

ESPAÑA Y FILIPINAS EN LA “EXPOSICIÓN MUNDIAL VATICANA” DE
1888: ORFEBRERÍA, ARTE TEXTIL Y OBJETOS DECORATIVOS
SPAIN AND PHILIPPINES AT THE “VATICAN WORLD EXHIBITION” OF 1888:
GOLDWORK, TEXTILE ART AND DECORATIVE OBJECTS

Manuel Pérez Sánchez*
Enrique Camacho Cárdenas*
Universidad de Murcia

Resumen

La Exposición Vaticana Mundial, auspiciada por León XIII, constituyó un acontecimiento excepcional destinado a romper el aislamiento internacional del Vaticano y demostrar la vigencia de las artes y la industria católicas frente a un mundo donde comenzaba a dominar el laicismo. España, junto con sus posesiones de ultramar, Filipinas, participó en la muestra haciendo llegar un repertorio artístico de talante tradicional, dominado por la orfebrería, el bordado y otras artes decorativas, en el que reflejó, de la mano de los mejores artistas del momento, su particular carácter como nación católica y de espíritu conservador. A su vez, en esa representación española se materializaron elementos identitarios y simbólicos de cada una de las regiones y territorios españoles que el imaginario colectivo de la sociedad burguesa de la Restauración había asumido como propios.

Palabras clave: Exposición Mundial Vaticana, España, orfebrería, bordado, arte litúrgico católico.

Abstract:

The Vatican World Exhibition, sponsored by Leon XIII, constituted an outstanding event devoted to break the international isolation of the Vatican and show the validity of the catholic art and industry in front of a world where the secularism began to dominate. Spain with her overseas possessions were very important at that time; the Philippines for example, participated in the exhibition with an artistic repertoire with a traditional style which was dominated by the goldsmith and embroidery arts which show the craft of the best artists at those times with her particular character as a Catholic and conservative nation. At the same time in that Spanish participation identity elements and symbols of each counties and regions of Spain where the imaginary collective of the bourgeois society in the Restoration had taken on as own.

Key words: Vatican World Exhibition, Spain, goldwork, embroidery, liturgical catholic art.

“En la exposición vaticana se cuentan: 15.000 casullas, 9.000 cálices, 30.000 estolas, 10.000 pectorales, 800 anillos y 7 tiaras de oro, plata y piedras preciosas”

(*La Crónica de Huesca*, 28 de diciembre de 1887, p. 4)

A principios de 1887, la Santa Sede, en un gesto precursor, convocaba al mundo a Roma con el fin de celebrar, de manera multitudinaria, las bodas de oro sacerdotales del Sumo Pontífice reinante, León XIII. Dado el precedente de los fastos de la coronación imperial de Guillermo I (1871) o el jubileo de la Reina Victoria (1887), el papado había tomado la decisión, tras la pérdida de su poder temporal con motivo de la conquista de Roma y el proceso de la Unificación de Italia, de reafirmar su dominio y liderazgo espiritual. El objetivo era demostrar que, aun dentro del límite de las fronteras vaticanas, su figura y autoridad seguían alcanzando hasta el más recóndito rincón del planeta, y que la doctrina católica continuaban siendo la única respuesta y el único camino ante los nuevos retos y cambios que experimentaba la sociedad. De manera muy inteligente, el Vaticano había decidido posicionarse nuevamente en el mapa utilizando experiencias previas y el concurso de la prensa afín para conmocionar a la opinión pública y poner de relieve que la capital italiana, a pesar de la usurpación de los Saboya, seguía siendo la *Ciudad Eterna*, capaz de congregarse multitudes y despertar la atención mundial, solo porque allí radicaba el trono de San Pedro¹.

Las celebraciones para conmemorar la efeméride estarían marcadas por un estricto calendario de actos que comenzaría el 1 de enero de 1888. Se articulaban en torno a tres elocuentes y trascendentales hitos, entre los que se contaba, además del óbolo extraordinario y la alianza de oraciones y peregrinación de fieles a Roma, la organización de una magna exposición en el Vaticano protagonizada por el arte y la industria católicos. Se trataba principalmente de objetos destinados al culto y a la liturgia, que se materializarían como obsequio, dádiva y homenaje al Vicario de Cristo, por lo que, finalizada la exposición, todo pasaría a engrosar las colecciones vaticanas o, en su caso, distribuido entre las iglesias pobres o aquellas otras levantadas en las nuevas barriadas obreras según la voluntad del Santo Padre². La muestra, cuyos ideólogos principales fueron el cardenal Plácido María Schiaffino, Bibliotecario Mayor del Vaticano, y el boloñés y fundador de las sociedades de Juventud Católica, el conde Juan Acquaderni³, se planteó, en resumen, como el punto de partida de ese proceso de recristianización que la política leonina se había puesto como objetivo principal, además de constituirse en germen para ordenar un nuevo sistema de relaciones internacionales por parte de un papado que ya carecía de la soberanía temporal propia de un jefe de estado.

Para la obtención del éxito perseguido, y siguiendo los modelos de los grandes certámenes universales celebrados hasta la fecha, se organizó una Comisión y Junta en la que se integraron representantes internacionales de la sociedad religiosa y civil de Europa y América, y en la que España participó representada por don Francisco de Pol y Baralt, vicario general del arzobispado de Barcelona, quien más tarde llegaría ocupar la sede episcopal

de Gerona⁴. Igualmente, y a diferencia de la organizada en 1877 con motivo de jubileo episcopal de Pío IX –escasamente concurrida y con muy limitada repercusión pública internacional–⁵, que se desarrolló en la Galería de Mapas de los palacios vaticanos, se dispuso construir una arquitectura exprofeso a base de salas y galerías conectadas. Partían estas del Braccio Nuovo del Museo Chiaramonti⁶, también integrado en el discurso expositivo como centro del homenaje al Papa al ubicarse allí los regalos de los soberanos y jefes de estado. La exposición ocuparía 7.800 metros cuadrados del llamado Patio de la Piña.

El proyecto fue encomendado a los arquitectos de los sagrados palacios apostólicos, el conde Francisco Vespignani y Federico Manucci, que idearon pabellones dotados del mobiliario adecuado para la exhibición en función de jerarquías, continentes y naciones. La sección española vino a ocupar⁷, precisamente, la galería del jardín, en el último pabellón del recorrido de la exposición, tras países como Portugal, Inglaterra o Suiza, generando la indignación de la prensa española que difícilmente entendía que la católica España hubiera sido relegada a un emplazamiento tan alejado “de lo que resulta que cansada ya la visita después de contemplar el cúmulo de obras, al llegar a nuestras instalaciones se pasa de largo sin prestar atención”⁸.

Por otra parte, esa misma prensa reseñaba que la contribución patria, a pesar del esfuerzo realizado, resultaba humilde frente al apabullante muestrario que habían hecho llegar naciones como Austria, Francia, Alemania o Italia⁹. Es evidente, atendiendo a las publicaciones oficiales de la Exposición, en especial su versión en castellano *La Exposición Vaticana Ilustrada*¹⁰, que la imagen del pabellón de España daba la sensación de pobreza, cuantitativamente hablando, frente a la desmesurada cifra de creaciones mostradas por otros estados europeos, a pesar de contar con un número importante de trabajos y un montaje muy espectacular y muy distinto al de resto de países. Valgan como ejemplos de la originalidad de la contribución española el grupo del “Paso del Palio” (Fig.1) o la peculiar torre formada por 5.500 botellas de vino de Jerez¹¹.

Y eso que el esfuerzo de la sociedad española, en su empeño por hacer llegar a Roma una soberbia representación, fue grande y meritorio, entendiéndose la ocasión como una forma de agradecer a León XIII su mediación en la crisis de las Carolinas, en 1885. Se organizaron comisiones diocesanas y parroquiales, en las que se integraron destacados miembros de la sociedad aristocrática y burguesa. Se dictaron circulares por parte de los prelados para incitar a la participación y se formaron juntas femeninas con el fin de estimular las energías y el gusto¹², recaudar fondos y materiales y fomentar las exquisitas labores de aguja en la tradición española del bordado¹³. Conviene no olvidar la importante participación que tuvieron esas agrupaciones de mujeres en la disposición de las exposiciones previas, realizadas en las capitales diocesanas con los palacios episcopales o los seminarios de las diócesis como escenario, para mostrar en cada territorio el alcance de su tributo a la Santa Sede. Buena idea de la aportación conjunta nacional la da los 161 bultos, que, asegurados por un montante de 500.000

pesetas, partían el 16 de noviembre del puerto de Barcelona en el vapor *Gyptis* con destino a Livorno, tratándose tan solo de una primera remesa¹⁴.



Fig. 1. Alberto Zaniboni, *Grupo de palio en la sección española*, Roma, 1888 (Grabado publicado en *La Exposición Vaticana Ilustrada*, Barcelona, 1888, p. 315).

A la cabeza de la delegación de España estuvieron los regalos remitidos por la Regente María Cristina y los restantes miembros de la familia real. La viuda de Alfonso XII ordenó al diamantista don Francisco Marzo¹⁵, al servicio

de palacio desde 1875, la confección de un anillo y broche (Fig. 2), que se acompañó por deseo expreso de la infanta Isabel, de una cruz pectoral, todo ello en oro con brillantes y zafiros, que serían lucidos por el pontífice en la Misa Jubilar del 1 de enero. Se conocen bien estas tres piezas por las fotografías que en Madrid realizó el prestigioso establecimiento Laurent a requerimiento de la casa real y los dibujos de Hermenegildo Estevan Fernando¹⁶.

