

El archivo de los Talleres de Arte de Félix Granda y su aplicación al proceso creativo

Emilia González Martín del Río¹

Recibido: 1 de febrero de 2022 / Aceptado: 1 de abril de 2022

Resumen. La empresa hoy denominada Talleres de Arte Granda conserva un archivo compuesto por más de setenta mil unidades. Fundada por el sacerdote asturiano Félix Granda (1868-1954) en Madrid a comienzos del siglo XX, sus colecciones y fondos documentales son fruto de su actividad empresarial. Dedicada a las artes decorativas, en especial al arte sacro, una de sus características esenciales fue el empleo de las técnicas propias de los oficios tradicionales, frente a la producción industrial que desarrollaban otras empresas de la época. Su archivo es una fuente ineludible para el estudio de su historia y método de trabajo. En este artículo abordamos una somera descripción de sus fondos y, a través de su interrelación, aportamos una muestra del uso del repertorio que se observa en sus obras.

Palabras clave: Félix Granda y Buylla; artes decorativas; ornamentación; fondos documentales; uso del repertorio; Madrid.

[en] The Historic Archive of Felix Granda's Company Talleres de Arte and its Application to the Creative Process

Abstract. The company Talleres de Arte Granda maintains an archive composed by more than seventy thousand items. Founded by the Asturian catholic priest Félix Granda (1868-1954) in Madrid at the beginning of the XXth century, its collections and documentary resources are the outcome of its business activities. Dedicated to decorative arts, specially to sacred art, one of its essential features was the usage of traditional trades techniques, as opposed to the industrial production of contemporary companies. Its archive is a must for studying its history and artistic methods. In this article we will address a description of its collection and, through its interrelationship, we will provide a sample of the usage of the repertoire found in its works.

Keywords: Félix Granda y Buylla; decorative arts; ornamentation; archives; artistic repertoire; Madrid.

Sumario: 1. El archivo de Talleres de Arte Granda. 1.1. Archivo fotográfico. 1.2. Fondo de Planos y dibujos. 1.3. Colección de estampas. 1.4. Colección documental. 2. El proceso creativo y de producción en Talleres de Arte. 3. El uso del repertorio. 3.1. El *Repertoire des Artistes* de Jombert. 3.2. El repertorio de Raguenet. 3.3. Los diseños de Liénard. 3.4. Los cartones de la Manufacture Nationale de Sèvres. 3.5. Las formas artísticas de la naturaleza de Haeckel. 3.6. El arte cristiano de Charles Lameire. 3.7. Otras fuentes pictóricas y escultóricas. 3.8. Las piezas históricas. 4. Conclusión. 5. Conflicto de intereses. 6. Apoyos. 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: González Martín del Río, Emilia. (2022). El archivo de los Talleres de Arte de Félix Granda y su aplicación al proceso creativo, en *Anales de Historia del Arte* n° 32 (2022), 289-326.

¹ Investigadora independiente
E-mail: emiliaglez@gmail.com

Ha sobrevivido hasta nuestros días una empresa ya más que centenaria, Talleres de Arte Granda, que conserva un archivo ligado a su producción de extraordinaria riqueza, a pesar de haberse visto mermado a lo largo de los años. Dicho archivo resulta de crucial importancia para conocer su historia, en particular la del período transcurrido en vida de su fundador, el sacerdote asturiano Félix Granda y Buylla (1868-1954), en torno a cuya propia actividad artística nació en Madrid la compañía².

Su intención primordial al crearla, que expuso en un interesante texto titulado «Mi propósito»³, fue la de renovar el arte cristiano en un momento de decadencia. Desde el punto de vista artístico, identificaba que esta había sobrevenido por dos causas principales: por una parte, la pérdida del simbolismo, y, por otra, el empleo de los modernos sistemas de fabricación industrial, con un sentir muy característico de la época, en el que está patente la influencia del pensamiento de John Ruskin (1819-1900) y del movimiento *Arts & Crafts*⁴ y otros análogos que recorrieron Europa, con particular intensidad durante el último cuarto del siglo XIX y hasta la I Guerra Mundial.

Félix Granda fue ordenado sacerdote en 1891 y se trasladó a Madrid en esa misma década, donde recibió sus primeros encargos de calado de la mano del arzobispo monseñor José María de Cos y Macho (1838-1919). Aunque en esta primera etapa desempeñó casi en exclusiva su faceta como pintor, Granda destacaría en los años venideros, más que como artista individual, como director artístico; es decir, en el planteamiento y diseño de obras que, dedicadas, como estaban, la mayoría al arte sacro, solían enmarcarse en las llamadas artes decorativas, y cuya ejecución encargaba a plateros, ebanistas y artífices de distintos oficios, además de contar con escultores y artistas de otras disciplinas. En 1903 se estableció en el Hotel de las Rosas, enclavado en un terreno en el paseo izquierdo del Hipódromo de la Castellana y que adquirió junto al matrimonio formado por Santiago Sampil y por su hermana Cándida Granda (1878-1959), quien desempeñó también un papel muy relevante en la empresa. En torno a él fueron erigiéndose los edificios para albergar los talleres dedicados a distintos oficios tradicionales.

La naciente empresa, convertida en sociedad anónima en 1913, tomó el nombre de Talleres de Arte, lo que, a pesar de su ambigüedad, definía su carácter a la perfección, pues era, en efecto, un conjunto de talleres⁵. De entre todas sus áreas de

² Como expondremos más adelante, hemos dedicado a esta empresa recientemente nuestra tesis doctoral, de la cual hemos extractado y revisado el contenido de este artículo: González Martín del Río, E. (2021). *Los Talleres de Arte de Félix Granda y su platería civil* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

³ Granda y Buylla, F. (1911). *Talleres de Arte*. Madrid: Imprenta de José Blass y Cía.

⁴ El movimiento *Arts & Crafts*, así como sus impulsores, John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896), y su extensa influencia, en especial en las llamadas artes decorativas, son seguramente bien conocidos por los lectores, y las publicaciones que se les han dedicado son muy numerosas como para siquiera enumerar aquí las más relevantes. En nuestro idioma, conviene consultar el catálogo de la exposición que se dedicó a William Morris y al movimiento *Arts & Crafts* en 2017, que contiene un excelente apartado bibliográfico y está disponible para su consulta en línea de manera gratuita: Fontán del Junco, M. y Zozaya, M. (Coord.) (2017). *William Morris y compañía. El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*. Madrid: Museo Nacional d'Art de Catalunya, Fundación Juan March. Obtenido de: <https://digital.march.es/fedora/objects/cat:292/datastreams/PDF/content> [Consultado: 6 de junio de 2022]

⁵ Hemos logrado identificar y reconstruir la fisonomía de doce talleres que funcionaron en ella de manera habitual: el de modelado de ceras para fundición; platería; joyería; marfiles; escultura y talla; pintura (dorado y policromía); decoración (escayolas y yesos); fundición; bronceístas; cincelado, grabado y esmaltes al fuego; baños galvánicos; y ebanistería y carpintería. A ellos se suma la existencia de hornos para cerámica, el departamento de dibujo, donde se preparaban los diseños, y el estudio de pintor del propio Félix Granda, empleado al parecer

negocio, Talleres de Arte destacó siempre de manera especial en sus obras de platería y bronce, que la propia empresa denominaba, a modo de término que englobaba todos sus trabajos en metal, como *orfebrería*. Aunque la misión de la empresa siempre estuvo principalmente dirigida a la realización de un arte sacro de calidad, tuvo también una importante producción de obra civil. Además de una abundante platería civil, a la que hemos dedicado nuestra tesis doctoral, desarrolló otras actividades como la joyería, la decoración de interiores y la realización de placas conmemorativas y monumentos⁶.

Talleres de Arte tenía en común con los pequeños talleres u obradores, aún abundantes en la época, el método de trabajo manual, apegado a la tradición de los oficios, pero se diferenciaba de ellos en su forma jurídica y magnitud. Su número de trabajadores antes de 1937 osciló entre los cincuenta y los ciento veinte, si bien en la década de 1940 superó los doscientos⁷. Esto la hacía más afín a otras empresas de la época, en particular, a las grandes platerías madrileñas como Matilde Espuñes y Cía., Pedro Durán, Luis Espuñes o Dionisio García, las cuales, sin embargo, se caracterizaban por una fabricación en la que intervenían mayoritariamente métodos industriales como la estampación. Así, Talleres de Arte constituía un raro caso a medio camino entre ambas realidades. El Hotel de las Rosas era un lugar, hoy prácticamente desconocido, donde bullían las artes decorativas y en torno al cual se concentraron, bien como trabajadores o colaboradores puntuales, un buen número de los artistas dedicados total o parcialmente a esta esfera creativa del primer tercio del siglo XX, como José Capuz Mamano, Juan José García, Julio Vicent Mengual, Germán Gil Losilla o Enriqueta Huerta Sas, entre otros.

A diferencia de la producción en serie que tenía lugar en las grandes platerías, o bien en otras empresas de arte sacro como la bien conocida El Arte Cristiano en Olot, la prioridad que se daba en los Talleres de Arte al trabajo manual se traducía en un método de trabajo enriquecedor, en el que los diseños rara vez se repetían, en especial en lo tocante a su ornamentación. En el desarrollo de dicho método se fueron conformando las colecciones de planos y dibujos, de láminas y estampas para la inspiración de los dibujantes, de modelos de metal y escayola y de fotografías realizadas a las piezas producidas, cuyo conjunto supera en total los setenta mil elementos y que formaban una parte importante del proceso creativo. La inteligencia y habilidad de quienes participaban en el proceso se nutría del arte que se conservaba en estas colecciones, sustrato y fruto a un tiempo de la actividad creativa que se desarrollaba en los Talleres. Las colecciones del archivo formaban, así, una parte importante del proceso creativo. Al estudiarla, da la impresión de que la creación artística tenía en los Talleres un carácter marcadamente orgánico; como si se tratara del frondoso jardín que rodeaba al propio Hotel de Las Rosas, la actividad artística en los Talleres era fruto de un ecosistema humano, de estabilidad frágil, como lo es cualquier medio natural. En él, sus diferentes actores contaban con cierto margen de intervención; se aplicaban a sus funciones ocupando de forma casi instintiva los huecos, los espacios de acción que no estaban rígidamente definidos. Aunque contenida bajo la dirección de los hermanos Granda, la creatividad florecía en esos resquicios, de modo que, jun-

con más frecuencia como escenario para montaje de obras de gran formato para su exhibición y fotografiado.

González Martín del Río, E. (2021) op. cit., 212-304.

⁶ Ibid., 121 y ss.

⁷ Ibid., 99.

to con el trabajo de cada cual, se entremezclaba su aportación personal, modificando y alterando el resultado final de los diseños. Naturalmente, no todos los puestos laborales contaban con la flexibilidad necesaria para una participación directa en el proceso creativo. Sin embargo, el estudio de las piezas, al menos en el caso de la platería, muestra de forma innegable una suerte de creación conjunta que dio lugar, en definitiva, a un arte que latía con pulso propio. Y que, como cualquier ser orgánico, vivía o se anquilosaba al ritmo de un corazón, que en el caso de los Talleres no era otro que su fundador, Félix Granda.

Como veremos en las siguientes páginas, los fondos que se crearon en torno a la actividad de los Talleres han perdido sus series originales, es decir, su orden primigenio, lo que, unido a la desaparición casi total de las fuentes documentales, tales como facturas, descripciones, correspondencia, etc., dificulta enormemente su interpretación y catalogación, que dista mucho de estar completa. A pesar de esta dificultad, son una fuente vasta e insustituible para conocer la producción de la empresa. La elaboración de ese catálogo completo no se ha llevado a cabo, pero una buena muestra de los resultados que podrían alcanzarse se encuentra en el catálogo de piezas civiles de plata que hemos realizado recientemente y que, con sus trescientas ochenta y ocho fichas, estimamos que representa en torno a una quinta parte del total.

