapizada con una tela tipo damasco historicista con motivos vegetales, a juego con el entelado de las paredes, donde se ha colgado un reloj o barómetro, y un termómetro. Se ve la parte inferior de una lámpara de bronce colgada del techo, con las espitas para abrir el gas, de las que todavía se conservan algunas en distintos espacios del Congreso, ya electrificadas.



**Figura 6.** Vista del Despacho del Presidente del Congreso de los Diputados con la sala de descanso al fondo, situado en la planta baja del Palacio del Congreso de los Diputados. Fuente: Serie de Postales «Todo Madrid», por Cánovas del Castillo (Káulak). Congreso de los Diputados.

Sobre la mesa un vade, una escribanía de cristal y un tarjetero de madera tallada con los escudos de España en las dos puertas. Este tarjetero es la única pieza que actualmente se conserva, y todavía sigue estando en el despacho de la Presidenta actual. En la sala de descanso, que se ve por la puerta abierta, se encuentra arrimado a la pared un gran sofá en esquina, todo tapizado en capitoné con una tela floreada. El entelado de la pared es parecido a la del despacho del Presidente; al fondo se ve una silla de estilo isabelino con el respaldo ovalado en madera y tapizada, tapada en parte por una mesa de la que se ve solo un extremo. De esta sala de descanso del Presidente se conserva una fotografía en el Archivo de ABC, en la que se ve a José Canalejas vestido con levita, descansando o más bien posando para la foto, sentado en este sofá rinconera de tapicería floreada.

En estas dos salas, el pavimento de «*batutto* a la veneciana» está cubierto por alfombras historicistas de la Real Fábrica de Tapices. Sin embargo, gracias a una fotografía de Kâulak de después de la reforma de Lissarraga de 1907, se ha podido saber cómo era este mosaico realizado por Elías Bex en 1850. En el centro figuraba un círculo decorado en su interior por escamas imbricadas, estando todo el perímetro recuadrado por una ancha cenefa. En relación con este pavimento, en la sesión del 31 de diciembre de este año, se presenta un informe del arquitecto Colomer, en el que especifica que se le pague a Elías Bex el mosaico «Por 396 pies superficiales de la sala de recibo del Presidente a 6 r<sup>s</sup> pié...1050 r<sup>s</sup>» (ACD, Obras de Palacio. Actas 31-12-1850).

En cuanto a las portadas de chimeneas de mármol, ejecutadas por Santiago Jabouin para las salas de Presidencia, constan los siguientes presupuestos: «Uno para una portada de chimenea para la pieza de Descanso de la Presidencia en 12.000 reales, que se le pasó al Arquitecto en 10 del actual, que dice lo que sigue: Creo justo este precio incluyendo en él la delantera del hogar. Colomer (firmado) Y se acordó conforme. Otro de una portada de chimenea para el salón de la Presidencia del piso principal de mármol blanco con adornos de relieves, importante 12000 reales, , y se acordó pasarlo a informe del Sr. Arquitecto» (ACD, Obras de Palacio. Actas 24-09-1850). En la sesión del 5 de octubre de 1850, respecto de esta chimenea de mármol blanco con relieves, el arquitecto indica que encuentra este precio conforme con el trabajo de esta chimenea comprendiendo el pavimento delantero y en armonía con el convenido para las demás del edificio (ACD, Obras de Palacio. Actas 05-10-1850).

## DESPACHO DE SECRETARIOS

Por el inventario de 20 de junio de 1850 nos podemos hacer una ligera idea de su mobiliario original: «Dos mesas de despacho, chapeadas de caoba con barandilla y cinco cajones; dos pupitres chapeados de caoba; dos escribanías de metal de cinco piezas, con sus platillos de caoba; dos escribanías de porcelana, de presión; dos sillones de nogal con brazos, y asiento de terciopelo, uno de ellos giratorio; dos papeleras de nogal de dos cuerpos; una mesa chapeada de caoba, formando tres pupitres, con su escribanía de nogal embutida; diez sillas de nogal con asientos de paja; una chimenea con piedra de mármol blanco, con los útiles correspondientes; un cajón forrado de pana de colores, para colocar la leña; un portier de raso de lana, con su correspondiente bastón, abrazaderas y sortijas de metal dorado; la alfombra correspondiente» (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 27, n.º 2).



Por el inventario de 1889 sabemos que el mobiliario consistía en: «una mesa grande de despacho, cuatro cartapacios, cuatro tinteros grandes de cristal, dos papeleras dobles, un juego de chimenea compuesto de morillos, tenaza y gancho, un lavabo de caoba con palancana, un aparato telefónico, cuatro sillas de despacho redondas giratorias forradas, cuatro sillas de respaldo, un espejo grande con marco dorado, cuatro divanes forrados, doce sillas sin brazos forradas, un reloj de sobre mesa sobre la chimenea, dos candelabros sobre la chimenea, un aparato de gas con dos brazos en forma de T y pantalla» (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 45, n.º 11).

Tanto del inventario de 1850 como del de 1889, no podemos reconocer casi ningún elemento, de los que vemos en una fotografía de Kâulak de la serie «Todo Madrid. N.º 76», de los primeros años de la primera década del siglo XX, antes de que fuera reformado por la casa Lissarraga en 1907. Tal vez la chimenea de mármol pueda ser la misma. Se podría suponer que en 1889 la mesa de despacho que se menciona y tal como se ve en la foto, sería la llamada de las Cortes de Cádiz, y a cada uno de los lados se describen dos sillones giratorios en los dos inventarios, que después en 1907 se sustituyeron por otros, que hoy día se exponen en el Vestíbulo Principal. Los del siglo XIX, según la foto de Kâulak presentan un respaldo curvo y la parte superior tapizada en capitoné, a excepción del remate final, que es madera acabada en voluta. En la fotografía se ve también un sofá corrido tapizado en capitoné, a cada uno de los lados de la chimenea y formando un ángulo con las paredes continuas. Sobre la mesa se ve una lámpara alargada con dos tulipas de opalina que cuelga del techo, que suponemos es la misma descrita en el inventario de 1889, y debajo de la mesa se reconoce una papelera de mimbre, sobre una alfombra que ocupa toda la habitación, del tipo de las de la Real Fábrica de Tapices. Otros elementos decorativos que destacan son un espejo con los bordes superiores curvos, situado sobre la chimenea, y el empapelado de las paredes que parece estar formado por elementos florales simétricos y una greca que recuadra el perímetro de cada pared a partir de los sofás.

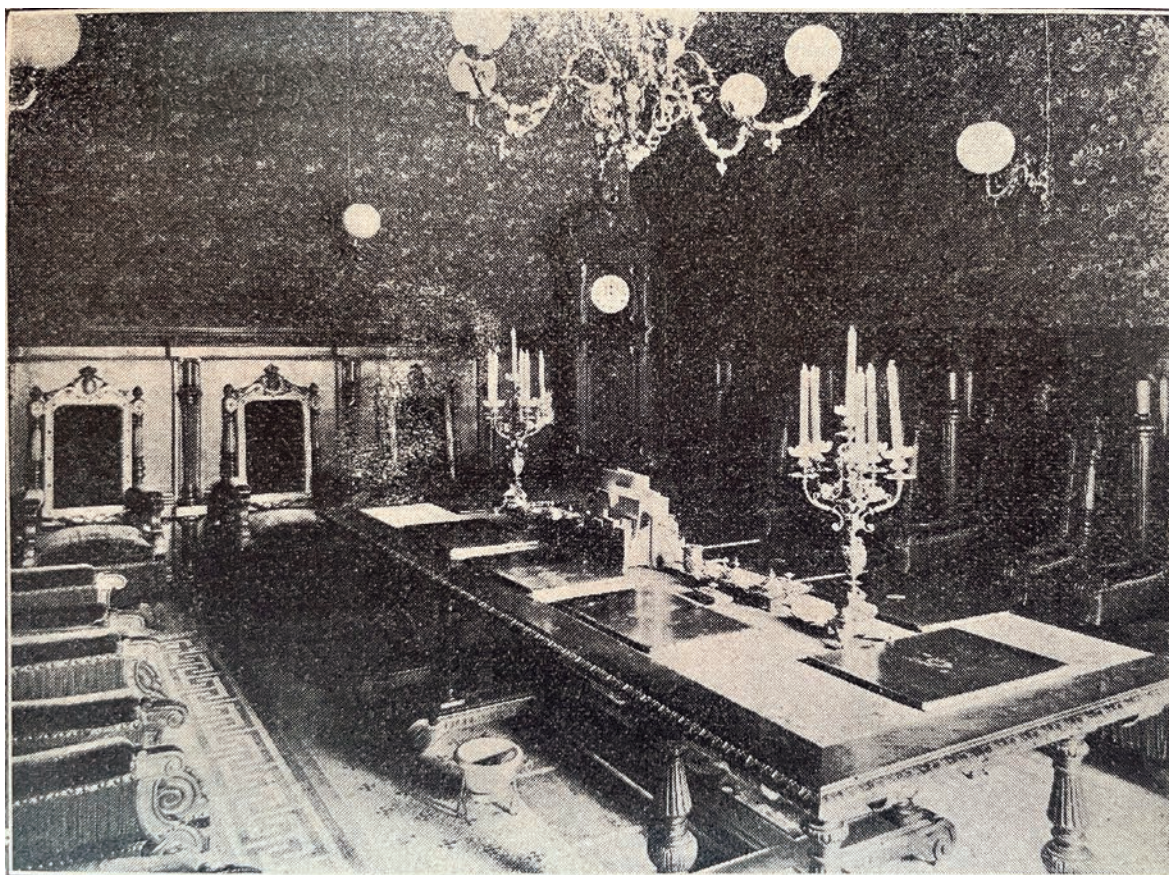
## SALÓN DE MINISTROS

No tenemos constancia de cómo era el Salón de Ministros en el momento en que se inauguró el palacio en 1850, pues en el inventario de 20 de junio de ese año no se hace ninguna referencia a las piezas que pudieran haber en este espacio.

El 28 de julio de 1883 el arquitecto Arturo Mélida presentó un proyecto de renovación de este salón, en el que adjuntaba un boceto a la acuarela con la decoración que iría en la pared más larga y en la más corta, así como en el techo. Este último era una armadura de madera pintada en estilo mudéjar. Todo el conjunto presentaba un estilo historicista donde se mezclaba lo medieval, como un friso pintado con escudos en la parte superior de las paredes, con lo neorrenacentista en forma de cenefas de azulejos pintados con decoraciones clasicistas en la parte inferior de las paredes a modo de zócalos y alrededor de los vanos<sup>63</sup>. (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 54, n.º 3).

---

63. El empleo de la azulejería en las obras de Mélida era recurrente, ya que era director de la fábrica de cerámica *La Madrileña*. Estas decoraciones cerámicas son frecuentes en obras madrileñas de estos años como el salón del palacio Bauer en la calle San Bernardo o el despacho del conde de Velle en su palacio de la calle de Don Pedro.



**Figura 7.** Vista del Salón de Ministros con el mobiliario de 1884 del ebanista Antonio Jorge, situado en la planta baja del Palacio del Congreso de los Diputados. Fuente: Fotografía de J. Lacoste publicada en *El palacio del Congreso de los Diputados por tres funcionarios de secretaría*, 1911.

El proyecto idílico de Arturo Mérida no se llegó a hacer, pero sí que se renovó el mobiliario y decoración del Salón de Ministros al año siguiente, ya que en 1884 se le encargó al ebanista madrileño Antonio Jorge un conjunto de muebles para este salón. En la Sesión de la Comisión de Gobierno Interior del 18 de febrero de 1885 se refleja el gasto de ese encargo en el año anterior: «Cuenta de Antonio Jorge por los sillones, mesa y caja de reloj para el despacho de los señores ministros en diciembre 7.439 pesetas». [1884] (ACD, Gobierno Interior. Actas 18-02-1885).

En relación con este taller de ebanistería hay otro documento del 1 de julio de 1885, que nos informa que también realizaron seis sillas para la sala de la Comisión de Gobierno Interior antes de abril de 1884, en que se les pagaron: «Cuenta de Antonio Jorge por seis sillas para la sala de Comisión de Gobierno Interior en abril 700,50 pesetas». [1884] (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 41, n.º 91).

Nos podemos imaginar cómo era la decoración y mobiliario del Salón de Ministros a finales del siglo XIX por una fotografía de J. Lacoste, publicada en el libro de Gómez Bardají de 1911<sup>64</sup>, en el que parece que todavía se conservaba todo el conjunto intacto (figura 7). El Salón presenta una planta rectangular, en cuyo centro se ha colocado la gran mesa, y todos los sillones están pegados a la pared. El gran reloj de pie se ha colocado en una esquina. Las paredes están enteladas o empapeladas con una decoración floreada, a partir de un alto zócalo posiblemente de madera. En el suelo hay una alfombra del

64. Gómez Bardají, 1911, p. 11.



tipo de la Real Fábrica de tapices que ocupa todo el espacio, cuya decoración no es posible ver a excepción de una cenefa clasicista de línea quebrada a lo largo de todo el perímetro. Sobre ella se ve una escupidera posiblemente de cerámica sobre un soporte metálico. Del techo cuelga una gran lámpara de bronce de gas con globos de cristal, a juego con apliques del mismo estilo en la pared. Sobre la mesa hay vades, tarjeteros, escribanías, y dos altos candelabros de bronce de siete luces con fuste bulboso, brazos en «S» y portavelas de cristal, que todavía se conservan actualmente, colocados sobre la chimenea del Escritorio de Cabinas, haciendo de guarnición a un reloj de otro estilo<sup>65</sup>. El conjunto del mobiliario del Salón de Ministros hecho por Antonio Jorge se compone de trece sillas de brazos<sup>66</sup>, una caja de reloj de pie<sup>67</sup> y una mesa de reuniones que actualmente, a excepción de esta última<sup>68</sup>, están colocados en la llamada Galería de Comuneros de la planta primera del Palacio.

Las trece sillas de brazos de una gran calidad técnica, están tallados en madera de nogal y el estilo en que están hechos es el llamado alfonsino, que en este caso está inspirado en el renacimiento español. El respaldo es rectangular, enmarcado en los laterales por una columna estriadas a cada lado, y acabado en la parte superior en ángulos redondeados con un copete de cueros recortados, con doce de ellos para los Ministros con las letras C y D entrelazadas, talladas en el centro, y el otro para el Presidente, con un respaldo de mayor altura y con la talla del escudo de España; los brazos acabados en voluta, con acanaladuras y hojas de acanto; las patas torneadas y abalaustradas, al igual que la chambrana con travesaño en los laterales y en el centro. La tapicería del conjunto de sillones imitando un terciopelo cortado, inspirada en las sedas italianas del renacimiento, debió colocarse en 1942, pues en el álbum de fotografías del arquitecto Muguruza de ese año, se ve un conjunto de estos sillones al fondo, en una escena donde se están tapizando distintos muebles del Congreso. La tapicería que se observa en esa fotografía es distinta a la actual, aunque también inspirada en los terciopelos italianos del Renacimiento.

La caja de reloj está tallada con gran profusión en madera de nogal, presenta una estructura prismática cuadrangular, remata en la parte superior en una cúpula achatada que tiene en el centro del frente un tarjetón de cueros recortados, con las iniciales C y D entrelazadas, alusivas al Congreso de los Diputados. El motivo es idéntico al del copete de las sillas de brazos, con las que forma conjunto. La parte inferior de la caja presenta en el centro un relieve floral dentro de un medallón con los lados curvos en la parte superior e inferior, enmarcado a los lados por estípites. La parte central, que es la más grande, presenta en el centro un motivo floral que acaba en la parte superior en un óvalo con el escudo de España, y a los lados dos columnas de estilo jónico. La parte superior, que es la caja del reloj, enmarca en un tondo decorado con palmetas la esfera del reloj, y a los lados estípites que sostienen un entablamento con modillones y amplia cornisa. En el interior de la puerta de la caja de reloj está la estampilla grabada del ebanista Antonio Jorge y la fecha de 1884.

---

65. Los candelabros miden 82 cm. de altura y su N.º de Inv. es 00452 y 00453.

66. Presentan los siguientes N.º de Inventario 14973, 14974, 14975, 14976, 14977, 14978, 14979, 14980, 14981, 14982, 14983, 14984 y 14985.

67. Presenta el N.º de Inventario 02123.

68. La mesa se encontraba en el almacén guardamuebles y recientemente se ha traído, acompañada del Sillón del Presidente, dos sillones de ministros y el reloj de pie, a una de las salas del sótano del Palacio para formar parte de la Exposición «Amueblando el Congreso», de mobiliario histórico del Congreso de los Diputados, con motivo del congreso internacional «Las artes decorativas en los espacios parlamentarios», celebrado en la Sala Ernest Lluch los días 1 y 2 de marzo de 2023.

En cuanto a la maquinaria de reloj, está firmado en la esfera «Alberto Maurer / Madrid». Se trata de un relojero de origen alemán, establecido primero en Cataluña y después trasladado a la Carrera de San Jerónimo en Madrid, donde a la muerte del relojero lo regenta su viuda. Hay que destacar la gran mesa de reuniones con un tablero rectangular desmontable, con una tapicería en tonos rojos con motivos vegetales que no parece ser la original. Apoya en dos bases con patas torneadas reforzadas por travesaños, todo con profusión de talla de estilo neorrenacentista.

## BIBLIOTECA

Los espacios más representativos de la Biblioteca, tal como los conocemos ahora, son la gran Sala de Lectura y los llamados Gabinetes, que cuando se inauguró el Congreso no presentaban ni la disposición espacial, ni la decoración, ni el mobiliario actual. Su proceso evolutivo constructivo ha sido detalladamente estudiado por Mercedes Herrero<sup>69</sup>, a la que seguimos. Gracias a ella se han aclarado muchos errores que hasta hace pocos años se seguían publicando, e incluso en la documentación interna, como el proyecto de 1983 del arquitecto Mariano Bayón para su restauración (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 60, n.º 2)<sup>70</sup>, donde la atribuye a Arturo Mélida, cuando este espacio fue diseñado por el arquitecto Colomer, ya en el momento de su construcción, como ha documentado Herrero.

Las estanterías de la gran Sala de Lectura fueron construidas por el «maestro carpintero ensamblador de maderas finas» del Congreso Manuel Sánchez Blanco<sup>71</sup>, entre 1853 y 1854 (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 23, n.º 11; Legajo 35, n.º 1). El exterior era de madera de caoba maciza, mientras que para el interior se utilizó cedro. El broncista Sánchez Pescador hizo los números de bronce dorado para numerar los armarios. El mobiliario original constaba de ocho sillones, también ejecutados por Sánchez Blanco, para el servicio de los diputados, que bien no se han conservado o bien no tenemos localizados en la actualidad. Entre 1856 y 1857 se va a producir un cambio importante en el espacio, al abrir en el techo del piso principal un gran óvalo, que incorpora el salón del piso primero, con sus paredes forradas de estanterías similares de estilo a las del piso principal, pero de madera de pino de Valsaín teñido imitando caoba y con los capiteles dorados, aprovechados de la estantería anterior que se habían desechado para volver a hacerlos en caoba vista. Los pavimentos eran también de maderas distintas formando dibujos análogos a los de las estanterías. Asimismo, se emplearon papeles pintados<sup>72</sup>. Con esta reforma se creó un espacio más monumental dotándolo de una unidad visual, donde destaca en el techo la pintura de Antonio Gamoneda, fechada en 1898.

Los dos Gabinetes de Lectura son un diseño del arquitecto Arturo Mélida y Alinari, que los llevó a cabo entre 1884 y 1885, vaciando para ello el espacio comprendido entre los dos huecos de escaleras del cuerpo central de la calle Zorrilla, demoliendo las primitivas salas del Archivo, y sobre ellas proyectó una estructura de varios pisos

69. *Op. Cit.*, 2017.

70. *Ídem*, p. 460.

71. Para ello tuvo que competir con el ebanista Martín Kexel, que había fabricado los escaños y la tribuna del Salón de Sesiones, entre otros muebles para distintos espacios del palacio.

72. *Op. Cit.*, 2017, pp. 472 y 473. EL carpintero Sánchez Blanco falleció a finales de 1856, por lo que el trabajo lo debieron terminar sus hijos Pedro y Juan Sánchez, que cobraron la obra en abril de 1857.



de hierro, la llamada «jaula» o «grillera», que fue demolida en 1971 en una nueva renovación de ese espacio<sup>73</sup>.

Estos dos gabinetes son consideradas obras exquisitas por los autores que los han estudiado, como Navascués<sup>74</sup> y como Herrero<sup>75</sup>, a los que considera como «dos auténticas joyas del Congreso de los Diputados», debido al «armonioso juego de volúmenes creado por Mérida, junto a la policromía proporcionada por la diversidad de los materiales empleados en sus materiales decorativos -maderas de caoba y pino, bronce, mármoles jaspeados grises y amarillos, dorados, y pinturas...». Estas últimas, pintadas por el propio Mérida, conocidas como alegorías de «La Luz» y «El Silencio». También del arquitecto son los diseños de los modelos de los atlantes de bronce, de la barandilla de hierro forjado y bronce, del artesonado del techo, de los grabados de los cristales y de los muebles, a juego con el espacio arquitectónico neogriego. De estos últimos, que se componían en cada gabinete de una mesa, cuatro pupitres, cuatro mesitas auxiliares y cinco sillones giratorios, solo se ha conservado uno de los sillones giratorios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, pero que conocemos bien gracias a las fotografías de Jean Laurent de estos dos gabinetes.

En 1889, el arquitecto Higinio Cachavera, retomando la idea original de Arturo Mérida, amplió la biblioteca añadiendo el despacho del archivero. Para esta gran sala el decorador Friginal eligió un amueblamiento compuesto por una gran mesa central, dos auxiliares más pequeñas, doce sillas y doce sillones de nogal con tapizado de cuero repujado y tachuelas de bronce de la Casa parisina J. Tixier, una gran lámpara central y cuatro apliques para las paredes de gas, y una alfombra de terciopelo (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 40, n.º 188; legajo 140, n.º 123 y n.º 144)<sup>76</sup>. De toda esta decoración se conserva la mesa central, la sillería y algunos sillones.

## OTRAS ARTES DECORATIVAS

Nos hemos centrado en este estudio en el mobiliario y la decoración aplicada sobre todo a la arquitectura, aunque no hemos profundizado en algunas artes decorativas interesantes, como es el caso de las azulejerías de los pavimentos, de los que tenemos documentación abundante como que muchas de ellas se fabricaron en Valencia, aunque no ha sobrevivido ninguno de estos azulejos<sup>77</sup>.

Otras artes decorativas como las alfombras, los tapices o las vidrieras se han quedado fuera de este estudio, debido por una parte a la amplitud del tema y por otra, al ser ya objeto de investigación por otros especialistas, conservándose de todas ellas piezas valiosas. Vamos solamente a referirnos a tres artes decorativas a modo ejemplo, como son las puertas, los papeles pintados y la platería, a las que se les ha prestado menos atención hasta el momento.

---

73. *Op. Cit.* 2017, p. 473.

74. Navascués, 2004, p. 419; Navascués, 1998, p. 224.

75. *Op. Cit.*, 2017, p. 478.

76. *Ídem*, p. 487.

77. En la sesión del 12 de enero de 1850 se presentó por José Cereceda una carta factura que ha recibido de Rafael González Valls, de Valencia, manifestándole que remite para la obra 5.807 azulejos en 152 serones con el carretero J. Ciscar, cuyo porte de 455 arrobas ha ajustado a seis reales y medio cada una, y se servirá abonarle a su entrega que será del 17 al 18 (ACD, Obras de Palacio. Actas 12-01-1850).

El conjunto de puertas por las que se accede a la mayoría de los despachos y algunos salones, tanto de la planta baja como de la planta primera, es muy unitario en su estructura, con un diseño muy neoclásico acorde con la estética del palacio, que es muy posible diseñara el propio arquitecto Colomer.

La madera utilizada es caoba<sup>78</sup>. La técnica en que están ejecutadas es talla directa y ensamblaje de listones que enmarcan tableros, sin utilizar clavazón de hierro. Las medidas oscilan ligeramente, debido sin duda a intervenciones posteriores de los carpinteros del palacio, que debieron cepillarlas tanto en la parte superior como inferior, así como en las laterales del centro, debido posiblemente, a no poder correr bien por encima de las alfombras, a movimientos estructurales con el tiempo para evitar rozaduras y algunos otros imprevistos, así como los cambios de las cerraduras y fallebas<sup>79</sup>.

Cada puerta se compone de dos alas, cada una de las cuales se estructura en seis compartimentos que presentan una decoración romboidal plana, a su vez enmarcados por listones biselados al interior. El juego estético se hace con la alternancia de rombos en horizontal en paneles pequeños y rombos en vertical en paneles grandes. Cada ala va sujeta al marco mediante cinco bisagras de bronce de las llamadas «ala de mariposa», en el caso de las que han mantenido las originales.

La cerradura con su embellecedor de forma rectangular y picaportes de metal dorado actuales, es de factura moderna. La antigua era del tipo de falleba, de la que quedan las huellas de los clavos donde se ajustaba a la madera en el ala interna derecha y la huella donde encajaba en la parte central de la madera del marco superior. En la parte externa en cada ala hay un pomo de metal dorado en forma octogonal que originalmente podía ajustar con tornillos directamente a la madera, pero en algún momento se cambió por uno que estaba conectado a otro en la cara interna, que ya no existe, pero del que queda la huella tapada del agujero en la madera. También queda la huella circular en la madera de un tercer pomo que ajustaba con otro en la cara interna y que parece ser que era giratorio. En el ala izquierda externa hay un bocallaves en forma de escudete con función meramente decorativa, que es posterior a la época de las puertas.

En cuanto a los artesanos que pudieran construir las, en la documentación del archivo del Congreso de los Diputados no hemos encontrados nombres concretos, pero sí que el propio taller de carpinteros que trabajaban las maderas de caoba del Congreso tales como las barandillas y escaleras, fueron los que las construyeron al igual que las ventanas, tal como se informa en la Sesión del 1 de febrero de 1850: «Los carpinteros además de asistir a los replanteos y montes, labrar y relabrar miras y reglones, labrar camones para los corridos de molduras del Salón de Sesiones, cajear zancas para las escaleras, concluir peldaños de caoba y repasar las molduras de las puertas interiores, han enlistonado en las tribunas del salón; preparado madera para las puertas principales y empezado a hacer las vidrieras de medio punto del salón, y dos cercos uno de caoba y otro de pino para las piezas de la Presidencia».

Las primeras noticias son de 1847, donde el arquitecto Colomer en sus partes de obra comenta que se están colocando los cercos de las puertas interiores, que debían ser de

78. Entre las noticias conservadas en el Archivo sobre la adquisición de caoba, en la Sesión del 26 de mayo de 1849 se presentó una carta de Basilio de Carranza en la que ofrece unas partidas de miles de arrobas de caoba. En la misma carta está escrito que en sesión del 26 de mayo de 1849, la Comisión de Gobierno interior aprobó una parte de las partidas de caoba ofrecidas por el Carranza (ACD, Obras de Palacio. Actas 26-05-1849). En la sesión del 19 de enero de 1850 se sigue hablando de la construcción de algunas puertas, y se acordó pedir seiscientos arrobas de caoba de 12 y 18 pies de largo para las puertas de paso (ACD, Obras de Palacio. Actas 19-01-1850).

79. La medida de la altura de cada ala oscila entre 309 y 315 cm., y la anchura es de unos 70 cm. para el ala izquierda y 67,5 cm. para el ala derecha.

una madera distinta a la caoba. Durante 1848 se conserva numerosa documentación sobre su construcción. Debieron estar acabadas antes de octubre de 1850, en que se ordena un pago al pintor que las ha barnizado.

Noticias interesantes en relación con el empleo de madera de caoba en el Congreso hay varias. En una carta, fechada el 27 de abril de 1848, firmada por Joaquina Escobedo de Pérez, contratista del taller de aserrado, que pide se aumente de 5 a 10 maravedís el precio del corte por pie de madera, ya que hasta ese momento se serraba pino de Cuenca o de la tierra de Valsaín, y ahora se ha cambiado por caoba, que es muy dura y es mayor el trabajo. En relación con el empleo de herramientas utilizadas en su construcción, consta en la Sesión del 11 de diciembre de 1849 el acuerdo del siguiente pedido de una docena de formones finos, para el repaso de las puertas interiores (ACD, Obras de Palacio. Actas 11-12-1849). Otra noticia en relación con los utensilios para el trabajo de las puertas se recoge en la Sesión del 5 de enero de 1850 en que se acuerda el pedido de dos docenas de limas chicas, para el repasado de las puertas interiores (ACD, Obras de Palacio. Actas 05-01-1850).

En relación con los herrajes de las puertas y también ventanas se conservan numerosas noticias. En la Sesión del 12 de enero de 1850 se ordena un libramiento de 3.000 reales a Joaquín Callejo y Joaquín Domínguez, a cuenta de los herrajes de puertas y ventanas que se están construyendo (ACD, Obras de Palacio. Actas 12-01-1850)<sup>80</sup>.

En la Sesión del 1 de febrero de 1850, por el parte del arquitecto se deduce claramente que el trabajo de las puertas debe estar ya en su fase final, pues dice que los carpinteros se ocupan ya de repasar las molduras de las puertas interiores y de que en el próximo periodo se ocuparán de armar las puertas interiores (ACD, Obras de Palacio. Actas 01-02-1850). En Sesión del 26 de octubre de 1850 constan varias cuentas que nos dan idea de que el trabajo de carpintería de las puertas ya está terminado, como una de 2000 reales de D. Ildefonso Pérez Benito, a cuenta del pintado al barniz de puertas y ventanas (ACD, Obras de Palacio. Actas 26-10-1850).

## **PAPELES PINTADOS**

Los papeles pintados tuvieron mucha importancia en la decoración de algunos de los espacios del palacio del Congreso de los Diputados. En el momento de su inauguración se encargaron a las fábricas de la Navarra, de Pamplona y del Sr. García y de Torre del Mar en Málaga. En relación con esta última hay una noticia interesante que se leyó en la sesión de 17 de abril de 1847: «Se dio cuenta de un oficio de D. Delicado y Compañía de fecha 16 del actual, donde manifiesta que persuadidos de que para el nuevo palacio que se está construyendo, hará falta papel de tapicería, ofrece los productos de su fábrica establecida en el pueblo de Torre del Mar, del partido de Vélez Málaga, las cuales se hallan en caso de competir con las mejores del extranjero tanto en calidad como en precio, comprometiéndose a construir los papeles en los dibujos y colores de las muestras que les manden, haciendo una rebaja del 5 al 10 %» (ACD, Obras de Palacio. Actas 17-04-1847). La inicial D. se refiere a Diego Delicado Zafra, uno de los dueños de la fábrica. De su importancia es ejemplo el que fuera una de las manufacturas invitadas por el Estado Español para participar en la Exposición Universal

---

80. Otros libramientos se ordenan en la Sesión del 19 de enero de 1850 (ACD, Obras de Palacio. Actas 19-01-1850), en la Sesión del 26 de enero de 1850 (ACD, Obras de Palacio. Actas 26-01-1850), en la Sesión 1 de febrero de 1850 (ACD, Obras de Palacio. Actas 01-02-1850), y otro del cerrajero D. Tomás de Miguel, a cuenta de las cerraduras y herrajes de puertas (ACD, Obras de Palacio. Actas 26-10-1850).

de Londres de 1851, refiriéndose calificando sus productos de «ricos y lujosos papeles pintados de Torre del Mar (Vélez Málaga)»<sup>81</sup>.

En el Archivo del Congreso se conserva un documento DE 1850 de la «FÁBRICA DE PAPELES PINTADOS / de / LA UNIÓN», propiedad de Bernardo Bordes, situada en la calle de Caballero de Gracia, N.º 11 de Madrid, donde consta una lista de tipos de papeles pintados y sus precios para la Secretaría y el despacho del Oficial Mayor de Secretaría (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 19, n.º 6).

De algunas de las fábricas citadas antes podrían ser los rollos de papeles pintados que se guardan en el cuarto de pertrechos en el inventario de 20 de junio de 1850: «Siete rollos de papel pintado para cenefas. Dieciséis rollos para fondos. Tres rollos para frisos. Tres rollos para cielos. Ocho rollos para entrepuertas» (ACD, Serie Obras de palacio, legajo 27, n.º 2).

En reformas posteriores se conocen otros proveedores. Algunos proyectos no se llegaron a hacer, pero se conservan las muestras que se adjuntaban, hoy día un material valioso para el estudio de los papeles pintados en la segunda mitad del siglo XIX. En 1882 en el Archivo se encuentra documentación sobre el proyecto de decoración de las Secciones de la planta primera con papel pintado, para la decoración propuesta por Luis de Llanos (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 54, n.º 1).

En el despacho de la Vicepresidencia primera, al reestructurar la decoración del espacio y quitar uno de los armarios vitrinas, apareció un zócalo de papel pintado, que se ha restaurado y dejado como muestra de este tipo de decoración decimonónica (figura 8). La biblioteca en el año 1857, antes de que se abriera el óvalo y Gamoneda pintara en el techo del piso primero la «Alegoría de las Artes», se empapeló «con un fondo liso de color azul, utilizándose en sus escocias, para dar contraste, papel imitando mármol ágata en el piso bajo, y mármol ante y lila en el del superior»<sup>82</sup>.



**Figura 8.** Zócalo de papel pintado de la segunda mitad del siglo XIX en un salón de la primera planta del Palacio del Congreso de los Diputados, actualmente Despacho de la Vicepresidencia primera. Fuente: ECRA SERVICIOS INTEGRALES DE ARTE, S. L.

81. Balmaceda, 2001; citado por Ruiz García, 2005, p. 62.

82. *Op. Cit.*, 2017, p. 473.



## PLATERÍA

La colección de piezas inventariadas consideradas como de plata del Congreso de los Diputados, sin contar los regalos institucionales, asciende a 104, a las que hay que añadir las piezas plateadas o de alpaca en número de 17.

Muchas de ellas llevan en el Congreso desde su inauguración en 1850 y otras se han ido incorporando a lo largo de los años según las distintas necesidades que fueron surgiendo en las sucesivas legislaturas, ya sea por medio de compras o donaciones. La tipología es variada, comprendiendo piezas tanto funcionales, caso de los tinteros o escribanías (para diputados o funcionarios), como representativas caso de las mazas que portan los cuatro maceros para actos institucionales, u objetos de custodia de gran simbolismo como la caja de plata que guarda la Constitución de 1869, y otras meramente funcionales en el caso de soperas y bajoplatos (para comidas de representación), o simplemente como objetos decorativos.

La mayor parte del conjunto de piezas de plata son de talleres españoles, con marcas importantes como la platería Martínez, siendo las extranjeras escasas, entre las que destacan los plateros Nicolás Chameroy y Jean François Veyrat<sup>83</sup>. En Patrimonio Nacional se conserva una legumbreira de plata con la marca de Veyrat, N.º 317, que presenta todavía la etiqueta del establecimiento de la Carrera de San Jerónimo donde se vendió, cuyo propietario es curiosamente el del platero Félix Samper, del hablaremos a continuación.

Muchas obras que figuraban en la base de datos sin marcas, han sido revisadas y estudiadas hallando marcas que se han fotografiado e incluido en las fichas correspondientes, siendo las más numerosas las del platero Diego García. Otras piezas cuyas marcas no se habían identificado o se consideraban ilegibles, se han conseguido identificar, siendo las más significativas dos pequeñas bandejas de 1858 del platero Félix Samper<sup>84</sup>. De origen aragonés parece que llegó joven a Madrid, pues en la corte cumplió a partir de 1829 los seis años de aprendiz y los cuatro de mancebo que exigían las ordenanzas para su aprobación como platero. Estuvo en la Real Fábrica de Platería de Martínez, en el taller de Francisco Moratilla y en el de Juan Almarza. En 1834 formó parte de la Milicia Urbana figurando como platero y bronceista. En 1839 se examinó para ser platero de oro y diamantista. En 1845 abrió un moderno gabinete anexo a su tienda de la calle del Prado, n.º 7, donde también tenía su vivienda. Desde 1844 había trabajado para Isabel II, y en 1847 fue nombrado diamantista honorario de Cámara de la Reina. En 1850 abrió un nuevo establecimiento en la calle del Carmen. En 1864 se trasladó a París donde abrió establecimiento, muriendo en la capital parisina, de la que era su mujer Ana Leclavart.

Otro platero interesante, aprendiz en la platería Martínez en 1851, del que se conserva un conjunto de bandejas, es el madrileño Ignacio Grigñón<sup>85</sup>.

En cuanto a importancia de las piezas, las más antiguas y sobresalientes son las de la platería Martínez, que es la fábrica más importante en Madrid desde finales del siglo XVIII. La marca de la fábrica de platería Martínez es una «M» mayúscula con una «Z» en la parte superior. Suele acompañarle la marca del castillo y la marca del oso y

83. Se conserva de Chameroy una escribanía con N.º Inv. 02582, y de Veyrat dos escribanías con N.º Inv. 03430 y 03492.

84. Presentan la marca en letras capitales «F./SAMPER», junto a la marca del castillo y la marca del oso y el madroño con el número del año debajo, que en este caso es 1858. Están catalogadas con los N.º Inv. 21314 y 21315.

85. Están catalogadas con los N.º de Inv. 21317, 21318, 21319, 21320, 21321 y 21322.

el madroño con el número del año debajo<sup>86</sup>. De esta fábrica eran las primeras mazas encargadas de las que tenemos constancia, a través de unos documentos conservados en el Archivo del Congreso. En uno de ellos, firmado por Pablo Cabrero y fechado el 28 de agosto de 1820, consta el coste de las mazas de plata y oro, que asciende a unos cinco mil cuatrocientos reales. Otro, del mismo Pablo Cabero, comunicando que el Presidente quiere que no pasen de cinco mil reales cada una de las mazas. Uno más, se refiere a la aprobación por la Comisión del modelo de las mazas para que puedan estrenarse el 24 de septiembre, aniversario de la instalación de las Cortes Generales y Extraordinarias (ACD, Serie Gobierno Interior, legajo 2, n.º 7). Son datos muy interesantes que nos informan de que las primeras mazas eran de plata y oro, no solo de plata como son ahora, y que al parecer aunque fueran cuatro las que se utilizaban en el acto, se encargaron seis<sup>87</sup>, pensando tal vez en tener mazas de repuesto, aunque también es posible que al final se desechara esa idea.

---

86. En el Congreso de los Diputados se conserva un conjunto importante de piezas hechas en la Platería Martínez: Escribanías N.º Inv. 02402, 03663, 06916, 06917, 07863, 03727, 20179 y 02748; Candeleros N.º Inv. 21271, 21273, 21326, 21328, 21274, 21275, 03431, 03432 y 38402; Bandejas N.º Inv. 21402 y 21313. También a esta fábrica de Platería se atribuye la escribanía N.º Inv. 01530.

87. En el Inventario del 20 de junio de 1850 solo hay cuatro mazas (ACD, Serie Obras de Palacio, legajo 27, n.º 2). Otra hipótesis es que tal vez en la nota del encargo de seis mazas en 1820, se produjera un error al apuntar el número.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS RIERA, E., y CASTRO SÁNCHEZ, M.<sup>a</sup> T. de, «El mosaico a la veneciana del vestíbulo principal: Restauración de un tesoro del Palacio del Congreso de los Diputados», *Revista de las Cortes Generales*, N.º 84, 2011.
- BÁEZ AGLIO, M.<sup>a</sup> I., GARCÍA MOLINA, M.<sup>a</sup> J. y VIDAL CABEZA, L., «Los estucos-mármol del palacio del Congreso de los Diputados de Madrid. Parte I: Estudio documental del salón de conferencias y los escritorios», *Pátina*, N.º 13 y 14, Época II, mayo 2006, Madrid, pp. 113-126
- BÁEZ AGLIO, M.<sup>a</sup> I., BALDONEDO RODRÍGUEZ, J. L., GARCÍA MOLINA, M.<sup>a</sup> J., CONEJO SASTRE, O. y RODRÍGUEZ MUÑOZ, A., «Los estucos-mármol del palacio del Congreso de los Diputados de Madrid. Parte II: Estudio técnico de los cuatro escritorios», *Pátina*, N.º 13 y 14, Época II, mayo 2006, Madrid, pp. 199-213
- BALMACEDA ABRATE, J. C., «Las tiendas y Almacenes de Papel en la Málaga del XIX», *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, Córdoba, 2001, pp. 163-190.
- BARQUERO CABRERO, J. D., *Los relojes del Congreso de los Diputados*, Madrid, 2021.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Catálogo de la platería. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1982, N.º 126.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Plateros aragoneses en la corte madrileña (siglos XVII-XIX)», *Ars & Renovatio*, Centro de Estudios de Arte del Renacimiento, Diputación de Teruel, N.º 8, 2020, pp. 180-204.
- FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R. y RABASCO, F., *Enciclopedia de la plata española virreinal y americana*, Madrid, 1984, p. 174.
- GÓMEZ BARDAJÍ, J., *El palacio del Congreso de los Diputados por tres funcionarios de secretaría*, Madrid, 1911.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G., *Las Cortes Españolas*, 1971.
- GUTIÉRREZ, T., *El Palacio del Parlamento*, 1936.
- HERRERO DE PADURA, M., «Los espacios arquitectónicos del Archivo y de la Biblioteca del Congreso de los Diputados», *Revista de las Cortes Generales*, Madrid, 2017, pp. 451-532.
- IGLESIAS, H. et al., *El palacio del Congreso*, Madrid, 1986.
- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M. D., *El Patrimonio Histórico Artístico del Congreso de los Diputados*, Madrid, 2011.
- MADRAZO, F. de P., y EGUREN, J. M. de, *Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados publicada por la Comisión de Gobierno Interior del mismo*, Madrid, 1856.
- MARTÍN F. A., *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*, Madrid, 2011.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., «Arturo Mérida: un maestro del eclecticismo», *Ateneístas ilustres*, Madrid, 2004, pp. 415-424.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., «El Congreso de los Diputados», *Narciso Pascual y Colomer (1808-1870): arquitecto del Madrid isabelino*, Madrid, 2007, pp. 61-69.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., «El Palacio», *El Congreso de los Diputados*, Madrid, 1998, pp. 161-231.
- NIETO YUSTA, O. y REINOSO BLÁZQUEZ, S., «El conjunto de vidrieras del Congreso de los Diputados. Evolución y descripción», *Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX*, Madrid, 2019, pp. 103-118.
- ORDÓÑEZ, C., ORDÓÑEZ, L., ROTAECHE M., «Restauración de mobiliario. Intervención en la mesa de Isabel II del Congreso de los Diputados», *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, octubre, Castellón, 1996.
- PARDO CANALÍS, E., *El palacio de las Cortes*, Madrid, 1971.
- RIVERA DEL PINO, J., *Memoria de los trabajos practicados en la Biblioteca y Archivo del Congreso de los Diputados durante el periodo de la legislatura de 1884 a 1885*, Madrid, 1886.
- RUIZ GARCÍA, P., «Imaz y Delicado fábrica de papeles pintados», *Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez*, N.º 5, Málaga, 2006, pp. 59-64.
- SALAVERT, V., *La Biblioteca del Congreso de los Diputados: notas para su historia (1811-1936)*, Madrid, 1983.
- SALVÁ HERÁN, A., *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*, Madrid, 1997.
- VV. AA., *Congreso de los Diputados*, Madrid, 1998.

## Recursos electrónicos

- «Una mesa digna del Salón de Conferencias del Palacio», *Papeles para la Historia*, <https://www.congreso.es/cem/docs04021853>
- «Un tesoro a nuestros pies: el mosaico a la veneciana del Vestíbulo del palacio del Congreso», *Papeles para la Historia*, <https://www.congreso.es/es/cem/docs06121846-2>
- «Araña de bronce del Salón de Sesiones», *Papeles para la Historia*, <https://www.congreso.es/cem/vidparl1876>
- «Los escaños del Congreso de los Diputados», *Papeles para la Historia*, <https://www.congreso.es/cem/vidparl1850>
- El zócalo de azulejos del pasillo del Orden del Día del Congreso de los Diputados, <https://www.congreso.es/es/cem/vidparl1850>
- «Billeter, artista del tiempo», *Papeles para la Historia*, <https://www.congreso.es/es/cem/vidparl1858>



# LAS DECORACIONES CON TAPICERÍAS EN LOS ESPACIOS PARLAMENTARIOS

Victoria Ramírez Ruiz

Presidenta Asociación Amigos Museo Nacional Artes Decorativas

## RESUMEN

Las tapicerías han sido elementos fundamentales en las decoraciones de los espacios parlamentarios españoles.

En esta ponencia se dará cuenta de las tapicerías que, través del tiempo, han formado parte de la decoración de diferentes sedes parlamentarias españolas, y que se conservan en la actualidad.

En primer lugar, se analizarán las decoraciones con tapicerías de la Generalitat Catalana. Aunque se tienen noticias de decoraciones con tapices desde el siglo XV, las primeras notas documentales de tapices conservados en la actualidad las conocemos por la compra que realiza la Generalitat de Cataluña para decorar los muros del Saló Daurat, desde el año 1555, de una serie de tapices tejidos en Bruselas hacia 1540, sobre los Triunfos de Petrarca.

En segundo lugar, se hará hincapié en las decoraciones con tapices de Congreso de los Diputados, desde su formación en el siglo XIX hasta nuestros días. Estas decoraciones han llegado hasta la actualidad tanto en espacio con permanencia o como decoraciones extraordinarias en las grandes solemnidades parlamentarias. Este es el caso de la decoración en la parte central del hemiciclo, en el juramento y proclamación como Rey de España de don Juan Carlos de Borbón y Borbón, el 22 de noviembre de 1975, decorada con los tapices flamencos de la serie de Los grutescos con monos. O la decoración para el Juramento de la Constitución del príncipe de Asturias con tapices de la factoría española de la Real Fábrica de Tapices.

PALABRAS CLAVE: Tapices; espacios parlamentarios; Generalitat catalana; Congreso de los Diputados.

## TAPESTRIES DECORATIONS IN PARLIAMENTARY SPACES

### ABSTRACT

*In this presentation you will find out about the tapestries that, over the time, have formed part of the decoration of different Spanish parliamentary venues, and that are still preserved today.*

*In the first place, the decorations with tapestries of the Catalan Generalitat. Although we know of tapestry decorations from the 15th century, the first written notes of tapestries preserved today was the purchase made by the Generalitat of Catalonia, to decorate the walls of the Saló Daurat in 1555, which was of a series of tapestries woven in Brussels around 1540, on the Triumphs of Petrarch*

*In second place emphasis will be placed on the decorations with tapestries of the Congress of Deputies, from its formation in the 19th century to the current days. These decorations have been shown both in permanent spaces and as extraordinary decorations in the great parliamentary solemnities. This is the case of the decoration in the central part of the hemicycle, in the oath and proclamation as King of Spain of Don Juan Carlos de Borbón y Borbón, on November 22 1975, decorated with the Flemish tapestries from the series Los grotesques with monkeys. Or the decoration for the oath of the Constitution of the Prince of Asturias with tapestries from the Spanish factory of the Royal Tapestry Factory.*

*KEY WORDS: Tapestries; parliamentary spaces; Catalan Generalitat; Congress of Deputies.*

Las tapicerías han sido y son esenciales en la decoración de los espacios parlamentarios, y han acompañado y magnificado los actos fundamentales de nuestra Historia. En estas páginas daremos cuenta de dos decoraciones para demostrar esta importancia del adorno con tapicerías en espacios parlamentarios. La primera, la de la Generalitat de Catalunya, con tapices en propiedad desde el siglo XVI hasta la actualidad, y la segunda, las decoraciones actuales en el palacio del Congreso de los Diputados de Madrid.

## TAPICES DE LA GENERALITAT CATALANA EN EL SIGLO XV

En el palacio de la Generalitat se conserva en la actualidad el único conjunto de tapicería flamenca del siglo XVI que, en Cataluña, proviene de una institución civil por una adquisición hecha expreso.

El palacio fue la sede permanente de las Cortes Catalanas, consolidada bajo el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387), hasta su disolución en los primeros años del siglo XVIII. Durante los siglos XV y XVI, la Casa de la Diputación del General de Barcelona fue creciendo a partir de un pequeño núcleo temprano. Esta arquitectura debía decorarse con elementos que la hicieran agradable y que al mismo tiempo la dignificaran.

Sin lugar a duda las tapicerías cumplían como ningún otro elemento decorativo esta función. El primer encargo aparece ya documentado en 1428, cuando se le paga a Jaume Colom 45 florins, «per prende dos banchals de drap de llana de ras ab figures de homens e de dones e ab arboradures, erues, flors, aucels e boscatges e folrats de can yemas, los quals dos banchals havem cornprats (parlan els diputats) de vos ara en aquests dies per lo dit preu per servey del dit General axi en los dies ques fan les vendes de les Generalitats de Cathalunya com en los dies que per los Deputats e oydors de comptes se tenen grans e sollemnes collacions les quals se esdeuenen assats sovint»<sup>1</sup>.

En 1441 se tiene de nuevo constancia documental de que los tapices fueron parte de la decoración de los muros de la Generalitat catalana, y además este documento brinda una noticia interesante sobre la procedencia de las piezas, ya que refiere que son paños fabricados en la ciudad de Arras, en el condado de Artois. Aunque en la actualidad todos estos elementos emblemáticos de la decoración son conocidos con el nombre genérico de tapiz, en el siglo XV este tipo de piezas eran denominadas en la documentación de la época, tanto en Valencia como en Barcelona, draps de ras o draps d'arras, y en Castilla paños de raz.

En el siglo xv en Cataluña, las tapicerías no colgaban de forma permanente, si no que sólo se utilizaban en días señalados<sup>2</sup> y adornaban la sala principal donde se reunían

1. PUIG i CADALFACH, Josep y MIRET i SANS, Joaquim, «El palau de la diputació general de Catalunya (Extrait de l'Anuari de l'Institut d'estudis catalans, 1909-1910)», *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 73 (1912), p. 414. En este trabajo se publican los documentos relativos a las compras y mantenimiento de los draps d'Arras comprados por los diputados catalanes en los siglos XV y XVI.

2. Para el estudio de las tapicerías de la Generalitat catalana en el siglo XV seguimos los artículos publicados en CARBONELL i BUADES, Marià (dir.), *El Palau de la Generalitat de Catalunya. Art i Arquitectura*, vol. 1, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2015, vol. 1, p. 57.

las Cortes, la capilla de Sant Jordi, y dado lo minúsculo del espacio concebido por Marc Safont por causa del pequeño solar disponible, en los días de buen tiempo se obligaba a celebrar la liturgia en las galerías del patio y el patio principal, de manera que con estas decoraciones se convertían en atrio o antesala a la intemperie de la capilla o, mejor dicho, en una capilla virtual a cielo abierto cuyos muros y techumbres estaban construidas por tapicerías.

Los primeros encargos documentados de tapices de la Generalitat fueron realizados para la capilla de sant Jordi. Estos primeros paños sustituyeron a telas pintadas del mismo tema<sup>3</sup>.

Esta capilla tiene una característica fundamental, ya que está concebida a la manera de un contenedor de reliquias del patrón de Cataluña. En efecto, la capilla está ya de por sí ornamentada con elementos arquitectónicos: la bóveda de crucería con los clavos y nervios, las ménsulas donde esta arranca, y la fachada misma es semillada en piedra, casi como si se tratara de un paramento textil. Sin embargo, los muros interiores están desnudos, a la espera de ser recubiertos por los tapices y otros textiles.

La decoración de la capilla, y los elementos ornamentales que la complementaban, fueron concebidos desde el primer momento como un proyecto unitario para la exaltación del patrón de la Diputación del General, con un conjunto de decoraciones que se extendía desde el terno gótico de sant Jordi al retablo, e incluso a la misma arquitectura, cuya bóveda está presidida por el santo venciendo al dragón. En definitiva, el ambicioso propósito de exaltación del santo patrón se hacía mediante el despliegue de un ciclo hagiográfico completísimo<sup>4</sup>.

Dentro de este conjunto se engloba el encargo de los tapices dedicados a la vida del santo como parte de un relato visual que iconográficamente sigue esa unidad.

En la detallada documentación que se conserva, se nos da cuenta de que en 1457 se realizó un encargo a Girard Plevir, mercader de Flandes, de tres paños de raz con la historia de sant Jordi<sup>5</sup>. Tres años más tarde, se documenta que Francesc Berges firma una factura de veinticinco libras por patrones paños de ras con la misma historia, fabricados en Flandes.

Entre 1453 y 1455 se realizó un encargo importante a la ciudad de Arras de unos tapices diseñados por los pintores Miquel Nadal –el artista valenciano que se había hecho cargo del taller de Bernat Martorell– y Joan [sic] Jaume? «Huguet amb la istòria del benaventurat cavaller e màrtir Sant Jordi, patró e cap de la Casa d’Aragó e de la Deputació del dit Principat [...] e són de present en la casa de la dita Deputació per festivar e ornar les festes de dit Sant Jordi e altres per la dita casa acostumades festivar»<sup>6</sup>. Se sabe que Huguet cobró por dos patronajes sobre este tema cien florines (*cent florins*).

3. Arxiu de la Corona d’Aragó (ACA), Generalitat, Deliberacions, N-120, fol. 77v; 1508, 11 d’agost. Cfr. PUIG i CADALFACH, Josep y MIRET i SANS, Joaquim, ob. cit., 1912, pp. 141-144: «el tapís de la batalla de Santa Maria del Puig primer es colocava a la paret contigua a la capella, un drap de pinzell que és patró de drap de ras de la història de Sant Jordi qui se acostumave posar en lo die de S. Jordi en la paret al costat de la capella de la casa de la Diputació per la qual loch són stats ja fets draps de ras qui servexen a empal·liar lo dit loch».

4. MUNTADA i TORRELLAS, Anna, «Vestir l’altar de la capella: hun pali molt bell brodat de fil d’or, de argent e de seda», en CARBONELL i BUADES, Marià (dir.), ob. cit., vol. 1, 2015, pp. 164-199.

5. PUIG i CADALFACH, Josep y MIRET i SANS, Joaquim, ob. cit., 1912, pp. 415-416; CARBONELL i BUADES, Marià (dir.), ob. cit., vol. 1, 2015, p. 388.

6. CARBONELL i BUADAS, Marià, «El tern gòtic de Sant Jordi, la passio brodada d’un megalomartyr», en ídem, ob. cit., vol. 1, 2015, p. 232.



En 1459 los consistoriales decidían encargar otros tres o cuatro paños de raz, de buena estofa, para ornar la sala mayor de la Casa de la Diputación según el diseño de un pintor llamado Ballester, y encargados a dos tapiceros flamencos residentes en Barcelona, Tomás Berta y Orsi Quart. No podemos afirmar que estos tapices se llegaron a realizar<sup>7</sup>. En el inventario de 1499 aparecen en total cinco tapices de la vida de sant Jordi. Precisamente ese año se encargaban cuatro más, que se enviaron de Flandes a finales del año 1502<sup>8</sup>. Conocemos su argumento: uno plasmaba el momento en que el santo fue armado caballero por la Virgen y los ángeles, mientras que los demás lo mostraban cómo tropaiophoros o portador de la victoria, conductor del ejército en las conquistas de Valencia por Jaume I, Nápoles por Alfonso el Magnánimo y, una novedad en la carrera militar del santo, Granada por Ferran II, tejidos a partir de muestras pintadas por Gaspar Bonet y Gabriel Alemany, aunque el de Granada tuvo que ser mejorado por Pere Alemany<sup>9</sup>. Podemos concluir esta época con el inventario de 1509, en el que se relacionan los tapices que servían para paliar la capilla y la casa en días de fiesta, que constaban de nueve piezas: «Nuevos, muy finos, obrados de mucha seda, de diversas historias», más dos piezas de los patrones pintados que habrían servido de modelo para las tapicerías hechas en Flandes<sup>10</sup>.

Además de los tapices citados de la vida del santo, conocemos por otras noticias que también decoraban con un tapiz de la Natividad, otro de La Adoración de los Reyes y una historia de Nabucodonosor<sup>11</sup>.

Algunos de los tapices fueron posiblemente destruidos en el sitio de Barcelona de 1714. «Cinco piasas, y aora no sera posible colgar dichas tapiseries las quatro porque haviendolas tenido enterradas dentro de un calaboso durante el citio para resguardarlas de las bombas en el tiempo de más de catorce meses, la humedad ha destruido y consumido la maior parte»<sup>12</sup>.

Se puede constatar en la documentación que durante todo el siglo XVI el interés no sólo se dirigía a nuevas compras, sino también al mantenimiento de las anteriores adquisiciones<sup>13</sup>.

## LOS TAPICES DE LA GENERALITAT EN EL SIGLO XVI

La colección de tapices de la Generalitat catalana consta, desde el siglo XVI hasta nuestros días, de tres grupos de tapicerías adquiridas en distintos momentos y de temáticas diferentes, con contenido alegórico, mitológico y bíblico.

7. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-111, fols. 30v, 63 y 78, citado en PUIG i CADALFACH, Josep y MIRET i SANS, Joaquim, ob. cit., 1912, p. 416.

8. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-118; 1502, 30 de desembre.

9. PUIG i CADALFACH, Josep y MIRET i SANS, Joaquim, ob. cit., 1912, pp. 414-417.

10. SERRA-RÀFOLS, Josep C., «Antics inventaris de la Casa de la Diputació», *Estudis Universitaris Catalans*, núm. XV (1930), pp. 92-95, citado en MUNTADA i TORRELLAS, Anna, ob. cit., vol. 1, 2015, p. 191.

11. PUIG i CADALFACH, Josep y MIRET i SANS, Joaquim, ob. cit., 1912, p. 417.

12. MUÑOZ GONZÁLEZ, Antonio y CATÁ i TUR, Manuel, *Repressió borbónica i resistència catalana (1714-1736)*, Madrid, Muñoz Cata Editors, 2005, p. 337, citado en MUNTADA i TORRELLAS, Anna, ob. cit., vol. 1, 2015, p. 191.

13. En febrer 1595 son pagades al tapicer Anton Tremollers, 25 lliures «per remendar los draps de ras de la istoria de Nabucodenossor de la present casa de la Deputació»: y en ju nv 1596, altres 20 lliures al mateix tapicer «per adobar un drap de ras vell de la Deputació ques la ist oria de San t Jordi qui mata lo dragó», en PUIG i CADAFALCH Josep y MIRET i SANS, Joaquim, ob. cit., 1911, p. 417.

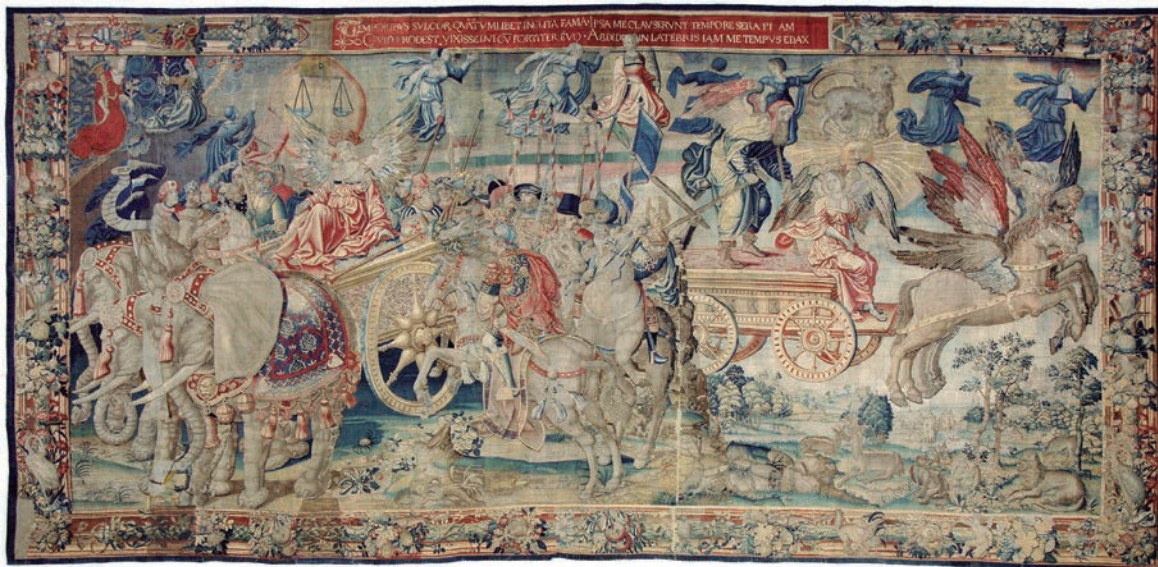


Figura 1. Triunfo del Tiempo sobre la Fama. Serie Los Triunfos, lana y seda, 440 cm x 740 cm, Bruselas 1540, Willem Dermoyen (Activo en Bruselas, entre 1520-1548). Museo Nacional d'Art de Catalunya.

El primer grupo fue comprado por los diputados el «30 d'octubre de 1557 de cuatro tapices “al cavaller tortosí Jaume Terça per la quantitat de 654 lliures”»<sup>14</sup>.

Además conocemos el lugar para el que fueron previstos: «Es tractava de quatre draps de ras, fins, còmodes i adaptats a la sala del consistori nou»<sup>15</sup> aunque creemos que se refería al salón dorado de la Generalitat catalana, donde estuvieron colocados hasta la remodelación de la segunda mitad del siglo XX.

Se trataba de cuatro tapices, de lana y seda, de gran tamaño, 440 x 740 cm, tejidos en Bruselas hacia 1540 por el tapicero Willem Dermoyen (activo en la ciudad belga entre 1520-1548) como atestigua fehacientemente la marca que queda en el tapiz denominado *Triunfo del Tiempo sobre la Fama* (figura 1).

Están bordeados por una ancha cenefa de flores y plantas que se enredan en un tronco de palmera; una de ellas sigue los modelos de Bernard van Orley. En la cenefa superior hay una inscripción en latín que hace referencia a la escena representada.

Forman parte de la serie de tapices de los *Triunfos*, serie compuesta por seis tapices basados en la obra de Petrarca *I Trionfi* escrita hacia 1352.

Petrarca describió cómo encontrándose en un jardín en Vaulcluse, cerca de Avignon, tiene una serie de visiones en sueños en las que aparece un magnífico cortejo en el que observa los sucesivos triunfos y derrotas de una serie de conceptos simbólicos personificados, que el poeta ve desfilar sobre grandes carros triunfales tirados por diferentes animales: el Amor por caballos, la Castidad por unicornios, la Muerte por búfalos y la Fama por elefantes.

El mecanismo narrativo consiste en una serie de fuerzas que se imponen cada una sobre la anterior, hasta llegar a la eliminación de todas ellas y al único triunfo que cuenta: el de la Eternidad. La acción se origina a partir de la superación de los elementos «negativos» (amor, muerte, tiempo) por parte de los elementos «positivos» (castidad, fama, eternidad), lo que a su vez configura una lucha entre fuerzas naturales y fuerzas

14. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-133 (1557-1560).

15. DURAN i CANYAMERAS, Félix, «Els tapissos de l'Audiència al nostre Museu», *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, vol. VII, núm.79 (1937), pp. 367-384.

trascendentes que conduce al aniquilamiento de todo lo terrenal en favor de la pura visión de Dios.

Los paños tenían otra función hoy desatendida: a lo visual unían la palabra. Al tratarse de conceptos abstractos, los artistas recurrieron al lenguaje simbólico para poder representarlos. El tema tratado se realizaba por medio de alegorías que hay que interpretar. Cada una de estas alegorías se representa con una figura humana y animales simbólicos que tiran de los carros.

Así este poema alegórico narra, de manera sucesiva, el triunfo del Amor, de la Castidad sobre el Amor, de la Muerte sobre la Castidad, de la Fama sobre la Muerte, el Tiempo sobre la Fama y, finalmente, el triunfo sobre el Tiempo de la Eternidad. El poema, por tanto, tiene una clara lectura moral porque alaba la victoria de Dios y del cristianismo sobre todos los otros conceptos.

Valiéndose de los distintos triunfos, Petrarca desea hacer una exposición de los diferentes estados por los que pasa el ser humano durante las diferentes etapas de su vida: primero, en la juventud, está gobernado por el amor; con la madurez llega la castidad, y como consecuencia de ella misma, surge la idea de la muerte, la cual, vista cristianamente, es un paso hacia otra vida mejor y hay que aceptarla sin miedo. La idea de la muerte conlleva la concepción de lo superfluo de la vida terrena, unida a la fugacidad del tiempo. Es entonces cuando el hombre se da cuenta de que debe tener un único deseo: el deseo de lo imperecedero, que es Dios y la vida eterna. Se trata, en definitiva, de una obra moralizante y cristiana sobre el destino del hombre.

La obra petrarquesca tuvo gran interés en el mundo del arte ya desde el siglo XV, pues supuso la entrada del gusto renacentista. El hombre cobra importancia, pero al final es la Eternidad (la Religión) quien gana, por lo que la obra no rompía con la tradición cristiana, y no tardó en convertirse en una fuente de inspiración para la tapicería.

Sabemos que del poema de Petrarca sólo la primera personificación, el Amor, aparece en el texto primitivo, pero que los artistas florentinos del siglo XV ya representaban cada triunfo del modo descrito, y durante la segunda mitad del siglo este modelo se extendió por todo el mundo a través de manuscritos y grabados italianos.

A lo largo del poema, y más tarde en los tapices, desfilan en seis cortejos triunfales una larga lista de personajes legendarios, la mayor parte procedentes del mundo clásico, y en menor medida del ciclo artúrico y de la Biblia, y unos pocos intelectuales destacados de su tiempo.

Los primeros tapices de origen flamenco sobre este tema no reflejan ese aspecto de la iconografía italiana, se centraban en las personificaciones de Petrarca y no incluían los carros, habituales en las ilustraciones italianas, que datan aproximadamente de 1490; por el contrario, muestran a las personificaciones de Petrarca de pie sobre los cuerpos de aquellos a los que han vencido sobre un fondo de mil flores.

Uno de los paneles de esta serie, el *Triunfo de la Muerte sobre la Castidad*, se conserva en el *Victoria and Albert Museum*<sup>16</sup>.

Otra serie de tapices que data de alrededor de 1500 representaba personificaciones de Petrarca en una serie de templetos. Uno de los primeros conjuntos documentados fue adquirido en 1504 por Isabel I, reina de Castilla, poco antes de su muerte. La serie tuvo un éxito considerable en los años siguientes<sup>17</sup>.

16. WINGFIELD Digby, George F. y HEFFORD, Wendy, *Victoria and Albert Museum: The Tapestry Collection: Medieval and Renaissance*, Londres, H. M. S. O., 1980, pp. 38n1-40.

17. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950, p. 130.



En la primera década del siglo XVI aparecen los diseños para tapices de la obra petrarquesca basados en una procesión de carros triunfales. Quizá el modelo iconográfico provenga del *Triunfo de César*, serie realizada entre 1484-1495 para el palacio de Mantua por Andrea Mantegna, quien siguió *De re militare*, de Roberto Valturio.

De los triunfos sobre carros se realizan dos modelos diferentes: carro único o doble carro. Del primer modelo podemos tomar como ejemplo los dibujos conservados en el *Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Francia* publicados por Charles Vigoureux<sup>18</sup>. El segundo modelo, que es el que aquí nos ocupa, es conocido como «de doble carro», ya que en cada escena se muestran dos carros; a la izquierda el carro de la potencia en declive mientras que a la derecha se sitúa el carro del poder ascendente, con la potencia derrotada a sus pies.

Desconocemos el nombre de los cartonistas flamencos que realizaron los dibujos para los tapices de los carros de los *Triunfos*, pero podemos afirmar que fueron dos cartonistas diferentes. Esto sugiere que los diseños y los cartones de las dos series de tapices fueron creados de forma más o menos contemporánea por artistas que no tenían contacto entre sí y trabajaban a partir de modelos iconográficos diferentes. En la actualidad se conocen pocas piezas semejantes a estos tapices catalanes de doble carro. Destacaremos las series incompletas que hoy se conservan en *Hampton Court Palace* y en el *Victoria and Albert Museum*, y el tapiz perteneciente al Rijksmuseum en Ámsterdam, tejido entre 1520 y 1525, proveniente del castillo de *Malesherbes* situado en la región Centre-Val de Loire.

Los diseños para la elaboración de estos tapices se realizaron entre 1507 y 1510. En cuanto a la fecha de ejecución tenemos una pista en el tapiz del *Triunfo del Amor* del *Victoria and Albert Museum*, que presenta dos fechas entrelazadas en el templo de Diana que aparece en la escena, una de ellas 1507, que muy bien puede corresponderse con la fecha del cartón o del tejido<sup>19</sup>.

¿Quién realizó estos cartones y cuáles fueron sus influencias?

A pesar de que no se conservan modelos ni cartones, los estudios realizados entre otros por Thomas Campbell<sup>20</sup> nos dan noticia sobre las influencias, origen y poseedores de las primeras piezas de este modelo de los tapices de los *Triunfos*.

El estudio de Campbell nos indica el posible origen francés de estos modelos, ya que la iconografía y el estilo de esta serie son cercanos a los de un grupo de dibujos a pluma y aguada de los *Triunfos*, contenidos en dos manuscritos franceses de finales del siglo XV y con los que podían estar relacionados. Estos dibujos van acompañados de versificados resúmenes del texto de Petrarca en latín y francés, atribuidos a Jean Robertet, secretario de finanzas de Luis XI de Francia.

Los títulos latinos y franceses que aparecen en los bordes de los tapices no se corresponden propiamente con el poema de Petrarca, sino con el texto que acompaña a los dibujos mencionados, lo que condujo a Guy Delmarcel, otro de los estudiosos, a sugerir que la concepción de la serie de carros dobles fue instigada por un miembro de la corte francesa, acaso un miembro de la familia Robertet<sup>21</sup>.

18. CAVALLO, Adolfo Salvatore, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 473.

19. WINGFIELD Digby, George F. y HEFFORD, ob. cit., 1980, pp. 35-38.

20. CAMPBELL, Thomas P., «New evidence on “Triumphs of Petrarch” tapestries in the early sixteenth century. Part I: the French court», *The Burlington Magazine*, vol. 146, núm. 1215 (2004), pp. 384-385.

21. DELMARCEL, Guy, «Text and Image: Some Notes on the Tituli of Flemish “Triumphs of Petrarch” Tapestries», *Textile History*, vol. 20, núm. 2 (1989), pp. 322-324.



Además, un nuevo manuscrito, sin fecha, realizado para Luis XII, posiblemente a instancias de Georges d'Amboise, arzobispo de Rouen, presenta sorprendentes similitudes visuales entre sus iluminaciones y los tapices, lo que indica que el primero pudo haber servido como prototipo para estos últimos<sup>22</sup>.

Esta afirmación se refuerza con las correspondencias directas que muchas de las figuras de los tapices tienen con las de las iluminaciones del manuscrito. Por todo ello podemos imaginar que el suntuoso manuscrito de los *Triunfos* presentado a Luis XII en torno a 1503 fue el germen de estos tapices. Además, el manuscrito recurre a la secuencia de carros triunfales de forma innovadora, pues mientras que en la mayoría de los ciclos representados constaban de seis triunfos individuales, en este se dedican dos escenas contiguas a cada personificación. El primer carro muestra el poder triunfante atacando al anterior titular, mientras que segundo carro muestra el triunfo vencido; esto era muy novedoso para un artista francés.

Los cartones fueron probablemente elaborados en Bruselas, aunque surgen dudas de si fueron realizados a partir de diseños primitivos enviados desde París o fueron diseñados directamente por un artista bruselense, quizá algún pintor del círculo de Jan van Roome, pues así lo demuestran las similitudes con otros diseños de alta calidad producidos en Bruselas durante la primera década del siglo XVI; por ejemplo, la figura femenina montada a caballo con una espada del tapiz *Triunfo de La Fama*, que coincide con la figura del tapiz *La virtud de los honores* de la serie 5 de Patrimonio Nacional de las *Moralidades*, tejido en Bruselas en torno a 1515<sup>23</sup>.

Se cree que el primer propietario de los tapices de doble carro fue Luis XII de Francia, y aunque no se conserva ningún inventario completo de los tapices de este monarca, la descripción de un juego de los «Triumphes de Petracque», de seis piezas de lana y seda, con las mismas dimensiones a las de las series de carros dobles, en el inventario de una parte de la colección real francesa de 1551 coincide con los tapices originales<sup>24</sup>. Los cartones permanecieron en Bruselas, presumiblemente en manos del comerciante de tapices que se encargó de su ejecución para Luis XII, ya que se tejieron duplicados para clientes ingleses. En 1520<sup>25</sup> se tejió una serie para el cardenal Thomas Wolsey, modificando los tapices del mismo tema que poseía con anterioridad.

Los tapices de la Generalitat, aunque de cartonista desconocido, se basaron en los mismos modelos que los tapices ingleses, pero con el paso del tiempo se realizaron nuevos cartones de los diseños anteriores que se habían modificado drásticamente, simplificándolos, para adaptarlos a nuevos compradores. En la década de los cuarenta del siglo XVI se realizaron otras copias, aún más reducidas, como es el caso de los tapices catalanes.

Como hemos explicado, la serie completa de los *Triunfos* según Petrarca se componía de seis piezas. En esta colección catalana faltan los dos primeros tapices: el *Triunfo del Amor* y el *Triunfo de la Castidad*.

22. París, Bibliothèque nationale, MS594: *Les triumphes du poëte messire Francoys Petrarche a translatez a Rouen du vulgaire ytalien en francoys*. Véase AVRIL, François y REYNAUD, Nicole, *Les manuscrits peintures en France, 1440-1520*, París, Flammarion/Bibliothèque nationale de France, 1993, p. 41. Para las imágenes e iluminaciones, véase RITTER, Georges y LAFOND, Jean, *Manuscrits à peintures de l'école de Rouen: livres d'heures normands*, Rouen/París, A. Lestrigant/A. Picard Fils & Cia., 1913, pp. 34-37.

23. DELMARCEL, Guy, *Los Honores. Flemish Tapestries for the Emperor Charles V*, Amberes, Petraco-Pandora NV, 2000, p. 48.

24. ARNAULDET, Paul «Inventaires des tapisseries de chateaur de Blois au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles», *Bulletin de la Société de la Nationale des Antiquaires de France*, núm. 65 (1905), pp. 346-352.

25. CAMPBELL, Thomas P., «New evidence on "Triumphs of Petrarch" tapestries in the early sixteenth century. Part II: the English court», *The Burlington Magazine*, vol. 146, núm. 1218 (2004), pp. 602-608.

El primer tapiz de la Generalitat es el *Triunfo de la Muerte sobre la Castidad* que en la actualidad se encuentra en la sala Prat de la Riba del Institut d'Estudis Catalans. Aunque sigue en lo fundamental el tapiz del mismo tema de las series de *Hampton Court Palace* y del *Victoria and Albert Museum*, presenta modificaciones y reducciones en los personajes y en el paisaje, como el caso de la representación del carro de la Castidad, que estaría a la izquierda y que ha desaparecido, junto a los personajes que rodean el carro por la parte superior.

El carro triunfal de la Muerte, a la derecha, va tirado por unicornios y presidido por las Parcas que son las encargadas de regir la vida y el destino de los humanos. Porta a sus pies a la Castidad, vencida. Para reforzar la idea del triunfo de la Muerte, en la parte izquierda aparece una figura masculina, con barba y cubierta con una sábana, que revolotea alrededor del carro.

En este tapiz, la representación de la Muerte y de las Parcas nos indica que la vida de todos y cada uno de los mortales está ligada a los designios de tres diosas que regían los destinos de cada uno de los seres que habitaban la Tierra, sin poder ellos hacer nada para controlar cuándo ponerle fin. Dice el mito de las tres Parcas que estos seres decidían el destino de cada ser humano no solamente en vida, sino más allá de la muerte.

El fin moral que nos muestra el tapiz del *Triunfo de la Muerte sobre la Castidad* es que si bien los hombres llegan a la pubertad y después a la vejez obrando virtuosamente y sometiendo la voluntad a la razón, llega la muerte y acaba con la vida de los mortales, que queda en el campo como vencedora universal.

El siguiente tapiz, el *Triunfo de la Fama sobre la Muerte*, actualmente en el Museo Nacional d'Art de Catalunya como depósito de la Generalitat, presenta a la Muerte en esta procesión triunfal retirándose para dejar paso a la Fama, al tiempo que de agujeros del suelo surgen celebridades.