Desde París, Isabel II y su consorte se sumaban al homenaje desprendiéndose de un tríptico con escenas de la Pasión de Cristo, dado como de Dürero¹⁷, y que tras la exposición se mandó ubicar en la biblioteca privada de León XIII, aunque conociendo ya la costumbre de la castiza reina a la hora de regalar pintura a los papas, caso del Murillo que remitió a Pío IX, tal firma debiera ser puesta más que entredicho¹⁸. También por la pieza histórica se decantó el pretendiente don Carlos María de Borbón mediante una cruz pectoral de oro "a la romana" que incorporaba, además de 25 grandes brillantes, el famoso solitario del toisón de Carlos V. Todos esos presentes, incluido el del duque de Madrid, se mostraron en el "octógono de los soberanos", junto a los regalos enviados por la reina Victoria (aguamanil de oro cincelado copia del conservado en el castillo de Windsor y fechado entre 1616-1617¹⁹), el emperador del Brasil (cruz pectoral de brillantes y zafiros), los reyes de Portugal (cáliz de oro realizado por Èmile Froment-Meurice, réplica del tesoro real del monasterio de Belém) o Guillermo I (mitra bordada en plata y piedras preciosas) entre otros muchos remitidos por los monarcas que se hicieron visibles en el Braccio Nuovo. Aunque, como bien indicaban los diarios, el más emotivo de todos los allí reunidos era el que había hecho llegar la española Eugenia de Montijo. La desventurada emperatriz había enviado una fotografía de su único hijo, asesinado por los zulúes nueve años antes,

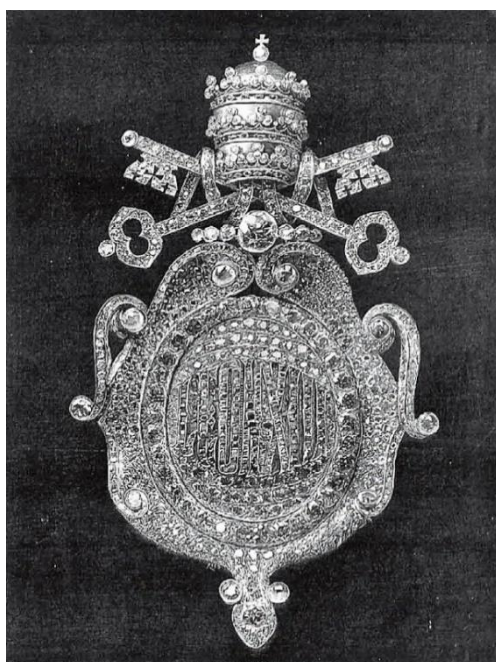


Fig. 2, Francisco Marzo, *Broche de brillantes y zafiros regalado por la Reina Regente a León XIII*. Madrid, 1887. (Fotografía de Laurent publicada en la *Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1888, p. 369).

enmarcada en una original y delicadísima joya, simulando una guirnalda de violetas mediante cientos de amatistas en las que libaban otras tantas abejas de oro, símbolo de la dinastía napoleónica y alegoría desde época merovingia de la inmortalidad y la resurrección²⁰.

Pero más allá de la notoriedad de los regalos regios o la de los enviados por las repúblicas a través de sus respectivos presidentes²¹, interesa ahondar en las pautas, criterios y sensibilidades que gobernaron a la sociedad española a la hora de encauzar su demostración de lealtad y respeto al pontífice y al mismo tiempo concretar su identidad territorial, si es que en algún caso así se quiso demostrar²², tal como postulaba el obispo de Córdoba, a través de la empresa artística²³.

Ciertamente, el reglamento de la Exposición era de lo más flexible en lo que se refiere a la participación, tanto por parte de artistas como de expositores, y adolecía de parquedad en lo concerniente a objetivos. Se limitaban estos a la idea de reflejar de manera indiscutible los valores ideológicos sempiternos del arte católico y su validez, adaptándose a la modernidad de la época, en tiempos en los que comenzaban a ser cuestionados y relegados por otro tipo de manifestaciones artísticas enraizadas en el laicismo²⁴. Y todo ello en el ámbito de las cuatro grandes secciones en las que se estructuró la muestra: arte textil, objetos de metal y maderas, libros, Bellas Artes y afines.

La presencia española, en ese sentido, presentó formas bastante tradicionales. Primaban los objetos destinados para la liturgia, especialmente aquellos debidos a las artes de la orfebrería y el bordado. En ese sentido, resulta muy ilustrativo que en la contribución hispana, a diferencia de las de otros estados europeos, no hubiera visos de las nuevas tecnologías del siglo ni tampoco apostara por artefactos que implicaran mecánicas complejas o el uso de nuevo materiales, fruto del proceso de la revolución industrial, caso por ejemplo de la organería²⁵.

De hecho, de los muchos instrumentos musicales, algunos de ellos prototipos, que lucían en la muestra ninguno era de factura nacional. Este hecho da cuenta del aletargamiento que en el sector industrial seguía ofreciendo España desde muchas décadas atrás, a pesar de los intentos que para estímulo de esa industria había llevado a cabo Hilarión Eslava cuando convirtió en "causa de estado" la adquisición del revolucionario órgano Merklin-Schütze con el que se dotó a la catedral de Murcia tras el incendio que sufrió en 1854²⁶. Curiosamente, el único atisbo de contemporaneidad se vislumbró en el uso de la fotografía para la reproducción fidedigna de la imagen del Santo Rostro de la catedral de Jaén. Se trataba de un regalo de la diócesis del mismo nombre y venía enmarcado en una dieciochesca moldura de oro y plata²⁷, adornada con valiosas gemas, según diseño del artista don Manuel de la Paz Mosquera y hechura del diamantista jiennense don Francisco González Tejero, correspondiendo la labor fotográfica al pintor don Manuel Pez, uno de los pioneros de ese nuevo arte en Andalucía²⁸.

En definitiva, el auxilio de orfebres y joyeros va estar presente, de una manera o de otra, en una buena parte de los objetos transferidos a Roma desde España. Una buena muestra de ello serán los 100 cálices y 50 copones de plata

aportados por los marqueses de Linares, o los otros 100 cálices de plata dorada que sumó el obsequio del marqués de Casa Jiménez. Pero sobre todo destacarán los creados para la representación de las diferentes diócesis e instituciones religiosas. En ese sentido, llaman especialmente la atención, como paradigma, el caso de Madrid y Barcelona, centros donde radicaban los artífices de mayor credibilidad en ese arte y con la capacidad, por tanto, de atender no solo los encargos de sus demarcaciones, sino también otros requeridos desde zonas más alejadas.

Si bien es cierto que obispados como los de Cartagena, Sevilla, Zaragoza o Canarias, asentados en ciudades donde el arte de la plata tenía una práctica consolidada desde hacía siglos, recurrirán a sus maestros locales. Tal fue el caso de la caja de oro esmaltada realizada por el murciano José Carrasco²⁹, autor del frontal de plata de la catedral murciana que reemplazó al perdido durante el incendio, y en la que imitó el diseño de la mesa del paso de *La Santa Cena* de Salzillo. O en las originalísimas piezas de plata y oro adornadas con esmeraldas y rubíes remitidas desde las islas afortunadas —el *Relicario de la Palmera Canaria* y el *Triunfo de la Candelaria*³⁰ — henchidas de personalidad insular, que fueron *rara avis* en el contexto global de toda la exposición. Llegaron a merecer medalla de oro de la muestra, custodiándose desde entonces en la sacristía papal, y acrecentando así la reputación de sus artífices, el arquitecto chicharrero don Julián Cirilo Moreno y los oribes canarios, Antonio Ojeda y Antonio Las Casas, en el caso de la teca, el pintor Gurmésindo Robayna y el platero Rafael Fernández Trujillo para la columna³¹.

Pero ese carácter indentitario, incorporando motivos devocionales locales o alusivos a la imagen distintiva de un territorio, manifestado por el trabajo de orfebres provinciales, no fue siempre la nota común en la contribución española expresada en hechuras de oro y plata. Primó, más bien, la pieza que seguía las pautas de las corrientes internacionales entonces vigentes y que hacían visibles las modas historicistas neomedievales, tan ligadas a los diseños de objetos litúrgicos de este periodo, preferentemente lo neogótico y lo neobizantino³², aunque no faltaron testimonios singulares inspirados en el pasado hispanomusulmán en el monumental conjunto de la jarra con grifo de asa y azafate en plata oxidada y blanca con decoración esmaltada que remitió como dádiva personal la marquesa de Linares.

No hay que olvidar que el peso de los recuerdos al gótico en el contexto de la platería hispana del siglo XIX no eran ya ninguna novedad. Había aparecido de forma bien temprana durante el reinado de Fernando VII, como bien lo recuerda uno de los bocetos de Vicente López, fechado en 1829, para el templete relicario de la Sagrada Forma de El Escorial³³, materializado más tarde, en 1856, por el platero Felipe Pecúl³⁴ y que cobijaría el ostensorio historicista, para la adoración de la milagrosa Hostia, “estilo renacimiento” que al año siguiente realizaría el diamantista Carlos Pizzala³⁵. Además, desde la década de los cuarenta se elevaban voces siguiendo la línea de los ilustrados cuando clamaban volver la mirada hacia Europa³⁶, como la del economista y sociólogo Ramón de la Sagra. Señalaba este que el único remedio para salir de la postración en la que se encontraba el arte de la plata en España era

seguir el rumbo que la nueva platería europea había tomado gracias a maestros como el prusiano Johann George Hossauer “el renovador de la alta y bella platería francesa [...] es el que llevó a esta nación hará 15 años el gusto del estilo gótico, bizantino y del renacimiento”³⁷. Al tiempo, expertos franceses como Jèrôme-Adolphe Blanqui, hacían ver que la solución de España radicaba en *asemejarse a sí misma y volver a comenzar su pasado en esa inmensa platería que no tuvo rival en Europa*³⁸. Así pues, ese camino hacia la recuperación de la tradición patria que representaban los Arfe, influenciado por las corrientes y los debates del momento, se consolidó plenamente a mediados de la centuria³⁹, como lo demuestran las monumentales custodias de Francisco Moratilla para Arequipa (1850) y La Habana (1866)⁴⁰.