Más allá de esta reconstrucción de su obra, la interrelación de las distintas colecciones nos aporta información de gran interés sobre el método de trabajo que se seguía en los Talleres. El estudio de las colecciones de Talleres de Arte no solo resulta fundamental para conocer esta empresa, sino también una parte importante del panorama del arte decorativo madrileño en la primera mitad del siglo XX, un ámbito aún poco investigado.

1. El archivo de Talleres de Arte Granda

En el archivo de Talleres de Arte Granda –anteriormente denominado Archivo de la Fundación Félix Granda, por lo que mantenemos para su mejor identificación las siglas empleadas en otros trabajos (AFXG)– se concentra la práctica totalidad de fuentes que existen para el estudio de esta empresa, pues resulta llamativa la escasez de documentación en otros fondos. Al estudiar los fondos fotográficos del AFXG, Gerardo Kurtz⁸ señaló que habían sido reorganizados y agrupados en época reciente de una manera arbitraria a la que se le había dado pretendida forma de archivo. Esto puede lamentablemente aplicarse también al fondo de Planos y dibujos. En ambos casos se detecta la existencia de series originales, cuya reconstrucción es difícil. La pérdida de las series originales complica su contextualización, muy especialmente en lo tocante a su datación. Unido esto al gran volumen de los fondos y a su falta de descripción, hace que extraer información de él sea una tarea verdaderamente ardua.

El AFXG está, además, integrado por otros conjuntos de documentos que se hallan sin catalogar y a menudo sin siquiera inventariar. Se trata, en definitiva, de un conjunto de colecciones de documentos, fundamentalmente gráficos, en su mayoría no catalogadas ni inventariadas, muchas de ellas barajadas de modo que han perdido

⁸ Kurtz Schaefer, G. F. (2003). *Informe sobre los fondos fotográficos del Archivo de la Fundación Félix Granda* (Informe inédito). Alcalá de Henares: AFXG.

el orden original de sus series, creadas por la actividad de la empresa en fechas límite entre 1900 y 1990 y cuyo volumen estimado es de setenta mil unidades documentales. Su preservación ha obedecido históricamente a la utilidad que presentaban para la producción, o bien a su almacenaje, olvido y posterior descubrimiento. El material que no se consideraba provechoso para la actividad empresarial era habitualmente destruido, razón por la que carecemos casi por completo de documentación escrita como facturas, actas o correspondencia.

Está integrado por cuatro grandes grupos: el Fondo fotográfico, el de Planos y dibujos, la colección de Láminas y estampas y el Fondo documental.

1.1. Archivo fotográfico

Su configuración actual se debe a la intervención en él de la Fundación Félix Granda (FXG), creada por iniciativa de la empresa en 1997 y depositaria desde entonces hasta 2015 de los fondos documentales de Talleres. Hacia 1999 se produce una desafortunada intervención en parte de los fondos, cuyos detalles no están documentados. En el año 2002 se encargó a Gerardo F. Kurtz un estudio de gran valor por su precisión y profundidad, cuyos resultados recogió en un informe inédito depositado en la FXG y que seguimos en este epígrafe⁹. Según Kurtz, en el conjunto sobrevive gran parte de material generado en vida de Félix Granda, que refleja «una significativa actividad fotográfica hasta bien entrados los años 30» para detenerse durante la Guerra Civil y Posguerra, época en la que fue muy escaso el material fotográfico en España, retomándose a mediados de la década de 1950, «cuando llega a instalarse en las propias dependencias de la empresa un gabinete fotográfico»¹⁰. Lo heterogéneo de su contenido hace difícil precisar su cronología, más allá de identificar un grupo mayoritario que procede de la primera época de la empresa hasta la década de 1930, y otro bloque de positivos que comprende aproximadamente entre 1955 y 1965¹¹.

A fin de describir los fondos en el estado en el que se encontraban, Kurtz los divide en dos grupos: la serie artificial *Registros en sobres* y un *Conjunto de material fotográfico heterogéneo*, subdividido a su vez en *Series en biblioteca* y *Series en oficina*. Los fondos de la serie *Registros en sobres* son los más interesantes para el estudio de la empresa en vida de su fundador. Kurtz lo define como una serie conformada por unidades fotográficas agrupadas de manera artificial, seguramente en 1999, con el objetivo de «catalogar las imágenes de las fotografías, numerar los elementos unitarios y alojar los positivos y negativos en sobres y cajas supuestamente convenientes para su conservación»¹². Indica que ese intento clasificatorio fracasó, pues partía del supuesto de que las imágenes pueden someterse por sí mismas a una clasificación precisa, llegando inevitablemente a una confusión clasificatoria que terminó rigiéndose por criterios variables y no identificables a posteriori. En este proceso, se asignó a cada unidad un número de registro simple precedido de un código

⁹ Agradecemos, como siempre que tenemos oportunidad, la extraordinaria ayuda prestada por Gerardo Kurtz y las facilidades que siempre nos ha ofrecido para compartir su trabajo y establecer un fecundo diálogo.

¹⁰ Kurtz Schaefer, G. F. (2003) op. cit., 2-3. Sobre el gabinete fotográfico, Kurtz no aporta más información y no la hemos encontrado tampoco en el AFXG ni en la empresa. En las reformas emprendidas inmediatamente tras la Guerra Civil se menciona la instalación de una sala de fotografía en uno de los edificios de la parcela posterior, como explicamos aquí en el apartado en el que esta se describe.

¹¹ Ibid., 15.

¹² Ibid., 4.

que diferencia entre los negativos y los positivos, «02» y «03» respectivamente –por ejemplo, R.02.1256 designa el negativo con número *currens* 1256–.

Kurtz también actualizó y volcó a Microsoft Access una base de datos que debió elaborarse paralelamente a la reorganización y que, aunque presenta grandes carencias, es aún hoy un instrumento útil. En total, Kurtz estima que existen en la serie 6.850 unidades fotográficas¹³, que comprenden negativos, positivos y fototipias, y que corresponden aproximadamente a 5.820 imágenes enteramente independientes y únicas¹⁴.

Desde un punto de vista fotográfico, Kurtz considera que se trata de un conjunto de gran interés y de considerable riqueza fotográfica y temática, en especial «si se tiene en cuenta lo escaso que es el material temático especializado en el patrimonio fotográfico español, y muy especialmente raro en el contexto de la producción artesanal e industrial de objetos de arte»¹⁵. En particular, destaca la importancia del conjunto de fototipias producidas por la casa madrileña de Hauser y Menet, que estima realizadas en torno a 1930, y que según su criterio son «referencia obligada para cualquier estudio serio» que se realice sobre dicha empresa de fotografía. A raíz de nuestra catalogación, hemos logrado identificar fototipias de Hauser y Menet que inmortalizan piezas fabricadas en 1921¹⁶, lo que sitúa la colaboración entre esta casa y los Talleres casi una década antes. La adopción de este sistema fotomecánico tenía un evidente fin publicitario para la empresa, y en este sentido se conservan varios álbumes de cartulina en los que hay fototipias montadas según una agrupación temática¹⁷.

Además de la clasificación ya mencionada, en las series *Registros en sobres* y *Material fotográfico heterogéneo*, subdividida en *Series en biblioteca* y *Series en oficina*, Kurtz propone una clasificación del fondo basada en las series originales que se intuyen a pesar de la reagrupación, cuya reconstrucción aconseja para permitir, al menos en algunos casos, recuperar el contexto de la imagen, que «en definitiva es lo que la hace significativa y de relevancia más allá de su mera naturaleza gráfica». Identificó ocho series dispersas: *Cajas de negativos de vidrio*; *Serie Fototipias*; *Producciones montadas*; *Obra de Cándida Granda*; *Hotel de las Rosas*; *Producción para el catálogo de 1911*; *Producciones para muestrarios modernos por simbolario*; y *Conjunto de material fotográfico heterogéneo*. A estas cabe añadir la serie *Álbumes en cartulina*, que al parecer Kurtz no conoció durante el tiempo en el que realizó el informe, y que por nuestra parte encontramos integrada en las *Series en biblioteca*.

La serie *Cajas de negativos de vidrio* se apoya en el hecho de que, como indica Kurtz, los negativos hubieron de estar agrupados, según la costumbre de la época, en la misma caja en la que se distribuía el material virgen para tomar las fotografías. Estas cajas contendrían, por tanto, fotografías correspondientes a una o varias sesiones fotográficas concretas, lo que se observa en algunas fotografías en las que hay algún

¹³ Señala que en esa base de datos se recogía un total de 7.165 números de registro, de los cuáles 315 presentaban incidencias, la mayoría por unidades desaparecidas de la colección, sin duda perdidas en el traslado desde las instalaciones de la empresa en Barajas a las actuales en Alcalá de Henares.

¹⁴ Kurtz Schaefer, G. F. (2003) op. cit., 9-10.

¹⁵ Ibid., 13.

¹⁶ González Martín del Río, E. (2021) op. cit., ficha del catálogo de piezas n.º 379.

¹⁷ En todos estos álbumes consta en la portada, estampado, el sello que Félix Granda emplea también como frontispicio en su libro catálogo de 1911, pero variando la fecha que aparece en su tarjeta, y que en el caso de los álbumes es 1922.

elemento del entorno que nos sirve de referencia¹⁸. Tal vez sea posible reconstruir su orden original a través del número *currens* que se dio hacia 1999 a cada registro, quizá cuando los negativos estaban aún en sus cajas. La *Serie Fototipias*, producida por la casa Hauser y Menet, está integrada por negativos flexibles, fotografías sobre papel baritado y fototipias. En cuanto a la serie *Producciones montadas*, comprende una serie de positivos montadas sobre cartoncillos con características claramente tipificables y similitudes que permiten sospechar que pertenecen a series.

Una de las series de mayor interés es la *Obra de Cándida Granda*. Es un grupo identificado con un sello de caucho con la inscripción «Cándida Granda y Buylla / FOTOGRAFÍO». Según Kurtz, esta serie permite suponer «que la obra de Cándida Granda fue mucho más relevante en la empresa de su hermano de lo que hasta ahora se había sospechado». En nuestra investigación doctoral hemos logrado demostrar que, aunque existen pocos vestigios que nos permitan precisar sus funciones con detalle, en efecto el papel de Cándida Granda fue muy destacado¹⁹. Respecto a sus fotografías, todo apunta a que la mayor parte de las tomadas en los primeros años de los Talleres sean obra suya²⁰. Esta producción abarca tanto fotografías de piezas finalizadas, que habían de tomarse para conformar un muestrario, como otras en las que se detecta una intención artística. En este último grupo existen algunas fotografías que debieron ser tomadas por Félix Granda, pues en ellas aparece la propia Cándida posando como modelo, junto con otra de sus hermanas, para las pinturas que Félix realizó hacia 1898 para la capilla de las religiosas de María Inmaculada o del Servicio Doméstico en la calle de Fuencarral en Madrid (fig. 1)²¹.

¹⁸ También apunta en ese sentido un asiento de uno de los libros Diario de contabilidad que se conservan, y que recoge un pago a Hauser y Menet por «60 fotografías» en enero de 1930. AFXG, Libro Diario 1, f. 46.

¹⁹ González Martín del Río, E. (2021) op. cit., 113-120.

²⁰ Entre ellas, destaca unas que aparecen marcadas en lápiz rojo con las iniciales C. G. o C. S., que corresponderían a Cándida Granda o Cándida de Sampil. Un ejemplo puede verse en las fichas n.º 123, 124, 125 y 127 del catálogo de platería civil elaborado en nuestra tesis doctoral. Ibid.

²¹ AFXG, *Registros en sobres*, R.02.0650 y R.02.0651.