El cortejo presenta, a la izquierda, un carro tirado por chivos, presidido por la alegoría de la Muerte representada por una mujer vieja, Átropos, que era la mayor de las tres Parcas, y elegía el mecanismo de la muerte de los hombres; terminaba con la vida de cada mortal cortando su hebra con sus tijeras. A sus pies, la alegoría vencida con anterioridad, la Castidad, una joven dormida. El carro atropella a personajes de distintos estamentos, dignatarios muertos, a los que la Fama no revivirá debido a sus malas acciones. Por el contrario, en el extremo superior derecho la Fama rescata del lago del olvido a un grupo de personajes que merecen ser recordados.

Al alejarse el carro de la Muerte, aparece la Fama. La procesión va precedida por un carro, a la derecha, formado por un alto catafalco que es tirado por elefantes y está presidido por una mujer de pie: la Fama alada, que con una trompeta en la mano izquierda, corona un alto cadalso; otra fama, volando y tocando una doble trompeta, saca del lago del olvido a diferentes personajes. Una multitud de hombres y mujeres famosos se levantan de sus tumbas para unirse a la procesión. El séquito está formado por personajes ilustres que por su intelecto o por sus obras son redimidos del olvido y escaparon de la muerte al ser recordados por sus ilustres vidas, como Escipión, César, Diomedes, Odiseo o Cleopatra, o grandes filósofos de la Antigüedad, como Platón, Aristóteles, Pitágoras, Séneca, Plutarco, San Agustín y un largo etcétera. Se hace un paralelo con el sol que surge radiante, y el poeta se pregunta si en realidad la vida es algo más que un día.

Este triunfo simboliza que la Fama resucita lo que la Muerte mata, y es más poderosa que ella. Aunque el cuerpo esté apartado del ánimo y no pueda obrar, parece que por

la fama de sus obras pasadas es tornado de nuevo a la vida, pues vive su nombre por alabanza, y por ejemplo suyo se mueven otros a virtud.

En el tapiz de la Generalitat, como sucedía con el triunfo anterior, se observan grandes variaciones con respecto a los ejemplos de *Hampton Court Palace* y del *Rijksmuseum*. Aquí se han reducido de forma considerable el número de figuras y de construcciones; el carro de la Fama ha sido modificado; han desaparecido los elefantes que tiran del carro vencedor, posiblemente por una restauración, y los nombres que figuran e identifican a los personajes.

Sin embargo, se mantiene la figura de una reina a caballo, elevada por un paje, semejante a las figuras que aparecen en las *Moralidades*.

El tercer tapiz comprado por los diputados catalanes se corresponde con la quinta visión de Petrarca. Es el *Triunfo del Tiempo sobre la Fama*. Actualmente se encuentra en el *Museu Nacional d'Art* de Catalunya como depósito de la Generalitat. Aquí se vuelve a producir otro enfrentamiento alegórico.

A la izquierda se representa el carro vencido: la Fama, que con su carro se vuelve hacia atrás, hacia la dirección de donde ha venido, representándola como algo efímero. El carro aparece tirado por tres elefantes. Está presidido por una figura femenina con ademán pensativo que permanece sentada y la trompeta descansa en el suelo. Está acompañada por los hombres y mujeres a pie y a caballo que escaparon de la Muerte por ser recordados por sus ilustres vidas.

Pero aún más poderoso que la Fama es el Tiempo, que tarde o temprano reafirma su dominio. El carro triunfante que aparece a su derecha es la alegoría del Tiempo, representado por un viejo barbado, triunfal, en un carro portado por caballos alados, vencedor de la Fama, que aparece a sus pies.

Al Tiempo lo acompañan, según comenta Cesare Ripa en su *Tratado de iconología*, los signos zodiacales, que aluden a las estaciones del año; las figuras femeninas, acompañadas también de los signos del zodiaco, representan asimismo el paso del tiempo. La capacidad de destrucción del transcurso de los siglos triunfa sobre la vida de los animales, convierte las construcciones en ruinas bajo figuras femeninas que representan las horas del día y de la noche.

Todos estos elementos que aparecen en el lado izquierdo están también en las tapicerías de *Hampton Court* y en las iluminaciones del manuscrito francés.

Como ya se ha apuntado, el significado de este triunfo es que es más poderoso el Tiempo que la Fama, porque «dando muchas vueltas el sol y pasando muchos días, meses y años, acábanse las memorias donde se conservaban los hechos famosos, piérdanse los libros donde las claras hazañas estaban escritas, caen los edificios en que los nombres magníficos con grandes letreros esculpidos vienen a ser encubiertos de oscuras tinieblas y olvido perpetuo. Finalmente toda cosa mortal viene por tiempo a ser corrompida».

El cuarto y último tapiz de la serie es el *Triunfo de la Divinidad o de la Eternidad*. La Divinidad llegará para triunfar sobre el Tiempo.

A la izquierda se sitúa la alegoría del Tiempo, vencido, representado por un carro tirado por dos caballos blancos y negros, en el que se coloca un anciano tumbado y decrepito que sostiene un cayado. En lo alto de la composición están representados los signos del zodiaco, que también estaban en el tapiz anterior. Entre signo y signo se distribuyen unas figuras femeninas en grupos de tres que van vestidas de color claro las de un grupo y de color negro las del otro.

Bajo el carro, los símbolos mundanos del poder permanecen inertes y vencidos, personajes de diferentes estamentos, iglesia, pueblo y rey con la corona y cetro y otras

figuras que caen al suelo representan el Tiempo; la belleza –augurando su decadencia y pérdida–.

A la derecha, sobre un carro tirado por caballos, se representa a la Divinidad. En la parte alta a la Santísima Trinidad, y debajo a los cuatro padres de la Iglesia latina: san Ambrosio, san Jerónimo, san Agustín y san Gregorio. Este conjunto está rodeado por ángeles y santos.

Petrarca nos presenta en este triunfo el dominio que la Divinidad tiene sobre el Tiempo, porque la divinidad es medida infinita y consume el tiempo, así como vimos al tiempo consumir y acabar con la fama.

El mensaje último de Petrarca, de esta supremacía del conocimiento de lo sublime respecto a la experiencia mundana, fue acogido de distinta manera según la predisposición cristiana de cada receptor; sin embargo, sí fue un éxito generalizado el recurso de contraponer alegorías en una especie de batalla cósmica, lo cual reflejaba el espíritu de las dramaturgias triunfales, y desde mediados del siglo XV las ediciones de Triunfos se sucedieron una detrás de otra.

No hay duda de que en la corte de Aragón, y muy especialmente en la ciudad de Barcelona, los poemas petrarquescos eran conocidos. Ya desde el siglo XV se habían hecho representaciones basadas en esta obra en las entradas reales, en la de Martín el humano y su sucesor Fernando de Antequera en Barcelona y Valencia, por lo que posiblemente los diputados catalanes, cuando les fueran ofrecidas estas tapicerías, no dudaran en comprarlas.

## LOS TAPICES DE LA HISTORIA DE NOÉ

La segunda serie de tapices comprada por los diputados catalanes, siguiendo esta tradición decorativa que se transmitió desde el siglo xv, fue la compra de una serie de tapices de la Historia de Noé el «26 d'abril de 1583 al virrey de Cataluña don Fernando de Toledo por 4.000 lliures». En la documentación aparece el nombre del intermediario de esta venta, el mayordomo y procurador Nuño Berugo<sup>26</sup>.

Se trataba de diez tapices, de lana y seda, tejidos en Bruselas por Willem Pannemaker (1535-1578), como queda constancia por las marcas que conservan, que fue el más prestigioso tapicero del momento. Tejidos entre 1570 y 1578 basándose en los modelos creados de en torno a 1550. Sin embargo, estos tapices presentan variaciones con respecto a la serie prínceps, por lo que se cree que los cartones se realizaron hacia 1563, copiando los cartones anteriores. En el tratamiento monumental de las figuras queda patente el estilo clásico y la influencia de los maestros italianos en la pintura de Michel Coxcie.

El campo de estos tapices narra la historia de Noé, personaje principal del Génesis, (Génesis 11-42) donde se describen los momentos más significativos de su vida.

Noé aparece como antepasado de la humanidad, a través de la descendencia de sus hijos.

26. «En febrer 1578 “pagats per la Diputació cent ducats a Gabriel Ferrer, corredor d'ore la barceloní, person salari de vendr e vuit “peces de tapisseria a nosal tr es teta per don Fernando de Toledo, prior de Castilla, Capitá General en lo Principat per preu de sis mil doscentes lliures”», *Llibre de cauteles*, trieni 1577, citado en PUIG i CADAVALCH, Josep y MIRET i SANS, Joaquim, ob. cit., 1912, p. 456.



Las vicisitudes por las que pasó esta serie de tapices hacen que en la actualidad sólo dos paños cuelguen en la capilla de Sant Jordi en el palacio de la Generalitat. Reciben el nombre de *La alianza entre Dios y Noé* (Génesis 9, 8-17), con doble marca de Pannemaker, en el que se narra la alianza entre Dios y Noé, por la que Dios le promete al patriarca que no habrá más diluvio universal. El arco iris entre las nubes es el signo visible de este pacto. Y *La embriaguez de Noé* (Génesis 9, 21-24). Después del diluvio Noé fue el renovador de la agricultura y plantó unas vides. Embriagado por el vino, se quedó desnudo y dormido. Sus hijos Sem y Jafet cubrieron su desnudez, no así Cam, que se burló de él.

Las cenefas que rodean estos tapices son anchas, muy representativas, porque son conocidas como de «los cuatro elementos». En ellas se representan, en la parte inferior, peces y pájaros acuáticos, en las laterales animales salvajes, reptiles y aves de presa y en la superior sólo aves voladoras (figura 2).

La serie príncipes de los tapices de la *Historia de Noé* fue encargada para Segismundo Augusto, rey de Polonia, hacia 1550. Fueron tejidos por los tapiceros Pieter II van Aelt el Joven, Jan van Tieghem y Jan de Kempeneer. La siguiente edición de esta serie fue encargada por el rey español Felipe II hacia 1559, que desapareció en un naufragio. Años más tarde, el rey de España, entre 1463 y 1566, encargó un nuevo pedido de diez tapices a Willem Pannemaker con la petición de que la bordura fuera la de «los cuatro elementos». De esta serie hoy se conservan tres paños en Patrimonio Nacional. La siguiente serie, paralela a los tapices de la Generalitat, es la encargada por Margarita



**Figura 2.** *La alianza entre Dios y Noé.* Serie *Historia de Noé*, lana y seda, 53 0 X 393 cm, Bruselas 1570, Willem Pannemaker (1535-1578). Palacio de la Generalitat catalana.

de Parma<sup>27</sup>. Tejida hacia 1567, con la misma cenefa, se conserva uno de los tapices que la conforman en la colección del *Rijksmuseum*; otros de la serie de Noé del siglo XVI se conservan en el palacio de los duques de Villahermosa, en Pedrola (Zaragoza), y otro fragmento en el castillo de Perelada (Gerona).

Las siguientes series sobre este tema basadas en los cartones de Coxcie, pero con variaciones, se tejen ya en el siglo XVII, como los cuatro paños de la colección Selgas-Falgade<sup>28</sup> o los seis de la catedral de Cuenca<sup>29</sup>, los cuatro de la colección Toms Pauli de Lausana o los tres de la colección de Isabella Stewart, en el museo de Boston. La importancia de estos tapices viene dada, primero por los comitentes que habían encargado estas piezas, segundo por su calidad artística y técnica, pues salieron las manos del tejedor Willem Pannemaker, y, por último, por los modelos de las borduras para los que el mismo rey tenía que dar un permiso expreso.

## LOS AMORES DE MERCURIO Y HERSE

La tercera serie de tapices que se ha conservado en posesión de la Generalitat desde el siglo XVI hasta nuestros días, es la conocida como *Los amores de Mercurio y Herse*<sup>30</sup>. Los tapices fueron adquiridos, como los anteriores, a través del corredor Gabriel Ferrer, el 15 febrero del 1578, al virrey de Cataluña Fernando de Toledo por 6.200 libras según consta en el libro de Cauteles «d'aquest any: [...] sien degudes sis mil y doscentes lliures barceloneses les quals [...] sien donades y pagades [...] per preu de les vuyt peces de tapisseria de seda granada molt fina feta en Flandes ab la ystoria de Mercuri [...]»<sup>31</sup>. Por dicha intermediación el corredor cobró cien ducados.

Se compraron para decorar los salones del palacio de la plaza de Sant Jaume el 13 de febrero de 1578.

Eran ocho tapices<sup>32</sup> de seda y lana, de forma rectangular, tejidos en Bruselas hacia 1570 por el tejedor Willem Pannemaker, como queda constancia en alguna de sus piezas. El monograma de Willem Pannemaker y la marca de calidad de la ciudad de Bruselas y del ducado de Brabante, obligatorias por edicto imperial desde 1524, figuran en tres de los tapices que han conservado las borduras originales. Además uno de ellos conserva la fecha de tejeduría.

27. BERTINI Giuseppe y FORTI GRAZZINI, Nello, *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone. La collezione dei secoli XVI-XVIII*, Milán, Electa, 1998, p. 120.

28. GARCÍA CALVO, Margarita, *Colección de tapices Fundación Selgas-Falgade*, Madrid, Fundación Selgas-Falgade, 2009, p. 115.

29. FERRER GONZÁLEZ, José María y RAMIREZ RUIZ, Victoria, *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha* (tierra de castilla-la mancha 7), Guadalajara, aache ediciones, 2007, p. 98.

30. Para el último estudio sobre esta serie véase GARGANTÉS LLANES, Maria, «La Sala Nova del consistori. Un espai per a la representació del poder», en CARBONELL i BUADES, Marià (dir.), *El Palau de la Generalitat de Catalunya. Art i Arquitectura*, vol. 2, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2015 pp. 396-403. Otros estudios sobre estos tapices DURAN CANYAMERAS, Félix, ob. cit., 1937.

31. ACA, Generalitat, N Cauteles 559.1575, fol. LXXXXv, *Libre de cauteles de la Diputació del General de Catalunya*, 1578, citado en ALTARRIBA, Núria, «Mercuri veu Herse i se n'enamora. Un dels tapissos del Palau de la Generalitat» (I y II), *Blog de la Biblioteca de Catalunya*, 2013 [en línea] <<https://www.bnc.cat/El-Blog-de-la-BC/Mercuri-veu-Herse-i-se-n-enamora-un-dels-tapissos-del-Palau-de-la-Generalitat-I>> y <<https://www.bnc.cat/El-Blog-de-la-BC/Mercuri-veu-Herse-i-se-n-enamora-un-dels-tapissos-del-Palau-de-la-Generalitat-II>> [Consulta: 14-05-2013].

32. Hay autores que afirman que sólo se compraron seis de los ocho paños de los que constaba la serie. RUBIO CAMBRONERO, Ignacio, *La Diputació del General de Catalunya en los siglos XV y XVI*, Barcelona, Diputació de Catalunya, 2 vols., 1950, p. 38.

Esta tapicería, también conocida como *Las bodas de Mercurio*, desarrolla en el campo los amores de Mercurio y la transformación en piedra de Aglauro, la hermana envidiosa. Las *Metamorfosis*, de Ovidio (libro II, 708-835), sirve de fuente a esta historia. Sin embargo, parece ser que hubo otra fuente directa que inspiró al pintor y le llevó a organizar la narración en nueve secuencias distribuidas en ocho paños. Posiblemente existió un texto de referencia que actualizaba la narración, o bien uno distinto, ya que a partir del cuarto paño las escenas se convierten en representaciones coetáneas a la época de la manufactura<sup>33</sup>.

A pesar de que no se conservan modelos ni cartones, en los últimos estudios sobre el diseño de la serie aunque sin conclusiones finales, se atribuye a Giovanni Battista Lodi da Cremona (1520-1612), pintor del círculo de Giulio Romano, asimilando estos dibujos a las series de *Fructus Belli* y la *Historia de Moisés*, con influencia del taller de Giulio Romano en Mantua. Con posibilidad también de la intervención de Giovanni Francesco Penni «Il Fattore» (1496-1528). Como conclusión, según Forti Grazzini: «lo que sí se puede afirmar es que el cartonista debió de ser un italiano, quizá un lombardo, que en Roma, en el tercer decenio del siglo XVI, conoció el estilo de Rafael y de su escuela, filtrándolo aparentemente a través de la relectura “arcaizante” que ofrecía Penni en sus últimos dibujos»<sup>34</sup>.

Tres de las cenefas que rodean el campo de estos tapices siguen el modelo de «los cuatro elementos», semejantes a las de la serie de Noé. Son cenefas con un mayor predominio del universo vegetal, en el que se alternan también pájaros de plumas multicolores, amorcillos desnudos, e incluso emblemas o escenas alegóricas.

En estos tapices, la orla superior, corrida, es más estrecha que las demás, consiste en una moldura geométrica, a modo de cenefa griega, similar a la empleada en los tapices de *La conquista de Túnez*, encargados por Carlos V hacia 1545 a Pannemaker. De las distintas series con las que contamos hay modificaciones en los cartones; los cambios afectan no sólo a detalles del fondo, también a elementos ornamentales. La edición príncipe posiblemente se perdió.

La edición más antigua de la que se conserva un paño se encuentra en el *palazzo del Quirinale de Roma*, conocido como *La metamorfosis de Aglauro*, fue la tejida por Willem Dermoyen (1529-1544) hacia 1555-1559, encargada por el duque Emanuele Filiberto de Saboya. Sin lugar a dudas la más importante, entre otras cosas, por la riqueza de los materiales se trata de la que estuvo en poder de la casa de Medinaceli desde 1676<sup>35</sup>, proveniente de la colección del duque de Lerma.

Los paños que se conservan en la actualidad están localizados en las siguientes instituciones<sup>36</sup>:

En la Biblioteca de Cataluña, *Mercurio enamorado de Herse*. Está basado en Ovidio (*Metamorfosis*, libro II, 708-727), es el primer paño de la serie. Mercurio aparece en la parte alta portando el caduceo. En su vuelo avistó a Herse, que, junto a sus compañeras, pasea por un bosque en las fiestas panateneas, en honor de Minerva.

33. HERRERO CARRETERO, Concha, «Una tapicería rica recuperada. *Las bodas de Mercurio* del duque de Lerma y la Casa de Medinaceli», en HERRERO CARRETERO, Concha y AZCUE BREA, Leticia (coms.), *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, p. 12.

34. FORTI GRAZZINI, Nello, «El cartonista de *Las bodas de Mercurio*», en HERRERO CARRETERO, Concha y AZCUE BREA, Leticia, ob. cit., 2010, p. 50.

35. Archivo Histórico de Protocolos (AHPM), sig. 8748, fol. 1, 13v y ss., citado en RAMIREZ RUIZ, Victoria, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVIII* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 354. Disponible en línea: <<http://eprints.ucm.es/16179/1/T3388L.pdf>>.

36. Para la historia y localización de estos tapices a partir del siglo XX, véase ALTARRIBA, Núria, ob. cit. 2013.



En la Sala Prat de la *Riba del Institut d'Estudis Catalans*, *El paseo de Mercurio*, *Herse*, *Mercurio detenido por Aglauro* y *La cámara nupcial*. En el primero, basado también en el relato de Ovidio (*Metamorfosis*, libro II, 730-736), Mercurio baja a la tierra para unirse al grupo de doncellas que regresa del palacio del padre de Herse, Cécrope, tras la ofrenda a Minerva.

En el segundo, Mercurio decide pedir ayuda a Aglauro para obtener el amor de su hermana Herse. Y el tercero, que se desarrolla en el dormitorio de Herse, muestra la felicidad de la pareja, en el tálamo nupcial.

En la Diputación de Barcelona, *El baile en el palacio de Cíclope*. En el centro de la escena Herse baila con Mercurio, por primera vez, transformado en un cortesano barbado y tocado con una corona floral.

Los tapices *Cécrope da la bienvenida a Mercurio* y *Aglauro corrompida por la envidia* están perdidos desde principios siglo XX.

Y por último, *Mercurio transforma a Aglauro en piedra*, en paradero desconocido, aunque se sabe que había estado en la sala de exposiciones de la Biblioteca de Catalunya, al menos hasta el año 1975. El relato sigue a Ovidio (*Metamorfosis*, libro II, 818). La escena se desarrolla en la puerta del palacio de Cécrope, donde éste observa cómo su hija Aglauro inicia el proceso de metamorfosis en piedra; en la escena se la representa como si ya le hubiera desaparecido la parte inferior del cuerpo tras la maldición de Mercurio, que aparece en actitud de levantar el brazo y proferir el hechizo.

La importancia de esta serie se basa, como la anterior, en su calidad técnica y artística, en el nombre del tejedor y en las escasas tapicerías que se hicieron y se conservan sobre este tema.

## DECORACIÓN CON TAPICES EN EL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS

Los muros del edificio del Congreso de los Diputados, situado en la Carrera de San Jerónimo en Madrid, han sido decorados desde su inauguración en 1850 con tapices propiedad de la Casa Real. Las tapicerías se utilizaban para adorno tanto del interior como del exterior.

En la Segunda República estos préstamos fueron concedidos por Patrimonio de la República.

Desde 1943 están documentados los préstamos de Patrimonio Nacional de una colección importante de tapices tanto al Congreso como al Senado<sup>37</sup> y, desde los años ochenta del siglo XX, compras propias del Congreso.

La conservación y limpieza de todas estas piezas, desde el inicio, fueron encargadas a la Real fábrica de Tapices, y sólo en los pocos años que duró la Segunda República salieron de las manos de esta manufactura<sup>38</sup>.

En la actualidad las decoraciones con tapices las podemos dividir en dos grandes grupos:

- 1) Tapices propiedad del Congreso de los Diputados.

37. Archivo Palacio Real, Caja 2754/031 y Caja 2754/033: Préstamos de tapices a diversas instituciones.

38. Archivo Palacio Real, Caja 1942/070: Oficio del Consejero Delegado del Gobierno en el Patrimonio de la República [Juan Gómez Egido] al Presidente de la Comisión Interior del Congreso de los Diputados solicitando que la limpieza y conservación de los tapices y alfombras situados en los Palacios del Congreso y el Senado vuelvan a cargo de la Fábrica Nacional de Tapices.



## 2) Tapices propiedad de Patrimonio Nacional.

El primer grupo, está compuesto por tapices tejidos en el siglo XX, tanto comprados directamente o encargados a la Real Fábrica de Tapices de Madrid como donados por su autor. En 1720, Felipe V fundó la Real Fábrica de Tapices, una de las manufacturas reales para la fabricación de objetos de lujo establecidas por la Corona española en Madrid, a imitación de los talleres reales franceses, propios de la Ilustración.

El objetivo de esta Real Fábrica era proveer de tapices a los Reales Sitios. La factoría se situó en un principio cerca de la Puerta de Santa Bárbara, de donde tomó el nombre, pues se la conocía como Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. La familia Vandergoten, con generaciones de artesanos flamencos, se hizo cargo de la dirección de los trabajos.

En 1983 se compraron a la Real Fábrica de Tapices ocho piezas de tapicería para la decoración de los muros del nuevo comedor de gala y las salas contiguas. Estos paños fueron adquiridos de entre las existencias que quedaron de las exposiciones en que había participado la Real Fábrica de Tapices y tejidos a principios de los años ochenta. Todos ellos son réplicas de tapices de siglos anteriores, pero con grandes variaciones con respecto a los originales.

Hay que tener en cuenta la crisis económica por la que pasaba la Real Fábrica de Tapices, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX, ya fuera por la gestión de sus directores, o bien por el cambio de gusto. A fin de sacar adelante esta factoría surgen nuevas iniciativas para su financiación. Además de los acuerdos comerciales con empresas de Estados Unidos y Canadá, se decidió organizar exposiciones que dieran a conocer el trabajo que había realizado la Real Fábrica de Tapices desde el siglo XVIII y lo que hacía en el siglo XX. Entre otros modelos, y lo que aquí nos interesa, realizaron réplicas de los tapices de Goya y Bayeu, que fueron adaptados a un nuevo comprador. Además, para facilitar su venta, tenían que acoplarse a las casas de la época, por lo que las medidas se redujeron, produciendo piezas de en torno a un metro, dos metros y medio de alto y entre uno y tres sesenta metros de ancho. Para favorecer estas ventas, se creó un gran *stock* de tapices, que fueron comprados entre otros por instituciones españolas, como los Paradores Nacionales o el Congreso de los Diputados.

El primer grupo adquirido por el Congreso de los Diputados fueron siete tapices realizados en lana y una pequeña proporción seda, con urdimbre de algodón y una densidad de siete hilos por centímetro, réplicas de los tapices del siglo XVIII, aunque con grandes modificaciones, basados, seis paños, en los cartones que Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) diseñó y uno en los de Francisco Bayeu y Subías (1734-1795). En la actualidad adornan el comedor de gala, en la cuarta planta de la ampliación del Congreso, los siguientes tapices (Figura 3):

- 1) *La era o El verano*<sup>39</sup>. Tapiz que reproduce el fragmento de la zona izquierda del diseño de cartón de Goya original titulado *La era o El verano*, pintado en 1786. Este cartón era el más grande de los cartones para tapices pintados por Francisco de Goya para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara o Real Fábrica de Tapices.

Formaba parte de su quinta serie de cartones, en la que se basarían los tapices dedicados a temas costumbristas y con destino al comedor de los príncipes Carlos y María

39. Tapiz de lana y seda, 199 x 140 cm, 7 hilos por cm, 1980. Marca MD Coronada. Madrid, RFT, V00208.



Figura 3. Tapices de la Real Fábrica de Tapices. Madrid, comedor de gala del Congreso de los Diputados.

Luisa de Parma en el Palacio de El Pardo. Estas réplicas constituían parte del programa decorativo de las cuatro estaciones, en el que el verano se representó mediante una escena popular.

El boceto y el cartón de Goya para el tapiz se conservan en la Fundación Lázaro Galdiano y en el Museo Nacional del Prado, respectivamente. El tapiz, recortados sus márgenes, fue depositado en 1939 en el Ministerio de la Guerra, actual Cuartel General del Ejército, en el Palacio de Buenavista de Madrid, donde permanece.

Representa a cuatro segadores que bromean de pie dando buena cuenta del vino que beben de la bota.

- 2) *La merienda*<sup>40</sup>. Se basa en la parte central del cartón<sup>41</sup> del mismo nombre que Francisco Bayeu y Subías realizó para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara en 1776. Esta obra forma parte de la serie de diez cartones para tapices de temática campestre.

El tapiz original fue tejido para el cuarto del Príncipe de Asturias en el Palacio Real de El Pardo y actualmente se encuentra en El Escorial.

En esta pieza, majos y majas «se ponen las botas» en una escena campestre a las afueras de Madrid en el siglo XIX. En primer término, una guitarra espera para ser tañida, pues ya se sabe: «De la panza sale la danza».

40. Tapiz de lana y seda, 157x 171 cm, 7 hilos por cm, hacia 1980. Marca MD Coronada. Madrid, RFT, V00214.

41. El cartón, óleo sobre lienzo de 260 x 295 cm, fue realizado por Ramón Bayeu, pertenece al Museo Nacional del Prado que lo tiene cedido en depósito a la embajada de España en Londres por R. O. desde 1928. Inv. del Museo del Prado P4157.

- 3) *La fuente*<sup>42</sup>. Tapiz basado en el cartón que Francisco de Goya pintó para la manufactura de Santa Bárbara en 1780 para la decoración con colgaduras del antedormitorio de los Príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo.

El cartón, hoy desaparecido, fue trasladado hacia 1856 o 1857 de la manufactura de Santa Bárbara al Palacio Real de Madrid. En 1870 ingresó en el Museo del Prado. Debido a la desaparición del cartón nos vemos obligados a basarnos en la composición del tapiz que se conserva en Patrimonio Nacional y en la descripción que hizo Goya en su factura para saber cómo era la pintura. Tres hombres fatigados se paran a tomar agua en una fuente rodeada de matorrales. Uno está agachado bebiendo del caño y los otros dos esperan, lo que coincide más o menos fielmente con el tapiz que nos ocupa.

- 4) *Niño del borrego*<sup>43</sup> o *Niño del carnero*. Este tapiz se basa en el cartón que Francisco de Goya pintó en 1786-1787 para el tapiz colocado como sobrepuerta en el comedor de los Príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo. Se ve a un niño vestido a la moda de la clase social más elevada, tocado con un amplio sombrero de ala ancha, monta en un carnero de oscura lana y se prepara para castigar con la pequeña fusta a su montura. Las dos figuras se sitúan al aire libre, en una zona boscosa, plenamente iluminados por una fuerte luz solar. Tiene su pareja en *Niños con mastines*.

El cartón se conserva en el *Art Institute of Chicago*, regalo a dicha institución de los Brooks McCormick, distinguida familia norteamericana, en 1979.

El tapiz del Congreso de los Diputados está bordeado por una estrecha cenefa formada por hojas de acanto.

- 5) *Riña en Venta Nueva*<sup>44</sup>. Tapiz réplica del cartón del mismo nombre pintado por Francisco de Goya en agosto de 1777. Esta obra forma parte de la serie de diez cartones para tapices de temática campestre destinados a decorar el comedor de los Príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo.

El cartón ingresó en 1870 a la colección permanente del Museo del Prado.

La escena muestra el tumulto ocasionado por una partida de naipes en una venta a las afueras de Madrid conocida como la Venta del Espíritu Santo, en el actual barrio de Ventas, donde viajeros y arrieros solían detenerse.

El paisaje actúa como telón de fondo y delante de él se van disponiendo a distintas alturas cuatro grupos de personas: el ventero a la derecha, el grupo de cinco hombres luchando en el centro, otros dos peleándose en el suelo a la izquierda de éstos, y otro más dispuesto a lanzar una piedra cerrando el «escenario» a la izquierda.

- 6) *La ermita de San Isidro*<sup>45</sup>. Este tapiz se basa en el boceto de un cartón que no llegó a ejecutarse y que formaba parte de la serie destinada a decorar el dormitorio de las infantas, encargo que Goya recibió a finales de 1787.

El boceto se conserva en el Museo del Prado desde 1931. La escena transcurre ante la ermita de San Isidro de Madrid el día 15 de mayo. En primer término, un grupo de majas sentadas en el suelo espera a sus compañeros, que llegan con los vasos de agua bendita. Al fondo, la muchedumbre hace cola para acceder a la fuente, distinguiéndose

42. Tapiz de lana y seda, 191x 053 cm, 7 hilos por cm, hacia 1980. Marca MD Coronada. Madrid, RFTV00210.

43. Tapiz de lana y seda, 167 x 139 cm, 7 hilos por cm, hacia 1980. Marca MD Coronada. Madrid, RFTV00209.

44. Tapiz de lana y seda, 182 x 308 cm, 7 hilos por cm, hacia 1980. Marca MD Coronada. Madrid, RFTV00212.

45. Tapiz de lana y seda, 147 x 171 cm, 7 hilos por cm, hacia 1980. Marca Coronada. Madrid, RFT, V00213.

las figuras de dos guardias de corps, reconocibles por sus uniformes, lo que podría significar la presencia del rey o de los príncipes de Asturias entre los asistentes.

El último tapiz de este grupo cuelga en la actualidad en la sala de reuniones del presidente del Congreso.

7) *El baile a la orilla del Manzanares*<sup>46</sup> o *Baile de San Antonio de la Florida*. Tapiz inspirado en el cartón que Francisco Goya pintó en 1777 para el tapiz del comedor de los Príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo.

Hacia 1856 o 1857 este cartón se trasladó de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara al Palacio Real de Madrid. El 15 de febrero de 1870 ingresó en el Museo del Prado por órdenes del 18 de enero y 9 de febrero.

En un círculo abierto y bajo un fondo de paisaje, aparece un grupo de dos cortesanos vestidos de majos y dos majas bailando seguidillas. A la izquierda, un grupo de músicos, un militar y otra maja observan a los bailarines. Al fondo, la silueta de la iglesia de San Francisco el Grande.

Completando este grupo de colgaduras que se compró a la Real Fábrica en los años ochenta, se registran dos tapices de boscajes, inspirados en las tapicerías de verduras y paisajes de los siglos XVI y XVII. Son tapices con abundancia de lana y con una densidad de unos siete hilos por centímetro.

El primero, denominado *Selva gótica*<sup>47</sup>, sigue los modelos de tapices de verduras del siglo XVI, *feuilles de choux*, tejidos tanto en Oudenaarde, Brujas o Enghien, en estos tapices se dibujan unas grandes hojas en las que se enredan animales en gran parte imaginados. El tapiz está bordeado por una cenefa en la que se distribuyen flores y frutos.

El segundo, ya de grandes dimensiones, se denomina *Boscaje con moldura*<sup>48</sup> y se inspira en los tapices de verduras y paisajes flamencos y franceses tejidos desde el siglo XVII. Actualmente está situado en la galería de gobierno. Entró en el Congreso de los Diputados en 1983. Representa un denso bosque con una zancuda en el agua en el centro de la composición, que viene enmarcada por una moldura con motivos geométricos de inspiración arabesca.

La colección de tapices del Congreso de los Diputados se completó en el siglo XX con dos tapices encargados a la Real Fábrica.

El primero, el tapiz *Repostero con el escudo de España*<sup>49</sup> (figura 4) que preside el salón de sesiones desde el año 1982. Está tejido en seda y lana e hilos de oro y plata en la cenefa. Sobre fondo beis, el escudo nacional de España desde el año 1981 rodeado de ancha bordura de fondo dorado, donde se diseñan motivos vegetales estilizados y cuadrados en punta de diamante en los ángulos con rosetón romboidal.

El escudo de España fue reformado en 1981. Cabe señalar que el escudo franquista siguió siendo el oficial en los primeros años de la democracia. No fue hasta 1981 que se aprobó el Real Decreto que define las medidas, colores y forma del nuevo escudo. El escudo representado en este tapiz es cuartelado con las armas de Castilla, León, Aragón y Navarra, con el escusón de Borbón-Anjou en el centro y en la punta las armas de Granada, en su parte superior se sitúa la Corona Real española cerrada con pedrería, forrada de gules, con ocho florones (visibles cinco) de los que surgen

46. Tapiz de lana y seda, 200 x 266 cm, 1980. Marca MD coronada. Madrid, RFT, V00211.

47. Tapiz de lana, 234 x 289 cm, 1982. Madrid, RFT, V00215.

48. Tapiz de lana y seda, 314 x 264 cm, 1982. Marca MD Coronada. Madrid, RFT, V00168.

49. Tapiz de lana y seda e hilos de oro, 350 x 290 cm, 1882. Anagrama Real Fábrica Tapices. Madrid, RTF, V00118.



diademas sumadas de perlas, en su cima un orbe de azur, y a los lados, las columnas de Hércules, la de la derecha sostiene una corona imperial y la de la izquierda, una corona real; entrelazada a las columnas una filacteria con la divisa Plus Ultra.

La Casa Real remitió un par de modelos para el dibujo del escudo. El cartón fue ejecutado por Ricardo Sánchez-Pardo.

Y el segundo tapiz, conocido como *Tapiz conmemorativo del Vigésimo Aniversario de la Constitución*<sup>50</sup> (figura 5). La Mesa de la Cámara de 15 de diciembre de 1998 acordó autorizar la confección del tapiz a la Fundación Real Fábrica de Tapices (Madrid), de pequeñas dimensiones. El cartón fue dibujado por Ricardo Sánchez-Pardo. El diseño para este tapiz se inspira en una pequeña pieza que había en la Real Fábrica expuesta en las salas de representación. Sigue los modelos de Guillermo de Anglois y los cartones de tapicería de las alegorías de José del Castillo.

A este tapiz, Sánchez-Pardo le añadió de su propia inspiración los dos motivos con cuerpo de mujer y cabeza de ave que flanquean el texto *Constitución española 1978-1998*. En cuanto a las marcas que encontramos en los dos grupos de tapices tejidos en la Real Fábrica, podemos indicar que en 1952, el agente oficial de Propiedad Industrial don Enrique Rodríguez Rivas solicitó a don Gabino Stuyck San Martín el envío del diseño definitivo de la marca de fábrica de las tres que se barajaban: un escudo del tiempo de Felipe V, la de las iniciales «MD» y otra con las iniciales «RFTS» bajo una corona. Será finalmente la que representa la corona con las letras «MD» la que se solicite como registro de marca, certificándose en 22 de octubre de 1953. El 22 de octubre de 1973 se concede la renovación de la marca expedida en 1953. El 25 de marzo de 1987 se concede y expide por 20 años el certificado de renovación con los mismos derechos y ámbito de aplicación de la

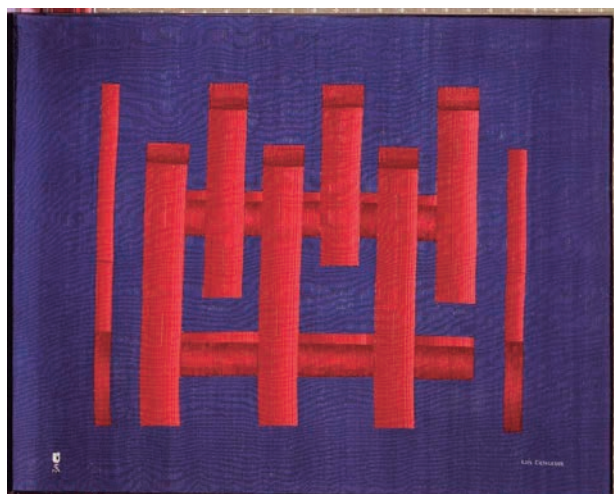


Figura 4. Repostero con el escudo de España, lana y seda e hilos de oro, 350 x 290 cm. 1982. Madrid, Real Fábrica Tapices. Madrid, Congreso de los Diputados.



Figura 5. Tapiz conmemorativo del Vigésimo Aniversario de la Constitución, lana y seda, 175 x 110 cm, 1998. Madrid, Real Fábrica Tapices. Madrid, Congreso de los Diputados.

50. Tapiz de lana y seda, 175 x 110 cm, 1998. Anagrama Real Fábrica de Tapices. Madrid, RFT, V00584.



**Figura 6.** Luis Cienfuegos, tapiz *Torres de Molina de Aragón*, lana, 150 x 200 cm, 1993. Guadalajara. Madrid, Congreso de los Diputados. Madrid.

concesión original: «tapices, alfombras y artículos de tapicería en general».

Según los datos que proceden del archivo, parece ser que tanto el diseño «MD bajo corona» como «RFTS formando V bajo corona» conviven en las mismas fechas, alternándose en las diferentes obras que salen de la Real Fábrica de Tapices. Finalmente, la marca «RFTS formando V bajo corona» se mantuvo en el último tapiz tejido en este establecimiento con la denominación «Real Fábrica de Tapices», así como en el primero que se confecciona con la denominación «Fundación Real Fábrica de Tapices»<sup>51</sup> en 1996.

Quiero terminar el recorrido de la colección de tapices del Congreso de los Diputados de obras tejidas en el siglo XX con el tapiz de Luis Cienfuegos (1928-2003), titulado *Fuero* o *Torres de Molina de Aragón*<sup>52</sup> (figura 6), tejido hacia 1986, y, que por carta fechada el 12 de marzo de 1986, dirigida al presidente del Congreso de los Diputados don Gregorio Peces Barba, el artista ofrece en donación para que pase a formar parte de los fondos artísticos del Congreso.

El tapiz se tejió únicamente en lana, tiene un fondo uniforme, con color azul oscuro y un dibujo geométrico formado por líneas sencillas contrastadas en tonos de color carmesí que representan las seis torres de Molina de Aragón.

Luis Cienfuegos tiene un estilo distintivo, sobrio y cerebral, cuyos modelos poseen una estética sencilla de gran potencia visual. Cienfuegos fue un artista con una sólida formación. Durante su juventud estudió dibujo en el Círculo de Bellas Artes para después trasladarse a Inglaterra y formarse con el pintor animalista Peter Scott. Estudió también en Francia con Jean Lurçat y después viajó a Marruecos, al lago Titicaca, a la selva de Darien, y aprendió de los artesanos del desierto y de los indios uros, aimaras y chocoes, con los que convivió durante años, hasta alcanzar una técnica única y original por universal.

A partir de 1961 expone sus obras en Bruselas, São Paulo, Lausana, Barcelona, Estados Unidos y un largo etcétera. Las creaciones de Cienfuegos están presentes en algunas de las colecciones más prestigiosas del mundo, como la del estadounidense Paul Hoffman o en nuestro país la de los reyes de España –que poseen otro ejemplar del mismo modelo que nos ocupa<sup>53</sup>– o la Duquesa de Alba. El *Miami Metropolitan Museum and Art Center* de Miami, el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid o la Galería Nacional de Arte Moderno de la República Dominicana son algunos de los centros que cuentan con obras de este artista.

51. Agradezco a Cristina de Mora Lorenzo la información sobre el marcaje de la Real Fábrica de Tapices de Madrid.

52. Tapiz de lana, 150x 200 cm, 4-5 hilos/dm, 90 x 150 cm. Guadalajara, 1983. Marca: «LUIS CIENFUEGOS», en el ángulo inferior derecho (bordado en el mismo tapiz) y la acompañada de un anagrama del tejedor, desconocido, en el ángulo inferior izquierdo. Madrid, Congreso de los Diputados, Inv. núm. 05532.

53. Para el análisis de los materiales y técnica de los tapices tejidos en España en el siglo XX, véase DE LA CALLE VIAN, Laura, *La edad de plata de la tapicería española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 146-150 y 381.

## TAPICES DE PATRIMONIO NACIONAL DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS

Los tapices de los siglos XVI, XVII y XVIII colgados en la actualidad en distintas estancias del Congreso de los Diputados son depósito de Patrimonio Nacional.

Este grupo lo podemos dividir en dos subgrupos: unos depositados con carácter temporal, en el caso del Congreso de los Diputados, desde 1943 hasta nuestros días. Tapicerías que sirven para decorar, en un principio, los espacios principales y que después han ido cambiando de ubicación. El segundo subgrupo de tapices son préstamos para el realce y la decoración de celebraciones especiales. Sirven como decoración principal en actos solemnes.

En el año 1942, se encargó al arquitecto Pedro de Muguruza la reforma del Palacio de las Cortes para cuya decoración se cuenta de forma importante con tapicerías. Para ello se demanda a Patrimonio Nacional, por orden de 12 abril de 1943, dos grades tapices para la parte alta de la presidencia. Los tapices pertenecen a la serie 116 de Patrimonio Nacional, de la *Historia de Dido y Eneas*. Tejidos en lana y seda en Bruselas hacia 1550 posiblemente por el tapicero Cornelis de Ronde, discípulo de Bernard van Orley<sup>54</sup>, siguiendo los modelos de la escuela romanista flamenca. Se denominan *La marcha hacia Italia* y *Banquete de Dido y Eneas*<sup>55</sup>.

Esta serie de tapices procede de la colección de la reina María de Hungría, tía de Felipe II, quien la recibió por herencia, y quedó vinculada a la colección de la corona de España.

La historia de Dido y Eneas se populariza con la *Eneida* de Virgilio. Esta epopeya comienza con la destrucción de Troya tras la guerra, de donde huye Eneas, príncipe de Dardania, quien acabaría por fundar la estirpe romana. El héroe, junto con su tripulación, surca el mar para llegar a Italia, mientras la diosa Juno, quien guarda rencor a los troyanos desde el juicio de París, trata de impedirlo.

Estos tapices están bordeados por una amplia cenefa que porta una cartela en la bordura superior alusiva a la escena representada. En el paño *La marcha hacia Italia* «DVM PETIT ITALIAM AENEAS IVNONE QVERENTE / AEQVERE TVRBATO DEVIAT IN SECVLO» y para el segundo tapiz *El Banquete de Dido y Eneas* «EXCIPIUNT TECROS CONIVIA REGIA GRATE LETICIA PRESTAS CARMINA BACCHVS HABET...». Además, toda la cenefa se compone de ramos de flores y frutas, grutescos que siguen el estilo de Cornelis Floris y figuras femeninas con atributos que personalizan a las Parcas: Clotos, Láquesis y Átropos, dueñas del destino.

En la actualidad, estos tapices están colgados en el Salón de Ministros.

Para la decoración de la parte semicircular del hemiciclo se pidieron ese mismo año de 1943, también a Patrimonio Nacional, dos tapices, unificados por las borduras, época, ciudad donde fueron tejidos y tejedor<sup>56</sup>.

El primero, *Historia de Zenobia: Marte y Zenobia a caballo*<sup>57</sup>, fue tejido en Bruselas en la manufactura de Gerard Peemans (Bruselas, fl. 1655-1693) sobre el diseño de un cartón de la Escuela de Rubens. La escena representa a Séptima Zenobia (245-274) a caballo, con el dios Marte (dios de la guerra) cabalgando a su lado, seguidos de otros

54. JUNQUERA VEGA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Vol. I. Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, p. 325.

55. *La marcha hacia Italia*, tapiz de lana y seda, 395 X 443 cm, Bruselas, hacia 1550, V09984; *Banquete de Dido y Eneas*, tapiz de lana y seda, 382 x 472 cm, Bruselas, hacia 1550, V09985.

56. JUNQUERA VEGA, Paulina y DÍAZ GALLEGOS, Carmen, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Vol. II. Siglo XVII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 61 y 172.

57. Tapiz de lana y seda. 405 x 400 cm. Gerard Peemans. Bruselas hacia 1660, V00165.



dos personajes, también sobre su montura. Al fondo, una escena de lucha, y en ángulo superior derecho, un angelote portando una corona de laurel, símbolo de victoria. Alrededor de la escena se dispone una orla ancha de flores, frutos, elementos vegetales y amorcillos portando guirnaldas en todo el perímetro. La bordura superior está centrada por una cartela con inscripción alusiva a la escena representada: MARTIS AMANS REGINA ZENOB: AD PRELIA FENDIT EST BELLIS VB ODON IPSA VIRAGO CAPUT». Y el segundo tapiz es una alegoría del amor de la serie *Historia de Dido y Eneas*<sup>58</sup> de Patrimonio Nacional, tejido en Bruselas en la manufactura de Gerard Peemans hacia 1660. El tapiz está bordeado por una ancha cenefa semejante a la anterior, de flores y putti, con leyenda en la parte superior: «PER AMOREM / DIDONIS AENEAS / CORONATVR». También el despacho de la presidencia se decoró con tapices de la producción de la factoría de Santa Bárbara. Por acta, de fecha 5 de mayo de 1958, se demandó de nuevo a Patrimonio Nacional dos tapices de la misma factoría y fecha, para la misma decoración. El primero, *Pastores*<sup>59</sup>, es un tapiz con escenas de campesinos basado en el cartón de Andrés de la Calleja (1705-1785), que está directamente inspirado en los cuadros costumbristas del flamenco David Teniers el Joven (pintor belga activo en el siglo XVII), que en la década de 1630 a 1640 cultivó este género. El segundo, *Bebedores y fumadores*<sup>60</sup>, también de la misma factoría, se basa así mismo en los cartones de Andrés de la Calleja. Sobre fondo de paisaje, un grupo de seis hombres conversan, fuman y beben, mientras un séptimo dormita sobre un barril. La composición se cierra a la derecha con la silueta de una pequeña construcción con el tejado de paja. En primer término, un grupo de elementos de cocina (calderos, jarras, paños, etc.) forma un bodegón dentro del propio cuadro. Todo el tapiz se rodea por una greca y la parte inferior tiene un añadido (postizo) a modo de orla. Actualmente estos tapices se encuentran en el la galería del gabinete de presidencia. Pero no sólo se han utilizado las tapicerías como decoraciones con carácter más o menos permanente desde la inauguración del Palacio de las Cortes. Quizá lo más interesante sea la utilización de tapices en las decoraciones de actos solemnes, en los que las decoraciones con colgaduras han dignificado y magnificado eventos fundamentales de nuestra historia para lo cual además de piezas de tapicería propiedad de esta casa, se acude a préstamos de Patrimonio Nacional. Vamos a ejemplificar este apartado, en primer lugar, con las decoraciones de la presidencia del hemiciclo del Palacio de las Cortes para «el juramento y proclamación como rey del príncipe de España» el 22 de noviembre de 1975, por las Cortes Españolas «con el nombre de Juan Carlos I de España». Esta sesión fue denominada extraordinaria, no regia<sup>61</sup> (figura. 7). En cuanto a las instalaciones que se tuvieron que ejecutar en el salón de secciones para adaptarlo a las necesidades, fueron muchas. El atril desde el que los procuradores intervenían se cubrió por un falso piso elevado y se ocultó bajo un tapiz que lucía junto a los que flanqueaban el repostero con el escudo franquista de España. La presidencia del hemiciclo estaba revestida con tres piezas de la serie 30 de Patrimonio Nacional, formada por diez tapices de los *Grutescos con monos*, concretamente los denominados *Monos jugando con zorros* y *Monos trepando por columnas*. Y uno más, que hacía colgadura, que posiblemente fuera *Monos tocando el clarinete*.

58. Tapiz de lana y seda. 405 x 400 cm. Gerard Peemans. Bruselas, hacia 1660, V00166.

59. Tapiz de lana y seda, 320 x 246 cm, Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, segunda mitad del siglo XVIII. Madrid, RFT, V00169.

60. Tapiz de lana y seda, 294 x 167 cm, Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, segunda mitad siglo XVIII. Marca zona inferior derecha: «F. V. G. Hs. MAD.». Madrid, RFT, V00170.

61. Agradezco a Susana Blasco la información sobre el protocolo de estos actos.





**Figura 7.** Juramento y proclamación como rey del príncipe de España, por las Cortes Españolas, 22 de noviembre de 1975. Madrid, Congreso de los Diputados.

Eran tapices de gran importancia, puesto que a la riqueza de los materiales: oro, plata, lana y seda, se unía la calidad artística y técnica y la procedencia de estas piezas, pues esta serie de tapices fue encargada seguramente por Felipe II a Bruselas acaso al tapicero Jean de Kempeneer hacia 1550.

Los cartones de estos tapices se atribuyen a artistas flamencos como Hans Vrederman de Vries, que junto a otros artistas como Cornelis Matsys, Hans y Cornelis Floris y grabadores como Cornelis Bos<sup>62</sup>, practicaron el nuevo género decorativo. En el campo se representa el juego de monos para desarrollar un tema muy en boga en el Renacimiento: los grutescos. Este motivo, proveniente de la Domus Aurea y desarrollado por Rafael de Sanzio, consiste en la combinación de elementos vegetales, vasijas, cornucopias, panoplias, figuras humanas y teriomórficas y seres mitológicos, mascarones, bucráneos, que se relacionan de manera caprichosa y rellenan de forma profusa el espacio (*horror vacui*) en composiciones simétricas.

En estos tapices, donde han desaparecido los dibujos de seres fantásticos, se aprecia ya la evolución que este motivo decorativo experimentó en los Países Bajos, adonde había llegado a mediados del siglo XVI, proveniente de Italia, que había gozado de gran predicamento, mediante juego de bandas imitando decoraciones de hierro que aprisionaban los motivos decorativos, influenciados por los modelos de la escuela de

62. JUNQUERA VEGA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha, ob. cit., 1986, p. 214.

*Fontainebleau*. Así el centro del campo está ocupado por un gran jarrón dibujado dentro de una «ferronnerie» del que se cuelgan y por el que trepan los monos.

En la cenefa sobre fondo blanco se dibujan frondosos de ramos de flores y frutas que adoptan la fórmula ornamental de los grotescos de candelabro, entre los que se intercalan figuras simbólicas, identificadas por los atributos que portan: la Justicia, la Caridad, la Fama, la Teología, la Herejía, y figuras mitológicas, como Venus, Minerva, Juno, Júpiter, Ceres y Marte.

Asimismo me gustaría exponer la importancia de las tapicerías en dos decoraciones semejantes de sendos actos solemnes en el Congreso de los Diputados.

El primero, la sesión solemne celebrada por las Cortes Generales el día 30 de enero de 1986, ante su majestad el rey don Juan Carlos I, en el Palacio del Congreso de los Diputados, con motivo del juramento de la Constitución por su alteza real el entonces príncipe heredero de la corona, don Felipe de Borbón y Grecia. Las Cortes Generales aprobaron un ceremonial para esta sesión extraordinaria del 30 de enero 1986<sup>63</sup>.

El segundo, la proclamación del rey Felipe VI, que tuvo lugar el jueves 19 de junio de 2014, ante las Cortes Generales.

Se decidió que, en ambos eventos, la transformación para la presidencia del hemiciclo tuviera el mismo escenario, y de nuevo los tapices tuvieron un papel fundamental en la decoración. La variación estuvo en el color de los cortinajes, pues si en el primer caso fueron amarillos, igual que el textil que cubría la mesa donde descansaba la Constitución, en el segundo se eligió el granate, color del cojín donde se encontraban el cetro y la corona (figuras 8 y 9).

En ambos actos la cabecera del hemiciclo estaba presidida por el tapiz de la Real Fábrica con el escudo de España renovado en 1981.

La otra pieza fundamental que conformaba la decoración fue pedida a Patrimonio Nacional. El frontal de la tribuna se recubrió de una alfombra-tapiz proveniente de la Real Fábrica de Tapices.

Es significativo que para ambas ocasiones se utilizaran piezas de tapicería tejidas en los talleres de la Real Fábrica de Tapices, uno realizado en el siglo XX y otro en una de las épocas más gloriosas de esta factoría, la segunda mitad del siglo XVIII<sup>64</sup>.

Esta alfombra-tapiz es de estilo neoclásico, pero con recuerdos del periodo pompeyano en el color y en la unidad de los elementos cuyo resultado es de gran elegancia.

El campo sobre fondo blanco azulado, con roleos y flores, está dividido por tres segmentos, el central rectangular y los laterales cuadrados, separados entre sí por barras de cabujones azulados que contienen guirnalda en las que se alojan tondos con decoración floral en disposición cruciforme, a su vez lleno de tornapuntas y ligeros elementos florales; el marco o cenefa, formado por estrechas líneas en tonos dorados. Cenefa de rectángulo con roleos sobre fondo morado y cuadrados azules. Cenefa de rectángulos con roleos sobre fondo morado y cuadrados azules. Todo el conjunto está rematado por una estrecha franja marmorizada.

Esta alfombra-tapiz fue tejida por los hermanos Vandergoten.

Con este breve repaso por las decoraciones con tapices, se ha intentado dejar clara la importancia de las tapicerías en distintos espacios parlamentarios desde del siglo XV hasta nuestros días.

63. BLASCO PEDRAJAS, Susana, *Juramento y proclamación de los Monarcas ante las Cortes*, Madrid Congreso de los Diputados, 2015, pp. 229-230.

64. Agradezco a Roberto Muñoz Martín, conservador de Patrimonio Nacional, la información sobre esta alfombra-tapiz.





Figura 8. Juramento de la Constitución del príncipe heredero don Felipe de Borbón y Grecia, 30 de enero de 1986. Madrid, Congreso de los Diputados.



Figura 9. Proclamación como rey de Felipe VI por las Cortes Españolas, 19 de junio de 2014. Madrid, Congreso de los Diputados.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- BLASCO PEDRAJAS, Susana, *Juramento y proclamación de los Monarcas ante las Cortes*, Madrid Congreso de los Diputados, 2015.
- CORNUDELLA, Rafael, «Obres i artistes de França i dels Països Baixos a Catalunya al voltant de 1400. Manuscrits il·luminats, pintura sobre fusta, vitralls, brodats i tapissos», en CORNUDELLA, Rafael (dir.), amb la col·laboració de G. Macías i C. Favà, *Catalunya 1400. El gòtic internacional* [cat. exp.], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012, pp. 25-37.
- DE LA CALLE VIAN, Laura, *La edad de plata de la tapicería española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013.
- DURAN I CANYAMERAS, Félix, «Els tapissos de l'Audiència al nostre Museu», *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, vol. VII, núm. 79 (1937), pp. 367-384.
- GARCIA, Josep-Miquel, *Antoni Clavé. Obres de les sales Antoni Clavé del Palau de la Generalitat i del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya. Obra gràfica del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya. Donació*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1995.
- GARRIGA i RIERA, Joaquim, «La collecció de tapisseries flamenques de la Seu Vella de Lleida», en COMPANYY CLIMENT, Ximo (ed.), *L'art de la tapisserie a l'Europa del Renaixement*. I Seminario Internacional sobre Tapicería y Artes Textiles, Lleida, Poliédrica, 2012, pp. 41-84.
- GARRIGA i RIERA, Joaquim, «La Casa de la Diputació del General», en FERRER i MALLOL, Maria Teresa (ed.), *Història de la Generalitat de Catalunya. Dels orígens medievals a l'actualitat, 650 anys*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2011, pp. 243-280.
- JUNQUERA VEGA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Vol. I. Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986.
- JUNQUERA VEGA, Paulina y DÍAZ GALLEGOS, Carmen, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Vol. II. Siglo XVII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986.
- PUIG i CADALFALCH, Josep y MIRET i SANS, Joaquim, «El palau de la diputació general de Catalunya (Extrait de l'Anuari de l'Institut d'estudis catalans, 1909-1910)», *Bibliothèque de l'École des chartes* (1909-1910), 1911, pp. 385-480.



# ART IN THE ESTONIAN PARLIAMENT AND ART POLICY IN PUBLIC BUILDINGS IN ESTONIA

Liina Langemets

Interior architect, MA (Estonian Academy of Arts)  
Chancellery of the Riigikogu

## RESUMEN

El Parlamento de Estonia, llamado Riigikogu, está construido sobre la historia del Castillo de Toompea, en Tallín. En este artículo, se llevará a cabo una breve descripción de los edificios del Castillo de Toompea y el Riigikogu, que representan diferentes épocas y estilos destacando el gótico, el renacentista, el barroco, el rococó, el clasicismo y el expresionismo, así como influencias de la era soviética (1940-1941; 1945-1991) y nazi (1941-1944).

Sobre la organización de exposiciones y espacios expositivos en el parlamento de Estonia, se aportarán algunos ejemplos de obras exhibidas y en qué consiste la Ley de adquisición de arte para edificios nuevos y rehabilitados.

**PALABRAS CLAVE:** Parlamento de Estonia; Riigikogu; Castillo de Toompea; edificio expresionista; Derecho de arte porcentual; Arte en edificios públicos.

## ARTE EN EL PARLAMENTO DE ESTONIA Y LA POLÍTICA DEL ARTE EN LOS EDIFICIOS PÚBLICOS DE ESTONIA

### ABSTRACT

*The history of the Toompea Castle in Tallinn, Estonia where the Parliament of Estonia, called Riigikogu is built.*

*Short overview of the Toompea Castle and Riigikogu buildings, representing different eras and styles of these buildings – Gothic, Renaissance, Baroque, Rococo, Classicism, and Expressionism.*

*Influences of the Soviet (1940-1941, 1945-1991) and Nazi (1941-1944) era in the Parliament building.*

*About the organization of exhibitions and exhibition areas in the parliament. Examples of applied and fine art in the Parliament of Estonia.*

*Summary of the law of purchasing art for new and renovated public buildings.*

**KEY WORDS:** The Parliament of Estonia; Riigikogu; Toompea Castle; Expressionist building; Percentage art law; Art in public buildings.

## THE HISTORY OF THE TOOMPEA CASTLE IN TALLINN, ESTONIA



Figure 1. The Toompea Castle complex. Photo: Martin Siplane.

The Riigikogu (Estonian parliament) building is situated in the courtyard of the Toompea Castle complex. The Session Hall is in the Riigikogu building. The buildings of the castle complex that date from different centuries are like chapters in the history of Estonia. Here you can find examples of art styles from different periods – Gothic, Renaissance, Baroque, Rococo, Classicism, and Expressionism.<sup>1</sup> Due to our turbulent history and rather young republic (105 years), the Parliament might have more value in terms of architecture than in fine arts in the form of paintings or sculptures.

### THE RIIGIKOGU BUILDING

The Riigikogu building is the only Expressionist parliamentary building in the world. It was built in 1922 on top of a former convention building whose shape it copied. At the

1. <https://www.riigikogu.ee/en/visit-us/toompea-castle/toompea-castle-riigikogu-building/>

time of the building's design by architects Herbert Johanson and Eugen Habermann, it was the most modern parliamentary building in Europe. Its interior design focuses on the idea of a seat of the representatives of the people – the architects have attempted to convey the democratic values of the Republic of Estonia in the language of symbols. The choices of colours, ornaments, and lighting are carried by this idea. Everywhere in the building, the decor is based on the motif of triangle. This is not just surface decoration – the triangular teeth motif integrates the rooms into a uniform



Figure 2. Riigikogu building. Photo: Martin Siplane.

Figure 3. The session hall of the Riigikogu. Photo: Martin Siplane.







**Figure 4.** The sidestones from 16th century.  
Photo: Erik Peinar



**Figure 5.** The foyer of the Riigikogu building  
Photo: Martin Siplane

whole. Triangles as a central element of decor imply that every issue has several facets – because the Riigikogu is the place where contradicting positions are discussed and debated.<sup>2</sup> The connection to the medieval castle is evoked by the sidestones of a window bay that date from the beginning of the 16th century. They depict many-seeded and fruitful thistle and grapevine that represent a paradisiacal motif of the tree of life. The most outstanding room of the Riigikogu building is the Session Hall that extends through two floors. The furrowed ceiling of the Hall evokes the metaphor of ploughing the field of law. The walls are separated from the ceiling by a zigzag cornice which hides the lighting. Ventilation used to be conducted through the row of spheres below the cornice. The furniture is covered in a veneer of Estonian silver birch. The tables were originally covered with green woollen cloth and the chairs were upholstered in dark blue Manchester velvet.

2. <https://www.riigikogu.ee/en/visit-us/toompea-castle/art-interior-design/>



## PROVINCIAL GOVERNMENT BUILDING

Toompea Palace, where Baroque and emerging Early Classicist styles merge, was constructed in 1767–1773 under the Russian Empress Catherine II. It was designed by architect Johann Schultz, who had settled to Estonia from Jena in Germany, and several outstanding masters took part in the construction work.

The palace building was constructed in the eastern part of the castle. During the construction, part of the circular wall was demolished along with the Stür den Kerl Tower and the State Hall. Baroque motifs dominate the exterior design of the main facade of the palace, but the interior is mostly Early Classicist.

The main reception hall of the palace wing is known as the White Hall. After the Riigikogu building had been completed in the courtyard of Toompea Castle, the White Hall was used by the Government of the Republic of Estonia.

During the authoritarian regime that was established in 1934, the buildings that symbolised nationhood were redecorated to reflect the ideology of the new period. The White Hall was also rebuilt and the interior by Johann Schultz completely removed. The aim was to turn the Hall into the cabinet of the Government. The renovation of the White Hall and the construction of an additional wing followed palatial formal traditionalism. The historical architectural style was chosen to demonstrate the strength and fortitude of the young state.<sup>3</sup>

In 1937, an art competition was held to fill the overdoor spaces with paintings. The winning paintings by artist August Jansen were considered too fairy-like when finished and were never installed in their intended places. These were only installed in 2012 during another renovation of the White Hall. One painting is titled *National Economy* and the other one *The Triumph of Estonia*.



Figure 6 and Figure 7. The White hall in Toompea Palace  
Photos: Martin Siplane

The office of the President of the Riigikogu is in the eastern wing of Toompea Castle, in the former living rooms of the provincial governor. The enfilade of rooms ends with an original gilded mirror in the northern wall, designed by Johann Schultz. This suit of

3. <https://www.riigikogu.ee/en/visit-us/toompea-castle/art-interior-design/>

rooms was used by the State Elders in the 1930s; in the end of the 1930s it became the official residence of the Prime Minister. After Estonia had regained its independence, the office of the Prime Minister was located here until 2000. After the renovations in 1997 and 2002, under by our leading interior architect Leila Pärtelpoeg, the rooms were furnished with both historical and modern furniture and art. The President's (Speaker's) office has furniture that was designed by Olev Siinmaa, a famous architect of his time in the 1930s.<sup>4</sup>

## SOVIET (1940-1941, 1945-1991) AND NAZI (1941-1944) ERA IN THE PARLIAMENT BUILDING

Surprisingly, the long Soviet and the short Nazi occupation eras did not leave too much of a mark on the buildings of our parliament. Only minor symbols like the national coat of arms were added in the Session Hall, but nothing was destroyed. The beautiful indigo-blue hall and ochre brown corridors were all painted a uniform grey, befitting the Soviet era. The entire interior of the Riigikogu building was also preserved.

## ART IN THE PARLIAMENTARY BUILDINGS

There are three art exhibition areas in the parliamentary complex which host around 15-20 exhibitions each year. The main art gallery is right next to the White Hall and is curated by the Estonian Artists' Association. The second exhibition area is directly above it one floor up, and the third one is made up by the corridors around the Session Hall. In the second gallery, MPs can propose exhibitions of their interest groups – of course the suitability of these is supervised. The area around the Session Hall is mostly dedicated to exhibitions about history. The Facilities Department of the Chancellery deals with art and the Public Relations Department deals with the coordination of exhibitions; the two departments cooperate when needed. The parliamentary building allows open access for everyone to visit the exhibitions.



**Figure 8.** The art gallery of the Parliament of Estonia  
Photo: Martin Siplane

4. <https://www.riigikogu.ee/en/visit-us/toompea-castle/art-interior-design/>

The art collection of the Riigikogu consists of approximately 100 paintings and graphic art pieces, as well as some applied art, such as carpets or clocks. All over the building, you can find both classic and modern art, mainly by local artists. The parliament cooperates with several museums, exhibiting beautiful art and handicrafts deposited here by the Art Museum of Estonia and the Estonian Museum of Applied Art and Design, for example. Art experts in the relevant fields help the parliament choose suitable art, but this is not regulated, and the parliament is quite free in its choices.

## **EXAMPLES OF APPLIED AND FINE ART IN THE PARLIAMENT OF ESTONIA**

The Kalevipoeg Hall has been decorated with a wall tapestry by Adamson-Eric, Mari Adamson, and Evald Okas ever since 1955, representing our mythical national hero Kalevipoeg. This is remarkable because at that time socialist art was almost *de rigueur* and yet this piece depicted our national legend without any allusions to the Soviet era. It can therefore be exhibited in our democratic country without any problems.

As was mentioned, the parliamentary building itself is well preserved from the outside and inside, and still contains the original furniture designed by the architects. Similarly, the black stained furniture in the cafeteria is the original from 1922. Modern art such as paintings and photographs are introduced into the historical interior as well. For example, a modern stained-glass window was commissioned for the historical part of the Castle during one renovation.

There has been pressure to fill the walls of the building with portraits of the MPs, but so far, we have limited ourselves to the portraits of the Presidents of the Parliament. The portrait gallery of the Presidents is located directly next to the art space. After the end of their term, every President may choose a painter they would like to paint them. Right now, at the beginning of March 2023, we are on the eve of elections and will soon hang up a new painting.

## **“PERCENTAGE ART”, I.E., ART PURCHASED UNDER THE LAW FOR NEW AND RENOVATED PUBLIC BUILDINGS**

Since 2011, Estonia has had the Commissioning of Artworks Act, which aims to bring more art into public spaces. The Act applies to state and public-law institutions, foundations, and non-profit organisations with any of the above as major stakeholders but does not extend to local governments.

According to the Commissioning of Artworks Act, 1% of the cost of a building put into public use must be directed to commissioning works of art and thereby enriching public spaces with art. From 2021, the upper limit of the price of an artwork is EUR 110,000. The scope of the works commissioned through public art competitions is wide, including traditional oil and acrylic paintings, graphic art, and sculpture, as well as interactive installations, video works, and light and sound pieces.

The artwork competitions are anonymous – the jury, which consists mostly of experts appointed by creative associations, does not know the authors of the designs.

The head of the Artists' Association explained how the selection system works: "A creative union appoints representatives to the jury based on several aspects: the commissioned work (painting, sculpture, installation, graphic art, photography), the field of activity of the institution operating in the building, the region (we try to find experts linked to the field of activity and the location). Above all, we try to find experts who have the best artistic skills, considering the original task."<sup>5</sup> The jury also includes the clients. The Ministry of Culture supervises the implementation of the Act. To date, we have already gained a wealth of experience in commissioning percentage art. As this is the only Act on commissioning artworks, there is a debate about whether percentage art could be better organised as part of the common space, and how the preservation of these artworks is ensured.

---

5. Postimees 13.11.2021, Juhan Raud „Protsendikunst – tähtsam kui laserid ja kõvem kui Bruce Lee?“



# LAS VIDRIERAS DE LA JUNTA GENERAL DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS: HISTORIA, ESTUDIO Y CATALOGACIÓN

Isaac Cuello Rey

Doctorando de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo

## RESUMEN

La Junta General del Principado de Asturias posee uno de los conjuntos vidrieros más relevantes de Asturias, el cual se encuentra actualmente repartido entre dos edificios: el Palacio Provincial y el Edificio Administrativo. El Palacio Provincial alberga las vidrieras de mayor relevancia histórica y plástica. Realizadas en origen (1909) por la factoría Maumejean Hnos. –San Sebastián– e intervenidas integralmente en el año 1959 por la empresa leonesa Cristamol S.A. para reparar los daños ocasionados durante la Guerra Civil. El edificio Administrativo por su parte alberga unas vidrieras inscritas en el movimiento Art Decó de los años 30 y fueron realizadas por la empresa Maumejean S.A. Madrid. El caso de estas vidrieras forma parte de un proyecto que tiene como principal objetivo la correcta comprensión, valoración y conservación de este patrimonio en Asturias.

**PALABRAS CLAVE:** Junta General del Principado de Asturias; Asturias; Vidrieras; Maumejean; Cristamol; Catalogación; Patrimonio.

## THE STAINED GLASS WINDOWS OF THE GENERAL BOARD OF THE PRINCIPALITY OF ASTURIAS: HISTORY, STUDY AND CATALOGING.

### ABSTRACT

*The General Board of the Principality of Asturias (Parliament of the Principality of Asturias) has one of the most important stained glass complexes in Asturias, which is currently divided between two buildings: the Provincial Palace and the Administrative Building. The Provincial Palace houses the stained glass windows of greatest historical and plastic relevance. Originally made (1909) by the Maumejean Hnos.–San Sebastián factory and fully intervened in 1959 by the Leonese company Cristamol S.A. to repair the damage caused during the Civil War. The Administrative building, for its part, houses some stained glass windows inscribed in the Art Deco movement of the 1930s and were made by the company Maumejean S.A Madrid. The case of these stained glass windows is part of a project whose main objective is the correct understanding, valuation and conservation of this heritage in Asturias.*

**KEY WORDS:** General Board of the Principality of Asturias; Asturias; Stained Glass Windows; Maumejean; Cristamol; Cataloging; Heritage.

La Junta General del Principado de Asturias custodia uno de los más relevantes conjuntos de vidrieras civiles de la región. Actualmente, este se encuentra dividido entre dos edificios: el Palacio Provincial y el Edificio Administrativo.

## I. HISTORIA

### EL PALACIO PROVINCIAL

El Palacio Provincial se levanta en el solar desamortizado de la antigua iglesia del convento de San Francisco<sup>1</sup>, en el corazón de la ciudad de Oviedo.

Tras la demolición del complejo monástico en el año 1903, se procedió a la adjudicación de las obras mediante subasta, recayendo finalmente en manos del empresario asturiano Cayetano Pérez y Velasco (1861-1947)<sup>2</sup>, quien, asumiendo las funciones de contratista, se vería obligado a ejecutar las obras con total fidelidad a los planos y presupuesto confeccionados por el arquitecto provincial Nicolás García Rivero (1853-1923)<sup>3</sup> y que ya habían sido aprobados por la Diputación el 30 de noviembre de 1900<sup>4</sup>.

Sin embargo, ese proyecto inicial no contemplaba ciertos aspectos, como, por ejemplo, la instalación de la calefacción, el pararrayos, los timbres o el alumbrado, por lo que, a medida que fueron avanzando las obras, hubieron de introducirse una serie de complementos, revisiones y proyectos adicionales para abordarlos, siempre bajo la aprobación previa de la Diputación Provincial<sup>5</sup>. Unas modificaciones que resultarían trascendentales en el transcurso de las obras y que serían las responsables de incrementar significativamente el presupuesto de partida.

En ese sentido, en el año 1908 las obras se encontraban notablemente avanzadas, con las cuatro fachadas exteriores ya erigidas y sin haberse agotado la consignación establecida por la Diputación en origen. Sin embargo, esa diferencia económica no permitía un margen adecuado para acometer otras obras accesorias que por aquel entonces ya estaban siendo evaluadas y valoradas también por la Corporación, como eran aquellas concernientes a la mejora de los interiores y su decoración. Estas, suponían el enriquecimiento de los pavimentos mediante parqués de maderas nobles

- 
1. Puede leerse más acerca de este asunto en: DE LA MADRID, V. «El Palacio que transformó la ciudad: de Palacio Regional a Junta General del Principado de Asturias», *Junta General del Principado de Asturias, un parlamento con nombre propio*, Ed. Junta General del Principado de Asturias, 2021. pp. 86-114.
  2. Escritura. Administración especial de Rentas Arrendadas de la provincia de Oviedo, 12 de septiembre de 1903. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225762.
  3. Cianotipos de los planos del Proyecto de Casa Palacio de la Diputación Provincial de Oviedo, 8 de mayo de 1900. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225762.
  4. Palacio Provincial. Memoria, 30 de noviembre de 1900. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225601. – Referencia a su aprobación en:
  5. Respecto a este proceso, el arquitecto Manuel del Busto realizó un pliego de dos hojas a modo de resumen donde explica el transcurrir de los hechos relativos a esta fase de la construcción del Palacio Provincial. *Las obras del Palacio para la Excma. Diputación Provincial (...)*. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225760. pp. 1-3.

en sustitución de los entarimados de madera de Pino Tea machihembrado, el empleo de mármoles en la escalera de Honor, o la ampliación de la decoración general del edificio, entre la que se ideó la instalación de vidrieras artísticas emplomadas en los espacios de mayor significación<sup>6</sup>.

Ante esta situación, y bajo el temor extendido entre los miembros de la Diputación de que el contratista fundamentándose en la falta de presupuesto pudiese suspender las obras, la Corporación encargó al arquitecto contratista de la obra, Manuel del Busto (1874-1948), la elaboración con total urgencia de un presupuesto complementario que contemplase todas esas obras adicionales de cara a la completa terminación del edificio<sup>7</sup>, eliminando el aspecto pobre del interior que figuraba en el proyecto primitivo y proporcionándole la dignidad y monumentalidad que exigía la función oficial y parlamentaria que iba a desempeñar.

Esas obras se fueron efectuando en base a proyectos parciales diseñados específicamente para para cada una de ellas<sup>8</sup>, siendo en lo relativo a la decoración interna basadas principalmente en la correspondencia con el lujo y estética ya desplegado en las fachadas, caracterizándose así por un tratamiento controlado del eclecticismo decimonónico<sup>9</sup>.

La integridad de la obra de las vidrieras fue adjudicada a la sucursal en San Sebastián de la prestigiosa casa Maumajeán Hermanos, y tuvieron como destino la cubrición del Patio Central y las puertas y ventanales del Salón de Recepciones y Salón de Sesiones. Estas vidrieras mostrarían unos diseños caracterizados por un decorativismo mesurado y el predominante empleo de vidrio blanco texturizado, dotando a los espacios de una gran claridad natural y conformando un delicado juego de luces y sombras en total sintonía con los materiales y la decoración escultórica de los interiores.

## INTERVENCIONES EN LAS VIDRIERAS DEL PALACIO PROVINCIAL

El 13 de noviembre de 1913 ya consta en la revisión de la obra realizada por el arquitecto para la recepción definitiva del Palacio<sup>10</sup>, una petición de intervención en las vidrieras, detallándose la sustitución de algunos vidrios fracturados tanto en el lucernario de la escalera de honor como en los huecos interiores y exteriores del Salón de Recepciones y Salón de Sesiones, siendo muy probablemente desperfectos surgidos a consecuencia de su instalación (1909)<sup>11</sup> previa a la total finalización de las obras en el interior del edificio.

6. *Op. Cit.* Las obras del Palacio... p. 1.

7. Pese a que la Diputación le encarga la elaboración del nuevo presupuesto a Manuel del Busto como arquitecto director facultativo del del contratista, el proyecto es redactado por el arquitecto Juan Álvarez Mendoza (1868-1949). Obras del Palacio de la Diputación Provincial de Oviedo. Presupuesto adicional. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225764.

8. *Op. Cit.* Las obras del Palacio... p. 1.

9. *Op. Cit.* Las obras del Palacio... p. 2.

10. Faltas que se observan en el Palacio de la Diputación Provincial, cuya reparación se hace precisa para llevar a efecto la recepción definitiva de las obras, Oviedo, 13 de noviembre de 1913. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225760.