No hay duda que la moda había cuajado y así lo corroboran los álbumes de dibujos con vestigios góticos españoles realizados por Cecilio Pizarro para plateros, cerrajeros o tallistas⁴¹, el ecléctico de Luis Rigalt (1856)⁴², sin olvidar el soporte teórico que a todo ello otorgó el pensamiento de José Villamil y Castro. El sería uno de los pocos españoles que, en 1872 y como ya hiciera el marqués de Ureña durante el periodo ilustrado, se planteaba, participando de un juicio católico conservador, la estética del objeto y el mueble litúrgico contemporáneo “reanudando las sanas tradiciones artísticas tan largo tiempo interrumpidas” y estudiando los modelos antiguos que España ofrecía, pero sin caer en la copia o en la reproducción sin más. Criticaba la frivolidad y el escaso mérito de lo que se había realizado en las últimas décadas, la tendencia a lo fastuoso en plano más superficial de la obra como coartada de carencias emocionales y simbólicas. Defendía la austeridad que el espejo de lo gótico debía inspirar a las artes católicas nacionales, tanto en su vertiente romano-bizantina como en la propiamente ojival, mientras no apareciera un arte nuevo⁴³. El académico, anticuario y profesor de estudios católicos, Manuel Pérez Villaamil, precisaba todavía más cuando, con motivo de la inauguración de la iglesia del asilo del Sagrado Corazón de Jesús de Madrid en 1886, alertaba contra el “ojivalismo sobón y antipático, amanerado y cursi” que tanto proliferaba en aquellos momentos en los objetos del culto divino. Su propuesta, en cambio, tomaba como modelo el ideario que el marqués de Cubas había conferido a la arquitectura y dotación mobiliario y litúrgica de dicho templo, en el que los diseños góticos y los tempranos del renacimiento español se imbricaban de manera armoniosa “asimilando su espíritu y penetrando en el sentido simbólico de sus formas”⁴⁴.

Por tanto, no debe sorprender que ese pensamiento se intentará reflejar en los vasos sagrados que se hicieron llegar al Vaticano, ni que fuera Cubas el elegido para diseñar el copón de oro macizo (Fig. 3), ejecutado en los talleres del bronceador y decorador don Miguel Rosado⁴⁵, que los católicos de Madrid elevaban como homenaje al papa. Se atuvo en su diseño, especialmente su potente y arquitectónico nudo, a las formas góticas castellanas de finales del siglo XV y dotó de gran simbolismo a las piedras preciosas que lo adornaban en su copa, asumiendo las cuatro perlas –humildad y virginidad– la alegoría de los Evangelistas y las cuatro grandes amatistas –violeta-púrpura de la realeza– las efemérides más significativas de la vida del pontífice (nacimiento, ordenación sacerdotal, elección papal y jubileo), incorporando, además, escudos esmaltados en la base y orlas de brillantes y zafiros.



Fig. 3, Miguel Rosado a partir de un diseño del marqués de Cubas, *Copón de oro*, Madrid, 1887 (Fotografía publicada en *La Ilustración Católica*, 15 de diciembre de 1887, p. 411).

Pero el grueso de la contribución española bajo la estética neomedieval cristiana fue responsabilidad de los orfebres catalanes⁴⁶. Ellos, con su particular sello y su proximidad a piezas originales medievales, convertidas en fuerza de lo vernáculo⁴⁷, fueron, sin duda, los que capitalizaron el mayor número de obras en metales preciosos del pabellón de España, asumiendo no solo los encargos de las diócesis e instituciones de Cataluña y Baleares sino también los llegados desde Castilla, País Vasco o Navarra. Y ciertamente se buscaron talleres que ya tenían un amplio crédito en esa precisa configuración del objeto litúrgico. El fundado por el platero y diamantista barcelonés don Juan Suñol, que acababa de tener un resonado eco en la prensa con la gran custodia “de puro orden gótico perpendicular” para el Asilo de Adoratrices de la capital condal⁴⁸, será el elegido para el cáliz y vinajeras de la diócesis de Solsona. También se encargaría al taller de Suñol la reproducción del característico píxide-arqueta del siglo XIV de la iglesia de San Esteban de Olot, ofrenda de los fieles de esa localidad gerundense, los tres cálices de oro “de estilo bizantino puro” que hacía llegar el obispado del Burgo de Osma o el de similar estilo, decorado con turquesas montadas sobre filigrana de plata, remitido desde Barbastro. Por su parte, el taller dirigido por los plateros Francisco Cabot y su hijo Joaquín, asumiría, entre otros, el cáliz de plata y oro “románico-bizantino” del obispado de Tortosa.

Al igual que en Madrid o Canarias, algunas de las piezas ejecutadas en Cataluña contaron con trazas debidas al pensamiento de profesionales de la arquitectura que, si bien todavía adscritos al revivalismo, evolucionarían en poco tiempo a la gramática *Art Nouveau*, como es el caso de Joaquim Codina i Matalí⁴⁹. Su diseño sustentó las tapas y encuadernación con altorrelieves en oro y plata sobre felpa carmesí de un Misal que, para dejar constancia del alcance universal de la Iglesia Católica, ofrecía en su anverso los medallones esmaltados con las alegorías de los cinco continentes. En la parte posterior, figuraba el escudo de la diócesis de Cuenca, responsable de este encargo. El escudo fue ejecutado por otro platero formado en la tradición del neogótico, Bernardo Bonnin. Su padre, Joaquín, ya había sido uno de los primeros valedores de esa moda cuando, en su cargo de maestro platero de la catedral de Palma, realizó, en 1830, el basamento o zócalo de la gran custodia atribuida a José Nicolau⁵⁰. Aunque, sin duda, donde el responsable del edificio que albergó "El Arte Cristiano" se mostró más audaz, incluso contradictorio, fue en la palmatoria simbólica de plata con incrustaciones de oro y piedras preciosas que patrocinó la Archicofradía de las Hijas de María Inmaculada de Barcelona (Fig. 4). Alejándose de los medievalismos en boga, y ahondado en la tradición hispana del paso alegórico barroco en la totalidad de sus recursos formales, plásticos y expresivos.

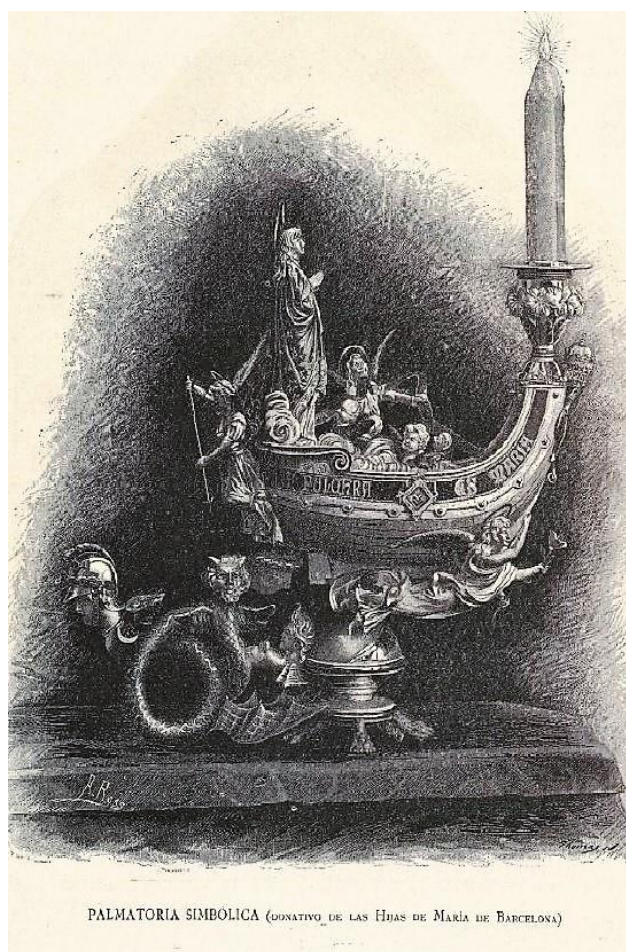


Fig. 4, Paciano Ross, *Palmatoria simbólica*, Roma, 1888. (Grabado publicado en *La Exposición Vaticana Ilustrada*, Barcelona, 1888, p. 84).

La ejecución de este capricho, que despertó la fascinación de los cronistas de la muestra, como corroboran los comentarios emitidos y el espléndido grabado firmado por Paciano Ross, recayó en los orfebres Torruella, Carles y Josep. Su pericia quedó patente en el famoso suceso de la falsificación del incensario románico de bronce y esmaltes del santuario de Santa María de Bruguers⁵¹, que fue adquirido en 1889 como pieza original después de haber sido enseñado el auténtico en la Exposición Universal de Barcelona celebrada el año anterior⁵².

Así, partiendo de la emblemática cristiana representada por la iconografía de la *Navis Ecclesiae*, se alteró la tipología habitual del instrumento de luz que quedó transmutado en una gran naveta, sustentada sobre el orbe terrestre, esmaltado en azul, apoyado sobre garras de león, guiada por el pontífice y dos ángeles portando un lirio y una rosa de oro respectivamente. En la popa, la escultura de la Concepción, titular de la archicofradía, con manto azul y corona de oro y brillantes, se acompañaba de ángeles, quedando protegida su espalda por San Miguel en actitud de lucha para evitar el abordaje del maligno en forma de serpiente de tres cabezas en alusión al mundo, el demonio y la carne. Evidentemente, se resumía, partiendo de una larga tradición plástica, el papel determinante del pontífice, luz y guía de la Iglesia, teniendo como posible referente inmediato la litografía de Pío IX al timón de la nave alegórica, *Naviculae Ecclesiae moderator*, que se conserva en las colecciones del Museo de Historia de Barcelona⁵³. Sin embargo, más allá de tales excepciones, la gran apuesta catalana, condensada en el homenaje de la ciudad y diócesis de Barcelona, se concretó bajo un lenguaje identitario marcado por los símbolos y mitos en los que se reconocía la capital condal y en los que no solo se intentó reflejar la grandeza de su historia y su contribución a la religión católica, en clara alegoría patriótica-cristiana, sino también la connivencia de la industria y el progreso. La enseñanza de esa identidad nacional se construyó a partir de un diseño del acreditadísimo arquitecto historicista don Joan Martorell y bajo las premisas de lo rico e impactante, optándose por la construcción de un trono pontificio que se articularía a partir de la réplica exacta del sitio de plata del rey Martín, conservado en la Seo barcelonesa y asiento de la custodia del Corpus⁵⁴. La obra, entendida en realidad como una gran escenografía⁵⁵, requirió la intervención de múltiples artistas y artesanos, siendo estimada, por la totalidad de los cronistas acreditados, como una de las joyas de la exposición (Fig. 5). El dorado asiento, realizado en el taller de los hijos de don Francisco de Asís Carreras, se levantaba sobre una escalinata de madera de olivo, símbolo de la paz, construida por el ebanista y pintor Francesc Llorens y Riu (1864-1925)⁵⁶, y escoltado por dos grandes columnas de bronce dorado, sostén de un potente friso del mismo material y crucetas finalizadas en forma de báculo, auténticas fantasías de inspiración goticista, que fueron fundidas en el taller de los señores Mestres y Tapias, el primero de ellos descendiente de una larga estirpe de maestros campaneros que se remontaba a mediados del siglo XVIII⁵⁷.