Figura 1. Cándida Granda ante un palomar, posando en actitud de tejer para las pinturas de la capilla de las religiosas del Servicio Doméstico. C. 1898. Abajo, ¿María Granda? y Cándida Granda, posando para la misma obra. AFXG. A la derecha, pinturas basadas en su posado que se integraron en la capilla. c. 1898

En cuanto a la serie *Hotel de las Rosas*, Kurtz recomienda agrupar en ella las fotografías relacionadas directamente con las actividades de Félix Granda y con las distintas etapas de la empresa, que constituyen una referencia biográfica sobre él y otros personajes de la empresa, así como los lugares en los que se desarrollaba la actividad. Aunque no hemos reorganizado los originales, en nuestra tesis doctoral hemos dedicado un extenso capítulo a la reconstrucción completa de los Talleres a través de la agrupación de fotografías procedentes de estos fondos y otras conservadas en archivos privados²².

Dispersa también en el fondo se encuentra la serie que corresponde al material utilizado para la *Producción para el catálogo de 1911*. Sin embargo, de gran parte de las fotografías contenidas en esa publicación, en particular las que retratan espacios del Hotel de las Rosas, no se conserva copia en el AFXG. Resulta de gran interés

²² González Martín del Río, E. (2021) op. cit., pp. 142-304. Parte de esta reconstrucción ha sido ya publicada: González Martín del Río, E. (2018). El Hotel de las Rosas: la sede histórica de los Talleres de Arte de Félix Granda. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 57, 161-196.

el hecho de que las versiones publicadas en ese libro-catálogo aparezcan a menudo firmadas con las iniciales «A. K.», que con toda probabilidad corresponden a Antonio Kaulak, es decir, al fotógrafo madrileño Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo (1862-1933).

Finalmente, Kurtz propone segregar e integrar en la serie *Producciones para muestrarios modernos por simbolario* el material fotográfico que puede datarse a partir de 1955/1957, algunas de cuyas unidades se encuentran en la serie *Registros en sobres*, pero la mayoría de las cuales está en las *Series de oficina*. Esa serie está contenida en dos archivadores metálicos con gavetas y se trata de positivos y negativos organizados por número de simbolario²³ y por número de obra, de gran interés para el estudio de la producción de la empresa entre aproximadamente 1955 y 1970.

Al margen de los documentos generados directamente por la actividad de la empresa, Kurtz propone la formación del grupo *Conjunto de material fotográfico heterogéneo*, en el que clasifica el material subdividido en las *Series de oficina* y las *Series de la biblioteca*. El volumen de material de diferente procedencia que se agrupa en esta última es muy extenso. En él destaca el *Legado Maumejean*, compuesto por un conjunto de seis muestrarios de vidrieras y mosaicos de la casa Hermanos Maumejean, con la que los Talleres de Arte mantuvieron una relación fluida. Contienen fotografías perforadas, atadas con cordel y con tapas de cartulina oscura, y en ellos es particularmente interesante lo que Kurtz denomina como un raro exponente de la supervivencia de la técnica de *transparencias*, que consistía en colorear en masas el reverso de la fotografía, de manera que, al exponerla sobre una luz fuerte, el color tiñe la imagen fotográfica y la colorea sutilmente. Algunos conservan en su portada diversas etiquetas adhesivas manuscritas con información sobre envíos de muestrarios idénticos a representantes de la compañía en España y en Cuba, Colombia, Uruguay y Chile.

Dentro de estas *Series de la biblioteca* han de incluirse los Álbumes de cartulina que Kurtz no menciona, por lo que pensamos que tal vez no se encontraban entonces entre los materiales del AFXG. Está compuesta por ocho ejemplares con fototipias montadas sobre cartulina y encuadradas en carpetillas de cartón de distintos colores parduzcos. En la portada aparece siempre el sello utilizado por Félix Granda en el frontispicio del libro catálogo de 1911, pero con la fecha 1922. El contenido de cada álbum está agrupado de forma temática²⁴.

²³ El *simbolario* es un sistema codificado empleado en Talleres de Arte Granda para numerar los modelos presentes en su catálogo, que fue introducido en esa época y aún hoy es utilizado por la empresa. Éste consiste en un código con seis cifras, de las cuáles las tres primeras definen el tipo y las tres últimas son un número *currens* único e identificativo del modelo y, en su caso, de la colección de la que forma parte. Por ejemplo, un juego de cáliz y copón podrían estar identificados con los números de simbolario 111.015 y 112.015 respectivamente.

²⁴ Merece la pena señalar que dos ejemplares como los de esta colección se conservan en el Museo del Traje, dentro del legado de Juan José García García, artista que inició su formación como cincelador en los Talleres de Arte. Contienen, uno, fototipias de la iglesia de Reina, obra en la que sabemos que participó Juan José, y otro, del palacio de los duques de Santa Elena. Museo del Traje, colección «MT», signatura «Bueno FA-2686», n.º de registro 50.; y «Bueno FA-C46-8». Sobre Juan José García, véase Herradón Figueroa, M.ª A. (2010). *Sobre el arte y el artista. Juan José García (1893-1962)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

1.2. Fondo de Planos y dibujos

El grueso del fondo de Planos y dibujos se incorporó al AFXG en el año 2005 a raíz de la investigación de Gerardo Díaz Quirós²⁵ y, más concretamente, de una colaboración para su estudio, fruto del cual se realizó un esfuerzo considerable que culminó con el traslado y reunión de las colecciones conocidas en la sala habilitada en aquella ocasión como archivo. Se subdivide en cuatro fondos distintos o series: *Planeros horizontales*, *Planeros verticales* y *Archivo de esmaltes*, a los que se sumó en 2013 el *Archivo de joyería*, hallado fortuitamente.

La serie de los *Planeros horizontales* es, junto con la serie fotográfica *Registros en sobres*, la que contiene más documentos generados en vida de Félix Granda. Está integrada por en torno a 5.100 dibujos y planos realizados a mano, con fechas límite aproximadas entre 1900 y 1990. Se conservan en cuatro muebles planeros con cajoneras para su almacenamiento en horizontal, de donde toma su nombre. Hasta 2005, estos muebles y su contenido estaban instalados en el departamento de Proyectos y seguían siendo utilizados por los empleados.

El fondo ha perdido las series originales y no está catalogado, por lo que, aunque muchos documentos presentan notas datadas, no pueden extraerse de manera sistemática aspectos como su datación, tipos, conjuntos representados ni formas artísticas. Se distinguen dos grandes grupos. El primero está compuesto en su mayor parte por dibujos realizados a mano alzada, a plumilla o a lápiz, con gran protagonismo de la ornamentación, por lo general sin medidas de acotación y ejecutados entre 1900 y 1953. Contiene también un escaso número de copias por contacto por algún sistema heliográfico. El segundo está compuesto por planos, en su mayoría sobre papel vegetal y normalmente con cotas, desarrollo de sección y planta y poca atención a la ornamentación, realizados presumiblemente a partir de la década de 1950 y hasta aproximadamente 1990. Entre ellos hay también copias, suponemos que diazotipias.

Hubo parte de los dibujos que no se conservaron en el departamento de Proyectos. Una antigua empleada esmaltista, María Jesús Gómara, jubilada hacia 2007, nos refirió cómo ella y otras trabajadoras encontraron un arcón con un gran volumen de dibujos en muy mal estado y los recuperaron. Aunque bienintencionada, esa intervención debió consistir en sanear los documentos recortando las partes estropeadas, lo que ha hecho que se pierda mucha de la información marginal que contenían²⁶. Suponemos debió de producirse en los primeros años de la década de 1980 y que el arcón debía contener los diseños de arte civil, el grupo en el que más recortes y desafortunados montajes sobre cartulina se observa.

El estado de conservación de los dibujos de primera época es razonablemente bueno, pero desigual. Además de los daños descritos posteriores a su uso, hay dibu-

²⁵ Díaz Quirós es el autor de la única otra tesis dedicada hasta la fecha a Félix Granda y sus Talleres: Díaz Quirós, G. (2005a). *Félix Granda Buyla y Talleres de Arte. Un siglo de arte sacro en España* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo, Oviedo. Aquí, sin embargo, nos referimos a un trabajo que desempeñó para la Fundación Félix Granda, que quedó plasmado en un informe inédito: Díaz Quirós, G. (2005b). *Informe sobre las colecciones de planos y dibujos del Archivo de la Fundación Félix Granda* (Informe inédito). Alcalá de Henares: AFXG.

²⁶ Probablemente otra de las acciones de supuesta mejora fue el montaje sobre cartulinas negras duras que afecta a cerca de medio centenar de dibujos, en especial en los juegos de café y de bandejas. Las láminas están adheridas completamente con pegamento y a menudo, por su tamaño, sobre dos cartulinas independientes, con un gran riesgo para su integridad.

jos especialmente sucios y deteriorados, pero esta suciedad es a menudo huella de su uso, pues son notas sobre detalles de fabricación, fechas de encargo y números de orden, pero también caricaturas, garabatos y otras practicadas por los trabajadores que, si bien pueden parecer anecdóticas, son prácticamente el único testimonio que tenemos sobre los empleados de los Talleres²⁷.

El conjunto está actualmente organizado, a grandes rasgos, según los tipos de las piezas representadas, pero este criterio tipológico no siempre está bien definido y no sigue las series originales²⁸. Tal y como recomendara Kurtz en el caso de la colección fotográfica, pensamos que la catalogación de este fondo habría de orientarse a la reconstrucción de esas series originales²⁹, lo que aportaría un contexto a los documentos y permitiría conocer el volumen de la colección perdido a lo largo de los años.

Hemos logrado identificar en ellos tres tipos o series de orden: *número de dibujo*; *número de modelo*; y la *Serie en letras de molde*. La serie del *número de dibujo* es extremadamente difícil de reconstruir. La de *número de modelo* responde a una ordenación del repertorio que pudo ser el primer sistema de clasificación dado tanto al fondo como a los modelos a producir. No debió de adoptarse desde un primer momento, sino cuando la producción fue ganando en complejidad y necesitó algún tipo de organización para el manejo de los diseños³⁰. En el caso de la platería civil, la numeración se organiza por tipos y a veces por tamaños. Su reconstrucción es asimismo complicada, al haberse perdido tanta información entre recortes de dibujos y pérdidas. Por último, la *Serie en letras de molde* es un método de clasificación posterior, que debió aplicarse en algún momento entre 1953 y 1965 y que no tuvo en cuenta el sistema anterior de orden de dibujos, lo que indica que había dejado de ser útil, bien por el desorden o por la desaparición de diseños³¹.

²⁷ De esta práctica habló precisamente en una entrevista Juan José García, quien comenzó su formación en los Talleres: «Yo empecé de aprendiz de cincelador en el taller del señor D. Félix Granda Builla [...]. En el taller de dicho señor yo dibujaba en papeles, no más grandes que la mano, infinidad de fantasías, o bien, complicadas ilustraciones a mis lecturas favoritas.» García, Juan José (1918). Los grandes artistas españoles. JUAN JOSÉ, dibujante y herrero cincelador. *Renovación Española* (3 de octubre), 8.

²⁸ En el año 2006, mediante una subvención de la Comunidad de Madrid, se acometió una primera labor de inventario, en la que se tomaron fotografías generales y se dotó a las unidades documentales de un número *currens* según su orden de caída. Es posible que se revisaran y reagruparan algunos ejemplares según su tipo, pero no se establecieron, al menos por escrito, los criterios para ordenar internamente los grupos, sino que debió seguirse la agrupación por tipos que tenían ya en su anterior ubicación en el departamento de Proyectos, que no seguía ya sus series originales o históricas. En abril de 2016 digitalizamos en torno a tres mil dibujos de este fondo en el marco de nuestra investigación, escogiendo los que parecían poder datarse como anteriores a 1960.