11. Este dato se encuentra recogido en la firma de una de las vidrieras de las puertas de acceso al antiguo Salón de Recepciones, donde se puede leer: *HJ. Maumejean, Sn. Sabastián 1909.*

El 18 de noviembre de 1915, se vuelven a hacer referencias a fracturas en las vidrieras: en concreto dos vidrios artísticos rotos en los ventanales de la fachada del Salón de Recepciones y tres vidrios rotos en las vidrieras de la fachada del Salón de Sesiones<sup>12</sup>, de los cuales no se conserva documentación que recoja si se llegaron a restaurar.

No obstante, a raíz de la Revolución de 1934 y la posterior toma de Oviedo durante la Guerra Civil (1937), las vidrieras sufrieron graves daños<sup>13</sup>. Será entonces cuando la Diputación Provincial recurra de nuevo a la empresa Maumejean, ya que la consideraba la más adecuada para acometer la restauración, dada su reputación internacional y el hecho de que las originales fueran también obra suya<sup>14</sup>. En este sentido, la documentación histórica conservada nos recoge en el mes de diciembre de 1938, el traslado de un operario de la factoría al Palacio Provincial<sup>15</sup> para evaluar los daños y emitir un presupuesto<sup>16</sup>.

Sin embargo, dado el elevado número de trabajos que Maumejean estaba realizando por aquel entonces, con restauraciones en monumentos como la catedral de Málaga, el Asilo Reina Victoria de Zorroaga y varias iglesias<sup>17</sup>, provocaron que la intervención en el Palacio se fuera aplazando, demorándose hasta el año 1959, cuando ya con una situación social más estable, el arquitecto provincial, Manuel Bobes (1914-1985), y el conservador del palacio, Paulino Vicente (1900-1990), solicitan de nuevo presupuestos para su restauración, siendo finalmente adjudicada a Cristamol S.A. de León por resultar más ventajosa<sup>18</sup>.

Para abordar la intervención, se estableció que la empresa empezase por llevar a su taller dos vidrieras, siendo posteriormente evaluado el trabajo por el conservador del Palacio, y si fuese de su agrado proceder a la adjudicación definitiva del resto de la obra<sup>19</sup>. No se conserva documentación que ofrezca el dato de cuales fueron esas dos primeras vidrieras que restauró Cristamol, sin embargo, sí podemos confirmar que la restauración cumplió con las expectativas exigidas, asumiendo finalmente la responsabilidad de la totalidad de la obra.

La intervención de Cristamol en las vidrieras se prolongaría durante un año, hasta abril de 1960, siendo el último elemento en restaurarse el lucernario del patio Central<sup>20</sup>.

12. Relación que el contratista de las obras del Palacio Provincial tiene que rehacer por faltas observadas en las mismas al efectuarse la recepción provisional en 22 de octubre de 1910, según relación que obra en esta Oficina de Construcciones Civiles, 18 de noviembre de 1915. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225760.

13. Se pueden apreciar de manera gráfica los desperfectos en las lunas de los ventanales exteriores del Palacio Provincial en: OVIEDO Ciudad Martir. 5 al 14 de octubre de 1934 -Lámina N°5 de la Serie I, *Entrada de la calle Fruela*-. Colección particular del autor.

14. Carta del arquitecto provincial al presidente de la Comisión Gestora Provincial, 12 de enero de 1939. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.

15. Carta de Maumejean Hnos. al presidente de la Diputación de Oviedo, 5 de enero de 1939. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.

16. Presupuesto de Maumejean nos. para la restauración de las vidrieras del Palacio Provincial y del edificio de la Cámara de la Propiedad., 29 de diciembre de 1938. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.

17. Carta de Maumejean Hnos. al arquitecto provincial, 20 de febrero de 1939. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.

18. Carta del aparejador provincial al presidente de la Diputación Provincial, 13 de marzo de 1959. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.

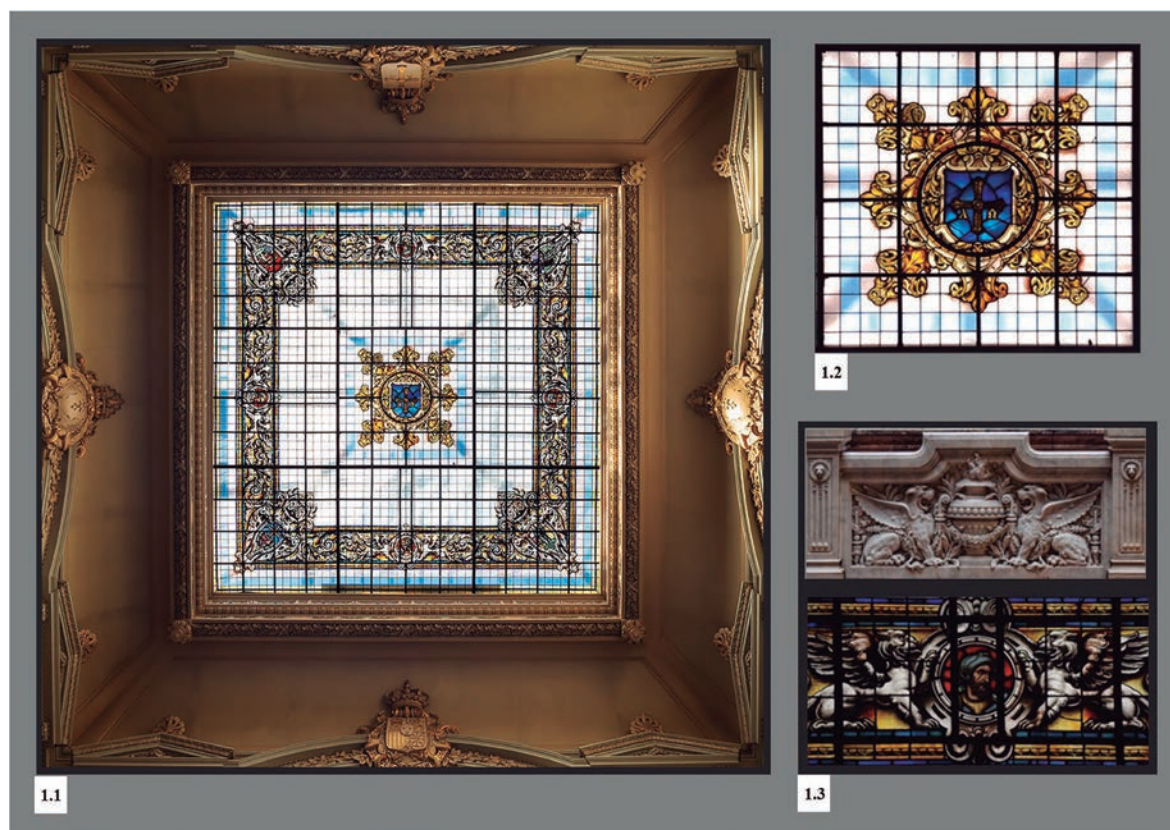
19. *Op. Cit.* Carta del aparejador provincial al presidente...

20. El 30 de enero de 1960, el aparejador provincial, Luis Zubizarreta, se pone en contacto con el director gerente de Cristamol S.A. para solicitarle la instalación del lucernario y así dar por terminados los trabajos de restauración de las vidrieras. - Carta del aparejador provincial al director gerente de Cristamol S.A., 30 de enero de 1960. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.



## LAS VIDRIERAS

### El Patio Central



**Figura 1:** [1.1] Vista general del lucernario del Patio Central (Foto: Kike Llamas); [1.2] Detalle del escudo de Asturias en el florón central; [1.3] Detalles de leonas aladas enfrentadas en los relieves de la Escalera de Honor y el lucernario.

El patio central es un espacio de rica ornamentación arquitectónica y escultórica, y constituye el eje vertebrador del edificio, entorno al que se organizan las diversas plantas y dependencias. Actualmente, es el lugar donde se celebran las investiduras de los presidentes del Principado.

Posee una gran luminosidad al estar cubierto por el lucernario, que al igual que el patio, presenta una forma cuadrada [Imagen 1.1]. De él destaca el predominio de vidrio blanco, y una decoración de vidrio pintado mediante amarillos de plata y grisallas limitada a una cenefa perimetral en estilo Renacimiento y un gran florón central. Los motivos decorativos presentes que pueden destacarse aparte de roleos vegetales son los siguientes:

Motivos heráldicos: como el escudo de Asturias inscrito en el florón central, presidiendo el recinto [Imagen 1.2]. Mientras que en los cuatro vértices se recogen los escudos de los principales concejos de Asturias: Cangas de Onís (superior derecha) como capital histórica y génesis del reino de Asturias, Gijón (inferior derecha) y Avilés (superior izquierda) como principales centros industriales y económicos, y Oviedo (inferior izquierda) como capital política. Estos escudos coinciden a su vez con los que ornamentan escultóricamente la fachada principal del palacio<sup>21</sup>.

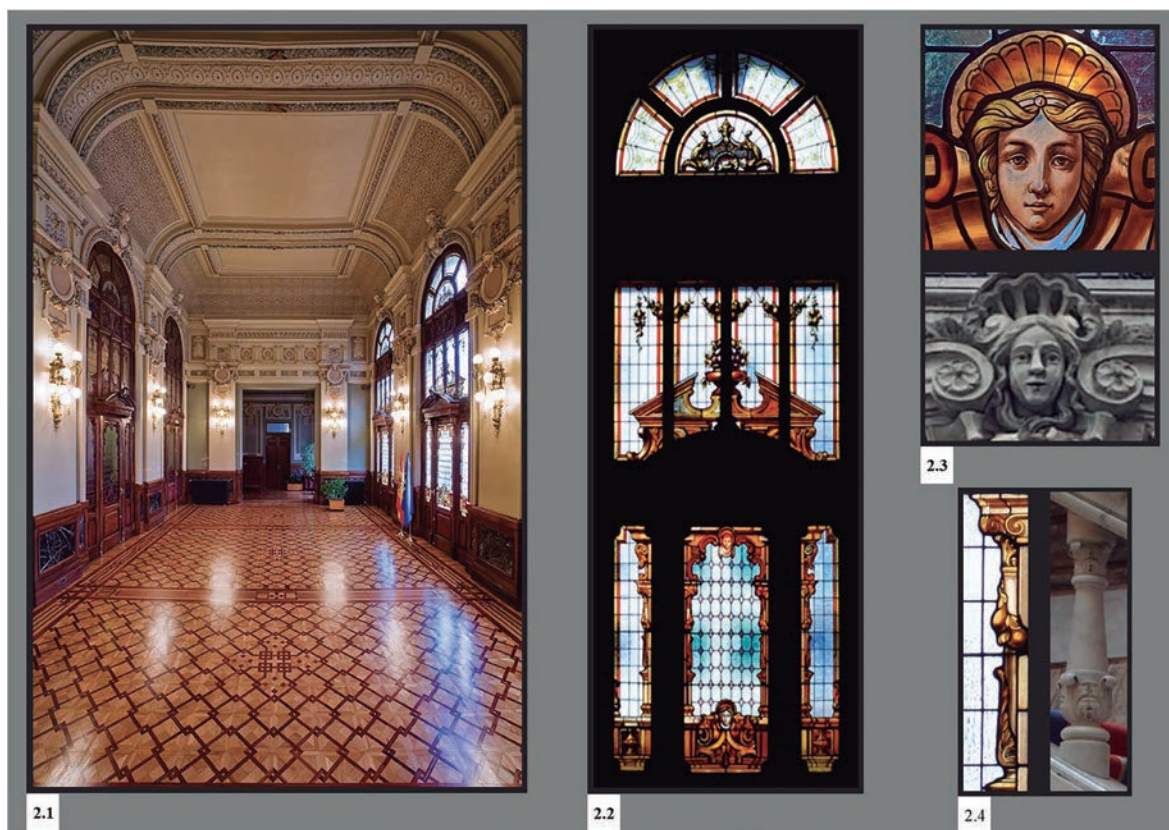
21. Recientemente se ha realizado el siguiente estudio acerca de estos escudos que ornamentan escultóricamente el perímetro exterior del Palacio: VELASCO, J. (Coord.), GARCÍA, B. y ROBLES, F. *El Palacio de la Junta General del*

**Medallones:** también son reseñables los medallones que se encuentran en los puntos medios de los cuatro lados. Estos albergan sobre fondo rojo la representación de caballeros con armadura y casco al estilo renacentista y se encuentran flanqueados por leonas aladas enfrentadas. Tradicionalmente, estas representaciones han sido asociadas a figuras de monarcas asturianos, ya que su estética concuerda con la establecida desde antiguo para estos por su condición de reyes caudillos.

Bajo estas representaciones en el lucernario, se encuentran igualmente estos mismos recursos en la decoración escultórica de la escalera de honor, donde pueden verse relieves con leonas aladas [Imagen 1.3], o medallones con efigies en las enjutas de los arcos del vestíbulo principal.

Al exterior, el lucernario se encuentra protegido mediante una estructura de hierro remachado y vidrio dispuesta a cuatro aguas. Esta ha sufrido varias remodelaciones a lo largo de su historia, siendo la más reseñable la realizada en el año 1921 y que la dotaba del innovador «Sistema eclipse»<sup>22</sup>, el cual permitía la regulación de la cantidad de luz que incidía sobre el lucernario en el transcurso diario del sol. Lamentablemente, hoy en día de esa estructura original únicamente se conservan las cerchas de hierro.

## Salón de Recepciones



**Figura 2:** [2.1] Vista general lateral del antiguo Salón de Recepciones (Foto: Kike Llamas); [2.2] Vista general de uno de los ventanales; [2.3] Detalle de uno de los rostros de las vidrieras y uno de los mascarones de la fachada principal del Palacio; [2.4] Detalle de la arquitectura representada en las vidrieras y uno de los balaustres de la Escalera de Honor.

*Principado de Asturias. Escudos y grupo escultórico. El palacio y sus símbolos.* Ed. Junta General del Principado de Asturias, 2022.

22. Proyecto de cubierta de cristal «Sistema Eclipse». Diputación de Oviedo. Arquitecto: Leopoldo Corujedo. Madrid, 28 de noviembre de 1921. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225762.

En la segunda planta o planta noble se encuentra el antiguo salón de recepciones, renombrado como Salón Europa desde que, en el año 1997 se celebrara en él la reunión de Asambleas Legislativas Regionales Europeas<sup>23</sup>.

Este salón es empleado esencialmente para actos protocolarios y, por él han pasado desde reyes y príncipes a políticos e intelectuales de diversas disciplinas, en recepciones, conferencias, presentaciones de libros, e incluso exposiciones temporales que forman parte de la proyección social y cultural del parlamento asturiano<sup>24</sup>.

Se trata de un espacio de gran monumentalidad, lograda tanto por su doble altura como por la profusa a la par que contenida decoración escultórica que decora sus paredes. Presenta una planta rectangular enmarcada en sus lados cortos por dos antesalas, mientras que en sus lados largos posee tres puertas con vidrieras de acceso, gemelas a tres ventanales de iguales características que abren paso al balcón de la fachada principal [Imagen 2.1].

Estas vidrieras se encuentran enmarcadas por las molduras de las puertas, realizadas en madera de nogal y ricamente labradas. Presentan una gran traslucidez por el predominio de vidrio blanco texturizado, articulado mediante emplomado de simetría francesa en el panel central inferior y simetría castellana en el resto [Imagen 2.2]. En cuanto a su decoración, es esencialmente de estética renacentista, aunque sin abandonar el eclecticismo. En ese sentido, pueden diferenciarse dos partes: una inferior, decorada a base de motivos arquitectónicos, los cuales parecen prolongar los límites de los marcos donde se asientan, estableciéndose un caprichoso diálogo entre estas, las molduras de puertas y ventanas y la arquitectura general del edificio. Estas representaciones arquitectónicas incluyen motivos a modo de mascarones con veneras y paños, presentes en gran número en la decoración escultórica del palacio [Imagen 1.3], y elementos arquitectónicos como los balaustres de la Escalera de Honor [Imagen 2.4]. Por otro lado, la parte superior, presenta una composición más ligera y delicada con la inclusión de motivos vegetales como las guirnaldas.

A raíz de los acontecimientos bélicos de los años 30, las vidrieras de esta sala situadas en los ventanales exteriores sufrieron graves daños, perdiéndose prácticamente en su totalidad a excepción de algún vidrio<sup>25</sup>. Su reconstrucción corrió a cargo de Cristamol S.A.<sup>26</sup> en el año 1959, realizando una intervención fiel a los diseños originales que se habían conservado prácticamente intactos en las puertas interiores.

Hoy en día, pese a que a simple vista podríamos asegurar que todas las vidrieras son idénticas, al observarlas detenidamente y comparar las exteriores e interiores entre sí, pueden apreciarse evidentes diferencias técnicas.

23. VELASCO, J. «El Palacio por dentro. El significado de los espacios», *Junta General del Principado de Asturias, un parlamento con nombre propio*, Ed. Junta General del Principado de Asturias, 2021. Pp. 60.

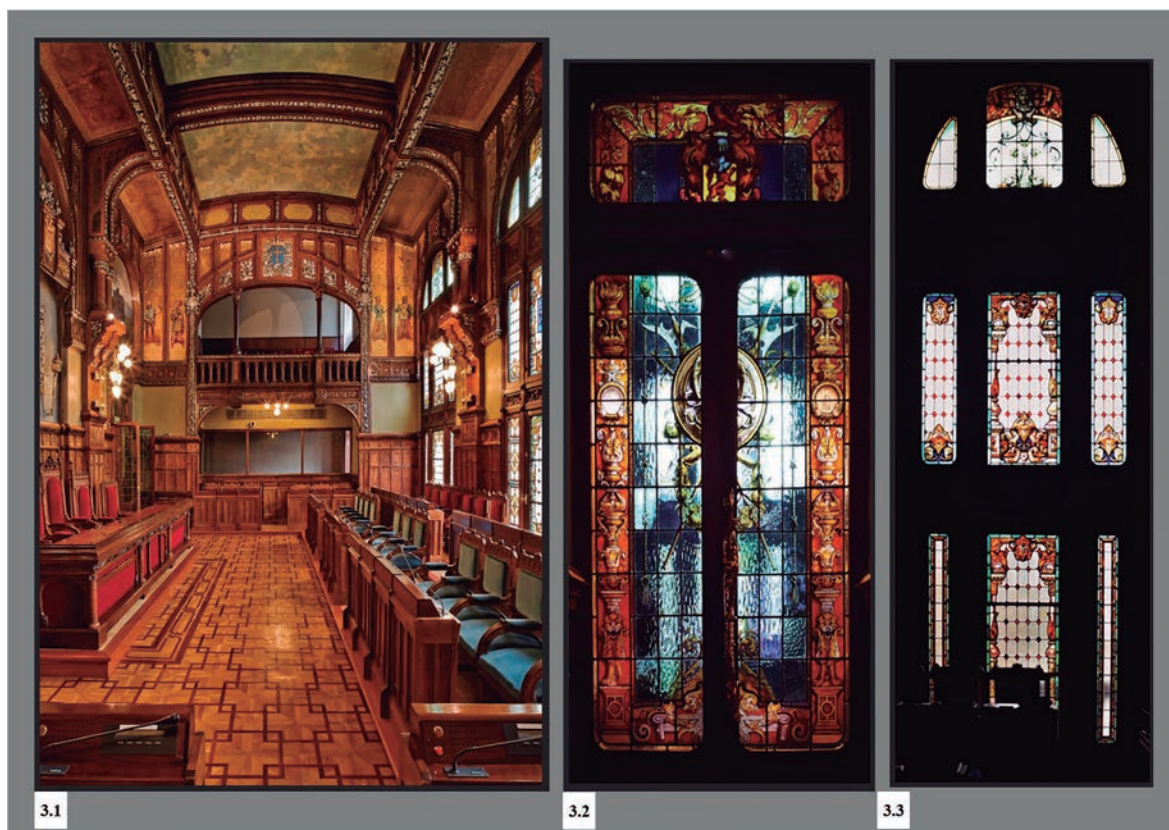
24. *Op. Cit.* VELASCO, J. «El Palacio por dentro. El significado de los espacios» ...

25. El presupuesto realizado por Maumejean Hnos. en el año 1938 detalla el número de vidrios a restaurar, sin embargo, mediante un análisis visual detallado de las vidrieras, pueden apreciarse evidentes diferencias técnicas entre ellos que hacen posible la identificación de los vidrios sustituidos o restaurados.

26. *Op. Cit.* Carta del aparejador provincial al presidente de la Diputación Provincial, 13 de marzo de 1959.



## Salón de Sesiones



**Figura 3:** [3.1] Vista general lateral del antiguo Salón de Sesiones (Foto: Kike Llamas); [3.2] Vista general de una de las dos puertas de acceso; [3.3] Vista general de uno de los ventanales.

El Salón de Sesiones, fue renombrado en el año 1998 como Salón de la Constitución<sup>27</sup>, y constituye la estancia de mayor relevancia del Palacio.

Se trata de un espacio ricamente ornamentado, de gusto historicista, pero donde no se abandona el eclecticismo, recurriendo a representaciones y motivos altomedievales que se funden de manera caprichosa con otros claramente modernistas como las flores y las líneas látigo.

A su interior se accede mediante dos puertas con vidrieras [Imagen 3.2] que muestran una decoración a base de panoplias de escudos con alabardas cruzadas y cenefa perimetral al estilo plateresco. Sin embargo, las vidrieras situadas actualmente en los ventanales exteriores [Imagen 3.4] presentan una decoración muy diferente, tomando como modelo la articulación de los paneles centrales del Salón Europa, donde se aprecia igualmente la representación de los balaustres de la Escalera de Honor, pero en este caso adaptándose a la estética general de la sala e inspirándose en esta ocasión en los otros rostros que en gran número decoran escultóricamente el palacio, los rostros vegetales<sup>28</sup>.

Durante la Guerra Civil, estos ventanales exteriores corrieron la misma suerte que los del salón Europa, perdiéndose prácticamente en su totalidad y siendo restaurados por Cristamol S.A.<sup>29</sup> en el año 1959. Sin embargo, a raíz de este estudio, se ha podido localizar un documento donde el contratista hace la siguiente referencia poco antes de la finalización de las obras:

27. *Op. Cit.* VELASCO, J. «El Palacio por dentro. El significado de los espacios».

28. Estos rostros pueden observarse especialmente en las ménsulas de arranque de los arcos en el vestíbulo principal.

29. *Op. Cit.* Carta del aparejador provincial al presidente de la Diputación Provincial, 13 de marzo de 1959.



«(...) Estos vidrios tienen más trabajo, pues tienen escudos y alegorías<sup>30</sup>».

De ese modo, y tras comparar la única imagen conservada hasta la fecha del interior de este salón antes de la guerra<sup>31</sup> con su estado actual, pudo comprobarse que las antiguas vidrieras seguían el mismo esquema presente en las de las puertas, con panoplias de escudos y alabardas cruzadas, cenefas perimetrales de gusto plateresco y escudos timbrados con yelmos.

Con esto, se puede llegar igualmente a la conclusión de que los únicos paneles originales conservados en los ventanales exteriores son los centrales superiores, ya que son los únicos que conservan en su parte superior parte de la cenefa original.

Como curiosidades, cabe reseñar que un mes después de que Cristamol S.A. iniciase las obras de restauración, se encargó a petición del aparejador provincial la modificación del panel medio del ventanal central para incluir en él el escudo de Asturias y así dotar de mayor ornato a la sala<sup>32</sup>. Y también, que, en 1938, Maumejean llegó a presupuestar vidrieras «de rica decoración en estilo gótico y tonos verdosos<sup>33</sup>» para las tribunas, y que muy probablemente hoy existirían allí de no haberse demorado su restauración.

### Escalera de Honor

Desde los años 50 y hasta el año 1990, la Escalera de Honor también contó con vidrieras. En concreto, con un conjunto de cuatro, siendo la más significativa la central superior, de mayores dimensiones, y con decoración a base de roleos vegetales, mascarones y motivos de dragones en los vértices superiores. De ella destaca sobre fondo de vidrio blanco texturizado y articulado mediante simetría francesa el medallón central, el cual representa la imagen de la Virgen de Covadonga.

En esta vidriera puede apreciarse de nuevo el vínculo de algunos motivos decorativos con otros elementos del palacio, en este caso con los tiradores de las puertas de los salones, que muestran la misma representación de dragones y roleos.

Se trata de la única vidriera del palacio realizada por la sucursal madrileña de Maumejean, y muy probablemente fue encargada en el año 1958 como deriva de las obras de instalación del ascensor para servir de pantalla y ocultar la caja del ascensor, visible a través de unos vanos ubicados en un lugar tan digno y relevante.

Actualmente esta vidriera se ha recuperado, encontrándose almacenada a la espera de ser restaurada y, quién sabe, si algún día podrá volver a lucir en su lugar original.

## EDIFICIO ADMINISTRATIVO

Coincidiendo con el inicio del siglo XXI y debido a la escasez de espacio útil en el edificio histórico para el adecuado desempeño de las funciones parlamentarias, la Junta General optó por adscribir a sus instalaciones a las del próximo inmueble de

30. Obras del Palacio de la Diputación. Contestación a las observaciones que hace D. Nicolás G. Rivero a mi nota de reclamaciones, 2 de marzo de 1913. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225760.

31. Catálogo de fototipias: *Diputación de Oviedo*. Ed. Castañeira y Álvarez (Madrid) – Colección particular del autor.

32. Carta del aparejador provincial al presidente de la Diputación Provincial, 19 de abril de 1960. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.

33. *Op. Cit.* Presupuesto de Maumejean Hnos..., 29 de diciembre de 1938.

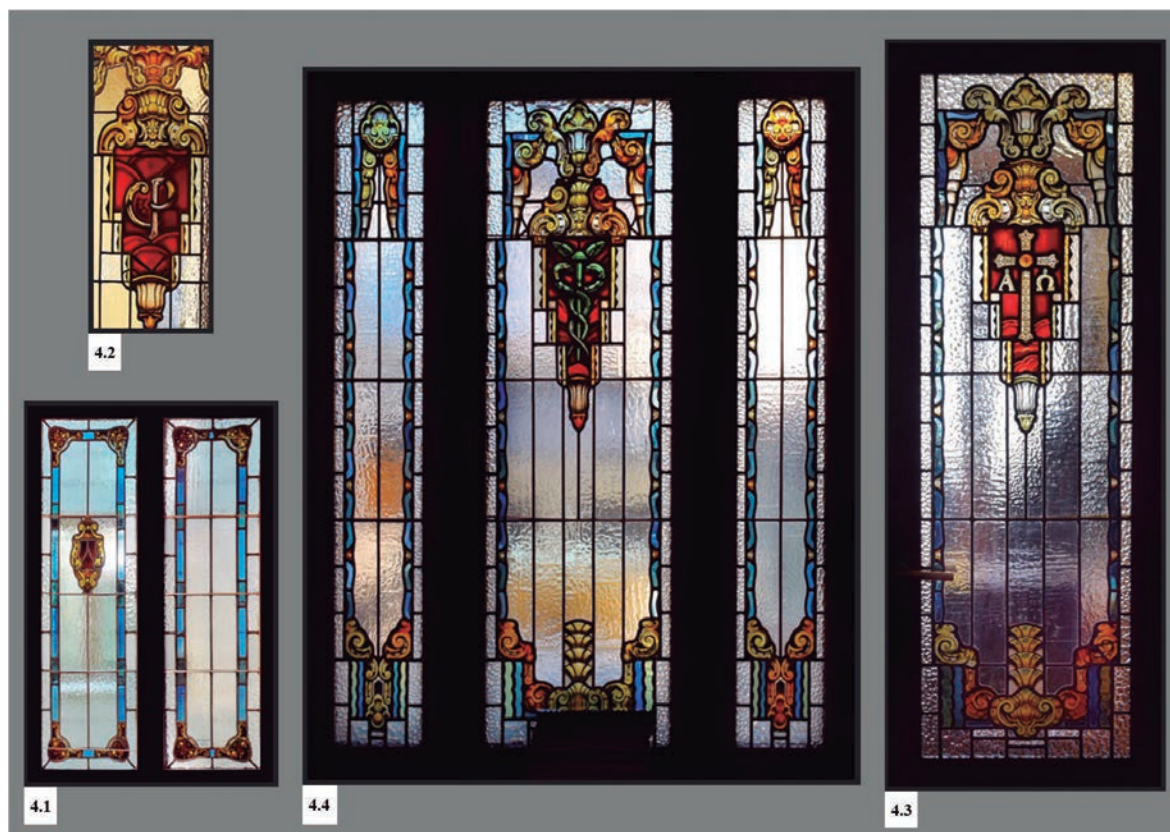
la calle Cabo Noval, antigua sede de la cámara de la Propiedad, para trasladar allí las dependencias administrativas.

Obra en origen (1932) del arquitecto avilesino Juan Galán Carvajal (1875-1939), fue rehabilitado en el año 2007, realizándose una reorganización integral de su interior<sup>34</sup>. En este proceso se restauraron y se reubicaron las numerosas vidrieras que albergaba, ampliándose así significativamente el patrimonio vidriero a cargo de la institución.

## INTERVENCIONES EN LAS VIDRIERAS DEL EDIFICIO ADMINISTRATIVO

Dentro del anteriormente citado presupuesto realizado por Maumejean en el año 1938<sup>35</sup> se presupuestó juntamente con la intervención de las vidrieras del Palacio Provincial la restauración de estas vidrieras del edificio de la Cámara de la Propiedad. Sin embargo, no sabemos si en este caso se les adjudicó finalmente esta obra, ya que no se conserva documentación al respecto.

Actualmente muchas de ellas se encuentran protegidas mediante el sistema Climalit, realizado en el 2007 durante el proceso de rehabilitación del edificio.



**Figura 4:** [4.1] Vidriera en uno de los vanos del patio interior; [4.2] Detalle de uno de los motivos centrales de las vidrieras de las puertas de los despachos en la segunda planta con el monograma CP de la Cámara de la Propiedad; [4.3] Vidriera de uno de la puerta de uno de los despachos de la segunda planta con la representación de la Cruz de la Victoria; [4.4] Vidrieras en los ventanales de uno de los despachos de la primera planta. El motivo central muestra el emblema del Comercio.

34. El Parlamento Asturiano. En: <https://www.jgpa.es/edificio-administrativo>.

35. *Op. Cit.* Presupuesto de Maumejean Hnos..., 29 de diciembre de 1938.

## LAS VIDRIERAS

Todas las vidrieras están realizadas por la sucursal madrileña de Maumejean y pueden clasificarse en tres grupos:

### Vidrieras de los espacios comunes

Se encuentran localizadas tanto en el portal como en la escalera de distribución, los patios interiores y los pasillos [Imagen 4.1]. Presentan empleo de vidrio texturizado y sencilla cenefa azul perimetral con vértices de vidrio pintado mediante amarillos de plata y grisallas. Algunas incluyen un pequeño motivo central.

### Vidrieras de los despachos – Las puertas

Estas vidrieras están inscritas en el movimiento Art Decó, ya tardío de los años 30. En ellas destaca el empleo de vidrios texturizados, muy característico de este tipo de vidrieras. El empleo de los plomos como elemento definitorio de la articulación geométrica de las formas Decó, pero incluyendo elementos decorativos barroquizantes realizados mediante amarillos de plata y grisallas fijadas al fuego. Presentan un motivo central que en ocasiones incluye sobre tono rojo el monograma CP de la Cámara de la Propiedad [Imagen 4.2] o una estilizada Cruz de la Victoria del escudo de Asturias [Imagen 4.3].

### Vidrieras de los despachos – Las ventanas

Las vidrieras instaladas en las ventanas de los despachos muestran el mismo esquema anteriormente visto en las puertas, pero modificando el motivo central mediante la inclusión de emblemas como el de Comercio, Industria y Navegación [Imagen 4.4].

## II. ESTUDIO

En el caso de las vidrieras, al igual que ocurre con el resto de las manifestaciones artísticas, las fuentes documentales indispensables para su estudio son tanto las escritas, como memorias, proyectos, presupuestos o correspondencia; los testimonios orales, tanto directos como indirectos, que debidamente contrastados nos ayuden a comprender y abrir nuevos frentes; o las gráficas, como las fotografías, cartas postales o dibujos. Sin embargo, será precisamente dentro de las fuentes gráficas donde nos encontremos con los cartones. Los cartones constituyen una de las fuentes más importantes para el estudio y correcta comprensión del patrimonio vidriero, puesto que son elementos estrechamente vinculados a su manufactura. Durante el proceso de creación de una vidriera, el maestro vidriero u otro artista realiza el cartón, que es el dibujo a escala 1:1. En él, se plasma el diseño de la trama de plomos, y partiendo de él se realizan tanto los calibres para el corte de los vidrios<sup>36</sup>, como su posterior pintado. Además,

36. NIETO, V. *La Vidriera Española. Ocho siglos de luz*, San Sebastián, Ed. Nerea, 2ª ed. 2011. p. 405.

estos ofrecen mediante una serie de códigos alfanuméricos información relativa a los colores de los vidrios a emplear en su confección.

## El Fondo Maumejean

La empresa Maumejean posee uno de los más relevantes fondos fotográficos de bocetos y cartones. En el año 2001, parte de este fondo se donó al Museo Nacional de Artes Decorativas, siendo depositado y custodiado en la Fundación Centro Nacional del Vidrio<sup>37</sup>. Sin embargo, la empresa aún custodia miles de fotografías sin catalogar, las cuales actualmente están siendo digitalizadas y estudiadas por el autor de este estudio<sup>38</sup>. Entre esas imágenes, se han podido localizar, por ejemplo, las correspondientes a los cartones de los medallones del lucernario, mientras que, en otros casos, en complemento con la parte del fondo depositado en la Fundación Centro Nacional del Vidrio, ha permitido documentar el proceso de creación del medallón central de la vidriera de la Escalera de Honor, desde la imagen modelo tomada del original<sup>39</sup>, pasando por el cartón<sup>40</sup>, hasta la confección de la vidriera final<sup>41</sup>.

## III. CATALOGACIÓN

Actualmente no existe una ficha universal para el inventariado y catalogación de las vidrieras. Únicamente contamos con los criterios de catalogación establecidos de manera pionera por el *Corpus Vitrearum Medii Aevi*<sup>42</sup>, pero dada su propia naturaleza, al tratarse de unas pautas diseñadas para el estudio de las vidrieras esencialmente medievales<sup>43</sup>, hace que no cumpla con las necesidades de catalogación de las vidrieras de los últimos siglos y mucho menos con las actuales.

Ante esta situación, con la elaboración de la tesis doctoral que el autor de este estudio se encuentra realizando actualmente acerca de las vidrieras de la Catedral de Oviedo, se ha fijado como uno de los principales objetivos la elaboración de una ficha y metodología que cumpla las necesidades para una catalogación detallada y precisa de las vidrieras de cualquier cronología y características.

En base a estos criterios se están realizando estudios paralelos a parte de la Catedral de Oviedo, como es este de la Junta General del Principado de Asturias o el de la Delegación de Defensa en el Principado de Asturias.

37. En los últimos años, esta parte del fondo ha sido digitalizado gracias la ayuda y financiación de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas. Actualmente puede encontrarse disponible para su consulta en la plataforma CER.ES (Red Digital de Colecciones de Museos de España).

38. Gracias al actual propietario de la Sociedad Maumejean de Vidrieras Artísticas, Francisco Hernando Pascual, quien me ha facilitado el acceso y estudio de su fondo.

39. Negativo de vidrio, blanco y negro. Museo Nacional de Artes Decorativas. Referencia en CER.ES: FD15541.

40. Copia fotográfica del cartón, actualmente conservada en el archivo de la Sociedad Maumejean de Vidrieras Artísticas, Alcalá de Henares. Octubre del 2022.

41. A raíz del estudio de este sector del fondo conservado en la empresa, se han localizado igualmente cartones y documentación alusiva a otros conjuntos vidrieros de especial relevancia. Uno de ellos, por ejemplo, es el de las vidrieras del Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados y del cual se tratará de realizar el estudio pertinente.

42. Directives, Troyes 2016. *Comite International D'Histoire de L'Art – Union Academique Internationale. Corpus Vitrearum Medii Aevi.*

43. En este sentido se han realizado algunos trabajos siguiendo estos criterios, como son los estudios pioneros de Víctor Nieto Alcaide acerca de las vidrieras renacentistas de las catedrales de Sevilla y Granada.



## ■ BIBLIOGRAFÍA

- Carta de Maumejean Hnos. al arquitecto provincial, 20 de febrero de 1939. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.
- Carta de Maumejean Hnos. al presidente de la Diputación de Oviedo, 5 de enero de 1939. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.
- Carta del aparejador provincial al director Gerenta de Cristamol S.A., 30 de enero de 1960. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.
- Carta del aparejador provincial al presidente de la Diputación Provincial, 13 de marzo de 1959. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.
- Carta del aparejador provincial al presidente de la Diputación Provincial, 19 de abril de 1960. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.
- Carta del arquitecto provincial al presidente de la Comisión Gestora Provincial, 12 de enero de 1939. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.
- Contestación a las observaciones que hace D. Nicolás G. Rivero a mi nota de reclamaciones, 2 de marzo de 1913. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225760.
- Directives, Troyes 2016. *Comite International D'Histoire de L'Art – Union Academique Internationale. Corpus Vitrearum Medii Aevi.*
- Escritura. Administración especial de Rentas Arrendadas de la provincia de Oviedo, 12 de septiembre de 1903. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225762.
- Faltas que se observan en el Palacio de la Diputación Provincial, cuya reparación se hace precisa para llevar a efecto la recepción definitiva de las obras, Oviedo, 13 de noviembre de 1913. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225760.
- Las obras del Palacio para la Excm. Diputación Provincial (...), 8 de junio de 1909. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225760.
- NIETO, V. La Vidriera Española. Ocho siglos de luz, San Sebastián, Ed. Nerea, 2ª ed. 2011. pp. 405.
- Obras del Palacio de la Diputación Provincial de Oviedo. Presupuesto adicional. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225764.
- Palacio Provincial. Memoria, 30 de noviembre de 1900. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225601.
- Planos del Proyecto de Casa Palacio de la Diputación Provincial de Oviedo, 8 de mayo de 1900. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225762.
- Presupuesto de Maumejean nos. para la restauración de las vidrieras del Palacio Provincial y del edificio de la Cámara de la Propiedad, 29 de diciembre de 1938. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225765.
- Proyecto de cubierta de cristal «Sistema Eclipse». Diputación de Oviedo. Arquitecto: Leopoldo Corujedo. Madrid, 28 de noviembre de 1921. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225762.
- Relación que el Contratista de las obras del Palacio Provincial tiene que rehacer por faltas observadas en las mismas al efectuarse la recepción provisional en 22 de octubre de 1910, según relación que obra en esta Oficina de Construcciones Civiles, 18 de noviembre de 1915. Archivo Histórico de Asturias (AHA) – Fondo de la Diputación Provincial. Caja: 225760.
- VELASCO, J. (Coord.), GARCÍA, B. y ROBLES, F. *El Palacio de la Junta General del Principado de Asturias. Escudos y grupo escultórico. El palacio y sus símbolos.* Ed. Junta General del Principado de Asturias, 2022.
- VVAA. *Junta General del Principado de Asturias, un parlamento con nombre propio,* Ed. Junta General del Principado de Asturias, 2021.



# DECORACIONES DE AMARÉ Y LISSARRAGA EN LAS HABITACIONES DE PRESIDENCIA, EL DESPACHO DEL OFICIAL MAYOR Y EL DESPACHO DE SECRETARIOS DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS, EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XX

**Cristina Picasso de Castro.**

Profesora Asociada (Universidad Complutense de Madrid)  
Conservadora restauradora/ECRA. Congreso de los Diputados

**Virginia Ramírez Martín.**

Archivera-Bibliotecaria de las Cortes Generales.

**Abraham Rubio Celada.**

Conservador documentalista/ECRA. Congreso de los Diputados  
Secretario de la Asociación de Amigos  
del Museo Nacional de Artes Decorativas.

## RESUMEN

El cambio de siglo y los nuevos estilos, entre los que el modernismo despunta, hacen que el Congreso de los Diputados se plantee en 1906 renovar algunas estancias del palacio; en concreto, se acuerda modernizar la decoración y el mobiliario de las dependencias ocupadas por la Presidencia. Entre los diversos presupuestos que se presentan, se escogen dos, acordando que sea la Casa Amaré quien intervenga en dos habitaciones y tres sean transformados por la Casa Lissarraga.

Gracias a la localización de los expedientes en el Archivo de la Cámara, diversa documentación extraparlamentaria y, especialmente, que una parte sustancial de estas decoraciones y mobiliario se conservan, ya sea *in situ* o disperso por otras dependencias, se ha logrado reconstruir el trabajo de Amaré y Lissarraga.

**PALABRAS CLAVE:** Decoración; mobiliario; segunda mitad del siglo XIX; Amaré; Lissarraga; Palacio del Congreso de los Diputados.

## **DECORATIONS BY AMARÉ AND LISSARRAGA IN THE ROOMS OF THE PRESIDENCY, THE OFFICE OF THE CHIEF CLERK AND THE OFFICE OF THE SECRETARIES OF THE CONGRESS OF DEPUTIES, IN THE FIRST DECADE OF THE 20TH CENTURY.**

### **ABSTRACT**

*The turn of the century and the new styles, among which modernism stands out, made the Congress of Deputies in 1906 to consider renovating some of the rooms of the palace; specifically, it was agreed to modernize the decoration and furniture of the rooms occupied by the Presidency. Among the various estimates that were presented, two companies were chosen. It was agreed that for two of the rooms, the Amaré House would be the decorators and for the other three rooms the Lissarraga House would be the executors.*

*Thanks to the location of the files in the Archives of the Chamber, various extra-parliamentary documentation and, especially, the fact that a substantial part of these decorations and furnishings are preserved, either in situ or scattered in other rooms, it has been possible to reconstruct the different works of Amaré and Lissarraga.*

**KEY WORDS:** *Decoration, furniture; second half of the nineteenth century; Amaré; Lissarraga; Congress of Deputies.*



El palacio del Congreso de los Diputados es, desde el mismo momento de su edificación, objeto de constantes reformas y cambios, muchos de ellos tendentes a asegurar que el edificio se ajuste a la función para la que fue erigido y, sobre todo, para buscar acomodo a un número siempre creciente de diputados y personal al servicio de la Cámara. También es una constante en el devenir del edificio y su ornato interior, especialmente a partir del siglo XX, conjugar la funcionalidad perseguida con una cierta actualización a los gustos y a las modas.

Si durante la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que se inaugura el Palacio del Congreso de los Diputados, en 1850, se van a ir produciendo pequeños cambios en cuanto a la decoración y mobiliario en los distintos espacios, es sobre todo a partir del cambio de siglo, debido a la irrupción de nuevos estilos, tales como el modernismo, cuando en el palacio del Congreso de los Diputados se plantean llevar a cabo algunas renovaciones de manera integral en cuanto a la decoración y el mobiliario. Este es el caso del encargo que se proyecta en 1906 para el conjunto de las habitaciones de Presidencia y para los despachos de los Señores Secretarios, y del Oficial Mayor en 1907. La presente comunicación tiene por objeto dar a conocer cómo eran estas decoraciones, identificando aquellas que todavía se conservan *in situ*, así como la parte del mobiliario que hoy se encuentra disperso por diversas dependencias del Congreso de los Diputados y que corresponde a estas decoraciones. Tanto las primeras como las segundas se han podido identificar y reconstruir gracias a diversas descripciones y fotografías de la época, pero se han podido identificar de forma precisa gracias a diversos documentos; algunos de estos forman parte de expedientes que se conservan en el Archivo del Congreso de los Diputados y otros corresponden a diversas fuentes extraparlamentarias.

Las estancias objeto de estudio estaban situadas en la planta baja de Palacio. Las de Presidencia (despacho del Presidente y antedespacho) daban a la fachada de la Carrera de San Jerónimo. El antedespacho, también llamado saleta, lindaba por la derecha, con la que antes era la Sala de recibir de Presidencia (actual despacho de Presidencia), en el ángulo sureste de Palacio. El despacho del Presidente, se situaba entre dicho antedespacho y el vestíbulo principal. Ambas estancias, despacho y antedespacho, siguen hoy ocupando las dependencias de Presidencia: las actuales salas de Secretaría y la Jefatura de Secretaría de Presidencia, respectivamente. Las otras estancias, el despacho de los Secretarios y el del Oficial Mayor, ocupaban sendos despachos dobles en cuanto a espacio, daban a la calle de Fernanflor y se disponían a continuación de la citada Sala de recibir de Presidencia, encontrándose en primer lugar el de Secretarios y a continuación, el del Oficial Mayor.

Un gran número de casas de decoración presentaron presupuestos para la reforma de las habitaciones de Presidencia. Aunque era habitual que a la llamada del Congreso concurriesen siempre un nutrido grupo de interesados, en el caso que nos ocupa quienes optaban a modificar las estancias descritas fueron muchos. Estos son los que presentaron su oferta:

-Sucesores de Lino García, Tapicerías y muebles de lujo, para el despacho de los Sres. Secretarios, un primer presupuesto en 11.565 pesetas y uno segundo en 16.865; para un Salón Luis XVI un primer presupuesto en 15.250 pesetas y uno segundo en

19.200 pesetas; para el despacho de Presidencia un primer presupuesto en 12.400 pesetas y uno segundo en 16.350 pesetas; para el Salón contiguo a la Presidencia, un primer presupuesto en 11.300 pesetas y uno segundo en 14.650 pesetas (Archivo del Congreso de los Diputados [en adelante ACD], Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, 10 de mayo de 1906).

-Sucesores de Faustino Frutos Rodríguez, constructor de toda clase de muebles de ebanistería y tapicería, instalado en la calle Fuencarral, N.º 122, para el despacho del Sr. Presidente en 50.500, 51.300, 52.100, 52.900 y 53.700 pesetas, según la tela; para el antedespacho del Sr. Presidente en 15.000, 15.700, 16.400, 17.100 y 17.800 pesetas, según la tela; para el Salón de espera en estilo Luis XVI, en 14.000, 14.900, 15.800, 16.400 y 17.200 pesetas; para el despacho de los Sres. en 12.000, 12.800, 13.600, 14.200 y 14.900 pesetas (ACD, Gobierno Interior, legajo 73, n.º 13, 10 de mayo de 1906);

-Antonio Rosado, con talleres en Abascal, 9 y 10 y en Ponzano, 14, para el despacho de los Sres. Secretarios en 16.750 o 17.000 pesetas según la tela; para un Salón Luis XVI en 21.000 ó 26.000 pesetas según las telas; para el despacho de Presidencia en 28.000 pesetas; para el Salón contiguo a la Presidencia en 22.000 pesetas (ACD, Gobierno Interior, legajo 73, n.º 13, 26 de abril de 1906).

-González e Hijos Ebanistería y Tapicería, instalado en la calle Atocha, N.º 31, para el despacho de los Sres. Secretarios y habitaciones de la Presidencia del Congreso en 53.500 pesetas; para el pavimento de parquet de maderas finas, enrastrelado, acuchillado y encerado, según el dibujo que escojan, del despacho de los Sres. Secretarios, despacho de la Presidencia y su Salón contiguo en 53.500 pesetas (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, 18 de abril de 1906).

-José Santamaría, con almacén y talleres de construcción en Claudio Coello, N.º 22, para el despacho de los Sres. Secretarios en 22.000 pesetas según la tela; para el Salón contiguo al despacho de Presidencia en 18.000 pesetas según las telas; para el despacho de Presidencia en 36.000 pesetas; para el Salón antedespacho a la Presidencia en 19.000 pesetas (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, 9 de mayo de 1906).

-Sres. Amaré y Hermanos, para el antedespacho y Salón del Sr. Presidente del Congreso de los Diputados, el primero en 24.000 pesetas y el segundo en 20.000 pesetas (ACD, Gobierno Interior, legajo 73, n.º 13, 1906).

-Lissarraga para el Salón del Excmo. Sr. Presidente en 23.100 pesetas; para el primer despacho del Excmo. Sr. Presidente con muebles en 19.600 pesetas; para el segundo despacho del Excmo. Sr. Presidente con muebles en 26.500 pesetas; para el Despacho de los Sres. Secretarios con muebles en caoba barnizada con maderas incrustadas en 19.900 pesetas (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, 11 de mayo de 1906); para el Despacho del Sr. Oficial Mayor con muebles en roble en 16.850 pesetas (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 15, 21 de enero de 1907); adición a los presupuestos del Despacho del Sr. Presidente, del primer despacho, del segundo despacho y del Despacho de Secretarios por levantar los pisos y poner parquet de maderas finas, en 8.500 pesetas, y adición al presupuesto del salón del Excmo. Sr. Presidente por decorar una sobrepuerta y los recuadros del friso y arreglo del mosaico del suelo, en 1.900 pesetas (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, 19 de junio de 1906).

La Comisión de Gobierno Interior, según su procedimiento habitual, encargó a uno de sus miembros, al vocal Sr. Llorens, la supervisión de los presupuestos entregados por Lissarraga y Amaré (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, 5 de octubre de 1906). Unos meses más tarde y después de que la Comisión examinara los presupuestos presentados por estas dos casas de decoración para el nuevo decorado y mobiliario del antedespacho del Excmo. Sr. Presidente, este mismo órgano encargó a los vocales Sres.

Conde de Garay, Castel y Rafael López Oyarzabal que los estudiaran en profundidad para introducir en ellos aquellas mejoras que consideraran, así como que la reforma del antedespacho del Sr. Presidente sea adjudicada al Sr. Amaré (ACD, Gobierno Interior. Actas, 2-01-1907).

Esta decisión fue comunicada ese mismo día por el Secretario Interino al Sr. Interventor del Presupuesto del Congreso, responsable de librar los pagos correspondientes para la ejecución del acuerdo adoptado (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, 2 de enero de 1907). Inmediatamente esta Comisión, encargada de estudiar estos presupuestos, aprobó el «encargo a los Sres. Amaré Hermanos la decoración y mobiliario de la antesala del despacho de Presidencia en la cantidad de 24.000 pesetas» (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, 2 de enero de 1907), lo que fue comunicado por el Secretario al Interventor del Presupuesto del Congreso de los Diputados (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, 5 de enero de 1907).

Por su parte, en los primeros días de enero de 1907 ya había presentado Lissarraga el presupuesto de la decoración y mobiliario del despacho del Sr. Oficial Mayor de la Secretaría. El Secretario comunicó al Interventor del Presupuesto del Congreso el acuerdo adoptado por la Comisión de Gobierno Interior, que había acordado que los vocales Conde de Garay y Castel lo examinaran e hicieran en su día la correspondiente adjudicación a quien se ofreciera a realizarla en mejores condiciones (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 15, 18 de enero de 1907).

## **EL DESPACHO DEL PRESIDENTE DEL CONGRESO Y LA SALETA POR AMARÉ**

Las estancias reservadas al Presidente siempre habían tenido una especial significación, pues allí se radicaba una gran parte de la función institucional desempeñada por el Presidente del Congreso, así como las propias para la organización de la Cámara y que se atribuían en virtud del reglamento vigente en cada momento. Recepciones, visitas, reuniones, despacho de los asuntos ordinarios... estas dependencias habían de gozar del «decoro» necesario para su función y, a pesar de que Narciso Pascual y Colomer y los diversos artistas que habían trabajado allí, había cuidado con esmero la decoración de estas estancias, tal y como describe el propio arquitecto en la Memoria Histórico-Descriptiva, el paso del tiempo y los cambios de los usos y las modas habían hecho necesaria una profunda reforma en la zona destinada a albergar la presidencia. Al contrario de lo que cabría esperar, la decisión en cuanto a la reforma de estas estancias no compete de forma exclusiva al Presidente, que es quien va a utilizarlas, sino que se trata de una decisión casi de carácter administrativo que corresponde a la Comisión de Gobierno Interior y, dentro de ella, a los vocales a los que se encomienda el estudio de las ofertas recibidas, indicando expresamente que se habrá de atender a la mejor oferta, se entiende que desde el punto de vista de lo que denominan «decorado y restauración», pero también la más ventajosa desde el punto de vista económico. El área que se pretende reformar es el despacho que ocupa el Presidente y la estancia que sirve de antesala y que es citada en los expedientes que sobre el particular se conservan en el Archivo del Congreso y en la literatura que sobre la cuestión existe indistintamente como «saleta» o «antesala».

Conviene aquí hacer la precisión de que no corresponde esta antesala a otra estancia a la que se suele aludir como «sala de recibir de Presidencia», y que es otra estancia

cuyo uso es casi el de sala de reuniones y que, en el particular que nos ocupa, no se somete a modificación por parte de Amaré.

Son, pues, los dos espacios que habrán de ser reformados por Amaré habitaciones en los que el Presidente lleva a cabo su labor institucional cuando esta tiene lugar en el propio Congreso de los Diputados, de modo que tiene una singular relevancia, y también el despacho de trabajo propiamente dicho. En esta zona recibe, por lo tanto, la visita de los miembros de la cámara y despacha con los Secretarios, se celebran reuniones de toda índole, y se dedica los asuntos propios del cargo; por su parte, la saleta ejerce como sala de espera, de ahí que deba tener también una cierta confortabilidad para acoger a cuantos esperan para ser recibidos por el Presidente.

La reforma de estas dos estancias se encomienda a Amaré Hermanos y la única información concreta que obra sobre su oferta es el presupuesto que se incorpora al expediente (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13). Apenas son dos páginas con escuetas indicaciones de los materiales empleados con el membrete de la empresa en la parte superior izquierda de las páginas:

Amaré Hermanos//23, Alcalá, 23//Mobiliarios artísticos, Pintura, Talla, Dorado, Decoración//Salón de Bellas Artes.

Cabría esperar, a la vista del expediente, encontrar una oferta más detallada del proyecto que Amaré Hermanos había propuesto acometer a la cámara, y es bastante probable que este existiera, aunque es plausible pensar que el proyecto, sometido a sucesivos exámenes y modificaciones por parte de los miembros de la Comisión de Gobierno Interior responsables de su estudio, se sustituyera por el presupuesto final, más ajustado a la obra que finalmente se materializó. Sin embargo, esto no deja de ser una hipótesis.

Lo cierto es que, dejando al margen esta que se puede considerar una carencia del expediente, conocemos con total exactitud la envergadura y resultado final de la obra acometida en el despacho del Presidente y la saleta por una fuente extraparlamentaria: *Pequeñas monografías de arte* de junio de 1907.

En cuanto a la importancia de la casa Amaré y Hermanos, es en 1890 cuando Francisco Amaré y Vilas, casado con Francisca Algueró, estableció una empresa de decoración y fabricación de muebles, que tenía un gran taller de carpintería, en el número 1 de la Calle de Recoletos, con vuelta al número, 16 del Paseo de Recoletos, colindando con el hotel de Manzanedo, donde trabajaban todos los hijos (Enrique, José, Federico, Rafael y Miguel), teniendo al mismo tiempo un taller en la calle Alameda, 36. De todos los hermanos será Enrique el único que llegue a destacar además como artista y escenógrafo.

En 1897 la empresa Amaré se anunciaba como «Muebles de lujo. Amaré. Casa única en mobiliarios y decoración artística de habitaciones. Exposición y talleres, Recoletos, número 1».

El 10 de marzo de 1900 la familia Amaré inauguró el Salón Amaré, una espaciosa sala para exposiciones de obras de arte, situado en el piso bajo de la casa inmediata a la iglesia de las Calatravas, en la calle Alcalá 23.

Respecto al tipo de muebles que diseñan Amaré Hermanos, aparte de los de estilo historicista, se citan otros en la prensa de la época como modernistas: «es natural que el nuevo arte sea vario, caprichoso hasta la exageración y sorprendente hasta escandalizar a las multitudes habituadas a la seriedad antigua... la valentía de los productores de muebles modernistas entre nosotros, tan mal preparados para recibirlos, merece gran estimación, así como el gusto artístico indispensable para comunicar belleza e interés a objetos que deben parecerse lo menos posible a todo lo conocido... todos



estos méritos concurren en los hermanos Amaré, que consagran su gusto artístico y aptitudes industriales en un taller, honra de Madrid, al embellecimiento de la casa en decoraciones y muebles, como los representados en las fotografías adjuntas, inspirados en ese arte nuevo que es la aurora del porvenir».<sup>1</sup>

## DESPACHO DEL PRESIDENTE

Como ya se ha indicado, conocemos el estado previo y la decoración precedente a los trabajos aquí estudiados por las fuentes ya indicadas, especialmente por la *Memoria Histórico-Descriptiva*, pero conviene incidir en que desde entonces y hasta la actualidad se han producido diversos cambios en el interior del palacio, y muchos de ellos tienen que ver con un cambio de uso u ocupación de las estancias.

Sucede así con el antiguo despacho del Presidente decorado en 1907 por Amaré, que es actualmente el despacho ocupado por la Secretaría de Presidencia (Planta baja de Palacio, puerta 4. Área A00075).

Se conserva una fotografía del Despacho del Presidente de entre 1907 y 1911, en el Archivo Ruiz Vernacci de la Fototeca del IPCE, N.º Inv. VN-16276, por la que nos podemos hacer una idea de cómo era esa decoración y mobiliario (figura 1). La decoración se concentra en la chimenea, puertas y zócalos. La chimenea «es de una composición de Renacimiento modernizado que termina con un espejo, y en sus lados se encuentran



**Figura 1.** Vista del despacho del Presidente entre 1907 y 1911. Fuente: Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del IPCE, N.º Inv. VN-16276. Ministerio de Cultura y Deporte.

1. Barreda Pérez, M.ª D., «Salón Amaré. La familia Amaré y la primera exposición feminista en Madrid», 31 de mayo de 2022, <http://apintoresyescultores.es/recordando-salon-amare/> (última consulta 25 de marzo de 2023).

dos grandes candelabros. El zócalo, que lo corona una rica cornisa, se rompe con unas ménsulas o cartelas que lo cortan, saliendo fuera, y en uno de sus ángulos forma una pequeña biblioteca. Las paredes están cubiertas con tapices ejecutados para este sitio, con ricos esquinazos bordados con los escudos de España; el techo es antiguo y está ricamente pintado. Asimismo, hemos ejecutado todo el mobiliario con ricas telas, y una de las piezas mejores es la mesa de despacho»<sup>2</sup>.

El entarimado del suelo estaba formado por maderas de diferentes colores formando motivos geométricos y las paredes estaban recubiertas por lujosas telas bordadas. Así mismo se conservan la magnífica mesa con relieves tallados en estilo renacimiento con un reposapiés tapizado, y el sillón del Presidente, y cuatro más, uno de ellos tapizado con una tela con motivos florales que podría ser la original.<sup>3</sup> También se han conservado en distintos espacios el busto en bronce de Agustín Argüelles, y los dos candelabros de bronce colocados a los lados, el primero en la Galería del Orden del Día y los segundos, sobre altos plintos de mármol, en la Galería de Presidencia, flanqueando el acceso al Salón de Conferencias desde el vestíbulo principal. Asimismo, hemos encontrado los apliques de bronce de dos luces en la Galería Norte de la primera planta de Palacio. Igualmente la escribanía de plata, colocada sobre la mesa, sigue estando actualmente en el actual despacho del Presidente, que no coincide exactamente con el espacio aquí descrito, pero sí en una de las habitaciones contiguas.

Han desaparecido los sofás de esquina y las butacas tapizadas en cuero con la técnica de capitoné. También el entelado bordado de las paredes, alguna silla con las patas en tijera, la biblioteca, el rico zócalo tallado y la espectacular chimenea con esas mujeres tenantes desnudas de las esquinas, y el reloj encastrado en su parte superior central. El procedimiento, que hoy describiríamos como de adjudicación, del proyecto de remodelación a Amaré Hermanos, comienza formalmente con el encargo formulado con fecha de 9 de octubre de 1906 por el Sr. Llorens, vocal de la Comisión de Gobierno Interior, en nombre de esta para que se lleve a cabo la decoración y restauración de la tercera de las habitaciones de Presidencia por un precio que habría de oscilar entre las 30.000 y las 34.000 pesetas (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13).

Pocos días después, el 20 de noviembre, el Secretario de la Comisión comunica al Interventor del Presupuesto un acuerdo adoptado por el órgano, y que consiste en que se haga efectivo un adelanto de 10.000 pesetas a los hermanos Amaré por los trabajos de decoración que están realizando en el tercer despacho de Presidencia (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13).

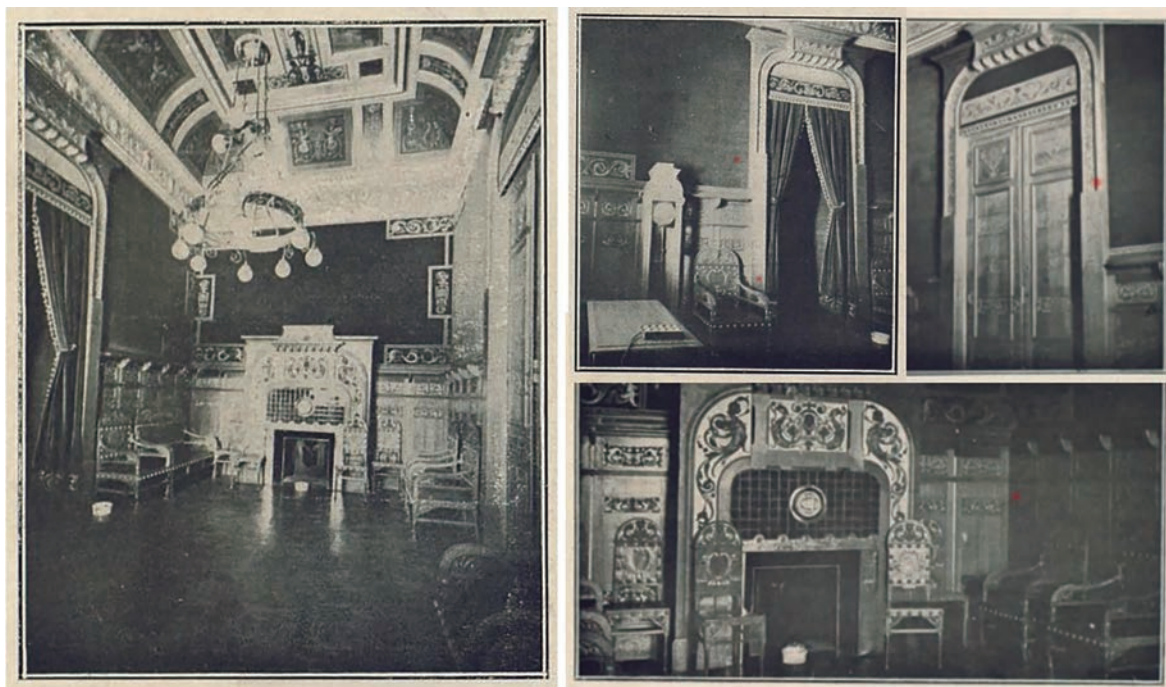
Es de suponer que los trabajos de Amaré se llevaron a cabo entre los meses de octubre de 1906 y enero de 1907, pues el 2 de enero la Comisión de Gobierno Interior se da por enterada de que sus trabajos están casi finalizados y que apenas unos días después, «el lunes próximo», según se refleja en el acta, se darán por terminados y se comprueba que se ha hecho según lo establecido y que se han empleado telas y materiales idénticos a los de las muestras presentadas, motivo por el que se acuerda abonar el dinero por el que se encomendó la obra, deducidas las 10.000 pesetas que se dieron como adelanto (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13).

En virtud de este acuerdo, el Secretario Interino comunica al Interventor del Presupuesto que se puede abonar a Amaré Hermanos la cantidad acordada a excepción del adelanto.

2. *Pequeñas monografías de arte*, 1907, pp. 69-72.

3. El conjunto de la mesa y los cinco sillones se conservan en la nave guardamuebles en espera de su futura restauración.

## ANTEDESPACHO O SALETA DEL PRESIDENTE



**Figura 2.** Fotografías del Antedespacho o Saleta del Presidente del Congreso. Fuente: Hemeroteca Municipal de Madrid. Pequeñas monografías. Revista Mensual. Año I. Madrid. Junio de 1907. Número 2.

La antigua saleta del Presidente, decorada en 1907 por Amaré Hermanos es actualmente el despacho de la jefatura de secretaría de Presidencia (Planta Baja de Palacio, puerta 5. Área A00076). Todos los zócalos de madera, con chimenea incluida fueron desmontados en la segunda mitad del siglo XX y colocados en el actual despacho del Jefe de la oposición, situado en el ángulo suroeste de la planta primera de Palacio (Planta Primera de Palacio, puerta 14. Área A00749). La decoración de las puertas debía de ser sobrepuesta a la de caoba, y ha desaparecido.

Conocemos cómo era la decoración de esta saleta, destinada a las conferencias del Señor Presidente con los señores diputados, por unas fotografías publicadas en el Número 2 de la revista mensual de *Pequeñas monografías* de 1907 (figura 2), así como por la descripción que se hace de ella:

«En la saleta hemos procurado dar un carácter interesante distinto al anterior, pues siendo una habitación destinada a las conferencias que el señor Presidente tiene que tener con los señores diputados, nos ha parecido más acertado darle un carácter más risueño, para lo cual hemos procurado combinar las líneas generales de Arte moderno con una ornamentación clásica de Renacimiento;... La composición ha girado en su chimenea, zócalo y puertas. La primera tiene por su parte superior esa línea tan íntimamente española de nuestros buenos retablos, y sus materiales son ricos, teniendo azulejos verdes y metal amarillo, que, en unión de la madera, da una nota muy simpática de color. Las puertas son de madera limpia con fondos dorados, y la enjuta con un tapiz bordado en una rica composición de Renacimiento en colores. El zócalo es de la misma madera, con fondos dorados, para que resalte más la decoración, y su forma es la generalmente empleada, con sus correspondientes mensulillas que sostienen un voladizo que lo separa del resto del muro. Las paredes, como en el anterior, están tapizadas con ricas telas que en sus ángulos llevan bordados en colores



asuntos que recuerdan la ornamentación del Renacimiento. Los pisos, tanto en ésta como en la anterior, son hermosos *parquet*<sup>4</sup>.

Ha desaparecido el entelado de las paredes con bordados en sus ángulos, así como todos los muebles, que por las fotografías de época conservadas, eran sofás de dos plazas, sillones, sillas, una mesa, un reloj de pie y una gran lámpara con un cilindro del que cuelgan los globos.

Sobre la chimenea se colocó posteriormente una escultura de bronce de Castelar<sup>5</sup>, tal como se ve en una foto de 1920 publicada en ABC, donde en primer plano se encuentran el Presidente del Congreso de los Diputados José Sánchez Guerra<sup>6</sup> y a su lado el Oficial Mayor de Secretaría, Sr. Gamoneda.<sup>7</sup> Aunque actualmente el aspecto que ofrece lo que se ha conservado del conjunto de la decoración de Amaré, los zócalos y la chimenea, es magnífico, todavía resultaría más espectacular en su época, pues el fondo de los relieves era dorado, para que estos destacaran más.

## DESPACHO DE LOS SEÑORES SECRETARIOS Y EL DEL OFICIAL MAYOR POR LA CASA LISSARRAGA

En mayo de 1906 la Casa Lissarraga presentó el proyecto y presupuesto para decorar y amueblar varios salones del palacio del Congreso, entre los que se encontraba el Despacho de Secretarios. En enero de 1907 presentó el presupuesto para decorar el Despacho del Oficial Mayor de Secretaría.

Estas estancias eran también importantes, pues eran las reservadas para, por una parte, albergar la habitación de trabajo de los Secretarios y por otra, el despacho del Oficial Mayor. Ambos eran vitales para el funcionamiento de la Administración parlamentaria. El Oficial Mayor era el superior de cuantos prestaban servicio al Congreso de los Diputados y también estaba a la cabeza de la Secretaría, el órgano capital de la Administración. Disponía el Oficial Mayor, en atención a su posición, de un despacho propio, junto al que se encontraba el de los Secretarios. La proximidad física entre ambas respondía, en buena medida podemos suponer, a la intención de favorecer la comunicación constante entre el Oficial Mayor, cargo ocupado entonces por Antonio Gamoneda, y los Secretarios responsables de las diversas funciones en que se distribuía el trabajo. Aquí, en contraposición con la documentación que se conserva relativa al proyecto presentado por Amaré Hermanos, la Casa Lissarraga justifica detalladamente la razón por la que eligen en la decoración el estilo clasicista, que se hace teniendo en cuenta los techos de estilo pompeyano que ya existían en algunas de las habitaciones, así como la conveniencia de tener en cuenta y respetar la significación histórica del edificio (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, 11 de mayo de 1906).

La familia Lissarraga fue una de las más importantes en el diseño de mobiliario del Madrid de principios del siglo XX, establecida su tienda en esos años en la Calle Mayor, N.º 16. Los talleres de fabricación de muebles los tenía en la calle de la Bola, N.º 5. En 1907 la empresa de José Lissarraga pasó a sus sobrinos, con la denominación de Lissarraga & Sobrinos, figurando como dirección la Carrera de San Jerónimo, N.º 39.

4. *Pequeñas monografías de arte*, 1907, pp. 69-72.

5. Esta escultura se encuentra actualmente en un descansillo de la escalera de la Ampliación I.

6. Fue Presidente del Congreso de los Diputados de julio de 1919 a marzo de 1922.

7. ABC, 08.02-1920.



Entre las obras con que esta casa se publicita figuran: en 1908, la decoración del Salón de Baile, actual Salón Real del Casino de Madrid, concurso en el que participaron 24 casas de decoración entre nacionales y extranjeras; en 1910, el mobiliario del hotel Ritz en Madrid; en 1913, se anuncian como decoradores de la Real Casa, con ilustraciones de algunos de los salones principales del palacio de la Magdalena de Santander. Por último, citaremos entre los palacios que decoró en Madrid a principios del siglo XX, el de la Infanta la Chata en la calle Quintana.

## DESPACHO DE LOS SEÑORES SECRETARIOS

El antiguo despacho de Secretarios es actualmente la Sala de Reuniones del Presidente del Congreso de los Diputados (Planta baja del Palacio, puerta 7. Área A00079). Aparte de que se conserva una gran parte de la decoración original, tenemos también algunas fotografías de época, como la de Kâulak de 1907, Patrimonio del Congreso de los Diputados (figura 3); y otra de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (Archivo Ruiz Vernacci, Ministerio de Cultura. N.º Inv. VN-14679), por las que nos podemos hacer idea de cómo era. Las paredes están revestidas con una *boiserie* de altos zócalos en estilo neoclásico, en madera de caoba formando paneles separados por pilastras y columnas de capiteles jónicos, sobre los que apoya un friso. La decoración está formada por una marquetería muy sencilla de rectángulos en madera clara. En este caso también, al igual que en el despacho del Oficial Mayor, se conserva la firma pirograbada de la Casa Lissarraga & Sobrinos, en la parte alta del zócalo, situada a la izquierda de la chimenea.



Figura 3. Vista del despacho de Secretarios del Congreso de los Diputados. Fuente: Kâulak. Patrimonio del Congreso de los Diputados. Fotografía original 1907.

El estilo clasicista fue elegido por encontrarse aquí la histórica mesa llamada hoy «Mesa de las Cortes de Cádiz», para la que se hicieron cuatro sillones giratorios, dos para cada lado, con un alto respaldo curvo y ancho asiento con tapicería de cuero; los reposabrazos se apoyan en el centro en una estructura de listones de maderas cruzadas y las patas son torneadas.

Un elemento a destacar es el reloj de pie, en el mismo estilo, con una esfera metálica plateada y numeración arábiga, y pesas en metal con decoración repujada. Ha sido publicado recientemente por Barquero, considerando que toda la decoración del despacho fue diseñada por Arturo Mélida, incluida la caja de reloj, a la que describe «Reloj de pie con una imponente altura de dos metros con veinte centímetros de estilo *art déco* en su más pura expresión ya que demuestra unas formas geométricas dotadas de rectas y ángulos...»<sup>8</sup>. Esa decoración geométrica está dentro de la estética neoclásica, intentando hacer juego con la llamada «Mesa de las Cortes de Cádiz» y no del *art déco*, que en 1907 cuando se hace la decoración y mobiliario por Lissarraga & Sobrinos, todavía no existía como movimiento artístico.<sup>9</sup>

El suelo en maderas finas de distintos tonos, forma una decoración geométrica, que todavía se conserva *in situ*. Los sillones giratorios y la mesa de las Cortes de Cádiz también se conservan, pero se han colocado en el Vestíbulo del Palacio junto a la mesa. Otros elementos han desaparecido, como la chimenea transformada en armario hace relativamente pocos años, a imitación de la *boiserie*, y que originalmente presentaba en la parte inferior ladrillos esmaltados y una cortinilla de elementos colgantes como pantalla, y en la parte superior un frente de campana en hierro repujado, con el motivo del Escudo de España. En la fotografía de época se observan perfectamente estos elementos, y algunos otros desaparecidos como los divanes de esquina tapizados en piel en la técnica capitoné, alguna silla (una encontrada) y sillón, o una papelera de mimbre trenzado.

Sobre este encargo se conservan varios documentos en el Archivo del Congreso. Resulta muy interesante leer todos los proyectos de las casas que concurren a este encargo, pues nos aportan datos de la decoración precedente. En el «Proyecto y presupuesto de Lissarraga para decorar y amueblar el despacho de los Sres. Secretarios», de fecha de 11 de mayo de 1906, en el que proponen «ajustarse», con su idea de decoración de la sala, «al estilo de la histórica mesa que allí se conserva<sup>10</sup>» y, añaden que: «todos los muebles y zócalos han de ser en caoba barnizada y con maderas incrustadas, haciendo un frente de chimenea con campana en hierro repujado, divanes en piel, sillones confortables y sillones giratorios ligeros, todo dentro de una idea más ligera y menos solemne»<sup>11</sup>. Presupuestan su proyecto en 19.100 pesetas, y en él incluyen además de los citados muebles y el zócalo, un techo de escayola en estilo pompeyano y la restauración de la mesa (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, doc. 1, 11 de mayo

8. Barquero, 2021, p. 430.

9. El diseño no es de Arturo Mélida como demuestra la documentación del Archivo, sino de Lissarraga & Sobrinos. Por otra parte, Barquero considera que la importancia de la lujosa decoración de este despacho y el reloj de pie se debe a que era uno de los que ocupaba el Presidente del Congreso, error cometido por ser hoy día este espacio la Sala de reuniones del Presidente del Congreso, pero que en 1907 se hizo para ser el Despacho de los Secretarios.

10. Se refieren a la conocida como «Mesa de las Cortes de Cádiz» a pesar de que de momento no se ha encontrado constancia documental de que así fuera.

11. En el presupuesto se detallan los siguientes elementos: Techo de escayola estilo pompeyano, Zócalo de 2,50 en caoba barnizada con incrustaciones, cogiendo dos puertas de escape. Chimenea con dos divanes en piel adjuntos. Tela paredes. 2 transparentes. 2 puertas y dos jambas. 2 jambas de balcón. 6 sillones giratorios. 2 sillones confortables, Restaurar la mesa.

de 1906). Dos de los presupuestos desechados para esta misma sala, el Presupuesto de Faustino Frutos Rodríguez (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, doc. 3, 11 de mayo de 1906) y de Antonio Rosado (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, doc. 4, 11 de mayo de 1906) aportan datos referentes al estado previo del techo antes de la nueva decoración, que debía de estar empapelado anteriormente ya que desglosan sus trabajos de decorado con la primera tarea de arrancado del papel del techo y escocia. Además, Rosado propone la realización de un artesonado de anaglypta o cartón piedra en el plafón del mismo, teniendo dibujos a elegir y si no gustaran por no tener suficiente relieve, dada la altura del techo, se harán casetones de madera o zinc. Por su parte, Frutos, propone también la realización de un artesonado de escayola o de anaglypta. El segundo documento es ya el «Acuerdo de la Comisión de Gobierno Interior de aceptar el proyecto y presupuesto de J. Lissarraga, establecido en la calle Mayor, N.º 16, de la decoración del despacho de los Sres. Secretarios en el precio de 20.000 pesetas, con las modificaciones acordadas verbalmente y con la inclusión del pavimento de maderas finas» (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 13, doc. 2, 9 de julio de 1906).

En ninguno de los documentos se hace referencia a la construcción de la caja del reloj de pie que aún se conserva y que va a juego con la *boiserie*, ni a las sillas ligeras que aparecen en las fotografías. Puede ser que nos falte algún dato o que se encargara en ese acuerdo verbal al que se hace referencia en el párrafo anterior, pero lo cierto es que en la documentación fotográfica conservada, tanto en una vista del despacho tomada por Kâulak en 1907, procedente del archivo Lissarraga (Patrimonio del Congreso de los Diputados), como en la imagen de este despacho conservada en la fototeca del IPCE, (Vista del despacho de Secretarios del Congreso de los Diputados. N.º INV. VN-14679. Archivo Ruiz Vernacci. IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte. Fotografía original 1907-1911), aparece a la izquierda de la imagen la estructura lateral de la caja de reloj.