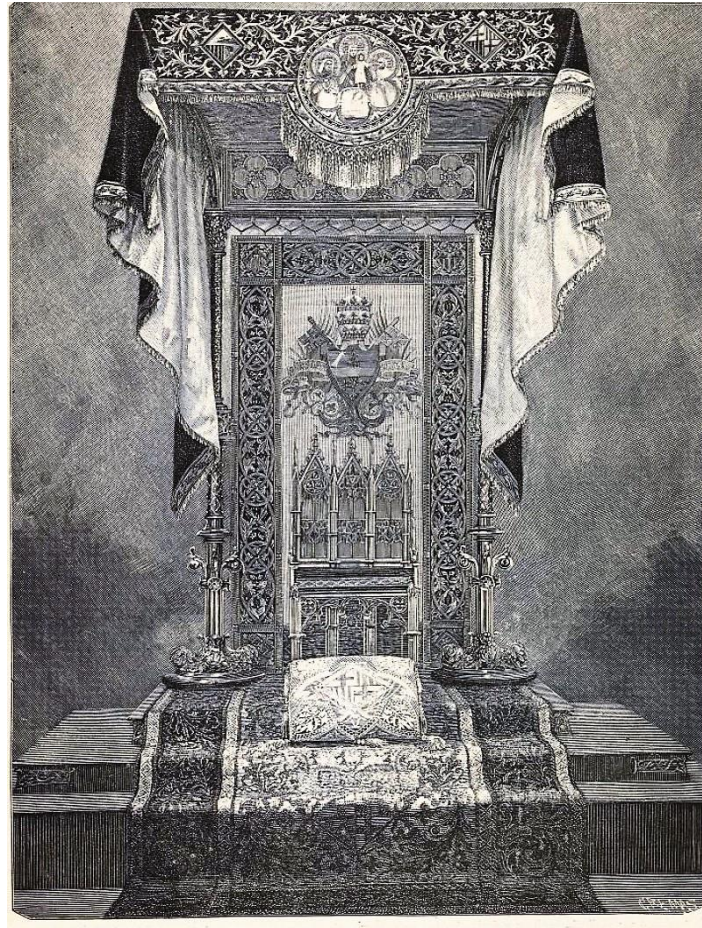


Fig. 5, ¿Cremas?, *Trono pontificio de la diócesis de Barcelona*, (Grabado publicado en la *Exposición Vaticana Ilustrada*, Barcelona, 1888, p. 229).

Sobre esa sólida estructura, a manera de baldaquino, se desarrollaba una auténtica arquitectura textil de cielo, dosel, colgaduras y almohadones en tisú de plata, terciopelo carmesí y raso blanco, sabiamente combinados. Sobre dichas superficies se desarrolló, mediante diferentes técnicas del bordado, incluido el de imaginería, un programa iconográfico que presidido por el escudo de León XIII combinaba la heráldica barcelonesa con las glorias de la orden mercedaria. Sedas, bordados y pasamanerías recayeron en el taller del bordador don Antonio Oller⁵⁸, un muy prestigioso maestro, heredero de un obrador familiar asentado en Barcelona desde finales del siglo XVIII. Disfrutaba de un enorme prestigio en toda España, como avalan algunas de sus obras documentadas en Andalucía, entre otras, la hermosa túnica de Nuestro Padre Jesús de Puente Genil (Córdoba) que llevó a cabo en 1864⁵⁹. Y es que a Oller se le puede señalar como uno de los primeros maestros que reformuló el bordado nacional, como quedó patente en ese solio pontificio, por la senda del historicismo medieval y del Renacimiento, recuperando las técnicas propias del bordado *acu pictae* de los siglos XV y XVI, y encaminándose por estudiar, como indicaban los que se dolían de la laxitud en ese arte por su complacencia durante muchas décadas en la tradición dieciochesca, “la belleza, severidad y grandeza de los bordados que poseen el Monasterio del Escorial, la Catedral de Toledo, la de Burgos y tantas otras [...]”⁶⁰.

El trono, junto con alfombra que le servía de base, realizada en la fábrica de Sert y Solà⁶¹, se instaló, durante el recibimiento del pontífice a la peregrinación del Principado, en la Sala Ducal. Suscitó tanto la admiración como alguna que otra acerada crítica por parte de aquellos españoles desplazados hasta Roma que, visibilizándose en la prensa, puntualizaron “el escaso gusto artístico en los bordados y telas riquísimas que lo adornan y que destruye el efecto de la magnífica silla”⁶². Esas mismas voces ampliaban su censura a la totalidad de la contribución textil española, tal vez la más numerosa en ese ramo de la totalidad de las naciones presentes en la exposición, pues ocultaban a través de la profusión de oro, piedras y sedas bordadas “colores chillones, dibujos simples [...] siendo raros los que se señalan por la belleza del dibujo y el sentimiento del color”. Tal vez esa apreciación pudo estar motivada –aunque habría que ver qué había de cierto en la misma– por la gran estola ofrendada por Valencia, una pieza tan cargada de piedras preciosas que se estimó como una de las obras de mayor valor material, junto con el pectoral de brillantes de la república de Colombia y la tiara de la ciudad de París, de toda la muestra. Este hecho acarreó que el Vaticano decidiese que no se mostrara en el pabellón de España sino aislada en el *Abside del Nilo*, en el Braccio Nuovo, y protegida dentro de un armario ornamentado con tallas “estilo siglo XV”⁶³.

Su realización, a partir de un diseño del escultor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de la capital levantina, Miguel Ramírez y Bonet, conllevó una recogida previa de gemas, a través de las juntas femeninas, a lo largo y ancho de la geografía valenciana⁶⁴. Un número desbordante de gemas se incorporó al bordado de oro en punto de realce que se iba desplegando sobre el tisú de plata en el que estaba confeccionada. Como la gran mayoría de bordados españoles presentes en la exposición, su ejecución había corrido a cargo de una mano de mujer, en este caso de doña Vicenta Churat “que goza de merecida reputación en esta clase de obras”⁶⁵. Tanto la señora Churat como doña Rosa Gilart, la bordadora honoraria de cámara de Isabel II y una de las figuras más distinguidas en ese campo de todo el siglo XIX en España⁶⁶, son buenos ejemplos de ese relevo que desde finales del siglo XVIII se viene documentando, mediante el cual la mujer asume el ejercicio de una actividad artística que hasta la Ilustración estuvo dominada mayoritariamente por los hombres⁶⁷. Precisamente, esa bordadora de la soberana se destacó por recuperar el estilo renacentista en el bordado a cuyas formas se atenía, según decía la prensa el ornamento valenciano “de estilo severo y clásica belleza”, especialmente en el vestuario de la reina o en los encargos regios destinados a los más importantes santuarios marianos de España⁶⁸. Sumaba en su decoración formas antiquizantes, emblemas y alegorías que hacían recordar “los buenos tiempos en que Valencia brillaba por los ricos bordados que aún se admiran en el interior de algunos de sus templos”. Y, ciertamente, la imagen que del ornamento se conserva lleva a pensar más que en formas propias del siglo XVI en los diseños que se materializaron en el bordado valenciano del reinado de Carlos IV, momento de esplendor del bordado levantino, tal como evidencia, en la prudencia de lo que permite la lectura del grabado, sus parecidos con el vestuario de gala de la Virgen de la Asunción de la Seo de Orihuela, hoy en el museo de arte sacro de esa localidad alicantina,

realizado en la capital del Turia en 1803 y similar a la estola en su concepción textil y bordada.

Entre los muchos ornamentos litúrgicos bordados remitidos desde España, incluida la casulla bordada en oro del obispado de Orihuela que obtuvo medalla de oro de la sección de Arte Textil y que como el resto de las españolas respondía al corte llamado "de guitarra"⁶⁹, destacaba, por su grandeza, uno en concreto: el que representaba al arzobispado y fieles de la ciudad de Sevilla. La urbe hispalense, como hizo Barcelona, ahondó en su pasado legendario y en la magnificencia de las artes suntuarias guardadas en su templo catedral para concebir la gran capa de pontifical en la que condensó su aportación. El pintor y profesor de la escuela de Bellas Artes de esa ciudad, don Antonio del Canto Torralvo, y su mujer, doña Teresa del Castillo, célebre bordadora desde mediados de la centuria, asumieron la responsabilidad del diseño y ejecución del pluvial realizado en tisú de plata bordado en oro en punto de realce y sobrepuesto en sedas de matices para la imaginería. Dieron lugar así a una obra con un carácter innovador en la que se desplegaban las principales técnicas del bordado de épocas pretéritas, al tiempo que su decoración reflejaba, bajo un criterio ecléctico, lo renacentista, lo gótico y lo mudéjar. En este trabajo se hace visible la etapa de esplendor que el arte del bordado disfrutaba en el contexto sevillano del momento gracias a los encargos de las cofradías de Semana Santa de la ciudad y al impulso y mecenazgo que a ese arte habían infundido los Montpensier cuando allí establecieron lo que se dio en llamar "la corte chica"⁷⁰.