²⁹ Esto, de hecho, lo hemos logrado parcialmente en el caso de los dibujos de juegos de café, como hemos expuesto en el apartado que le dedicamos en nuestra tesis. González Martín del Río, E. (2021) op. cit., 493 y ss.

³⁰ Dentro de este grupo se observa un tipo de anotaciones en tinta rosa, muy escasas, que pensamos han de corresponder a un primer intento de organización. Existe un ejemplo de ésta que no se encuentra en un dibujo realizado en los Talleres, sino en una estampa, lo que nos remite a un primer momento en el que la empresa no debía contar aún con un gran repertorio de dibujos propios.

³¹ Consiste en la adición de un código en grandes letras de molde negras, un código compuesto por una letra y un número, normalmente de dos cifras. Pensamos que corresponde, asimismo, al primer intento de transformar los modelos, que hasta entonces se presentaban más como un repertorio que permitía introducir significativas variaciones ornamentales entre las piezas que se fabricaban a partir de un mismo diseño, en un catálogo de diseños definidos en todo su detalle. El objetivo de esta medida, que personalmente consideramos que no fue la más acertada desde un punto de vista artístico, era el de eliminar las variaciones entre las piezas de un mismo modelo, a fin de poder determinar con exactitud su coste de fabricación, lo que se materializó finalmente con la implantación del simbolario.

Los dibujos presentan otra serie de notas relevantes, entre las que destaca la de los *números de encargo*, que no es propia de los dibujos, pero puede reconstruirse parcialmente a través de ellos. En torno a 1921 se adoptó un sistema de numeración de los encargos o de las obras. Su estudio por el momento es muy incompleto, pero hemos logrado asentar las bases para su reconstrucción³², cuyo especial interés radica en que sirve para datar las piezas con bastante exactitud, ya que este número solía también estamparse en las obras, al menos en las de metal. En los planos está estampada y normalmente acompañada de una fecha. Los dibujos presentan otros sellos y notas que siempre aportan algún tipo de información.

La serie *Planeros verticales* está contenida, como apunta su nombre, en quince muebles planeros con barras de los que penden, adheridos a tiras troqueladas, planos en su mayoría sobre papel vegetal. Sus fechas límites aproximadas son entre 1960 y 1990. Su estado de conservación no sería particularmente malo de no ser por su sistema de almacenaje, que supone una amenaza constante de deterioro para un material en sí muy frágil y que en la actualidad hace impracticable su consulta. Se estima que contienen más de 15.000 unidades, en su mayor parte planos de proyectos de decoración, pero también de piezas de simbolario y, entre ellas, un importante volumen de piezas civiles posteriores en todo caso a 1953.

En el año 2013 se produjo el hallazgo fortuito del *Archivo de joyería*, del que se conocía su existencia, pero se creía perdido³³. Por el pequeño tamaño de sus documentos, había permanecido oculto en un armario en el departamento de Proyectos³⁴. Está compuesto por en torno a mil doscientas unidades, fundamentalmente dibujos, presentadas en tres cajas que, según su título, se dividen en dos de *joyería* y otra de *varios*. La mayor parte son de carácter civil, pero también las hay de uso religioso. Existen también en la colección unas curiosas copias por contacto directo de las joyas con papel fotosensible. Al no estar catalogado no podemos concretar sus fechas límite, pero parece abarcar un período aproximado entre 1900 y 1965. Otra serie particularmente autónoma es el *Archivo de esmaltes*, compuesto por dibujos y contenido en un mueble archivero de carpetas colgantes de cuatro cajones. Anteriormente instalado en el taller de Esmaltes de la empresa, fue trasladado al AFXG en 2005 y contiene diseños de esmaltes datados aproximadamente entre 1962 y 2005, sin que hayamos localizado ningún grupo de diseños para esta técnica de época anterior.

1.3. Colección de estampas

En el AFXG existe una importante colección de estampas que pertenecieron a la biblioteca formada por Félix Granda en los Talleres de Arte. Están integradas en la

³² González Martín del Río, E. (2021) op. cit., 350 y ss.

³³ La producción del taller de joyería parece tener unas características que lo apartan del resto de la producción de Talleres y que aconsejan su investigación. Una de ellas es su especial vínculo con la figura de Cándida Granda, pues todos los testimonios indican que este archivo y sección estaban particularmente bajo su dirección. Además, se observa, en especial en la joyería civil, una gran autonomía del taller para su fabricación, es decir, una relación menor con el resto de los talleres que se integraban en la empresa.

³⁴ Su aparición coincidió afortunadamente con el período de prácticas en biblioteconomía y documentación de Laura Rodríguez Barajas, quien bajo nuestra coordinación procedió a dotar a las unidades de un número de inventario, a su digitalización y a su introducción en sobres transparentes de conservación que facilitaran su manejo y consulta. Optamos por asignar un número *currens* respetando el orden de caída en el que se encontraban, a fin de preservar cualquier serie natural que hubiera podido mantenerse. El fondo está completamente digitalizado.

base de datos de la biblioteca de la FXG formando una colección segregada llamada Fondo antiguo. Se estima que se ha perdido gran parte de la biblioteca original de Félix Granda, entre obras regaladas por él mismo a familiares y amigos y las extrañadas en los sucesivos traslados de la empresa.

La colección está inventariada y clasificada, pero no está digitalizada ni cuenta con una catalogación ni estudio propio, ni se ha vaciado su contenido. Actualmente no es posible la consulta de todos sus ejemplares³⁵. El conjunto está integrado por colecciones de estampas en su mayoría de origen alemán y francés, datadas su mayoría entre 1900 y 1950, que muestran apuntes y otras trazas de uso³⁶. Su estudio es fundamental para conocer el repertorio que empleaban los artistas en los Talleres. A esta cuestión dedicamos el tercer epígrafe de este artículo.

1.4. Colección documental

La documentación escrita conservada en el AFXG era prácticamente inexistente hasta la incorporación, en 2014, del fondo documental que hasta entonces se había conservado en el despacho de Dirección de la empresa. Contiene escasa información sobre la primera etapa de la empresa, por lo que omitimos aquí su descripción y remitimos a la clasificación que hemos realizado del mismo en nuestra tesis doctoral³⁷.

³⁵ Entre octubre y diciembre del año 2016 nos ocupamos de su traslado junto con el resto de fondos del Archivo desde las antiguas dependencias del AFXG a la nueva ubicación determinada por los Talleres de Arte Granda en sus instalaciones. En el momento del traslado, no habían finalizado las obras de acondicionamiento de esa nueva ubicación, por lo que hubieron de almacenarse provisionalmente en una sala que aún se utilizaba como archivo de los departamentos de Proyectos y Administración, que antiguamente había contenido también varias de las colecciones del AFXG, entre ellas la de los Planeros verticales, y que se encontraba ubicada cerca del cuarto de calderas. Lamentablemente, las obras que en ese período se estaban ejecutando en la empresa afectaban al derribo de la estructura contigua de esa sala, fruto de lo cual se practicó accidentalmente un boquete en la pared a través del que se vertió una gran masa de agua acumulada en la techumbre que se derribaba. Esta circunstancia, además, ocurrió durante el período vacacional de la empresa, por lo que no fue descubierta hasta pasadas casi dos semanas. De los fondos del AFXG, la Colección de estampas fue la más afectada. Procedimos en cuanto fue posible a su recuperación, que llevamos a cabo segregando las páginas de las colecciones y exponiéndolas al aire caliente del propio sistema de calefacción de la empresa en una de las nuevas salas, destinada a almacén de la colección de patrimonio mueble de los Talleres. A pesar de los medios evidentemente limitados, y gracias a que la mayor parte de la colección presentaba un papel de gran calidad, en esa intervención logramos separar las láminas que comenzaban a adherirse entre sí y detener su deterioro y la aparición de microorganismos, si bien hubo casos, en especial las colecciones de revistas en papel *couché*, en las que no fue ya posible la separación de sus páginas y son, probablemente, irrecuperables. Este imprevisto y la imposibilidad de ampliar nuestra colaboración hizo que dedicáramos a esta tarea de recuperación el tiempo inicialmente previsto para reordenar los fondos del AFXG de modo que fueran nuevamente accesibles, por lo que muchos no lo son en la actualidad. En concreto, las colecciones de estampas, separadas de sus guardas, que quedaron muy deterioradas, quedaron almacenadas en horizontal, agrupadas por colección mediante atados con cinta de algodón, y separadas entre sí en los casos en que la conservación lo aconsejaba por papel de seda o de conservación absorbente.

³⁶ Una valoración general de su contenido puede encontrarse en Díaz Quirós, G. (2004). Influencia impresa. Estampas foráneas en la biblioteca de Félix Granda y Buylia (2004). En Cabañas Bravo, M. *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Jornadas de Arte, col. Biblioteca de Historia del Arte, 9, 561-575.

³⁷ González Martín del Río, E. (2021) op. cit., 47 y ss.

2. El proceso creativo y de producción en Talleres de Arte

Hemos señalado cómo los Talleres, a medio camino entre el obrador tradicional y la gran fábrica, seguían un método de trabajo cuyas particularidades incidían significativamente en el producto final. Podemos formarnos una buena idea del mismo tratando de trazar el itinerario que recorrería una pieza desde su concepción hasta su entrega al cliente. Todas las obras de los Talleres compartirían un proceso similar, pero tomaremos el ejemplo de una pieza de platería. A grandes rasgos, podemos distinguir cuatro fases: diseño, encargo, ejecución y distribución.

La observación de los dibujos conservados en el AFXG permite identificar dos tipos de diseños. Por una parte, encontramos las propuestas de diseño que debía realizar la sección de dibujantes bajo las indicaciones de Cándida y Félix Granda y cuya función era la de servir de muestrario para los clientes, además de para ejecutar piezas destinadas al almacén y exposición, más o menos tipificadas, aunque nunca seriadas. Por otra parte, encontramos dibujos que responden al diseño de obras especiales, ideadas y ejecutadas por encargo y específicamente adaptadas a su función o a las indicaciones del cliente.

Configurada la idea principal del diseño, se procedía a su desarrollo en la sección de dibujantes que, como queda dicho, no elaboraba planos propiamente dichos, sino que se centraban especialmente en la ornamentación de la pieza. Ocasionalmente aparecen medidas o referencias a su escala, que solía ser de 1:1, pero rara vez incluyen el desarrollo de la pieza, ni detalles como su alzado o perfil, de lo que se deduce que todas las decisiones sobre su fabricación se tomaban en el taller que correspondiera, para lo que, por descontado, debía haber en él maestros capaces de realizar ese trabajo de interpretación y planteamiento. La ornamentación es, pues, el aspecto en el que muestran siempre un gran detalle, que deja entrever en los dibujantes que los realizaron una formación artística y pleno dominio de los recursos estilísticos particulares del dibujo ornamental, además de un amplio uso del repertorio. Los dibujos rara vez contienen un desarrollo completo de la ornamentación, sino el de una sección, pues al basarse la decoración habitualmente en la repetición de un mismo motivo ornamental, que a su vez podía o no espejarse, no se consideraba necesario repetirlo en el diseño. Por esta razón, los dibujos, aprovechando el espacio en el papel, a menudo presentan más de un diseño ornamental. Ocasionalmente estas propuestas decorativas guardan relación entre sí, lo que indica que se interpretaban como variantes de un mismo diseño (fig. 2).