## DESPACHO DEL OFICIAL MAYOR DE SECRETARÍA

Este despacho es actualmente el de la Dirección General del Gabinete de Presidencia, situado en la planta baja de Palacio, puerta 11. Área A00080, junto a las salas de Presidencia. Se conserva en perfecto estado prácticamente todo el zócalo de madera y los armarios a juego con ellos, formando una *boiserie* en madera de roble claro, con una decoración geométrica de marquetería o taracea de maderas de diferentes colores estilo modernista. En este zócalo, a la izquierda de la chimenea se encuentra la firma pirograbada de la Casa Lissarraga & Sobrinos, dentro de un escudete. Se ha perdido el remate central.

También se conserva la mayor parte del mobiliario, como las seis sillas en madera de roble claro con marquetería o taracea en un estilo similar<sup>12</sup>, que se encuentran actualmente en el Despacho de la Dirección de la Oficina de Conflicto de Intereses, Área A01352, Palacio planta 2, puerta 15.<sup>13</sup> Las sillas son de madera de roble claro, con cuatro patas en cabriolé con chambrana torneada en «H», respaldo curvado con pala central calada, y decoración geométrica en la parte superior central con taracea

---

12. Las medidas son 90 x 46 x 44 cm.

13. N.º Inv. 43318, 43319, 43320, 43321, 43322 y 43323.





**Figura 4.** Vista del despacho del Oficial Mayor del Congreso de los Diputados. Fuente: Kâulak. Patrimonio del Congreso de los Diputados. Fotografía original 1907.

de madera de diferentes colores. Se encuentran en buen estado de conservación, restauradas y con una tapicería nueva de tela con decoración de líneas paralelas entrecruzadas en diagonal.

A su vez, el sillón de la mesa de despacho junto con ésta, se conserva en el almacén guardamuebles de la nave de Coslada, pendiente de restauración. El sillón,<sup>14</sup> en madera de roble presenta un respaldo de listones paralelos ligeramente curvados de sección cuadrangular, con reposa brazos curvados que apoyan en las patas torneadas con molduras. La mesa,<sup>15</sup> también en madera de roble, con tablero rectangular decorado con marquetería geométrica a juego con las sillas y zócalos, presenta en los laterales cortos tres patas torneadas, y en el faldón tres cajones con tiradores de metal.

La documentación gráfica original del archivo Lissarraga, conservada en Patrimonio del Congreso de los Diputados nos permite ver cómo era la decoración original, qué muebles se han perdido o no están localizables actualmente, y los cambios que han sufrido los elementos que se conservan (figura 4). También refleja la decoración, aunque sólo desde un punto de vista, otra fotografía de época, la fotografía Archivo Ruiz Vernacci. IPCE, N° inv. VN-16278. Ministerio de Cultura y Deporte fechada entre 1907 (fecha de creación de la decoración) y 1911 (fecha de la publicación de esta fotografía en el libro de Gómez Bardají de 1911).

14. Medidas: Alt.: 88 cm.; ancho: 59 cm.; fondo: 50 cm.

15. Medidas: Alt. original: 79,5 cm.; ancho: 175 cm.; fondo: 104 cm.



En los armarios situados a los lados de la puerta de uno de los lados pequeños, se mantiene tanto la parte superior con cristales entre marcos que forman una estructura poligonal, como los grandes cristales de las puertas del cuerpo inferior. Se ha perdido la parte superior de madera en forma de estantería sobre la chimenea, apoyada en ménsulas, que a los lados presentaba apliques con dobles tulipas colgando en cristal u opalina, ya que en la foto en blanco y negro es imposible distinguirlo. Tampoco se encuentra ahora, debajo de esta estantería en el cuerpo inferior, un espejo rectangular en disposición horizontal. Sí se ha conservado el frente de la chimenea, en azulejos con un barniz coloreado en un tono marrón, con el hueco de forma rectangular enmarcado por un listón moldurado de latón. La cortinilla de colgantes en metal repujado de estilo modernista, que también está presente en chimeneas de otras habitaciones del Congreso debe ser unos años posterior, al menos en 1911 ya estaban, pues en las fotografías de la Casa Lissarraga & Sobrinos, tomadas por Kâulak en 1907, no existen. En las fotografías de época se observa que en la repisa de madera sobre la chimenea hay una guarnición de bronce, formada por un reloj en el centro suspendido de dos columnas, y a cada uno de los lados un termómetro y un barómetro, encastrados en un cuerpo con forma de campana, que se encuentran ahora en otro despacho del Congreso de los Diputados.

En el Archivo se conserva la documentación relativa al encargo de la decoración del despacho del Oficial Mayor de Secretaría, donde se expresa que será en roble claro con incrustaciones y herrajes empavonados, consistente además en «una chimenea con *foyer*, 2 librerías adjuntas, 2 librerías mayores con puertas de cristal, puerta y jamba de entrada con exterior de caoba,<sup>16</sup> 2 grandes jambas de balcones, 2 transparentes de hilo con escudos, repasado y barnizado de maderas ventana puerta y jamba pequeña, 8 m. friso de roble, tela de paredes de 10 ptas., pintado del techo con escocia imitando roble y fondo del tono de la pared, 1 mesa grande, 1 sillón para mesa, 1 mesa auxiliar, diván liso de dobles muelles y tela moqueta, 2 sillones confortables con tela moqueta, 6 sillas, *parquet* en maderas, 2 aparatos eléctricos de cinco luces, 2 aparatos eléctricos de dos luces, en un total de 16. 850 pesetas» (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 15 Interior, 21 de enero de 1907).

Se puede deducir de una carta enviada por el Sr. Villalba, por orden de Lissarraga, al Sr. Gamoneda, Oficial Mayor de Secretaría en esos momentos, que le gustaría que este presupuesto saliera adelante, ya que en ella agradece sus atenciones por el interés tomado de que esta casa hiciera la decoración y mobiliario del despacho del Sr. Oficial Mayor de la Secretaría (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 15, 28 de enero de 1907). El presupuesto inicial de 16.850 pesetas por todo el conjunto, incluidas las sillas, fue rebajado a 15.000 pesetas. Al final del documento aparece la firma manuscrita del Secretario Garnica aprobando el presupuesto en la Sesión del 30 de enero de 1907 en quince mil pesetas. Inmediatamente el Secretario comunicó al Interventor del Presupuesto del Congreso de los Diputados, que la ponencia autorizada por la Comisión de Gobierno Interior formada por el Conde de Garay, Castel y él mismo, han aprobado el presupuesto del tapicero Lissarraga en 15.000 pesetas para el decorado y mobiliario del nuevo despacho del Sr. Oficial Mayor de Secretaría (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 15, 30 de enero de 1907). En un segundo presupuesto presentado por Lissarraga para la decoración y mobiliario del despacho del Sr. Oficial Mayor de la Secretaría, a

---

16. El hecho de que las puertas en la parte interna del despacho fueran de roble claro a juego con el resto del mobiliario, y la parte externa que daba a la galería fuera de caoba, es debido a que se pensó en que hicieran juego con el resto de las puertas del del palacio, construidas en madera de caoba.

las 16.850 pesetas del primer presupuesto rebajan 1.850, quedando en 15.000 pesetas a las que aumentan 700 pesetas para el decorado del techo en escayola (ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 15, 2 de marzo de 1907).

El 11 de mayo, la obra debió de estar ya acabada, pues después de examinadas por la Comisión, fueron aprobadas las cuentas de las obras de reforma de D. Miguel Lissarraga por el decorado y mobiliario del despacho del Sr. Oficial Mayor según presupuestos aprobados el 30 de enero y el 1 de marzo, en 15.700 pesetas (ACD, Gobierno Interior. Actas del 11 de mayo de 1907).

Por último, es importante señalar que cuando se optó por reformar la decoración y mobiliario del despacho del Oficial Mayor de Secretaría, se optó por darle una mayor importancia al espacio, haciéndolo más grande, tal como se deduce de la aprobación por la Comisión de Gobierno Interior del presupuesto de trescientas dieciséis pesetas con sesenta y cuatro céntimos, presentado por el Sr. Arquitecto para las obras de albañilería que han de efectuarse en el despacho del Sr. Oficial Mayor de la Secretaría al unir aquel con el inmediato de sus auxiliares (ACD, Gobierno Interior. Actas 15 de enero de 1907).

## ■ BIBLIOGRAFÍA

«Bar y Patisserie Novelty», *Pequeñas monografías de arte: arte antiguo español: artes decorativas*. Revista Mensual, n.º 1, Mayo, Madrid, 1907, pp. 57-60.

«Despacho y saleta del Presidente del Congreso», *Pequeñas monografías de arte: arte antiguo español: artes decorativas*, Revista Mensual, n.º 2, Junio, pp. 69-72.

«Exposición de Industrias Madrileñas: una instalación de tres habitaciones», *Pequeñas monografías de arte: arte antiguo español: artes decorativas*. Revista Mensual, n.º 8, Diciembre, Madrid, 1907, pp. 61-64.

Barquero Cabrero, J. D., *Los relojes del Congreso de los Diputados*, Madrid, 2021, pp. 430-434.

Gómez Bardají, J., *El palacio del Congreso de los Diputados por tres funcionarios de secretaría*, Madrid, 1911.

## Recursos electrónicos

[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=230931&num\\_id=1&num\\_total=12](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=230931&num_id=1&num_total=12)

[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=230931&num\\_id=1&num\\_total=12](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=230931&num_id=1&num_total=12)

[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=230930&num\\_id=&num\\_total=12](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=230930&num_id=&num_total=12)

<http://apintoresyescultores.es/recordando-salon-amare/>

# THE ROLE OF THE BELGIAN SENATE IN THE REVIVAL OF THE BELGIAN TAPESTRY ART IN THE MID-1930S

Sophie Wittemans

Curator of the Palace of the Nation (Belgian Federal Parliament)

## ABSTRACT

*In 1934, the Belgian Senate commissioned two monumental tapestries to De Wit Manufactory in Malines. The context of this commission is accurately documented thanks to the Senate's archives. It reveals that the senators are both sensitive to the economic and social realities of their time (and especially the precarious situation of the tapestry industry) and to more aesthetic aspects of colour and artistic quality of the cartoon of the future tapestries. Only one tapestry would be delivered before the Second World War. It depicts «the return of King Albert, victorious, at the head of his troops on 22nd November 1918», after a cartoon by the Belgian painter Anto-Carte. This tapestry, dated July 1935, announces through various aspects the evolution of tapestry in Belgium in the following years and paves the way to the revival of the tapestry art after the Second World War.*

*KEY WORDS: Belgian Senate; tapestries; tapestry industry; King Albert; Belgian painter Anto-Carte; Second World War.*

## RESUMEN

En 1934, el Senado belga encargó dos tapices monumentales a la manufactura De Wit de Malinas. El contexto de este encargo está documentado con precisión gracias a los archivos del Senado. Revela que los senadores son sensibles tanto a las realidades económicas y sociales de su época (y especialmente a la precaria situación de la industria tapicera) como a aspectos más estéticos de color y calidad artística del dibujo de los futuros tapices. Sólo se entregarla un tapiz antes de la Segunda Guerra Mundial. Representa «el regreso del rey Alberto, victorioso, a la cabeza de sus tropas el 22 de noviembre de 1918», según un cartón del pintor belga Anto-Carte. Este tapiz, fechado en julio de 1935, anuncia a través de varios aspectos la evolución de la tapicería en Bélgica en los años siguientes y abre el camino al renacimiento del arte de la tapicería después de la Segunda Guerra Mundial.

**PALABRAS CLAVE:** Senado belga; tapices; industria del tapiz; Rey Alberto; pintor belga Anto-Carte; Segunda Guerra Mundial.

## THE TAPESTRY OF THE RETURN OF KING ALBERT, VICTORIOUS, AT THE HEAD OF HIS TROOPS ON 22<sup>ND</sup> NOVEMBER 1918

In July 1935, the weaving in wood and silk of a monumental tapestry (375 cm high, 535 cm wide), commissioned exactly one year earlier by the Belgian Senate, had been completed at De Wit Manufactory in Malines <sup>1</sup>. At the *tombée de métier*, both the director of the manufactory Gaspard De Wit and the mayor of Malines presented it proudly to the senators.



**Figure 1.** *Tombée de métier* at De Wit Manufactory in Malines in July 1935. Karel Dessain, senator and mayor of Mechelen with Gaspard De Wit (left), senators and director general of the Quaes-ture Gaston Pulings (right). Photograph. Archives of the Belgian Senate, Artistic Heritage, File 21.

The tapestry depicts «the return of King Albert, victorious, at the head of his troops on 22<sup>nd</sup> November 1918», an event that really happened.

On 22<sup>nd</sup> November 1918, Brussels was finally completely liberated from the Germans and more or less appeased from social unrest and upheaval. The King, accompanied by his family and by representatives of the allied countries, could eventually return to Parliament and address the assembled Chambers with a speech containing a vast programme of democratic renewal. Before that, he had crossed the city, packed with jubilant people, and attended a huge military parade just in front of the Parliament<sup>2</sup>.

1. Archives of the Belgian Senate, Artistic Heritage, File 21.

2. For a nice aerial view of the military parade see : <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205235917>, consulted on 16 March 2023.



King Albert returns a military victor, on a magnificent white horse, placed in the centre of the tapestry. He is the only one standing still. Around him, all the others are gradually taking their places in a subtle but beautiful circular movement<sup>3</sup>.

On his right, rides the Duke of York, representing the United Kingdom, long-time ally of Belgium and supporter of its independence. The Kings' family is standing close to him, his wife Queen Elisabeth, riding side-saddle, his children Prince Leopold in military dress, Prince Charles in Royal Navy Cadet uniform and the youngest, Princess Marie-José, proudly riding a horse for the first time.

Behind the royal family, the generals of the Allied armies are positioned in two groups: the group on the right, with, from right to left, the British Haig, the Belgian Lemaneux, the American Pershing, the French Foch, facing the French Pétain and some other Italian, Belgian, British and American commanders. The Yser army, carrying the Belgian flag, marches behind the King.



**Figure 2.** The King and his retinue crossing the city of Brussels on his way to the Belgian Parliament. Postcard. Archives of the Belgian Senate, Artistic Heritage, File 21.

**Figure 3.** The tapestry of the Return of King Albert, De Wit Manufactory after Anto-Cardé, 1935. Collection Belgian Senate, inv. 21. © Photo KIK-IRPA, Brussels.



3. For the celebration of the centenary of the Armistice of the First World War, the Belgian Senate organised an exhibition from 23 November 2018 to 26 October 2019 around this tapestry. See L'AMIRAL H. & WITTEMANS S., *Les couleurs de la Libération – la tapisserie raconte*, Bruxelles, Sénat de Belgique, 2018.

In the foreground, the Brussels population are throwing flowers, while four soldiers, a British, a Belgian, a French and an American officer, represent the military parade. On the balcony of the parliament, Cardinal and Archbishop Mercier can be seen in the middle, above the King. Their positioning above each other is highly symbolic: while Mercier defended the Belgian population with conviction against the German occupiers, calling for resistance in the whole occupied country<sup>4</sup>, the King saw his first duty in the protection of the Belgian army, with whom he had spent the war at the front<sup>5</sup>. Mercier is accompanied by the diplomats who had facilitated and negotiated food aid during the war, Maurits van Vollenhoven, Brand Whitlock and Rodrigo de Saavedra y Vinent, marquis de Villalobar, the only Spaniard on the tapestry. The new Belgian Delacroix government and some parliamentarians are also looking down from the balcony. In the left corner of the balcony, stands a couple: the painter Anto-Carte, author of the tapestry's cartoon and his wife, his very precious helper. There are sixty figures on this tapestry, out of which forty-seven are portraits. There are also fourteen horses in beautiful contrasting pastel colours<sup>6</sup>. The King is victorious, the armies parade triumphantly with their flags, but the tone of the tapestry remains sober, the faces serious and the attitudes reserved. Not only because the First World War and the occupation of the country had been synonymous of immense suffering for the Belgians, but also because in the mid-1930s, the situation was not much better. In February 1934, the very popular King Albert had died completely unexpectedly in a mountaineering accident. His son Leopold took the royal oath on 23<sup>rd</sup> February at the Parliament. And in those years, Belgium, like the rest of the world, was still struggling to recover from the financial crisis caused by the New York stock market crash of October 1929.

## THE SPECIFIC CONTEXT OF THE COMMISSION

Thanks to the Senate's archives, the commission can be accurately documented<sup>7</sup>. On 20<sup>th</sup> March 1934, the Braquenié & Cie Manufactory in Malines, close to Brussels, wrote to the Senate proposing the weaving of a tapestry depicting the investiture of the new King Leopold III<sup>8</sup>. The Senate had no tradition of representing the investiture of the King, unlike the Chamber of Representatives that usually commissions a painting to immortalise such an historic moment. But the Senate had already commissioned

- 
4. Publishing for instance his Pastoral Letter *Patriotisme et Résistance* around Christmas 1914, to be read in all the parishes in 1915 and calling the Belgians to resist the German occupation.
  5. King Albert I refused to participate in bloody offensives launched by some of the Allies (like Haig and Foch), until the end of September 1918, when the Allied Army Group comprising British, French and Belgian divisions under his command broke through the German Front to the north, east and south of the city of Yper. He spent the war with his soldiers on the Yser front, refusing to leave the country as his government had done.
  6. The Senate's archivists and curator worked hand in hand in order to identify all the figures on the tapestry. Fortunately the Senate's archives conserved the photographs of many figurants used by Anto-Carte to draw the cartoon of the tapestry and some lists of possible figures. Archives of the Belgian Senate, Artistic Heritage, files 13 & 21.
  7. Archives of the Belgian Senate, Artistic Heritage, file 21.
  8. Archives of the Belgian Senate, *Procès-verbaux du Bureau et de la Questure, 1929-1937, réunion du Bureau du 2 mai 1934*, p. 190. Braquenié had already met Gaston Pulings, director general of Quaesture of the Senate on 14 March 1934 and submitted a financial offer.

several tapestries to the Braquenié Manufactory between January 1880 and October 1886, for the decoration of its new smoking room<sup>9</sup>.

In 1934, the Belgian tapestry sector comprised three big manufactories, all set up in the second half of the 19<sup>th</sup> century: Braquenié & Cie and De Wit Manufactory in Malines, Georges Chaudoir in Brussels. There was also one outsider, Elisabeth De Saedeleer, who had workshops in Brussels and in Etikhove and was teaching weaving at the Institute of Decorative Arts of La Cambre<sup>10</sup>.

In his letter, Braquenié stated that this new order would prevent a specific category of highly specialised and skilled workers, the weavers, from becoming unemployed. The crisis had indeed hit the tapestry sector. Many traditional buyers could no longer afford to buy or even to order tapestries. European manufacturers also had to face American competition since the beginning of the 20<sup>th</sup> century<sup>11</sup>. In Belgium, the government tried to support this industry «which had made the glory of the nation»<sup>12</sup> commissioning tapestries for the World Exhibition of 1935, at that time in preparation in Brussels. Braquenié, however, had only received one order for the Exhibition. This placed him in a more vulnerable condition than his competitor De Wit, who had been asked to weave three tapestries for the Exhibition<sup>13</sup>.

The Speaker of the Senate, Emile Digneffe, sensitive to the argument of avoiding unemployment for these specialists, went beyond the initial plan and proposed to commission two tapestries: one of which would represent the investiture of King Leopold III, the other the return of King Albert to the Parliament in 1918. These two tapestries would decorate the Green Room of the Senate, opposite the Royal Palace<sup>14</sup>. His intervention, even pushing, deserves to be highlighted as Speakers were normally not directly involved in the artistic or decorative matters of the Senate<sup>15</sup>. But Emile Digneffe [1858-1937] was an art lover and an industrial, sitting on the board of many enterprises. He was as well a patriot, having been deported for long months to Germany during the First World War because of his criticism towards the occupiers whom he accused of diverting food intended for the Belgian population for their own use<sup>16</sup>.

The Senate's Bureau agreed to commission the tapestries, but in the meantime De Wit had also submitted a financial offer. In order to make a choice, the Senate asked for very unusual economic and social details: how many workers would be employed, what

9. Archives of the Belgian Senate, Artistic Heritage, files 22 to 27.

10. BROSENS K., MAES DE WIT Y., *Tapestry Production & Conservation, 125 years De Wit, Royal Manufacturers of Tapestry*, London/Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2019, p. 35. The brothers Braquenié had set up a manufactory in Aubusson (France) and in Ingelmunster (Belgium) in order to revive the Flemish tapestry industry around 1857-59, before moving to Malines in 1868. De Wit Manufactory of Tapestries had been set up by Theo De Wit in Malines in 1900: he had worked for Braquenié until 1889 and his son, Gaspard De Wit took the business over in 1924. In 1910, Georges Chaudoir had taken over the Lambrecht's workshop created in 1878. Elisabeth De Saedeleer's workshops, created after the First World War, seem to have come to a relative standstill at the beginning of the 1930s.

11. BROSENS K., MAES DE WIT Y., *op.cit.*, p. 47.

12. Archives of the Belgian Senate, *Procès-verbaux du Bureau et de la Questure 1929-1937, réunion du Bureau du 2 mai 1934*, p. 193.

13. EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE DE BRUXELLES 1935 (coord.), *Cinq siècles d'art*, tome II, Bruxelles, 1935. COMMISSARIAT GÉNÉRAL DU GOUVERNEMENT (coord.), *La collaboration des artistes à l'édification des pavillons de la section belge*, Bruxelles, 1935, pp. 26-37, 45.

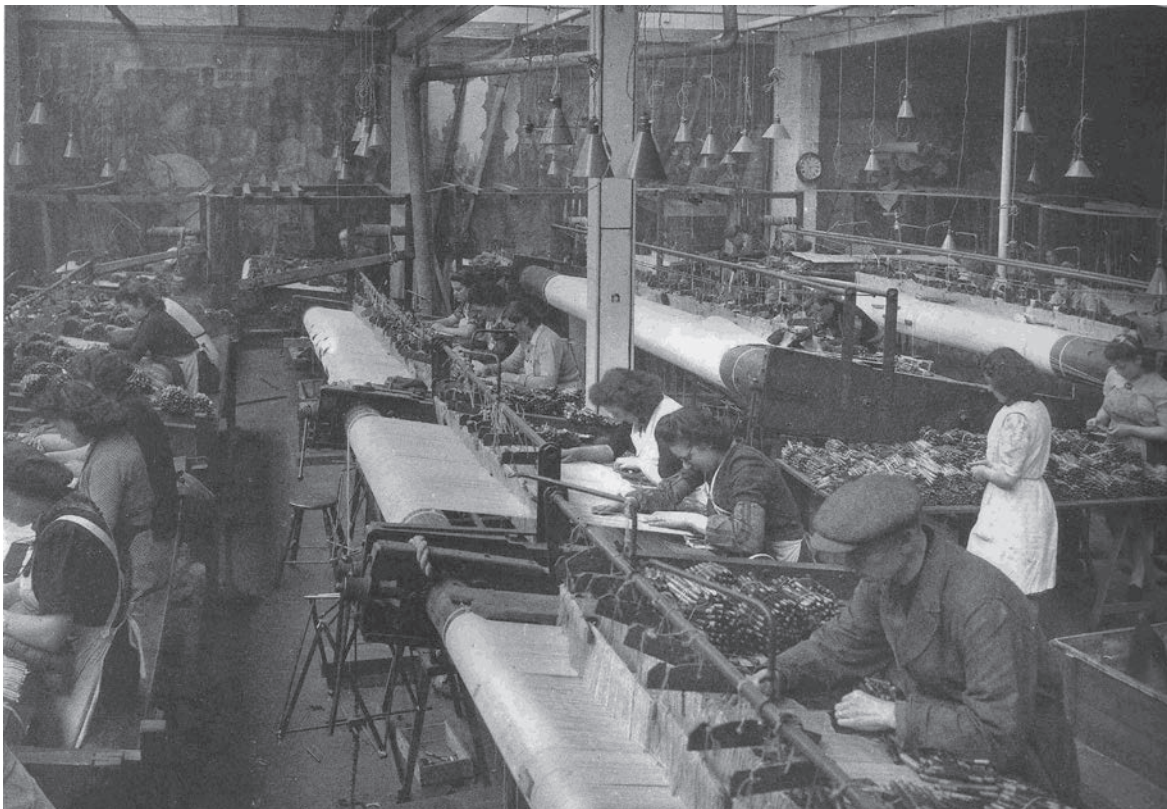
14. Archives of the Belgian Senate, *idem*, p. 191.

15. The Quaestors of the Senate do normally deal with the artistic matters and protested heavily in their next meeting of 16 May 1934. Archives of the Belgian Senate, *idem, réunion de la Questure du 16 mai 1934*, p. 194.

16. D'HOORE M., «Emile Digneffe», in DELFORGE P., DESTATTE P., LIBON M. (coord.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Institut Jules Destrée, Charleroi, 2001, t. I., pp. 502-503. Digneffe is also chairing «*L'œuvre des artistes*» in his home town Liège, promoting all types of art forms and organising multiple events (concerts, exhibitions, etc.).



would their wages be, what share of the profit would be taken by the manufactory. The Senate also wanted to know how long it would take to produce the tapestries. The replies showed that De Wit would save a number of jobs equal to Braquenié, but De Wit was less expensive and would also execute the tapestries in a much shorter time<sup>17</sup>. However, in order to make an informed judgement, the Senate decided to send a delegation to visit the two manufactories. It comprised Speaker Emile Digneffe, Quaestors Daniel Leyniers and Joseph De Clercq and the director general of the Quaesture Gaston Pulings<sup>18</sup>. The delegation was accompanied by a lady, Dr. Marthe Crick-Kuntziger, at that time assistant curator at the Museums of Art & History in Brussels and a great tapestry specialist<sup>19</sup>.



**Figure 4.** De Wit Manufactory in 1935, with the Albert tapestry in the background. © Photo De Wit, courtesy of De Wit Manufactory.

On their return, they were absolutely convinced to entrust the work to De Wit, for additional reasons of quality and colour: «the superiority of De Wit's work is indisputable» stated Quaestor Leyniers, «it's day and night», said his colleague De Clercq, «with Braquenié the tones are dead, with De Wit, they are brilliant»<sup>20</sup>.

17. Archives of the Belgian Senate, *idem*, *réunion du Bureau du 24 juillet 1934*, p. 205.

18. *Ibidem*, p. 206.

19. See <https://arthistorians.info/crickkuntzigm> consulted on 12 March 2023. Marthe Crick-Kuntziger, born in Liège in 1891, was one of the very first female art historians obtaining a PhD in 1919. She was asked by Emile Digneffe, himself born in Liège in 1858 and mayor of Liège from 1921 to 1928. Archives of the Belgian Senate, *idem*, *réunion du Bureau du 24 juillet 1934*, p. 204.

20. *Ibidem*, p. 206.



During their visit to De Wit and Braquenié in June 1934, the senators most probably saw the tapestries commissioned for the decoration of the «*Pavillon d'honneur*» of the 1935 World Exhibition:

- At Braquenié & Cie Manufactory, «The Albert Parc in the Belgian Congo» after Paul Leclerc <sup>21</sup>, commissioned by Count Adrien Van der Burch, the exhibition's commissioner.
- At De Wit Manufactory, the two tapestries depicting «The races of humanity» after Pierre de Vaucleroy <sup>22</sup>, also commissioned by Van der Burch.
- At De Wit Manufactory as well, «The castle of Ecaussinnes-Lalaing (a battle between two knights)» after Victor Servranckx, presented to Van der Burch by his colleagues at the end of the Exhibition <sup>23</sup>. Although the tapestries after de Vaucleroy seemed to have been more colourful than the one after Leclerc, it is probably this last tapestry that impressed them the most with its bright and very modern colours.<sup>24</sup>



**Figure 5.** The Castle of Ecaussinnes-Lalaing (a battle between two knights), De Wit Manufactory after Victor Servranckx, 1934. Coll. Castle of Ecaussinnes-Lalaing © Photo KIK-IRPA, Brussels.

21. It is now part of the Royal Collection and the Albert Parc is now called the Virunga Parc. Little is known about Paul Leclerc (an architect?), except that he also made some stained-glass windows for churches. Photograph of the tapestry: <https://balat.kikirpa.be/object/I1032233> consulted on 16 March 2023.
22. Pierre de Vaucleroy [1892-1980] was a painter and writer, who had spent some time in the Belgian Congo. See DE RYCKE P. *Pierre de Vaucleroy*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1992. The tapestries have probably been donated to the United Nations in Geneva after the World Fair. Photograph of one of the tapestries: <https://balat.kikirpa.be/object/I1032220> consulted on 16 March 2023.
23. Victor Servranckx [1897-1965] is known as a Belgian (Flemish) abstract painter, returning to more figurative expression in the 1930s. About the tapestry presented to Van der Burch, see the Belgian newspaper *De Standaard*, 5 November 1935. Following BROSENS K. & MAES DE WIT Y., *op. cit.*, p. 62, the tapestry dates from 1934.
24. COMMISSARIAT GÉNÉRAL DU GOUVERNEMENT (coord.), *La collaboration des artistes à l'édification des pavillons de la section belge*, *op. cit.*, p. 27.

Gaspard De Wit, director of the manufactory but a painter and cartoonist himself, also convinced the senators that the quality of a tapestry depended to a large extent on the talent of the artist who creates the cartoon. Was he perhaps not convinced by Van der Burch's choice of Paul Leclerc, Pierre de Vaucleroy and Rodolphe Strebelle (who worked with Chaudoir) and much more by Victor Servranckx, cartoonist of the tapestry of the castle of Ecaussines-Lalaing?

The Bureau asked the advice of August Vermeylen, senator and art critic. In his opinion, it was not worth or wise to put artists of different generations in competition with each other: the Senate should rather call on the best. And in his eyes, and those of Marthe Crick, these «best artists» were the painters Gustave Van de Woestyne [1881-1947] and Anto-Carte [1886-1954]<sup>25</sup>.

Vermeylen was not a specialist of contemporary art, but probably appreciated them because they might have, like him, been driven by a so-called «*spiritualisme symbolique*». Vermeylen as a writer was also very close to poet Karel Van de Woestijne, Gustave's brother<sup>26</sup>. Both painters were, like Vermeylen, fascinated by the Italian Renaissance, sojourning often in Florence. And very appropriately for a country with two linguistic communities, the first one was Flemish, and the latter one was Walloon. In 1933 Anto-Carte took the succession of Van de Woestyne as professor of monumental painting at the Institute of Decorative Arts of La Cambre in Brussels, set up and directed by Henri Van de Velde, a close friend of Vermeylen. In 1934, Van de Woestyne taught at the Academy of Arts in Malines.

Both artists produced figurative works of art, rather linear, but with big colour patches, as such compatible with tapestry cartoons<sup>27</sup>. But cartoons were a very marginal part of their artistic production, although not inexistant at that time: in *circa* 1925 Elisabeth De Saedeleer made a tapestry, «The message to Maria» (the Annunciation) after a cartoon of Gustave Van de Woestyne<sup>28</sup> and in February 1934 Anto-Carte exhibited the cartoon of a tapestry called «*Fruit*» in Brussels<sup>29</sup>.

The Senate's Bureau made its final and unanimous decision during his meeting of 24<sup>th</sup> July 1934:

Following Vermeylen's suggestion that the artists should decide among themselves who would take which cartoon, Anto-Carte courteously left the choice to Van de Woestyne, his elder. Gustave Van de Woestyne chose the investiture of Leopold III. Unfortunately, the Senate rejected his cartoon in November 1935 (and the cartoon seems to be lost)<sup>30</sup>.

25. Archives of the Belgian Senate, *idem*, *réunion du Bureau du mardi 24 juillet 1934*, p. 206. For the artists, see the selected bibliography.

26. Auguste Vermeylen [1872-1945] was a writer and an art historian, teaching in Brussels and in Gent. He published among other books, *Geschiedenis van de Europeesche Plastiek en Schilderkunst [Histoire de la plastique et de la peinture européennes]*, Amsterdam, 1921-1922, and monographies about Brueghel and Bosch. About Karel Van de Woestijne and Vermeylen see VANDEVOORDE H., « Karel van de Woestijne et August Vermeylen. Émulation autour des maîtres flamands », *Etudes Germaniques*, n° 286, 2017/2, pp. 313-326.

27. In 2024, the Museums of Fine Arts in Brussels will hold an exhibition confronting these two artists.

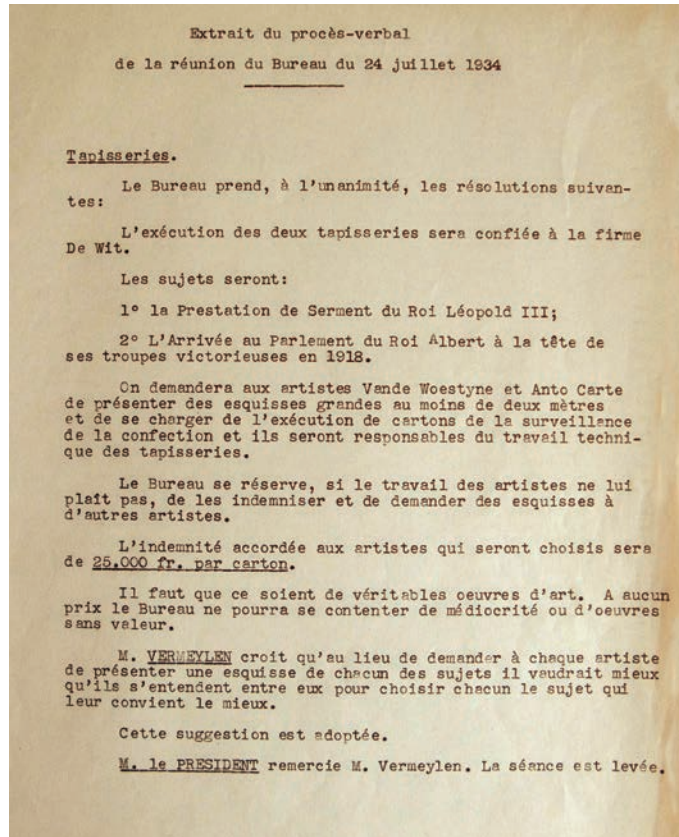
28. POULAIN N., «De Belgische Wandtapijten op de wereldtentoonstellingen tijdens het interbellum, in het bijzonder te Parijs in 1937 en te New York in 1939», *Liber Memorialis Erik Duverger, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, PAUWELS H., VAN DEN KERKHOVE A., WUYTS L. (coord.), Universa Press, 2006, p. 223. DE MEÛTER I., *Kleur voor vloer en wand. Het Weefatelier van Elisabeth De Saedeleer (1902-1972)*, exhibition catalogus, Oudenaarde, 1993.

29. See newspaper *Le Peuple*, 4 February 1934.

30. Archives of the Belgian Senate, *idem*, *réunion de la Questure du 13 novembre 1935*, p. 250 & *réunion du Bureau du 26 novembre 1935*, p. 260.



Figure 6. Extrait du procès-verbal de la réunion du Bureau du 24 juillet 1934. Archives of the Belgian Senate, Artistic Heritage, File 21.



## THE REVIVAL OF TAPESTRY ART IN BELGIUM

Anto-Cardé would produce the full-size cartoon of the tapestry between August and November 1934.



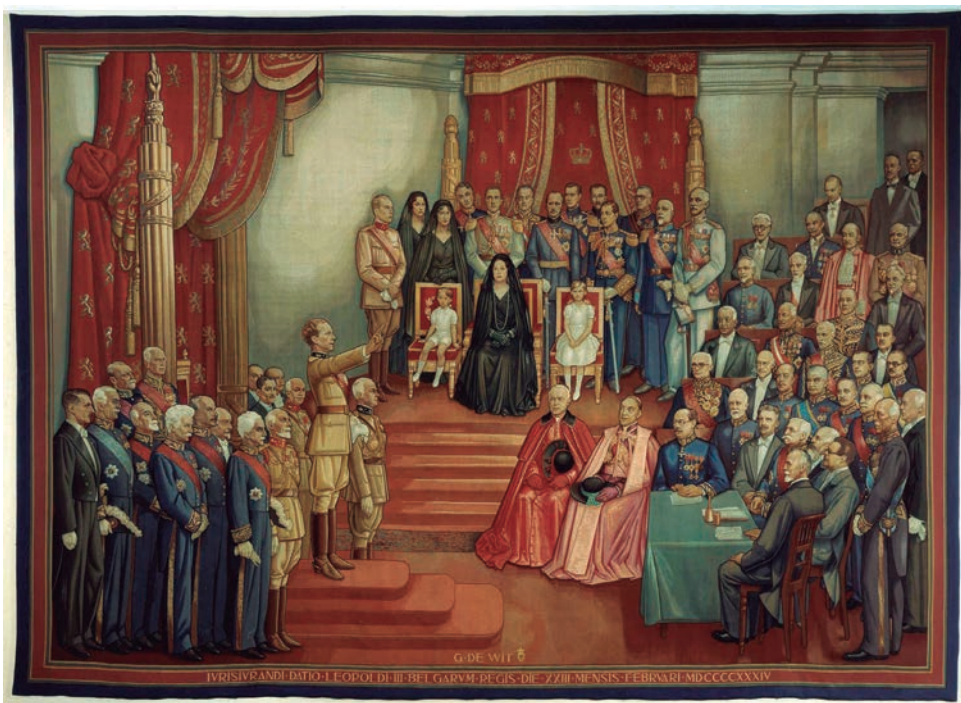
Figure 7. Anto-Cardé and his wife finishing the cartoon of the tapestry. © Photo courtesy Françoise Eckman.

It was exhibited in the Senate as of 23<sup>rd</sup> November 1934 and approved by the senators apart from a few details.

These details concern some of the portraits, which Anto-Carte would redo, but this time mirrored, as is traditionally done for tapestry cartoons, unlike his original cartoon (lost, only known by some photographs). In 2009, some elements of the corrected cartoon were miraculously found by an English collector in an antique shop in London. The antiquarian had bought them from a garage sale in Devon earlier on<sup>31</sup>. According to a journalist, the cartoon had been «composed with a perfect science of the possibilities of the craft»<sup>32</sup>. Delivered to Gaspard De Wit in January 1935, the tapestry of the Return of King Albert would be completed in a record time of seven months: probably some ten weavers had been working on it in parallel.

It differs radically from the neo-style, pastiche or so-called «*tapisseries de style*», more or less copies of ancient tapestries, still produced at that time and still quite popular. It differs as well, although it has a frame, signatures and a legend, from the so-called «painting-tapestries», merely transpositions of paintings into tapestry (which is not a surprise if one considers that most cartoonists were painters).

Its counterpart «the Investiture of Leopold III» is such a «painting-tapestry», inspired on other paintings of the constitutional oath of the Belgian kings at the Parliament since 1856<sup>33</sup>.



**Figure 8.** The tapestry of the Investiture of King Leopold III, De Wit Manufactory after Anto-Carte, 1947. Collection Belgian Senate, inv.13. © Photo KIK-IRPA, Brussels.

31. LONGSTAFFE-GOWAN T., «Anto-Carte's Monumental Portrayal of the Triumphant Return of Albert I of Belgium (1934)», in *Portrait et Tapisserie – Portrait and Tapestry*, BORDES PH. et BERTRAND P.-FR (coord.), Turnhout, Brepols Publishers, 2015, pp. 129-137. For a comparison of the cartoons, see BROSENS K. & MAES DE WIT Y., *op. cit.*, p. 68.
32. Anon., « Renaissance de la Tapisserie d'Art en Belgique », *Bulletin de l'Exposition universelle 1935*, n° 17, 15 décembre 1934, pp. 644-645.
33. This last tapestry will only be completed after the Second World War. As Van de Woestyne's cartoon had been rejected by the Senate, Anto-Carte eventually agreed to paint the cartoon in 1939. It was sent to De Wit in April 1942 and weaved during the war, with all the difficulties of finding wool, etc. When De Wit finally delivered it to the Senate in 1947, it caused a lot of commotion, for several reasons. It depicted King Leopold III, at that time contested in Belgium because of his attitude during the war. Furthermore, some prominent Flemish politicians had been omitted from the cartoon, whereas the Ambassador of Germany assisting to the investiture (*in tempore non suspecto*) had been included. All these elements seemed unacceptable at that time and the culprits could not be found: Anto-Carte pleaded not guilty, saying that he strictly followed the list that had been given to him, Gaston Pulings, director general of the Quaesture, who had very probably approved the cartoon before it was sent to De Wit, had died in a car accident during the war.



In a way, the reason why the tapestry of the Return of King Albert is innovative and cannot be reduced to a «painting-tapestry» is simple: the subject of the tapestry is a *unicum* or *hapax*. In other words, there are simply no paintings representing this event. Anto-Carte took most of his inspiration from photographs and postcards of the 22<sup>nd</sup> November 1918. He also relied heavily on his experience as a theatre set painter, organising the different elements and placing the figures as if they were on a theatre stage.

But beyond this, this tapestry announces through various aspects, the evolution of tapestry in Belgium in the years to come and paves the way to the revival of the tapestry art after the Second World War:

- By its density in figures: at the time of the World Fair in Paris in 1937, Belgian artists such as Floris Jaspers, Rodolphe Strebelle, Joseph Wynants or Marcel Laforêt would paint even fuller cartoons for tapestries, produced by De Wit, Braquenié and Chaudoir. The same would be true of Julien Van Vlasselaere after the war<sup>34</sup>.
- By its colours: the delicate pastel colours and their gradations may have inspired the painter of cartoons Edgard Tytgat and weaver Elisabeth De Saedeleer for the tapestry «*La souplesse des femmes est comme celle des flots*» in 1937, although their approach is much more sober<sup>35</sup>.
- By its abstract elements: the tapestry contains, mostly in the lower parts, flat surfaces filled with colour and colour gradients, which Gaspard De Wit would use from 1939 at least, in his own tapestry cartoons and certainly develop after 1945 in his abstract cartoons.
- By its volumetry and emphasis on the materiality of the tapestry: we know that De Wit doubled some of the wool threads to give more volume to certain details of the Albert tapestry, like the white horse and some faces<sup>36</sup>. This would announce the 3-dimensional tapestry of the second half of the 20th century.

Thanks to tapestries such as this one and despite its intrinsic limitations, like its concessions to realism and likeness, tapestry becomes, little by little, again a form of art in itself, with its own particular aesthetic<sup>37</sup>. In January 1935, the *Palais des Beaux-Arts* in Brussels exhibited during two weeks contemporary French tapestries from Beauvais and the Gobelin Manufactories after Georges Braque, Jean Lurçat, Fernand Léger, Georges Rouault, Jean Francis Lagienne and Raoul Dufy. In the newspapers, the critics could not stress enough that when painters remain too close to the conception of a painting in their tapestries, the result is not good. But when they succeed in bringing

---

So the Senate paid for the tapestry but told Gaspard De Wit to keep it until better times. A documentary about De Wit Manufactory for the Flemish television in 1961 shows that the tapestry was still in Gaspard De Wit's living room. His grandchild Yvan Maes De Wit remembers it. It is unclear when the tapestry was finally delivered to the Senate (at De Wit's death in 1971?). Archives of the Belgian Senate, Artistic Heritage, File 13.

34. For photographs, see : [https://cris.vub.be/ws/portalfiles/portal/49410881/Art\\_D\\_co\\_Un\\_style\\_d\\_coratif\\_au\\_caract\\_re\\_clectique\\_Bruxelles\\_Patrimoines\\_2016\\_.pdf](https://cris.vub.be/ws/portalfiles/portal/49410881/Art_D_co_Un_style_d_coratif_au_caract_re_clectique_Bruxelles_Patrimoines_2016_.pdf), consulted on 16 March 2023.

35. For a photograph, see (at the end): <https://www.okv.be/artikel/kunst-de-belgische-ambassades>, consulted on 16 March 2023.

36. Archives of the Belgian Senate, Artistic Heritage, File 21. Letter from Gaspard De Wit to the Quaestors, 14 June 1934, p. 1 : « *je suis parvenu à mettre en application dans l'exécution de mes tapisseries, un point qui donne à mes créations un relief remarquable* ».

37. AVERMAETE R., «Praatjes rond een kanton van Anto Carte» in *De Volksgazet*, 26 January 1935.

something else than a «painting-tapestry», as Raoul Dufy and Jean Lurçat do, when they make something that immediately «sounds like a tapestry», the result is brilliant<sup>38</sup>. In 1947, De Wit would again produce another tapestry after a cartoon by Anto-Carte, commissioned by the Philips firm, producer of light bulbs, for its 40<sup>th</sup> anniversary (the tapestry is now in De Wit's collection). That same year, De Wit made three *tapisseries de style*, but also four pieces after contemporary designs. As Koen Brosens and Yvan Maes De Wit put it, «the year 1947 was thus a pivotal year in the history of the manufactory. For the first time since its creation, the manufactory produced in one year more modern tapestries than *tapisseries de style*»<sup>39</sup>.

Twelve years earlier, the tapestry of the Return of King Albert, commissioned by the Senate, brilliantly designed by Anto-Carte and expertly woven by the same manufactory, was to give one of the initial impulses to this movement of renewal and revival.

---

38. See articles in the Belgian newspapers *Le Soir*, 15 January 1935 ; *Le Peuple*, 15 January 1935 ; *Het Laatste Nieuws*, 19 January 1935 ; *De Volksgazet*, 26 January 1935.

39. BROSENS K., MAES DE WIT Y., *op.cit.*, pp. 80-82.

## ■ SELECTED BIBLIOGRAPHY

- BROSENS K., MAES DE WIT Y., *Tapestry Production & Conservation, 125 years De Wit, Royal Manufacturers of Tapestry*, London/Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2019.
- BOYENS P., *Symbolisme in Vlaanderen : de eerste generatie kunstenaars in Sint-Martens-Latem*, exhibition catalogue, 's Hertogenbosch, Wbooks, 2022.
- CHALMET N., DELMARCEL G., JANSSEN E., MARÉCHAL E., POULAIN N., VAN TICHELEN I., VERHECKEN E., DEVISSCHER H. (coord.), *Mobiele fresco's van het Noorden : wandtapijten uit onze gewesten, 16de-20ste eeuw*, exhibition catalogue, Gent, Snoeck-Ducajou, 1995.
- DE MEÛTER I., *Kleur voor vloer en wand. Het Weefatelier van Elisabeth De Saedeleer (1902-1972)*, exhibition catalogue, Oudenaarde, 1993.
- DE REYMAEKER M., VAN ZUYLEN P. (coord.), *Anto-Carte, Rétrospective*, exhibition catalogue, Mons, Paris, 1996.
- GUISLAIN A., *Anto-Carte*, Bruxelles, éditions Léon Eeckman, 1949.
- HOOZEE R., VERLEYSEN C. (coord.), *Gustave Van de Woestyne*, exhibition catalogue, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 27/3-27-6 2010, Gent, 2010.
- L'AMIRAL H. & WITTEMANS S., *Les couleurs de la Libération – la tapisserie raconte*, Bruxelles, Sénat de Belgique, 2018.
- POULAIN N., «De Belgische Wandtapijten op de wereldtentoonstellingen tijdens het interbellum, in het bijzonder te Parijs in 1937 en te New York in 1939», *Liber Memorialis Erik Duverger, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, PAUWELS H., VAN DEN KERKHOVE A., WUYTS L. (coord.), Universa Press, 2006, p. 223.
- De Wit's website: <https://www.dewit.be/manufacture>





# LOS DESPACHOS DE HONOR DE LA PRESIDENCIA DEL SENADO: UN ESCAPARATE DE LAS ARTES DECORATIVAS DECIMONÓNICAS

Ana Guadalupe Arribas Moreno

Directora del servicio de catalogación del Patrimonio Histórico-Artístico del Senado

## RESUMEN

Los despachos de honor de la Presidencia del Senado iniciaron su proceso decorativo en los últimos años del siglo XIX siendo, desde ese momento, tres espacios emblemáticos de la Alta Cámara. La vuelta a los estilos del pasado, mediante los historicismos y eclecticismos y la importante presencia de los tejidos, caracterizan la decoración de estos gabinetes, donde están representadas gran parte de las artes decorativas decimonónicas. Se trata pues, de una muestra perfecta de las tendencias interioristas de la época.

PALABRAS CLAVE: Senado; Presidencia; decoración; artes decorativas; decimonónico.

## THE CHAMBERS OF HONOR OF THE PRESIDENCY OF THE SENATE: A SHOWCASE OF NINETEENTH-CENTURY DECORATIVE ARTS.

### ABSTRACT

*The chambers of honor of the Presidency of the Senate began their decorative process in the last years of the 19<sup>th</sup> Century and have been, since then, three emblematic spaces of the Upper House. The return to the styles of the past, through historicism and eclecticism, and the important presence of fabrics, characterise the decoration of these cabinets, where a large part of the decorative arts of the nineteenth-Century are represented. It is therefore, a perfect example of the interior design trends of this period.*

KEY WORDS: Senate; Presidency; decoration; decorative arts; nineteenth-Century.

## I. INTRODUCCIÓN

Los llamados despachos de honor de la Presidencia del Senado son los grandes desconocidos de la Cámara Alta para el público, dado que solo se muestran en las Jornadas de Puertas Abiertas que se celebran anualmente. El resto del tiempo funcionan como espacios para audiencias y recepciones oficiales, siendo el marco idóneo que precisa la representación parlamentaria. Se trata de tres habitaciones comunicadas entre sí mediante vanos ubicados en el centro de las paredes divisorias –en *enfilade*–, situadas en el ala noroeste de la planta baja del Palacio. En el inventario realizado el 22 de diciembre de 1887 por el oficial mayor Eugenio Rodríguez «de los objetos, muebles y alhajas existentes en el Palacio del Senado» es donde por primera vez se citan estas estancias como lo que más o menos conocemos actualmente: antesala del Presidente, despacho del Presidente y gabinete particular del Presidente<sup>1</sup>. Los dos primeros –la antesala y el despacho central– mantienen de manera más o menos fiel la decoración original de finales del siglo XIX y principios del XX. El despacho del fondo, reservado como lugar de trabajo de la Presidencia, ha sufrido mayores intervenciones a lo largo de la historia, desvirtuándose de algún modo la armonía que antaño compartían los tres. Precisamente por esto, el estudio de estos despachos se aborda desde la documentación y las imágenes de la época, sin necesidad de constatar un registro individual de cada pieza. Se trata, más bien, de entender los procesos decorativos mediante el conjunto de estas y su capacidad de constituir un lenguaje definido en un momento histórico concreto. Los tres despachos iniciaron este desarrollo ornamental en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, momento en el que se toma conciencia de la importancia de la decoración como instrumento integrador de dos conceptos, en principio, opuestos. Se trata de unificar un espacio privado y funcional, reservado a la más alta jerarquía de la Alta Cámara, pero mostrándolo como un ámbito de representación para ejercer una actividad pública, actuando como difusor de la imagen institucional. La asociación se resuelve a través de los repertorios decorativos heredados del pasado, siguiendo los dictados de una moda vinculada a determinada élite que se resiste a desaparecer hasta bien entrado el siglo XX<sup>2</sup>.

1. *Inventario realizado por el Oficial Mayor del Senado Eugenio Rodríguez, de los objetos, muebles y alhajas existentes en el Palacio del Senado* (1887-12-22). Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 619, nº 6 (1), 41 pág.
2. Como apunta Ana María Fernández García «los espacios para lo público tienen otros diagramas de interacción social que se revelan en la interrelación entre el interés representativo, la funcionalidad, la simbología, la moda, las necesidades del cliente/usuario o la imagen corporativa». FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María (Coord.), *Viejos y nuevos espacios públicos para la decoración de interiores en España*, Madrid, Ediciones Trea, 2012, pp. 11-12.

## II. FUENTES PARA EL ESTUDIO

Las fuentes documentales que han permitido determinar cómo y cuándo se configura la decoración de estas estancias y quienes fueron sus artífices son variadas. El punto de partida es el archivo del Senado donde se conservan los inventarios realizados entre 1836 y 1917 y numerosa documentación relativa al ornato y decoro de la Cámara: cuentas de la Caja, acuerdos, actas o minutas de la Comisión de Gobierno Interior y presupuestos de proveedores con sus preceptivos pagarés y recibos. Esto ha permitido identificar a los agentes que trabajaron en el Senado, suministraron materiales, repararon y asesoraron en materia decorativa; algunos lo hicieron de forma puntual pero muchos de ellos con cierta asiduidad, de lo que se deduce una estrecha relación entre ambas partes. Además, un cliente como la Alta Cámara venía a revalidar el prestigio de la empresa o profesional que asumiera el encargo, dotándole de un reconocimiento que ratificaba su crédito y reputación.

Otra fuente importante es la documentación generada a partir de las obras arquitectónicas efectuadas en el Senado. A diferencia de otros edificios públicos, como por ejemplo el Banco de España, los arquitectos implicados en la reparación o transformación de la Cámara no jugaron un papel tan decisivo en la configuración de sus interiores. Las iniciativas decorativas partían de los propios miembros de la Comisión de Gobierno Interior, los Secretarios de la Mesa o, incluso, el propio Presidente. El alcance de estas actuaciones quedaba recogido en las memorias técnicas redactadas por dichos arquitectos, cuya nómina es larga debido a las múltiples intervenciones que el palacio sufrió a lo largo de la historia. Ya a finales de 1990, las actuaciones se documentaron con fotografías que han proporcionado algo más de información sobre las trazas decorativas de origen y la relevancia de las transformaciones que modificaron su aspecto. Para establecer la necesaria comparativa con el pasado se ha recurrido a otras fuentes gráficas más antiguas, como las postales realizadas por Antonio Cánovas –*Kâulak*– o las editadas por Grafos. En ambos casos han sido determinantes para establecer con mayor exactitud la cronología de las diferentes etapas decorativas. Finalmente, los cuadros que Asterio Mañanós pintó de los interiores del Senado podrían pasar casi como instantáneas fotográficas, dado el preciosismo y minuciosidad de detalles que acostumbraba a incorporar en sus obras.

## III. LA ANTESALA

La primera estancia, considerada la antesala dado que por ella se accede al resto, funciona como un magnífico anticipo de lo que nos vamos a encontrar después (figura 1). Se trata de un espacio íntegramente decorado con seda carmesí que cubre paramentos, muebles y cortinas; probablemente sea el más «isabelino» del conjunto. Efectivamente, el elemento vertebrador de estas estancias es el tejido, corroborando la afirmación de Sofía Rodríguez Bernis, cuando apunta que «el siglo XIX es la edad de oro de los tapiceros»<sup>3</sup>. La sobreabundancia de textiles de este periodo es otra tendencia heredada que se resiste a desaparecer hasta bien entrado el siglo XX. La integración de estos espacios se consigue

3. RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía, «Mobiliario y decoración en Madrid durante el periodo isabelino. Apuntes para un estudio», *Museo Romántico*, núm. 2, 1992, pp. 31-45.



**Figura 1.** Fotografía de la autora. Antesala de la Presidencia de honor. Enero de 2023. Senado de España (Madrid).

la antesala la colgadura campea libremente desde el zócalo hasta el techo, mientras que en el resto, los paramentos se articulan mediante paneles tapizados enmarcados por molduras. El motivo, de gusto neoclásico, atemperado con cierta estilización, es característico de los últimos años del siglo XIX y principios del XX. En el libro de Pablo de Alzola publicado en 1892, donde habla del arte industrial en España, el autor dedica una parte importante a los textiles y la importancia de éstos en las tendencias decorativas finiseculares:

«El tapicero y decorador han logrado casar con incomparable gracia los tejidos más ricos, con los muebles primorosos y la decoración mural, creando esos elegantísimos dormitorios, tocadores y salones que se admiraban en la última Exposición Universal y se contemplan en algunos palacios modernos, muy dignos de competir con las mágicas mansiones de los castillos encantados [...]. Las telas ocupan un lugar importantísimo en la habitación, como que visten las sillerías, las puertas, las ventanas, las mesas, los espejos, los pianos, las paredes y los suelos»<sup>4</sup>.

La decoración de esta sala no se define hasta finales del siglo XIX, según se refleja en los inventarios. Es en 1895 cuando aparece ya la decoración en damasco carmesí<sup>5</sup>, si bien no son estas las telas que contemplamos en la actualidad; gracias a las fotografías que acompañan la memoria técnica de las obras efectuadas en 1997, se ha podido comprobar un pequeño detalle de la colgadura originaria de la antesala<sup>6</sup>. Realmente es en 1912 cuando se configura el aspecto que vemos ahora tal y como evidencia la

4. ALZOLAY MINONDO, Pablo de, *El arte industrial en España*, Bilbao, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1892, pp. 126-128.

5. *Inventario general de los muebles y efectos existentes en el Palacio del Senado rectificado con las altas y bajas realizadas hasta abril de 1898 por José María Saleta y Jiménez* (1895-05-31). Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 619, n° 7 (1), 90 pág.

6. GARCÍA TOLOSANA, Carlos, *Realización de las obras de sustitución de forjados y de adecuación de la crujía norte del palacio del Senado*. Informe técnico n° 19/1997. Estudio fotográfico (Tomo I), núm. 123, 1997. Esta documentación ha sido facilitada por el arquitecto conservador del Senado, Don Ignacio Moreno.



factura de la Viuda e Hijas de Eguiluz conservada en el Archivo del Senado. En ella se refleja el suministro de cuarenta y seis metros de damasco carmesí, dos de brocatel, treinta y dos de cordón de seda y cinco metros de fleco destinados a la Presidencia<sup>7</sup>. El segundo elemento donde reina el tejido son las cortinas que guarnecen el balcón; penden de una galería de madera tallada y dorada en forma de moldura recta con ligera curvatura en el centro, de estilo Luis XVI. Las dos caídas se sostienen por alzapaños rematados con borlas y ocultan su arranque mediante guardamalleta de perfil festoneado con pasamanería de volutas rematada con flecos. De nuevo Alzola describe las líneas maestras de los cortinajes de la época, cuya similitud con los de la antesala rozan la exactitud:

«Con Luis XVI la galería es recta o tiene una elevación, ya sea también en forma recta o ligeramente ondulada hacia el centro, pero bastante menos acentuada que en los reinados anteriores (ligero peralte en el centro) y el lambrequino es generalmente de tres ondas graciosamente enlazadas con las dobles cortinas recogidas simétricamente por los alzapaños»<sup>8</sup>.

La sillería se forra con estos tejidos, incrementando el nutrido aparato textil de la estancia. En los estilos encontramos la variedad habitual, con asientos que evocan el Luis XV y reminiscencias del último reinado francés de Luis Felipe, de respaldos aviolonados y perfiles galbeados en las maderas vistas o los íntegramente tapizados, como las butacas *crapaud* con los que conviven. La presencia de sillería henchida primero, y capitoneada después, es otro de los recursos decorativos decimonónicos que traspasan al siglo XX, materializada en la pareja de canapés con planta en ángulo que dominan la estancia. Una vez más es Pablo de Alzola quien describe magistralmente esta tendencia:

«La fantasía de los tapiceros idea otro género nuevo en que la madera desaparece en absoluto del armazón, sustituyéndola por formas de almohadón obtenidas combinando caprichosamente las sedas y terciopelos de colores delicados que dan a los sofás, confidentes, *chaise-longues*, sillones y taburetes gran comodidad, a la par que mucha originalidad y gracia, realzada por cordones, borlas y flecos artísticamente combinados. Quiere decir, que este nuevo recurso ha venido a aumentar la extraordinaria variedad de modelos que concurren a embellecer el mobiliario moderno»<sup>9</sup>.

En origen esta sala tenía chimenea, igual que las otros dos. Actualmente su lugar lo ocupa una puerta que comunica con un despacho contiguo, destinado a la Vicepresidencia Primera. Su presencia se constata en una postal editada por Grafos hacia 1918<sup>10</sup> y, posteriormente, en el cuadro de la sala central que Asterio Mañanós pinta en 1935, donde aparece de nuevo a través del vano de la pared del fondo. Además, en el archivo del Senado se conserva una factura y su preceptivo pagaré al fumista

7. *Cuentas generales de ingresos y gastos de la Caja del Senado correspondientes al mes de septiembre de 1912. Libramiento de pago por obras, arreglos y composturas de tapicería de muebles de Presidencia (1912-14-10)*. Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 740, nº 8 (13), 5 pág.

8. ALZOLA Y MINONDO, Pablo de, *Op. Cit.*, p. 133.

9. Ídem, pp. 132-133.

10. *Despacho del Secretario. Senado. Presidencia. Tarjetas postales del Palacio del Senado*. Grafos. Madrid, siglo XX. Archivo del Senado. Actividad parlamentaria y Administración.

Mariano Marco, proveedor habitual de la Cámara, por la «reforma para uso de cok de las tres chimeneas de las habitaciones de la Presidencia» lo que confirma de nuevo su existencia<sup>11</sup>. Finalmente acabó colocada en el gabinete particular de la Presidencia y su aderezo, compuesto por reloj y dos candelabros, traspasó el umbral de la puerta por la que fue sustituida y todavía luce en el despacho anexo.

Del mismo modo que la chimenea originaria de esta antesala acabó instalada en el despacho del fondo, el escritorio que estaba allí se dispuso aquí. Se trata de una mesa neorrococó, imitando el *bureau plat* del estilo Luis XV francés, con marquetería de plumeados en el frente de los cajones. Destacan las aplicaciones de bronce dorado en *espagnoletes* que marcan las rodillas de los cuatro soportes, torneados en cabriolé. Se conoce la antigua ubicación de este escritorio gracias a la imagen editada por Grafos del despacho del fondo donde se puede ver esta mesa en el lugar que ocupa la que hay actualmente<sup>12</sup>. Aunque no se ha encontrado ninguna estampilla que acredite su autoría, existen indicios suficientes para asegurar que la factura es española, concretamente de la casa Herráiz. Por un lado, los modelos muy similares encontrados en los álbumes de Amador Herráiz Loranca que se conservan en el Museo Nacional de Artes Decorativas<sup>13</sup>. Por otro, el expediente completo de la decoración integral del despacho del fondo para el que fue hecha, efectuado por esta empresa en 1917 y conservado en el archivo del Senado, cuyo resultado final se aprecia en la mencionada imagen de Grafos.

Finalmente, si alzamos la vista, encontraremos un techo decorado con motivos clásicos muy esquematizados. Arranca de una escocia dorada con tallas de acanto griegas que alterna con triple acanaladura alojando motivo de jarroncillos. La decoración del techo queda enmarcada mediante elementos geométricos y vegetales, estos últimos muy estilizados, con ligeros contrastes cromáticos. Los cuatro ángulos se destacan mediante reservas que albergan floreros dispuestos simétricamente. En el centro, una discreta roseta vegetal geometrizada marca el punto del que pende una lámpara de bronce dorado de inspiración Luis XV con treinta y seis luces y abundante decoración tallada de tipo vegetal.

#### IV. EL DESPACHO CENTRAL

Es la estancia más grande y, probablemente, la más imponente debido a varios factores. Por un lado, el uso de un tejido de notables contrastes cromáticos y elaboradas guarniciones, así como su extensivo uso en paredes, tapicerías y cortinas en los cuatro vanos de este despacho. Por otro, la presencia de un gran número de muebles, la mayoría de volúmenes muy grandes que no escatiman en tallas ni en dorados. Pero el verdadero impacto se logra con el efecto lumínico: más de un centenar de bombillas inciden sobre todos estos elementos, creando una atmósfera que roza el paroxismo decorativo. A

11. *Cuentas de la Caja del Senado (junio, septiembre y diciembre). Pagaré por la reforma de tres chimeneas de las habitaciones de la Presidencia. Factura de Mariano Marco, fumista (1878-11-30)*. Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 728, nº 4 (30), 2 pág.

12. *Sala de visitas. Senado. Presidencia. Tarjetas postales del Palacio del Senado*. Grafos. Madrid, siglo XX. Archivo del Senado. Actividad parlamentaria y Administración.

13. Este escritorio tiene enormes similitudes con los modelos encontrados en los álbumes titulados «Mesas despacho y Consejo I y II», en concreto los numerados con el registro de fabricación nº 3762, 4612, 5841 y F143. *Archivo de Amador Herráiz Loranca*. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

la enorme araña, de casi cincuenta luces, se le suman otras tantas integradas en el contundente artesonado del techo y dos enormes candelabros sobre la chimenea, de seis brazos cada uno (figura 2).

El muro norte se articula mediante la chimenea, situada en el centro y flanqueada por dos vanos de balcón. En los lados cortos se abren dos puertas enfrentadas que dan acceso a la antesala y al despacho reservado



Figura 2. Fotografía propiedad del Senado. Despacho de honor de la Presidencia. Noviembre de 2022. Senado de España (Madrid).

a la Presidencia respectivamente. El resto del paramento ciego está pintado en ocre oscuro y recorrido por un friso en el tercio inferior. Sobre este se disponen paneles moldurados forrados en seda de hilos dorados y rica decoración contrastada en dos tonos de rojo intenso, remitiéndonos a la moda imperante de las dos últimas décadas del siglo XIX. Si atendemos a los antiguos inventarios, esta estancia aparece forrada en terciopelo carmesí durante treinta años, desde 1857 a 1887. En el siguiente inventario, el de 1895, se introduce el término «rameado» para este terciopelo, cuya definición se mantiene hasta 1917, donde figura como «brocatel de fondo *creme* y dibujos rojos»<sup>14</sup>. El motivo estampado, el contraste cromático de colores vivos, el tipo de tejido utilizado y los remates de agremanes y flocaduras siguen estrictamente las líneas maestras establecidas para los tejidos del XIX; incluso los términos «rameado», «damasco» o «brocatel» empleados en los inventarios corresponden a los impuestos por la moda textil a mediados de la centuria.

Gracias a la postal perteneciente a la serie «Todo Madrid, por Cánovas», fechada hacia 1901 y donde se reproduce parcialmente este despacho, se aprecia que este tejido era el mismo a pesar de las leves distinciones apreciadas en las descripciones de los inventarios<sup>15</sup>. Verdaderamente, el tiempo se detuvo aquí como muestra Asterio Mañanós en el cuadro titulado «Salón de la Presidencia del Senado, en octubre de 1915» (figura 3). En esta obra, el autor nos abre una ventana al pasado, recreando una escena cotidiana de la actividad parlamentaria, suponiendo un fiel testimonio que atestigua los escasos cambios producidos en su decoración con la realidad actual. Veinte años más tarde, vuelve a reproducir este despacho desde el punto de vista opuesto y sin figuras humanas, centrando todo el interés compositivo en la recreación exacta del espacio. Esta obra, adquirida por el Senado en 2020, viene a confirmar, aún más si cabe, que todo sigue prácticamente intacto.

14. *Inventario de los objetos, muebles y alhajas existentes en el Palacio del Senado* (1917). Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 619, n.º 12 (1), 136 pág.

15. «Todo Madrid por Cánovas. Senado. Despacho del Presidente», Ca. 1901, Inv. 2007/1/323. Biblioteca digital *Memoria de Madrid*. Recurso electrónico en línea. Recuperado el 11/11/022. URL: [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=280018&num\\_id=20&num\\_total=114](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=280018&num_id=20&num_total=114)





**Figura 3.** Fotografía propiedad del Senado. Reproducción de David Corral (Povedano Fotógrafos). *Salón de la Presidencia del Senado en octubre de 1915* (Asterio Mañanós). Colección Patrimonio Histórico-Artístico del Senado de España (Madrid).

El esquema compositivo de los cortinajes también coincide con las propuestas decorativas de la época y así lo reflejan algunos autores. Sofía Rodríguez Bernis habla de la pervivencia de «drapeados ondeados tendidos sobre bastones de colgaduras y adornos de lambrequines»<sup>16</sup>. Efectivamente, las caídas de los vanos de las puertas se suspenden con bastones de bronce dorado mediante dos ondas con drapeados a ambos lados. Es Pablo de Alzola

el que refleja las soluciones al respecto que ofrecen las artes industriales del último cuarto del siglo XIX:

«Los cortinajes se componen de la galería superior, del lambrequino [...], de los paños y alzapaños. Las galerías Luis XIV son doradas, de formas rectas u onduladas con copete ovalado o de figura de concha; los alzapaños a juego y las colgaduras de dos cortinas, ya sean sencillas o bien dobles. Con Luis XV se recarga su armazón de follajes, conchas, broches y figuras que requieren una ejecución muy esmerada»<sup>17</sup>.

Son las caídas de los dos balcones de esta sala las que siguen esas líneas maestras, pendientes de galerías de madera tallada y dorada con reminiscencias de los estilos franceses reinterpretados libremente. Todas se rematan con pasamanería, flocaduras o, incluso, cuentas de madera y permiten el paso de las personas –las primeras– o de la luz –las segundas– mediante alzapaños de cordón de seda trenzada rematados en borlas muy desarrolladas; estos se unen a la pared con anclajes igualmente decorativos. La parte superior de los paramentos se remata con un friso de raigambre clásica entonado con el resto de la decoración mediante el binomio rojo-oro. Efectivamente, las tallas doradas destacan del fondo escarlata a través de los relieves de zarcillos de acantos, flores, dragones, niños y jarrones. Sobre el dintel de las puertas, cabezas de guerreros tocadas con casco se liberan del marco, labradas en bulto redondo. Toda esta iconografía bebe de las fuentes clásicas, transmitidas a través del Renacimiento y difundidas mediante publicaciones, tratados y revistas ilustradas que servían de inspiración a los artífices de la época. Entre estas últimas, «El Museo de la Industria de Madrid» destacaba por sus numerosas estampas que abarcaban todas las artes industriales, convirtiéndose en publicación indispensable para cualquier profesional de la época. En sus entregas, publicadas entre 1869 y 1873, aparecen un sinnúmero de

16. RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía, *Op. Cit.*, pp. 31-45.

17. ALZOLAY MINONDO, Pablo de, *Op. Cit.*, p. 133.



referencias que podrían servir de inspiración para cualquiera de estos rincones. Las ilustraciones de los adornos del pretil del coro de la iglesia de los Milagros de Venecia<sup>18</sup> o las ornamentaciones de Andrea Sansovino<sup>19</sup> reproducidos en sendos números de esta revista, están muy cercanos al diseño de este friso donde los acantos, flores, aves, frutos y jarrones se acompañan integrados en una sucesión de roleos sin solución de continuidad. La copia fiel o la reinterpretación de los modelos dependía ya de la mano hacedora, de su propio acervo cultural e iconográfico o el acceso a estas fuentes y su compromiso con el referente. Pero existían otros factores externos al artista, de índole más objetiva: el presupuesto, los plazos de ejecución o la demanda podrían influir en el resultado final, máxime cuando se trataba de un encargo oficial.

El mobiliario de esta sala es, de nuevo, un claro ejemplo del eclecticismo que domina las artes decorativas finiseculares y se traduce en los muebles de apoyo y la sillería. Entre los primeros destaca la mesa de despacho; hasta el inventario de 1887 el escritorio principal de esta estancia era de ébano, una moda muy extendida por la preferencia de las maderas oscuras que incluso imponía chapeados o teñidos para oscurecerlas mediante ebonizados. Pero ya en el inventario de 1895 aparece una «mesa de despacho tallada y dorada con forro de terciopelo encarnado»<sup>20</sup> que, en el de 1917 se describe como «mesa de siete cajones semi-ministro de nogal tallado con filete dorado y tapizado de terciopelo rojo»<sup>21</sup>. Efectivamente, el contraste con esas maderas oscuras tan en boga se conseguía mediante la inclusión de dorados. Si en la mesa de la antesala se combina el chapeado con el bronce dorado, en esta, más modesta, el brillo del metal es sustituido por tallas de madera dorada. Dos despachos y dos mesas muy distintas que tratan de integrar las tareas burocráticas que en ellas se desarrollan con el empaque digno del lugar que ocupan. El giro estilístico entre ambas no debe confundir, pues si bien la primera procedía del taller de Herráiz a todas luces, de esta no cabe duda alguna debido a la estampilla marcada en el reverso del tablero. Esa habilidad para remedar estilos pasados que vemos en estos dos muebles se desarrolla de forma muy distinta. En el primero las referencias al *bureau plat* del rococó francés cercano a Luis XV quedan bastante patentes mientras que en esta observamos un abanico de inspiraciones mucho más variado. Se trata de una mesa de volúmenes prismáticos y apariencia ciertamente pesada, sobreelevada mediante cuatro soportes con un cabriolé doblemente incurvado a pesar de su escasa longitud. La libertad creativa se termina de materializar en las tallas de nogal parcialmente doradas donde se integran escudos de Castilla con volutas, rocallas, acantos carnosos y tornapuntas extraídos de los modelos clásicos. La denominación «mesa semi-ministro» que aparece en el inventario alude a la estructura que incorpora dos registros de cajones a ambos lados sobre patas muy cortas; se trata de una libre interpretación de su homóloga llamada «mesa-ministro», donde los cajones llegan hasta el suelo prescindiendo así de los soportes. Efectivamente, es un modelo característico del periodo isabelino que, en su particular línea apropiacionista, alumbra un ejemplar con reminiscencias francesas –el *bureau mazarin*– e inglesas –las

18. «Influencia de la naturaleza en el ornato», Figuras 4, 5 y 6, *El Museo de la Industria de Madrid*, Año II, núm. 7, Abril 1871, Madrid, p. 101.

19. «La ornamentación en Italia durante el periodo del Renacimiento», Figura. 5, *El Museo de la Industria de Madrid*, Año IV, núm. 2, Noviembre 1872, Madrid, p. 19.

20. *Inventario general de los muebles y efectos existentes en el Palacio del Senado, rectificado con las altas y bajas realizadas hasta abril de 1898 por José María Saleta (1895-05-31)*. Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 619, nº 7 (1), 90 pág.

21. *Inventario de los objetos, muebles y alhajas existentes en el Palacio del Senado (1917)*. Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 619, nº 12 (1), 136 pág.

*pedestal desk* o las mesas *knee hole*-. Su denominación —«ministro»— habla por sí sola de la dignidad que ostenta, favoreciendo su producción de forma prolongada en el tiempo debido a la gran acogida por parte de las clases más pudientes. Por ejemplo, la «Revista de oro», uno de los magazines con mayor éxito de los años veinte del siglo pasado y destinada a un público con alto poder adquisitivo, incorpora a menudo publicidad de la empresa de muebles Fradera. En ella vemos, de forma reiterada, una mesa de este tipo sobre la leyenda «Muebles de lujo a plazos». La fotografía refleja el despacho ideal, incorporando una mesa con una faja de cajones bajo el tablero, sostenido por otros dos mucho más desarrollados sobre cuatro soportes, que se unen mediante chambrana corrida. Este modelo, más cercano al ejemplo *mazarino* del «rey Sol», elude los excesos decorativos franceses para acercarse a tipologías de trazas más contenidas con cierto carácter popular manifestado en los torneados<sup>22</sup>. Una mesa similar «con recado de escribir y papelera» se dispuso en la antesala y se refleja así en el inventario de 1902<sup>23</sup>. Aparece parcialmente situada en el extremo izquierdo de la postal editada por Grafos<sup>24</sup> unos años más tarde y prueba el éxito que tuvo esta tipología en la esfera decorativa asociada al despacho y la oficina.

En consonancia con este mueble de apariencia pesada está la sillería «a la francesa» en el lenguaje de la época, formada por un enorme canapé a juego con nueve butacas. Ciertamente combinan un respaldo alto y rígido «a la reina» con montantes y brazos eseados rematados en voluta cerrada, igual que los soportes. Las tallas se reservan para las hojas de acanto doradas y para el estrecho fileteado que recorre los perfiles de las maderas vistas. Las butacas están muy cerca del *fauteuil* Luis XIV del que toman también su disposición espacial, adosadas a la pared. Frente a la mesa, dos butacas a modo de confidentes del mismo tipo que las de la antesala para terminar con un grupo de ligera sillería volante que ahonda en la usual coexistencia de estilos. Se trata de un conjunto formado por cinco asientos —dos parejas y una sola— que únicamente tienen en común el tamaño y los respaldos calados, adoptando intencionadamente diferentes fórmulas de la sillería francesa, e incluso inglesa, del siglo XIX.

Finalmente el techo se cubre mediante un artesonado formando una retícula de losanges con casetones ochavados inscritos y florón central, alternando tallas y molduras ornamentales. Éstas últimas, doradas, contrastan con el fondo pintado en dos tonos ocres que simulan madera, aunque en realidad se trata de escayola. Esta forma de proceder no es ajena a su tiempo como se explica en los tratados de la época. Cuando Pablo de Alzola habla de las industrias artísticas españolas dice al respecto:

«Antiguamente se empleaba la talla en madera para formar los casetones de los techos y en otros trabajos análogos, pero la carestía de la mano de obra, ha obligado a reemplazar estas labores por molduras de yeso, *estaff* o cartón piedra»<sup>25</sup>.