Evidentemente, en la capa no faltó la representación de los apóstoles, insertos en las capilletas de la cenefa, la heráldica del pontífice reinante, sucesor de aquellos, o las glorias de Sevilla, dispuestas en el capillo, en las figuras del rey San Fernando y en la de los dos santos de Cartagena, Leandro e Isidoro, prelados que fueron de aquella sede y pilares del catolicismo peninsular. Y como toda capa, llevaba su broche. En este caso dicho objeto fue reconvertido, como fue común en la Edad Media, en una auténtica joya de oro y plata engarzada con 580 piedras preciosas⁷¹ (brillantes, esmeraldas y perlas). Diseñado por el diamantista Cándido Viana y ejecutado con habilidad por el joyero Antonio Martín, se configuró bajo una apariencia muy original, con ecos medievalizantes, llamando la atención el anagrama de León XIII⁷², que presidía la fíbula, bajo letras en todo idénticas a las de las coronas votivas del Tesoro de Guarrazar descubiertas pocas décadas atrás.

No todas las diócesis, instituciones o particulares españoles que participaron en la muestra apostaron por la obra nueva, confeccionada expresamente para la ocasión. Por razones de economía, de organización, o bien por el simple hecho de que pensaron que agasajaban más al pontífice desprendiéndose de algunas piezas señaladas de su tesoro o patrimonio suntuario privativo, recurrieron para el envío a Roma a objetos muy significativos, por razones históricas, artísticas o emocionales, de su herencia identitaria. Es el caso de Zamora, por ejemplo, que decidió prescindir en el ajuar de su catedral de una tabaquera de oro de forma ovalada y decorada con esmaltes que al parecer había pertenecido al que fuera mayordomo del papa Alejandro VI y obispo de la diócesis zamorana, Diego Meléndez de Valdés⁷³.

O la escultura de la Virgen del Pilar, valorada en tres millones de reales, obra antigua de plata y guarnecida de brillantes "joya artística de gran mérito" que remitía la diócesis de Zaragoza⁷⁴.

Sin embargo, algunos de los obispados o instituciones que participaron en representación de España no focalizaron sus inquietudes en las artes del metal precioso o el bordado. Por afán cosmopolita, de singularidad o porque vieron en esas otras manifestaciones artísticas la forma más adecuada para exteriorizar y construir su imaginario como colectivo al tiempo que dádiva apropiada para el homenajeado, incluso dándose el caso de que en ellas no hubiera asomo alguno de conexión con la doctrina expositiva. Así, se hicieron llegar algunas obras vinculadas directamente con el mueble de ostentación o elementos, que, aunque con una función primigenia, entroncaban directamente con el objeto más decorativo que útil. La diócesis de Córdoba, fiel al peso que el arte de la orfebrería tenía en esa tierra, había hecho llegar una escultura de plata maciza de más de un metro de altura y 23 kilos de peso, de la mano del orífice don Joaquín Blanco López, representando a San Rafael⁷⁵. Remitió también, desde el Colegio de la Victoria, un trono pontificio que se sumó a otros llegados desde otros lugares de Europa, como el de ébano y palisandro, de regusto Imperio, que regaló la ciudad italiana de Imola.

El sillón cordobés respondía a la aparatosidad propia del mobiliario del momento⁷⁶. Todo en madera dorada y tapizado en terciopelo carmesí bordado en oro y sedas, labor textil realizada por las madres filipenses, con formas contundentes muy torneadas y elementos arquitectónicos del repertorio ecléctico enlazados, en este caso, de manera poca armoniosa. Dicho asiento, con evidentes paralelismos formales con el que el fabricante español Manuel Pérez presentó en la Exposición Universal de París de 1855⁷⁷, y que fue publicado en la prensa de la época, delataba, y más siendo una realización elaborada en un ámbito provincial, que era una ejecución artesana muy lejos de la elegancia y el conocimiento del mobiliario histórico que sí se evidenciaron, cómo no podía ser de otra manera, países como Francia, Alemania o la propia Italia, a pesar de las notas peculiares que la ebanistería italiana patentizó. Esa nota exótica, claramente orientalizante y ligada al pasado hispanomusulmán, seña ya de la ciudad de Granada, la mostró la arquimesa (Fig. 6), una tipología entendida como propiamente hispana, que mandó el prelado don José Moreno Mazón en nombre de la diócesis de San Cecilio. Su éxito en la exposición fue enorme, suscitando de inmediato, sobre todo por parte de la prensa extranjera, la idea de que se trataba de un mueble genuino "obra de antiguo y distinguido artífice árabe"⁷⁸. La ciudad de la Alhambra y la ensoñación romántica que la rodeaba pesaban todavía demasiado, como viejo tópico⁷⁹, en la sociedad europea de fines del siglo XIX que vio en esa pieza todo el aurea de esplendor y sofisticación que asociaban a lo morisco y a la cultura del viejo Al-Ándalus⁸⁰.



Fig. 6, Alberto Zaniboni, *Arquimesa árabe*, Roma, 1888 (Grabado publicado en *La Exposición Vaticana Ilustrada*, Barcelona, 1888, p. 60).

La confusión y los comentarios fantasiosos generados por ese trabajo de taracea granadina⁸¹ obligaron a emitir un comunicado de prensa oficial puntualizando la realidad de su fabricación “que ni es antiguo ni es árabe”, y la responsabilidad de la autoría de la misma: el polifacético artista granadino Ricardo Torres⁸². La obra, con toda intención seguramente, se planteó realmente desde la recreación más que desde la inspiración directa, como se observa en el soporte arquitectónico de pie abierto, a manera de pórtico de un patio del palacio nazarita, o en el logro de despertar el sentido del olfato con las fragancias de las más de cien maderas orientales perfumadas utilizadas, que junto con la decoración de hojas de naranjo, evocaban un pasado medieval propio de España y de la imagen que el mundo todavía seguía teniendo sobre buena parte de nuestra nación. Esas piezas debieron pensarse para su utilidad ornamental en los interiores de los palacios vaticanos, puesto que su provecho al servicio del culto era prácticamente nulo.

Los mismos criterios debieron regir en los objetos decorativos que la España de Ultramar, representada por las islas Filipinas, hizo llegar al

pabellón de la metrópoli. Filipinas además estaba de moda, al menos en España, pues en 1887 se estuvo celebrando en las instalaciones del parque del Retiro de Madrid la famosa exposición sobre esas islas bajo dominio español todavía⁸³. Precisamente, ese ambiente proclive a valorar, más allá del lujoso nipsis que particularizaba la moda de las elegantes españolas, los objetos realizados en aquellas islas motivaron la entrega, por parte de la viuda del escritor y militar don Antonio García del Canto, de dos "*preciosísimos*" candeleros de madreperlas engastados en oro y plata, hechura de un platero nativo, adquiridos por el matrimonio durante su destino en aquellos lares, y que se sumaron al conjunto de obras que hizo llegar la diócesis de Salamanca⁸⁴.

Pero más allá de esta ilustrativa aportación, fueron más sugestivas las confeccionadas expresamente en Filipinas, algunas de ellas con la autoría del artista de mayor renombre y crédito que por entonces radicaba en Manila, don Ciriaco Gaudinez y Javier (1848-1919), escultor, orfebre y músico del que quedan buenos testimonios de su creatividad costumbrista en el Museo Nacional de Antropología y en la Real Biblioteca. Fiel a su tierra, a la que retrató siempre bajo un arte amable, incluso edulcorado en ocasiones, aceptó dirigir y realizar el presente de las Hijas de María de Filipinas, definido en un elegante edículo, de líneas clasicistas, que a manera de marco albergaba el busto de León XIII realizado en sándalo.

En este caso, la nota nativa se confió al uso de maderas tropicales, pues además de la ya citada se sumaron lanete, molave y camagón para la estructura arquitectónica y las tallas figurativas y relieves heráldicos que formaban la laudatoria iconografía que incorporaba. El conjunto quedó enriquecido con la presencia de marfil y planchas de oro y plata en las que se engarzaban numerosas gemas, generando el objeto, por el uso de los materiales en su color natural, una muy particular luminosidad, que tal vez quisiera evocar la irradiación solar propia de aquella geografía que se vio recompensada en los días de la exposición con la declaración oficial, el 11 de junio, del patronazgo de la Concepción Inmaculada sobre el archipiélago filipino.

Otro ejemplo de la habilidad del artista fue el diseño de la caja o joyero, de inspiración renacentista, aludiendo a los tiempos del descubrimiento de las islas y su incorporación a la corona de España, que ofrecieron los padres dominicos de Manila. Nuevamente recurrió a las maderas preciosas, predominando la marra en toda la estructura, así como a la plata para las charnelas y guarniciones. En una estructura rectangular levantada sobre garras, de tapa plana, bordeada por una potente moldura se dispuso, a manera de camafeos, ya que estaban realizados en madera blanca, toda una emblemática institucional entorno a las armas del Santo Padre.

Sin embargo, la obra que de aquella procedencia levantó más expectación⁸⁵, tal vez porque su realización había corrido enteramente a cargo de manos aborígenes en las escuelas de las misiones jesuíticas de Mindanao, fue la gran mesa velador, de más de dos metros de diámetro, de marquetería e incrustaciones de placas de marfil que van a configurar un suntuoso trabajo de mosaico figurativo⁸⁶. El mueble, construido en su casi totalidad en ébano rojo vetado de negro, ofrecía tablero circular presidido por las armas de León XIII montadas por el Espíritu Santo, a las que rodeaban una serie de círculos concéntricos formados por una larga inscripción, separadas las frases por el monograma jesuítico, alusiva a la efeméride y a la sagrada tarea evangelizadora que la Compañía llevaba desarrollando en aquellas tierras desde hacía siglos. El aro exterior incorporaba los Cuatro Evangelistas y cuatro sectores intermedios que representaban escenas de un programa iconográfico muy preciso relacionado directamente con la predicación, la catequesis y la misión de la Iglesia Católica en el mundo: “Tú eres Pedro...”, “Dejad que los niños se acerquen a mí”, “Pescadores de hombres” e “Id y enseñad a todas las naciones”. Esa configuración, la suma de la tipología y el concepto decorativo, aunaba la tradición europea con la propiamente china correspondiente al periodo Qing, que tanto recurrió al tallado y grabado de marfil, evidenciando así ese puente que fue Filipinas entre el mundo del Extremo Oriente y Occidente (Fig. 7).