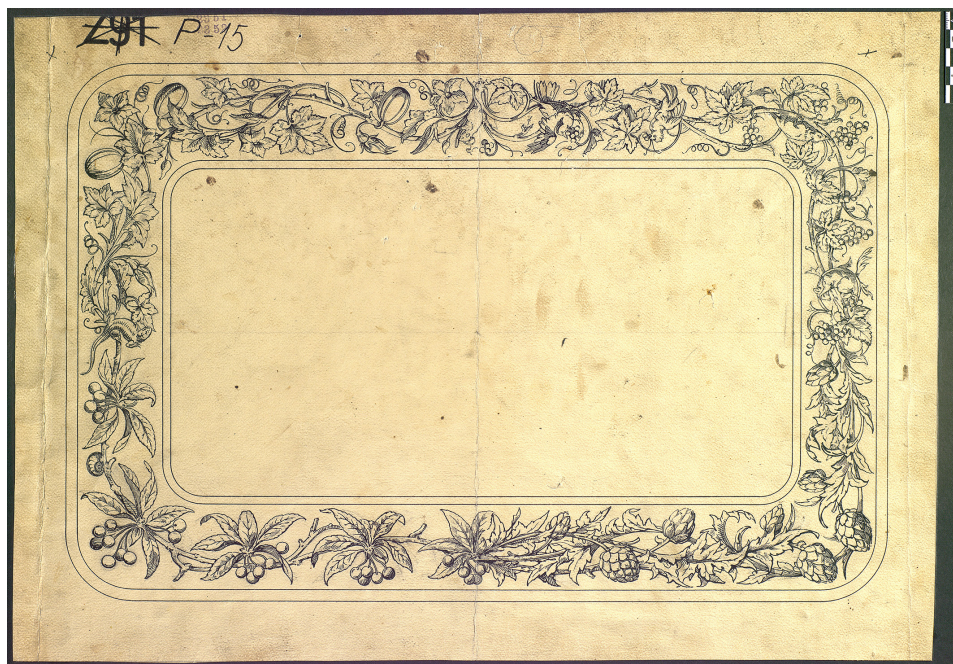


Figura 2. Cuatro diseños ornamentales para una bandeja. Lápiz y plumilla sobre papel. Talleres de Arte, c. 1920

A pesar de su calidad artística, el contenido en los dibujos no solía ser un diseño cerrado, inamovible, sino que era susceptible de modificaciones en el taller, en especial por parte de los cinceladores. La libertad era sin duda mayor cuando, en lugar de realizar una obra bajo pedido, se hacía para el almacén. Debíó de ser costumbre desde el inicio de la empresa el ejecutar diseños sin que mediara un pedido, en primer lugar, para materializar las obras de arte que ideaba Félix Granda³⁸, en segundo lugar, como en el propio libro-catálogo se exponía, para tener siempre disponibles los objetos «de uso más corriente»³⁹ y, en tercer lugar, para ocupar los tiempos muertos en los que no había trabajo en el taller⁴⁰. Este sistema

³⁸ Este ha de ser el caso de varias de las piezas que se destacan con un capítulo propio en el libro-catálogo. En las descripciones no se menciona destinatario, y aparecen además expuestas en las vitrinas tanto del Hotel de las Rosas hacia 1911 como en la Exposición de Arte Decorativo del Círculo de Bellas Artes de ese año. Son, además, muy depuradas desde el punto de vista estético e iconográfico. Como ejemplo podemos señalar la «Cruz de oro», la «Cruz de los Evangelistas» o la «Custodia de la ciudad». Granda y Buylla, F. (1911) op. cit.

³⁹ *Ibid.*, 216.

⁴⁰ Cuando, ya en los años cincuenta, el estilo ornamental de los Talleres comenzó a considerarse definitivamente anticuado, esta fue una de las causas de su crisis, al haberse generado un elevado número de piezas en depósito o stock que ya no encontraban salida en el mercado. «(...) Aun contando con que haya muchos encargos, hay talleres o secciones que estarían parados si sólo se tratase de atender los encargos. El trabajo que hacen esos talleres para no estar parados es lo que queda en *casa* en esa zona de exposición que hemos citado. Primer hecho cierto, siempre se están fabricando objetos para *casa* y hay muchos momentos en que para no tener obreros parados la producción para *casa* es muy superior a la conveniente. Por otra parte, lo que producen esos obreros inactivos puede no ser lo más necesario y de más fácil venta. (...) El defecto que acabamos de apuntar nos ha llevado a tener en la actualidad más de catorce millones de pesetas invertidos entre obra terminada, obra en marcha y almacén.» AFXG, Colección del despacho de Dirección, «Informe sobre Talleres de Arte Granda, S. A.», 1959.

presentaba ventajas e inconvenientes. En efecto, hacía que los modelos no se repitieran nunca con exactitud, de modo que podía afirmarse que cada pieza era única. Pero, al permitir a los cinceladores, que por lo general no estaban tan formados en este sentido como los dibujantes, tanta libertad en la elección de los motivos, se dejaba también en sus manos la calidad final de la pieza, con resultado desigual, no en cuanto a la calidad técnica, sino por el acierto o desacierto compositivo de la ornamentación. En cualquier caso, aunque este sistema suponía a veces carencias al aplicar las características propias de los estilos históricos que se pretendía recrear, a menudo confería a las obras un eclecticismo de gran originalidad, que terminó conformando una suerte de estilo propio de los Talleres. Un eclecticismo que nace de la participación, en una misma pieza, de varios artistas y artífices, cada uno de los cuales aporta algo propio y diferente en su relectura e interpretación del diseño, y para el que resultaba imprescindible la ejecución manual. Ha de tenerse en cuenta que, frente a las piezas destinadas al almacén, las piezas especiales o por encargo, que por norma se realizaban una sola vez, respondían a una planificación cuidadosa que no daba cabida a grandes adaptaciones. En conclusión, los dibujos, salvo rara vez o en piezas especiales, no se plasmaban con fidelidad en las piezas finales. Servían, más bien, como orientación general sobre las dimensiones, forma y tipo de ornamentación del encargo, así como fuente de inspiración de donde tomar los motivos decorativos, pero no para copiarlos escrupulosamente. Por esta misma razón, aparte de que se desconoce cuáles no llegaron nunca a ejecutarse, no podemos interpretarlos como documento fiable para elaborar un catálogo, aunque su valor en este sentido es incuestionable.

Aunque hemos señalado que los cinceladores no solían tener el mismo conocimiento que los dibujantes en el manejo de estilos y lenguajes decorativos, esto no significa que no lo dominaran de forma notable, incluso sobresaliente en algunos casos. Era frecuente que dibujaran detalles de la ornamentación que pudieran servirles de ayuda para ejecutar la pieza y podían conservar estos dibujos para futuros trabajos. Se ha conservado un cuaderno de gran belleza e interés, que nos fue facilitado por el cincelador de Talleres de Arte Granda Javier Medina y a quien, a su vez, se lo entregó al jubilarse en la década de 1980 otro cincelador, Saturnino Díaz. Contiene numerosos dibujos pegados en él por un cincelador a partir de 1929 (fig. 3). Este cuaderno ha sido, además, clave para la interpretación y datación del código empleado en los *números de encargo*, pues no estaba en blanco cuando comenzó a utilizarlo aquel cincelador, sino que contenía la lista completa de entradas y salidas de plata en el taller de cincelado, un control en el que se reflejaba el peso, número de encargo y breve descripción de cada pieza.



Figura 3. Página del cuaderno con motivos ornamentales de un cincelador de Talleres de Arte, c. 1928

Los clientes realizaban sus encargos o bien directamente a Félix Granda en sus viajes comerciales, o bien en el hotel central de los Talleres, donde eran atendidos por Cándida Granda y sus sobrinas, en especial por Elvira Sampil Granda. No existía una tienda, sino tan sólo las vitrinas donde se exponían las piezas de platería en las salas de exposición del chalet. Tampoco existía un catálogo como tal. El libro-catálogo de 1911 tenía sin duda carácter promocional, pero contenía fotografías y explicaciones de trabajos realizados, y no una muestra de modelos que pudieran encargarse. Aunque en 1912 se editó un breve suplemento con fotografías de trabajos realizados ese año, no volvió a editarse un catálogo como tal hasta 1955, ya bajo la nueva dirección⁴¹. Pero sí se elaboraron, entre 1912 y 1955, otros materiales con fin promocional. Los más abundantes eran los álbumes de cartulina con fototipias, que ya hemos mencionado. Las múltiples copias de fototipias que se conservan ponen de relieve el carácter de divulgación comercial que tenían estos álbumes, que Félix Granda llevaba consigo en sus viajes comerciales⁴².

Hecho el encargo, la pieza pasaba a fabricarse en los distintos talleres de la empresa. Una vez terminadas, se enviaban a sus propietarios o, si eran de gran formato, los propios Talleres se encargaban de su instalación.

⁴¹ Talleres de Arte (1955). *Talleres de Arte S. A.* Madrid: Imprenta Altamira.

⁴² Así queda recogido en una entrevista de 1926: «Antes de despedirnos del señor Granda, aún nos muestra multitud de fotografías de sus obras y de sus talleres, que son sin duda el más importante centro de orfebrería de España», Granda y Buyla, F. (1927). Hablando con el señor Granda. *El Castellano* (14 de febrero) Burgos.

3. El uso del repertorio

Desde la perspectiva de la Historia del Arte, la posibilidad más interesante que nos ofrecen los fondos del AFXG es la de rastrear mediante su comparación el uso del repertorio, a fin de identificar las influencias artísticas en los asuntos y, en particular, en los motivos ornamentales. Queda mucho por hacer en este sentido, que, en el caso de nuestra investigación, por su envergadura, se ha limitado, como ya hemos indicado, a la platería civil.

Como consideración previa, conviene señalar que Félix Granda se situó conscientemente en el entonces llamado arte decorativo. Granda interpretaba que no puede existir la obra de arte por sí misma, sino que está siempre subordinada a un fin, y en virtud a esta funcionalidad, a este decoro, identificaba su obra con esta rama de las artes. Estaba en este sentido profundamente influido por movimientos como el *Arts & Crafts*, que le inspiraron, entre otras cuestiones, el impulso para la recuperación y empleo de los oficios artesanales. Así, al mismo tiempo, reclama la humildad y anonimato que son propias de éstos, y su valor, identificándolos capaces de «hacer obras de verdadero arte»⁴³.

No todas las obras de los Talleres tienen un carácter estrictamente funcional, pues también las hay en las que prima lo ornamental, pero sí se percibe siempre en ellas esa orientación. Subordinadas a las necesidades que ha de cumplir el objeto –litúrgicas o domésticas– y a la demanda y gusto de los clientes, el resultado es una obra que pretende ser grata. Granda prestaba más atención al desarrollo del mensaje iconográfico y no siempre le interesó la innovación artística, pero se aparta del historicismo más pacato. Aun impregnada de historicismo, su obra no recrea con fidelidad los estilos del pasado, como era habitual en otros productores de la época, sino que tiende con más frecuencia a una reinterpretación de sus motivos ornamentales que resulta más enriquecedora. Como resultado, sus obras suelen emplear unas formas artísticas eclécticas, pero coherentes y bien desarrolladas en su conjunto⁴⁴.

La fuente de todas estas formas artísticas estaba contenida en la colección de láminas y estampas, constantemente acrecentada por Félix Granda. Aun incompleta como está, nos ofrece una oportunidad única para trazar la transmisión de modelos e ideas. La diversidad ornamental que presentan los planos y piezas de los Talleres de Arte es inmensa. El repertorio se utilizaba especialmente como fuente de inspiración para la decoración ornamental. Con frecuencia se toman de las fuentes motivos individuales, que cada dibujante adapta y conjuga en su diseño con otros similares. La copia literal de un diseño ornamental completo o de una pieza completa es muy rara.

Exponemos a continuación las principales obras de la colección de *Láminas y estampas* cuyo uso hemos detectado en las piezas de platería civil de los Talleres de Arte.

3.1. El *Repertoire des Artistes* de Jombert

Descuellan dos publicaciones por su amplísima utilización en las obras estudiadas. La primera es una edición facsímil de 1915 de la obra *Repertoire des Artistes*,

⁴³ Granda y Buylla, F. (1911) op. cit., 19-20.