En cada intersección de esta retícula se dispone una bombilla con vidrios facetados en forma de piña. El centro del techo se marca con un casetón de ocho puntas, en forma

22. *El mundo en auto. Revista de oro*, Vol. III, núm. 25, agosto-septiembre 1926, Barcelona, p. 626.

23. *Inventario general de los objetos, muebles y alhajas existentes en el Palacio del Senado* (1902-12-18). Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 619, nº 8 (1), 54 pág.

24. *Tarjetas postales del Palacio del Senado. Senado. Presidencia. Despacho del Secretario*. Grafos. Madrid, siglo XX. Archivo del Senado. Actividad parlamentaria y Administración.

25. ALZOLAY MINONDO, Pablo de, *Op. Cit.*, p. 497.

de estrella tartésica cuyo florón central es sustituido por el anclaje de la lámpara de estilo francés en bronce dorado. El vástago del que pende también se forra de tejido acorde con el resto, dando paso a dos niveles de brazos, con veinticuatro luces cada uno, tallados en forma de roleos vegetales con abundante decoración de flores y hojas y completamente cubiertos de sargas de cristal y pandelocas.

#### IV. EL DESPACHO DE LA PRESIDENCIA

Esta sala funcionaba como un gabinete anexo al despacho central hasta 1887, que asume la exclusividad reservada a la Presidencia. Hasta ese momento el Presidente trabajaba compartiendo espacio con los cuatro Secretarios en el despacho central, como se refleja en los inventarios anteriores a esa fecha. La única diferencia estribaba en la mesa y el sillón que ocupaba, de mayor empaque para distinguir la jerarquía. En planta tiene las mismas dimensiones que la antesala y, del mismo modo, tiene entrada desde la galería aunque, en este caso, se accede a un pequeño aseo con el que comparte espacio y que subraya su carácter privativo.

El aspecto que presenta actualmente nada tiene que ver con el que lucía en origen, más en línea con los otros dos, formando parte de un armonioso conjunto: el damasco de seda *beige* que ahora cubre paredes, ventana y sillería era, hasta 1887, terciopelo encarnado según los inventarios. La única prueba gráfica de ello se ha encontrado, al igual que ocurrió en la antesala, en una imagen perteneciente al informe técnico de las obras para la sustitución de forjados que tuvieron lugar en 1997<sup>26</sup>. Cuando se levantaron las sedas que cubrían los paramentos en ambas estancias aparecieron las primitivas colgaduras, con un diseño muy cercano a la del despacho central. Estas imágenes que acompañan el mencionado informe también revelaron la existencia de una moldura pintada en el arranque del techo de este despacho que quedó oculta bajo la cornisa de escayola actual. Probablemente realizada en madera policromada, sigue un diseño de greca sencilla con motivos florales realizados esquemáticamente en formato apaisado en tonos claros<sup>27</sup>. En el momento en que se decide destinar esta sala al uso reservado para la Presidencia se produce un giro en su decoración radicalmente opuesto que, de una manera u otra, se ha mantenido en la actualidad. Efectivamente, si hasta 1887 el despacho lucía en terciopelo rojo, el siguiente inventario de 1895 revela un «damasco de seda color botón de oro» para colgaduras, tapicerías y cortinas<sup>28</sup>. Probablemente era una forma de distinguir este gabinete de los otros dos, utilizando la decoración como recurso para establecer una división jerárquica, conceptual y espacial: una antesala –en seda carmesí– que sirve de recepción y eventual secretaría por la que se accede a un gran despacho, –en brocatel estampado– solemne y representativo donde trabajar o reunirse y un gabinete privado –en damasco amarillo– de uso exclusivo, localizado al fondo y con acceso independiente.

26. GARCÍA TOLOSANA, Carlos, *Realización de las obras de sustitución de forjados y de adecuación de la crujía norte del palacio del Senado*. Informe técnico nº 19/1997. Estudio fotográfico (Tomo I), núm. 91, 1997. Esta documentación ha sido facilitada por el arquitecto conservador del Senado, Don Ignacio Moreno.

27. Ídem, núm. 41 y 42.

28. *Inventario general de los muebles y efectos existentes en el Palacio del Senado rectificado con las altas y bajas realizadas hasta abril de 1898 por José María Saleta y Jiménez* (1895-05-31). Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 619, nº 7 (1), 90 pág.



**Figura 4.** Fotografía de la autora. Despacho de honor de la Presidencia. Enero de 2023. Senado de España (Madrid).

Actualmente las paredes están pintadas en *beige* claro sobre un zócalo moldurado y se cubren con paneles de damasco de seda a tono, salpicado por un discreto dibujo en forma de coronas de laurel (figura. 4). Del mismo modo que el resto de las estancias, se usa el mismo tejido para las cortinas del balcón y la tapicería de los asientos, que se resume en un sillón tras el escritorio, tres sillas sin brazos y un sofá. Salvo este último, la sillería sigue la misma línea que

el resto, en esa suerte de eclecticismo asumido del siglo XIX que se ha terminado por denominar «isabelino». El canapé, por su parte, es algo más original. Si bien aparece totalmente tapizado y con el respaldo capitoneado como era costumbre, la planta arriñonada le confiere cierta singularidad. Esta ondulación se transfiere al perfil del respaldo, con tres lóbulos —el central más alto— que parece una inversión del modelo *camelback* diseñado por Thomas Chippendale; los costados redondeados, decrecientes y envolventes evocan las *corbeilles* del rococó francés, pensadas para proteger de las corrientes de aire. Toda una muestra de estilos dieciochescos europeos reunidos en el mismo ejemplar. Por su parte la mesa, de proporciones más modestas con respecto a las de los otros dos despachos, se decora con chapeados de red de rombos, gravitando entre los modelos neoclásicos franceses y los ejemplares marqueteados más depurados del estilo Carlos IV. Hace juego con un escritorio situado muy cerca, estampillado por Amador Herráiz, que completa el moblaje de esta sala. Entre ambos se sitúa un gran espejo encastrado sobre el que se adosa la chimenea originaria de la antesala que, como ya se mencionó, se reubicó en este gabinete. Sobre su repisa, luce un juego de reloj y candelabros firmados también por Herráiz. Finalmente, el encuentro de los paramentos con el techo se resuelve mediante una cornisa de escayola con relieves clásicos parcialmente dorados y una moldura central que marca la embocadura de la lámpara, de bronce dorado y cuentas de cristal de roca.

Es necesario advertir que apenas queda nada en este despacho de su decoración primitiva puesto que la reforma de la que fue objeto en 1917 se hizo de forma integral. De esta se conserva parte de la apariencia con la que fue concebida: la articulación de los paramentos mediante paneles enmarcados —aunque con distinto tejido—, la araña de bronce y cristal, el espejo mural y la chimenea. Con respecto al moblaje, lo que se mantiene no está ubicado aquí. La «gran mesa de despacho, en caoba plumeada y bronce» —situada en la antesala y ya descrita—, una «mesa circular de caoba y bronce» —ubicada en el despacho central— y una «biblioteca en caoba plumeada y bronce con puertas centrales de luna y seda» —instalada en el actual despacho de la Vicepresidencia



Primera<sup>29</sup>. La reconstrucción del aspecto que adquirió después de esta reforma aparece en la postal de Grafos fechada hacia 1918 donde se ven, precisamente, estos tres muebles<sup>30</sup>. El último, además, es idéntico a uno de los modelos encontrados en los álbumes de Amador Herráiz Loranca, lo que prueba que los diseños de esta empresa se transmitieron sin alteraciones, en algunos casos, durante generaciones<sup>31</sup>.

El 2 de Diciembre de 1916 la Subcomisión de Presupuestos y cuentas y de Ornamentación e inventarios, propone se acuerde la nueva ornamentación y *amoblamiento* del despacho del Presidente en estos términos:

«Considerando el estado en que se halla la decoración y el moblaje del despacho interior de la Presidencia después de largo espacio de tiempo transcurrido desde su última renovación, y deseosa de que quede instalado según conviene a la importancia de su destino y esplendor y decoro del Senado [...] tienen el honor de proponer a la Comisión de Gobierno Interior se digne acordar que se proceda a nueva ornamentación y *amoblamiento*, eligiendo para ello el proyecto que estime más adecuado de los tres que, con sus respectivos presupuestos, obran presentados en Secretaría, dando cuenta del acuerdo al Senado para su necesaria aprobación»<sup>32</sup>.

No es casual el hecho de que se pretenda mejorar el aspecto de esta estancia abordando una reforma decorativa en este momento. Ya lo afirma María-Paz Aguiló cuando habla del despacho institucional en el primer tercio del siglo XX:

«Fue realmente a partir de 1900 cuando todas las entidades públicas comenzaron a racionalizar nuevas dependencias con mobiliario creado específicamente para ellas [...]. La demanda para amueblar todos ellos era muy alta, sobre todo cuando se cayó en la cuenta de la importancia del concepto de representatividad y el empaque social que un amueblamiento adecuado significaba, dignificando cualquier entidad»<sup>33</sup>.

Los tres presupuestos a los que se refieren en la propuesta se solicitaron a Herráiz y Compañía, Lisárraga y Sobrinos y al decorador José Suárez. De nuevo Aguiló aclara la operativa sobre el método de contratación de mobiliario en las entidades públicas:

«Se requería la presentación de varios presupuestos (generalmente encontramos para los treinta primeros años del siglo uno a o a lo sumo dos. Fue más tarde

29. Factura de «Herráiz y Compañía» por las obras realizadas en el despacho del Presidente (1917-06-22). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia. Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 318, nº 36 (8), 3 pág.

30. Tarjetas postales del Palacio del Senado. Senado. Presidencia. Sala de visitas. Grafos. Madrid, siglo XX. Archivo del Senado. Actividad parlamentaria y Administración.

31. Fotografía de catálogo código FD00026/15\_18, modelo nº 429 del álbum «Armarios del 62 al 2247». Archivo de Amador Herráiz Loranca. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

32. Acuerdos de la Comisión de Gobierno Interior (1916-04-01). Comunicación de las Subcomisiones de Presupuestos y cuentas y de Ornamentación e inventarios, proponiendo se acuerde la nueva ornamentación y *amoblamiento* del despacho del Presidente (1916-12-02). Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 709, nº 2 (62), 1 pag.

33. AGUILÓ-ALONSO, María-Paz, «La valoración social del despacho institucional en el primer tercio del siglo XX, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXVI, núm. 1, enero-junio 2011, pp. 168-169.

cuando se exigió la presentación de un tercero), la emisión de una factura y la inclusión de las partidas en las actas y memorias anuales»<sup>34</sup>.

El Senado solicitó los tres presupuestos probablemente consciente de la importancia de la obra que iba a acometer. El primero que se refleja en el expediente lo firma Herráiz y Compañía, pero no fue aceptado por «caro» según nota marginal en la página de la comunicación<sup>35</sup>. El segundo y el tercero, de Lisárraga y Sobrinos<sup>36</sup> y del ebanista José Suárez<sup>37</sup> respectivamente, tampoco fueron aprobados. Probablemente en estos casos no fuera el precio el asunto decisivo, dado que eran mucho más económicos que el primero; quizás las propuestas decorativas –en estilo gótico inglés una y en renacimiento español otra– las que no convencieron a la comisión encargada de resolver. Aunque todos estos presupuestos incluían croquis, dibujos y alzados de los muebles, apenas se han conservado. Cuando María-Paz Aguiló estudia el proceso decorativo del Ministerio de Hacienda se lamenta de algo parecido, afirmando que «la documentación conservada se compone exclusivamente de presupuestos y facturas, muy pocas veces algún dibujo asociado o una fotografía de alguna novedad»<sup>38</sup>. Finalmente se adjudicó el procedimiento a Herráiz y Compañía, decoradores de suficiente reconocimiento y prestigio para afrontar tamaña empresa, que hubieron de rebajar su cotización inicial en torno a un veinte por ciento. Su propuesta incluía una reforma integral en la decoración del espacio donde la triada del juego colgadura-cortina-tapicería se mantenía, así como la incorporación de mobiliario acorde, cuyas líneas maestras derivaban de los modelos de los *luisés* franceses<sup>39</sup>. El 30 de junio de 1917, la empresa recibía el preceptivo pagaré que saldaba su intervención en 21 595 pesetas<sup>40</sup>. También en junio se saldaban dos cuentas que completaban la decoración del techo y el suelo de este despacho: a M. Borne por el suministro de las bombillas para la araña y a la fábrica de tapices de San Antón por la alfombra<sup>41</sup>.

Aunque la propuesta de redecorar esta estancia partió de cuatro senadores vitalicios –Álvaro López Mora, Carlos Álvarez Guijarro, Gonzalo de Vilches y Francisco Agustín Silvela–, el verdadero supervisor de la misma fue Francisco Rafael de Uhagón, marqués de Laurencin, que además ostentaba el cargo de Secretario Primero. Fue tal su influencia, que la Comisión de Gobierno Interior «acordó conceder un voto de gracias al Sr. Marqués de Laurencin, por la diligencia y celo con que ha dirigido tan importantes obras, de

34. *Ibidem*, p. 169.

35. *Comunicación de los decoradores «Herráiz y Compañía» remitiendo presupuesto para el despacho del Presidente del Senado (1916-07-11) y Presupuesto para el decorado y muebles del despacho del Presidente del Senado (1916-07-11). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia.* Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 318, nº 36 (2), 3 pág.

36. *Comunicación de los decoradores «Lisárraga y Sobrinos» sobre el proyecto de despacho para la Presidencia del Senado (1916-08-24) y «Presupuesto de Lisárraga y Sobrinos» (1916). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia.* Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 318, nº 36 (3), 3 pág.

37. *Presupuesto del decorador José Suárez para un despacho en estilo español del siglo XVI-XVII (1916-09-25). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia.* Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 318, nº 36 (4), 4 pág.

38. AGUILÓ-ALONSO, María-Paz, *Op. Cit.*, p. 169.

39. *Comunicación de los decoradores «Herráiz y Compañía» remitiendo presupuesto para el despacho del Presidente del Senado (1916-09-27).* Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 318, nº 36 (5), 3 pág.

40. *Libramiento de pago por decoro del despacho pequeño de la Presidencia a Herráiz y Cia (06-30-1917). Cuentas generales de ingresos y gastos de la caja del Senado correspondientes al mes de junio de 1917.* Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 743, nº 1 (9), 4 pág.

41. *Cuentas generales de ingresos y gastos de la Caja del Senado correspondientes al mes de junio de 1917.* Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 743, nº 1 (8), 14 pág.

verdadera necesidad para el prestigio de la alta Cámara»<sup>42</sup>. De hecho, los presupuestos iban dirigidos a su nombre y controló hasta tal punto el proceso, que hizo rebajar una factura a Herráiz que se había visto incrementada por un error de medición<sup>43</sup>. Pero esta atención y esmero con que el aristócrata trató este proceso no fue del agrado de todos. Efectivamente, el cambio producido en la decoración de esta sala mediante damascos azules y tallas doradas supuso una disrupción en el diseño conjunto que compartía con los otros dos despachos. Julio de Saracibar, un funcionario de la Cámara, publicó sus memorias años después y no le tembló el pulso a la hora de criticar el juicio decorativo del Marqués de Laurencin y a su propia persona, en los siguientes términos:

«El salón de Ministros y los tres de la Presidencia de la Cámara son habitaciones de verdadero palacio. ¡Lástima que la intervención de otro marqués, que fue secretario de ella no hace muchos años y recabó un voto de confianza, que obtuvo, para dirigir la reforma de uno de estos tres salones presidenciales, hombre de tan mal carácter como pésimo gusto, lo convirtiera en una especie de *boudoir*, haciéndole perder todo el sabor que tenía, con lo que se rompió el grave tono y la severa armonía que todos tres guardaban entre sí!»<sup>44</sup>.

Las palabras del funcionario indican el descontento que supuso el giro ornamental del despacho del Presidente, al que compara textualmente con un *boudoir* –tocador–, estancia vinculada al universo femenino y de connotaciones ciertamente negativas desde el siglo XVIII.

## VI. LA DECORACIÓN COMO ELEMENTO INTEGRADOR

Los tres gabinetes se concibieron como un conjunto indisoluble desde el principio. Prueba de ello es que arquitectónicamente están pensados así, unidos por los vanos de los lados cortos y dejando sin acceso el despacho central desde la galería. Igualmente, en los inventarios, aunque adoptan denominaciones diversas, los tres vienen a formar parte de la «Presidencia», concepto genérico que los engloba y determina su función como espacio de trabajo y representatividad. Por ello la decoración juega ese papel determinante, vinculando objetos dispares que apuntan a una diversidad de estilos para entenderlos como un todo pero, a su vez, dotándolos de suficiente entidad propia para no desvirtuar su particular naturaleza. Los cientos de detalles en los que fijarse se combinan con sentido y conectan entre sí bajo un denominador común, causando una intensa impresión visual. Todo ello se consigue gracias al tejido, recurso de filiación para combinaciones de elementos tan opuestos, que constituye la necesaria identidad de conjunto. La decoración aquí se manifiesta como un concepto capaz de exhibir un muestrario de tendencias diferentes pero, a la vez, de fusionarlas,

42. Nota con relación de los acuerdos de la Comisión de Gobierno Interior y de la Subcomisión de Ornato, relativos a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia (1917). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia. Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 318, nº 36 (1), 1 pág.

43. Copia de la protesta del Secretario Primero (Laurencin) en la que hace rebajar el importe de la factura (1917-06-2?). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia. Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 318, nº 36 (9), 1 pág.

44. SARACIBAR, Julio De, *Del Senado que desapareció. Memorias de un funcionario senatorial, ya casi sesentón (1897-1931)*, Madrid, Imprenta de Julio Tosano, 1932, p. 163.

homogeneizar el grupo y redondear el resultado para que funcione. Probablemente esta sea una de las razones por las que el eclecticismo y la sobreabundancia de tejidos se mantuvieron unidos tenazmente hasta bien entrado el siglo XX en estos ámbitos de representación y oficialidad. Por un lado, la reinterpretación de los estilos históricos suponía una herramienta de exhibición y de aparente conocimiento del pasado. Por otro, los textiles permitían la integración, eliminando la posible distonía emanada de la convivencia de estilos diferentes y aportaban un extra imprescindible del aparato necesario para estos lugares.

## VII. LOS ESTILOS DEL PASADO O LA «FANTASÍA MODERNA»

Soledad Pérez Mateo apunta como en el siglo XIX el despacho empieza a adquirir entidad propia en el ámbito doméstico como espacio de trabajo y representación social<sup>45</sup>. Esto ocurre por extensión con el despacho institucional, donde se vinculan la esfera semiprivada y la pública. Algunas publicaciones recogían códigos ornamentales para estos espacios que, si bien se expresaban particularmente, no diferían mucho de las premisas decorativas para el resto de la casa. Sofía Rodríguez Bernis afirma: «El renacimiento, el gótico y los luses franceses inundan los interiores isabelinos»<sup>46</sup>. Efectivamente, las tres propuestas decorativas que se solicitaron para el despacho reservado a la Presidencia fueron exactamente así, resultando elegida la última. La propia compañía de Antonio Herráiz, adjudicataria de la reforma, se permitía aconsejar el estilo francés frente al Renacimiento, que también ofertó «pues nos parece que este quedaría más rico de detalle y más a propósito para el sitio a que se destina»<sup>47</sup>. En este caso, Pablo de Alzola recomienda «la seriedad de estilo Renacimiento» cuando se adscribe a la decoración de un despacho y aconseja colocar cuadros y objetos de arte para «dotarle de lujo», consciente de la importancia de una estancia como esta<sup>48</sup>. De hecho, la decoración de estos despachos se completa con una galería de retratos institucionales que, desde 1887, ha sufrido escasísimas variaciones.

El mismo autor describe como «fantasía moderna» una variante de galería para cortina que aparece íntegramente tapizada<sup>49</sup>. Esa afirmación evidencia el nivel de modernidad del que adolece el último decenio del siglo XIX. La mirada al pasado se resiste a desaparecer y quizá, en esos espacios donde el límite entre lo privado y lo público es difuso, se mantenga de forma más prolongada. No hay más que pensar en esos muebles denominados jocosamente «remordimiento» tan característicos de los despachos donde recibían a su clientela notarios, médicos o abogados que proliferaron a partir de 1940 tratando de validar un pasado nacional glorioso a través de un estilo inventado y grandilocuente.

45. PÉREZ MATEO, Soledad, «Mesa de despacho», en CABRERA BRAVO, María Jesús (coord.), *La pieza del mes*, Madrid, Museo del Romanticismo, 2010, Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 11-12. Recurso electrónico en línea. Recuperado el 21/01/2023. URL: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:0722f283-f002-48ae-855c-c139f1f44670/piezames-febrero-2010.pdf>

46. RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía. *Op. Cit.*, p. 39.

47. *Comunicación de los decoradores «Herráiz y Compañía» remitiendo presupuesto para el despacho del Presidente del Senado (1916-07-11) y Presupuesto para el decorado y muebles del despacho del Presidente del Senado (1916-07-11). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia.* Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 618, n° 30 (2), 3 pág.

48. ALZOLAY MINONDO, Pablo de. *Op. Cit.*, pp. 148-150 .

49. *Íbidem*, p. 133.



## VIII. OBRAS Y RESTAURACIONES: CONSERVAR EL PASADO

La importancia que desde su concepción se otorgó a estas tres estancias, se ha mantenido sólidamente. Quizás por ello las intervenciones acaecidas en estos lugares han tenido siempre un cariz conservacionista. A excepción de la que tuvo lugar en el despacho de la Presidencia, que ya ha sido desarrollada, todas las obras acometidas han procurado conservar al máximo el estado original. El Senado, consciente de la importancia de estas estancias, ha tratado de mantener la representatividad de las mismas a través del ornato. Un ejemplo es la factura conservada en el archivo que data de 1903 donde aparece la colocación de *linóleo* en los suelos de estos despachos, suministrado por el mayor centro productor del mundo, una manufactura escocesa especializada ubicada en Kirkcaldy<sup>50</sup>. La colocación de este material, último grito en ese momento, costó más de tres mil pesetas, cantidad muy importante para la época. Un segundo ejemplo es el que nos encontramos unos años después: cuando la euforia decorativa se disipó y el linóleo comenzó a asociarse a zonas de tránsito por su durabilidad, este fue sustituido por *parquet*, por considerarlo un material más digno para un lugar como este<sup>51</sup>.

La preocupación por un decoro digno en la zona de la Presidencia se siguió manteniendo; tras la guerra civil, el edificio tuvo que ser reparado debido a los desperfectos ocasionados en la contienda para, posteriormente, acondicionarlo como sede del Consejo Nacional del Movimiento. A pesar de que se trata de un momento bastante estéril en cuanto a documentación conservada, la memoria del arquitecto Manuel Ambrós Escanellas refleja estas intervenciones que no se limitan únicamente a las necesarias reparaciones, sino que «en general se realizarán cuantas obras sean necesarias para proporcionar al edificio el carácter y suntuosidad necesaria en el mismo»<sup>52</sup>.

Ya en 1983, el Presidente Federico de Carvajal ordenó un plan de restauración de estos despachos que fue supervisado por el arquitecto conservador Salvador Gayarre, con el fin de devolverles su esplendor, malgrado por el tiempo. Esta operación, de carácter integral, tuvo como premisa preservar el aspecto original de la decoración a pesar de que se reformaron suelos, paramentos, frisos y techos. Del mismo modo, se abordó la restauración de las alfombras, los muebles, los bronce y la plata. En cuanto a los textiles, Gayarre impuso la reproducción exacta de los tejidos en cuanto a diseño y calidad para proceder a la confección de nuevas cortinas, colgaduras y tapizados donde se reutilizaron los flecos y pasamanerías. Fueron varias las empresas que participaron en estos trabajos en cuyos presupuestos detallaron perfectamente las actuaciones que se llevaron a cabo<sup>53</sup>. Trece años después se procedió a la limpieza de estos tejidos y la sustitución de sus guarniciones internas; la única incorporación

50. *Factura de Federico Gschmind, general agent of Barry, Ostlere & Sheperd Limited, Kirkcaldy (08-07-1903). Cuentas de la caja del Senado (enero y julio de 1903)*. Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 736, nº 2 (36), 35 pág.

51. *Presupuesto del Sr. Juan Martín, carpintero, relativo a parquet para varias dependencias y una mesa para el Salón (1910-07-06). Acuerdos de la Comisión de Gobierno Interior (1910)*. Archivo del Senado, Actividad parlamentaria y Administración, legajo 707, nº 1 (23), 3 pág.

52. AMBRÓS ESCANELLAS, Manuel, *Proyecto de consolidación, saneamiento, restauración y decoración del palacio del antiguo Senado hoy Consejo Nacional de la F.E.T. y de las J.O.N.S.*, 1951.

53. *Restauración de alfombras de la Presidencia*. Real Fábrica de Tapices. Archivo del Senado, legajo ADC-0135-13, agosto de 1983. *Restauración de bronce, dorados y elementos análogos de los despachos de Presidencia*. Antonio Herráiz. Archivo del Senado, legajo ADC-0123-07, octubre de 1983. *Confección de cortinas y tapizado de muebles con tela suministrada por el Senado*. Antonio Herráiz. Archivo del Senado, legajo ADC-0128-10, exp. Nº 274/83, octubre de 1983. *Propuesta de restauración de los tres despachos de Presidencia*, Gutiérrez y Valiente S.A., Archivo del Senado, legajo ADC-0127-30, enero de 1984. *Propuesta de reproducción de las telas existentes en los tres despachos de la Presidencia*, Garinsa,

que alteró levemente el aspecto original fue la integración de una greca nueva en la antesala para ocultar el perímetro de la colgadura, que tuvo que verse afectado tras esta intervención<sup>54</sup>.

En 1997 la sustitución de forjados y adecuación de la crujía norte de la planta baja de palacio supuso una obra de gran magnitud. Debido precisamente al carácter conservador y, conscientes de la importancia de mantener la apariencia de estos espacios, se reprodujeron fielmente todos aquellos elementos estructurales que se vieron afectados: artesonados, escayolas, molduras, pintura mural, frisos, entelados y suelos. En la memoria descrita por el arquitecto Carlos García Tolosana se contempla ese carácter conservador:

«En lo que se refiere a los espacios representativos, hay que recordar la demolición y posterior reconstrucción de los despachos de recibo que se realizó desde criterios totalmente conservacionistas, restituyendo la realidad anterior en todo lo posible, pero implementando las instalaciones técnicas necesarias para permitir el uso al que se dedican los espacios en la actualidad»<sup>55</sup>.

En 2011 se realizaron actuaciones puntuales de restauración, encaminadas fundamentalmente a consolidar, proteger y mantener, que fueron supervisadas por el área de restauración de artes decorativas del Museo Nacional del Prado. La última intervención de relevancia ha sido el retapizado de la sillería del despacho central, finalizada en enero de 2023. Para ello se han mantenido los criterios conservacionistas siguiendo las indicaciones del personal del Museo Nacional de Artes Decorativas que, en su momento, visitó estas estancias y analizó la situación de los textiles. Se ha procedido a reproducir los diseños, colorido, tramas, urdimbre y calidades exactas de los tejidos originales, así como sus guarniciones, conservando los antiguos y documentando el proceso para no incurrir en un falso histórico.

En definitiva, los despachos de honor de la Presidencia del Senado fueron y siguen siendo espacios de representatividad y ejercen dignamente esas funciones gracias al empeño por mantener el espíritu con el que fueron concebidos. Quizás el paso del tiempo los ha situado en un plano simbólico, alejado de su funcionalidad primitiva, pero se crearon para trabajar y mostrar ese trabajo al mismo tiempo. En ese sentido han desempeñado magníficamente su cometido, no solo cumpliendo el destino para el que estaban predeterminados, sino trascendiendo hasta convertirse en verdaderos símbolos de la Cámara Alta.

Archivo del Senado, legajos ADC-0134-29 y ADC-0141-16, febrero de 1984. *Entelado, confección de cortinas y tapizado de los despachos de la Presidencia*, Ñíguez, Archivo del Senado, legajo ADC-0202, junio de 1984.

54. Restauración despachos Presidencia. Domingo López. Archivo del Senado, legajo ADO-0219-22, mayo de 1996.

55. GARCÍA TOLOSANA, Carlos, *Realización de las obras de sustitución de forjados y de adecuación de la crujía norte del palacio del Senado. Fase 1*. Informe técnico nº 17/1997, p. 6. Esta documentación ha sido facilitada por el arquitecto conservador del Senado, Don Ignacio Moreno.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

### Libros:

- AAVV, *El arte en el Senado*, Madrid, Dirección de Estudios y Documentación, Departamento de Publicaciones, Secretaría General del Senado, 1999.
- AAVV, *El palacio del Senado*, Madrid, Dirección de Estudios y Documentación, Servicio de Publicaciones, Secretaría General del Senado, 1989 (2ª edición ampliada).
- AAVV, *El Senado en la historia*, Madrid, Dirección de Estudios y Documentación, Servicio de Publicaciones, Secretaría General del Senado, Madrid, 1995.
- ALZOLA Y MINONDO, Pablo de, *El arte industrial en España*, Bilbao, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1892.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María (Coord.), *Viejos y nuevos espacios públicos para la decoración de interiores en España*, Madrid, Ediciones Trea, 2012.
- MEYER, Franz Sales, *Manual de ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994 (5ª edición ampliada).
- RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía, *Diccionario de mobiliario*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2006.
- SARACIBAR, Julio De, *Del Senado que desapareció. Memorias de un funcionario senatorial, ya casi sesentón (1897-1931)*, Madrid, Imprenta de Julio Tosano, 1932.
- TRENAS, Julio y AMBRÓS, Manuel, *El Palacio del Consejo Nacional*, Madrid, Consejo Nacional, 1974.

### Artículos de revistas:

- AGUILÓ-ALONSO, María-Paz, «La valoración social del despacho institucional en el primer tercio del siglo XX», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, núm. 1, enero-junio 2011, pp. 168-169.
- ALFARO MARTÍN, Donato, «Herraiz, un siglo creando «estilo». Breve historia de una empresa familiar», *Además de, revista on line de artes decorativas y diseño*, núm. 6, 2020, pp. 9-38. DOI: <https://doi.org/10.46255/add.2020.6>
- El mundo en auto. Revista de oro*, Vol. III, núm. 25, agosto-septiembre 1926, Barcelona.
- «Influencia de la naturaleza en el ornato», *El Museo de la Industria de Madrid*, Año II, núm. 7, Abril 1871, Madrid.
- «La ornamentación en Italia durante el periodo del Renacimiento», *El Museo de la Industria de Madrid*, Año IV, núm. 2, Noviembre 1872, Madrid.
- PIERA MIQUEL, Mónica, «Antonio Herráiz, mueblista de la vivienda de Julio Muñoz Ramonet en Barcelona», *Res Mobilis: revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. 5, núm. 5, 2016, pp. 155-174.
- RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía, «Mobiliario y decoración en Madrid durante el periodo isabelino. Apuntes para un estudio», *Museo Romántico*, núm. 2, 1992, pp. 31-45. DOI: <https://doi.org/10.46255/add.2015.1.21>
- RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía, «Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del historicismo», *Además de, revista on line de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 63-88. DOI: <https://doi.org/10.46255/add.2015.1>

### Documentos de archivo (por orden de aparición en el texto):

- Inventario realizado por el Oficial Mayor del Senado Eugenio Rodríguez, de los objetos, muebles y alhajas existentes en el Palacio del Senado (1887-12-22)*. Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 619, nº 6 (1), 41 páginas.
- Inventario general de los muebles y efectos existentes en el Palacio del Senado rectificado con las altas y bajas realizadas hasta abril de 1898 por José María Saleta y Jiménez (1895-05-31)*. Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 619, nº 7 (1), 90 páginas.

- Cuentas generales de ingresos y gastos de la Caja del Senado correspondientes al mes de septiembre de 1912. Libramiento de pago por obras, arreglos y composturas de tapicería de muebles de Presidencia (1912-14-10).* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 740, n° 8 (13), 5 páginas.
- Despacho del Secretario. Senado. Presidencia. Tarjetas postales del Palacio del Senado.* Grafos. Madrid, siglo XX. Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), 1 página [imagen].
- Cuentas de la Caja del Senado (junio, septiembre y diciembre). Pagaré por la reforma de tres chimeneas de las habitaciones de la Presidencia. Factura de Mariano Marco, fumista (1878-11-30).* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 728, n° 4 (30), 2 páginas.
- Sala de visitas. Senado. Presidencia. Tarjetas postales del Palacio del Senado.* Grafos. Madrid, siglo XX. Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), 1 página [imagen].
- Álbumes de Amador Herráiz Loranca. Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas, 52 carpetas [imágenes].
- Inventario de los objetos, muebles y alhajas existentes en el Palacio del Senado (1917).* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 619, n° 12 (1), 136 páginas.
- Inventario general de los objetos, muebles y alhajas existentes en el Palacio del Senado (1902-12-18).* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 619, n° 8 (1), 54 páginas.
- Despacho del Secretario. Presidencia. Tarjetas postales del Palacio del Senado. Senado.* Grafos. Madrid, siglo XX. Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), 1 página [imagen].
- Factura de «Herráiz y Compañía» por las obras realizadas en el despacho del Presidente (1917-06-22). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia.* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 318, n° 36 (8), 3 páginas.
- Acuerdos de la Comisión de Gobierno Interior (1916-04-01). Comunicación de las Subcomisiones de Presupuestos y cuentas y de Ornamentación e inventarios, proponiendo se acuerde la nueva ornamentación y amoblamiento del despacho del Presidente (1916-12-02).* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 709, n° 2 (62), 1 página.
- Comunicación de los decoradores «Herráiz y Compañía» remitiendo presupuesto para el despacho del Presidente del Senado (1916-07-11) y Presupuesto para el decorado y muebles del despacho del Presidente del Senado (1916-07-11). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia.* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 318, n° 36 (2), 3 páginas.
- Comunicación de los decoradores «Lisárraga y Sobrinos» sobre el proyecto de despacho para la Presidencia del Senado (1916-08-24) y «Presupuesto de Lisárraga y Sobrinos» (1916). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia.* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 318, n° 36 (3), 3 páginas.
- Presupuesto del decorador José Suárez para un despacho en estilo español del siglo XVI-XVII (1916-09-25). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia.* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 318, n° 36 (4), 4 páginas.
- Comunicación de los decoradores «Herráiz y Compañía» remitiendo presupuesto para el despacho del Presidente del Senado (1916-09-27).* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 318, n° 36 (5), 3 páginas.
- Libramiento de pago por decoro del despacho pequeño de la Presidencia a Herráiz y Cia (06-30-1917). Cuentas generales de ingresos y gastos de la caja del Senado correspondientes al mes de junio de 1917.* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 743, n° 1 (9), 4 páginas.
- Cuentas generales de ingresos y gastos de la Caja del Senado correspondientes al mes de junio de 1917.* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 743, n° 1 (8), 14 páginas.
- Nota con relación de los acuerdos de la Comisión de Gobierno Interior y de la Subcomisión de Ornato, relativos a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia (1917). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia.* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 318, n° 36 (1), 1 página.
- Copia de la protesta del Secretario Primero (Laurencin) en la que hace rebajar el importe de la factura (1917-06-2?). Expediente relativo a la reforma del despacho pequeño de la Presidencia.* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 318, n° 36 (9), 1 página.
- Factura de Federico Gschmind, general agent of Barry, Ostlere & Sheperd Limited, Kirkcaldy (08-07-1903). Cuentas de la caja del Senado (enero y julio de 1903).* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 736, n° 2 (36), 35 páginas.



*Presupuesto del Sr. Juan Martín, carpintero, relativo a parquet para varias dependencias y una mesa para el Salón (1910-07-06). Acuerdos de la Comisión de Gobierno Interior (1910).* Archivo del Senado (actividad parlamentaria y administración), legajo 707, n° 1 (23), 3 páginas.

*Restauración de alfombras de la Presidencia.* Archivo del Senado, legajo ADC-0135-13, agosto de 1983.

*Restauración de bronce, dorados y elementos análogos de los despachos de Presidencia.* Archivo del Senado, legajo ADC-0123-07, octubre de 1983.

*Confección de cortinas y tapizado de muebles con tela suministrada por el Senado.* Archivo del Senado, legajo ADC-0128-10, exp. N° 274/83, octubre de 1983.

*Propuesta de restauración de los tres despachos de Presidencia.* Archivo del Senado, legajo ADC-0127-30, enero de 1984.

*Propuesta de reproducción de las telas existentes en los tres despachos de la Presidencia.* Archivo del Senado, legajos ADC-0134-29 y ADC-0141-16, febrero de 1984.

*Entelado, confección de cortinas y tapizado de los despachos de la Presidencia.* Archivo del Senado, legajo ADC-0202-16, junio de 1984.

*Restauración despachos Presidencia.* Archivo del Senado, legajo ADO-0219-22, mayo de 1996.

## Memorias:

AMBRÓS ESCANELLAS, Manuel, *Proyecto de consolidación, saneamiento, restauración y decoración del palacio del antiguo Senado hoy Consejo Nacional de la F.E.T. y de las J.O.N.S.*, 1951.

GARCÍA TOLOSANA, Carlos, *Realización de las obras de sustitución de forjados y de adecuación de la cruja norte del palacio del Senado.* Informe técnico n° 19/1997. Estudio fotográfico (Tomo I), 1997.

GARCÍA TOLOSANA, Carlos, *Realización de las obras de sustitución de forjados y de adecuación de la cruja norte del palacio del Senado. Fase 1.* Informe técnico n° 17/1997.

RODRÍGUEZ AYUSO, Emilio, *Memoria descriptiva de las obras ejecutadas en el Palacio de Senado durante los años 1882 y 83*, Madrid, Imp. y Fund. de los Hijos de García, 1883.

## Hipervínculos:

PÉREZ MATEO, Soledad, «Mesa de despacho», en CABRERA BRAVO, María Jesús (coord.), *La pieza del mes*, Madrid, Museo del Romanticismo, 2010, Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 11-12. Recurso electrónico en línea (recuperado el 21/01/2023). URL:

<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:0722f283-f002-48ae-855c-c139f1f44670/piezames-febrero-2010.pdf>

«Senado. Despacho del Presidente», en *Todo Madrid, por Cánovas*. Biblioteca digital *Memoria de Madrid*. Recurso electrónico en línea (recuperado el 11/11/022). URL:

[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=280018&num\\_id=20&num\\_total=114](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=280018&num_id=20&num_total=114)



# ARTISTIC DECORATION AND DECORATIVE ARTS IN THE BUILDING OF THE CHAMBER OF DEPUTIES OF THE PARLIAMENT OF THE CZECH REPUBLIC

Mgr. Kateřina Urbanová and Mgr. Olga Šmejkalová

Archives of the Chamber of Deputies

## RESUMEN

En la primavera de 2022, se inauguró una exposición que muestra la historia del Palacio de Thun, su decoración artística y artes decorativas en el vestíbulo del salón principal de la Cámara de Diputados. Thun Palace ha servido como sede del parlamento checo durante más de 150 años. La exposición presenta los resultados de la investigación histórica a una audiencia internacional más amplia. La historia del palacio se remonta al siglo XVII, con la familia Thun uniendo casas burguesas medievales. Después de un incendio, las haciendas bohemias compraron el edificio en el siglo XIX y, en 1861, la Dieta de la Tierra de Bohemia celebró su primera reunión en el salón reconstruido. El interior neorrenacentista de la sala de reuniones se conserva en gran parte. El palacio también sirvió como sede de la Asamblea Nacional Revolucionaria y del Senado durante la Primera República Checoslovaca. A mediados de la década de 1980, el palacio experimentó una reconstrucción artística general, con artistas de renombre mundial como Stanislav Libenský, František Vízner, Rudolf Jurníkl y Vladimír Procházka, cuyas obras se exhiben en las principales instituciones de artes decorativas. El periódico exhibe sus obras de arte en la Cámara de Diputados, enfatizando su relevancia, incluso las obras creadas durante el período de la totalidad comunista.

PALABRAS CLAVE: Palacio de Thun; parlamento checo; decoración artística; Cámara de Diputados; Arte en vidrio.

## DECORACIÓN ARTÍSTICA Y ARTES DECORATIVAS EN EL EDIFICIO DE LA CÁMARA DE DIPUTADOS DEL PARLAMENTO DE LA REPÚBLICA CHECA

### ABSTRACT

*In spring 2022, an exhibition showcasing the history of Thun Palace, its artistic decoration and decorative arts was opened in the Chamber of Deputies' main hall foyer. Thun Palace has served as the Czech parliament's seat for over 150 years. The exhibition presents results of historical research to a broader international audience. The palace's history dates back to the 17th century, with the Thun family*

*uniting medieval bourgeois houses. After a fire, the Bohemian estates bought the building in the 19th century, and in 1861, the Bohemian Land Diet held its first meeting in the reconstructed hall. The Neo-Renaissance interior of the meeting hall is largely preserved. The palace also served as the seat for the Revolutionary National Assembly and the Senate during the 1st Czechoslovak Republic. The mid-1980s saw the palace undergo artistic general reconstruction, featuring world-renowned artists like Stanislav Libenský, František Vízner, Rudolf Jurníkl, and Vladimír Procházka, whose works are exhibited in leading decorative arts institutions. The paper showcases their works of art in the Chamber of Deputies, emphasizing their relevance, even the works created during the period of communist totality.*

*KEY WORDS: Thun Palace; Czech parliament; Artistic decoration; Chamber of Deputies; Glass art.*



The Thun Palace, located in the picturesque Malá Strana district of Prague, has been an emblem of Czech parliamentary life for over 150 years. Despite its current function, the palace was not originally built to house the Czech parliament, unlike other parliamentary buildings in Austria or Hungary. Nevertheless, its rich history and impressive architecture make it a noteworthy destination for visitors to the Czech capital.

Maximilian, Count Thun of Hohenstein, an Imperial diplomat and Knight of the Order of the Golden Fleece, initiated the construction of the palace in the late 17th century. He combined four existing Renaissance-style buildings into a single noble residence, which was completed in 1695 as indicated by an inscription above the entrance to the passage leading to the grand staircase<sup>1</sup>. The palace's original appearance and baroque façade are depicted in a print from 1740 by Friedrich Bernard Werner<sup>2</sup>.

The palace's most striking feature is its session hall, located on the first floor, which was decorated with frescoes by Michael Rottmayr (1656-1730), one of the leading Baroque artists of the time. In the 18th century, the hall hosted amateur theater performances and later became the stage for Pacqual Bondi's theater company when Jan Josef Thun (1711-1788), a prominent patron of the arts, leased part of the palace<sup>3</sup>. The palace's opulence reached its pinnacle in the late 18th century, but in 1794 a large fire broke out in the theatre and irreparably destroyed Rottmayer's decoration<sup>4</sup>. The Thuns were no longer willing to finance the difficult reconstruction and sold the palace to the Czech Estates in the early 19th century. The following reconstruction work was supervised by Alois Ignác Palliardi (1765/7-1806).

During the reconstruction, most of the palace's ornate Baroque interior decoration was lost, and the façade was redesigned in the classical style. Interestingly, the palace was also utilized by non-political institutions, including the Czech Savings Bank from 1825 onwards. Further renovations were undertaken in the mid-19th century under the direction of the Prague neoclassical architect and builder Jan Ripota (1799-1879).

The Thun Palace became the heart of Czech parliamentary life in the 1860s<sup>5</sup>. The assembly hall was expanded and elaborately redecorated in the Neo-Renaissance style by builder Karel Brust and modeler Karel Behr. A woodcut from 1870 depicts the

- 
1. NAŇKOVÁ, V., „Fischer z Erlachu v thunovské korespondenci“, *Umění XXXI*, vol. 4, 1983, pp. 334-339. NOVOSADOVÁ, O., MUK, J., *Pasport čp.176, SURPMO*, Praha 1968. PREISS, P., „K dějinám paláce Maxmiliána Thuna na Malé Straně“, *Staletá Praha*, vol. IV, 1973, pp. 61-66. VLČEK, P. a kol., *Umělecké památky Prahy Malá Strana*, Praha 1999. VLNAS, V., Ledvinka, V., MRÁZ, B., *Pražské paláce*, Praha 1995. Národní archiv, fond Zemský výbor v Čechách 1874-1928, kart. 349-355, 1526. Národní archiv, fond České místodržitelství 1856-1883. Národní archiv, fond České místodržitelství 1884-1900. Národní archiv, fond Zemský výbor Království českého 1874-1928. Národní archiv, fond Zemský úřad Praha, kart. 645, 653. Národní archiv, fond Předsednictvo ministerské rady, kart. 1652.
  2. WERNER, F. B., „Thunovský palác ve Sněmovní ulici na Malé Straně v Praze, kol. 1740“ *Archiv hlavního města Prahy*, sbírka grafiky, sign. G 69.
  3. [https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=34:bondini-pasquale&catid=13&lang=cs&Itemid=299](https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=34:bondini-pasquale&catid=13&lang=cs&Itemid=299). [https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=767:thun-hohenstein-jan-josef-frantisek-antonin&catid=13&lang=cs&Itemid=299](https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=767:thun-hohenstein-jan-josef-frantisek-antonin&catid=13&lang=cs&Itemid=299).
  4. ŠEBESTA, E., „Příspěvky k dějinám pražského divadla z konce 18. a počátku 19. století“, *Československé divadlo*, no. 2, 1924, pp. 194-195, 243, 260-262.
  5. Národní archiv, fond České místodržitelství Praha 1856-1883, sign. 9/3/3, kart. 58.

assembly hall's appearance during this period<sup>6</sup>. The assembly hall was renovated once again in the mid-1890s, resulting in the installation of electric lighting and the addition of 243 new seats. A new entrance was also constructed during this time.

The hall's decoration included a monumental oil painting of Emperor Franz Joseph I by Eduard Engerth (1818–1897), director of the Prague Academy of Fine Arts. The painting was removed from the hall shortly after the establishment of the Czechoslovak Republic and for a long time was housed in very unsatisfactory conditions. Eventually, it ended up in the collections of the National Museum, where it is still found today<sup>7</sup>.

Another interesting object placed in the hall was a classical clock, made at the beginning of the 19th century for the governor's office. The machine was made by Václav Wilfert and the gilded carved cabinet with Bohemian lands symbols was made by carver and sculptor Ignác Michal Platzler. Later they were moved to the Marshal's office. In 1939 they were transferred to the National Museum together with other art objects. The fate of this clock is sad, as it was stolen from the permanent exhibition of the National Museum in 2000<sup>8</sup>.

The armchair of the Marshal of the Bohemian Land diet and the Governor's chair was also made for the sessions of the Bohemian Land Diet. Both chairs are upholstered in red velvet and richly carved. The marshal's chair is decorated with Bohemian lands symbols –the St Wenceslas crown and the Czech lion. On the other hand, the governor's chair is decorated with symbols of the Austro-Hungarian monarchy– the imperial crown and an eagle with the emblem of the Habsburg dynasty. These chairs are now also in the care of the National Museum<sup>9</sup>.

After the dissolution of the Bohemian Land Diet in 1913, parliamentary life returned to the Thun Palace with the establishment of Czechoslovakia. The assembly hall, used as a potato and flour warehouse during the war, was hastily repaired and the symbols of the Austro-Hungarian Empire were removed. From 1920 the building was used by the Senate and the Czech Administrative Committee. The rooms of the vice presidents were newly equipped for the Senate. The furniture designs stored in the Archives of the Chamber of Deputies. Only the second was implemented of these designs, but the furniture was not kept<sup>10</sup>.

The most lavishly furnished rooms were those of the President of the Senate. The Speaker's study is one of two rooms where has been preserved the original late Baroque stucco ceiling decoration, probably with scenes from the Old Testament, However, the Baroque fireplace made of dark red marble with a high extension is modern, as is the Neo-Baroque furnishings, which were made in 1925 by the Jindřich Röhrs company at a cost of almost CZK 276,000, which was a very high price for the time (for comparison, a car purchased by the Senate presidency at the same time cost 139,000 Kč)<sup>11</sup>. The luxurious furnishings have remained in place throughout the 20th century and now serve the Speaker of the Chamber of Deputies.

6. Národní památkový ústav, ev. č. N103352, kresba Josefa Scheiwla from year 1870, in the photo by Č. Šila, 1970.

7. SRŠEŇ, L., „Engerthův portrét Františka Josefa I. z české zemské sněmovny“, Sborník Národního muzea v Praze (Acta Musei Nationalis Prague, Series A – Historia, vol. 67, 2013, no.1-2, pp. 11-28. Engerth, E., „Podobizna Františka Josefa I.“ Národní muzeum, sbírka Národního muzea, H2-192 426/a-b

8. SRŠEŇ, E., 2013, pp. 20, 22.

9. SRŠEŇ, L., 2013, pp. 19-20.

10. Archiv Poslanecké sněmovny, fond Spisy – budovy Parlamentu, inv. č. 13, kart. 2.

11. Archiv Poslanecké sněmovny, fond Národní shromáždění ČSR – Senát, index V, s. 48.

After the Second World War, Parliament did not return to the Thun Palace. The Senate was no longer established and the building was too small for the National Assembly. The building was used by various institutions such as the Ministry of Health and the Ministry of the Interior. Parliamentary events returned here only with the establishment of the Czech National Council in 1968. However, the building was in a poor state of repair and a major reconstruction had been planned since the 1970s. The reconstruction finally began in 1985 and ended in the revolutionary year 1989<sup>12</sup>.

An important part of the reconstruction of the seat of the Czech National Council was the newly conceived artistic decoration of the chamber premises. The political representation as well as the designers of the buildings placed great emphasis on it. The artistic decoration was to be a showcase of contemporary art and at the same time to recall the traditions of Czech history. The general designer of the building drew up an art master plan, which was to guarantee the symbiosis of the architecture of the buildings with the installed art. At the same time, an anonymous competition was announced in 1987, which after a long time allowed the participation of all artists. The competition was held in four circuits to obtain major works of art for the building<sup>13</sup>. The first competition area was the design of a glass front wall with the national emblem in the largest meeting room on the ground floor. None of the designs met the jury's expectations. The all-glass wall was abandoned and the leading glass artist Stanislav Libenský was approached.

Stanislav Libenský (1921-2002) was a prominent figure in the world of glass art, whose impact has been felt by artists worldwide. He studied glass and monumental painting at the School of Applied Arts in Prague, and later became the director of the glass school in Železný Brod. However, it was his meeting with sculptor Jaroslava Brychtová in 1954 that was truly pivotal in his artistic career. Together, they became artistic and life partners and began to experiment with the possibilities of fused glass, joining the generation of artists who elevated glass to the material of monumental works of art. Libenský's talent for painting, combined with Brychtová's talent for modeling, allowed them to create stunning glass sculptures that influenced generations of artists around the world<sup>14</sup>. Their first joint commission "Zoomorphic Stones" for the Czechoslovak Pavilion at Expo 58 in Brussels won one of the Grand Prix awards at the exhibition<sup>15</sup>. Libenský and Brychtová successfully represented Czechoslovakia at other world exhibitions in Montreal (1967) and Osaka (1970), where their huge sculpture "River of Life", measuring 22 meters and weighing 12 tons, was the central exhibit of the Czechoslovak Pavilion<sup>16</sup>. The work of the artistic duo was favored by the leading architects of the time, which is why a large number of their works can be found in the interiors and exteriors of modernist and brutalist buildings in the Czech Republic. In 1989, Stanislav Libenský was already a world-renowned glass artist, which is why he was directly approached by representatives of the Czech National Council to create an

12. ADAM, Č., KREJČÍ Z., Česká národní rada, Praha 1990.

13. Archiv Poslanecké sněmovny, fond Předseda České národní rady, 1968–1992, inv. č. 129, kart. 42. Archiv Poslanecké sněmovny, Stavební archiv, Výtvarný generel – rekonstrukce budovy České národní rady, SURPMO, Praha 1987. Národní archiv, fond Ministerstvo kultury Československé republiky a České republiky, kart. 296, sign. 30. Národní archiv, fond Státní ústav památkové péče a ochrany přírody, čp. 176. Národní archiv, fond Státní památková správa, kart. 463, sign. 30.

14. LANGHAMMER, A., HLAVEŠ, M., Sklo/sto/Brod : sklářská škola v Železném Brodě 1920-2020 , Železný Brod 2021, p. 113.

15. PETROVÁ, S., České sklo, Praha 2018, s. 63, p. 67.

16. PETROVÁ, S., České sklo, Praha 2018, s. 107, p. 111.

artistic state emblem for the meeting hall in the Thun Palace after a failed competition. The resulting sculpture was an eleven-piece, almost five-meter-wide artwork made of cast lead crystal, dominated by a Hussite pavěsse with a Czech lion in the center. The motif of the Czechoslovak flag develops on the left and right sides. To achieve plasticity and color differentiation of the flags' wedge, the author worked with different depths of plaster molds<sup>17</sup>. Unfortunately, the monument was removed from the meeting room unprofessionally and damaged in the late 1990s. It was subsequently stored in a warehouse of unwanted items. As of 2021, the artwork was moved to the depository of the Archives of the Chamber of Deputies, awaiting the intervention of restorers and a dignified placement in the Chamber of Deputies building. (figure 1).

Another competition area was the realization of crystal lamps for the Hall of State Acts. Due to the technical difficulty of the competition, only 6 designs were entered. In the end, Vladimír Procházka was chosen to implement his design in cooperation with architect Luděk Štefek.



Figure 1. Stanislav Libenský. Cast lead crystal.

The artistic oeuvre of Vladimír Procházka (\* 1947) was largely shaped by his teacher Stanislav Libenský, who, during the heyday of studio glass, directed him towards exploring the integration of glass within architecture. Through collaborations with architects, Procházka produced numerous impressive works, both in terms of conceptual depth and scale, in the interiors of newly constructed buildings.

Notable among his achievements is the creation of a glass ceiling for the council chamber of the Ústí nad Labem city hall in 1985, comprising of 12,000 identical glass elements spread across an area of 600 square meters. Procházka's design, centered around the motif of the sun, won a competition for a portion of the artistic furnishings in the newly-built Palace of Culture in Prague in 1980. Other significant works include lighting designs for the Kovo Palace and Hilton Hotel in Prague, the Pálffy Palace in Bratislava, and the U.S. Embassy in Budapest<sup>18</sup>.

Like his teacher Libenský, Procházka also engaged in the challenge of combining sacred architecture with modern glass art. While Libenský and Brychtová created stained glass windows for the Chapel of St. Wenceslas in St. Vitus Cathedral at Prague Castle, Procházka installed three windows made of molten and polished glass during the reconstruction of the equally important Romanesque Rotunda of St. George and St. Vojtěch on Říp Mountain. Additionally, he combined Baroque architecture with contemporary art at the Prague Loreto. The glass ceiling illuminating the Loreto treasure house, designed by Procházka using polished crystal rods, still remains in place today, although the

17. Archiv Poslanecké sněmovny, depozitář umění.

18. LANGHAMMER, A., HLAVEŠ, M., Sklo/sto/Brod : sklářská škola v Železném Brodě 1920-2020 , Železný Brod 2021, p. 186.



lighting fixture in the shape of a sun made of polished rods disappeared from the main nave of the church after 1989<sup>19</sup>.

Procházka's design for a competition for lighting in the newly built chamber of State Acts in the Czech National Council building employed 1870 crystal pipes of different lengths, arranged in different directions in mirror bridges, to create a "glass cloud" that plays with light intersections and infinite mirroring. In 2019, the crystal ceiling was completely renovated under the direction of the artist. (figure 2).

The victory of Alexandra Rudova (\* 1948) in an anonymous competition for a triptych of tapestries expressing the apotheosis of work and peace to a new hall of State Acts was surprising for the artistic circles. Although she had devoted herself to textile art after graduating from the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, she was not well known. She learned about the competition, in which all artists could participate regardless of membership in the Union of Czech Visual Artists, by chance<sup>20</sup>.

The competition task was close to her, as she had dealt with a similar theme in her final work at the academy. Inspired by the Renaissance technique of weaving mille-fleurs tapestries, where the central motif is surrounded by thousands of flowers, she placed Prague Castle, Charles Bridge, and Charles IV in the center of her designs, and replaced the flowers with text - the names of Czech cities and personalities from Czech history, culture and science. The jury appreciated not only this chosen composition, but also the sensitive and restrained color scheme, which, in accordance with the carpet color scheme, strengthened the overall impression. They also emphasized the need to consult with the client about the content of the text part. The process of approving suitable personalities and cities was very time-consuming and prolonged the completion of the cartoons, which served as a template for the weaver - the tapestry workshop of the Central Bohemian Arts and Crafts Centre in Jindřichův Hradec. The lettering templates were made by graphic designer Jan Jiskra, and the textile consultant was František Rauš. The three woolen carpets that were part of the order were manufactured in the tapestry workshop in Valašské Meziříčí.

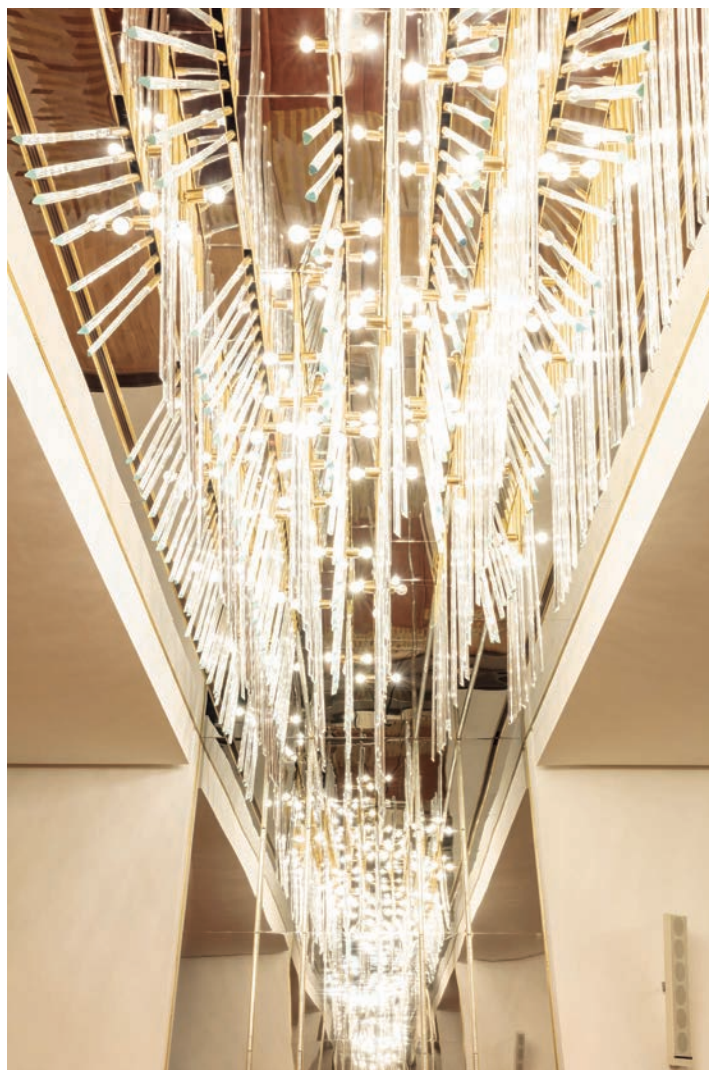


Figure 2. Vladimír Procházka. Glass cloud.

19. HLAVEŠ, M., Vladimír Procházka, Glass – light – space, Ústí na Labem 2020, pp. 6-7.

20. Archiv Poslanecké sněmovny, oral history, rozhovor s Alexandrou Rudovou ze dne 10.2.2022.



Figure 3. Alexandra Rudová. Charles Bridge.

The installation took place in the atmosphere of the revolutionary days of November 1989. The end of one-party rule also meant the end of the exhibition of the “Prague” tapestry, as the names of significant communists were crossed out in the text part. However, the remaining two tapestries still decorate the hall of State Acts (figure 3).

In the last round of a competition, a design for a sculpture and a wall in the entrance area was required. The sculpture, symbolizing Czech statehood, was to be located in axial symmetry with the northern entrance for members of parliament and employees of the Czech National Council (ČNR). Out of eleven submitted designs, Stanislav Hanzík won the first prize with his work “Zápas” (Struggle).

Stanislav Hanzík (1931-2021) graduated from the Academy of Fine Arts in the 1950s under the guidance of Professor Jan Lauda. As a fresh graduate, he contributed to the creation of the sculpture “New Age” by Vincent Makovský for the Czechoslovak exhibition at the Expo 58 world fair in Brussels, which significantly influenced Hanzík’s further direction. He then completed postgraduate studies in architecture at the Academy of Fine Arts under Makovský’s supervision, where he taught sculpture integration with architecture, and after completing his studies, Hanzík took over his teaching position. The combination of architecture and sculpture and the mastery of the entire space of the northern courtyard of the Thun Palace was an important condition for successfully meeting the competition requirements for works of art in the newly renovated building of the Czech National Council. The monumental sandstone sculpture of a lion wrestling with a snake and sled contrasted with the calm surface of the wall made up of sandstone slabs with shallow reliefs of the heraldic emblems of the Czech lands, on whose appearance the sculptor collaborated with the graphic artist Bohuslav Franc. According to the jury, it best captured the idea of Czech statehood and fulfilled the conditions of the competition. Its implementation was given priority over other designs, which mostly referred to the symbolism of the second half of the 20th century, such as girls with branches and doves. According to the author’s statement, the design of



the sculpture, titled “Struggle,” was intended to embody the idea of the lion’s victory through strength and loyalty over enemies. Nevertheless, the jury recommended that the sculptor omit the sled and snake motif; however, in the final implementation, the intertwined body of the snake under the lion’s claws is still present<sup>21</sup> (figure 4).



Figure 4. Stanislav Hanzík. Struggle.

---

21. ŠKVÁRA, J., Úspěch Stanislava Hanzíka, Průboj, Ústí nad Labem , 6. 11. 1987.

Apart from the anonymous competition winners, other artists also contributed to the decoration of the building of the Czech National Council. One of these artists was František Vízner (1936-2011), a prominent glass artist who collaborated with architect Tomáš Šantavý to design the lighting fixtures for the lobby in front of the assembly hall. After completing his studies at Czech glass schools in Nový Bor and Železný Brod, Vízner went to the Prague Academy of Arts, Architecture and Design in the early 1960s. During his tenure at the Rudolf Glassworks in Dubí near Teplice, he primarily designed objects made of pressed glass in collaboration with another prominent Czech glass artist, Rudolf Jurníkl.

Studio-cut glass was one of Vízner's main areas of interest, for which he became world-famous. His works are held in many well-known museums such as the Victoria and Albert Museum in London, the National Museum of Modern Art in Tokyo, the Museum of Decorative Arts in Paris, the Louvre, and the Metropolitan Museum in New York<sup>22</sup>.

The corridor and the main staircase are decorated with mirror panels and glass decorative elements in the shape of lenses, which were created by Rudolf Jurníkl (1928-2010), another representative of the Czech art glass school<sup>23</sup>. Jurníkl's beginnings in glass art are associated with the North Bohemian center of glassmaking in Kamenický Šenov, where he graduated from a glass school in the post-war years. He then moved to Prague, where he continued his studies at the Academy of Arts, Architecture and Design in the studio of Professor Karel Štipl, whose teaching also focused on the issue of industrial design, particularly pressed glass (blowing glass into molds). After completing his studies, Jurníkl worked as a sculptor and ceramist. From 1960 to 1988, he was employed as a glass designer at the Rudolf Glassworks in Dubí near Teplice. One of his greatest artistic achievements is the design of a vase named "Osaka," which was exhibited at the Expo world exhibition in Japan in 1970. Jurníkl remained faithful to pressed glass throughout his life, during which he managed to imprint his unique style and form on it.

The jardinières made of blown glass are an example of the combination of glass design and the applied character of the art object. They were created by Ivana Houserová (1957-2015), who was a graduate of the glass school in Železný Brod. She continued her studies at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, where she worked in the glass studio of Professor Stanislav Libenský. At that time, she became interested in glass design and cast glass sculpture, disciplines in which she achieved remarkable results.

For a reconstructed building, Houserová created 80 columns containing 630 glass elements. While only a small portion of these elements have survived to the present day, they still serve as representative pieces in the building's most important location - the meeting hall. The jardinières also became one of the three-dimensional exhibits in an exhibition on history and art at the Thun Palace.

Houserová participated in more than 200 exhibitions worldwide, and her works are represented in more than 100 private collections<sup>24</sup>.

22. ADLEROVÁ, A., František Vízner. Sklo 1961-1971, Galerie Fronta, Praha 1971. [Http://frantisekvizner.com/](http://frantisekvizner.com/).

23. ADLEROVÁ, A., Rudolf Jurníkl. Sklo, Katalog Sklo Union Teplice 1983.

24. LANGHAMER A., „Skleněný svět Ivany Houserové“, Keramika a sklo, num. 6, 2003, Praha, pp. 12-14. LANGHAMER A., „Skleněný svět Ivany Houserové“, Sklář a keramik, num. 9-10, 2012, Jablonec nad Nisou, pp. 243, 262-263. [Http://www.ivanahouserova.com/cz/](http://www.ivanahouserova.com/cz/).



While fragile glass flowerpots largely succumbed to destruction, jardinières made of fired clay, resistant to weather conditions, adorn the exteriors of the Chamber of Deputies building to this day. Planted with greenery, they can still be seen in the Thun Palace. Their author is the artist Marie Kroužková, who has been involved in the creation of utility and decorative ceramics since 1965 and works as a professional artist. Her decorative work still focuses on garden architecture - jardinières and ceramic nooks. Upon entering the Thun Palace, visitors are greeted by a large secco painting entitled "Work and Peaceful Life" located at the reception area. The painting was created by the academic painter and graphic artist Rudolf Riedlbauch (\* 1944). Some of Riedlbauch's other works can be found in the complexes of Prague's universities, on residential facades in the Slovak city of Trnava, and in the West German cities of Freiburg and Konstanz. In addition to large-scale secco paintings, he also worked on drawing, designing and producing tapestries, painting on glass, and creating stained glass windows. Due to his distinctive artistic style, his works are represented in numerous galleries, institutions, and private collections both in the Czech Republic and abroad<sup>25</sup>.

After the fall of the communist regime in 1989, some of the art with socialist themes was removed and fell into oblivion. However, a large number of artworks from the 1980s have remained in place to this day. Now has been established commission for the Art Collection in the Chamber of Deputies, but its reach is limited due to lack of funding.

---

25. SEDLÁČEK, D., RIEDLBAUCH, R., Rudolf Riedlbauch, Praha 2005. [http://ready.cz/WEB\\_riedlbauch/profil.html](http://ready.cz/WEB_riedlbauch/profil.html).  
<https://encyklopedie.praha2.cz/osobnost/2258-rudolf-riedlbauch>.



# MOBILIARIO Y DECORACIÓN DEL EDIFICIO PRIMERA AMPLIACIÓN DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS. LA SALA CONSTITUCIONAL Y LOS COMEDORES DE RESPETO

María Villalba Salvador

Universidad Autónoma de Madrid

## RESUMEN

Este trabajo se centra en el estudio del mobiliario y la decoración del Edificio Ampliación I del Congreso de los Diputados, cuya construcción se aprobaba en 1975. Atiende especialmente, por su importancia, a la llamada Sala Constitucional y a los Comedores de Respeto, habilitados para su uso en los años 1979 y 1980 fundamentalmente. Participaron como empresas adjudicatarias varias firmas españolas especializadas, de las que destacamos S. Santa María y Cía S.L., Gastón y Daniela S.A., Real Fábrica de Tapices y Grifé & Escoda, S.L., por su aportación al enriquecimiento del patrimonio que custodia esta institución relativo a las artes decorativas e industriales, en cuanto a moblaje, alfombrado, tapizado, cortinas y lámparas.

**PALABRAS CLAVE:** Congreso de los Diputados; Sala Constitucional; Comedores de Respeto; artes decorativas e industriales; mobiliario; S. SantaMaría y Cía, S.L.; Real Fábrica de Tapices, Gastón y Daniela, S.A., Grifé & Escoda, S.L.

## FURNITURE AND DECORATION OF THE FIRST EXTENSION BUILDING OF THE CONGRESS OF DEPUTIES. THE CONSTITUTIONAL ROOM AND THE RESPECT DINING ROOMS

### ABSTRACT

*This work focuses on the study of the furniture and decoration of the Ampliación I Building of the Congress of Deputies, the construction of which was approved in 1975. It pays special attention, due to its importance, to the so-called Constitutional Room and the Respect Dining Rooms, set up for their use mainly in years 1979 and 1980. Several specialized Spanish firms participated as successful bidders, out of which we highlight S. Santa María y Cía S.L., Gastón y Daniela S.A., Real Fábrica de Tapices and Grifé & Escoda, S.L., for their contribution to the enrichment of the heritage that this institution guards regarding the decorative and industrial arts, as regards the furniture, carpeting, upholstery, curtains and lamps.*

**KEY WORDS:** Congress of Deputies; Constitutional Room; Respect Dining Rooms; decorative and industrial arts; furniture; S. SantaMaría y Cía; S.L, Real Fábrica de Tapices; Gastón y Daniela, S.A.; Grifé & Escoda, S.L.

A finales de los años setenta tuvieron lugar una serie de cambios en el edificio del Congreso de los Diputados con motivo de la ejecución de la Ampliación I. Es decir, uno de los siete edificios que constituyen el actual complejo parlamentario, que ha visto incrementar los espacios a medida que aumentaba la complejidad y la importancia de las funciones desempeñadas por la Cámara, sobre todo a partir de la promulgación de la Constitución de 1978. Por tanto, vamos a situarnos en los años 1979 y 1980, en los que se decidió la decoración de este nuevo inmueble.

Habitualmente, desde su apertura esta institución venía prestando apoyo a la producción de obras de arte, que generalmente actuaban de forma representativa y significativa en relación con la historia del Congreso de los Diputados. Este planteamiento se modificó, de alguna manera, con la promulgación de la Constitución de 1978 y la llegada de la democracia. La adquisición de obras de arte no se entendía ya tanto como un estímulo para discernir el sentido de esta institución, sino que los criterios serían de orden más pragmático: obras o piezas adecuadas a los nuevos espacios y a su uso y función con el objetivo de aportar un aspecto renovado, si bien en ocasiones se puedan deducir determinadas conclusiones sobre la elección de algunas obras y piezas artísticas. Entre las colecciones de la Cámara se encuentran tanto creaciones plásticas como piezas de artes aplicadas<sup>1</sup>.

La ampliación I del edificio se decidió con posterioridad a que entre 1966 y 1971 los arquitectos Pablo Cantó y Antonio Cámara, bajo el asesoramiento de Miguel Ángel García Lomas, que era entonces director general de Arquitectura y Procurador en Cortes, realizasen unas obras que buscaban aumentar el espacio de uso del edificio original pero resultaron insuficientes. Por tal motivo se intentó la adquisición de algunos bloques de las calles limítrofes y, finalmente, tras la expropiación de tres inmuebles inmediatos al Palacio del Congreso, se dio el visto bueno al proyecto en 1975 y se iniciaron las obras bajo la dirección de Antonio Cámara Niño, arquitecto conservador de las Cortes. La ampliación quedó unida al edificio de Palacio por un puente elevado sobre la calle Floridablanca, que desde entonces pasó a formar parte del conjunto. El edificio se inauguró el 28 de mayo de 1980 con la presencia de los reyes de España, don Juan Carlos y doña Sofía<sup>2</sup>.

Como señala Antonio Bonet, todo en el edificio contribuye a crear un ambiente sobresaliente en el cual, tanto las dimensiones de sus estancias, como la luz y el color, así como las colecciones, tanto de artes plásticas como de artes decorativas que alberga el conjunto de las edificaciones en las distintas salas, pasillos y despachos, se caracterizan por su calidad<sup>3</sup>.

- 
1. Vid. Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M. D., Vallejo Ulecia, I. *El Patrimonio histórico-artístico del Congreso de los Diputados*. Madrid, Congreso de los Diputados, 2011, pp. 10-11.
  2. Herrero de Padura, M., «Los espacios arquitectónicos del Archivo y de la Biblioteca del Congreso de los Diputados», *Revista de las Cortes Generales*, núm. 100-101-102, 2017, 505 y 510-511; Navascués Palacio, P., «El Palacio», en *El Congreso de los Diputados*, Madrid, Congreso de los Diputados, 1998, p. 225.
  3. Vid. Bonet, A., Arias de Cossio, A.M., «Las artes plásticas», en *El Congreso de los Diputados*, Madrid, Congreso de los Diputados, 1998, p. 236.



En este sentido, y siguiendo a Álvarez Lopera, conviene dilucidar el papel que ha jugado en la época contemporánea el mecenazgo institucional que, en su origen, con motivo de la construcción del Congreso de los Diputados y el consecuente cumplimiento de un proyecto ornamental, se concentraría en los géneros pictóricos de mayor relevancia, especialmente la pintura de historia. Cuando la democracia se instauraba en España a finales de los años setenta, resurgía la idea del mecenazgo de las artes en la institución, pero siempre conforme al signo de los tiempos. Al hilo de la ampliación se formó una importante colección de arte contemporáneo<sup>4</sup>. Pero, del mismo modo que la pintura embellecía el conjunto de las estancias del nuevo edificio, contribuían también el mobiliario, el alfombrado, el tapizado, así como los conjuntos de lámparas y otros objetos de uso cotidiano. Por ello, este estudio pretende ser una aportación en cuanto al conocimiento del patrocinio y de la conservación de nuestro patrimonio cultural en el contexto de una de las instituciones más insignes del Estado. Este planteamiento ya se encuentra en los orígenes de la construcción del edificio pues la *Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados*, documento de 1856 que anunciaba al Estado como nuevo mecenas, afirma que «el Palacio sería destinado exclusivamente para que celebrase el Congreso de los Diputados sus sesiones con decoro y comodidad (...). Las sumas que en esta clase de obras se invierten, redundan en provecho y honor del mismo país que las suministra, ofrecen ocasión de mostrar su habilidad a los artistas, contribuyen al fomento de las artes y en realidad son una semilla fecunda de prosperidad y de impulso para la industria. Preciso es por tanto describir detalladamente el Palacio del Congreso de los Diputados y dar a conocer a los artistas que en el ornato de este noble edificio han tenido parte y las fábricas y talleres que han suministrado las telas y artefactos mecánicos, que por ser fabricados en España todos los objetos empleados en obra tan considerable, constituyen una exposición de la industria española de nuestra época»<sup>5</sup>.

Sirva este texto como punto de partida para acometer la explicación sobre el concurso de Amueblamiento y Decoración del Edificio Primera Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados, que fue acordado por la Mesa del Congreso el día 1 de noviembre de 1979 y, formuladas las oportunas solicitudes y la propuesta por la Mesa de Contratación constituida a tal fin, se acordó en sesión de 7 de enero de 1980, adjudicar provisionalmente las obras a diversos licitadores. En concreto se trataba de las empresas Sáenz Santa María (Mobiliario), Fábrica de Tapices Miguel Stuyck (Alfombras), Fundación de Gremios (Mobiliario, alfombras, complementos), La Alpujarreña (Alfombras), Real Fábrica de Tapices (Alfombras), Grifé & Escoda (Lámparas y accesorios de cocina), Ángel Martín (Mobiliario), Gastón y Daniela (Tapicerías), Casa Herraiz (Mobiliario), Casa y Jardín (Mobiliario), Tridex (Bronces), Ernesto Andrada (Mobiliario) y Voltri (Mobiliario)<sup>6</sup>. Se trataba de empresas de gran tradición en el ámbito de la decoración en nuestro país. De todas ellas, se guarda documentación en el Archivo del Congreso, fuente fundamental de esta investigación<sup>7</sup>.

---

4. Vid. Álvarez Lopera, J., «El Congreso de los Diputados entre el mecenazgo institucional y el coleccionismo político», en Salvá, A., *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*, Madrid, Congreso de los Diputados y Fundación Argentaria, 1997, pp. 11-15.

5. *Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados publicada por la Comisión de Gobierno Interior del mismo*, Madrid, Aguado, 1856, p. 2.

6. «Relación de entrega nº 6/3. Gobierno Interior (en adelante Gob. Int.), Legajo 1135, num. 2. Archivo del Congreso de los Diputados (en adelante ACD), Madrid.