Fig. 7, Alberto Zaniboni, *Pie de la mesa esculpida y taraceada*, Roma, 1888 (Grabado publicado en *La Exposición Vaticana Ilustrada*. Barcelona. 1888. p. 485).

Precisamente el lujo y la complejidad que caracterizó al mueble de ese periodo chino también se patentizaron en el pie trípode, cubierto por entero de potente talla y escultura, que simulaba una palmera, cuyo tronco daba cobijo a tres ángeles, símbolos del Bautismo, la Penitencia y la Eucaristía, que repartían los dones sacramentales a los nativos agrupados de rodillas a sus pies. En las patas, en tornapunta muy moldurada, aparecían recostadas, bajo formas muy clásicas, las alegorías del arte, la literatura y la ciencia. Resulta muy ilustrativo que el velador, más allá de su aprecio como mueble de moda en la casa aristocrática y burguesa decimonónica, plasmara de manera tan rotunda e insistente la significación de la orden jesuítica en aquellos territorios españoles de ultramar. Es particularmente interesante el hecho de que a su regreso a Filipinas, en 1859, se les comisionara desde la metrópoli el someter y evangelizar a los pueblos rebeldes e infieles de Mindanao e islas adyacentes sobre los que el gobierno español nunca había tenido poder efectivo y real, tan solo una autoridad meramente simbólica⁸⁷. Por tanto, el mueble se convirtió, en cierta manera, en un medio adecuado para publicitar al mundo, a España y al papado el estricto cumplimiento de su tarea colonial y los éxitos obtenidos en la conversión de esas tribus y su sometimiento al imperio de lo occidental.

Poco se sabe del destino de la mayor parte de las piezas reseñadas que conformaron la contribución española a la muestra vaticana. Las bases que la regulaban ya indicaban que la suerte de todas esas obras, como regalo y dádiva al pontífice que eran, quedaría en manos de la voluntad del homenajeado y de la comisión que se nombrara al efecto. En muchos casos, especialmente los vasos y ornamentos de misa, serían destinados a cubrir las necesidades de instituciones benéficas, templos pobres o de aquellos que se inauguraban en barriadas periféricas e industriales de las ciudades occidentales para atender a esa población emigrante que se iba trasladando desde el campo para trabajar en las fábricas. No obstante, y en el transcurso del proceso expositivo, las autoridades vaticanas, ante el cúmulo de obras recibidas y el extraordinario valor material y artístico de gran parte de ellas, contemplaron, en un primer momento, la creación de una nueva galería museográfica que bajo el título de Museo Leonino se ubicaría en el Palacio de Letrán y que estaría destinado a mostrar "las preciosas ofrendas de soberanos y príncipes y los dones más artísticos", si bien dicha idea fue pronto descartada, optándose por concentrar esa selección en los Museos Vaticanos ya existentes⁸⁸.

Por otra parte, un número importante, especialmente los galardonados con la medalla de oro de la muestra, irían a parar al tesoro de San Pedro, aunque también se decidió que algunos de ellos u otros de categoría excepcional se remitieran, en recuerdo de la efeméride, a las catedrales metropolitanas de todo el mundo o a templos y santuarios de especial significación nacional⁸⁹. España, al igual que la totalidad de las naciones participantes, fue destino de algunos de esos presentes, pese a que el Vaticano se mostró cicatero a la hora de recompensar de manera ecuánime la generosa contribución española, a diferencia, por ejemplo, de Italia o la propia Irlanda,

remuneradas con cuantiosas y muy lujosas alhajas de oro y plata, entre otras la estola de Valencia que fue a parar a esa isla celta mayoritariamente católica⁹⁰. De hecho, las únicas piezas de plata que se han podido documentar destinadas a la iglesia española son el cáliz remitido a la Siervas de María de Alicante⁹¹, el copón dorado enviado al santuario de Santa Casilda, en la Bureva burgalesa, y el cáliz regalado por la ciudad de Cervera que fue donado al Monasterio de Montserrat⁹².

Mayor desprendimiento hubo en lo que respecta a los ornamentos litúrgicos, particularmente en los bordados, tal vez porque ante la apabullante muestra que España había hecho llegar se debió estimar como indicio de un particular apego del suelo patrio hacia esa modalidad del arte textil. Así, a la primada de Toledo se remitió la casulla “bizantina”⁹³, bordada en oro sobre restaño de plata, que había enviado la ciudad de Vich; a la catedral de Valladolid una azul recamada en realce de plata, bordada por las religiosas de la Enseñanza de esa ciudad castellana⁹⁴, y la realizada en la isla de Cebú, regalo personal del prelado de aquella diócesis, se consideró apropiada para la catedral de la recién creada diócesis de Madrid-Alcalá⁹⁵. Otros ornamentos bordados, difícil de precisar su origen o autoría, se destinaron, por ejemplo, a la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia⁹⁶, la Seo de Zaragoza y Santuario del Pilar, la catedral de Ciudadela o a las parroquiales de Don Benito (Badajoz) y Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)⁹⁷. Pero más allá de la sugestiva labor, casi detectivesca, de indagar en el paradero o localización de esa contribución nacional a la muestra vaticana, resulta más esclarecedor lo que la misma constituyó de dimensión o corolario de la identidad española en el ámbito de las manifestaciones artísticas de índole católica.

Es evidente que la participación de España se apoyó, especialmente la comandada por las instituciones eclesiásticas, en el contexto cultural que regía en aquel momento de la Restauración, marcado por un talante conservador y un valor regionalista identitario de carácter simbólico que se intentó reflejar en la confluencia de una estética propiamente burguesa – elaborada por los artistas que esa misma sociedad sustentaba y se enorgullecía– que aunaba lo cosmopolita, el neocatolicismo y un discurso patrio basado en la cualidades genuinas de una identidad colectiva basada en una tradición de siglos⁹⁸.

NOTAS

¹ LABOA, Juan María, “León XIII y la vida política europea”, en *Anuario de Historia de la Iglesia*, N° 12, 2003, pp. 43-57.

² FEDELI BERNARDINI, Franca, “L’esposizione vaticana del 1888”, en *La Reggia dei Volsci: museo della città di Carpineto Romano a Palazzo Aldobrandini*, Roma, Bonsignori, 2006, p. 199. CAMPOREALE, Elisa, “The birth of sacred art exhibitions in Italy at the end of the 19th century”, en *Sacred art and the museum exhibition*, Firenze, Lorenzo de Medici Press, 2018, pp. 29-58.

³ BATTELLI, Giuseppe, *Società, Stato e Chiesa in Italia. Dal tardo Settecento a oggi*, Roma, Carocci Editore, 2013, pp. 60-65.

⁴ *La Exposición Vaticana Ilustrada*, Barcelona, La Hormiga de Oro, 1887-1888, p. 6.

⁵ En España, por ejemplo, apenas mereció una mediana reseña por parte de *Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1877, p. 3. Este medio, uno de los mejores informados del periodismo español de la época, señalaba que se desconocían “las ofrendas presentadas en España, no la mencionan los periódicos romanos, y al parecer están a la sazón sin clasificar, aunque la exposición ya ha sido inaugurada”. Sí se destacaba el regalo que había ofrecido el ex-rey Amadeo, ubicado en la sección italiana, y que consistente en un “hermoso” cáliz de oro debido a la mano del orfebre turinés M. de Mussy.

⁶ Espacios a los que más tarde, dado el volumen de obras que se iban recibiendo, hubo que incorporar también los del Museo Pío-Clementino, la sala de tapices, la de los candelabros y la parte superior de los jardines reservados al paseo del Papa, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de noviembre de 1887, p. 270. La prensa europea, incluida la española, fue comunicando lo extraordinario de las obras que se remitían a Roma, especialmente las que respondían a dimensiones fuera de lo común “*No es posible ya la fácil colocación de objetos donados al Papa con destino a la próxima Exposición Vaticana: tal es su número [...] Hungría envía un cáliz de oro, tan grande que solo pudiera usarlo el gigante San Cristóbal*” *La Ilustración Católica*, 5 de octubre de 1887, p. 335.

⁷ Instalación y montaje que fueron seguidos a través de los dibujos tomados al natural por el pintor vasco José Echanagusia Errazquin con el fin de su difusión, a través del grabado, en la publicación *La Espiga de Oro*, 15 de enero de 1888, p. 29.

⁸ *La Ilustración Católica*, 5 de abril de 1888, p. 118. Sumó España otro agravio, que la prensa nacional se encargó de publicitar a todos los vientos, en el caso del sacerdote español apaleado por el público que visitaba la muestra al ser confundido con un ladrón que intentaba robar uno de los cálices de plata del pabellón español. Con el fin de desagrar al eclesiástico la guardia suiza “apaleó a los que le habían apaleado”, *El Siglo Futuro*, 9 de enero de 1888, p. 3.

⁹ *La Ilustración*, cit., p. 117.

¹⁰ Otra publicación en idioma español que se ocupó de los pormenores de la Exposición Vaticana fue la que firmó el conde de Sol y director de *La Cruz*, don León Carbonero, bajo el título *Fiestas en celebración del Jubileo Sacerdotal de León XIII Papa-Rey*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1888.

¹¹ *La Hormiga de Oro*, 1 de julio de 1888, p. 260.

¹² Sobre el nuevo papel desempeñado por la mujer en el ámbito de la iglesia española y la que esta le fue asignando siempre de la vigencia del modelo tradicional, aunque con nuevos matices es fundamental LACALZADA DE MATEO, María José, “La mujer en la «cuestión social» de la Restauración: liberales y católicas (1875-1921)”, en *Historia Contemporánea*, Nº 25, 2006, pp. 691-717.

¹³ *La Ilustración Católica*, 13 de febrero de 1887, p. 58.

¹⁴ *La Ilustración Católica*, 25 de noviembre de 1887, p. 393.

¹⁵ MARTÍN, Fernando A., “Joyereros y diamantistas reales en las colecciones del Patrimonio Nacional”, en *Reales Sitios*, Nº 7, 1982, pp. 37-42. Marzo fue responsable, entre otras muchas joyas encargadas por Alfonso XII, de los aderezos de boda de la reina Mercedes y del de su sucesora en el trono.