⁴⁴ También se realizaron piezas que, si bien no de forma muy arriesgada, son plenamente modernistas, en particular en los primeros años de actividad y rara vez después de la primera mitad de la década de 1920, e incluso, en la segunda mitad de esa época y en los años treinta, se percibe alguna tímida incursión en el *art déco*.

una recopilación editada por Charles-Antoine Jombert (1712-1784) que recoge láminas publicadas por treinta y cuatro artistas, en su mayoría franceses, entre finales del siglo XVI y el siglo XVIII⁴⁵. Contiene, además, una breve biografía de los autores.

Los motivos más reproducidos de este repertorio son los de Alexis Loir (o Loire, o Loyre, 1640-1713), a menudo en compañía de los de su hermano, Nicolas Pier (o Pierre) Loir (1624-1679). Ambos eran hijos de Nicolas Loir, grabador y platero. Alexis le siguió en el oficio y fue, además, autor de numerosas estampas. Por su parte, Nicolas Pier Loir fue también grabador y pintor del rey. Sus diseños los encontramos en varias obras mezclados con los de otros autores, pero entre las que destacan algunas que los recrean casi en exclusiva. En la figura 4 podemos ver dos platos (n.º de catálogo 169 y 170)⁴⁶ que son versiones de un mismo modelo del que, además, se conserva el dibujo, lo que nos aporta mucha información sobre las divergencias que existían entre el dibujo y las piezas finalmente ejecutadas. En estas piezas encontramos unos roleos animados tomados de los diseños de Alexis Loir. Es interesante observar cómo el dibujo reproduce los motivos con gran fidelidad, adaptándolos hábilmente al contorno arqueado de la sección del plato. Su trasposición a la pieza es diferente en cada caso. Mientras que en el plato n.º 170 se adapta sin apenas variaciones respecto al plano, en el n.º 169 se altera la posición de los elementos y se reinterpretan los zarcillos de acanto, que se tornan más estrechos, menos exuberantes y más próximos a motivos de mediados del siglo XVIII. Es excepcional la recreación de los diseños completos de Loir que encontramos en estos ejemplos, pues ya hemos señalado que es más frecuente encontrarlos combinados con otros de diversa procedencia. Además, hallamos en ellas otro motivo de Loir, que es el triunfo reproducido en el asiento de los platos. Un aspecto interesante es que la mayoría de ellos aparecen en la pieza final espejados, lo que indica quizá que se traspasaban sin voltearlos al reverso de la pieza, por el que comenzaba a practicarse su repujado.

Encontramos otros diseños de Alexis Loir en un dibujo (fig. 5, AFXG, PH-100), que desconocemos si fue ejecutado. En este dibujo se introducen algunas variaciones que se alejan del estilo propio de la época que recrea y que son más propios del siglo XIX. En concreto, se observa una ardilla naturalista y un animal fantástico en forma de cerdo con alas de murciélago. El asiento aparece decorado, en esta ocasión con un diseño de Jean Bérain (1640-1711), quien fue diseñador muy influyente en la casa del rey, para la que desarrolló ornamentación para todo tipo de elementos decorativos, y cuyo estilo ejerció gran influencia a través de los grabados. Otro caso en el que aparecen conjuntamente los diseños de Bérain y de los Loir lo hallamos en una bandeja (fig. 6, n.º de catálogo 8) donde se aprecia una interpretación muy libre por parte del cincelador de un motivo que, a su vez, está empleado en dos dibujos diferentes (AFXG, PH-96 y PH-116).

⁴⁵ Jombert, C. A. (1765) (ed. facsímil c. 1915). *Repertoire des Artistes*. París.

⁴⁶ Para evitar un exceso de citas repetitivas, utilizamos aquí y en adelante la numeración de piezas del catálogo que elaboramos como anexo a nuestra tesis doctoral. González Martín del Río, E. (2021) op. cit. anexo I.



Figura 4. Detalle de dos platos de plata forjada y repujada de Talleres de Arte, c. 1925, junto a su diseño conservado en el AFXG y los motivos de Alexis Loir grabados en el repertorio de Charles-Antoine Jombert.

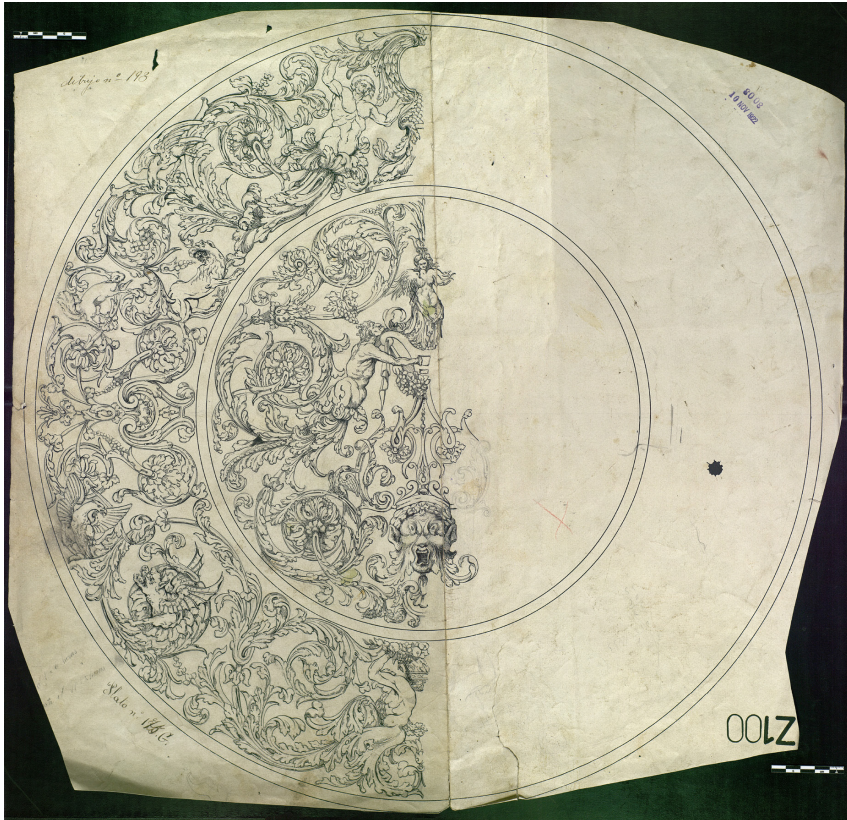


Figura 5. Diseño para un plato de plata de Talleres de Arte, c. 1922, junto a los motivos de Alexis Loir y Jean Bérain reproducidos en el repertorio de Charles-Antoine Jombert



Figura 6. Detalle de bandeja de plata de Talleres de Arte, c. 1921, junto con el detalle de su diseño, otro dibujo que recrea el mismo asunto y el motivo original de Jean Berain reproducido por Jombert

Los triunfos son muestra de un tipo de elemento complejo, que podría haber dado pie a la introducción de motivos iconográficos, como ocurre con frecuencia en otros casos en la platería religiosa de Talleres, pero en las piezas analizadas parece que se toman del repertorio sin muchas variaciones y sin prestar excesiva atención a su simbolismo. Esta tendencia se observa también en la introducción de algunas escenas, en especial cuando están presentes en el mismo repertorio. Los motivos se copiaban adaptándolos a las piezas, por lo que encontramos casos, como un diseño de Nicolas Pier Loir, originalmente pensado para plasmarlo en un abanico, que, por su forma análoga, fue plasmado en un plato. Señalamos este caso para subrayar cómo la recreación historicista en los Talleres de Arte se abordaba primordialmente a través del motivo ornamental, y no de la copia de piezas ni tipos históricos.

Aunque los diseños de Loir y, en menor medida, Bérain resulten claramente los predilectos de los diseñadores de los Talleres, hallamos también los de otros autores contenidos en el repertorio de Jombert. En la figura 7 (n.º de catálogo 162) el mascarón del tetón central representa una poderosa cabeza de Medusa, copiada de un grabado de Abraham Bosse (1602-1676) que reproduce a su vez un diseño de Paul Farinaste (1522-1606). Otros dibujos muestran diseños para techos de Jean Cotelle (1642-1708), así como motivos de un grabador que Jombert identifica como el platero Masson, quien hubo de estar activo hacia la segunda mitad del siglo XVII.



Figura 7. Detalle del mascarón del tetón central de un plato de plata repujada de Talleres de Arte, c. 1926, junto al motivo original de Paul Farinaste según un grabado de Abraham Bosse

3.2. El repertorio de Raguenet

Los Talleres debieron poseer también al menos algún volumen, de los que hoy ninguno se conserva, del repertorio de Antonin Raguenet (1839-1920)⁴⁷. Se trata de una obra muy extensa publicada por volúmenes entre 1872 y 1914, de indudable interés

⁴⁷ Raguenet, A. (1872-1914). *Materiaux et documents d'architecture et de sculpture*. Paris.

para el diseño ornamental. Hemos hallado por el momento una sola muestra de su uso en los Talleres, en el plato que se muestra en la figura 8 (n.º de catálogo 138), en cuyo dibujo se observan dos motivos diferentes que se publicaron, en una misma hoja, en esa colección.



Figura 8. Detalle de un plato de plata de Talleres de Arte, c. 1910, junto a su diseño y dos motivos recogidos en el repertorio de Raguenet



Figura 9. Detalle del dibujo para una bandeja de Talleres de Arte, c. 1920, junto al diseño de Liénard del que están tomados sus elementos

3.3. Los diseños de Liénard

La segunda obra de la que más ejemplos encontramos es una publicación de láminas no muy extensa, pero extremadamente bien explotada en Talleres. Se trata de *Spécimens de la décoration et de l'ornementation au XIXe siècle* de Michel Liénard, publicado en 1866⁴⁸. Es una obra ecléctica de dibujo ornamental, donde abundan los animales fantásticos unidos a diseños de naturalismo idealizado, ya propios de

⁴⁸ Liénard, M. (1866). *Spécimens de la décoration et de l'ornementation au XIXe siècle*. Paris: Ch. Claesen.

la época en que se publica. Los diseños de platería civil de los Talleres se nutren de esta obra con mucha frecuencia, si bien también es cierto que, por su originalidad, es relativamente fácil identificar los motivos tomados de ella, mientras que nos resulta más difícil encontrar la procedencia de los elementos más clásico.

El ejemplo en el que hemos encontrado una aplicación más extensa del repertorio de Liénard es el dibujo para bandeja que se muestra en la figura 9 (n.º de catálogo 20). Inspirados en este autor, se proponen en él varios diseños, uno de los cuales se aplica en una bandeja de la que se conserva fotografía.

También se conservaba entre las páginas del cuaderno de cincelado de Javier Medina un diseño copiado, con alguna variación, de estas láminas (fig. 10). Las características del documento indican que muy probablemente se traspasó a una pieza para repujar el motivo, pero no ha sido identificada.



Figura 10. Dibujo sobre papel vegetal para traspasar el motivo a una pieza para su cincelado en Talleres de Arte c. 1928, junto al diseño del motivo original de Liénard

3.4. Los cartones de la Manufacture Nationale de Sèvres

De la obra *Les cartons de la anufacture nationale de Sèvres*⁴⁹ están tomados los diseños de tres bandejas con marfiles imitando camafeos (fig. 11, n.º de catálogo 99 a 102). Las tres se basan en la forma contenida en la plancha n.º 9 de esa obra, que recrean con distintos motivos, muchos de ellos tomados de la misma publicación (planchas n.º 3, n.º 9 y n.º 16).