7. ACD, Gob. Int., Legajo 1135, núm. 2, y Legajo 1136 único.

Destacan en este encargo las empresas adjudicatarias de la llamada actualmente Sala Constitucional, entonces Gran Salón de Conferencias a nivel internacional o Gran Salón de conferencias internacionales<sup>8</sup>, y de los Comedores de Respeto, espacios que se conservan en el edificio proyectado por Antonio Cámara y que custodian gran parte del mobiliario y elementos decorativos adquiridos en aquellos años de la Transición Democrática. Respecto a la primera, con el paso del tiempo y quizás por abreviar el nombre completo el Gran Salón de Conferencias dio en denominarse Sala Internacional, ya que estaba pensada para la recepción de las delegaciones internacionales (con sala de traducción simultánea). De hecho, fue la Conferencia de Presidentes de Asambleas Parlamentarias Europeas la que inauguró este espacio, con fecha 30-31 de mayo de 1980<sup>9</sup>. En abril del año 2010, se colocaron los cuadros de los padres de la Constitución realizados por Hernán Cortés y se le cambió el nombre al salón que, a partir de entonces, se ha denominado Sala Constitucional<sup>10</sup>.

En la decoración de dicho salón participaron, fundamentalmente, las empresas Sáenz Santamaría y Cía. S.L., la Real Fábrica de Tapices y Gastón y Daniela S.A. En cuanto a la empresa Sáenz Santa María y Cia, S.L. fue fundada por D. José Luis Aguirre Martos, si bien el nombre se lo dio a su socio Luis Sáenz Santa María y de los Ríos<sup>11</sup>. Este era de origen gaditano y había trabajado para Gonzalo Losada y González de Villalaz, director gerente de Crowner en 1922. Según Selina Blasco, el nombre de esta empresa es un *alter ego* elegido por Vicente Martínez Feduchi como dueño de empresa de mobiliario<sup>12</sup>. De esta firma fue director artístico Santa María después de haber sido responsable en Madrid de Fredy's, una afamada casa de Bilbao. Allí debió hacer amistad con Luis Martínez Feduchi, arquitecto y diseñador de mobiliario y hermano de Vicente, y en 1929 ya trabajaban juntos en la empresa S. Santa María y Cía., situada en la calle Jovellanos n.º 5. Debieron coincidir fundamentalmente antes de la Guerra Civil. Después su relación profesional parece que se distanció, no así su amistad, quizás por la vinculación de Feduchi a la marca Rolaco, aunque se trata solo de una hipótesis<sup>13</sup>. La Revista Nuevas Formas incluía en sus páginas en algunos de los números de los años 30 publicidad de la Sociedad S. Santamaría y Cía. Así recoge en los índices de

- 
8. Aparece en los planos de la obra de la Ampliación I con este nombre. Información facilitada por Rosario Martínez Cañavate, directora del Archivo del Congreso de los Diputados.
  9. No se ha encontrado documentación de que la sala cambiara de nombre oficialmente. En los álbumes fotográficos, en 1980 y 1981 no consta el nombre de la sala; en las fotos de 1982 en adelante consta como Sala Internacional. En las memorias anteriores a 1986 no hay apartado de obras. Posteriormente: Memoria del Congreso 1986-1989: cambio del sistema de traducción simultánea inalámbrico a un sistema alámbrico en la Sala Internacional, y Memoria 1989-1993 y 1993-1996: acondicionamiento de la Sala Internacional, con el fin de realizar una vía de comunicación con la Ampliación II. Aparece en las fotonoticias (se hacen desde 2004) y las notas de prensa (2007) como Sala Internacional hasta 2010. Información facilitada por Rosario Martínez Cañavate, directora del Archivo del Congreso de los Diputados.
  10. «El presidente del Congreso de los Diputados, José Bono, presidió la inauguración de la Sala Constitucional, nueva denominación que la Mesa acordó otorgar a la Sala Internacional para rendir homenaje a los siete miembros de la ponencia encargada de la elaboración de la Constitución Española. Esta sala, en la que se reúne la Diputación Permanente y, entre otras, la Comisión Constitucional, está desde el miércoles presidida por siete retratos de los ponentes de la Constitución realizados por el pintor Hernán Cortés Moreno, y que fueron expuestos por primera vez durante la celebración del Día de la Constitución y las Jornadas de Puertas Abiertas de 2009, cuando los ciudadanos tuvieron ocasión de ver la obra en el Vestíbulo de Isabel II», en [https://www.congreso.es/notas-de-prensa?p\\_p\\_id=notasprensa&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&\\_notasprensa\\_mvcPath=detalle&\\_notasprensa\\_notaid=1239,23/04/2010](https://www.congreso.es/notas-de-prensa?p_p_id=notasprensa&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_notasprensa_mvcPath=detalle&_notasprensa_notaid=1239,23/04/2010) (última consulta 9/03/2023).
  11. Información facilitada por la familia Aguirre.
  12. Blasco, S., «Pesquisas, recuerdos y una entrevista», Feduchi, P. y Blasco, S. (coms.), *Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño*, s.l., 2009, p. 9.
  13. Datos facilitados por Pedro Feduchi, nieto de Luis M. Feduchi.

una serie de números: «Comedores. Decorador: Luis Santa María»<sup>14</sup>, «Salón gabinete de señora, alcobas, despacho. Decorador: Luis Santa María»<sup>15</sup>, o en la misma revista en el número 5 del año 1934, señala como en un corto período de tiempo se ha visto en España «tumbar el llamado Renacimiento Español, que sustituyó a la renovación de los estilos de las Luises de Francia, y cedió a su vez el paso al cubo y a la línea recta combinados con moles de guata y tubo de acero. Ahora cierta parte del público cansado de la inexpresiva y rígida solución del mueble funcional parece aceptar complacida las modernas estilizaciones románticas de las cuales presentamos aquí unos notables ejemplos creados en el estudio del inteligente decorador Santa María»<sup>16</sup>.

La Revista Nuevas Formas atendía a las realizaciones de Santa María y Feduchi en otros artículos como «Arquitectura comercial española: El edificio Carrión en Madrid», en el que alude al cambio que se ha producido a nivel europeo, que ha generado modificaciones en los modos de vida de miles de personas al hilo de la creación del gran aparato administrativo de sociedades, representaciones bancarias, centrales de negocios, etc., que configuraban nuevas costumbres y nuevos deseos de disfrutar de la vida. Todo ello multiplicó en Madrid la existencia de teatros, cines, bares, cafés, salas de conciertos y bailes. Así, surgía en Madrid un edificio destinado a satisfacer muchas de estas necesidades, que incluía salas de baile, restaurantes, salón de té, cine, despachos para negocios, etc. Los arquitectos de este edificio comercial fueron Feduchi y Eced y en la decoración de algunos de sus espacios también participó Santa María<sup>17</sup>. Del mismo modo en «Nuevas tendencias del mueble español. Realizaciones de los decoradores Santa María y Feduchi»<sup>18</sup>. Asimismo, ambos colaboraron en los decorados de distintas películas de la época, como la comedia musical «El bailarín y el trabajador», dirigida por Luis Marquina en 1936<sup>19</sup>, si bien no debió ser el único proyecto puesto que el tándem Feduchi y Santa María siguió activo en estos años tanto en el cine como en proyectos decorativos de edificios. Aunque en menos ocasiones, también proyectó Feduchi decorados de teatro, que a menudo fabricaba Santa María, sobre todo para obras de Leandro Navarro («Las Colegialas», 1934), Martínez Sierra y J. Luca de Tena<sup>20</sup>. Y durante la guerra continuaron trabajando juntos, pues el taller de Santa María siguió abierto<sup>21</sup>.

Al terminar la carrera de abogado, Félix Aguirre Borrell se hizo cargo de la dirección de la firma Sáenz Santa María y Cía. S.L, y con él esta se proyectó en el mercado. Luis Santa María era un gran amigo y persona muy cercana a los Aguirre. En los años sucesivos acometieron juntos las decoraciones de casas importantes de nuestro país, la familia March, la familia de los Duques de Alba y otras muchas. La empresa se regía por la excelencia en sus creaciones. Trabajaban para ella los mejores proyectistas, ebanistas, delineantes, etc. Decoraron el Hostal de los Reyes Católicos y los Paradores,

---

14. «Comedores. Decorador: Luis Santa María», *Nuevas Formas*, núm. 3, pp. 152-159.

15. «Salón gabinete de señora, alcobas, despacho. Decorador: Luis Santa María», *Nuevas Formas*, núm. 4, pp. 208-213.

16. «Muebles modernos y tendencias retrospectivas», *Nuevas Formas*, núm. 5, 1934, p. 266.

17. «Arquitectura comercial española: el edificio Carrión en Madrid», *Nuevas Formas*, 1935, núm.1, pp. 25-33.

18. Nuevas tendencias del mueble español. Realizaciones de las decoraciones Santa María y Feduchi», *Nuevas Formas*, núm.1, 1936-37, núm. 1, pp. 30-42.

19. Muñoz Fernández, Francisco Javier, «Muebles y decorados de cine: Luis M. Feduchi, Luis Santamaría y su contribución a la película «El bailarín y el trabajador» (1936)», *Res Mobilis. Revista Internacional en mobiliario y objetos decorativos*, núm. 13, 2021, pp. 355-381.

20. Blasco, Selina, «Feduchi. Dos biografías y un curriculum», en Feduchi, P. y Blasco, S. (coms.), *Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño*, s.l., pp. 68-73

21. *Ibidem*, p. 69.

así como los despachos de presidentes de bancos como el Central y el Hispano, entre otros. Asimismo, hoteles, como por ejemplo el Hotel Villamagna. Durante los años sesenta y sobre todo los setenta, la empresa dio un salto cualitativo. Contaba en Madrid con dos locales comerciales en la calle Velázquez, en los números 48 y 96. La fábrica estaba situada en la calle Josefa Valcárcel, 22, en Ciudad Lineal (Madrid), y contaba también con naves de almacenamiento en Getafe. En el año 1979/80 concursó para la decoración del Edificio Ampliación I del Congreso de los Diputados y acometió la decoración de la estancia llamada entonces Gran Salón de Conferencias, actualmente Sala Constitucional, y de los Comedores de Respeto de la institución, entre otras piezas del edificio<sup>22</sup>.

Respecto a la contratación del trabajo a realizar que interesa a esta investigación, el contrato se firmó el 16 de febrero de 1980 entre D. Nicolás Pérez Jauregui, secretario general del Congreso de los Diputados, y don Félix Aguirre Borrell en calidad de director de la Sociedad Sáenz Santa María y Cía., según el concurso convocado por la Mesa del Congreso el 1 de noviembre de 1979 para las obras de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Congreso de los Diputados, adjudicación provisional que se hizo por la Mesa del Congreso el día 7 de enero de 1980 y el día 17 de enero la adjudicación definitiva. El contrato se refería al *Grupo IV: Gran Salón de planta segunda*. La oferta se refiere al Gran Salón y a los vestíbulos. Según dicho documento el salón, de forma rectangular, requiere una tarima elevada 35 cm. de pino, exterior al óvalo central, con cuatro rincones para observadores, asimismo elevados sobre el anterior. A la casa Santa María se le encomienda la decoración del mobiliario, pero es decisoria en cuanto tonalidades, etc., por lo que tanto la firma Gastón y Daniela, encargada de entelados, visillos y cortinas, como la Real Fábrica de Tapices, encargada de las alfombras, deberían acordar con Santa María calidades, tonos, diseños, etc. (figura. 1). Del mismo modo se adjudicaba en el contrato del *Grupo V. Comedores de Respeto*



**Figura 1.** S. Santa María y Cía. S.L. Gran Salón de Conferencias (hoy Sala Constitucional), 1980, Congreso de los Diputados. (ACD. 161117).

en la planta cuarta. Consta en el mismo que «es de extrema importancia en este Grupo conseguir una correcta armonía entre el mobiliario y la decoración ambiental, por ser locales muy representativos»<sup>23</sup>. Y el criterio de trabajo sería el mismo que regía para el Gran Salón de Conferencias. En este caso se añadía la firma Grifé & Escoda para las arañas y se mantenían Gastón y Daniela y la Real Fábrica de Tapices. Para ello habría que presentar diseños de

22. Información facilitada por la familia Aguirre, propietaria de la firma.

23. Contrato original de fecha 16/02/1980. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD. Gob. Int., Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folio 4.



los conjuntos definitivos a la dirección facultativa para la decisión final. De dicha directiva se encargaba el arquitecto del Congreso, don Antonio Cámara Niño. En el presupuesto de esta partida se especificaban las dependencias: antesala del comedor principal, comedor principal de treinta y seis plazas, segundo comedor para dieciséis comensales y tercer comedor y estar, doce plazas<sup>24</sup>. En la cláusula cuarta se establecía el plazo de realización del objeto del contrato que fijaba como fecha de entrega el 15 de abril de 1980, en la que deberían estar instalados y dispuestos para su uso, a plena conformidad de la dirección facultativa<sup>25</sup>.

El mobiliario que se entregó tal como consta en el Acta de recepción definitiva del suministro realizado por la empresa «S. Santa María y Cía., S.L.» para el Gran Salón de Conferencias de la planta segunda era el siguiente:

- Tres mesas de primera fila con siete plazas, construidas con madera rechapada, con raíz de roble y tapas forradas de piel de vaca.
- Una mesa de primera fila con seis plazas de la misma calidad y disposición.
- Una mesa de segunda fila con once plazas...
- Dos mesas de segunda fila con 8 plazas...
- Dos unidades de seis asientos en segunda fila con la misma disposición y calidad.
- Dos unidades de cuatro asientos en segunda fila....
- Una mesa central para taquígrafos con la misma calidad de madera y forrada con piel de vaca.
- Noventa sillones para delegados tapizados en piel con pie central giratorio y ruedas (son setenta y cuatro para el óvalo central y dieciséis para las mesas de rincones de los observadores. Es decir, un total de noventa).
- Seis consolas en raíz de roble con molduras de metal en su perímetro a juego con el resto de mobiliario<sup>26</sup>.
- Ciento veinte sillones para observadores, forrados con piel natural.
- Cuatro unidades de mesa, con forma, para los rincones, con cuatro plazas, de madera revestida con lámina de raíz de roble, con tapa forrada de piel, para observadores, sustituyendo a ocho rectas de dos plazas.
- Veinticuatro sillones para acompañantes, forrados en piel.
- Ciento cuarenta y cuatro unidades de aumento aceptado por mejora en los sillones de acompañantes, por los elementos metálicos incorporados.
- Unidad de zócalo de madera de caoba, para todo el perímetro del Salón, barnizado en tono oscuro.
- Una unidad de sillón con respaldo alto (para la Presidencia).
- Noventa cajas para ocultar los aparatos de megafonía en madera cubierta de raíz de roble con metal en la parte baja y tarjetero incorporado, también de metal, con la acometida por el interior del mueble y elementos construidos para ocultar cables.
- Ciento cuarenta y cuatro ceniceros acoplados a los sillones.
- Seis banquetas para taquígrafos, construidas a juego de los sillones existentes y tapizadas en piel<sup>27</sup>.

---

24. *Ibidem*, folio 5.

25. *Ibidem*, folio 5.

26. De ellas, dos se mantienen en la Sala Constitucional, otras dos se encuentran en el pasillo Ampliación 2 desde la entrada de Cedaceros, y otra en el pasillo junto a la entrada del Archivo y otra en el mismo pasillo.

27. Acta de recepción definitiva del suministro realizado por la empresa «Sáenz Santa María y Cía, S.L.», de 13/07/1981, Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados.

En un informe previo al acta de recepción, sobre esta adjudicación, se deja constancia de que era excesivo el número de sillas de acompañantes de los delegados, por lo que se plantea su reducción y se les da en cambio mayor anchura y comodidad, tratándolas como sillones ligeros –con brazos– e igualando en el mismo modelo las sillas de los observadores, en los rincones del Salón, e incluso las sillas de los taquígrafos. También se propone como solución tapizar estas sillas, en piel, todas ellas con los mencionados brazos<sup>28</sup>. En el conjunto del salón se encuentran tres tipologías de asientos:

El sillón giratorio estructurado en dos partes claramente diferenciadas: una la parte superior compuesta por asiento, respaldo y brazos tapizados en cuero de color rojo anaranjado (el diseño de los brazos muy original formando un rectángulo de sección cuadrangular con los ángulos redondeados, sujetos al asiento y a la parte baja del respaldo); otra, la parte inferior compuesta por una estructura metálica formada por un pie del que salen cuatro patas de sección cuadrangular acabadas en ruedas.

El sillón de cuatro patas rectas con travesaños laterales en madera teñida. El asiento y respaldo son de forma prismática cuadrangular, tapizados en cuero de color rojo anaranjado, así como los brazos de sección cuadrada que parten de la parte delantera del asiento y se sujetan a la parte baja del respaldo.

La banqueta de forma rectangular, con cuatro patas rectas con travesaños laterales en los lados cortos y chambrana central, en madera teñida. Está tapizada en cuero de color rojo anaranjado.

La disposición del mobiliario y el color del tapizado de los sillones da qué pensar. Desconocemos el motivo de esta elección, ninguno de los documentos consultados recoge nada en este sentido, pero como dice Rene Huyghe, «la geometría jamás ha sido gratuita»<sup>29</sup>. Y, por otra parte, Kandinsky al reflexionar sobre las formas y los colores establece que toda forma es «delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie» y que es, además, «la expresión de un contenido interno»<sup>30</sup>. En este caso, la disposición del mobiliario es en óvalos concéntricos. El mismo Huyghe señala que las construcciones en círculos concéntricos son «particularmente cómodas para el pensamiento (...). Es un dispositivo que se encuentra desde la más alta antigüedad, tanto para exponer un sistema de conocimiento o de ideas, como para representar el universo y su estructura espacial»<sup>31</sup>. No olvidemos que la sala estaba destinada a la recepción de las delegaciones internacionales. Y respecto al color, también son sugerentes las afirmaciones de Kandinsky en los Cursos de la Bauhaus (1929) en relación con el color anaranjado, al que identifica con el hombre: «Anaranjado= el hombre en toda la concepción del término lleno de energía, dominándose, seguro de sí, pero inhibido, interiormente sometido y reglamentado»<sup>32</sup>. En la misma obra se pregunta qué es el «ornamento» y señala que no es «decoración en el sentido actual, sino símbolo (...) los elementos hablan y la forma más simple adquiere significado. Madera y colores son los materiales de los muebles y los cuadros, que son los símbolos del progreso interior

ACD, Gob. Int., Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folios 2 y 4.

28. Informe sobre la adjudicación a S. Santa María y Cía, de 4/02/1980. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1135 núm. 2, Carpeta Sáenz Santamaría, folios 1 y 2.

29. Huyghe, R.. *Formes et forces de l'atome à Rembrandt*, Paris Flammarion, 1971, p. 296.

30. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral Editores, 1978, pp. 63-64.

31. Huyghe, *Op. Cit.*, 1971, p. 121. Traducción de Maria Piedad de la Fuente Salvador.

32. Kandinsky, W., *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1983, p. 99.

y exterior del hombre»<sup>33</sup>. La disposición del mobiliario y el colorido que predomina en la sala serían, por tanto, susceptibles de algún tipo de sugerencia significativa en relación con el momento que se vivía en España en el contexto constitucional de la Transición, del progreso y el posicionamiento de España en el ámbito internacional. Por otra parte, es de gran relevancia la alfombra de la Sala Constitucional procedente de la Real Fábrica de Tapices, la institución que encarna la tradición histórica de las manufacturas reales españolas en el marco de la cultura europea. Se trata de la empresa líder en fabricación y restauración de tejidos exclusivos que mantiene las tradiciones en el terreno de lo textil y realiza producciones de altísima calidad. Sus piezas están tejidas a mano por los mejores maestros liceros y tienen un carácter exclusivo, pensando siempre en las necesidades de la clientela. Las técnicas utilizadas son el nudo turco o español. Fue en los años 80 precisamente cuando la manufactura recuperó la denominación de Real Fábrica<sup>34</sup>. Por tanto, tenía todo el sentido que fuera la RFT la elegida para la adjudicación de la realización de las alfombras de los lugares más emblemáticos del edificio: el Gran Salón de Conferencias y los Comedores de Respeto. Además, se les adjudicaron los pasillos en todas las plantas, un total de una superficie de 1200 m<sup>2</sup>. Los dibujos y las tonalidades se decidirían por la Dirección Facultativa de acuerdo con la dirección de la fábrica y la opinión de las empresas encargadas del mobiliario, decoración y revestimientos, incluyendo cortinas y visillos, para conseguir un conjunto armónico. Para lo cual la Real Fábrica presentaría los oportunos cartones. El Gran Salón de la planta segunda se decidió que estuviera totalmente alfombrado, constituido por varios sectores independientes que serían unidos *in situ*. En el contrato se especifican las medidas de estos sectores: «óvalo central con ejes de 5 y 8 mts.; 4 sectores circulares de 1ª fila de 3 m. x 7,33 de desarrollo; 4 sectores de 2ª fila de 2,5 x 4,8 aproximadamente de desarrollo; 4 sectores de 2ª fila de 2,5 x 5,6 m aproximadamente de desarrollo; 4 sectores largos y 4 cortos de pasillos, con anchura aproximadamente de 1 m.; 8 sectores perimetrales con forma, hasta las paredes; 4 sectores en los ángulos para tribunas de observadores. El conjunto suponía una superficie de 400 m<sup>2</sup>, e incluía el revestimiento vertical de peldaños»<sup>35</sup>.

Se trata por tanto de un conjunto de alfombras de nudo turco, de veinte cruces, adaptados para el alfombrado total del Gran Salón. Tanto el contrato como el acta de recepción definitiva del 16 de febrero de 1980 lo rubricaban don Nicolás Pérez Jauregui, como secretario general del Congreso de los Diputados y don Livinio Stuyck y Pérez de Camino<sup>36</sup> en su propio nombre y en calidad de propietario-director de la empresa Real Fábrica de Tapices, que recogía la tradición familiar en cuanto a la dirección de la Real Fábrica, pues ya su antepasado Livinio Stuyck Vandergoten se hizo cargo de la gerencia de los trabajos de la fábrica en el siglo XVIII<sup>37</sup>.

La alfombra del gran salón muestra una decoración de carácter ecléctico donde predominan los contrastes entre las grandes zonas lisas y las de dibujo. En la parte central del campo de color crudo, hay un gran óvalo central que contiene motivos geométricos

---

33. *Ibidem*, p. 163.

34. Vid. Dossier de prensa Real Fábrica de Tapices, <https://www.realfabricadetapices.com/> (última consulta 28/02/2023).

35. Contrato original de 16/02/1980, Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int. Legajo 1135, num.2, Carpeta Real Fábrica de Tapices, folios 2 y 3.

36. Acta de recepción definitiva del suministro realizado por la empresa «Real fábrica de Tapices», de 13/07/1980, Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1135, num.2, Carpeta Real Fábrica de Tapices, folios 1-3.

37. Vid. Vidal Galache, B. y Vidal Galache, F., «Livinio Stuyck Vandergoten, un flamenco contra Bonaparte», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, núm. IX, 2010, pp. 17-46.



**Figura 2.** Real Fábrica de Tapices y S. Santa María y Cía, S.L., Óvalo central de la alfombra del Gran Salón de Conferencias y Mesa para taquígrafos, 1980, Congreso de los Diputados. (ACD 161117\_-2).

la decoración de la Sala Constitucional es Gastón y Daniela, a quien se le adjudicaba el conjunto de visillos y cortinas, así como el tapizado de paredes. Esta empresa tiene su origen en el siglo XIX, en 1876, cuando Gastón Poirier y Daniela Bolivar abrían una tienda de tejidos en Bilbao, en lo que se centró hasta después de la Guerra Civil. Elisa Poirier, hija de Gastón y Daniela, y casada con el empresario y diplomático austriaco Guillermo Wakonnig Hummer, hizo una gestión decisiva para mantener y situar a la firma en una posición destacada, aportando como valor el sentido de la estética. Después, en los años cuarenta y cincuenta se apostó por el diseño y por la apertura al ámbito de la decoración de interiores. Abrió tienda en Madrid en 1952, y después en Barcelona, Sevilla y Valencia, extendiéndose por la geografía de nuestro país mediante un sistema de franquicias. Hoy cuenta con más de cuarenta puntos de venta en España y exporta a más de sesenta países. Ha participado en importantes proyectos de decoración y restauración en edificios emblemáticos, como es el Palacio Real, el Congreso de los Diputados, el Teatro Real, los Reales Alcázares de Sevilla y la Cartuja. Hoy la familia Wakonnig sigue el frente de la empresa<sup>38</sup>.

El contrato para el *Grupo X. Visillos y cortinas* recogía la sugerencia de matizar con tonalidades algo diferenciadas, pero armónicas en su conjunto, las plantas del edificio,

poligonales simétricos en los lados menores y un motivo estrellado de ocho puntas en el centro, en color granate combinado con amarillos y verdes, así como con esquemas florales (figura. 2). En los lados mayores aparecen motivos poligonales que combinan con decoraciones vegetales. Este óvalo queda inserto en uno mayor cuyo fondo es de color tostado, en cuyos lados mayores y menores se muestran motivos decorativos que combinan lo vegetal y lo geométrico, acorde con el centro de la alfombra. Esta parte a su vez está rodeada por un amplio espacio ovalado también con ornamentación de tipología similar sobre campo crudo. En los lados mayores se reiteran los esquemas geométricos y la decoración de plantas y flores. El conjunto está bordeado perimetralmente a modo de marco con fondo de color granate, donde redundan algunos adornos de patrones similares a las anteriores.

La tercera firma en participar en

38. Gastón y Daniela. Nosotros <https://gastonydaniela.com/catalogo/nosotros/> (última consulta 1/03/2023).



y encomendaba a los expertos en decoración de esta firma, la selección de tonalidades, de acuerdo con las empresas adjudicatarias de mobiliario y alfombras, es decir, con Santa María y con la Real Fábrica de Tapices, en el caso del Gran Salón<sup>39</sup>.

El 13 de junio de 1981 se efectuaba la recepción definitiva de suministro de almacenamiento realizado por la empresa «Gastón y Daniela S.A.» para el Congreso de los Diputados. Se especifica en este documento lo relativo al tapizado de paredes a la inglesa, con muletón interior incluido. Para visillos y cortinas quedan consignados cuatro huecos dobles de cortina forrada y visillos en dos hojas, confección y colocación, barras de latón dorado y juego de poleas<sup>40</sup>.

Actualmente la Sala Constitucional presenta un aspecto algo diferente al haberse retapizado las paredes y haberse cambiado los visillos y las cortinas, además de la supresión de las mesas de las esquinas para observadores. Asimismo, la presencia de los retratos de Hernán Cortes de los padres de la Constitución, junto con el cuadro *El abrazo*, de Juan Genovés, símbolo de la reconciliación y la Transición, le dan un sentido significativo. Los retratos realizados por Hernán Cortés han sido adquisiciones realizadas con motivo de la celebración del aniversario de los treinta años de la Constitución. Se trata de siete retratos a modo de políptico con un tratamiento homogéneo en el que destaca la monocromía del conjunto y la rigurosa captación de la imagen de los retratados en la concreción de sus posturas. Siete retratos que se caracterizan por la esencialidad del dibujo y que vinieron a renovar los rasgos más significativos de la colección de retratos de los presidentes del Congreso de los Diputados<sup>41</sup>.

Respecto a los Comedores de Respeto de la planta cuarta que constituían la otra parte importante del encargo a estas mismas firmas: S. Santa María y Cía, Real Fábrica de Tapices y Gastón y Daniela, además de la casa Grifé & Escoda para las lámparas de estos recintos. Como se señaló más arriba, las dependencias se especificaban en el contrato original, sin embargo, el detalle del mobiliario suministrado lo encontramos en el Acta de recepción de fecha 13 de julio de 1981<sup>42</sup>.

Para el Comedor Principal de Respeto se dispuso una mesa de comedor para cuarenta plazas, en madera, con raíz de roble y greca, cuarenta sillones en madera pintada, con asiento tapizado en tela, y cuatro banquetas tapizadas a juego con las sillas. Asimismo, una consola con tapa de mármol<sup>43</sup>. Merece la pena destacar la mesa de este comedor que se sitúa a lo largo de la estancia. Es de forma rectangular con los extremos redondeados y está realizada en madera de raíz de roble. Presenta una greca recorriendo el perímetro. La tapa apoya sobre cuatro estructuras de madera dispuestas transversalmente. Muestra

39. Contrato original, de 16/02/1980, Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1136 Único, Carpeta A-02-1136 (13), folio 3.

40. Las medidas quedan consignadas (de aquí en adelante) tal como aparecen en la documentación del ACD, generalmente en m., ml., y m2. La tela necesaria para el tapizado de paredes era de 420,00 ml., de damasco marrón, y 420,00 de muletón de 1,30 de ancho; y para los cortinajes 9 huecos dobles de cortinas forradas y visillos, en 2 hojas, confección, colocación, barras de latón dorado y juegos de poleas: 279 ml., de damasco marrón, 279,00 ml de forro de 1,30 de ancho, y 144 ml., de visillo Greco crudo de 3,00 m. de ancho. Acta de recepción definitiva del suministro realizado por la empresa «Gastón y Daniela, S.A.», de 13/07/1981, Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1136 Único, Carpeta A-02-1136 (5), folios 3, 11 y 12.

41. Vid. Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M. D., Vallejo Ulecia, I. *El Patrimonio histórico-artístico del Congreso de los Diputados*. Madrid, Ed. Congreso de los Diputados, 2011, pp. 266-267.

42. Acta de recepción definitiva del suministro realizado por la empresa «Saenz Santa María y Cía, S.L.», de 13/07/1981, Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folios 3-5.

43. Medida: 3,40 m. de longitud sustituyendo a la inicialmente ofertada de menor longitud. *Ibidem*, folios 3 y 5.



**Figura 3.** S. Santa María y Cía, S.L., Real Fábrica de Tapices, Grife & Escoda, S.L., Comedor Principal de Respeto, 1980, Congreso de los Diputados. (ACD 190430\_-12).

cada una de ellas un lienzo de madera liso que va flanqueado por dos fustes estriados sobre estructura prismática de sección rectangular, dispuesta paralelamente al suelo, que remata en patas con forma de voluta. Una chambrana compuesta de travesaños rectangulares ensambla los soportes entre sí (figura 3). En cuanto a los sillones, señalamos como curiosidad que responden a una tipología característica de la casa Santa María y que Luis M. Feduchi explicaba

en sus escritos, con carácter general, en cuanto al tipo de sillón, como «inspirados en los modelos Imperio (...) que son característicos del romanticismo y, con ligeras variaciones, muy repetidos en la sociedad burguesa, cuya influencia en la vida de España es cada vez más importante; (...) señalar en ellos la esbeltez de sus patas y la aplicación de taraceas (...), con temas académicos y clásicos y (...) la unión de los brazos con el copete, el cual se enrolla suavemente hacia fuera en una graciosa voluta; las celosías de los respaldos son las mismas que ya emplearon los silleros a fines del siglo XVIII en el neoclásico y el Imperio»<sup>44</sup>. Por su parte, Selina Blasco, atribuye el diseño de esta tipología de mobiliario a Luis Martínez Feduchi que «después del Capitol sigue diseñando muebles, compaginando los de estilo moderno para Rolaco, con los basados en los estilos históricos para Santamaría, ajustándose a las identidades comerciales de ambos fabricantes»<sup>45</sup>. También indica como en los ambientes más lujosos de la época se unían la técnica actual y los estilos clásicos y como es en este ámbito en el que Feduchi trabaja para Santa María conjugando con los gustos modernos estilos tan españoles como el fernandino y el isabelino. En este proceso reconoce «el mecanismo de génesis del mueble moderno que consiste en partir de un elemento del mueble histórico, depurarlo, simplificarlo y contagiarlo a otros en una operación de recontextualización que implica nuevos volúmenes y proporciones»<sup>46</sup>. En la obra de Feduchi: *Antología de la silla*, se difunden a través de fotografías y dibujos, muebles proyectados en los años treinta: isabelinos y fernandinos de Santa María<sup>47</sup>, para el Parador de Oropesa, para el edificio del Capitol..., y muebles de los años cuarenta para Rolaco, por ejemplo.

Parece indudable que es este estilo que practicaron en aquellos años previos a la Guerra Civil, el que sigue vigente en algunas de las creaciones que aquí encontramos de la firma S. Santa María y Cía. El modelo de sillón elegido para los Comedores de

44. Feduchi, L. M. *Antología de la silla española*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957, p. 36.

45. Blasco, Selina, *Op. Cit.*, 2009, p. 12.

46. *Ibidem*, p. 13.

47. Feduchi, Luis M., *Op. Cit.*, 1957, pp. 118-121.

Respeto es en todos el mismo. Es de madera pintada, con asiento en forma de trapecio tapizado<sup>48</sup> y faldón liso. El respaldo es calado, con cartela en el centro y decoración de celosía a ambos lados, terminado en copete rematado en voluta. Presenta un travesaño en la parte inferior. Los brazos volteados muestran marcas de uso. Las patas son curvadas hacia fuera desde el asiento. Representa la recuperación de los estilos del pasado, posiblemente dentro de las tipologías señaladas más arriba: fernandino e Imperio. Estos patrones fueron de uso frecuente en las casas de la burguesía desde el siglo XIX con algunas variaciones.

También se decoraba la Antesala del Comedor Principal con un sofá de ángulo, con piel natural blanca, adaptado al chaflán; un sofá de dos plazas en piel natural; cinco butacas a juego con los sofás; un mueble inglés de madera, con marquetería y barandilla de bronce, y seis lámparas de sobremesa, con tabor y pantallas<sup>49</sup>. Asimismo, una mesa antesofá, en madera revestida con lámina de raíz de roble, palosanto y con aplicaciones de metal<sup>50</sup>; un sofá de tres plazas<sup>51</sup>; dos mesas antesofá de madera análoga a la anterior<sup>52</sup>; seis mesas laterales de los sofás; seis unidades de sillones de madera de caoba con respaldo en capitoné; un mueble escritorio, con cuerpo alto, puertas con celosía, de tipo inglés; dos sillones de madera de caoba y una lámpara de metal con dos brazos<sup>53</sup> (figura 4).

El Segundo Comedor de Respeto contaba con una mesa de dieciséis a veinte plazas, chapada con raíz de roble y greca de ébano, con patas de madera de caoba, y dieciocho sillones en madera pintada, con asiento tapizado en tela, y una consola<sup>54</sup> en madera de caoba<sup>55</sup>.

---

48. Los sillones fueron retapizados hacia el final de la década de los 90 o comienzos del año 2000, según información de M<sup>a</sup> Teresa de Castro, jefe del departamento de Patrimonio histórico-artístico y contratación desde 1990.

49. Segunda certificación firmada por A. Cámara de la entrega por la firma adjudicataria S. Santamaría y Cía., de fecha 12/06/1980. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Carpeta S. Santamaría y Cía. Gob. Int. Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folios 1 y 2. La misma información se encuentra en el Acta de recepción definitiva del suministro realizado por la empresa «Sáenz Santamaría y Cía, S.L.», de 13/07/1981, Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folios 3-5.

50. Medidas de la mesa: 1,35 x 1,35 cm., según la documentación que consta en el Acta de recepción definitiva del suministro realizado por la empresa «Sáenz Santamaría y Cía, S.L.», de 13/07/1981. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folio, 4.

51. Medida: 3 m. de longitud, según la documentación que consta en el Acta de recepción definitiva del suministro realizado por la empresa «Sáenz Santamaría y Cía, S.L.», de 13/07/1981. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados, ACD, Gob. Int., Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folio 5.

52. Medidas de las mesas; 1,40 m y 1,25 m, según la documentación que consta en el Archivo del Congreso de los Diputados. Vid *Ibidem*.

53. Tercera certificación firmada por A. Cámara de la entrega por la firma adjudicataria S. Santamaría y Cía., de fecha 30/06/1980. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Carpeta S. Santamaría y Cía. Gob. Int. Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folio 2. Y asimismo en el Acta de recepción de suministros definitiva realizado por la empresa Sáenz Santamaría y Cía. S.L., de 13/07/1981. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folios 3-5.

54. Medidas: 2,50 m de longitud, según consta en el Acta de recepción de suministros definitiva realizado por la empresa Sáenz Santamaría y Cía. S.L., de 13/07/1981. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folio 5.

55. Este Segundo Comedor de Respeto parece que no se llegó a hacer, según la información facilitada por María Teresa de Castro, jefe del departamento de Patrimonio histórico-artístico y contratación desde 1990. En aquellos años solo se hablaba del comedor grande y el comedor pequeño, así como del antecomedor de respeto. Sin embargo consta en la documentación del Archivo en distintos documentos: Segunda certificación del suministro realizado por la empresa S. Santa María y Cía. S.L., de 12 de junio de 1980; Tercera certificación.... de 30 de junio de 1980; Acta de





**Figura 4.** Santa María y Cía, S.L., Real Fábrica de Tapices, Grife & Escoda, S.L., Antesala del Comedor Principal de Respeto, 1980, Congreso de los Diputados. (ACD 150324\_-9).

Un tercer Comedor de Respeto y antesala recibía una mesa de comedor de madera de caoba con tapa de raíz de roble y greca de ébano, catorce sillones de madera pintada con asiento tapizado en tela; tres mesas laterales de sofá y cuatro lámparas de sobremesa con tabor de cerámica y pantallas. También dos muebles complementarios altos, dos sofás de tres plazas tapizados en tela con

almohadones sueltos; tres butacas tapizadas en tela, una mesa antesofá<sup>56</sup>; una mesa lateral inglesa de madera con marquetería de forma redonda con tapa de piel natural, y dos sillones para la mesa anterior<sup>57</sup>. Además, el encargo incluía para el pasillo de los comedores: dos mesas para conserjes en madera noble, con tapa de piel y cuatros sillas tapizadas en piel<sup>58</sup>.

Las alfombras, del *Grupo X. Alfombras y moquetas*, son de nudo turco y también, en este caso, fueron suministradas por la Real Fábrica de Tapices. La del comedor principal y de su antesala son de campo verde con grecas en el perímetro de motivos vegetales en roleos y decoración geométrica. Ambas están firmadas. La recepción del suministro de la Real Fábrica tuvo lugar el 13 de julio de 1980<sup>59</sup>.

recepción de suministros definitiva realizado por la empresa Sáenz Santamaría y Cía. S.L., de 13/07/1981. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int.. Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folios 3 y 5, y Contrato original firmado entre el congreso y la empresa S. Santa María y Cía. S.L., de 16/02/1980. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int.. Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folios 4-5.

56. Medidas: 1,50 m x 1,40 m, según consta en el Acta de recepción de suministros definitiva realizado por la empresa Sáenz Santamaría y Cía. S.L., de 13/07/1981. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int. Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folio 5.
57. Segunda certificación de fecha 12/06/1980 y Tercera certificación de fecha 30/06/1980 firmadas por A. Cámara. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folio 2 y folio 3 respectivamente. Y Acta de recepción de suministros definitiva realizado por la empresa Saenz Santamaría y Cía. S.L., de fecha 13/07/1981. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int.. Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folios 3-5.
58. Acta de recepción definitiva del suministro realizado por la empresa «Saenz Santamaría y Cía. S.L.» , de 13/07/1981. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int.. Legajo 1135, num.2, Carpeta Sáenz Santa María, folio 3.
59. Las medidas de las alfombras de los comedores de respeto son las siguientes: Comedor principal, 13,30 x 6 m = 79,80 m<sup>2</sup>; Antesala de comedor principal: alfombra de forma irregular, superficie total 58 m<sup>2</sup>; Segundo comedor de respeto: alfombra de forma irregular, superficie total 35,40 m<sup>2</sup>; Tercer comedor de respeto, 5,04 x 4,54, superficie total 22,88 m<sup>2</sup>; Antecomedor, 5,03 x 4,56, superficie total 22,94 m<sup>2</sup>. Acta de recepción definitiva del suministro realizado por la empresa «Real Fábrica de Tapices» de 13/07/1980. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados, ACD, Gob. Int.. Legajo 1135, num.2, Carpeta Real Fábrica de Tapices, folio 2.



En cuanto a las telas para tapizado de paredes, cortinas y visillos, correspondiente al *Grupo X. Visillos y cortinas*, fue de nuevo Gastón y Daniela la empresa adjudicataria. La sugerencia pasaba por matizar con tonalidades algo diferenciadas pero armónicas en su conjunto, las plantas del edificio. Para el comedor principal se utilizó raso Lafora en verde para cortinas, forro y visillo Greco crudo, y para el tapizado de paredes a la inglesa, con muletón incluido: raso verde. Para el segundo Comedor de Respeto, lo mismo en cuanto al tapizado de paredes, y raso Fantasía en verde (cortinas), forro y el mismo tipo de visillo. En el Tercer Comedor de Respeto las paredes se revistieron con damasco beige, se utilizó raso oro para las cortinas, forro e igual visillo<sup>60</sup>. Todo esto se ha modificado y retapizado posteriormente<sup>61</sup>.

Respecto a las lámparas para los comedores de respeto, fueron encargadas a la empresa Grifé & Escoda S.L., empresa domiciliada en Barcelona que en los años treinta había sido distribuidora de la firma Thonet de muebles, desde sus establecimientos en la calle Ferrán n.º 36-38 y en Madrid en Alcalá 30. Terminó su relación con Thonet en el año 1935 y liquidaron las existencias de esta marca por dificultades para la exportación<sup>62</sup>. La casa estaba especializada en cristalerías y suministros de hostelería. En el Archivo del Congreso de los Diputados consta un poder otorgado al representante de la firma, don Carlos de Alzaga Marín, por los socios don Francisco Grifé Bruguera y don Juan Escoda Piñol, ambos socios gerentes de la firma Grifé & Escoda S.L. El Acta de recepción relativa a las lámparas para los comedores de respeto explica detalladamente como eran estas: «Cinco lámparas de techo con dos cuerpos. Un cuerpo superior formado por cuatro pisos de prismas de cristal de plomo facetados de 15 cm. de longitud, con diámetro de arriba abajo, de 33, 51, 33 y 15 cms. Y un cuerpo inferior principal con cinco pisos, de prismas de cristal de plomo facetado de 20 cms de longitud con diámetros de arriba abajo, de 120, 95, 70, 33 y 15 cms. Todo ello montado sobre un soporte bastidor de latón, con muy alto grado de pulimentación, a fin de conseguir el mayor grado reflectante»<sup>63</sup>.

A la firma del contrato, el contratista se obligaba a realizar en el plazo más breve posible, una de las arañas para comprobar si no existía problema de visión de las bombillas estando sentados a la mesa, para aprobarla o modificar, en su caso, si fuera necesario. Este contrato estaba comprendido en el *Grupo de Complementos y Varios*. Se trata de cinco arañas: tres para el Comedor principal de respeto, y una para cada uno de los comedores restantes<sup>64</sup>.

Otras empresas, como se ha dicho más arriba participaron en la adjudicación de la decoración de este edificio, pero las más relevantes en cuanto a los espacios citados

---

60. Acta de recepción definitiva del suministro de almacenamiento realizado por la empresa «Gastón y Daniela s.a.» de 13/07/1981. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1136 Único, Carpeta A02-1136 (5), folios 3, 10 y 11.

61. Según información de María Teresa de Castro, jefe del departamento de Patrimonio histórico-artístico y contratación desde 1990.

62. Fernández Díaz Ferros, P., «La butaca Grifé & Escoda», *REIA Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, núm.20, 2002, pp. 177-186.

63. Acta de recepción definitiva del suministro realizado por la empresa «Grifé & Escoda S.L.». Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int., Legajo 1136 Único, Carpeta A02-1136 (7), folios 1 y 2.

64. Contrato original firmado entre don Nicolás Pérez-Serrano Jauregui, Secretario general del Congreso de los Diputados, y don Carlos de Alzaga Marín como apoderado la empresa Grifé & Escoda, 15/03/1980. Concurso de amueblamiento y decoración del Edificio de Ampliación del Palacio del Congreso de los Diputados. ACD, Gob. Int. Legajo 1136 Único, Carpeta A02-1136 (9), folios 2 y 3.

son las indicadas. E incluso estas mismas firmas aportaron también su trabajo y realizaciones a otras muchas estancias del Congreso de los Diputados, por lo que se hace necesario poner en valor los objetos de uso cotidiano de una institución tan importante como es el Congreso de los Diputados, custodio de relevantes testimonios relativos a las artes decorativas e industriales.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ LOPERA, J., «El Congreso de los Diputados entre el mecenazgo institucional y el coleccionismo político», en Salvá, Amalia, *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*, Madrid, Congreso de los Diputados y Fundación Argentaria, 1997, pp. 11-100.
- «Arquitectura comercial española: el edificio Carrión en Madrid», *Nuevas Formas*, 1935, núm.1, pp. 25-33.
- BLASCO, S., «Pesquisas, recuerdos y una entrevista», en FEDUCHI, P. y BLASCO, S. (coms.), *Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño* Blasco, S., y Feduchi, P., *Feduchi*. s.l., 2009, pp. 9-31.
- BLASCO, S., «Feduchi. Dos biografías y un curriculum», en FEDUCHI, P. y BLASCO, S. (coms.), *Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño*, s.l., pp. 68-73.
- «Comedores. Decorador: Luis Santa María», *Nuevas Formas*, núm. 3, pp. 152-159.
- BONET, A., ARIAS DE COSSIO, A.M., «Las artes plásticas», en *El Congreso de los Diputados*, Madrid, Congreso de los Diputados, 1998, pp. 236-315.
- FEDUCHI, L. M. *Antología de la silla española*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957.
- FERNÁNDEZ DÍAZ FERROS, P., «La butaca Grifé & Escoda», *REIA Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, núm.20, 2002, pp. 177-186.
- HERRERO DE PADURA, M., «Los espacios arquitectónicos del Archivo y de la Biblioteca del Congreso de los Diputados», *Revista de las Cortes Generales*, núm. 100-101-102, 2017, pp. 451-532.
- HUYGHE, R.. *Formes et forces de l'atome à Rembrandt*, Paris, Flammarion, 1971.
- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M. D., VALLEJO ULECIA, I. *El Patrimonio histórico-artístico del Congreso de los Diputados*. Madrid, Congreso de los Diputados, 2011.
- KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral Editores, 1978.
- KANDINSKY, W., *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1983.
- Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados publicada por la Comisión de Gobierno Interior del mismo*, Madrid, Aguado, 1856.
- «Muebles modernos y tendencias retrospectivas», *Nuevas Formas*, núm. 5, 1934, p. 266-269.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. J., «Muebles y decorados de cine: Luis M. Feduchi, Luis Santamaría y su contribución a la película «El bailarín y el trabajador» (1936)», *Res Mobilis. Revista Internacional en mobiliario y objetos decorativos*, núm. 13, 2021, pp. 355-381.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., «El Palacio», en *El Congreso de los Diputados*, Madrid, Congreso de los Diputados, 1998, pp. 164-231.
- «Nuevas tendencias del mueble español. Realizaciones de las decoraciones Santa María y Feduchi», *Nuevas Formas*, núm.1, 1936-37, núm. 1, pp. 30-42.
- «Salón gabinete de señora, alcobas, despacho. Decorador: Luis Santa María», *Nuevas Formas*, núm. 4, pp. 208-213.
- VIDAL GALACHE, B. y VIDAL GALACHE, F., «Livinio Stuyck Vandergoten, un flamenco contra Bonaparte», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, núm. IX, 2010, pp. 17-46.

## Referencias en Internet

- Dosier de prensa Real Fábrica de Tapices, <https://www.realfabricadetapices.com/> (última consulta 28/02/2023).
- Notas de prensa Congreso de los Diputados, [https://www.congreso.es/notas-de-prensa?p\\_p\\_id=notasprensa&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&\\_notasprensa\\_mvcPath=detalle&\\_notasprensa\\_notaid=1239](https://www.congreso.es/notas-de-prensa?p_p_id=notasprensa&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_notasprensa_mvcPath=detalle&_notasprensa_notaid=1239), 23/04/2010 (última consulta 9/03/2023).
- Gastón y Daniela. Nosotros, <https://gastonydaniela.com/catalogo/nosotros/> (última consulta 1/03/2023).





# ENCUADERNACIONES DE ALGUNOS EJEMPLARES DE LAS CONSTITUCIONES ESPAÑOLAS (1812-1978) CONSERVADOS EN EL ARCHIVO DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS

Mateo Maciá

Archivero-Bibliotecario de las Cortes Generales

## RESUMEN

La comunicación estudia las encuadernaciones de algunos ejemplares de las Constituciones conservadas en el Archivo del Congreso de los Diputados:

- Los ejemplares manuscrito e impreso de la Constitución de 1812, el impreso en tamaño folio encuadernado por el valenciano Pascual Carsi y Vidal (¿Valencia? Circa 1850-Madrid,1818) que se formó en Londres. Se trata de una encuadernación de las llamadas «estilo Imperio».
- El ejemplar de la Constitución de 1837 encuadernado por Miguel Ginesta Clarós (1820-1878) fundador de una dinastía de encuadernadores que siguieron sus hijos Miguel Ginesta de Haro (1820-1878) y Miguel Ginesta Revuelta (1858– ?). Son encuadernaciones de las llamadas «a la catedral»
- El ejemplar caligráfico de la Constitución de 1931 encuadernado en piel marrón con escudo y título metálico en tapa y cierres metálicos con los leones del Congreso de los Diputados.
- El ejemplar caligráfico de la Constitución de 1978. Se hicieron 2000 ejemplares de la edición facsímil, 1800 encuadernados en tela sajona y 200 se entregaron en estuche de papel para su encuadernación posterior.

PALABRAS CLAVE: Encuadernación artística; España. Constitución de 1812; España. Constitución de 1837; España. Constitución de 1931; España. Constitución de 1978.

## DECORATIVE BINDINGS OF SOME COPIES OF THE SPANISH CONSTITUTIONS (1812-1978) PRESERVED IN THE ARCHIVE OF THE CONGRESS OF DEPUTIES

### ABSTRACT

*The paper studies the bindings of some copies of the Constitutions preserved in the Archive of the Congress of Deputies of Spain:*

- *The handwritten and the printed copies of the Constitution of 1812, particularly the folio-size print edition bound by the Valencian binder Pascual Carsi y Vidal (Valencia? Circa 1850-Madrid, 1818) trained in London. It is «Empire style» binding.*
- *The copy of the 1837 Constitution bound by Miguel Ginesta Clarós (1820-1878), founder of a dynasty of bookbinders followed by his sons Miguel Ginesta de Haro (1820-1878) and Miguel Ginesta Revuelta (1858-?). They are bindings of the so called «cathedral style».*
- *The calligraphic copy of the Constitution of 1931 bound in brown leather with a metal coat of arms and title on the cover and metal closures with the lions of the Congress of Deputies.*
- *The calligraphic copy of the 1978 Constitution. 2,000 copies of the facsimile edition were made, 1,800 bound in Saxon cloth and 200 were delivered in a paper case for subsequent binding.*

*KEY WORDS: Decorated binding; Spain. Constitution of 1812; Spain. Constitution of 1837; Spain. Constitution of 1931; Spain. Constitution of 1978.*

El Congreso de los Diputados cuenta con una colección singular, la de ejemplares originales de las constituciones españolas. Singular porque no hay otra igual. Muchos ejemplares son originales, esto es, fueron los primeros en producirse y de los que se hicieron las copias subsiguientes, manuscritas, impresas, traducidas...

## CONSTITUCIÓN DE 1812

La primera Constitución española es la de 1812, aprobada en Cádiz el 19 de marzo de ese año. De esa Constitución se realizaron dos originales manuscritos, uno para las Cortes y otro para el Rey, entonces fuera de España, Fernando VII. La característica más distintiva de estos ejemplares es que ambos incluyen al final las firmas de los diputados que, en el caso de la de Cádiz, no sólo votaron, sino que también juraron la Constitución. El ejemplar –que pertenece al Congreso de los Diputados desde que heredara el Archivo de las Cortes de Cádiz– está encuadernado en terciopelo rojo con una cinta separadora con los colores de la bandera nacional con un remate en plata labrada. El ejemplar del Rey se encontraba entre los llamados papeles reservados de Fernando VII y se encuentra hoy también en el Congreso de los Diputados. Pero esta es otra historia que quizá algún día haya que contar. El ejemplar del que vamos a hablar hoy aquí no es un ejemplar original, sino un ejemplar impreso. De los tres formatos que se hicieron entonces –y que fueron minuciosamente decretados– es el de mayor tamaño, en folio.

Lo que me interesa destacar es su encuadernación. Es una encuadernación de las llamadas «estilo Imperio» conocidas sobre todo en Francia. En España también se puede encontrar alguna y dentro de este estilo, las llamadas «de cortina». La que se conserva en el Congreso es la impresa en Cádiz por la Imprenta Real en 1812. Está encuadernada en tafilete rojo de grano largo. Lomo sin nervios, planos con hierros dorados perimetrales con ornamentación neoclásica geométrica o de inspiración floral. La dificultad de ajuste de las esquinas –la cenefa lleva al menos diez ruedas– la resuelve con unos cuadrados en piel verde decorados con círculos. En el lomo, el tejuelo verde que reza: CONSTITUCIÓN/ *DE LA*/ MONARQUÍA / ESPAÑOLA rodeado de hierros dorados con en forma de greca, racimos de uva colgando de lazos, cortinas o un pájaro con las alas desplegadas sobre un pedestal. Cantos y contracantos con ruedas doradas. Cabezadas bordadas a cuatro colores. En cubierta anterior, el anagrama del rey Fernando VII. En cubierta posterior, la leyenda CONSULADO / DE CÁDIZ y una estrella dorada. La encuadernación está firmada en una etiqueta de piel pegada en el ángulo superior izquierdo del reverso de la guarda que dice P. CARSI LO ENQUADERNO CADIZ.

Pascual Carsi y Vidal fue un encuadernador valenciano de la segunda mitad del siglo XVIII. En la estela del regeneracionismo ilustrado, había sido enviado a Londres en 1789 con el soporte financiero de la Corona para perfeccionar su arte. Allí se enamoró y contrajo matrimonio con María Clark y tuvieron un hijo llamado también Pascual. En 1797 regresó a Madrid, donde casi todo fueron dificultades.

La Secretaría de Estado le socorrió con 3000 reales para su establecimiento en la ciudad. Al parecer, a Godoy le gustó su trabajo. Aunque en Madrid había entonces más de 340 encuadernadores, consiguió el codiciado puesto de encuadernador de la Imprenta Real que habían pretendido antes otros como Felipe Bes o Gabriel Gómez sin éxito. La importación de encuadernaciones estaba prohibida desde el año 1778, hasta el extremo de que a los libros que se importaban encuadernados la encuadernación se les arrancaba en la aduana. Carsi, como tantos españoles, quería ser funcionario. Tras muchas propuestas y contrapropuestas, en 1797 fue contratado como encuadernador de la Imprenta Real, sin llegar a adquirir la condición ansiada por tantos nacionales entonces y ahora. Al principio la cosa funcionó bien, hasta el extremo de «tener la satisfacción de que una gran parte de los adelantamientos que se notan ya en la Península de deven a mi celo y enseñanza». Luego todo se fue torciendo a consecuencia de la guerra. Se refugió en Cádiz, a donde trasladó lo esencial de tu taller y materiales. En 1814 regreso a Madrid, pero ya nada fue igual. Murió, medio ciego, el 8 de junio de 1818. Su viuda escribió: «En la tarde de ayer tuve el amargo trago de ver a mi difunto esposo conducido en una camilla a mi casa, a causa de un insulto del que ha fallecido (y lo más sensible, sin sacramentos)».



**Figura 1.** Constitución de 1812. Ángulo de la tapa de Pascual Carsi y Vidal.  
© Congreso de los Diputados/Mateo Maciá.

## CONSTITUCIÓN DE 1837

La segunda encuadernación relevante de las constituciones del Congreso de los diputados es la de la de 1837. Se trata en este caso de una encuadernación en piel verde con borduras geométricas y lomo con nervios sin rotular. En la tapa figura la inscripción CONSTITUCIÓN / DE LA / MONARQUÍA ESPAÑOLA / AÑO DE 1837. Al pie: CONGRESO / DE LOS DIPUTADOS Suele considerarse esta una encuadernación «a la catedral» por la figura que aparece grabada en el interior del estuche, característica de este estilo ligatorio. La encuadernación «a la catedral» o neogótica imita los motivos de las catedrales medievales. Al parecer, se emplearon por primera vez en gran Bre-



taña, aunque se generalizaron a partir de su utilización en Francia. Para el ejemplar de la Constitución de 1837 se hizo un estuche con tapa de terciopelo color turquesa gofrado con motivos geométricos góticos, con cantoneras y protectores metálicos. La encuadernación de este original manuscrito está firmada por GINESTA, fundador de una dinastía de encuadernadores. La encuadernación del Congreso corresponde sin duda a Miguel Ginesta Clarós (1789-1850), activo hasta mediados del siglo XIX en su taller de Madrid en la calle de la Independencia número 4. La encuadernación «a la catedral» es una muestra más del interés del Romanticismo por la estética medieval. Los encuadernadores utilizaron grandes planchas para dorar o gofrar los planos. No es frecuente encontrarla en España en obras de gran formato, como es el caso de este original manuscrito de la Constitución de 1837.



Figura 2. Encuadernación de 1837. Firma del encuadernador Ginesta. © Congreso de los Diputados/Verónica Povedano. Povedano Fotografos.

## CONSTITUCIÓN DE 1931

El volumen que contiene el texto de la Constitución republicana de 1931 constituye un caso excepcional. Se trata de un ejemplar manuscrito en pergamino a dos columnas, encuadernado en piel marrón con escudo y título metálicos en la tapa. Fue un regalo de las diputaciones españolas al Congreso de los Diputados. Cierres con la figura de los leones del Congreso. Se trata de una copia de gran solemnidad, manuscrita e ilustrada con técnica primorosa. Al final aparece la firma de Adolfo Sanjuan Montes, figura que no hemos podido identificar.

El ejemplar original de la Constitución de 1931 es la edición impresa en la Gaceta de la República. Se hizo una tirada especial en siete pliegos de cartulina que se encuadernó en piel marrón gofrada, con cantos dorados, guardas en tela estampada en oro y escudos en portada y contraportada. Esta encuadernación está firmada por E. Raso, de la calle Flora número 6 de Madrid.



**Figura 3.** Constitución de 1931. Cierre con forma de león del Congreso. © Congreso de los Diputados/Federico Reparaz Fotógrafos.

## CONSTITUCIÓN DE 1978

De la Constitución de 1978 se hizo un ejemplar en papel de canto dorado con la forma tipográfica utilizada en el Boletín Oficial del Estado. Este ejemplar fue firmado por el Rey, los presidentes y las mesas de ambas cámaras y el Presidente del Gobierno. Puede considerarse el ejemplar original. La encuadernación es en tafilete rojo, con hierros dorados en los planos de inspiración romántica, bordura sencilla y escudo nacional al centro. La firma el taller de Angulo y Jiménez, que ha realizado numerosos trabajos para el Congreso de los Diputados.

De esta Constitución se hizo por el calígrafo Luis Moreno un ejemplar manuscrito amplificado. De la tirada facsímil de 2000 ejemplares, 200 se entregaron en estuche para su posterior encuadernación. El Archivo del Congreso conserva uno de estos ejemplares de gran formato encuadernado en piel marrón sin firma, con nervios y tejuelo en verde con la leyenda CONSTI /-/ TUCIÓN ESPAÑOLA / 1978 / Madrid 1980. No hemos hablado aquí de otras constituciones –las de 1845 y 1876– que no fueron consideradas dignas de encuadernación. Si son relevantes los ejemplares

de la de 1869 por distintos motivos. Una primera conclusión, evidente, sería que las mejores encuadernaciones corresponden a los momentos fundacionales (1812, 1837, 1869, 1931). Otra, más preocupante, es que cuanto mejor está encuadernada una Constitución, menos vigencia tiene en el tiempo. Hasta la de 1978, de momento.



**Figura 4.** Constitución de 1978. Ejemplar original. Encuadernación de Angulo y Jiménez © Congreso de los Diputados/Federico Reparaz Fotógrafos.

# LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DEL PARLAMENTO DE NAVARRA: ESTUDIO DE SUS ARTES DECORATIVAS

Tomás Mena García

Técnico de Protocolo (Sección de Protocolo)

## RESUMEN

El Parlamento de Navarra fue creado en 1979 como Cámara Legislativa Foral por el Real Decreto 121/1979. Posteriormente sus funciones fueron establecidas en la Ley Orgánica de Reintegración y Amejoramiento del Régimen Foral de Navarra. Desde el inicio, la asamblea se dotó de un patrimonio artístico compuesto principalmente por pinturas, aunque la escultura también está representada. En diciembre de 2002 fue inaugurada la nueva sede del Parlamento de Navarra en el edificio de la antigua Audiencia Territorial que había sido construido a finales del siglo XIX. En este trabajo se pretende dar a conocer la colección de arte que alberga este moderno edificio, con especial atención en las piezas de artes decorativas más significativas que contiene.

**PALABRAS CLAVE:** Colección artística; Parlamento de Navarra; pintura; artes decorativas; artistas navarros.

## THE ART COLLECTION OF THE NAVARRA PARLIAMENT AND ITS UNIQUE ARTS DECORATIVE PORTFOLIO

### ABSTRACT

*The Parliament of Navarra was created in 1979 as a regional legislative chamber by Royal Decree 121/1979. Subsequently, its functions were established in the Organic Law for the Reintegration and Improvement of the Foral Regime of Navarra. From the beginning, the assembly endowed itself with an artistic heritage made up of paintings, although sculpture is also represented. In December 2002, the new headquarters of the Parliament of Navarra were inaugurated in the location of the late 19<sup>th</sup> century old Palace of Justice. It is intended in this work, to publicize the artistic collection that houses this modern building, with a focus on the decorative arts.*

**KEY WORDS:** *Artistic collection; Parliament of Navarra; painting; decorative arts; Navarrese artists.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Emprendo el estudio de la colección artística del Parlamento de Navarra con dieciocho años en mi haber de hoja de servicios y con algunos más de experiencia vital. Las sedes parlamentarias son frecuentemente edificios emblemáticos que se incluyen por lo general en los circuitos turísticos y si no lo están, en mi caso los visito de igual modo por interés personal o profesional. Atraído por las idílicas fotografías del palacio de Schwerin, edificio que acoge al parlamento del estado de Mecklemburgo Pomerania Occidental y que descansa junto a un lago con cisnes, hice un alto en el camino entre Rostock y Hamburgo. En la tórrida Roma visité el palacio de Montecitorio, sede de la *Camera dei Deputati*, para conocer el bajorrelieve de bronce que exalta el papel histórico de la Casa de Saboya<sup>1</sup> y descubrir el trasatlántico (sala de pasos perdidos) en estilo *liberty*. En Viena quedé embelesado por la bóveda de cristal de bohemia que sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial y que también contempló Alcide de Gasperi cuando aún era súbdito del Imperio Austrohúngaro, y en mis paseos por los parisinos Jardines de Luxemburgo, pienso en los frescos de Rubens que decoran las estancias del Senado y que fueron encargados por María de Médicis dentro de un programa de decoración pictórica que pretendía legitimar y justificar su poder como reina<sup>2</sup>. Lo que antecede deja clara la enigmática atracción que experimento hacia estos espacios en los que el arte y el poder se entremezclan. El Parlamento de Navarra es una institución reciente y modesta, pero igualmente fascinante que encierra aspectos dignos de ser estudiados por los investigadores y que desearía dar a conocer por medio de estas páginas.

La metodología utilizada ha tenido como base la consulta de los fondos del Archivo del Parlamento de Navarra, el uso de la documentación disponible en la Sección de Protocolo –fotografías, documentos y bibliografía–, así como el conocimiento adquirido durante mis años de trabajo, que si bien inmaterial, no deja por ello de ser importante. El estudio está dividido en dos partes: una primera que explica el origen, características y contenido de la colección artística, y una segunda centrada en el análisis de las piezas de artes decorativas más destacadas, que resultan ser las de mayor carga simbólica y representativa.

## 2. LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DEL PARLAMENTO DE NAVARRA

El Parlamento Foral de Navarra fue creado por Real Decreto 121/1979 del 26 de enero. Esta Cámara recibió el encargo de negociar con el Estado la aprobación de la Ley

1. Vid. MOREAU, B. *Protocole et cérémonial parlementaires*, p. 45.

2. Vid. URQUÍZAR HERRERA, A. «Espacios sociales femeninos y promociones artísticas en la Edad Moderna», en CÁMRA MUÑOZ, A. *et al*, *Imágenes del poder en la Edad Moderna*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, pp. 230-231.



Orgánica de Reintegración y Amejoramiento del Régimen Foral de Navarra 13/1982 del 10 de agosto, cuyo artículo 10 señala al Parlamento o Cortes de Navarra como la primera de las instituciones forales de Navarra. La institución viene así funcionando desde 1983 para ejercer las funciones siguientes: representar al pueblo navarro; aprobar las leyes forales; nombrar al presidente del Gobierno de Navarra; cumplir labores de impulso y control sobre este último; aprobar los presupuestos y, entre otras, elegir al presidente de la Cámara de Comptos, al defensor del Pueblo de la Comunidad Foral de Navarra y designar a un senador.

Durante los primeros años, la Asamblea Legislativa ocupó un edificio de oficinas sito en la calle Arrieta de Pamplona, utilizando como salón de plenos la actual sala de prensa del Gobierno de Navarra en la avenida Carlos III. La búsqueda de un emplazamiento definitivo concluyó en 1996, cuando la Cámara optó por trasladarse a la sede de la Audiencia Territorial de Pamplona, ubicada en una manzana del primer ensanche de la ciudad, que por entonces había sido desalojada por el Ministerio de Justicia. El palacio fue proyectado en estilo ecléctico por Julián Arteaga y terminado en 1897. Contaba con dos patios interiores, calefacción y pararrayos. El equipo redactor del proyecto de rehabilitación ejecutado por Juan Miguel Ochotorena Elícegui, Mariano González Presencio, Javier Pérez Herreras y José Vicente Valdenebro García planteó una edificación que combina lo moderno y lo antiguo, el estilo más contemporáneo con el de finales del siglo XIX: conserva la crujía exterior original y la fachada, mientras que su interior presenta un aspecto moderno que gira en torno a un gran vaso de cristal con muro cortina, alrededor del cual se distribuyen el salón de plenos, salas, despachos y dependencias administrativas<sup>3</sup>. Esta construcción se inaugura en diciembre de 2002 y desde entonces funciona como sede del legislativo foral.

Desde un inicio el Parlamento mostró interés por dignificar sus espacios de representación y de trabajo. En fechas tan tempranas como 1983 adquirió obras de arte, mobiliario y encargó un retrato del rey Juan Carlos I. En 1986 se redactaron los criterios para establecer un programa de adquisición de patrimonio artístico y se incluyó en los presupuestos de la Cámara la partida contable «60590-Otro mobiliario»<sup>4</sup>. Nueve años más tarde se aprobó la creación de una galería de presidentes del Parlamento de Navarra con vistas a ornamentar la sede permanente ya mencionada –en aquel momento en proyección–, lo que pone de manifiesto la preocupación que el órgano rector sentía por embellecer adecuadamente las nuevas instalaciones. Este esfuerzo da como fruto la colección de artes visuales del Parlamento de Navarra, considerada por la directora del Museo de Navarra, Mercedes Jover Hernando, como «(...) uno de los conjuntos de arte contemporáneo de finales del siglo XX y primera mitad del siglo XXI más destacados en la Comunidad Foral de Navarra, alineada junto con la del Ayuntamiento de Pamplona, el Museo de Navarra o la Universidad Pública de Navarra»<sup>5</sup>.

Entre los artistas representados en la colección se encuentran autores galardonados con diversos premios y distinciones que por su importancia se relacionan a continuación:

- Tercera Medalla Exposición Universal de Barcelona (1888): Andrés Larraga Montaner

3. Para conocer el trabajo de rehabilitación *vid.* GONZÁLEZ PRESENCIO, M. «La sede del Parlamento de Navarra: la rehabilitación del edificio de la antigua Audiencia de Pamplona» en GALLEGO GALLEGU, J.J., pp. 61-134 y GALLEGU GALLEGU, J. *et al.*, *El Parlamento de Navarra*, pp. 61-134.

4. *Vid. Criterios para un programa de adquisición de obras de arte para la decoración del Parlamento de Navarra* (1986), Archivo del Parlamento, caja 276/24, ASG 1986-113.

5. *Vid.* JOVER HERNANDO, M., *Atrio. Colección artística del Parlamento de Navarra 1979-2010*, p. 11.

- Premio Nacional de Arquitectura (1954) y Gran Premio de Escultura de la IV Bienal de São Paulo (1957): Jorge Oteiza.
- Premio Nacional de Grabado (1962): José Antonio Eslava Urra y Cruz de Carlos III (2023).
- Premio Nacional de Escultura (1991): Alfredo Sada.
- Premio Nacional de Artes Plásticas (2001): Juan José Aquerreta.
- Premio Príncipe de Viana de la Cultura: Juan José Aquerreta (2003) y Pedro Salaberri (2022).

## 2.1 PROGRAMA DE ADQUISICIONES

El programa de adquisiciones ha seguido en líneas generales los criterios siguientes: las obras y objetos deben ser de notable calidad, pues se busca dotar a la institución de un fondo que la prestigie y dignifique. En este sentido se evitan los estilos decorativos transitorios y la precipitación en las compras. El fondo no se limita única y exclusivamente a la pintura, sino que abarca también la escultura, la orfebrería y otros géneros ligados a las artes decorativas. La Cámara Legislativa foral posee una selección de piezas de ochenta y un artistas navarros o vinculados a esta tierra, cuya composición se desglosa del modo que sigue: noventa y un pinturas, trece esculturas, seis fotografías y trece grabados, litografías u otros<sup>6</sup>. El presupuesto contempla una asignación anual para afrontar nuevas adquisiciones, lo que hace más llevadero el esfuerzo económico y permite adecuarse de manera gradual a las ofertas que surgen. Este proceder contrasta con el de otros parlamentos autonómicos, que nutren su patrimonio artístico de modo puntual a través de la celebración de bienales o concursos. Esta es la fórmula elegida por el Parlamento de la Rioja, que ha convocado la XIII edición del Certamen Nacional de Pintura este año o por la Asamblea de Extremadura, que en 2008 organizó la II Bienal de Artes Plásticas<sup>7</sup>. La Cámara procura servirse del criterio de especialistas o expertos que completen ideas y planes elaborados dentro de la institución por sus responsables o por los funcionarios encargados. Inicialmente también se creyó conveniente limitar las adquisiciones a obras de pintores o pintoras ya fallecidos/as, con el objeto de evitar susceptibilidades, así como fomentar la creación de colecciones en torno al trabajo de un mismo autor/a, lo que pudiera facilitar la designación de salas y estancias con su nombre. El paso del tiempo atestigua que estas dos últimas pautas no fueron atendidas.

Por lo que atañe al procedimiento de adquisiciones, puede llevarse a cabo mediante compraventa, donación, cesión, permuta o por la convocatoria de concursos y premios en los que las piezas ganadoras pasen a integrar la colección. La mayor parte del patrimonio del Parlamento de Navarra proviene de la modalidad compraventa, efectuada previo contacto personal con el autor. A través de visitas a talleres y conversaciones con los creadores, se realizan encargos y/o compras ajustadas a los criterios institucionales. Asimismo, se han recibido cinco donaciones, otras cinco piezas en comodato provenientes de varias instituciones –Ayuntamiento de Estella-Museo Gustavo de

6. El listado de obras de arte del Parlamento de Navarra está accesible en el sitio electrónico [consultado el 10/03/2023]. Disponible en Internet: [https://www.parlamentodenavarra.es/sites/default/files/archivos-varios/Listado\\_Obras\\_Arte.pdf](https://www.parlamentodenavarra.es/sites/default/files/archivos-varios/Listado_Obras_Arte.pdf).

7. Sobre bienes de las colecciones de arte de parlamentos autonómicos españoles, JOVER HERNANDO, *Op. cit.*, pp. 10-13, sobre la colección artística de la Asamblea de Madrid *vid.* NIETO ALCAIDE, V. *Colección de arte*, pp. 13-219.

Maeztu, Gobierno de Navarra-Museo de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza– y una escultura procedente del concurso convocado por el Parlamento de Navarra en 2014 para la realización de una obra en recuerdo de las víctimas del terrorismo en Navarra. Hasta ahora la Cámara Foral no se ha prodigado en visitas a ferias ni otros foros especializados.

A continuación se relacionan las obras que incluye la colección y que se han adquirido por medio de estos procedimientos: Encargo, donación y depósito.

- Encargo:

Pedro Salaberri Zunzarren. Pamplona, 1947; *Los Pirineos desde las Bardenas* (1997). Encargo pintura 1996

Iñaki Lazkoz. Pamplona, 1973; *Parlamento* (2008). Encargo pintura 2008

Alberto Berástegui. Pamplona, 1972; *Sin título* (2008). Encargo escultura 2008

Dora Salazar. Alsasua (Navarra), 1963; *Dos equilibristas* (boceto). Encargo escultura 2004  
Retratos de la Galería de Presidentes.

- Donación:

Manuel Torres Jiménez. Málaga, 1939; *Fuente de los sueños* (2003). Escultura donada por el Senado conmemorativa del 25 aniversario de la aprobación de la Constitución Española 2005

- Depósito/comodato:

Gustavo de Maeztu. Vitoria, 1887 - Estella-Lizarra (Navarra), 1947; *Haarlem. Invierno* (1925-26). Pintura. Depósito del Museo Gustavo de Maeztu-Ayuntamiento de Estella-Lizarra 1997

Gustavo de Maeztu. Vitoria, 1887 - Estella-Lizarra (Navarra), 1947; *Roncal. La jota navarra* (1936). Pintura. Depósito del Museo Gustavo de Maeztu-Ayuntamiento de Estella-Lizarra 2012

Alicia Otaegui. Pamplona, 1963; *Zapateado*. Escultura. Cesión del Gobierno de Navarra-Depósito del Museo de Navarra (2008) 2010

Jorge Oteiza. Orío, 1908-San Sebastián 2003; *Retrato de un gudari armado llamado Odiseo*. Escultura. Depósito Fundación Museo Jorge Oteiza (1975-79) y *Cabeza de apóstol N.º 8/Pedro*. Depósito Fundación Museo Jorge Oteiza (1953) 2015

El programa de compras se incluyó en el Proyecto de Presupuestos del ejercicio 1987. Dos funcionarios del Parlamento –en los últimos ejercicios la letrada mayor y el jefe del Servicio de Publicaciones, Archivo, Biblioteca y Documentación– se encargan de elevar a la Mesa las propuestas para la adquisición de obras de arte, de conformidad con los criterios arriba expuestos. La propuesta viene acompañada de una peritación o informe emitido por un especialista o experto/a, quien acredita que el precio de mercado de las adquisiciones se corresponde con el fijado en la propuesta, lo que garantiza su valor patrimonial. El primer asesor con que contó el Parlamento fue el profesor y artista Pedro Manterola Armisén, a quien sustituyó Mercedes Jover Hernando, directora del Museo de Navarra, y quien ha realizado todo el asesoramiento desde entonces. El expediente es informado por los Servicios Jurídicos y fiscalizado por Intervención. La Mesa, a la vista de cuanto antecede, ordena la adjudicación o adquisición. En el momento de entrega de la obra al Parlamento de Navarra, se levanta un acta de recepción y se deja constancia de las circunstancias significativas que concurran. Tras liquidar la factura, se da de alta la obra en el inventario del que es responsable el Servicio de Intervención y Asuntos Económicos –conforme a las Instrucciones

para la elaboración y mantenimiento del Inventario General de Bienes y Derechos, publicado en el Boletín Oficial del Parlamento de Navarra número 45 de fecha 6 de mayo de 2003—. El Servicio de Publicaciones, Archivo, Biblioteca y Documentación es el encargado de la custodia, control y localización, así como de la tramitación de los expedientes de préstamo.

En lo referente a la suscripción de un seguro, las obras de arte están amparadas por la póliza de seguro de daños suscrita por el Gobierno de Navarra –propietario del inmueble–, en la que se incluyen los bienes bajo la custodia, control o depósito del Parlamento de Navarra.