¹⁶ El conde de Coello, encargado de las crónicas que sobre la exposición se fueron publicando puntualmente en *La Ilustración Española y Americana*, confirmaba a los lectores que “*la disposición de los brillantes ha sido ordenada cuidadosamente por la misma augusta donante, entre cuyas espléndidas dotes resalta el gusto más exquisito en todo asunto de arte y de gentil belleza*” *La Ilustración Española y Americana*, 15 de marzo de 1888, p. 171.

¹⁷ *La Monarquía*, 18 de diciembre de 1887, p. 2.

¹⁸ ZEVI, Adacharia, “El caso di un Murillo”, en *Itálica: cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma*, Nº 16, 1982, pp. 229-236. Un segundo Murillo, un *Ecce-Homo*, llegaría al Vaticano con motivo de la Exposición de 1888. En este caso legado por el coleccionista Jacobo López Cepero y Angulo, sobrino del famoso deán de la catedral de Sevilla, Manuel López Cepero, y heredero de buena parte de su colección. Sobre la colección de ese notable eclesiástico es fundamental el conocido estudio de MERCHÁN CANTISÁN, Regla, *El deán López-Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, 1979. Más reciente, y especialmente interesante en este caso al tratar de las copias de cuadros de Murillo que existieron en ese repertorio privado, es el trabajo de MARTINEZ PLAZA, Pedro J., “Manuel López Cepero (1778-1858) y la pintura sevillana de su tiempo”, *Laboratorio de Arte*, Nº 29, 2017, pp. 543-566. El cuadro remitido a León XIII fue publicado en el órgano oficial de la Exposición a través del grabado realizado por el pintor e ilustrador boloñés, Ernesto Ballarini (1845-1922), desconociéndose más datos de los derroteros de dicho lienzo una vez finalizada la muestra.

¹⁹ La pieza original en <https://www.rct.uk/collection/search#/30/collection/51491/ewer> [consultada el 5 de mayo de 2019].

²⁰ *La Ilustración Española y Americana*, 30 de noviembre de 1887, p. 319.

²¹ Jules Grevy, presidente de la república francesa, remitió un colosal vaso y una escribanía de porcelana, presidida por la imagen de Minerva, realizados en Sevres, mientras que el de Venezuela, el general Guzmán Blanco, envió un cáliz de oro embellecido con 24 brillantes “de varia forma y tamaño”. Un estudio detenido merece, por su singularidad y carga emocional en el recuerdo del asesinato del gobernante García Moreno, la aportación de la república de Ecuador que, entre otros muchos objetos, hizo llegar un sobredimensionado relicario-maqueta en plata maciza, obra del platero Chertier, de la basílica del Sagrado Corazón de Quito, consagrada en 1873 y una de las obras más llamativas de la arquitectura neogótica sudamericana. Sobre el peso de ese estilo historicista en la nación ecuatoriana, véase MOSCOSO CORDERO, María Soledad, “La arquitectura neogótica en el Ecuador: la expresión física de la renovación de la iglesia ecuatoriana durante el siglo XIX”, NIGLIO, Olimpia y CHECA-ARTASU, Martín M. (Coords.), en *El Neogótico en la Arquitectura Americana historia, restauración, reinterpretaciones y reflexiones*, Roma, Ermes, 2016, pp. 297-317.

²² En este sentido resulta esclarecedora la puntualización que hacía el obispo de Córdoba de la oportunidad que representaba esa exposición para manifestar la “personalidad” de cada una de las diócesis y provincias españolas, *Boletín oficial eclesiástico del obispado de Córdoba*, Año XXX. Córdoba, Imprenta del diario de Córdoba, 1887, p. 3.

²³ La contribución española a la Exposición Vaticana ha despertado poco interés entre los historiadores del arte del nuestro país, aunque se cuentan con algunas puntuales e interesantes aportaciones como la de CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, “Homenaje de Málaga de León XIII en su Jubileo Sacerdotal”, en *Boletín de Arte*, Nº 29, 2008, pp. 239-252 y la de RIBAS, Neus y LLODRÁ, Joan Miquel, “Encajes para León XIII. Un tesoro del sagrario apostólico”, *Datatèxtil*, Nº 25, 2011, pp. 38-57.

²⁴ Tal vez es doña Emilia Pardo Bazán la que a través de sus crónicas periodísticas en *El Imparcial* o en su libro *Mi Romería* publicado en Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, en 1888, transmite de la forma más acertada el espíritu de conciliación del arte católico con la contemporaneidad que intentó concretarse en dicha exposición.

²⁵ La cuestión de la relación entre arte e industria en la España del siglo XIX ha sido ampliamente tratada por RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía, “Tradición y Modernidad en las Artes Industriales españolas del historicismo”, en *Además de, revista online de artes decorativas y diseño*, Nº 1, 2015, pp. 63-83.

²⁶ MÁXIMO GARCÍA, Enrique, *El órgano Merklin Schütze de la catedral de Murcia*, Murcia, Cajamurcia, 1994 y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José, “El incendio en la Catedral de Murcia, de 1854, y la posterior restauración del templo Una visión a través de la prensa periódica nacional y local”, ALBERO MUÑOZ, María del Mar y PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (Eds.), *Territorio de la memoria Arte y Patrimonio en el sureste español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2014, pp. 388-408.

²⁷ *La Ilustración Española y Americana*, 12 de diciembre de 1887, p. 370.

²⁸ LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, Isidoro, *La memoria en sepia: historia de la fotografía jiennense desde sus orígenes hasta 1920*, Jaén, Instituto de estudios jiennenses, 2001, pp. 43-47.

²⁹ *Diario de Murcia*, 13 de diciembre de 1887, p. 3

³⁰ Se trataba de la reproducción literal a escala del monumento realizado 1768 por el genovés Pasquale Bocciardo y que preside la plaza de la Candelaria, en aquel momento denominada plaza de la Constitución, de la capital tinerfeña. Datos sobre el proceso de realización de esta obra de orfebrería en *La Opinión. Santa Cruz de Tenerife*, 20 de noviembre de 1887, p. 3.

³¹ Sobre este platero tinerfeño, véase HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *Orfebrería de Canarias*, Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955, pp. 398-400.

³² Esa corriente neobizantina en las artes decorativas españolas, incluso en la decoración de interiores, que cuenta con notables ejemplos como sucede con el paraninfo de la Universidad de Barcelona, sigue siendo una asignatura pendiente de estudio. Para el caso de la platería realizada bajo esa estética resulta fundamental el reciente trabajo de NEBRIA, Margherita, “Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento tra invenzione e tecniche antiche” en *MDCCC 1800*, Vol. 2, 2013, pp. 109-130.

³³ DÍEZ GARCÍA, José Luis, *Vicente López (1772 -1850)*, Madrid, 1999, pp. 387 -388, D -517, lám. 198.

³⁴ Seguramente por errata la hechura de esa importante pieza escurialense se ha venido señalando en algunas obras enciclopédicas españolas sobre artes decorativas como obra del escultor y grabador, Francisco Pacúl (1768-1804), obviando los datos que sobre la misma aporta OSSORIO BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 1868, p. 104.

³⁵ Todos los detalles sobre la realización de este ostensorio en *El Enano. Periódico de ciencias, artes y literatura*, 7 de abril de 1857, p. 3.

³⁶ DABOUT, Pedro, *Memoria sobre el arte de la platería y ordenanzas para el colegio de plateros de Madrid*. Imprenta real, Madrid, 1778, p. 80-81.

³⁷ “Exposición de los productos de la industria alemana. Platería-Joyería”, en *Gaceta de Madrid*, 16 de diciembre de 1844, pp. 2-3.

³⁸ DE LA SAGRA, Ramón, “Exposición de los productos de la industria alemana”, en *Gaceta de Madrid*, 16 de diciembre de 1844, p. 3 y *Carta a Mr. Blanqui, miembro del Instituto Real de Francia y comisionado del Gobierno francés con Mr. Gallaudrouze, para estudiar la exposición de los productos de la industria española*, Madrid, Imprenta de Casimiro Rufino Ruiz, 1845, pp. 18-19 y 33-34.

³⁹ POBLADOR MUGA, María Pilar, “El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización”, ARCE OLIVA, Ernesto, CASTÁN CHOCARRO, Alberto, LOMBA SERRANO, Concha y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (Coords.), en *El recurso a lo simbólico, reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 119-144.

⁴⁰ M. PEREZ SÁNCHEZ, “De Londres a París, de Arequipa a La Habana Francisco Moratilla y la visibilidad internacional de la platería española en el siglo XIX”, RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.), en *Estudios de Platería. San Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 403-420.

⁴¹ SOLACHE VILELA, Gloria, “Cecilio Pizarro, ilustrador editorial. El álbum de dibujos del Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 34, 2016, pp. 76-93.

⁴² ALCOLEGA GIL, Santiago, “Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)”, en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española: actas [del] IV Congreso Nacional de Historia del arte*, Zaragoza, Comité Español de Historia del Arte, 4-8 de diciembre de 1982, pp. 11-25.

⁴³ VILLAAMIL y CASTRO, José, “Amueblamiento de las iglesias”, en *Almanaque de El Museo de la Industria*, Madrid, 1871, pp. 59-64.

⁴⁴ PÉREZ VILLAAMIL, Manuel, “Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús en el asilo de huérfanos del mismo nombre”, en *La Ilustración Católica*, 5 de julio de 1886, pp. 219-220.

⁴⁵ Era hijo del bronceista Juan Rosado y se sabe que asumió durante un tiempo la responsabilidad de la decoración, dorado y pintura del teatro de la Comedia de Madrid, *El Globo*, 19 septiembre de 1875, p. 322. Padre e hijo se encargaron de la hechura del sagrario de bronce de la capilla mayor de la catedral nueva de Cádiz, inaugurado en 1868.

⁴⁶ Esa orientación a las formas medievales y su peso significativo en el ámbito de los talleres de orfebrería catalanes, principalmente de Barcelona, fue ya abordada en el clásico trabajo de ALCOLEA GIL, Santiago, “L'orfebrería barcelonina del segle XIX”, *D'Art*, N.º. 6-7, 1981, pp. 141-193.