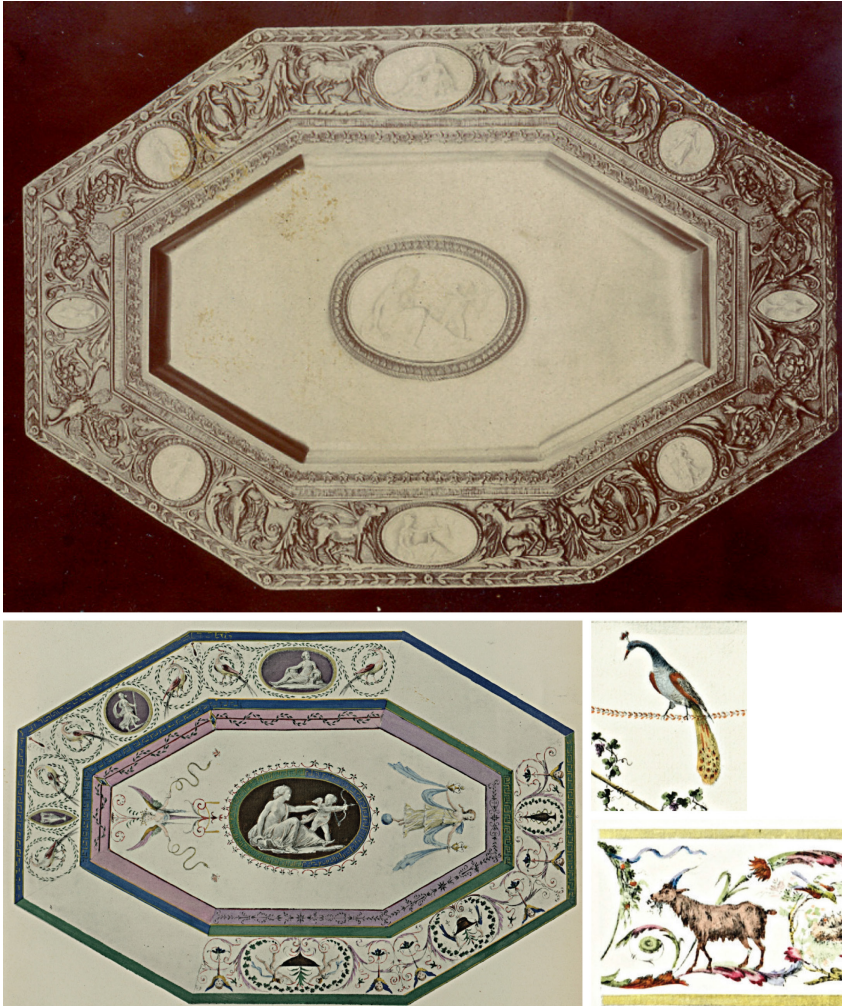


Figura 11. Bandeja de plata de Talleres de Arte, c. 1920, junto a los diseños de la Manufacture Nationale de Sèvres que reproduce

⁴⁹ Sandier, A. y Lechevallier-Chevignard, G. (¿1912?). *Les cartons de la manufacture nationale de Sèvres*. Paris: Ch. Massin. Vol. 1, planchas 9 y 16.

3.5. Las formas artísticas de la naturaleza de Haeckel

Únicamente hemos hallado en dos piezas de platería religiosa los motivos de la obra *Kunst-Formen der Natur*, publicada por Ernst Haeckel originalmente en varios fascículos entre 1899 y 1904⁵⁰. Se trata de una obra visualmente bastante singular en la que su autor recoge, como indica el título, formas artísticas de la naturaleza. Predominan en él las composiciones de elementos naturales vistos al microscopio, que destacan por su belleza y simetría. Probablemente esta obra era la que tenía Félix Granda en mente cuando escribió sus ideas respecto a cómo hacer un arte que respondiera a las necesidades del presente:

Hoy que la fotografía con el tele-objetivo nos acerca a estudiar la vida de una manera tan admirable, que podemos apreciar casi el momento en los movimientos, el color en su infinita variedad en los matices, y por medio del microscopio los micro-organismos infinitamente variados a que nunca llegó la imaginación más poderosa de artista; ¿no debemos aprovecharnos de ese inmenso arsenal de datos que las ciencias nos suministran, para hacer más ricas y variadas nuestras decoraciones y poder enseñar la verdad que se encierra en el citado versículo del Real Profeta: *nimis profundae factae sunt cogitationes tuae Domine!*, o hemos de seguir haciendo cardinas y pináculos sin sentimiento alguno?⁵¹

En efecto, llevó a la práctica esta idea y, aunque no la transitó con asiduidad, sí nos dejó un ejemplo interesante de su aplicación. Éste, que es el único que conocemos en una pieza que llegara a ejecutarse, estaba en el hoy destruido políptico de Covadonga (1919). Formaba parte de la trasera del trono de la Virgen, donde se plasmaba repujado el programa de la Creación. La composición entera resulta muy interesante desde el punto de vista iconográfico, pues incide de nuevo en este interés por los avances científicos de su tiempo y en su vocación por integrarlos en el arte católico. En ese panel, inscrita en un tondo, se desarrolla la escena de la Creación, en la que vemos a Adán y Eva representados como homínidos primitivos. En torno a ellos y siguiendo con esta interpretación del asunto, no vemos a los animales que por norma se representan en el Paraíso terrenal, sino a mamíferos y reptiles propios de la era Cenozoica o Terciaria. En una franja inferior, hay tres chapas que representan a las criaturas del aire, de la tierra y del mar. Ésta última tiene como elemento principal un esqueleto de Radiolaria acantharea, un tipo de zooplancton marino, cuyo dibujo está tomado directamente del libro de Haeckel (fig. 12)⁵².

Existe también un dibujo en el AFXG, probablemente para las chapas de esmalte o para cincelar de la base de un cáliz o de la cabeza de una custodia que, como en el ejemplo anterior, reproduce esqueletos de zooplacton a partir de una lámina de Haeckel (fig. 13, AFXG, PH-882)⁵³. Por último, también parecen estar tomados de esta obra los modelos para las tortugas de mar y tierra que se emplean, esta vez sí de forma muy frecuente, como pies de los sagrarios⁵⁴.

⁵⁰ Haeckel, E. (1904). *Kunstformen der Natur*. Leipzig y Viena: Bibliographisches Institut.

⁵¹ Granda y Buylla, F. (1911) op. cit., 33.

⁵² Haeckel, E. (1904) op. cit., libro 5, lám. 41.

⁵³ Ibid., libro 8, lám. 71.

⁵⁴ Ibid., libro 9, lám. 89. Sobre la iconografía de la tortuga en González Martín del Río, E. (2012). Don Félix Un artista para una renovación litúrgica, *Pax et Emerita*, separata vol. 8, 194.



Figura 12. Detalle de un panel del tríptico de Covadonga realizado en Talleres de Arte en 1919, junto al detalle de una lámina de Haeckel con un esqueleto de radiolario, un tipo de zooplacton marino

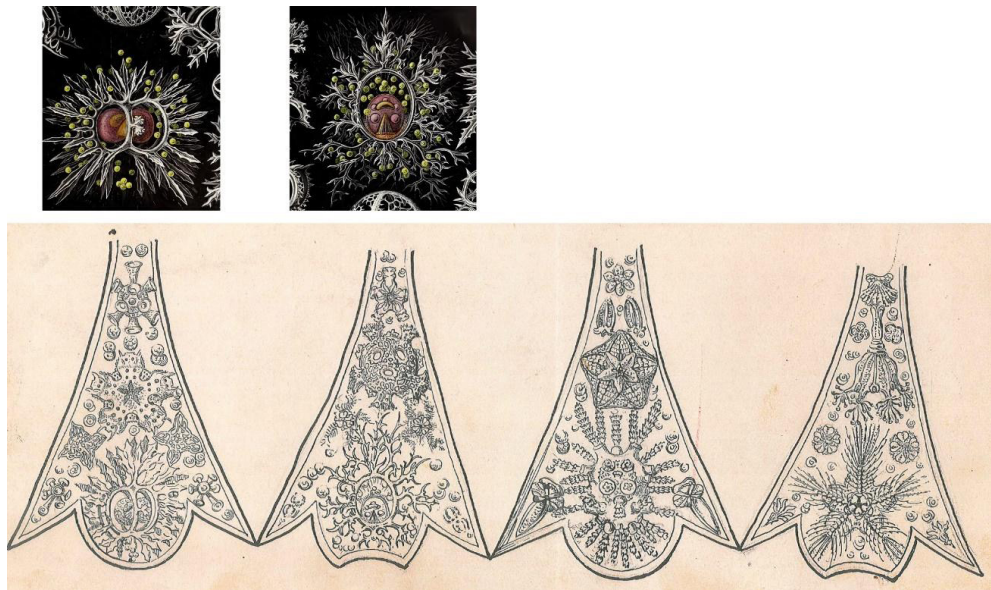


Figura 13. Dibujo sobre papel para el diseño de una pieza esmaltada o cincelada, Talleres de Arte, ¿c. 1915?. Arriba, detalle de una lámina de Haeckel con esqueletos de zooplacton que se reproducen en el dibujo

3.6. El arte cristiano de Charles Lameire

Charles Lameire (1832-1910) fue un artista francés que se dedicó primordialmente al arte católico, hoy prácticamente desconocido, pero de mucho relieve en su época. Su obra *Le Catholicon* (1866), en la que proyecta un templo católico ideal, es una influencia evidente en la decoración interior realizada por Granda en San Juan el Real de Oviedo, una de sus obras más completas. Además de esta, hemos identificado una obra de platería, de nuevo religiosa, en la que Félix Granda emplea abundantemente la obra de Lameire. Se trata del políptico de la custodia procesional de la catedral de Burgos (1927), algunos de cuyos marfiles reproducen dibujos recogidos en la publicación *Peintures décoratives* (fig. 14)⁵⁵. De esta obra se conserva un ejemplar aparentemente incompleto en el AFXG. Según figura en los pies de las láminas, los diseños que reproducimos corresponden respectivamente al *Frise des Nations* en el Vaticano y a un friso de la iglesia de Sainte Madeleine en París.

La influencia de Lameire en el arte de los Talleres y, más concretamente, en el ideario de Félix Granda es una cuestión interesante pero difícil de investigar, por lo poco que se conoce hoy de la actividad de Lameire y la dificultad de acceder a sus obras.



Figura 14. Detalle del políptico de la custodia de la catedral de Burgos, Talleres de Arte, c. 1926, junto a dos diseños de Charles Lameire

⁵⁵ Lameire, C. J. (189?). *Les peintures décoratives, dessins, croquis de Charles Lameire*. Paris: A. Guerinnet.

3.7. Otras fuentes pictóricas y escultóricas

Las piezas de Talleres reproducen también escenas tomadas de obras pictóricas o escultóricas. Los asuntos escogidos son habitualmente mitológicos o históricos. Es particularmente interesante, aunque por su sencillez no cabe calificarla como escena, la representación de Hércules luchando contra el león de Nemea de la figura 15 (n.º de catálogo 84). Está tomada de un relieve en bronce atribuido a un artista padovano que trabajó a finales del siglo XV y comienzos del XVI bajo el pseudónimo de Moderno⁵⁶, si bien existen versiones muy similares en monedas griegas de la Antigüedad. También existe un camafeo con motivo similar en el Museo Metropolitano de Nueva York (n.º inv.: 38.150.23), datado en el siglo XIII. En cualquier caso, la plaqueta de Moderno gozó de gran difusión en el Renacimiento y es posible verla adaptada en muchas obras, como en el retablo de Santa Librada de la catedral de Sigüenza o en el patio de la Infanta (Zaragoza) y en la fachada del ayuntamiento de Tarazona, entre otras. Este mismo motivo volvió a ser ampliamente utilizado en el siglo XVIII. Así, lo encontramos, por ejemplo, en un medallón realizado por Wedgwood (v. Museo Británico, 1909, n.º inv. 1201.220) o en un espadín conservado en el MET del siglo XVIII (n.º inv.: 1981.363). También en el Catálogo de Monedas y Antigüedades de la Biblioteca Nacional de Francia pueden verse numerosas piezas con representaciones similares.