El fondo artístico del Parlamento no es una colección muerta cual si se encontrara en un museo, sino que de algún modo interactúa con el quehacer parlamentario y protocolario de la institución. De este modo, si los legisladores que concibieron el conjunto mostraron debilidad por el paisaje –algo lógico en un parlamento que representa a su pueblo–, las tierras navarras están presentes en las salas de comisiones con piezas de Laita, Ilundáin o Azketa, o en el despacho de Presidencia, con las de Salaberri y Basiano, marco adecuado para que el presidente reciba a visitantes y mantenga encuentros de trabajo<sup>8</sup>. La sala de Mesa y Junta, que alberga las reuniones del órgano de gobierno y administración de la casa, cuenta con cuatro ejemplos contemporáneos de los artistas con mayor proyección internacional: el expresionista Martín Caro y el pintor Martín Royo, ambos prematuramente fallecidos. Los espacios abiertos al público exhiben una miscelánea de estilos: una composición mixta fotográfica de Carlos Irijalba se despliega en la sala de lectura de la Biblioteca; una vista del edificio del entonces joven Lazkoz recibe al público y a los periodistas en la cafetería, y los grabados de viajeros románticos del siglo XIX siguen contando historias del pasado pamplonés a los parlamentarios/as en la sala de telefonía adjunta al salón de plenos. No falta un recuerdo al folclore navarro, que acompaña a los expresidentes en la sala institucional con una obra de Maeztu. Por otro lado, la escultura predomina en los espacios públicos: atrio, pasillos y escaleras. Así, las obras de Oteiza cedidas por la Fundación Museo Jorge Oteiza presiden el atrio junto con una escultura de Torres Jiménez donada por el Senado para celebrar los 25 años de la aprobación de la Constitución Española; del techo de una de las escaleras principales cuelgan dos bailarines de Dora Salazar, y en la zona del Registro General se ubican las equis de madera recubiertas de plomo de Alfredo Sada.

## 2.2 GALERÍA DE PRESIDENTES

No parece conveniente olvidarse de la ya mencionada Galería de Presidentes, creada por acuerdo de la Mesa el 17 de junio de 1996, y que hoy recoge los retratos de siete expresidentes y tres expresidentas del Parlamento de Navarra.

Es habitual que las instituciones cuenten con galerías de retratos de los cargos que han desempeñado funciones relevantes. En España es conocida la que alberga el Ministerio de Justicia de quienes han sido titulares de esa cartera. Esta costumbre ha sido mantenida por órdenes religiosas, obispados en gran parte de Europa así como por las Cortes Generales. Los parlamentos regionales no son ajenos a esta práctica; en Cataluña, por ejemplo, existe una galería de fotografías en blanco y negro de los expresidentes del

8. Sobre el predominio del paisaje en la pintura de la colección vid. ASCUNCE, A., *Atrio*, p. 10.



*Parlament.* Otras asambleas regionales europeas guardan conjuntos de este tipo, como el senado de la ciudad estado de Hamburgo, que posee un elenco de retratos de sus antiguos *burgemeister*, aunque todos de diferente formato y tamaño. En Navarra la Diputación Foral cuenta con la galería de retratos de los reyes de España –entre los que destaca la pintura de Fernando VII ejecutada por Goya–, así como la galería de retratos de los vicepresidentes de la Diputación Foral y Provincial de Navarra, a la que se suma la de los expresidentes del Gobierno de Navarra. Del mismo modo, los Ayuntamientos de Pamplona y de Estella-Lizarra han conservado retratos de los reyes de España –y Navarra–, necesarios para las ceremonias de proclamaciones reales que se llevaban a cabo<sup>9</sup>.

En virtud de la función representativa que el Reglamento del Parlamento confiere al presidente de la institución y conocido el valor histórico y simbólico de una galería de retratos, la Mesa del Parlamento de Navarra resolvió por acuerdo de 17 de junio de 1996 dotarse de una galería de presidentes. Por entonces se habían iniciado los pasos para rehabilitar el edificio de la Audiencia Territorial, con el fin de convertirla en la sede del Parlamento de Navarra y con esta actuación se perseguía que los retratos sirvieran como elemento decorativo en una de las salas institucionales y representativas del inmueble. Las obras adquiridas entre 1996 y 2000 se conservaron por este motivo guardadas en un almacén hasta la puesta en funcionamiento del Parlamento de Navarra en las actuales instalaciones. Las Normas Reguladoras de la Galería fueron aprobadas por la Mesa de la Cámara en sesión del 17 de junio de 1996<sup>10</sup>, preceptos que establecen las características técnicas de los retratos y sus medidas: 81 x 100 cm en óleo sobre lienzo. El órgano de gobierno y administración del Parlamento (la Mesa) lleva a cabo la selección del pintor/a de acuerdo con el expresidente que vaya a ser retratado/a. Una vez convenidas las condiciones de ejecución, plazo y precio, se encomienda el encargo a través de un contrato de arrendamiento de servicios. A instancias de la Intervención de la Cámara por acuerdo del 20 de diciembre de 1999, se acordó fijar un límite de precio máximo para cada retrato.

La Galería de Presidentes acoge los retratos a partir del cese del individuo en el cargo. También se incluye al presidente del Parlamento Foral que ejerció como cámara constituyente del actual sistema institucional y competencial de Navarra. Así pues, los retratos existentes corresponden al Excmo. Sr. D. Víctor Manuel Arbeloa Muru (Legislatura del Parlamento Foral de Navarra, 1979-1983, Antonio Eslava Urrea, por acuerdo del 18 de diciembre de 1996); al Excmo. Sr. D. Balbino Bados Artiz (I Legislatura, 1983-1987, Antonio Eslava Urrea, por acuerdo del 18 de diciembre de 1996); al Excmo. Sr. D. Javier Gómara Granada (II Legislatura, 1987-1991, César Muñoz Sola, por acuerdo del 18 de diciembre de 1996); al Excmo. Sr. D. Javier Otano Cid (III Legislatura, 1991-1995, Tomás Muñoz Asensio, por acuerdo del 12 de junio de 2000); a la Excma. Sra. María Dolores Apesteguía (IV Legislatura, 1995-1999, Tomás Muñoz Asensio, por acuerdo del 12 de junio de 2000); al Excmo. Sr. D. José Luis Castejón Garrués (V Legislatura, 1999-2003, Pedro Manterola Armisén, por resolución de Presidencia del 13 de octubre de 2003); al Excmo. Sr. D. Rafael Gurrea Induráin (VI Legislatura, 2003-2007, Mikel Esparza Murillo, por acuerdo del 2 de abril 2007); a la Excma. Sra. D.<sup>a</sup> Elena Torres Miranda

9. Sobre la galería de retratos en el Palacio de Navarra vid. MARTINENA RUIZ, J., *El Palacio de Navarra*, pp. 216-219 y acerca de la galería de retratos de reyes de España del Ayuntamiento de Estella-Lizarra, vid. FERNÁNDEZ GARCÍA, R., *Retratos reales*, pp. 9-22.

10. Vid. *Normas reguladoras de la Galería de Presidentes del Parlamento de Navarra*, Archivo del Parlamento de Navarra, caja 978/10, AOC 1996-32.

(VII Legislatura, 2007-2011, Tomás Muñoz Asensio, por acuerdo del 28 de noviembre de 2011); al Excmo. Sr. D. Albero Catalán Higuera (VII Legislatura, 2011-2015, Tomás Muñoz Asensio, por acuerdo del 1 de julio de 2022) y a la Excmo. Sra. D.<sup>a</sup> Ainhoa Aznárez Igarza (IX Legislatura, 2015-2019, Monika Aranda Castellanos, por acuerdo del 1 de julio de 2022). Por lo tanto, Tomás Muñoz Asensio es el pintor que más retratos ha realizado, un total de cuatro, seguido de Antonio Eslava, al que se le encargaron dos. Un breve examen de las pinturas nos permite comprobar cómo los retratos no son ninguno de busto ni de cuerpo entero; cinco son de tres cuartos y de medio cuerpo el resto. Tan sólo un expresidente fue representado de perfil. Los retratados aparecen todos girados unos grados para evitar el rigor de una presentación frontal. Además, casi todos ellos están desprovistos de signos distintivos que pongan de manifiesto su cargo –medallas, veneras o escudos– ni elementos indiciarios de sus aficiones o ideología, que aparece en uno solo caso. En la actualidad decoran la sala Institucional del Parlamento de Navarra, salón de representación utilizado para actos protocolarios y recepciones, y están dispuestos en el sentido de las agujas del reloj, siguiendo la cronología de su mandato. No puedo cerrar este apartado sin un recuerdo al evidente carácter político de una institución como la que me ocupa, donde se desarrolla una natural litis o confrontación de la que a veces, para bien o para mal, resulta ser protagonista la colección artística del Parlamento y que ha afectado principalmente a esta galería de retratos. En los años 2012 y 2017 un movimiento ciudadano protestó en contra del encargo de retratos de presidentes; la repercusión mediática que esto ocasionó explica que la reanudación de los encargos se demorara once años. La retirada del retrato del rey honorífico Juan Carlos I, que decoraba la sala de gobierno en cumplimiento de una declaración institucional aprobada por la Mesa y Junta de Portavoces el 15 de junio de 2020, fue titular de las principales cabeceras regionales y nacionales, así como de los telediarios nacionales<sup>11</sup>.

### 3. ARTES DECORATIVAS

Sigue a continuación un estudio sobre los elementos de la colección artística del Parlamento, donde la importancia de las artes decorativas es más destacada. Como ya hemos adelantado, estas piezas son las de mayor carga simbólica y emocional encierran, por lo que su análisis resulta más justificado. Algunas son poco conocidas por la sociedad navarra, por lo que estimo ser esta publicación una oportunidad para su divulgación.

#### 3.1 RELOJ DEL SIGLO XIX

En 1984 se encontraba el Parlamento preocupado por decorar su sede provisional y más en concreto la quinta planta del edificio de oficinas que ocupaba en la calle

11. Sobre las acciones llevadas a cabo por el movimiento asociativo Vesarte de Pamplona, pueden leerse las noticias publicadas por el *Diario de Navarra* del 22 de enero de 2012 y por el *Diario de Noticias* del 22 de enero de 2012 y 2 de abril de 2017.

Arrieta. A tal fin se elaboró un estudio de mobiliario que incluía los elementos que se detallan a continuación: «(...) una consola isabelina o similar, un espejo isabelino, un bronce antiguo u objeto similar, un mueble antiguo, un cuadro, un bargueño y un reloj»<sup>12</sup>. De la lectura de esta propuesta decorativa se infiere que el órgano de gobierno y administración de la Cámara buscaba imitar el lujo decimonónico del Palacio de Navarra, sede del ejecutivo. En diciembre de 1994 la Mesa del Parlamento de Navarra dio parcial cumplimiento a este estudio, adquiriendo un reloj del siglo XIX en la cuantía de 700.000 pesetas (IVA incluido) a la galería Arteclío. Fabricado en bronce y bronce dorado, con grupo escultórico formado por mujer y niño, está firmado en Montpellier por F. Fabrège. El reloj decoró la sala de Mesa y Junta de Portavoces hasta que fue reemplazado por la reproducción en plata de las urnas de las Cortes de Navarra. En la actualidad se encuentra en la sala Julia Álvarez. El mantenimiento corrió a cargo de la Relojería San Martín de Pamplona hasta el año 2017. Otras instituciones parlamentarias como las Cortes Generales, conceden gran importancia a sus colecciones de relojes, pues es conocida la relevancia del paso del tiempo en las cámaras legislativas, no sólo por el control sobre los tiempos de intervención o sobre los plazos de presentación de enmiendas, sino por el poder de decisión sobre la aprobación del calendario, ya que quien lo controla, domina el Parlamento.

### 3.2 MEDALLA DEL PARLAMENTO DE NAVARRA

Con el objeto de iniciar los trámites para dotarse de una medalla distintiva, en 1987 el Parlamento de Navarra encomendó al archivero-bibliotecario la elaboración de un informe acerca de los antecedentes de insignias, veneras o medallas en las Cortes del Reino de Navarra<sup>13</sup>. El dictamen evacuado con fecha 9 de febrero de 1987 hace referencia a los antecedentes de la medalla que fue aprobada por la Ley 44 de las Cortes reunidas en los años 1828-1829. Esta norma buscaba resolver los problemas protocolarios acontecidos en la segunda mitad del siglo XVIII debido al uso de símbolos de autoridad por parte de sus miembros. Así el Formulario de Cortes de 1780 –antecedente de los reglamentos parlamentarios actuales–, en su artículo 13, prohibió el uso de varas o de cualquier otra insignia de autoridad o jurisdicción. Las Cortes de 1828, al pretender modificar el anterior Formulario de Cortes repararon en la necesidad de que los miembros del parlamento dispusieran de una medalla que dirimiera las antiguas disputas, y el 14 de marzo de 1829 resultó aprobada la Ley que concede el uso de una medalla a los individuos de las Cortes, de la Diputación, Síndicos y Secretario, ley sancionada por el virrey de Navarra el 19 de marzo de 1829. Con la instauración del régimen liberal en España y tras la entrada en vigor de la Ley Paccionada de 1841, la Diputación Provincial y Foral de Navarra asumió las competencias atribuidas a la antigua Diputación del Reino, motivo por el que las medallas que ha venido utilizando esta corporación, desde entonces y tras la aprobación de la Ley Foral de Reintegración y Amejoramiento del Régimen Foral de Navarra en 1982 por el Gobierno de Navarra, tienen base legal en esta norma. La Cámara Foral buscaba diferenciarse de los símbolos

12. Cf. *Estudio mobiliario planta quinta, oficinas Parlamento. Planta Presidencia*, 8 de febrero de 1984, Archivo del Parlamento de Navarra, caja 151/14.

13. *Vid. Informe sobre los precedentes históricos de la Medalla del Parlamento de Navarra*, 9 de febrero de 1987, Archivo del Parlamento de Navarra, caja 767/1, PPP1987-1.

identificadores de la Diputación Foral y en concreto de la medalla que usaba esta institución, modificada en 1867, 1937 y durante los años ochenta del siglo XX<sup>14</sup>. A tal fin, y siguiendo el criterio expresado en el informe del archivero-bibliotecario, la Mesa del Parlamento de Navarra adoptó acuerdos con fecha de 12 y 19 de febrero de 1987, mediante los que restablecía el uso de la medalla de las Cortes de Navarra creada por Ley 44 de las Cortes de 1828-29 y determinaba que a partir de entonces fuese utilizada como la Medalla del Parlamento, y su uso concedido a los parlamentarios forales y al letrado mayor de la Cámara. Para la fabricación de la venera se utilizaría como modelo un troquel hallado por aquel entonces en el Archivo General de Navarra y que con toda probabilidad se correspondía con la encargada en Madrid por las referidas Cortes de 1829. La descripción de la medalla es la siguiente: En el anverso el escudo histórico de Navarra en el centro y a su alrededor la leyenda «INSIGNIA REGNI NAVARRAE» y en el reverso el escudo oficial de Navarra con la leyenda «Parlamento de Navarra». Por acuerdo de la Mesa del Parlamento de fecha 5 de julio de 1989 se dispuso que la medalla pudiera ser utilizada por los miembros de este órgano de gobierno y administración de la Cámara en los actos oficiales a los que asistieran, aunque la práctica posterior ha establecido que tan sólo la porte el presidente del Parlamento. Las medallas han sido fabricadas por la Joyería Pedro Bueno de Pamplona –en la actualidad Joyería Bueno– y desde el año 2019 llevan la inscripción bilingüe «Parlamento de Navarra-Nafarroako Parlamentua». Así mismo y conforme al acuerdo de la Mesa del 12 de febrero de 1987, es utilizada como recompensa de derecho premial. La Medalla del Parlamento de Navarra ha sido concedida en veintiocho ocasiones desde el 28 de enero de 1988 hasta el 24 de noviembre de 2022<sup>15</sup>. Recientemente para la medalla utilizada por el Sr. presidente se ha adquirido una cadena de plata con baño de oro que sustituye al cordón rojo tradicional, utilizado históricamente en las veneras de las corporaciones locales<sup>16</sup>. Este también fue el criterio mantenido por el primer intento de creación de una medalla de las Cortes de Navarra de 1817 que preveía que «(...) fuera pendiente de una cinta colorada con filetes amarillos»<sup>17</sup>. La razón de esta modificación estriba en el deseo de asimilarse a las medallas portadas por el Gobierno de Navarra que abandonaron el cordón rojo tradicional hace algunos años.

El resto de los parlamentarios y parlamentarias no utilizan la medalla sino una insignia con el escudo de Navarra. La descripción de la joya fue realizada por Garnica Joyeros en los años ochenta del siglo XX y posteriormente confeccionada por las joyerías que han resultado adjudicatarias en los concursos de suministro. El detalle de la pieza es el siguiente: «Base con corona, cadenas de Navarra superpuestas encima del esmalte, con enganches invisibles, medidas: 23,80 mm de largo y 12,40 mm de ancho, grosor en su parte más ancha de 2,75 mm, peso en oro de 10 Ley: 8,20 gramos, esmeralda: 1,6 mm. engastada en chatón y esmalte a fuego, color rojo». Esta insignia se entrega además en las tomas de posesión del defensor del pueblo de la Comunidad Foral de Navarra y del presidente de la Cámara de Comptos, ambos nombrados por el pleno del Parlamento.

14. Aparece descrita en un artículo del *Diario de Navarra* del 7 de junio de 1994, con ocasión de la concesión de la Medalla de Navarra a Julio Caro Baroja y a José M.<sup>a</sup> Lacarra: «(...) tiene forma circular con un diámetro de 38 mm y va sujeta de una cinta de seda de color rojo. En el anverso figura una reproducción del sello real de Navarra en tiempos de Sancho el Fuerte, en el que aparece el monarca a caballo con el escudo de Navarra en el brazo. También figuran en este anverso las palabras 'Servicio-Lealtad-Integridad'».

15. Fotografías de la entrega de la Medalla del Parlamento al rey Juan Carlos I pueden consultarse en FLORISTÁN SAMANÉS, A., *et al. El Parlamento o Cortes de Navarra*, pp. 237 y 307.

16. Sobre el cordoncillo portado por los regidores de Pamplona, *vid.* ARANDA RUIZ, A., *Vestir la autoridad*, p. 65.

17. *Op. cit.*, *Informe sobre los precedentes históricos*, Archivo del Parlamento de Navarra, caja 767/1, folio 4, PPP 1987-1.



La institución no acostumbra imponer insignias ni medallas al presidente del Gobierno de Navarra en las ceremonias de toma de posesión que tienen lugar en sede parlamentaria desde 2003<sup>18</sup>. Estos reciben, como el resto de parlamentarios/as, la insignia arriba descrita de manos del Servicio de Protocolo y tras su incorporación a la Cámara.



**Figura 1.** Adolfo Lacunza, Medalla del Parlamento de Navarra, 12 de marzo de 2015, Parlamento de Navarra/ Sección de Protocolo del Parlamento de Navarra.

### 3.3 URNAS DE LAS CORTES DE NAVARRA

En el marco de la iniciativa adoptada por el Parlamento de Navarra en la II Legislatura para dotarse de un patrimonio de obras de arte, en 1994 se estimó oportuno incorporar, como un elemento decorativo y representativo de la institución, una reproducción de las urnas de las Cortes de Navarra. Estas urnas pertenecen al Gobierno de Navarra y actualmente se conservan en una vitrina de honor del Palacio de Navarra, sede del ejecutivo foral. Tradicionalmente han simbolizado lo singular de una arraigada autonomía y por esta razón desde la constitución del Parlamento Foral de Navarra en 1979, su imagen ha estado asociada a los símbolos representativos de la Cámara Foral, como heredera de las antiguas Cortes de Navarra. Así, su reproducción fotográfica ha ilustrado publicaciones editadas por el Parlamento de Navarra, como un referente obligado de la transición histórica vivida en esta tierra desde los tiempos del Viejo Reino a la moderna Comunidad Foral. La carga simbólica de estos objetos explica que una reproducción de las tres urnas constituyera el regalo oficial entregado por el Gobierno de Navarra al rey Juan Carlos con motivo de su primera visita oficial a Navarra en febrero de 1988, reproducción que en aquella ocasión fue ejecutada por la Joyería Astráin de Pamplona. En atención a la singularidad de las urnas, la institución dispone de reproducciones en resina como obsequio para las visitas más distinguidas.

18. Vid. MENA GARCÍA, T, «La toma de posesión de los presidentes del Gobierno de Navarra en sede parlamentaria», *Revista de Estudios Institucionales*, 3(4), 2016, p. 86.

Los antecedentes históricos de estos objetos los narra el antiguo jefe de la Sección de Archivos y Patrimonio Documental de la Dirección General de Cultura Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra en su obra *El Palacio de Navarra*: «Las tres urnas de plata –dos iguales y otra de menor tamaño– utilizadas para las votaciones e insaculaciones por las Cortes de Navarra, las hizo el platero Jorge López Calvo el año 1675. El coste, incluyendo también una campanilla de plata, fue de 1.297 reales, cantidad que no llegó a ser cobrada por el artífice, ya que falleció antes de recibir su abono. La insaculación era un sistema de elección por sorteo de los cargos públicos, mediante bolas o teruelos, característico de nuestro Viejo Reino hasta la adopción del sistema de votación constitucional en 1834. Actualmente, una de las urnas es utilizada cada año para portar las ofrendas monetarias con las que Gobierno de Navarra contribuye al mantenimiento del culto en el Monasterio de San Salvador de Leyre, con motivo del funeral en homenaje a los Reyes de Navarra, y en la Catedral de Pamplona, en la ofrenda a Santa María la Real»<sup>19</sup>.

Las urnas de plata que posee el Parlamento de Navarra fueron encargadas en 1994 a la joyería Yayo Bajo de Pamplona por un importe de 686.000 pesetas. Dos de ellas son del mismo tamaño, 22,65 cm, y la tercera, que tradicionalmente se considera como perteneciente al brazo de las Universidades y Buenas Villas, es la menor con 16,95 cm de altura<sup>20</sup>.



**Figura 2.** Iñaki Porto, Reproducción en plata de las Urnas de las Cortes de Navarra, 4 de marzo de 2023, Parlamento de Navarra/Sala de Mesa y Junta de Portavoces.

En la sede provisional que tuvo el Parlamento de Navarra en la calle Arrieta de Pamplona se ubicaron en una zona de espera y en la nueva sede del Parlamento de Navarra han tenido diversos emplazamientos. Inicialmente se colocaron en el despacho de Presidencia y hoy decoran la cabecera de la sala de reuniones de la Mesa y Junta de Portavoces en la primera planta del edificio.

### 3.4 BARGUEÑO DEL SIGLO XVIII

El bargueño o contador del siglo XVIII que decora la sala Julia Álvarez (primera planta del edificio) fue adquirido por acuerdo de la Mesa del Parlamento el 28 de diciembre de 1993 a la Galería Arteclio, S.A. por un importe de 2.500.000 de pesetas (IVA incluido). El informe del jefe del Servicio de Archivo, Biblioteca y Documentación lo describe del

19. Cfr. MARTINENA RUIZ, J. *Op. cit.*, p. 171.

20. Vid. *Propuesta de autorización de gasto para la reproducción de las urnas de las Cortes de Navarra*, 14 de septiembre de 1994, Archivo del Parlamento de Navarra, caja 743/19, AOC 1994-37.

siguiente modo: «(...) realizado en madera teñida, decorado con columnas de carey y motivos de bronce dorado, proveniente de los bienes del duque de Montpensier y su esposa la infanta Luisa Fernanda, hermana de Isabel II de España, que vivieron en el palacio de San Telmo, en Sevilla, entre 1846 y 1897»<sup>21</sup>. El bargueño era propiedad de una familia noble de Pamplona que lo había adquirido y su venta se cerró a través de la galería de arte.

### 3.5 REPOSTEROS CON EL ESCUDO DE NAVARRA

El Parlamento de Navarra dispone en la actualidad de cinco reposteros ubicados en diferentes emplazamientos del edificio. El primero del que se tiene constancia documental es una pieza encargada por la Mesa del Parlamento en sesión celebrada el 27 de diciembre de 1994 a la empresa de confección de María Dolores Garde de Pamplona. Confeccionado en fieltro, tiene unas dimensiones de 208 x 194 cm y es de color amarillo con una greca bordada. Se adquirió para servir de fondo al bargueño comprado un año antes. Diecisiete años más tarde, decidió dársele una nueva utilidad en la sede inaugurada en 2002, por lo que se encargó al mismo taller la elaboración de un escudo de Navarra bordado en oro. En la actualidad preside la cabecera de la sala de Mesa y Junta de Portavoces, situada en la primera planta de la Cámara Foral. Con motivo de la rehabilitación del despacho de Presidencia y la sala de Juntas de la Cámara, que se llevó a cabo en la quinta planta de los antiguos locales, en los años noventa se adquirió un repostero al taller de Artesanía Arambel de Pamplona. Existe constancia documental de que lucía colgado en un espacio de espera, pero no se ha hallado la factura de compra en los archivos<sup>22</sup>. Los testimonios fotográficos hacen pensar que se trata de un repostero de pequeño tamaño (120 x 108 cm) que se encuentra en la Sala Julia Álvarez de la primera planta y sobre el que figura bordado un escudo de Navarra de tono historicista, con adornos florales en la parte inferior.

El mismo taller confeccionó el repostero encargado por acuerdo de la Mesa el 14 de agosto de 2002 para decorar la cabecera del salón de plenos de la nueva sede. La pared frontal de 15 metros de ancho y 4,80 de altura constituye uno de los referentes más destacados de identificación social de la institución, junto con la vista panorámica del hemiciclo, razón por la cual se propuso reproducir en el repostero el escudo de Navarra, símbolo de la Comunidad Foral. El proyecto arquitectónico no contempló ninguna solución para este espacio, ni la dirección facultativa de las obras elevó propuesta de solución decorativa a la Mesa, por lo que se optó por darle esta solución, que permitió salir del paso decorosamente y no hipotecar futuras actuaciones que pudieran llevarse a cabo. La superficie total de la tela es de 6,75 m<sup>2</sup> y el color del fondo armoniza con el de la piedra de la pared.

Tras la inauguración de la sede en diciembre de 2022, la Asamblea Legislativa afrontó la necesidad de procurarse de equipamiento protocolario para nuevos espacios tales como el atrio o la sala institucional. A tal fin se adquirió un repostero cuyo motivo

21. Vid. *Informe del jefe del Servicio de Archivo, Biblioteca y Documentación y del jefe del Servicio de Prensa, Publicaciones y Protocolo*, 23 de diciembre de 1993, Archivo del Parlamento de Navarra, caja 657/9, AOC-48/93.

22. Vid. *Propuesta de autorización de gasto para la realización de un repostero para el salón de plenos de la nueva sede del Parlamento de Navarra*, 11 de julio de 2022, Archivo del Parlamento de Navarra, caja 1651/11, AOC 2002-49. Una fotografía puede examinarse en FLORISTÁN SAMANÉS, A., et al. *El Parlamento o Cortes de Navarra*, p. 239.



Figura 3. Iñaki Porto, Repostero con escudo de Navarra y de las Merindades en los bordes, 28 de noviembre de 2022, Parlamento de Navarra/Sala de Mesa y Junta de Portavoces.

central era nuevamente el escudo de Navarra y está adornado con una greca bordada en telas de seda y en gamas de oro viejo. La adquisición se llevó a cabo por resolución de Presidencia firmada el 10 de noviembre de 2003 al Taller Textil Teresa Muñoz Guillén de Sariñena; mide 2,25 x 3 m, decora habitualmente la sala institucional y preside los actos institucionales que tienen lugar en el atrio.

La última colgadura adquirida lo fue por resolución de Presidencia del 23 de noviembre de 2011. Se trata de un repostero de 228 x 214 cm con el escudo de la Comunidad Foral de Navarra enmarcado y rodeado de los de las cinco merindades: Pamplona, Tudela, Estella, Sangüesa y Olite. Unas grecas delimitan el motivo

central y en el área periférica figuran

los restantes en proporción aproximada de 1/6 con respecto al central. Esta colgadura pende de las paredes del despacho de Presidencia y es utilizado para adornar la fachada del edificio en fechas destacadas como la solemne constitución del Parlamento, que acontece tras la celebración de las elecciones autonómicas, o la celebración del Día de Navarra. Para el acto de toma de posesión del presidente del Gobierno de Navarra, el Ejecutivo presta al Parlamento de Navarra cinco reposteros con los escudos y el nombre de las merindades que decoran ese día el atrio de la Cámara.

### 3.6 REGALOS Y OBSEQUIOS RECIBIDOS

No deben desdeñarse los regalos que se obtienen en el devenir de las relaciones protocolarias de la institución, pues si bien una gran parte de ellos tienen un interés simbólico, en ocasiones se reciben piezas de interés que se utilizan como adorno de salones y estancias. Es el caso de una bonita caja lacada japonesa, entregada por la Prefectura de Yamaguchi en su visita institucional de 2003 que decora el despacho presidencial. La Sección de Protocolo tiene registrados hasta la actualidad ciento noventa y dos objetos entre los que destaca una bandeja de cerámica, regalo de la Diputación Foral de Guipúzcoa en 1979, así como diferentes ediciones facsímiles de libros y diplomas<sup>23</sup>.

23. El listado de obsequios recibidos por el Parlamento de Navarra está accesible en el sitio [consultado el 10/03/2023]. Disponible en Internet: <https://www.parlamentodenavarra.es/sites/default/files/contenido-estatico-archivos/Relacion%20de%20obsequios%20recibidos%202023-01-2023.pdf>.





Figura 4. Adolfo Lacunza, Quinta planta antiguo edificio de oficinas del Parlamento de Navarra, calle Arrieta, 2001, Parlamento de Navarra/Sala de Mesa y Junta de Portavoces.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras el análisis de la colección artística del Parlamento de Navarra que se ha llevado a cabo a través de estas páginas, se puede concluir que su consideración como uno de los conjuntos de arte contemporáneo más destacados de Navarra formulada al inicio es acertada, pues cumple correctamente el destino para el que fue concebida, es decir, la dignificación de la institución. Además, encaja tanto con el estilo sobrio del edificio como con el deseo de huir de la suntuosidad, concepción prevalente hoy en la sociedad, que busca espacios de trabajo funcionales a la par que emblemáticos y significativos como resulta ser el edificio, centrado alrededor de una magnífica estructura acristalada con muro cortina.

La colección de arte a la que se dedica este análisis ejemplifica bien las complejas relaciones entre el arte y el poder que existen desde que el mundo es mundo y que han evolucionado a través del tiempo. El poder precisa del arte para transmitir un ideario o para dignificar y realzar los espacios donde tienen lugar ceremonias y ritos, nunca desposeídos de cierta atracción y misterio por muy modernizados que parezcan. De otro lado, los artistas necesitan del poder, pues este confiere visibilidad a sus obras y dignificación a su quehacer. Bucear en los expedientes de adquisición del Parlamento me ha permitido conocer el lado más humano de los artistas a través de los procesos de compra y contemplar las obras que decoran los espacios de trabajo con mayor simpatía y menor frialdad.

Entiendo que el gran reto de la colección es alcanzar coherencia. Ahora bien, si lo que se pretende es mostrar la historia del arte moderno y contemporáneo en Navarra, es preciso evaluar las oportunidades y debilidades que presenta el conjunto, qué incluye y de qué carece, con el fin de completar ciclos, formar espacios en relación a los diferentes movimientos y géneros, así como dotar de criterio a su conformación. Esto ayudaría a identificar los creadores y piezas que debieran figurar en su haber y continuar sumando nuevos valores del arte que enriquezcan el patrimonio cultural de Navarra.

De un repaso por las obras arriba comentadas y en especial sobre los encargos realizados, se deduce la ausencia de un programa iconográfico como el que existió para

la decoración del Palacio de Navarra y su emblemático Salón del Trono<sup>24</sup>. Quizá sea también este otro signo de los tiempos modernos, aunque en este caso no debemos desdeñar el papel que las artes decorativas pueden jugar en el futuro de la Cámara. El diseño, que tan importante fue para la decoración de sus dependencias en 2002, debiera figurar entre los criterios de adquisición elaborados en 1986. La decoración del suelo del hemiciclo con alfombras es una posibilidad todavía no explorada. Una solución decorativa para la extensa superficie de la cabecera del salón de plenos fue resuelta dignamente con un repostero en el momento de la inauguración de la sede, pero las opciones a partir de otras colgaduras, tapices o elementos escultóricos es realmente amplia –siempre contando con la anuencia del equipo redactor del proyecto que es el titular de la propiedad intelectual–. El carácter representativo y simbólico del espacio llama a buscar soluciones dignas y consensuadas, en las que la audacia también pudiera jugar su pequeño papel; al fin y al cabo, ¿qué es el arte sino la huida de cualquier automatismo?

---

24. Sobre el programa iconográfico del Salón del Trono *vid.* MARTINENA RUIZ, J., *Op. cit.*, pp. 176-190.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA RUIZ, Alejandro. *Vestir la autoridad. Atributos del poder y representación municipal en Navarra*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte de la Universidad de Navarra, 2021.
- ASCUNCE, Amaya. *Atrio. Pinturas y esculturas del Parlamento de Navarra*, Pamplona, Servicio de Publicaciones del Parlamento de Navarra, 2004.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia *et al.* *Imágenes del poder en la Edad Moderna*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A., 2015.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Ricardo. «Retratos reales en Navarra durante el Siglo de las Luces», en PAREDES, Camino (coord.), *Estella-Lizarrá*, Museo Gustavo de Maeztu, 2013, p. 9-22.
- FLORISTÁN SAMANÉS, Alfredo, *et al.* *El Parlamento o Cortes de Navarra*, Pamplona, Servicio de Publicaciones del Parlamento de Navarra, 1989.
- GALLEGO GALLEGO, Javier, J. *et al.* *El Parlamento de Navarra*, Pamplona, Servicio de Publicaciones del Parlamento de Navarra, 2003.
- GONZÁLEZ PRESENCIO, Mariano. «La sede del Parlamento de Navarra: la rehabilitación del edificio de la antigua Audiencia de Pamplona» en GALLEGO GALLEGO, Javier, J. y GONZÁLEZ PRESENCIO, Mariano. *El Parlamento de Navarra. Cortes de Navarra*, Pamplona, Servicio de Publicaciones del Parlamento de Navarra, 2013, pp. 61-133.
- JOVER HERNANDO, Mercedes. *Colección artística del Parlamento de Navarra*, Pamplona, Servicio de Publicaciones del Parlamento de Navarra, 2010.
- MARTINENA RUÍZ, Juan José. *El Palacio de Navarra*, Pamplona, Servicio de Prensa, Publicaciones y Relaciones Sociales del Departamento de Presidencia del Gobierno de Navarra, 1985.
- MENA GARCÍA, T. «Toma de posesión de los presidentes del Gobierno de Navarra en sede parlamentaria», *Revista de Estudios Institucionales*, 3(4), 2016, pp. 78-98.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. *Colección de arte. Asamblea de Madrid*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Asamblea de Madrid, 2007.
- MOREAU, Bernard. *Protocole et cérémonial parlementaires*, París, L'Harmattan, 1997.





# EL ARCHIVO RENACENTISTA DE LA CASA DE LA DIPUTACIÓ DEL GENERAL DEL REGNE DE VALÈNCIA O GENERALITAT VALENCIANA: LA EXCELENCIA DE LA CARPINTERÍA VALENCIANA DEL S. XVI

**Antonio Sánchez García**

Associació Escola de Disseny de València

**Susana Herreras Sala**

Associació Escola de Disseny de València

**Lucía Rojo Iranzo**

Universitat de València

**Álvaro Solbes García**

Universitat de València

**Alejandra Nieto Villena, Facultad del Hábitat**

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

**Aránzazu Gil Ardanaz**

Estudio creative design run&run, Bétera

**Carmen Cano Solà**

Universitat de València

**Jorge Martínez Sales**

Universitat de València

## RESUMEN

El Archivo de la antigua *Casa de la Diputació del General del Regne de València* es uno de los grandes conjuntos de la ebanistería valenciana que presenta la asimilación de los tratados arquitectónicos en el mobiliario. Valenciano. Se trata de un archivo que armoniza el cometido de organización documental accesible como espacio de trabajo, con la solemnidad y riqueza de la institución que lo requirió en el año 1579 sin escatimar en gastos por la importancia económica que supuso. El encargo fue encomendado a Gaspar Gregori uno de los tracistas y *Mestre Fuster* que dominaron la atmosfera arquitectónica valenciana de la segunda mitad de siglo. El maestro en estos años estuvo inmerso en distintas obras para la Casa tanto como *architector* y como *Mestre de lo fi*.

PALABRAS CLAVE: Sede parlamentaria; archivo; ebanistería; renacimiento; Valencia.

**«THE RENAISSANCE ARCHIVE OF THE HOUSE OF THE GENERAL COUNCIL OF THE REGNE DE VALÈNCIA OR GENERALITAT: THE EXCELLENCE OF THE VALENCIAN CARPENTRY OF THE 16TH CENTURY.»**

**ABSTRACT**

*The archives of the former Casa de la Diputació del General del Regne de València is one of the great examples of Valencian cabinetmaking that shows the assimilation of architectural treatises in the furniture. Valencian. It is an archive that harmonizes the task of accessible documentary organization as a workspace, with the solemnity and richness of the institution that required it in the year 1579 without skimping on expenses due to the economic importance it entailed. The commission was entrusted to Gaspar Gregori one of the tracistas and Mestre Fuster who dominated the Valencian architectural atmosphere of the second half of the century. The master in these years was immersed in various works for the House both as an architect and as Mestre de lo fi.*

*KEY WORDS: Parliamentary seat; archive; cabinetmaking; Renaissance; Valencia*

## 1. INTRODUCCIÓN

El *Palau de la Generalitat*, se construyó a partir del año 1422 formando parte del conjunto monumental del centro histórico de la ciudad de Valencia en el conocido como barrio de la *Seu*. Fue declarado Monumento Histórico Artístico Nacional en 1931. Lamentablemente no se ha podido acceder a la documentación original que produjo este organismo en el periodo objeto de estudio y que se encuentra actualmente en el Archivo del Reino en Valencia, debido a su estado de riesgo por la corrosión de las tintas ferrogálicas. Afortunadamente, los investigadores José Martínez Aloy (1855-1924) y Salvador Aldana Fernández (1928-2020), analizaron en profundidad la construcción del *Palau*, siendo sus escritos y las transcripciones del fondo documental de la Generalitat, al que ellos si pudieron acceder, una de las fuentes esenciales de las que se ha nutrido esta investigación.

Su génesis se encuentra en una comisión temporal integrada por representantes de los tres brazos: el eclesiástico, el militar o nobiliario y el real, encargada de reunir el importe de los subsidios votados en las Cortes Valencianas para ayudar económicamente al monarca en sus diferentes empresas. Cabanes Catalá afirma: «El nombre de Generalidad, proviene de que muchos de los servicios votados se obtenían cargando un impuesto sobre determinados productos, el cual debía ser satisfecho por todos, sin que nadie pudiera alegar franquicia». (Cabanes 1977: 3). Su nacimiento se data en las Cortes de Monzón de 1362-63<sup>1</sup>, en las cuales según Muñoz Pomer se estableció:

«En esta ocasión, Las Cortes ofrecen al rey un doble donativo a recoger por *compartiment* y a través de impuestos. El primero debe alcanzar la cifra de 250.000 libras por año. La segunda cantidad no se precisa ya que depende de la recaudación de las gabelas creadas y bautizadas por la misma asamblea con el nombre de *generalitats*». (Muñoz Pomer 1987 :57).

El devenir de los tiempos precisó que a estas comisiones temporales se les otorgara un carácter permanente que se inició con una fijación de estructuras en las Cortes de 1401<sup>1407</sup>. Su consolidación en 1418 vino refrendada con la autorización a sus diputados a nombrar sus sucesores cada tres años, echo que según Muñoz Pomer posibilitó su andadura independiente. (Ibídem :132).

La Diputación, posteriormente Generalitat, permanente y autónoma a la que los príncipes debían jurar acatamiento, se creó con un fin económico para recaudar impuestos para la Corona sobre diversos géneros de comercio como harina, grano, oro, seda lana, bestias y maderas entre otros muchos. Según Sarrión Gualda:

---

1. Cortes Generales de la Corona de Aragón convocadas por el rey Pedro IV de Aragón (1336-1387) en la ciudad de Monzón para obtener financiación para sufragar la guerra de los Dos Pedros o castellano- aragonesa de 1356<sup>1369</sup>. escribanos de los administradores, asesores o portero eran elegidos por los diputados y aprobados en Cortes. La consolidación de esta estructura que de temporal derivó en permanente, necesitó de espacios en los que desarrollar las funciones encomendadas siendo este el origen de la Casa de la Diputación del Reino de Valencia, actual *Palau de la Generalitat*.

«Se le concede a los diputados la jurisdicción privativa «para poder compellir e forzara todos los que sean tenidos e obligados», sin que el rey pueda entrometerse en estas cuestiones de la recaudación del donativo». (Sarrión Gualda 2001-2002: 1003).

{...}-La Diputación de la Generalidad- que se va fraguando y consolidará a comienzos del XV, para asumir un papel en su historia posiblemente más allá de su función financiera». (Romeu 1989: 216). Poco a poco, la Diputación, fue asumiendo funciones políticas, de defensa cuando los monarcas descuidaban la protección del reino, y también se encontró entre sus competencias la de beneficencia a conventos y damnificados. (Cabanés Op. cit: 19-21).

La estructura administrativa se consolidó en 1418 y quedó constituida por seis diputados como máximos representantes elegidos por estamentos o brazos: dos del brazo eclesiástico, dos del brazo noble o militar y dos del real; los clavaros encargados de controlar y llevar las cuentas del dinero ofrecido por las Cortes fueron tres, uno por cada brazo; los jueces a los que se les encomendó dirimir las cuestiones surgidas en torno a la generalidades fueron llamados administradores siendo elegido uno por cada brazo; los contadores fueron dos por brazo y su función fue la de controlar la gestión de los diputados a través de las claverías. (Muñoz Pomer Op. cit: 153-162). Otros cargos como escribanos de los diputados,

## 2. GASPAR GREGORI

La envergadura, calidad y abundancia de obra de Gaspar Gregori en la segunda mitad del siglo XVI demuestra la considerable relevancia en la arquitectura y carpintería valenciana y el reconocimiento que obtuvo de sus coetáneos como *architectory mestre fuster*. Gómez-Ferrer Lozano afirma que «Es el maestro que condujo a una renovación de la arquitectura en Valencia, tanto desde el punto de vista de la práctica proyectual como desde la práctica constructiva.» (Gómez-Ferrer Lozano 1995: 315). La investigadora data su fecha de nacimiento entre 1515-1520 posiblemente en Valencia. Hijo de Joan Gregori *mestre fuster del Senyor Rey* y relacionado con una empresa dedicada al transporte y provisión de madera que en varias ocasiones abasteció a la casa de la Diputación. Su formación se desarrolló a pie de obra junto a su padre en trabajos como los realizados en el Palacio del Real en Valencia (Ibídem: 319). Se examinó ante el gremio de carpinteros y obtuvo su título de maestro el 13 de mayo de 1541 con el consiguiente permiso para el ejercicio de su oficio. En 1547 falleció su padre, Joan, quien legó su negocio de venta de maderas a Gaspar y su hermano Tomás (Ibídem: 320-321), con quien trabajó en la casa de la Diputación desde 1577 hasta 1592, año del fallecimiento de Gaspar Gregori.

Hay constancia de que el *mestre* Gregori ostentó los cargos de *mestre de fusta del Senyor Rey*, desde el año 1559 hasta 1563 en que se incorporó el puesto de *mestre de fusta de la Casa de la Diputació* hasta su fallecimiento. Se le reconocen trabajos en el Palacio del Real de Valencia como una galería y artesonados junto con obra menor. Como tracista en 1546 en trabajos en el Hospital General de Valencia en las enfermerías de *Febres*, las trazas para la casa de niños huérfanos en 1566 o la enfermería de sífilis de 1588 entre otras obras. En las capitulaciones de la *Obra Nova de la Seo* consta la autoría de las trazas de Gaspar Gregori. La casa del General del Tall, la Casa de Armas, trabajos para el Patriarca Ribera, trabajos particulares, ingeniería hidráulica,



ingenios como un molino de pólvora para la Casa de Armas, encargos de visura, sin olvidar sus trabajos en la Casa de la Diputación muestran la talla del maestro y un ritmo de trabajo sin periodos estériles que tuvo que contar con un taller con un importante número de oficiales y aprendices. Gómez-Ferrer afirma:

«Cabría pensar que en estos trabajos de carpintería de los últimos años, él fue mero gerente, ya que disponía de un amplio taller y la colaboración de su hermano Tomás, su procurador y quien cobraría la mayor parte de los encargos de carpintería. También fue frecuente su labor como sobrestante, cargo de índole administrativo y económico que exigía el control de los gastos, pagos de jornales, compras de pertrechos abastecimiento general de la obra y mantenimiento de la contabilidad. (Ibídem: 317).

Gaspar Gregori evolucionó desde la carpintería a la arquitectura introduciendo lenguajes «ala romana» que aplicó tanto en madera como en construcción, siendo un innovador que impregnó de los nuevos postulados estéticos las grandes obras que se produjeron en la Valencia renacentista y que en la actualidad forman parte de su identidad.

### 3. EL PALACIO DE LA GENERALITAT DE VALENCIA

Inicialmente los diputados utilizaron como espacio de reunión la Cofradía de San Jaime que era uno de los edificios más notables de la ciudad. En 1407, la Diputación arrendó estos locales por 500 sueldos anuales en los que depositaron un arca para los escritos, una mesa y algunas alfombras (Muñoz Pomer Op. cit: 351). Los traslados continuaron para las reuniones y custodia de los documentos hasta 1421 en que se alquiló una sala y una logia al notario Jacme Despla. (Aldana Fernández 2018: 72). En 1422 la Diputación compró toda la casa al citado notario estableciendo una sede permanente en la que abordar las funciones encomendadas por las Cortes. En su origen, la estructura administrativa de la Generalitat fue sencilla, pero con el paso del tiempo su organización se complicó y aumentó, por tanto, necesitó de nuevos espacios que satisficieran el incremento de volumen administrativo. La primera ampliación se produjo en 1481 con la compra de la casa contigua de Galeas Johan, siguió con la adquisición de la casa adyacente de micer Jaume Valero en 1513 y la de micer Dimas de Aguilar en 1518 quedando un espacio rectangular en el que la Diputación podía levantar las alturas que necesitara. (Martínez Aloy 1900-1910: 10-13).

#### 3.1. EL TORREÓN

El torreón antiguo del *Palau de la Generalitat* cobra especial importancia en este estudio por varias razones, la primera de ellas es porque el archivo objeto de estudio se encuentra ubicado en su segunda planta, la segunda es la implicación en su construcción del *mestre fuster de la casa* Gaspar Gregorí. La denominada *obra nova* se inició en 1418 por Johan Mançano *Mestre de obra de la casa*, con distintos ritmos de trabajo y varias paralizaciones con motivos justificados como la epidemia de peste de 1519 y la guerra de Germanías (1519-1523) que sumieron al Reino en una profunda crisis económica. (Ibídem: 14-15).

Se retomaron las obras en 1533 y en 1540 se recibieron grandes cantidades de piedra para finalizar el trabajo de cantería. La epidemia de peste de 1558 obligó a paralizar de nuevo las obras por un breve espacio de tiempo que continuaron hasta 1569, en que los problemas con los moriscos obligaron a detener la construcción de la torre que se reanudó en 1573 tras firmar capitulaciones con Johan Porcar *picapedrer*, quien dio por terminados los trabajos principales de la torre en 1576. Hacia 1573 según Aldana, Gaspar Gregori ya era *Architector de les obres de la casa del General* (Aldana Fernández Op. cit: 76-77). El investigador descarta la fecha de finalización aportada en otras investigaciones de 1577 ya que, en 1574, Gregori está inmerso en conversaciones con *picapedrers* aclarando detalles de la obra de la torre ya que la idea original es suya. Gran parte de la torre ya estaba construida cuando Gregori asumió la obra y se decidió finalizarla en base a lo ya existente (Gómez-Ferrer Lozano Op. cit: 335). Aldana continúa afirmando que, aunque no conste en ninguna capitulación las trazas y modelos de la torre los hizo Gaspar Gregori, a pesar de que no haya documento que lo acredite, siendo Porcar el realizador material y no el creador (Aldana Op. cit: 203-204) (Gómez-Ferrer Lozano Op. cit: 315). Gregori en estas fechas ya era un maestro consumado que junto a su padre y hermano había realizado numerosas obras de finalización cubiertas como las del Palacio del Real, por tanto, como *architector y mestre fuster de la Casa de la diputación* del periodo, tendría un conocimiento completo de la torre tanto arquitectónico, de espacios interiores y de ornamentación.

### 3.2. LA SALA NOVA

Ya se ha citado la relación de Gaspar Gregori con la decoración en talla madera de la casa de la Diputación y que se inició en la *Sala Nova*. El trabajo como *mestre fuster* que realizó en esta sala es especialmente importante porque enlazó estilísticamente de un modo esquemático la ornamentación esta sala y el archivo objeto de estudio. En 1533 los diputados decidieron que se iniciara la obra de este espacio que llegó a convertirse en un referente para el Reino de Valencia. El artesonado de esta sala fue encomendado a Genis Linares (- 1543), patriarca de la saga de los Linares y que ya fue citado por el Barón de Alcahalí con grandes alabanzas como escultor del artesonado de la *Sala Nova* (Alcahalí 1894 :381). Genis Linares inició las obras en 1540 trazando:

«un doble croquis de techumbre y galerías [...] *A na Gracia Blasco vidua de Mestre Genis Linares que se li pague la cantitat provehida á favor de son mariten lany 1543 per les mostres que feu de la cuberta e del corredor que se haviende fer en la sala nova.* (Prov. 10 My. y 28Nb. 1548)» (Martínez Aloy Op. cit: 116)<sup>2</sup>.

Se trata de un espacio rectangular con un artesonado de 21 casetones rodeado por un corredor (Aldana Op. cit: 168) con una barandilla abalustrada sobre la que descansan columnas rematadas con arcos de medio punto. La galería tiene sus muros recubiertos con paneles de madera fraccionados por pilastras, su techo está recubierto por un artesonado de casetones rectangulares con talla rehundida. La galería recorre las cuatro paredes de la sala y se accede a ella por una tribuna.

En 1543 falleció Genis Linares, el *mestre* ya había terminado el artesonado y se estaba iniciando la construcción de la galería con la ayuda de su hijo Pere Linares que en el

2. Como ya se ha citado no se ha podido tener acceso a las primeras fuentes por el estado de conservación de los documentos originales.

mismo año había sido nombrado coadjunto de su padre y beneficiario del cargo a la muerte del mismo. Las obras continuaron con un ritmo débil incorporándose en 1553 como *mestre fuster* de la casa Martí Linares, hermano de Pere, para juntos continuar con los trabajos de la casa. A partir de 1557 es Martí quien tomó el protagonismo realizando las grandes y pequeñas obras de la casa y fue en 1558 cuando los diputados consideraron que la obra de la *Sala Nova* debía ser terminada ya que se conservaban los dibujos y algunas muestras de Genis Linares para los corredores. Los trabajos se reiniciaron en 1559 (Ibídem: 182-184), pero en 1563 pereció Martí heredando el cargo su hijo Andreu Joan Linares con la autorización de los diputados. El Joven era menor de edad y se dispuso que Gaspar Gregori regentara el título de *mestre fuster* de la casa hasta su mayoría de edad. (Martínez Aloy *Op. cit.*: 121).

Gregori se hizo cargo de la obra a buen ritmo hasta su finalización. Martínez Aloy asegura que en 1564 ya estaba hecha y armada toda la arquería, que se labró su interior en 1565 y que el trabajo en madera de la *Sala Nova* se finalizó en 1566. (Ibídem: 122). En este punto es muy importante citar a Aldana para diferenciar la obra de cada uno de los constructores de la galería y en cuanto a Gaspar Gregori aclara:

«Segundo: los realizado en las paredes de la «Ballia» (Cort de la Batlia general de la Ciutat y Regne de Valencia, que estuvo situada en la actual plaza de Manises) y que, también documentalmente, se sabe que fue llevado a cabo por Gaspar Gregori. Tercero: el interior de los corredores, obra escultórica y arquitectónica que igualmente hay que atribuírsela al mismo autor.» (Aldana *Op. cit.*: 167).

Es decir que el interior de la galería fue obra de Gaspar Gregori, por tanto, el diseño y talla de los casetones del techo.

El techo consta en las paredes norte y sur de siete plafones o casetones en cada una de ellas realizado en talla rehundida que muestran inscritos en molduras a San Jorge representando al brazo noble y militar, a la Virgen con el niño que simboliza al brazo eclesiástico y al escudo del reino que personaliza al brazo real (Figura 1), imagen de la diputación en periodo foral<sup>3</sup>. En las paredes laterales este y oeste se presentan trece casetones, con la misma composición que los de las paredes norte y sur de la imagen de la Diputación, alternados uno a uno con plafones en talla rehundida con una molduración circular en su centro que contiene maceros con sus gramallas y mazas en distintas posiciones en todos ellos y temas de figuración humana con instrumentos, aves, sátiros, faunos acompañando a la moldura circulara en sus laterales (figura 2).



**Figura 1.** Casetón del techo de la galería de la *Sala Nova* con el emblema de la Diputación Foral. Molduras.



**Figura 2.** Casetón del techo de la galería de la *Sala Nova* con macero y músicos.

3. Ver: Lorca Galiano; Sánchez García; Herreras Sala. et al. El diseño de la identidad corporativa de la *Generalitat Valenciana* y les *Corts Valencianes*. Presentado en este mismo congreso.

Toda la información recabada sobre el artesanado de la galería es importante para este estudio ya que se observa que Gaspar Gregori utilizó esta molduración con talla en liso, en la armariada del archivo del *Palau de la Generalitat* objeto de estudio y que analizaremos con más profundidad en los siguientes apartados.

### 3.3. EL ARCHIVO

La Generalitat como entidad administrativa fue generando a lo largo de décadas un ingente fondo documental. En la actualidad, a pesar de hurtos y extravíos pasados, cuenta con 5.022 volúmenes custodiados en el Archivo del Reino en la ciudad de Valencia. En el origen de la institución, la documentación se custodió en arcas que se trasladaban a los lugares de reunión de los diputados. Asentados ya en su sede permanente se comenzaron a construir armarios ubicados en la escribanía. En 1469 ya hay constancia documental de la realización por Joha García, *obrer de vila*, de unos armarios para el archivo que posiblemente fueran estanterías (Ibídem: 309). La finalización del torreón facilitó un espacio libre en el segundo piso sobre la *Sala Nova*, que en 1579 los diputados decidieron habilitar como el archivo de la Casa encargando el mismo «á Mestre Gaspar Gregori Fuster de la casa los *armaris peral argiu nou en la torre damunt de la sala nova*» (Martínez Aloy Op. cit: 218). La fecha de finalización de la obra ofrece una discrepancia entre los dos eruditos que más han profundizado en este edificio. Martínez Aloy data la conclusión del archivo en 1583 (Ibídem: 219), sin embargo, Aldana (Aldana Op. cit: 315) fecha su finalización en 1585 año en que se produce la visura con el informe de los *fusters* Gaspar Rius, Jaume Moreto, Joseph Esteve y Domingo Vallada. El montaje de la armariada se ejecutó en 1588, por el *mestre* Gaspar Gregori (Ibídem: 245).

La autoría de las trazas es de Gaspar Gregori, pero la construcción del archivo ofrece una serie de dudas. Hay que destacar en este punto que el año 1577 Gaspar Gregori solicitó a los diputados que nombraran asociado del oficio de *fuster* a su hermano Tomás, en un año con una gran carga de trabajo para el *mestre* Gaspar, Aldana asegura: «[...] parte de esos trabajos, especialmente los rutinarios, los va a dirigir él, pero físicamente los llevará a cabo su hermano Tomás en años sucesivos.» (Ibídem: 234). También se debe acentuar que los Gregori regentaban un taller destacado bien provisto de recursos humanos. La obra del archivo conllevó un alto coste económico de 47.200 *sous* y 11 *diners* (Ibídem: 316) se trató de una construcción de envergadura, pero no se debe olvidar que es un espacio de trabajo tal y como demuestra su ornamentación esquemática.

Martínez Aloy, alabó el herraje que decoró la armariada, pero no se pronunció sobre su autoría. Aldana tampoco manifestó la autoría, pero presentó una relación de los *manyans* que trabajaron para la casa de los cuales se han extraído los que estaban activos en el periodo de construcción de la armariada de 1579 hasta 1588: Batiste Cerdá. 1575-1580; Joan Baptiste Cerdá. 1579-1585; Joseph Monseu. 1579-1586; Luch Martí. 1575-1602; (Ibídem: 464-465).

El traslado de documentos al nuevo archivo se realizó en 1588 según el registro que transcribe Martínez Aloy:

«La traslación al argiu nou dels llibres, papers y escriptures questaben en lo argiu de la scrivania se realizó en 1588, y el honorable Joan Sanchiz scriptor de llibres posa los titols en los armaris y en les cubertes dels llibres (2). (Prov. 12 y 23 feb.)» (Martínez Aloy Op. cit: 219).

Estos «*titols*» desaparecidos en la actualidad ocupan gran parte del presente estudio que intentarecuperar con diversas técnicas de imagen la antigua escritura que dio nombre y función a cada armario. La rotulación se encuentra dispuesta siempre en las puertas



izquierda de la armariaday con el mismo orden: en el cuerpo superior en el interior de la moldura inferior; en el cuerpo central en el interior de la moldura superior y en el cuerpo inferior en el interior de en un pequeño rectángulo formado por una moldura en la zona superior.

Martínez Aloy afirma que según Borrull en 1834 la documentación se encontraba en el archivo, pero «sin orden ni concierto» (Ibídem: 220). En 1845 el fondo documental fue trasladado al Archivo del Reino con las clasificaciones siguientes:

«En el conjunto de su documentación, puede distinguirse la orgánica (que recoge las ordenaciones aprobadas en la Cortes para su funcionamiento, los acuerdos sobre problemas políticos, administrativos y económicos, provisiones y memoriales, nombramientos y credenciales a colectores de impuestos, las cartas sobre selección de diputados, informes sobre el estado de la ciudad y reino) y la documentación económica o contable (capítulos u ordenanzas para el arrendamiento de las generalidades, los libros de cuentas y la documentación judicial sobre el ámbito de competencia)». (Archivo de la Generalitat: inventario General: 3).

### 3.3.1. Construcción y ornamentación

Martínez Aloy describió la armariada del archivo del *Palau*:

«Cincuenta y dos armarios con solidas puertas de madera tallada, dispuestos, unos sobre otros, en tres órdenes que rematan en una galería practicable de balaustrada continua, forman un cómodo archivo que ya quisieran para sí corporaciones muy importantes.» (Martínez Aloy Op. cit: 219).

Martínez Aloy consideró cada módulo como un armario y es por ello que extrae la cantidad de 52 armarios, en realidad se debe tener en cuenta que en este periodo:

«En sacristías, ayuntamientos y corporaciones comienzan a utilizarse grandes armarios, en los que se tiende a las proporciones horizontales, de dos o tres cuerpos, el inferior con dos puertas y cajones centrales flanqueados por balustres y el superior más estrecho con puertecillas.» (Aguiló Alonso 1987: 126).

En este periodo Aguiló, ya confirma la consolidación del cambio del arca a su reconversión en armario y que en espacios de trabajo ya se realizan grandes armariadas. En la armariada del archivo de la Casa de la Diputación Valenciana (figura 3) se confirma este cambio en la tipología del armario plenamente.



Figura 3. Armariada del archivo de la Casa de la Diputación de Valencia. Pared este.

Según Martínez Aloy, la armariada, que recorre las cuatro paredes del espacio, consta de cincuenta y dos armarios. Siendo cierta esta afirmación, Gaspar Gregori realizó un montaje de veinte módulos de tres cuerpos delimitados por pilastras de fuste estriado con capitel jónico en orden colosal ya que abarca los tres cuerpos de la armariada. Los armarios de dos puertas que montan una sobre otra a media madera presentan la decoración de las molduras inscritas en los casetones de la Sala Nova.

Las puertas están realizadas con tableros de diferentes anchos ensambladas a media madera, siendo la moldura que la enmarca y la espiga de cerrajería la solución elegida como los elementos que en realidad enmarcan y sustentan los tableros, ya que el ensamble a media madera de estos tableros es débil y necesita de un refuerzo que arme toda la composición.

Las molduras decorativas de talla en liso varían según las paredes. La pared sur y entrada al archivo presenta en el cuerpo superior y central con orientación vertical molduras de dos círculos centrales acompañados por dos rectángulos al exterior, entre los círculos se encuentra una moldura rectangular en donde se sitúa el pomo labrado, que se completa con dos semicírculos al exterior. El cuerpo inferior muestra una moldura central circular donde se acomoda el pomo labrado y que se completa con molduras rectangulares en los cuatro laterales. Esta decoración del cuerpo inferior se repite en la pared oeste y parte de la norte.

La pared norte alterna la decoración de la armariada duplicando en los armarios 1, 3 y 5 la decoración de la pared sur. Los armarios 2, 4 y 6 en su cuerpo central y superior utilizan una decoración en vertical con molduras de dos rombos y entre ellos un círculo que recibe el pomolabrado.

La pared norte en el armario número 8 reincide en la decoración de los armarios 1, 3 y 5 de la pared oeste. El armario número 9 muestra la decoración de los armarios 2, 4 y 6 de la pared oeste.

En la pared este se presenta un cambio en la talla en liso. Molduras de cuatrefolios acompañados de rectángulos en sus laterales ocupan todas sus puertas en sentido vertical y a razón de dos por armario a excepción del cuerpo inferior que solamente aloja una. Esta decoración que combina elementos decorativos del gótico, el plateresco y del renacimiento por las pilastras de unión de armarios, aporta una armonía estética con el conjunto del palacio.

### 3.3.2. Análisis de imagen

Se aplicó sobre el tondo 5BI un sistema de diagnóstico artístico múltiple, integrado por reflectografía infrarroja, cámara hiperespectral y cámara multibanda, que permite la obtención de varias imágenes a longitudes de onda altamente variables en el espectro electromagnético.

Se realizó una primera aproximación y se observó que el rango luz IR (700-1100 nm) permite visualizar dentro de la moldura una inscripción que con longitudes de onda de rangos inferiores como en las de 200-400 de la ultravioleta no se percibe al reflejar con más intensidad ceras y barnices (Figura 4).



Figura 4. Estudio con luz visible (VIS), luz infrarroja (IR), luz ultravioleta (UV), luz ultravioleta reflejada (UVR).

Se optó por un estudio de luz infrarroja con mayor profundidad, y se empleó para ello una cámara que permita el estudio de reflectografía infrarroja, esta técnica permite observar la imagen con otros «ojos». Se utiliza una cámara que emite luz en este espectro de longitud de onda y que es capaz de dar como respuesta la radiación infrarroja que se refleja en los componentes de la obra. Esto se traduce a efectos prácticos en que es capaz de atravesar capas que la luz visible no puede y, por tanto, permite obtener datos que a simple vista resultan invisibles, especialmente aquéllos que tienen una base de carbono.

Con respecto a las imágenes obtenidas con reflectografía infrarroja, con diferentes filtros; permite la visualización más clara de las inscripciones y apreciar mejor tonalidad y naturaleza de las tintas, así como un mayor contraste del texto insertado en las tablas.

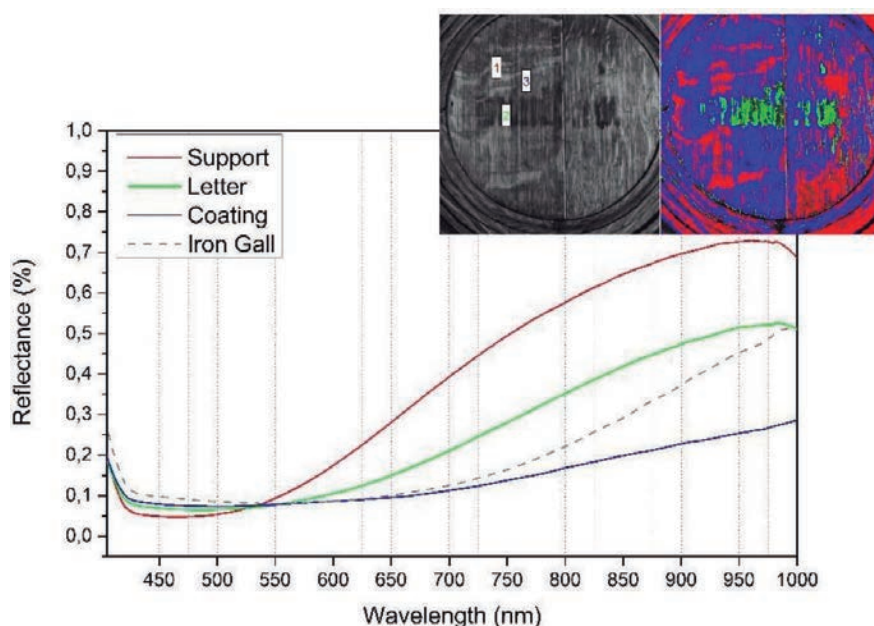


Gráfico 1. Espectros de reflectancia del tondo5BI: [1] soporte de madera, [2] letras entintadas, y [3] recubrimiento. En línea punteada, espectro de tinta ferrogálica aglutinada en resina acrílica.

(MC Caggiani *et al*, 2016). En imágenes, localización de los 3 puntos de análisis sobre la muestra (izq) y mapa de color 'Vector Angle Classification' (VA tolerancia 0.08) de los puntos (der.) procesados con Hypercube.



Con respecto al estudio con cámara hiperespectral, recopila una imagen con información amplia en cada píxel de imagen del objetivo. Es de utilidad para probar la región de longitud de onda de la cámara con cientos de muestras espectrales. El espectro guardado del objetivo con un muestreo continuo de alta longitud de onda se puede usar para detectar el material de imagen o determinar sus propiedades físicas y químicas. En la figura 1 se muestran los espectros de reflectancia del tondo 5BI sobre: 1) el soporte de madera, 2) letras entintadas, y 3) recubrimiento de protección. Aunque algún tipo de recubrimiento por identificar (barniz, laca o cera) protege la superficie, se buscaron zonas de desgaste (más claras) o con menor concentración de recubrimiento para observar el comportamiento de la madera. El soporte madera [1] presenta una curva plana con un progresivo aumento de la reflectancia a partir de los 520 nm aproximadamente y una máxima absorción en la zona azul y verde del rango visible, entre los 450-550 nm. Las letras entintadas [2], con un comportamiento similar al soporte, presenta una curva más plana y homogénea en la zona visible y un ligero aumento a partir de la zona roja e infrarroja desde los 620-650 nm en adelante. Se considera que estas características pueden asociarse a las tintas ferrogálicas ya que, a diferencia de otros pigmentos oscuros que absorben homogéneamente en el espectro Vis-NIR, estas aumentan sus reflectancias ligeramente y de forma lineal en la zona del infrarrojo (Reháková et al., 2017). Otros análisis de tipo elemental como la Fluorescencia de Rayos-X portátil (pXRF), podrían confirmar o refutar estas hipótesis. Finalmente, la capa de protección [3] presente en las áreas de mayor concentración, se caracteriza por una curva plana como resultado de una continua absorción de la luz del soporte madera más un recubrimiento de apariencia o acabado mate/oscuro. Este conjunto de materiales conforma un espectro sin particularidades que, a diferencia de los dos anteriores, puede relacionarse con compuestos de baja reflectancia como el betún natural o tintes vegetales como la nogalina. *Los equipos empleados por el laboratorio de análisis y diagnóstico de obra de arte de la universidad de valencia, fueron adquiridos gracias al proyecto: IDIFEDER 2021-076 OT 01 Dentro del ámbito del refuerzo de la investigación, desarrollo tecnológico e innovació.*

## CONCLUSIONES

La construcción del *Palau de la Generalitat Valenciana* se inició en el año 1422 y presenta la evolución estilística propia de las edificaciones de larga ejecución. Buena prueba de ello es el poco conocido archivo de la antigua Casa de la Diputación, concluido en 1588, joya del renacimiento de la ebanistería valenciana. En esta armariada, construida por Gaspar Gregori, el *mestre Fuster* asimiló la molduración ornamental de los casetones de la cubierta de la galería de la *Sala Nova*, con trazas e inicio constructivo de Genis Linares y finalizada por la familia Gregori. La documentación no resuelve a cuál de los dos *Mestres fusters* pertenece la autoría de las trazas del techo de la galería, pero lo que sí queda patente es que Gaspar Gregori trasladó esquemáticamente esta ornamentación de molduras a talla en liso en las puertas de la armariada armonizando la decoración de ambos espacios intrínsecamente relacionados.

Cada armario que compone el monumental archivo contiene una rotulación o título que determinaba el tipo de documentación que custodiaba. Esta escritura ha sido analizada con un sistema de diagnóstico artístico múltiple de imagen que ha mostrado la presencia de ceras, barnices, posibles tintas ferrogálicas y tintes naturales por determinar en la superficie de la armariada.



## ■ BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ ALONSO, María Paz. *El mueble clásico español*. Madrid. Ediciones Cátedra.1987.
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *El Palacio de la Generalitat de Valencia*. Valencia.Generalitat valenciana. 2018.
- ARCHIVO DE LA GENERALITAT: INVENTARIO GENERAL. Valencia. Arxiu del Regne de València, pp. 1-6.
- CABANES CATALÁ, María Luisa. *La generalidad Valenciana*. Valencia. Anubar,Ediciones. 1977.
- M.C. CAGGIANI, A. Cosentino, A. Mangone. *Pigments Checker version 3.0, a handy set for conservation scientists: A free online Raman spectra database*, Microchemical Journal,Volume 129, 2016, Pages 123-132, ISSN 0026-265X, <https://doi.org/10.1016/j.microc.2016.06.020>.
- COSENTINO A., S. Stout «*Photoshop and Multispectral Imaging for Art Documenta-tion*» e-Preservation Science, 11, 91-98, 2014.
- COSENTINO A. «*Identification of pigments by multispectral imaging a flowchart method*» Heritage Science, 2:8, 2014.
- GÓMEZ -FERRER LOZANO, Mercedes. *Arquitectura y Arquitectos en la Valencia del s. XVI. El Hospital General y sus Artífices*. Dirigida por Joaquín Bérchez. Departamento deHistoria del Arte. Universitat de València. Valencia. 1995.
- MARTÍNEZ ALOY, José. *La Casa de la Diputación*. Valencia. Excma. Diputaciónprovincial de Valencia. 1900-1910.
- REHÁKOVÁ Milena, *Identification of iron-gall inks in historical drawings by Fibre Optics Reflection Spectroscopy – Extension to the NIR spectral range*, Journal of CulturalHeritage,Volume 27,2017, Pages 137-142, ISSN 1296-2074, <https://doi.org/10.1016/j.culher.2017.03.005>.
- MUÑOZ POMER, María Rosa. *Los orígenes de la Generalidad Valenciana*. Valencia.Generalitat Valenciana. 1987.
- ROMEU ALFARO, Sylvia. *Les Corts Valencianes*. Valencia. Corts Valencianes. Presidència. 1989.
- RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, José Barón de Alcahalí. *Diccionario Biográfico deArtistas Valencianos*. Lo Rat-Penat. 1897.
- SARRIÓN GUALDA, José. «*La Diputación de la Generalidad del Reino de Valencia*». *Ivs Fvgit*.20011-2002. N.º 10-11, pp. 991-1010.



# LOS RELOJES DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS Y SUS AFINIDADES ARTÍSTICAS CON OTRAS COLECCIONES INSTITUCIONALES

Amelia Aranda Huete

Conservadora de la colección de relojes de Patrimonio Nacional

## RESUMEN

El Palacio de las Cortes o Congreso de los Diputados conserva un importante conjunto de relojes que contribuyen a decorar los salones del edificio y a marcar el ritmo de las funciones y actividades cotidianas de la Cámara. Al igual que otras instituciones públicas y privadas como el Palacio del Senado, el Banco de España, el Cuartel General del Ejército y varios ministerios, el grueso de la colección está protagonizada por relojes de fabricación francesa. La mayoría fueron adquiridos en la segunda mitad del siglo XIX coincidiendo con la construcción y el amueblamiento de estos edificios. Otros ejemplares, menos numerosos, fueron elaborados en Inglaterra y sus cajas, de madera, aportan sobriedad al salón al que han sido destinados. Entre todos ellos destaca un reloj astronómico realizado por Alberto Billeter en 1857, hoy en el Congreso de los Diputados.

PALABRAS CLAVE: Reloj; Senado; Alberto Billeter; Japy Frères; Raingo Frères; Fernando Stauffer; José Lozano.

## CONNECTIONS BETWEEN THE CLOCKS COLLECTION OF THE SPANISH CONGRESS OF DEPUTIES AND OTHER INSTITUTIONAL COLLECTIONS

### ABSTRACT

*The Palacio de las Cortes or Congreso de los Diputados conserves an important collection of clocks that decorates the rooms of the building and sets the rhythm of the functions and daily activities of the Chamber. Like other public and private institutions such as the Senate Palace, the Bank of Spain, the Army Headquarters and various ministry offices, the majority of the collection is made up of French-made watches. Most of them were acquired in the second half of the 19th century, at the time of the construction and furnishing of the buildings. Less numerous specimens were made in England, and their wooden boxes bring sobriety to the rooms for which they were destined. Among all of them, an astronomical clock made by Alberto Billeter in 1857 still stands out in the Spanish Congreso de los Diputados.*

KEY WORDS: clock; Senado; Alberto Billeter; Japy Frères; Raingo Frères; Fernando Stauffer; José Lozano.

El Palacio de las Cortes o Congreso de los Diputados, al igual que el Palacio del Senado y otras instituciones parlamentarias, posee una colección de relojes con dos cometidos primordiales: adornar sus estancias y marcar el paso de las horas. El control del tiempo, en este caso, es fundamental para establecer el inicio de las sesiones y para regular las funciones y las actividades diarias de la Cámara.

Las adquisiciones se iniciaron a mediados del siglo XIX y fueron contemporáneas a la construcción y al amueblamiento del edificio. Por ejemplo, en la sesión extraordinaria del 12 de junio de 1849 se decidió colocar en el nuevo edificio del Congreso de los Diputados, en el lugar elegido por el arquitecto, un reloj de campana con esfera en el salón de sesiones. Por ese motivo se encargó al relojero José de Hoffmeyer<sup>1</sup>, representante del relojero inglés French<sup>2</sup>, que presentase un presupuesto que reuniera el coste de un reloj público para el edificio, otro para el interior del salón de sesiones y un tercero para el salón de conferencias. De esta manera, de momento, se haría frente a las necesidades cotidianas<sup>3</sup>.

El 14 de abril de 1850 el relojero constructor Pascual Rubio<sup>4</sup> remitió un proyecto y una estimación a petición de la Comisión. El reloj que se quería instalar en el salón de sesiones debería ser de media sonería horizontal, con rodaje de latón, escape de Amant<sup>5</sup> y varillaje compensado. Tocaría las horas y las medias en campanas diferentes para evitar confusión. Tendría una muestra en el salón de sesiones que indicaría la hora, los minutos, el calendario y el semanario. No dispondría de mayor complicación. La máquina sería sólida y la caja mostraría cierta belleza para contribuir al embellecimiento del salón. Por las directrices que la Comisión estipuló al relojero llegamos a la conclusión de que se trataba de un reloj tipo patrón<sup>6</sup> porque la máquina o movimiento se emplazaría en un lugar algo alejado de la esfera. Por ese motivo habría que realizar una conexión

- 
1. Relojero de Isabel II. José de Hoffmeyer y Jiménez fue nombrado relojero real en 1849. Además de fabricar sus propias máquinas estableció un comercio de relojería en la madrileña calle de Alcalá. Allí vendió relojes suizos y franceses. Falleció en Madrid el 16 de diciembre de 1862 y fue enterrado en el cementerio de la Sacramental de San Justo.
  2. Santiago James Moore French, relojero y cronometrista irlandés, nació en County Antrim hacia 1781. Viajó a Londres y fue admitido en el Worshipful Company of Clockmakers' Company en 1810. Se especializó en la fabricación de cronómetros de marina. Falleció en 1842 pero su taller, establecido en el número 9 de Royal Exchange, continuó en activo y la marca French se expandió por Europa. En España tuvo varios representantes porque sus relojes se importaron en gran número.
  3. Archivo del Congreso de los Diputados (en adelante ACD), Serie (en adelante S.), Obras de Palacio, Actas de la Comisión de Obras, Tomo 4, 04-08-1849.
  4. Relojero de la Real Casa durante el reinado de Isabel II.
  5. Tipo de escape de áncora. Inventado por el relojero Amant en 1741 y adaptado por Roberto Robin para los relojes de bolsillo. El escape de áncora está fabricado con una pieza de acero o latón con dos bocas o paletas. Recibe este nombre porque su forma recuerda al ancla de un barco. Transmite la fuerza del engranaje al péndulo y reduce el arco de oscilación proporcionando mayor regularidad y exactitud en la medición del tiempo. En el caso de Amant, el áncora es muy afilado y con puntas alargadas. Manuel Zerella e Ycoaga, relojero de Carlos III, autor de un Tratado de relojería le dedica unas líneas para explicar su funcionamiento. ZERELLA E YCOAGA, M. *Tratado general y matemático de relojería que comprende el modo de hacer relojes de todas clases, y el de saberlos componer y arreglar por difíciles que sean acompañado de los elementos necesarios para ella, como aritmética, álgebra, geometría, gnomónica, astronomía, geografía, física, maquinaria, música y dibujo precisos para poseer a fondo el Noble Arte de la Reloxería*. Madrid, Imprenta Real, 1789, Parte primera, capítulo XX, pp. 149-150.
  6. Es decir, un reloj emisor. Una máquina que marca y controla el tiempo en sincronía con una red de esferas y relojes secundarios o relojes esclavos que se rigen y funcionan gracias a ella. También se les conoce como reloj-guía.



entre máquina y esfera y esta podía resultar costosa. Por otra parte, la construcción del movimiento, el engranaje, el vaciado de las campanas y el empleo de metales de todas clases, aumentaría el precio del reloj. El relojero estimó un importe que fluctuaba entre los 66.000 y los 70.000 reales y se comprometió a construir el reloj en ocho meses<sup>7</sup>. Finalmente, en agosto de ese mismo año y tras exigir una factura con el precio definitivo, se acordó comprar un reloj inglés de pared firmado por French que durante mucho tiempo ha presidido el hemicycle del salón de sesiones<sup>8</sup>. La caja es de madera policromada en blanco con adornos dorados. La esfera es de plata o de metal plateado y luce las cifras horarias en números romanos pintados en negro. Las agujas son de metal pavonado y alrededor del cañón de las agujas se aprecia la firma del relojero: French / Royal Exchange //London. En la parte inferior, un remate rectangular embellecido con volutas a los lados y una guirnalda en la parte baja, permite, a través de una ventana de cristal, observar el péndulo de metal dorado. La máquina es inglesa<sup>9</sup> (figura 1).

En la sesión de la Comisión de Gobierno interno del Congreso de los Diputados celebrada el 22 de julio de 1851 se aprobaron las cuentas que reunían la selección de mobiliario escogido para el adorno del Palacio de las Cortes. Entre estos objetos llama nuestra atención un reloj de péndola real adquirido a José de Hoffmeyer por 10.000 reales. Se destinó al salón de sesiones<sup>10</sup>.

Gracias a la solicitud de aumento de sueldo demandada por Matías Cottinelli, relojero del Congreso, sabemos que en 1859 la colección ya estaba integrada por once relojes<sup>11</sup>. En este conjunto, segura-



**Figura 1.** Santiago James Moore French, Reloj de pared, c. 1850. Palacio del Congreso de los Diputados.

7. Unas líneas antes, en el acta de la sesión, se comenta que el señor Pedro Miranda afirmó que, por 16 libras esterlinas, es decir unos 1.600 reales, se estaban adquiriendo buenos relojes ingleses para el ferrocarril de Aranjuez. Por este motivo se aplazó la decisión hasta que acudiera el Presidente a la próxima sesión. ACD, Obras de Palacio, Actas de la Comisión de Obras, Tomo 4, 20-04-1850.
8. En la actualidad se encuentra en la sala de la Reina en la primera planta.
9. La adquisición aparece recogida en el acta 656 de la sesión fechada el 13 de agosto de 1850. José Daniel Barquero lo fecha, por error, hacia 1870. BARQUERO CABRERO, J.D., *Los relojes del Congreso de los Diputados*, Madrid, 2021, pp. 220-225.
10. Pensamos que este pago se refiere al reloj de French porque el destino es el salón de sesiones y no se instalarían dos relojes diferentes en el mismo espacio. Pero, generalmente, se denomina péndola real a los relojes de caja alta. El registro del pago quedó anotado entre las cantidades recibidas por el Tesoro Público para adornar el Palacio, pero el apunte es tan escueto que no aclara nuestra duda. ACD, Obras de Palacio, Actas de la Comisión de Obras, Tomo 4, 20-04-1850 y *Gastos de mueblaje, adornos y varias obras para su conclusión* ACD, Obras de Palacio, Actas de la Comisión de Obras, folio 53.
11. Cottinelli afirma que cuando se le contrató sólo había tres relojes y que se le designó un sueldo de 660 reales anuales. Desde entonces el Congreso había adquirido ocho más. En la sesión del 4 de noviembre le aumentaron el sueldo a 1.000 reales anuales y en la del 18 de diciembre del año siguiente a 2.000 reales. A principios de 1866 la Comisión de gobierno propuso reducir esta cantidad a la mitad. ACD, Gobierno Interior, legajo 19, n.º 19 y Gobierno Interior, legajo 20, n.º 35. Además, unos años más tarde, a principios de 1866, se le abonó 208 reales por la compostura y mantenimiento de varios relojes que había llevado a cabo durante el año anterior y en 1878 otros 470 reales por su trabajo de relojero.

mente, se encontraría un reloj de época Imperio o Restauración –los asuntos son similares, sólo difiere el tamaño de la caja– elaborado en bronce dorado. La caja reproduce una figura femenina alada, con los ojos vendados, que sostiene en su brazo izquierdo el cuerno de la abundancia y que acerca su mano derecha a la figura de un Cupido. El resto del basamento se adorna con motivos vegetales y cisnes. La esfera es una plancha de metal esmaltada en blanco que imita la porcelana. Debajo del cañón de las agujas se lee: *Le Roy á Paris*. Barquero lo atribuye a Pierre Le Roy, importante relojero francés que vivió desde 1717 a 1785. Formó parte de una importante dinastía de relojeros con el apellido Le Roy pero este reloj no pudo ser elaborado por él<sup>12</sup>.

Tardy menciona en su *Dictionnaire des horlogers français*<sup>13</sup> a un relojero apellidado Denière que trabajó en París en la primera mitad del siglo XIX. Esta firma *Denière//Paris* se observa en la platina trasera de la máquina de un reloj cuya caja está protagonizada por la figura de un caballero que se ha identificado como Galileo. La figura, sentada, elaborada en metal pavonado, en actitud de escribir en una tablilla, reposa sobre un cubo que aloja la esfera y la máquina del reloj. Este está realizado, al igual que el basamento, en mármol ocre con vetas. La esfera, dorada, no está firmada. Las cifras horarias son números romanos y cuenta con dos bocallaves para dar cuerda al tren del movimiento y al tren de sonería. La máquina es francesa con un motor de resorte, escape de áncora y péndulo. La sonería es por sistema de rueda contadera y martillo que golpea una campana. El asunto de la caja coincide con el estilo neoclásico de principios del siglo XIX y tal vez se compró para adornar algún salón. También pudo formar parte de la decoración del edificio antiguo.

Matías Cottinelli debió cuidar del buen funcionamiento de un importante reloj astronómico monumental fabricado por Alberto Billeter en 1857 y adquirido por el Congreso de los Diputados al año siguiente.

Billeter nació en Zurich<sup>14</sup> (Suiza) en 1815. Estudió relojería en la Chaux-de-Fonds. Al parecer, fue coronel del ejército suizo. En 1840 se trasladó a Italia y desde allí a Barcelona donde se especializó en la fabricación de relojes<sup>15</sup>. Escribió un método sencillo de relojería con el fin de ayudar a los relojeros a controlar la marcha cotidiana de estas máquinas<sup>16</sup>.

12. No coincide la firma y la caja es de poca calidad. Por otra parte, existieron dos relojeros con el mismo nombre. Pierre II (Tours 1687-París 1762) que se estableció en París en 1710. Fue miembro de la *Société des Arts* y aunque no alcanzó la maestría de su hermano Julien presentó en la Academia de Ciencias cuatro invenciones que favorecieron el desarrollo de la relojería. Pierre II elaboró sólidos movimientos que adaptaba a excelentes cajas fabricadas en mármol, bronce y porcelana y que respondían al estilo Rococó que triunfó en Francia a mediados del siglo XVIII. El otro Pierre, III, (1717- 1785) hijo de Julien y por tanto sobrino del anterior, fue nombrado *Horloger Ordinaire du Roi* y se especializó en la construcción de cronómetros de marina. Patentó importantes inventos y escribió varios tratados de relojería. Por último, hay que comentar que el dorado del bronce no empleó el proceso conocido como dorado al fuego, dorado al mercurio u *ormolú*, característico de esta época, y que el tamaño de la caja es menor que el de los ejemplares firmados por ambos Pierre. La máquina es sencilla, de tipo París, y no presenta ninguna complicación. Más información sobre estos relojeros en AUGARDE, J.-S., *Les ouvriers du temps. La pendule à Paris de Louis XIV a Napoléon Ier*, Antiquorum, Ginebra, 1996, pp. 360-362.

13. TARDY, H.L. *Dictionnaire des horlogers français*. París, 1971.

14. Otros investigadores afirman que en la Chaux-de-Fonds. Falleció en París en 1895.

15. El técnico relojero Fernando Stauffer redactó en junio de 1919 un texto que recogió la descripción del reloj y algunos datos biográficos de Billeter. Afirma que realizó un reloj para la reina Isabel II, otro para las Cortes Españolas y un tercero para el Cristal Palace de Londres. Como tendremos ocasión de comprobar en las páginas siguientes el reloj para Isabel II y el de las Cortes es el mismo ejemplar.

16. *El tiempo medio, Método sencillo para determinar y comprobar la marcha de los relojes mecánicos, precedido de algunas nociones generales de astronomía física y datos históricos* por Alberto Billeter, relojero-mecánico. *Guía útil, para los relojeros y encargados de la dirección de los relojes públicos, como también para todos los que necesitan ó desean saber con seguridad la hora que es*. Gracia: imp. de Cayetano Campins, calle de Sta. Madrona, n.º 4, 1867. El texto está dividido

En 1858 ofreció un reloj astronómico al Congreso de los Diputados. La documentación generada por esta adquisición se conserva en el Archivo de esta institución<sup>17</sup>. La caja del reloj está dividida en dos partes y fue fabricada por el ebanista Agustín Moragas.

En la parte superior se observa un círculo zodiacal rodeado de las cuatro estaciones del año y de los signos zodiacales. En el interior del círculo, en el centro de un brazo-soporte, el Sol. En un extremo de este la Tierra y la Luna que se desplaza con sus movimientos de traslación y rotación. En la prolongación de este eje que une el Sol con la Tierra, la estrella Polar que gira también alrededor de ambos astros.

La parte inferior es el reloj propiamente dicho. Cuatro esferas indican los días de la semana, del mes, los meses del año y los años bisiestos, es decir un calendario perpetuo. Debajo, centrado, el segundero y la firma del autor. Dos esferas más, a derecha e izquierda, de tamaño mediano, señalan el tiempo medio y las ecuaciones, es decir el tiempo sidéreo. Dos más, bajo estas, muestran la hora de salida y puesta de sol. Una esfera más grande y policromada en azul representa la bóveda celeste y las doce constelaciones. En su interior otro planetario con el sistema solar<sup>18</sup>. El resto de las esferas que bordean marcan la hora del meridiano de veinte capitales del mundo. Por último, en la parte inferior, un termómetro, un higrómetro y un barómetro (figura 2).

Alberto Billeter, relojero mecánico establecido en Barcelona, dirigió el 21 de enero de 1858 un escrito a la secretaría del Congreso de los Diputados. En él lamenta el mal estado en que se encuentra el arte de la relojería en España no por falta de artistas cualificados sino por la escasez de estímulo y de apoyo de las instituciones. Este retraso provocaba que se tuvieran que adquirir en el extranjero, sobre todo en Inglaterra, relojes y cronómetros marinos fabricados en muchos casos por relojeros españoles



Figura 2. Alberto Billeter, Reloj astronómico, 1857. Palacio del Congreso de los Diputados.

en quince capítulos donde el autor analiza los tiempos verdadero, medio y sidéreo, los relojes de sol, el gnomon, la ecuación del tiempo, la declinación del Sol, la latitud y la longitud geográfica y los relojes mecánicos. En las páginas finales comenta aspectos esenciales sobre la conservación de relojes de pared y sobremesa, portátiles, de bolsillo y de torre o campanario.

17. ACD, Gobierno Interior, leg. 19, n.º 13. La documentación fue publicada, en parte, por Luis Montañés que sólo consultó varios documentos. MONTAÑÉS FONTELA, L. «Desde hace un mes, funciona de nuevo el reloj planetario de Alberto Billeter en el Congreso de los Diputados», *Iberjoya*, Revista de la Asociación Española de joyeros, plateros y relojeros, n.º 8, enero 1983, pp. 57-59. Montañés ya había publicado un primer estudio en *Cuadernos de relojería* en 1957 y en *Relojes olvidados*, 1961. Se puede citar también del mismo autor «El reloj planetario del Congreso de los Diputados», *La rueda catalina*, Tempvs Fvgit. Monografías españolas de relojería, VII, Albatros Ediciones, Madrid-Valencia, 1983, pp. 145-149.

18. Los planetas representados son: Mercurio, Venus, Tierra, Marte, Vesta, Juno, Ceres, Pallas, Júpiter, Saturno y Urano. En la descripción del reloj redactada por Stauffer se indica el tiempo que tarda cada planeta en girar alrededor del Sol.



que se habían instalado allí ante la falta de trabajo en España, como, por ejemplo, José Rodríguez Losada. Se ofrece en este manuscrito a «elevar en España la relojería al grado de perfección que es indispensable a su universal utilidad». Para demostrar su valía, porque no pretendía recurrir a un trato de favor, decidió construir en Barcelona un reloj astronómico que se pudiera comparar con el reloj de Estrasburgo. Necesitó tres años para calcular y construir este mecanismo e invirtió una importante cantidad de dinero. Una vez concluido lo ofreció al Congreso de los Diputados. Si esta institución lo adquiriese permitiría al autor «fundar en España un grandioso establecimiento para la construcción de relojes y cronómetros» y prescindir de la industria relojera extranjera. El 23 de febrero Billeter dirigió una carta al presidente del Congreso. Gracias a ella sabemos que el reloj estaba expuesto en uno de los salones del Congreso donde podía ser contemplado por los diputados. Billeter ruega que se reúna la Comisión de Gobierno Interior y que resuelva en sesión secreta si aceptan la oferta de este reloj. Argumenta que llevaba varias semanas en Madrid con los consiguientes gastos de alojamiento y que debía ocuparse de su taller de relojería en Barcelona.

El 9 de marzo, una nueva misiva, en este caso escrita en francés, nos revela nuevos e interesantes datos. La primera intención del relojero era presentar su reloj a la Reina. Por eso, una vez concluido y embalado correctamente, el 10 de octubre de 1857 se trasladó desde Barcelona a Madrid porque había conseguido una audiencia con el rey Francisco de Asís y permiso para instalar el reloj en una de las estancias de Palacio. El inspector de gastos le indicó, quince días más tarde, que depositara las cajas que contenía las máquinas del reloj en la Sala de los Próceres<sup>19</sup> del palacio del Retiro y que, una vez montado y puesto en marcha, le avisara para poder organizar una audiencia con los reyes puesto que estos paseaban casi a diario por el Retiro. Billeter afirma que comunicó la conclusión de la obra en más de diez ocasiones pero que no obtuvo respuesta ni anuncio de la deseada visita. Tras cuatro semanas de incertidumbre le comunicaron que la Reina no podía ausentarse de palacio a causa de su embarazo<sup>20</sup>. Billeter culpa a personas celosas de obstaculizar su trabajo y de evitar que los reyes conocieran su obra y le nombrasen relojero real. Era consciente de que no se podía depositar el reloj en un salón con tanta humedad –el higrómetro marcaba 100% de humedad– y ya había comprobado como algunas piezas de acero comenzaban a oxidarse. Si continuaba allí, el fruto de tantos años de cálculos y trabajos se destruiría y él se arruinaría porque había invertido toda su fortuna.

Ante lo crítico de la situación solicitó el traslado del reloj a un salón más conveniente. El ministro de Obras Públicas ordenó que una comisión del instituto industrial examinase el reloj en el Retiro. Si el dictamen era favorable podría colocarlo en el Salón del Ministerio de Fomento. Allí, varios miembros de la Cámara de los Diputados lo contemplaron y le aconsejaron esperar a la apertura de las Cortes para presentar su obra porque sólo esta institución podía adquirirla. Acató este consejo y el 22 de enero remitió una petición al Congreso. Unos días más tarde, el Presidente decidió el traslado del reloj al Palacio de las Cortes. Fue examinado por un buen número de

19. Una mala grafía del escribano que redactó un documento conservado en el Archivo General de Palacio nos llevó a cometer el error de nombrar a este lugar «salón que fue de Placer». El término correcto era «salón que fue de Próceres». Archivo General de Palacio, Reinados, Isabel II, caja 233. Así lo publicamos en las Actas del I Congreso Nacional de Artes decorativas en España. El coleccionismo de artes decorativas en el cambio de siglo (finales del XIX-principios del XX), Madrid, 2023, p. 385. Aprovechamos la ocasión para enmendar este error.

20. La reina alumbró el 28 de noviembre al príncipe Alfonso, futuro Alfonso XII.



Diputados que admiraron su trabajo y le confirmaron que apoyarían esta adquisición en la próxima reunión de la Comisión del Gobierno Interior.

Billeter era consecuente con lo complicado de la decisión y comenta, en su misiva, que no pretendía una suma fija. Confiaba en el buen juicio de la Comisión y del Congreso, concedores del mérito científico de su trabajo. El sólo aspiraba a convertirse en el relojero de la Marina y a construir cronómetros marinos de gran calidad a un precio inferior a los fabricados en Inglaterra. Sugiere, con cierta astucia, que el parlamento inglés había concedido una recompensa de 20.000 libras al primer artista que había ejecutado un cronometro de marina en Inglaterra<sup>21</sup>.

El 26 de marzo, escribió de nuevo al presidente rogando que sometiera su petición a la Comisión para que el Congreso decidiera sobre este asunto antes de suspender las sesiones por Semana Santa<sup>22</sup>.

El 30 de marzo el diputado catalán Ángel Villalobos escribió a Martín Belda<sup>23</sup> para que apoyase la adquisición de tan singular obra.

El 27 de abril una delegación integrada por Antonio Aguilar, director del Real Observatorio astronómico y meteorológico de Madrid, Eugenio de la Cámara y Narciso Pascual y Colomer, arquitecto del edificio, bajo petición de la Comisión de Gobierno Interior del Congreso, examinó durante diez días el reloj y lo comparó con un cronómetro de Breguet y con un péndulo sidéreo del Observatorio Astronómico. Analizaron además el calendario perpetuo, las indicaciones sobre la salida y la puesta del sol, la ecuación del tiempo y las posiciones heliocéntricas de los planetas<sup>24</sup>.

La Comisión de Gobierno Interior creyó oportuno la adquisición del reloj primero por la calidad técnica de la pieza y después porque ayudaría a fomentar el estudio de la relojería en España. Billeter se comprometió a invertir el dinero que le satisficieran por el reloj en la creación de un taller de relojería y cronometría para la Marina. El 8 de mayo, Billeter presentó la cuenta de gastos de lo invertido en la construcción del reloj. Estimó su trabajo desde abril de 1854 a octubre de 1857 en 3.750 duros. El salario de sus ayudantes lo valoró en 1.750 duros y el resto de los gastos, como la caja y los materiales, lo tasó en 500 duros. Dos días más tarde, se le pagó 6.000 duros<sup>25</sup>.

Por una carta fechada el 25 de mayo y dirigida por Ángel Villalobos a José de Reina, secretario de la Comisión de Gobierno Interior, conocemos que tras el regreso de Billeter a Barcelona, el reloj apareció «violentamente dislocado y descompuesto alguno de sus aparatos astronómicos».

A mediados de diciembre, Billeter suplicó que le reembolsasen los 60.000 reales que dejó en depósito porque tenía que hacer frente a las deudas contraídas. En su solicitud, que fue denegada, expuso que poco después de recibir el pago del reloj encargó

21. Firma la carta como relojero de la Marina en Barcelona y se disculpa por escribir en francés, sabedor de que el presidente domina esta lengua, porque el tiene dificultad para expresarse en castellano.

22. Quería volver su casa para Pascua. Llevaba en Madrid seis meses. Durante este tiempo había fallecido su padrastra y su mujer estaba enferma. ACD, Gobierno Interior, leg. 19 n.º 13 (1).

23. Martín Belda y Mencía del Barrio, marqués de Cabra. Fue diputado, ministro de Marina y presidente del Congreso tras su elección el 4 de abril de 1867.

24. Sólo apreciaron una variación entre +2 y -2 segundos. Francisco Argüelles, mayor de la secretaría del Congreso de los Diputados, que acompañó a los expertos que examinaron el reloj afirma que la parte superior contiene el sistema solar de Copérnico y que la inferior, además del sistema planetario, señala las observaciones meteorológicas y las indicaciones de la relojería civil y astronómica. ACD, Gobierno Interior, leg. 19, n.º 13 (4).

25. Al cambio: 120.000 reales. Se le concedió durante un año la facultad de poder anular la venta ACD, Gobierno Interior, leg. 19, n.º 13 (5). Sólo se le entregó 60.000 reales y el resto quedó en depósito por si el reloj dejaba de funcionar. Pasado un año Billeter reclamó la entrega del depósito. ACD, Gobierno Interior, leg. 19, n.º 13 (11).

máquinas e instrumentos de construcción a Francia y a Alemania y que desde entonces los estaba utilizando en los nuevos talleres de la villa de Gracia<sup>26</sup> cerca de Barcelona<sup>27</sup>. Antes de que concluyera el año de garantía la Comisión solicitó un nuevo informe a Antonio Aguilar. En él comenta, que al comparar el reloj de Billeter con un cronómetro del Real Observatorio, se pudo comprobar que presentaba pequeñas irregularidades en el movimiento diurno por lo que no se le podía calificar de instrumento de precisión ni de reloj astronómico. Sólo convenía utilizarlo como sencillo planetario<sup>28</sup>. Por fin, el 20 de mayo de 1859 la Caja General de Depósitos reintegró a Billeter los 60.000 reales del depósito<sup>29</sup>. A finales de setiembre Billeter confirmó su viaje a Madrid para sustituir varias esferas y efectuar algunos cambios en la máquina<sup>30</sup>. Tres meses más tarde, el 24 de diciembre escribió a Martínez de la Rosa, presidente del Congreso de los Diputados, para anunciarle que, ante la noticia de que el reloj astronómico se había parado, se trasladaría de nuevo a Madrid en enero para repararlo y dar al relojero encargado de su mantenimiento instrucciones para su buen funcionamiento<sup>31</sup>. Fernando Stauffer<sup>32</sup>, en octubre de 1916, se ofreció a restaurar, de manera gratuita, el reloj monumental de Billeter dotado de ecuaciones, calendario perpetuo, constelaciones e indicaciones de hora en varias latitudes del mundo. Había observado que este se encontraba en un estado lamentable y había perdido muchos engranajes. Confiesa ser relojero técnico, de origen suizo, y afirmó que podía dejar todos sus cuadrantes en estado de marcha. Sólo pretendía darse a conocer en Madrid pues había sido alumno de la escuela técnica de relojería en el cantón de Berna, alcanzando la máxima puntuación. Únicamente solicitaba que se le abonara el coste del material empleado en la compostura y en el grabado y plateado de las esferas que no excedería de 250 pesetas. Un año más tarde se le autorizó y se trasladó el reloj a su taller durante seis meses<sup>33</sup>. El 7 de mayo de 1919 anunció que ya había concluido la restauración pero que sólo se hacía responsable de su buen funcionamiento si él se encargaba de su mantenimiento. Declaró que, al final, tuvo que invertir dieciocho meses en su compostura frente a los ocho que estimó en un primer momento y que el coste de la reparación aumentó a 340 pesetas. En definitiva, Stauffer pretendía quedarse con el puesto de relojero del Congreso. Lo consiguió porque la Comisión de Gobierno acordó el 10 de mayo concederle esta plaza.

- 
26. Al principio era un territorio cercano a Barcelona y poco poblado. Durante los siglos XVI y XVII se pobló con masías agrícolas. En la primera mitad del siglo XIX, con la industrialización, aumentó la población. Gràcia se convirtió en municipio independiente en 1850. En 1877 se planteó integrarla en Barcelona con el desarrollo del Plan Cerdá. En 1880 el Paseo de Gràcia unió la villa con la gran ciudad.
27. Otorgó un poder el 14 de diciembre a favor de Ángel de Villalobos para que le representase en todas las cuestiones legales y administrase sus bienes. En ese momento Billeter residía de manera provisional en la madrileña calle de las Infantas, número 7. Unos días después, el 22 de diciembre, Villalobos traspasó este poder a Bernardo Posseti, que representó a Billeter durante 1859. ACD, Gobierno Interior, leg. 19, n.º 13 (13).
28. ACD, Gobierno Interior, leg. 19, n.º 13 (12).
29. La Tesorería de la Caja General le pagó además 2.153 reales y 42 céntimos por los intereses devengados.
30. En una nota fechada el 20 de mayo ya se le reclamó las nuevas esferas cuya sustitución el mismo ofreció cuando se le adquirió el reloj.
31. ACD, Gobierno Interior, leg. 19, n.º 13 (15).
32. Primero tuvo taller de relojería en la calle Barquillo número 17. Después, en una tarjeta de visita anuncia que se ha trasladado a la calle de Fuencarral número 94 duplicado y por último abrió establecimiento en la calle de Alcalá, número 187.
33. Félix Eleuterio Benítez de Lugo y Rodríguez, diputado a Cortes por Santa Cruz de Tenerife le recomendó en octubre de 1917 ya que le conocía pues había trabajado como relojero durante un tiempo en Canarias. ACD, Gobierno Interior, legajo 87, n.º 55.

El reloj fue restaurado de nuevo en 1982 por el relojero Juan José Ontalva quien redactó un minucioso texto explicativo del mismo<sup>34</sup>. Gracias a él conocemos que está dotado de un péndulo de segundos que recibe el impulso de un escape de áncora. Este lleva una pequeña rueda que actúa sobre unos rodillos de acero que giran sobre unos pivotes y se asientan sobre centros de rubí. Así el movimiento es de rodadura y no de frotamiento. En el planetario, la Luna gira alrededor de la Tierra y crea las fases lunares. Advierte que la Tierra es una esfera fija, sin movimiento de rotación, y que siempre debe mostrar el meridiano de Madrid. Informa que el calendario perpetuo consta de nueve ruedas encadenadas y que el planetario de la parte inferior también es una sucesión de ruedas y pivotes. Además de describir al detalle todos los componentes de la máquina ilustra el relato con dibujos, cálculos matemáticos y fotografías que nos ayudan a comprender tan complicado mecanismo.

Alberto Billeter recibió el encargo de construir otro reloj astronómico para el Palacio del Senado, pero la elaboración de tan compleja máquina se retrasó y tras los cambios políticos, no llegó a instalarse en el edificio de la Cámara Alta. Si se conserva otro ejemplar en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona<sup>35</sup>.

– *Aspectos técnicos y artísticos de otros relojes de la colección.*

Las colecciones de relojes del Congreso de los Diputados, del Palacio del Senado y de otras instituciones como el Banco de España, el Cuartel General del Ejército y el Ministerio de Agricultura, evidencian similitudes y diferencias, pero todas tienen un denominador común: el mayor número de piezas que las integran son de fabricación francesa.

Las cajas, elaboradas en bronce, mármol, madera y porcelana se identificaron con el estilo propio de cada época y evolucionaron al mismo ritmo que el resto del mobiliario. Muchos de estos objetos están firmados en la esfera o en la platina trasera, y este hecho contribuye a un mayor conocimiento de los relojeros que los crearon. La máquina, denominadas «tipo París» presenta platinas redondas que cobijan en su interior el muelle real, el engranaje y el escape –de áncora o de clavijas– que regula el movimiento del péndulo. Se acompaña de un tren de sonería, con rueda contadera y campana.

En la segunda mitad del siglo XIX, los relojes de sobremesa y los de caja alta experimentaron importantes innovaciones técnicas que se sucedieron a un ritmo rápido y dinámico. Las cajas reflejaron los sucesivos movimientos estéticos y su gramática ornamental se extendió por Europa. Los relojeros, cada vez mejor preparados y dotados de conocimientos científicos, se esforzaron en alcanzar la precisión en las máquinas inventando nuevos sistemas de escapes y de suspensión para regular el tiempo. La relojería abandonó poco a poco la ostentación artística y se centró en alcanzar la exactitud y en convertirse en objetos funcionales.

En el Congreso de los Diputados se conserva un reloj firmado en la esfera por Raingo Frères<sup>36</sup> que muestra reminiscencias del estilo Luis XVI. Este se caracterizó por la

34. ONTALVA, J.J., «Descripción técnica del reloj de Billeter (1857)», *Iberjoya, Revista de la Asociación Española de joyeros, plateros y relojeros*, n.º 8, enero 1983, pp. 60-66.

35. JARDÍ BORRÁS, R. «El reloj Billeter de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona», *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, publicada en julio de 1960, vol. XXXIII, n.º 10, pp. 185-211. Copiado por BARQUERO CABRERO, J. D., *opus cit.*, pp. 145-159.

36. El relojero belga Zacharie Joseph Raingo (1775-1847) fue el fundador de esta importante firma. En 1810 se trasladó a Gante y poco después a París. En 1823 fue nombrado relojero de monseñor el duque de Chartres (futuro Luis Felipe) y al año siguiente relojero del *Garde-Meuble de la Couronne*. Se especializó en la construcción de relojes astronómicos o planetarios. Cuatro de sus hijos continuaron al frente de la firma que pasó a denominarse *Raingo Frères*. Consiguieron



**Figura 3.** Raingo Frères, Reloj de sobremesa, c. 1850. Palacio del Congreso de los Diputados.

construcción de cajas con líneas sobrias, equilibradas y severas que se embellecen con motivos tomados de la antigüedad clásica como ánforas, guirnaldas, roleos, palmeras, etc. La esfera es una placa de metal esmaltada en blanco con las cifras horarias en números romanos y los minutos en arábigos. La máquina repite el modelo francés que ya hemos comentado con platinas circulares y escape de áncora (figura 3).

Entre las patentes y los descubrimientos más importantes hay que destacar el escape «Brocot», un escape tipo áncora, con dientes curvos, que se podía observar en la esfera, debajo de la cifra de las XII. La familia Brocot estuvo integrada por varias generaciones de relojeros que renovaron completamente el concepto de la relojería. Louis-Achille y su hermano Antoine-Gabriel, hijos de Louis-Gabriel, fundador de la Casa, perfeccionaron los mecanismos de la suspensión, los escapes, los calendarios y la sonería para conseguir una mayor precisión y crearon

un estilo que fue adoptado por muchos seguidores. Las cajas de sus relojes de sobremesa conocidos como «borne clásico» presentaron un denominador común: perfil rectangular, formas rectas, casi geométricas, elaboradas en mármol blanco o negro, donde destacaba la esfera con escape visto que fue muy imitado por otros artífices.

La fabricación secuencial de movimientos aumentó y varios artífices se especializaron en ella. Uno de los más afamados fue George Frédéric Japy (1749-1812). Fundó en 1777 una firma relojera de gran trascendencia para la relojería francesa. Fue pionero en la industrialización de las máquinas y en la manufactura de componentes en serie. Reunió a un buen número de relojeros artesanos locales y abrió una fábrica en su pueblo natal, Beaucourt, una pequeña localidad del principado de Montbéliard. Estos operarios inventaron máquinas para elaborar en serie tornillos, ruedas, pivotes, etc. y perfeccionaron la cocción del esmalte de la esfera. Se asoció con sus tres hijos Fritz William, Louis y Pierre y en 1854 la empresa pasó a denominarse *Japy Frères & Cie*. Presentaron sus productos en varias Exposiciones Universales y en 1855, en la celebrada en París, fueron galardonados con la Gran Medalla de Honor. A partir de ese momento, en la platina trasera de sus máquinas, aparece el sello estampillado *Japy Frères & Cie / Gde Med d'honneur*. En la Exposición de 1867 recibieron otra gran medalla de honor y, aunque durante la tercera generación la producción aumentó, la fábrica cerró en 1900.

una mención especial en la Exposición de Productos de la Industria en París en 1844. Ampliaron su negocio con la fabricación de bronce. A partir de 1860 trabajaron para el emperador y para la emperatriz Eugenia. Asistieron a las Exposiciones Universales de Londres en 1862 y de París en 1867, 1878 y 1889, consiguiendo una Medalla de oro en esta última.



Japy Frères firma la platina trasera de dos relojes, uno de ellos con escape visto, conservados en sendos salones de la planta baja –Escritorio Constitución y Periodistas– del Congreso de los Diputados. La caja de uno de ellos está realizada en mármol negro y enriquecida con malaquita. Presenta un diseño geométrico con un cubo flanqueado por grandes volutas, todo ello sobre un amplio basamento moldurado. Una ventana rectangular, en la parte alta del cubo, permite observar la maquinaria. En la esfera, protegida por cristal, se aprecian las cifras horarias en números romanos policromados en dorado. Las agujas son de tipo *breguet*. Encima del cañón de las agujas el escape de áncora visto. En la parte inferior, en letras doradas algo borrosas, la firma comercial que distribuía estos relojes EL TOISON DE ORO / 4, CARMEN /MADRID. En la platina trasera de la máquina el sello estampillado JAPY FRÈRES 1855 GRANDE MED D'HONNEUR. El reloj se acompaña de una guarnición compuesta por dos copas sobre pedestales elaborados en los mismos materiales (figura 4).



Figura 4. Japy Frères, Reloj de sobremesa, c. 1860. Palacio del Congreso de los Diputados.

La caja del segundo está protagonizada por una figura en bronce pavonado que representa a Galileo. A su lado, sobre un plinto que aloja la esfera y la máquina del reloj, un globo terráqueo. La esfera luce cartuchos horarios realizados con planchas de metal esmaltadas en blanco con las cifras horarias en números romanos policromados en azul. Las agujas son de tipo *breguet*. Dispone de dos bocallaves. En la platina trasera el sello estampillado JAPY FRERES / ANNÉES rodeado de MEDAILLE D'OR y una serie de números no legibles.

Dos relojes más se han atribuido a Japy Frères pero, de momento, continúan en proceso de estudio. Lo mismo ocurre con otro ejemplar adjudicado a George Frédéric Japy. Se trata de un reloj de sobremesa en mármol negro y jaspeado con péndulo de mercurio dotado de compensación térmica. La esfera es de metal esmaltado en blanco, con las cifras horarias en números romanos policromados en negro. En el interior, sobre el cañón de las agujas, el escape de áncora visto<sup>37</sup>.

37. BARQUERO CABRERO, J.D., *opus cit.*, pp. 70-74, 125-130 y 331-336.

De los hermanos Japy se conservan tres relojes en la colección del Banco de España. Dos de ellos –uno con guarnición– son de estilo Luis XVI (R-39 y R-80) y el otro representa una alegoría del verano y del otoño (R-37)<sup>38</sup>. En el antiguo Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente<sup>39</sup> se custodian dos relojes. Uno, decorado en su parte alta con un león, está firmado en la esfera por Eguia Sobrino/Madrid, comercio especializado en venta de mobiliario. El otro, de estilo romántico, lleva también grabado en la platina trasera E. FORESTIER / A BORDEAUX //132<sup>40</sup>.

A partir de estos años proliferaron los «movimientos en blanco». Varios operarios intervenían en ellos elaborando las ruedas, los piñones –que debían poseer dureza y grosor–, los *détentes* –que debían estar situados a la distancia adecuada–, la curvatura de los dientes de las ruedas –que además establecían los puntos de unión y corregían los engranajes–, el escape, la sonería, las agujas y la lenteja del péndulo. Estos movimientos se distribuyeron por los centros relojeros provocando cierta similitud en el aspecto de las máquinas. Muchas de ellas llevan estampillado el sello del fabricante, pero otras no están firmadas.

El Segundo Imperio, que en parte coincidió con el reinado de Napoleón III de Francia (1852-1870), se caracterizó por potenciar el uso de guarniciones para decorar las chimeneas de los salones aristócratas y burgueses. Estos conjuntos integrados por dos candelabros o dos jarrones, que combinaban su estética con la caja del reloj, se extendieron por toda Europa y llegaron a América. En los catálogos de bronce y mobiliario publicados en estos años es frecuente encontrar importantes diseños entre los que destacan los patentados por afamados bronceístas como Barbedienne y Susse. Se fabricaron para todos los gustos y para todos los bolsillos y desde el primer momento se intentó abaratar los precios y convertirlos en accesibles para los clientes. La máquina solía situarse en un zócalo de bronce o mármol –preferiblemente negro, rojo o marrón– y, sobre él, se superponían grupos de figuras eclécticas, realizadas en bronce o metal pavonado, alusivas a la mitología, a la alegoría y a la historia. Las copias y las imitaciones de relojes antiguos convivieron con diseños originales.

En el Congreso de los Diputados se conserva un reloj cuya caja representa a una figura femenina sentada. La esfera no está firmada. Le acompañan dos candelabros cuyo cuerpo de luces lo sostienen sendos amorcillos.

En el Palacio del Senado se custodian dos, uno protagonizado por una mujer que está leyendo y otro con la figuración de Leda y el cisne. En la colección del Banco de España no podían faltar, destacando entre ellos, uno que reproduce la escultura del Moisés de Miguel Ángel, a escala, según la patente de Ferdinand Barbedienne (1810-1892).

En la colección de relojes del Congreso de los Diputados no podían faltar los ejemplares de fabricación inglesa o los que imitan a esta escuela. Las cajas, fabricadas en madera, son sobrias y austeras y se embellecieron con aplicaciones de bronce dorado. Las máquinas disponen de tres trenes –uno para la marcha y dos para la sonería de cuartos y medias– dotados del sistema cubo-caracol que les otorga regularidad y precisión. Johns Wirans<sup>41</sup>, artífice casi desconocido firma un *longcase* o caja alta y uno de sobremesa. Los de sobremesa o *bracket* reciben su nombre de la palabra inglesa

38. ARANDA HUETE, A., NAVARRO, J. y ROMERO, Y. *Colección de relojes del Banco de España*, Madrid, 2022, pp. 116-120 y 158-177.

39. Actualmente Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Paseo Infanta Isabel, 1.

40. ARANDA HUETE, A., MORENO GARCÍA, R. y DE SANTOS MORO, F., *Catálogo de relojes del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente*, Madrid, 2015, pp. 102-107 y 110.

41. El Banco de España cuenta también con un ejemplar en sus fondos (R-66).

que significa ménsula. Estos objetos, que al principio eran de pequeño tamaño, se situaban sobre una repisa o ménsula anclada a la pared. Con el aumento de su tamaño y de su peso, se optó, en el siglo XVIII, por convertirlos en relojes de sobremesa. La caja, fabricada también en madera y embellecida con motivos elaborados en bronce, no variaba mucho de aspecto. En el siglo XIX y principios del XX, debido a la alta demanda, se copiaron las cajas, pero se colocaron máquinas más sencillas que nada tenían que ver con la original. Otra de estas reproducciones se atribuye a Ismael Miyar Intriago (1904-1964) pero está fechado en la esfera auxiliar, situada encima del dial horario, en el año 1965.

En cuanto a los relojes de pared o murales, más funcionales, que decoran y marcan el ritmo del tiempo en los despachos y en los lugares de trabajo, se conserva un buen número de ellos, algunos de gran calidad por los materiales empleados en sus cajas. Su origen se encuentra en el tipo conocido como cartel. El más popular de todos es el denominado ojo de buey. Son sencillos relojes, la mayoría con máquinas tipo Morez<sup>42</sup>, de perfil circular, con un marco fabricado en madera y una esfera en metal esmaltado o policromado con las cifras horarias en números romanos o arábigos. Los más ricos lucen esferas fabricadas en alabastro.

Uno, anónimo, similar a otro conservado en la colección del Banco de España<sup>43</sup>, posee un marco de madera trabajado con la técnica de la marquetería. Los adornos de madera de limoncillo reproducen motivos vegetales simétricos. Una moldura dorada separa el marco del espacio que aloja la esfera igualmente decorada con motivos vegetales. La esfera blanca luce las cifras horarias en números arábigos policromados en negro. Otros, con esferas de alabastro, marcan las horas mediante cartuchos horarios fabricados con planchas de metal esmaltadas en blanco con las cifras horarias en números romanos policromados en negro o azul. Los marcos, de perfiles curvos o geométricos, están realizados en madera en su color o teñida imitando ébano. Varios se embellecen con motivos vegetales elaborados en carey y madreperla.

Ejemplares similares, con marcos más o menos ricos, decorados con pintura, madera tallada y taraceada o madreperla, encontramos en otras instituciones como el Palacio del Senado, el Banco de España, el Cuartel General del Ejército, Patrimonio Nacional, etc. La referencia más antigua que hemos encontrado en relación con la adquisición de un reloj de estas características está fechada en octubre de 1844. El relojero Antonio Woller reclamó 280 reales por un reloj de pared que se le compró para «que por el se pudiera guardar el orden debido en las horas de trabajo de los operarios». Se le abonó esta cantidad unos días después<sup>44</sup>.

Los documentos conservados en el archivo histórico nos permiten conocer más datos sobre la historia de esta colección<sup>45</sup>. Por ejemplo, durante la legislatura 1887-1888 Jesús Lozano, decano de los periodistas que asistían a la Tribuna de la prensa, solicitó en nombre de sus compañeros la instalación de un reloj en el salón que se les tenía asignado.

42. Las máquina Morez está formada por dos platinas cuadradas o rectangulares unidas por pilares que encierran en su interior los trenes de horas y medias. Recibe su nombre de la región francesa de Franche-Comté (Franco Condado), donde fueron fabricadas, sobre todo en las localidades de Morez y Morbier.

43. ARANDA, NAVARRO y ROMERO, opus cit, p. 160-161.

44. ACD, Obras de Palacio, Actas de la Comisión de Obras, Tomo 4, 05-10-1844 y Obras de Palacio, Tomo 4, 08-10-1844.

45. Quiero agradecer la inestimable ayuda prestada a todas las personas que trabajan y han trabajado en el archivo histórico del Congreso de los Diputados en especial a Rosario Martínez-Cañavate Burgos, Sandra Rodríguez Bermejo, Ana Corrochano y Luis Enrique Beltrán de Lis Hernández.

En 1888 el relojero José Lozano ya se ocupaba del mantenimiento de los relojes del Congreso de los Diputados. En enero la Comisión del Gobierno Interior dictaminó que se le concediera una gratificación de 21 pesetas y 87 céntimos mensuales. Como ya percibía 28 pesetas y 19 céntimos, a partir de ese momento, la Comisión redondeó la cantidad y dictaminó que cobrara 50 pesetas. A cambio debía comprometerse a mantener en marcha todos los relojes y a encargarse de su compostura<sup>46</sup>.

El 16 de octubre del año siguiente José Lozano se ofreció a suministrar varios relojes para cubrir las necesidades de las nuevas oficinas y salas que se estaban construyendo con motivo de la ampliación del edificio. Unos días más tarde, el 22, presentó un presupuesto que reunía varios relojes de cuadro, es decir de pared. Entre los modelos que podía proporcionar enumera: uno, con el marco negro, adornado con perlas, festoneado, con los ángulos redondos, la esfera de alabastro, con un diámetro de nueve pulgadas, por el que solicitaba 95 pesetas por cada ejemplar; otro similar pero con la esfera de cristal por 90 pesetas; otro con el marco adornado con pinturas que representaban paisajes y la esfera de alabastro por 100 pesetas; otro con perfiles ovalados, de aspecto diferente, en madera negra, adornado con incrustaciones por 85 pesetas y otro con el marco de madera natural, con esfera de cristal o de alabastro por 80 o 100 pesetas<sup>47</sup>. La subcomisión escogió uno de los relojes con marco de madera natural valorado en 90 pesetas.

Puede ser el reloj de pared tipo ojo de buey que actualmente se conserva en uno de los despachos de la primera planta. La esfera es de alabastro y marca las cifras horarias en cartuchos de metal esmaltados en blanco con las cifras horarias en números romanos. Está firmado en Madrid.

El 26 de diciembre de 1892 José Lozano, en su condición de relojero del Congreso, solicitó al presidente y a la Comisión de Gobierno Interior que se le incluyera en la lista de artistas agraciados con una gratificación. Expone que durante ese año ha realizado varios trabajos extraordinarios, además de sus funciones cotidianas, y en su petición menciona algunos de ellos como: la instalación de un cristal de perfil circular, de los denominados ojo de buey, en un reloj tipo cuadro, dorado, situado en las oficinas y la retribución al ebanista por la reparación de la caja del mismo; el desembolso de 18 pesetas por mandar platear la esfera del reloj de sesiones; la compostura de siete timbres de la mesa de escritorio y algunas menudencias más que nunca incluyó en sus facturas<sup>48</sup>.

En la sesión del 27 de marzo de 1900 se decidió rechazar la oferta del relojero Roberto Miyar<sup>49</sup> de Corao, en Asturias. Esta consistía en la venta de un reloj que había realizado valorado en 5.000 pesetas. Argumentaron que en ese momento no necesitaban ningún ejemplar. Sin embargo, si se conserva en la colección del Congreso de los Diputados un reloj de pared, tipo ojo de buey, firmado en la esfera por Basilio Sobrecueva Miyar que inició la tradición relojera en Corao.

El 6 de febrero de 1906 Jesús Marzoa Sánchez, maestro relojero establecido en la calle de Ferraz número 28 solicitó la plaza de relojero del Congreso vacante por fallecimiento del anterior. Tres días más tarde, Julián García-Herrerros y Guerrero, de

46. ACD, Gobierno Interior, legajo 140, número 13.

47. ACD, Gobierno Interior, legajo. 40 n.º 54.

48. ACD, Gobierno Interior, legajo 58, n.º 53.

49. Relojero asturiano que junto con su hermano Ismael potenciaron la relojería de esta zona que unos años antes había iniciado Basilio Sobrecueva. En 1895 instaló su taller en la calle L'Agua de Corao y se dedicó a construir relojes originales apartándose de la fabricación en serie tan frecuente en estos años.







49 años, relojero madrileño con domicilio y establecimiento comercial en la calle del Mesón de Paredes número 46, remitió la misma petición al considerarse apto para desempeñar este trabajo<sup>50</sup>. El 10 de febrero, la Comisión de Gobierno Interior, después de valorar las ofertas anteriores, acordó nombrar relojero del Congreso a Félix Gómez con la obligación de dar cuerda, conservar y reparar todos los relojes del Palacio del Congreso, cobrando por estos trabajos 75 pesetas mensuales.

Con objeto de regular el tiempo en las ocupaciones diarias, como ocurrió en otros organismos funcionariales, la Comisión de Gobierno Interior, en su sesión del 2 de enero de 1907, acordó adquirir un reloj de vigilancia con nueve llaves que se distribuyeron por las habitaciones situadas en las cuatro esquinas del Palacio, tanto en la planta baja como en la principal y en la galería de entrada a la Tribuna pública. El fin era que la requisa nocturna efectuada por los dependientes del Congreso fuera constante y regular<sup>51</sup>.

Otro reloj funcional, esta vez de pared, se compró el 4 de marzo de 1920 para marcar la hora en la Sala de Comisiones. El color de la caja debía armonizar con el mobiliario de la sala.

El 18 de febrero de 1932 el relojero Fernando Stauffer, del que ya hemos hablado antes, dirigió una carta al oficial mayor del Congreso de los Diputados informándole, que, tras las órdenes recibidas, se estaba ocupando del mantenimiento de los relojes del Senado. Eran más de treinta y al menos tenía que reparar más de media docena. Siete eran relojes eléctricos y uno era un regulador madre, es decir un reloj-patrón<sup>52</sup>. Le pagaban por este trabajo 25 pesetas mensuales, composturas aparte. Comentaba que tal vez esta cantidad aumentaría a 100 pesetas, pero no quería comprometerse porque podía perder dinero. Los siete relojes eléctricos necesitaban limpieza y restauración completa porque nunca se habían reparado. Por este motivo solicitaba un sueldo fijo<sup>53</sup>. En la sesión del 2 de marzo la Comisión decidió otorgarle una retribución de 225 pesetas mensuales siempre y cuando se ocupase por igual del « entretenimiento y cuidado » de los relojes de ambas instituciones<sup>54</sup>.

Fernando Stauffer envió, el 8 de junio de 1935, a Luis San Martín, oficial mayor del Congreso, un presupuesto por la reparación de un reloj antiguo de chimenea que formaba parte de la decoración del salón rojo, contiguo al despacho de ministros. Para la perfecta marcha de la máquina, además de ajustar todos los engranajes y sustituir aquellos que estuvieran desgastados por el uso, tenía que fabricar de nuevo el escape de áncora con su transmisión, el puente del escape con la suspensión, el soporte y el sistema de regulación por engranaje desde la esfera, el eje de mando, el péndulo, la rueda contadera de la sonería, el mazo que golpeaba la campana y el minuterero. Solicitó por todo ello entre 125 y 150 pesetas. Fue aprobado por el presidente dos días más tarde<sup>55</sup>.

50. Ya trabajaba como relojero en la Dirección General de Correos y telégrafos y en otros establecimientos. ACD, Gobierno Interior, legajo 74, n.º 58.

51. El portero jefe de la guardia, antes de terminar su turno, realizaría una requisa general del edificio y lo anotaría en el reloj. A partir de ahí, los encargados de hacer las guardias nocturnas harían lo mismo a las 12 de la noche y a las 3 de la madrugada. Además, debían hacerse responsables del buen funcionamiento del reloj y de las llaves.

52. Argumentaba también que veintidós relojes estaban colocados muy altos y que necesitaba una escalera para poder dar cuerda. En el Congreso de los Diputados abonaba 15 pesetas a un empleado para que le transportara la escalera.

53. ACD, Gobierno Interior, legajo 126.

54. ACD, Obras de Palacio, Actas de la Comisión de Obras, Tomo 4, 14-02-03-1932.

55. Creemos que puede tratarse del reloj estilo Imperio, que hemos mencionado al principio de este texto, cuya caja estaba adornada con una figura femenina alada acompañada de un Cupido.

Por las mismas fechas, Antonio Tendero y Lozano, con relojería en la calle Mayor, número 33 de Madrid presentó un presupuesto por un reloj de pared ovalado, de quince días cuerda, esfera de 9 pulgadas de cristal estimado en 60 pesetas; otro con la esfera de alabastro en 65 pesetas; varios relojes de perfil redondo, de quince días cuerda, con la esfera de 12 pulgadas para oficinas y despachos en 80 pesetas, otro del mismo tamaño que el anterior pero con la caja cuadrada con incrustaciones en 90 pesetas; otro reloj redondo de quince días cuerda con la esfera de cristal y 9 pulgadas en 50 pesetas; otro similar pero con la esfera de alabastro en 55 pesetas y varios alemanes del mismo tamaño de ocho días cuerda y de clase inferior en 40 pesetas. No se menciona si alguno de ellos fue elegido.

En el reverso de una tarjeta de visita de Pablo Koch, sucesor de Bernardo Kleiser, propietario de la Antigua relojería Alemana en la madrileña calle del Caballero de Gracia, número 18 se anotó, en fecha no determinada, el presupuesto o la factura de un reloj de cuadro redondo con ala esfera de alabastro con 14 pulgadas de diámetro y quince días de cuerda por 70 pesetas. Puede ser alguno de los que actualmente adornan oficinas y despachos.

Por último, hay que mencionar que en la reunión celebrada por la Comisión de Gobierno el 11 de abril de 1972 se decidió encargar a la Unión Relojera Suiza –departamento de cronometría industrial– la fabricación e instalación de dos relojes: uno para el Salón de Sesiones con un presupuesto de 47.000 pesetas y otro dotado de sistema eléctrico acústico para regular los turnos de los taquígrafos y estenotipistas por el que abonarían 19.900 pesetas<sup>56</sup>.

La colección de relojes del Congreso de los Diputados reúne un rico muestrario de ejemplares que responden a las características artísticas y técnicas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Queda todavía mucho por averiguar de su historia, pero confiemos que la ordenación y el estudio de su archivo histórico nos permita enriquecer este texto.

---

56. ACD, Obras de Palacio, Actas de la Comisión de Obras, Tomo 4, 11-04-1972.



## ■ BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA HUETE, A., MORENO GARCÍA, R. y DE SANTOS MORO, F., *Catálogo de relojes del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente*, Madrid, 2015.
- ARANDA HUETE, A., NAVARRO, J. y ROMERO, Y. *Colección de relojes del Banco de España*, Madrid, 2022.
- AUGARDE, J.-S., *Les ouvriers du temps. La pendule à Paris de Louis XIV a Napoléon Ier*, Antiquorum, Ginebra, 1996.
- BARQUERO CABRERO, J.D., *Los relojes del Congreso de los Diputados*, Madrid, 2021.
- JARDÍ BORRÁS, R. «El reloj Billeter de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona», *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, publicada en julio de 1960, vol. XXXIII, n.º 10.
- MONTAÑES FONTELA, L. «Desde hace un mes, funciona de nuevo el reloj planetario de Alberto Billeter en el Congreso de los Diputados», *Iberjoya*, Revista de la Asociación Española de joyeros, plateros y relojeros, n.º 8, enero 1983.
- MONTAÑES FONTELA, L. «El reloj planetario del Congreso de los Diputados», *La rueda catalina*, Tempvs Fvgit. Monografías españolas de relojería, VII, Albatros Ediciones, Madrid-Valencia, 1983.
- ONTALVA, J.J., «Descripción técnica del reloj de Billeter (1857)», *Iberjoya*, Revista de la Asociación Española de joyeros, plateros y relojeros, n.º 8, enero 1983.
- TARDY, H.L. *Dictionnaire des horlogers français*. Paris, 1971.



## REFLEXIONES FINALES





# CONSERVADURISMO Y MODERNIDAD EN LOS ESPACIOS PARLAMENTARIOS

Sofía Rodríguez Bernis

Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas

Me gustaría hacer algunas observaciones sobre lo que se ha ido desgranando a lo largo de este congreso, sobre todo en lo que respecta a algunas cuestiones relativas a su oportunidad y contenidos.

En primer lugar, acerca del título, en el que se mencionan las Artes Decorativas. Pero también se ha hablado estos días de artes industriales, de ornamentación y de diseño. Hoy todavía estas cuestiones terminológicas siguen resultando algo confusas, y creo que en el fondo ponen de relieve la tensión que sigue existiendo hoy entre los valores de la artesanía y de la industria, un viejo debate que se remonta al siglo XIX, y sobre cuyo fondo cabe hacer alguna matización: la apariencia artesanal, que hoy se aprecia como sinónimo de calidad, de oficio y de antigüedad, no tiene por qué avalorar unos productos en cuya realización, en el marco cronológico de este congreso, se ha ayudado casi siempre de máquinas herramienta. Estas a menudo facilitan y han facilitado una factura más precisa y compleja que la mano, cuya huella sin embargo se pierde. Las piezas meramente artesanales en las épocas que se han tratado solían salir de talleres de los que abordaron productos muy básicos y sencillos. El siglo XIX, por otra parte, acuñó la expresión «artes industriales» para aludir a los objetos que se producían repetidamente o en serie, con los que trataba de ocupar los mercados del consumo local o internacional, una fuente de riqueza para las naciones que había que conquistar. Por último, los espacios parlamentarios más modernos pertenecen a una época en la que el diseño se ha consolidado como profesión y como estrategia de trabajo, por lo que su presencia resulta casi inexcusable, incluso si hay elementos singulares que salen de manos de artistas plásticos. Todo esto, a mi juicio, ha quedado de manifiesto estos días.

Por otra parte, esta ha sido una excelente ocasión para constatar que las fronteras entre las diferentes profesiones y artes que convergen en los grandes proyectos decorativos han ido borrándose paulatinamente. Se trata también de una antigua polémica, hoy aparentemente superada, pero que emerge por donde menos nos lo esperamos. Los proyectos ornamentales, como se ha demostrado, son recursos privilegiados para expresar y representar visualmente tanto la dignidad de las naciones como su voluntad de protección y proyección de su arte y de sus artes. Se trata de un sesgo del nacionalismo que tiene como objetivo reivindicar unos valores que, aunque cambiantes, encarnan la imagen de un país, no sólo ante su población, sino –y quizá más importante- ante los que rigen sus destinos en la política. Así, por subrayar alguno

de los ejemplos que se han presentado en este foro, los tapices han sido importantes para España o Bélgica, donde se han fabricado los mejores desde la Edad Media, y cuya relación con nuestro país ha sido en el pasado muy estrecha; asociados al honor y a la herencia de la monarquía hispánica, no es de extrañar su permanencia en nuestras tradiciones decorativas institucionales. Un caso semejante es el de los cielos o baldaquinos, omnipresentes en las ceremonias públicas españolas, que han perpetuado la costumbre de señalar el lugar del honor cuando ya en otros lugares habían desaparecido. El del Congreso de los Diputados está, además, decorado con la técnica del bordado de aplicación que, aunque no sea privativa de nuestro suelo, sí se aclimató de tal manera que hasta hace poco se concibió como propia. Existe, pues, una tradición que se arrastra y se respeta, y que impregna a los espacios del ritual político, deliberadamente, de un ligero conservadurismo.

Pero también el compromiso con la modernidad ha permeado los parlamentos. Desde la historicista obra de arte total del ejemplo asturiano, hasta el pacto visual con el comercio y la industria de la burguesía en el caso de Catalunya, se aprecia un afán de sólida actualización de las virtudes de los territorios. Y, en los casos más recientes, como el del Knéset, la desprovisión de elementos superfluos empata con un minimalismo de vocación internacional.

Por último, la introducción del diseño gráfico como instrumento estratégico de actualización visual, como en el caso de Valencia, subraya uno de los fenómenos que caracterizaron el desarrollo de la democracia española: su contribución a la configuración visual de nuestra sociedad actual.

# UNA MIRADA A LA CADENA DE TRADICIÓN. DESPEDIDA DEL CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Maruca Martínez-Cañavate

Directora de Documentación, Biblioteca y  
Archivo del Congreso de los Diputados

Para cerrar este Congreso Internacional de Artes Decorativas quiero mencionar a las personas y órganos del Congreso de los Diputados que son los responsables de su cuidado, conservación, mantenimiento, de las adquisiciones, de la difusión y documentación del patrimonio histórico-artístico del Congreso de los Diputados.

En primer lugar, mencionaremos a los diputados, representantes de la soberanía nacional, que son los que eligen a los presidentes de la Cámara, a los miembros de la Mesa, a los miembros de la Comisión de Gobierno Interior<sup>1</sup> encargada del funcionamiento y acondicionamiento del edificio (1834-1977), y a los miembros de la Comisión de Obras de Palacio (1843-1854) que fue la encargada del seguimiento de la construcción del Palacio del Congreso de los Diputados<sup>2</sup>.

Corresponde al presidente de la Cámara la conservación y la reparación del edificio y su mobiliario<sup>3</sup>. El presidente además, ostenta la presidencia de la Comisión de Gobierno Interior (1834-1977) que es el órgano colegiado que gestiona tanto el edificio como el mobiliario o el personal que trabaja en el Parlamento.

Hemos de señalar un acuerdo de la Mesa del Congreso de los Diputados de 28 de julio de 1977 por el que esta asume el Régimen Interior de la Cámara desapareciendo la Comisión de Gobierno Interior.

A continuación, encontramos a los funcionarios y a las distintas personas cuya misión es de ejecutar los encargos recibidos de la Comisión de Gobierno Interior, gestionando, y manteniendo las dependencias en condiciones óptimas para su uso por los diputados, y órganos parlamentarios con el fin de poder llevar a cabo las funciones que la constitución vigente en cada momento asigna al Congreso de los Diputados, como sede del poder legislativo y por tanto de la representación nacional.

- 
1. La Comisión de Gobierno Interior (10 de agosto de 1834 hasta el 7 de junio de 1977), celebró un total de 1544 sesiones. La Comisión la preside el Presidente de la Cámara a partir del 8 de diciembre de 1835 y se constituye al inicio de cada legislatura. (ACD, Gobierno Interior, Actas 16 v).
  2. La Comisión de Obras de Palacio (19 de diciembre de 1843 hasta el 28 de octubre de 1854), celebró 767 sesiones. Estuvo presidida por Ignacio López Pinto. A partir de 29 de julio de 1848, asume la presidencia Alejandro Mon y Menéndez. A partir de 13 de enero de 1849 la preside, Luis Mayans y Enríquez de Navarra. (ACD, Obras de Palacio, Actas 5 v).
  3. *Proyecto de reglamento de gobierno interior del Congreso de los Diputados*. Madrid: Imprenta de Espinosa y Compañía, 1851. Art. 2.2.

Nos vamos a centrar en el actual Palacio del Congreso de los Diputados, situado en la Carrera de San Jerónimo donde encontramos la entrada principal, estando delimitado por la calle Floridablanca, la calle del Florín, actual calle Fernanflor y la calle del Sordo, llamada en la actualidad calle Zorrilla.

Las obras del Palacio se inician en 1843, inaugurándose el 31 de octubre de 1850. Desde esta fecha ha sido la sede del Congreso con la excepción que se produce a partir del 1 de octubre de 1936 en que se suspenden las sesiones parlamentarias, trasladándose a Valencia, Barcelona, Sant Cugat del Valles Sabadell, y Figueras. Celebrándose una Diputación Permanente en París en marzo de 1939.

Para conocer su contenido: muebles, pinturas, esculturas, guarniciones de chimeneas, escribanías, tapices, etc., de este Palacio contamos con diversas fuentes documentales y bibliográficas que nos las describen desde su inauguración hasta la actualidad.

La primera fuente de información primaria y la principal es el Archivo del Congreso de los Diputados que conserva la serie de Gobierno Interior y la serie de Obras de Palacio. La primera referencia importante al Palacio y a su decoración la encontramos de la mano de Narciso Pascual y Colomer (Valencia 1808-Madrid 1870), que es el arquitecto que gana el concurso de ideas convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las líneas maestras del trabajo que realizara están contenidas en el «Informe facultativo sobre el proyecto del nuevo Palacio para el Congreso de los Diputados arreglado al programa de la Academia de Nobles Artes de San Fernando publicado el 16 de junio del presente año (1842) y premiado por la misma con el premio 1 ofrecido al que mejor llenase las condiciones propuestas»<sup>4</sup>.

Pascual y Colomer recoge las líneas directrices de lo que debe ser y representar el edificio sede del Parlamento: «Al acordar las Cortes la construcción de un nuevo Palacio para Congreso de los Diputados, manifestaron que debía ser digno de la representación nacional, si bien sencillo y de severo carácter y compatible con las públicas necesidades, y la Academia de San Fernando, sin fijar en el programa el precio a que debía ascender; ha comprendido perfectamente que al erigir un monumento digno de la Representación Nacional, destinado a un objeto tan grande y tan sagrado, debe consignarse en el la época de su construcción para transmitirla en páginas de piedra a la más remota posteridad».

Podemos concluir que la importancia dada al Palacio sede de la soberanía nacional tenía que estar acorde con el edificio y con su amueblamiento y decoración.

Si proseguimos en el tiempo, encontramos en 1856 la *Memoria Histórico-Descriptiva del Nuevo Palacio del Congreso de los Diputados publicada por la Comisión de Gobierno Interior del mismo*<sup>5</sup> cuya parte histórica fue redactada por Francisco de Paula Madrazo y Jose Maria de Eguren se encargó de la parte descriptiva.

En esta *Memoria* podemos encontrar información detallada tanto la descripción del palacio, así como de su amueblamiento y decoración del mismo. Se recogen con toda clase de detalles los materiales utilizados, los artistas y artesanos que trabajaron en su construcción y ornamento. Así podemos encontrar información sobre los mármoles de España usados en el salón de conferencias: blanco de Macael, negro de Aragón, encarnado de Alicante y morado y amarillo de Cuenca y los marcos de las cuatro chimeneas que son también de Cuenca trabajados por el marmolista Santiago Jabouim,

4. ACD, Gobierno Interior, legajo 29, n.º 5.

5. «Memoria Histórico-Descriptiva del Nuevo Palacio del Congreso de los Diputados publicada por la Comisión de Gobierno Interior del mismo». Madrid, Aguado, Impresor de Cámara de SM y de su Real Casa, 1856.



piedras, pinturas, el pavimento de mosaico del vestíbulo principal hecho con *battuto a la veneciana* por Elías Bex, alfombras de Gabino Stuyck y de la Real Fábrica de Tapices, etc.

Es una fuente imprescindible para conocer el patrimonio histórico-artístico y las artes decorativas del Congreso de los Diputados en el momento de su inauguración en 1850. Siguiendo el rastro de las personas encargadas de la divulgación del patrimonio histórico artístico, llegamos a 1911 donde encontramos la obra *El Palacio del Congreso de los Diputados* de Julio y Joaquín Gomez Bardají y Jose Ortiz de Burgos<sup>6</sup> funcionarios de la Secretaría del Congreso de los Diputados. La finalidad de esta obra es divulgativa para servir de guía a quienes visiten el Palacio acompañándose de fotografías de J. Lacoste con un gran valor para el estudio de la evolución de las dependencias y su decoración, recogiendo la puesta al día que se realiza en el Palacio en 1907. Los autores en el prólogo reconocen la necesidad de actualizar la información sobre el Palacio ya que la Memoria se ha quedado anticuada.

En 1936, podemos señalar la obra de Teodoro Gutiérrez, auxiliar de la Secretaría del Congreso de los Diputados *El Palacio del Parlamento Español*<sup>7</sup> que esta prologada por Luis San Martín Losada, Oficial Mayor quien justifica la publicación al estar agotada la de 1911. San Martín también utiliza el prólogo de esta obra para reclamar para el parlamento la actualización de las dependencias ya que el número de los diputados ha aumentado en más del doble desde que fue construido el Palacio a mediados del siglo XIX. También indica que «se trata de un edificio que no reúne las condiciones necesarias para que en él se realice su altísima e importante misión».

En 1942, el arquitecto Pablo Canto realiza el acondicionamiento del edificio para que sea utilizado por las Cortes Españolas, dándole gran importancia al ornamento del Palacio de las Cortes. Es en esta época cuando se sustituye el mármol blanco de la mesa del salón de Conferencias por las piezas de ónix que podemos contemplar en la actualidad con el fin de realzar su belleza e importancia<sup>8</sup>.

En 1971 como consecuencia de la reforma que se realiza en el Palacio de las Cortes encontramos diversas publicaciones que documentan las reformas realizadas:

Todos estos cambios están recogidos en la obra de 1971 *Las Cortes Españolas* texto y edición a cargo de Gaspar Gómez de la Serna<sup>9</sup>, letrado de las Cortes Españolas que describe los cambios realizados en el hemiciclo y como « en la cuarta planta se ha construido una gran sala de Comisiones la mayor de todo el Palacio; una amplia estancia para reunión y trabajo de los Procuradores y despachos de Prensa y letrados de la Casa, con los correspondientes servicios, todo instalado con excelentes condiciones técnicas, elementos, mobiliarios y decoración completamente actuales». Las fotografías de esta publicación son de A. Rafael Bonache.

*El Palacio de las Cortes* de Enrique Pardo Canalis nos da detalles de las reformas y algunas de las fotografías de las reformas son de Pablo Canto, arquitecto responsable de las reformas junto con Antonio Cámara. Este autor solicita que el Palacio del

6. «*El Palacio del Congreso de los Diputados*» de Julio y Joaquín Gómez Bardají y José Ortiz de Burgos. Madrid, Valentín Tordesillas, 1911.

7. » *El Palacio del Parlamento Español*» Teodoro Gutiérrez y prólogo de Luis San Martín Oficial Mayor. Dibujos de Manuel Gutiérrez «Gutfér» Madrid, Imprenta Moderna, 1936.

8. ACD, S. Obras de Palacio. Legajo núm. 54, n.º 4.

9. «*Las Cortes Españolas*» Gaspar Gómez de la Serna, Madrid, 1971, p. 80.

Congreso fuera declarado Monumento Histórico Artístico para salvaguardar tanto el edificio como el contenido<sup>10</sup>.

Toda esta actualización fue acordada por la Comisión de Gobierno Interior a mediados de 1970, fue supervisada por Miguel Ángel García Lomas, que encargó la redacción del proyecto a los arquitectos Antonio Cámara y Pablo Canto y el arquitecto Jose Luis Pico fue encargado de la dirección del mobiliario y el ingeniero industrial Manuel Barreiro la reforma de las instalaciones<sup>11</sup>.

No tenemos ninguna publicación específica que documente las mejoras en espacio y en los medios técnicos que supuso para el Congreso de los Diputados las distintas ampliaciones a partir de 1977.

La información genérica sobre los edificios parlamentarios, los metros cuadrados, arquitectos encargados del diseño o de la remodelación, uso que tienen se puede encontrar en la página web del Congreso de los Diputados en el apartado dedicado a *La sede del Congreso de los Diputados*, donde podemos encontrar un capítulo dedicado a los *Bienes inmuebles del Congreso de los Diputados*<sup>12</sup> y otro dedicado al patrimonio histórico artístico que no entra a detallar la información relativa a las artes decorativas<sup>13</sup>. A partir de 1977 encontramos algunas obras generales en las que se puede estudiar la evolución del patrimonio histórico artístico y las artes decorativas y como se ha ido conservando:

Amalia Salvá en su obra *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*<sup>14</sup> realiza una actualización sobre el patrimonio histórico artístico incluyendo una breve descripción de la ampliación I y II así como de las obras contemporáneas que incrementan el patrimonio histórico artístico del Congreso de los Diputados. Las fotografías son de Oronoz y Povedano.

Continuando con esta cadena de tradición nos encontramos la obra colectiva *El Congreso de los Diputados*<sup>15</sup> realizada en 1998. El capítulo de la *Historia* fue coordinado por Manuel Pérez Ledesma. Juan Ignacio Marcuello Benedicto redactó el apartado *Las cortes de Cádiz y el parlamentarismo isabelino 1810-1868*; Pérez Ledesma *Del sexenio revolucionario a la Guerra Civil* y Álvaro Soto Carmona *De las Cortes Orgánicas a las Cortes Democráticas*. El capítulo sobre la *Organización y el funcionamiento* es de Nicolás Pérez Serrano; el capítulo dedicado a *El Palacio* es obra de Pedro Navascués; *Las artes plásticas* de Antonio Bonet-Correa y Ana María Arias de Cossío; y, por último, el *Patrimonio bibliográfico y documental* es de Manuel Sánchez Mariana.

La monografía de María Dolores Jiménez Blanco *El patrimonio del Congreso de los Diputados*<sup>16</sup> está más centrada en el patrimonio, pero es interesante su conocimiento para observar la evolución que ha tenido el Palacio. Las fotografías son de Manuel Francisco Álvarez Pérez de Velasco y Oronoz Fotógrafos.

10. «El Palacio de las Cortes» Enrique Pardo Canalis. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, p. 24.

11. «El Palacio de las Cortes en obras». Miguel Ángel García Lomas Obras. Revista de la Construcción núm. 117, 1972, pp. 14-24.

12. «Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados» Amalia Salva Heran Madrid Congreso de los Diputados Fundación Argentería 1997.

13. Bienes inmuebles del Congreso de los Diputados - Congreso de los Diputados (<https://www.congreso.es/cem/BienesInmuebles>).

14. <https://www.congreso.es/cem/patrhist>.

15. «El Congreso de los Diputados» Madrid, Congreso de los Diputados, 1998.

16. «El patrimonio del Congreso de los Diputados». María Dolores Jiménez Blanco e Inés Vallejo Ulecia. Madrid, Congreso de los Diputados, D.L. 2011.

María Teresa de Castro Sánchez y Aránzazu Aguilar Trujillo: *Catálogo del patrimonio histórico artístico del Congreso de los Diputados*<sup>17</sup> que dedica un capítulo a las artes decorativas. Hemos de señalar que es en esta época cuando se sistematiza y define la base de datos del patrimonio histórico artístico del Congreso de los Diputados.

Mercedes Herrero de Padura<sup>18</sup>, en el estudio dedicado a *Los espacios arquitectónicos del Archivo y de la Biblioteca del Congreso de los Diputados*, analiza la evolución de los espacios dedicados a la Biblioteca y Archivo desde 1850 presentando las distintas reformas y decoraciones que ha experimentado este espacio

También hemos de citar a compañeros que con su trabajo siguieron manteniendo y documentando el patrimonio histórico-artístico del Congreso de los Diputados.

Podemos citar a María Luisa Alguacil, archivera que puso las bases de lo que es el Archivo del Congreso de los Diputados y quien inicia lo que hoy es el Archivo fotográfico.

A Sofía Gandarias, Mateo Maciá que continuaron y profundizaron las líneas de trabajo e investigación.

Llegando a la actualidad encontramos la celebración de este Congreso que hemos podido celebrar gracias a la presidenta Batet y a la Mesa del Congreso de los Diputados que accedieron a la solicitud del Museo Nacional de Artes Decorativas (Sofía Rodríguez Bernis) y la Asociación de Amigos del Museo (Victoria Ramírez) y a todos los compañeros que han hecho posible con su trabajo la celebración de este I Congreso Internacional de Artes Decorativas en Instituciones Parlamentarias.

En la presentación de las distintas ponencias y comunicaciones hemos podido comprobar como la cadena de tradición ha sido recogida y está siendo desarrollada por la actual administración parlamentaria. Asimismo, es muy interesante observar como en otros parlamentos tanto la protección de las artes decorativas como las líneas de investigación en este ámbito tienen un interés creciente.

Y por último y no menos importante quiero mencionar a todos los oficios que a lo largo del tiempo han trabajado, mantenido, conservado nuestras artes decorativas: ebanistas, barnizadores, relojeros, cerrajeros, tapiceros, tejedores, bruñidores, vidrieros, cristaleros, electricistas, y a los que me puedo olvidar, encargados de almacenes o de los traslados y al servicio de limpieza que hace su trabajo día a día.

---

17. «*Catálogo del patrimonio histórico artístico del Congreso de los Diputados*» Edición preparada por María Teresa de Castro Sánchez y Aránzazu Aguilar Trujillo. Madrid, Congreso de los Diputados, 2018. Recursos electrónico y accesible en la página web HOME - Congreso de los Diputados.

18. «*Los espacios arquitectónicos del Archivo y de la Biblioteca del Congreso de los Diputados*» Mercedes Herrero de Padura. Revista de las Cortes Generales, n 100-101-102 (1er, 2º y 3er cuatrimestre 2017), pp. 451-532.





## Créditos fotográficos

	FOTÓGRAFOS / CREADORES
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Archivo Congreso de los Diputados</li> <li>- Biblioteca Congreso de los Diputados</li> <li>- Archivo Senado de España</li> <li>- Biblioteca Nacional de España</li> <li>- Instituto de Patrimonio Cultural Español: Archivo Ruiz Vernacci</li> <li>- Museo Nacional d'Art de Catalunya</li> <li>- Palacio de la Generalitat de Cataluña</li> <li>- Hemeroteca de Madrid</li> <li>- Parlamento de Navarra</li> <li>- Casa de la Diputación de Valencia</li> <li>- Fondos FAD (Cataluña)</li> <li>- ECRA Servicios Integrales de Artes SL – iQMenic</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bascuñán, Paco</li> <li>- Billeter, Alberto</li> <li>- Cánovas del Castillo, Antonio (Kâulak)</li> <li>- Corazón, Alberto</li> <li>- Dermoyen, Willem</li> <li>- Eeckman, Françoise</li> <li>- Frank, Daniel</li> <li>- Frères, Japy</li> <li>- Frères, Raingo</li> <li>- Gimeno, Pepe</li> <li>- Gloyr, Adolf</li> <li>- Halevi, Shai</li> <li>- Hanzík, Stanislav</li> <li>- Harari, Yitzhak</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Knesset Archives (Israel)</li> <li>- Archives of the Senate (Bélgica)</li> <li>- Royal Institute for Cultural Heritage (Bélgica)</li> <li>- De Wit Manufactory (Bélgica)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lacoste y Borde, José</li> <li>- Lacunza, Adolfo</li> <li>- Lavernia, Nacho</li> <li>- Leistikow, Hans</li> <li>- Libensky, Stanislav</li> <li>- Llamas, Kike</li> <li>- Maciá, Mateo</li> <li>- Meshulam, Dikla</li> <li>- Moore French, Santiago James</li> <li>- Moya Idígoras, Juan</li> <li>- Nebot, Dani</li> <li>- Pannemaker, Willem</li> <li>- Peinar, Erik</li> <li>- Porto, Iñaki</li> <li>- Povedano, Verónica. Povedano Fotógrafos</li> <li>- Procházka, Vladimír</li> <li>- Reparaz, Federico. Fotógrafos</li> <li>- Rudová, Alexandra</li> <li>- Siplane, Martin</li> </ul>





museo nacional de  
**ARTES  
DECORATIVAS**



**Asociación  
de Amigos** | del Museo Nacional  
de Artes Decorativas