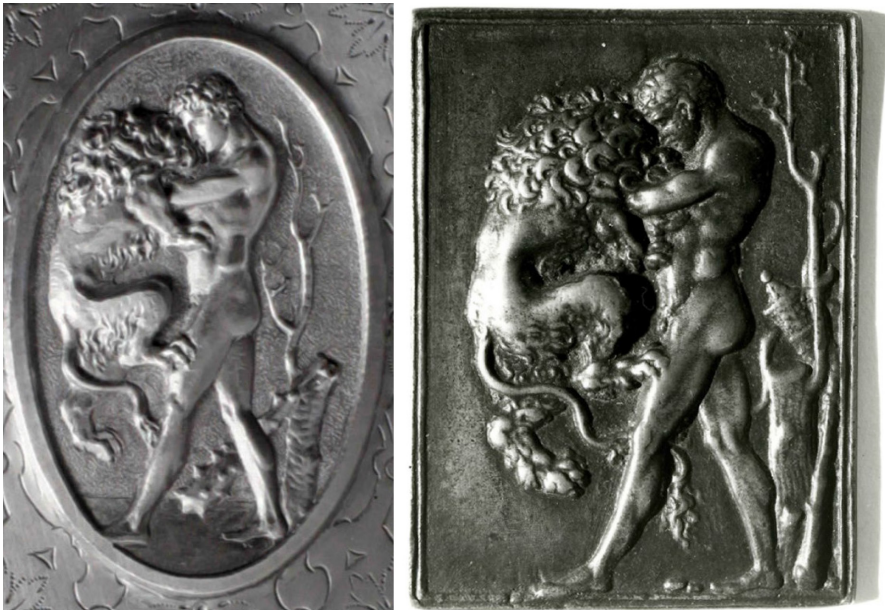


Figura 15. Hércules luchando contra el león de Nemea. Bandeja de plata de Talleres de Arte, c. 1913, y relieve en bronce atribuido a Moderno, s. XV-XVI, British Museum (1978, 1001.6)

⁵⁶ De este relieve se conservan dos versiones en el Museo Británico (n.º de inventario 1978, 1001.6 y 1915, 1216.20).

Un caso interesante es el que presenta la bandeja de la figura 16 (n.º de catálogo 13), pues en este caso el motivo de asunto clásico, una comitiva que camina hacia un sacrificio, está representado en una obra de decoración de interior de los propios Talleres, el atrio del palacio de los duques de Santa Elena en Madrid, hoy desaparecido. Este relieve, que ha de atribuirse a José Capuz Mamano (1884-1964), cuya relación con los Talleres de Arte fue muy estrecha, guarda relación con otro friso que este escultor presentó, según nos indica José Francisco López Martínez, a un concurso celebrado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1911, y está vinculado estéticamente con los relieves que hizo para la casa de Sorolla⁵⁷.



Figura 16. Bandeja de plata de Talleres de Arte, c. 1915, junto a un friso de los mismos Talleres realizado por José Capuz para el palacio de los duques de Santa Elena de Madrid, c. 1915

⁵⁷ Agradecemos a José Francisco López esta información y su permiso para citarla, que es inédita y forma parte de su investigación sobre José Capuz.

Con el asunto de los Reyes Católicos, tan presente en el arte historicista del primer tercio del siglo XX, encontramos en la figura 17, de una bandeja, (n.º de catálogo 33) una recreación del relieve de la conquista de Marbella, perteneciente a la sillería de la catedral de Toledo realizada por Rodrigo Alemán en el siglo XV.



Figura 17. Bandeja de plata de Talleres de Arte, c. 1912, con un relieve que reproduce la Conquista de Marbella de la sillería de la catedral de Toledo

También se empleaban asuntos tratados por artistas contemporáneos, como es el caso de una custodia (fig. 18) recogida en el libro-catálogo de 1911, que contiene un relieve que reproduce *Il poema della vita umana (la Luce, Le Tenebre, L'Amore, La Morte)* (1906-1907) de Giulio Aristide Sartorio (1860-1932)⁵⁸, aunque no hemos localizado en el AFXG el repertorio del que podría proceder. Esta obra del artista italiano estuvo colocada en el salón central de la Exposición Internacional de Venecia de 1907⁵⁹. Es una muestra de decadentismo y simbolismo dentro de su producción artística, cargada de sensualidad. La elección de este asunto, especialmente por un artista que es sacerdote y para una obra religiosa, denota una notable apertura de mente, al menos en estos primeros años de producción, además de un buen conocimiento del panorama artístico de su tiempo. La fotografía que se conserva de esta obra de los Talleres está contenida en el libro-catálogo de 1911 editado por Félix Granda y presenta la firma «A. K.» que, como ya se indicó, corresponde probablemente a Antonio Kaulak.

⁵⁸ Granda y Buylla, F. (1911) op. cit., 191.

⁵⁹ Los dibujos preparatorios se conservan depositados en los fondos de la *Fondazione Musei Civici di Venezia*.



Figura 18. Detalle del friso de una macolla de cruz procesional realizada en Talleres de Arte c. 1910, inspirada en la obra de Giulio Aristide Sartorio

En los Talleres debía existir también una colección de los habituales modelos de escayola para la práctica del dibujo. No nos ha llegado vestigio de esa posible colección, aunque apunta tal vez a su existencia uno de los motivos de un plato (fig. 19, n.º de catálogo 135) que coincide con un dibujo el cuaderno cedido por Javier Medina y que es, con ligerísimas variaciones, copia de un relieve del que existe una copia en escayola en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V-572), donde está catalogado como perteneciente a la escalera de Covarrubias del palacio arzobispal de Alcalá de Henares.

3.8. Las piezas históricas

En las obras historicistas de los Talleres, en especial en las arquetas que recrean motivos del románico y del arte islámico, encontramos referencias a piezas antiguas concretas. La ornamentación, en estos casos, debía copiarse directamente de reproducciones de la pieza, en particular, de grabados presentes en la biblioteca de los Talleres. En ella, aún se conserva un buen número de láminas procedentes de la obra *Monumentos arquitectónicos de España*⁶⁰. De esta y de otras similares debían proceder los modelos que vemos aplicados en varias piezas de plata. Como ejemplo, entre estos objetos se identifica la influencia de las arquetas y objetos de marfil andalusíes. Es el caso varios cofres, entre ellos el de la figura 20, con motivos tomados de la arqueta del monasterio de Leyre (1004) y del píxide de al-Mughira (s. X), conservado en el Louvre⁶¹.

⁶⁰ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1859-1881). *Monumentos arquitectónicos de España*. Madrid: RABASF.

⁶¹ Museo del Louvre, n.º inv. 357 H/968.



Figura 19. Vaciado en escayola conservado en la RABASF (V-572) junto al dibujo realizado por un cincelador de Talleres de Arte c. 1928 y aplicación de un motivo en un plato de Talleres c. 1921



Figura 20. Cofre de plata de Talleres de Arte, c. 1921, inspirado en la arqueta de Leyre y otros marfiles andalusíes

4. Conclusión

El AFXG es un archivo privado de extraordinario valor tanto para el conocimiento de la empresa en la que se gestó, Talleres de Arte S. A., como para el estudio del panorama de las artes decorativas y de los oficios tradicionales a lo largo del siglo XX. Sus fondos son de diversa naturaleza y contienen un nutrido número de dibujos, material fotográfico de las piezas fabricadas por la empresa y la colección original de láminas y estampas que servían de inspiración para diseñar las piezas, y que constituyen un rico material para el estudio de los motivos ornamentales e influencias estéticas en las artes decorativas de la primera mitad del siglo XX en España. A pesar de que apenas se ha conservado en el AFXG documentación escrita, el estudio comparado de estos materiales permite a menudo hallar las relaciones que guardan entre sí, lo que aporta valiosa información sobre el proceso de diseño y fabricación de estas obras, tanto en los Talleres de Arte como en otros productores contemporáneos.

Por su naturaleza, los archivos privados están más expuestos a la disgregación, habitualmente faltos de la inversión económica necesaria y envueltos en el desconocimiento por parte de los investigadores. Como tantos otros archivos, el AFXG merece ser objeto de una catalogación en profundidad que facilite el acceso a otros investigadores y garantice su conservación.

5. Conflicto de intereses

Ninguno

6. Apoyos

Agradecemos la buena disposición que la dirección de Talleres de Arte Granda ha mostrado siempre para facilitarnos la investigación y el acceso a su archivo, del que fuimos responsables hasta 2015 como parte de las funciones que desempeñamos hasta dicha fecha en la Fundación Félix Granda, y del que seguimos hoy atendiendo, en la medida de nuestras posibilidades, las consultas de los investigadores. Asimismo, agradecemos la colaboración que siempre nos han prestado sus empleados, nuestros antiguos compañeros de trabajo, así como el de todas las personas que, a lo largo de los años, han colaborado en su conservación y estudio, cuya lista es tan larga que no podríamos mencionar aquí individualmente.

7. Referencias bibliográficas

- Díaz Quirós, G. (2004). Influencia impresa. Estampas foráneas en la biblioteca de Félix Granda y Buylla. En M. Cabañas Bravo (Ed.). *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Jornadas de Arte (diciembre de 2004), col. Biblioteca de Historia del Arte, 9, 561-575.
- Díaz Quirós, G. (2005a). *Félix Granda Buylla y Talleres de Arte. Un siglo de arte sacro en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Díaz Quirós, G. (2005b). *Informe sobre las colecciones de planos y dibujos del Archivo de la Fundación Félix Granda* (Informe inédito). Alcalá de Henares: AFXG.
- Fontán del Junco, M. y Zozaya, M. (Coord.) (2017). *William Morris y compañía. El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*. Madrid: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Fundación Juan March. Obtenido de: <https://digital.march.es/fedora/objects/cat:292/dastreams/PDF/content> [Consultado: 6 de junio de 2022]
- García, Juan José (1918). Los grandes artistas españoles. JUAN JOSÉ, dibujante y herrero cincelador. *Renovación Española* (3 de octubre), 8.
- González Martín del Río, E. (2012). Don Félix Un artista para una renovación litúrgica. *Pax et Emerita*, separata vol. 8.
- González Martín del Río, E. (2018). El Hotel de las Rosas: la sede histórica de los Talleres de Arte de Félix Granda. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 57, 161-196.
- González Martín del Río, E. (2021). *Los Talleres de Arte de Félix Granda y su platería civil* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Granda y Buylla, F. (1911). *Talleres de Arte*. Madrid: Imprenta de José Blass y Cía.
- Granda y Buylla, F. (1927). Hablando con el señor Granda. *El Castellano* (14 de febrero) Burgos.
- Haeckel, E. (1904). *Kunstformen der Natur*. Leipzig y Viena: Bibliographisches Institut.
- Herradón Figueroa, M.^a A. (2010). *Sobre el arte y el artista. Juan José García (1893-1962)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Jombert, C. A. (1765) (ed. facsímil c. 1915). *Repertoire des Artistes*. París.

- Kurtz Schaefer, G. F. (2003). *Informe sobre los fondos fotográficos del Archivo de la Fundación Félix Granda* (Informe inédito). Alcalá de Henares: AFXG.
- Lameire, C. J. (189?). *Les peintures décoratives, dessins, croquis de Charles Lameire*. París: A. Guerinnet.
- Liénard, M. (1866). *Spécimens de la décoration et de l'ornementation au XIXe siècle*. París: Ch. Claesen.
- Raguenet, A. (1872-1914). *Materiaux et documents d'architecture et de sculpture*. París. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1859-1881). *Monumentos arquitectónicos de España*. Madrid: RABASF.
- Sandier, A. y Lechevallier-Chevignard, G. (¿1912?). *Les cartons de la manufacture nationale de Sèvres*. París: Ch. Massin.
- Talleres de Arte (1955). *Talleres de Arte S. A.* Madrid: Imprenta Altamira.