⁴⁷ CÓCOLA GANT, Agustín “La revalorización del gótico y su influencia en el modernismo. Historiografía y restauración en Barcelona”, BOSCH, Lluís, FREIXA, Mireia (Coords.), en *cDf International Congress*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017, s. p.

⁴⁸ *La Dinastía*, 22 de mayo de 1887, p. 2.

⁴⁹ Los vínculos y transferencias artísticas entre arquitectos y orfebres catalanes constituyen un fenómeno que se retrotrae a la Edad Media como bien se ha puesto de manifiesto en el estudio de DANIEL LORENTE, Víctor, “Construyendo edificios de oro y plata. Las relaciones entre la orfebrería y la arquitectura en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)”, en *Codex Aquilarensis*, N.º31, 2015, pp. 167-184. Este aspecto, aunque con un carácter más general para todo el contexto español, ha merecido la atención, en diferentes ocasiones por parte de RIVAS CARMONA, Jesús, “La arquitectura de la platería”; RIVAS CARMONA, Jesús, (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 469-486 y “Tipologías arquitectónicas de la platería”, RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.), en *Estudios de Platería. San Eloy 2018*, Murcia, Universidad de Murcia, 2018, pp. 431-443.

⁵⁰ *Álbum Enciclopédico de Artes Antiguas y Modernas*, Barcelona, Parea y Compañía, 1893, s. p.

⁵¹ Una imagen de dicha obra, desaparecida durante la Guerra Civil, en CAMPMANY GUILLOT, Josep, *Història del culte a la Mare de Déu de Bruguers. 500 anys de la inauguració de l'actual ermita de Bruguers*, Hospitalet de Llobregat, 2009, p. 108.

⁵² *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, T. XIII, Barcelona, Espasa, 1924, p. 158.

⁵³ JUAN LUIS CALBARRO, “Navis Ecclesiae. Origen e interpretación de una joya iconográfica de Betancuria”, en *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, N.º 15, 2002, p. 308.

⁵⁴ *La Ilustración Católica*, 5 de febrero de 1887, p. 48.

⁵⁵ No hay que obviar que la participación de Martorell en escenografías y arquitecturas efímeras se remontaba a tiempos atrás, destacando las decoraciones luctuosas desarrolladas en la catedral de Barcelona con motivo de la muerte de la reina Mercedes o el Monumento de Jueves Santo que dicho templo le encargó en 1880 y que se disponía en el trascoro. (TAMARO, Eduardo, *Guía Histórico-Descriptiva de La Santa Iglesia Catedral Basílica de Barcelona*, Barcelona, 1882, p. 78).

⁵⁶ Su negocio de ebanistería, fundado en el Barrio Gótico, y que atendió importantes encargos de la catedral de Barcelona, todavía continúa en activo, a través de sus descendientes, aunque ubicado actualmente en l’Hospitalet de Llobregat. [<http://frillorens.com/es/quienes-somos/>. Consultado 15 de mayo de 2019].

⁵⁷ Para conocer a esta familia de fundidores catalanes y las obras conservadas, véase la rigurosa documentación que incorpora la página de *Campaners de la Catedral de València*, editada por LLOP i BAYO, Francesc. [<http://campaners.com/php/buscar.php?paraula=Mestres>. Consultada a 15 de mayo de 2019].

⁵⁸ De su padre, Buenaventura, se sabe que participó en la exposición organizada en 1860 con motivo de la visita de Isabel II a Cataluña con *una casulla de terciopelo carmesí bordada en oro fino; otra de glasé de plata, bordada de oro y una dalmática de terciopelo negro bordada de oro fino. Catálogo de la Exposición Industrial y Artística de productos del Principado de Cataluña*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, 1860, p. 42.

⁵⁹ VILLA MOVELLÁN, Alberto, “El encargo artístico de Jesús Nazareno” en *Cofradía Jesús Nazareno. La influencia histórica-artística del Terrible, 1595-Puente Genil-2003*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2003, pp. 56-57.

⁶⁰ *La Ilustración Católica*, 5 de abril de 1888, p. 118.

⁶¹ Sobre la producción de esa fábrica es de obligada consulta el estudio de BRUL TURULL, Ricardo, “Interior japonés a la Barcelona del vuit-cents”, en *Espais interiors. Casa i Art des del segle XVIII al XXI*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, pp. 53-62.

⁶² *La Ilustración Católica*, 5 de abril de 1888, p. 118.

⁶³ *La Exposición Vaticana*, cit., p. 282.

⁶⁴ *Las Dominicales del libre pensamiento*. 26 de febrero de 1887, p. 1.

⁶⁵ *La Ilustración Católica*, 15 de octubre de 1887, p. 346.

⁶⁶ PEREZ SÁNCHEZ, Manuel, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 76-79 y AGREDA PINO, Ana María, “El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos. Siglos XVI-XVIII”, en *Artígrama*, Nº 15, 2000, p. 293-312.

⁶⁷ PEREZ SÁNCHEZ, Manuel, “Manto blanco de la Virgen de las Huertas”, en *Huellas*, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 2002, p. 420 y CALAMARDO MURAT, Javier, “Las hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de Su Majestad”, en *Arte y Patrimonio*, Nº 2, 2017, pp. 9-23.

⁶⁸ En 1861, por ejemplo, se le abonaban 10.150 reales por bordar sobre terciopelo encarnado un manto para Nuestra Señora de Lluc, patrona de Mallorca “con una guarnición ancha del Renacimiento” (ARCHIVO DEL PALACIO REAL, en adelante A.P.R., “cuentas a 23 de diciembre de 1861”, Leg. 5215, s.f.) y tres años después 25.000 reales por el bordado “de un dibujo muy rico estilo Renacimiento” en el estandarte que Isabel II mandó ejecutar para la Hermandad de Nuestra Señora de Covadonga radicada en la iglesia de San Luis de la villa y corte (A. P. R., “Cuentas a 16 de junio de 1864”, Nº 27, Leg. 5215, s.f.). De un “dibujo estilo Renacimiento” sería también el diseño que se concretó en la túnica que la soberana hizo llegar en 1862 para la venerada imagen de Jesús del Rescate de Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

⁶⁹ *La Ilustración Católica*, 15 de noviembre de 1887, p. 371 y *La Exposición Vaticana*, cit., p. 375.

⁷⁰ Sobre los gustos estéticos y la protección a las artes de la ciudad de Sevilla de los que llegarían a ser los suegros de Alfonso XII es de obligada consulta el reciente estudio de RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel, *El Mecenazgo de los duques de Montpensier*, Madrid, Arco Libros, 2018.

⁷¹ La pieza fue merecedora de una espléndida fotografía, debida a don Ramiro Franco, y publicada en *La Ilustración Española y Americana*, 17 de septiembre de 1887, p. 160.

⁷² *La Ilustración Católica*, 15 de agosto de 1887, p. 275-276.

⁷³ *La Ilustración Católica*, 15 de noviembre de 1887, p. 419.

⁷⁴ *La Controversia*, 19 de octubre de 1887, p. 686 y *La Ilustración Española y Americana*, 30 de noviembre de 1887, p. 318.

⁷⁵ *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, 21 de diciembre de 1888, p. 3. Dicho orfebre, formado en las aulas de la Academia de dibujo y adorno del Real Colegio de la Asunción de Córdoba, fue un destacado socio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la

capital cordobesa, diputado provincial y responsable, entre otras muchas obras, de las andas de plata de Nuestra Señora del Castillo, patrona de Carcabuey (Córdoba).

⁷⁶ Una completa panorámica sobre el mobiliario español de este momento en JUNQUERA MATO, Juan José, “Mobiliario en los siglos XVIII y XIX”, *Mueble español. Estrado y dormitorio*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 133-161.

⁷⁷ Una imagen de ese sillón de Pérez, así como su significación en el desarrollo del arte de la ebanistería y el mueble suntuario español de época isabelina, en AGUILÓ, María-Paz “El mobiliario de “Mosaico Vegetal” para Isabel II. El despacho de la reina y otras piezas”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 334, abril-junio 2011, pp. 139-162.

⁷⁸ *La Exposición Vaticana*, cit., p. 59.

⁷⁹ Esta cuestión fue ampliamente tratada por VIÑES MILLET, Cristina, en diferentes artículos y capítulos de libro, destacando la monografía *La Alhambra que fascinó a los románticos*, Granada, Almuzara, 2007.

⁸⁰ *La Exposición Vaticana*, cit., p. 466.

⁸¹ Sobre el uso de la taracea como recurso ornamental en el mueble español es de obligada cita SILVA SANTA-CRUZ, Noelia, “La taracea: una producción eboraria en la época de Juana de Castilla”, ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (Dir.), en *Juana I en Tordesillas, su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesilla [et al], 2010, pp. 383-394.

⁸² *El defensor de Granada*, 2 de marzo de 1888, p. 3.

⁸³ SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel, *Un imperio en la vitrina. El colonialismo español en el Pacífico y la Exposición de Filipinas de 1887*. Madrid, CSIC, 2003.

⁸⁴ *La Ilustración Católica*, 15 de junio de 1887, p. 203.

⁸⁵ *La Civiltà Cattolica*, Serie XIII, Vol. 10, Quaderno 907, Roma, Alessandro Befani, 1888, p. 44.

⁸⁶ Sobre la recuperación de la tradición y el gusto del mueble de marquetería en el ámbito palaciego español durante las décadas centrales del siglo XIX es fundamental el ya referido trabajo de AGUILÓ, María-Paz, “El mobiliario de “Mosaico Vegetal” para Isabel II...”, cit., pp. 139-162.

⁸⁷ ARCILLA, José, “La cultura indígena filipina en la segunda mitad del siglo XIX según los jesuitas”, en *Revista Española del Pacífico*, Nº 8, 1998, p. 255-270.

⁸⁸ *La Unión Católica*, 9 de diciembre de 1888, p. 3.

⁸⁹ *La Época*, 9 de junio de 1888, p. 2.

⁹⁰ *La Época*, 14 de enero de 1889, p. 1. La noticia sobre la remisión a Dublín del bordado valenciano en *El Bien Público*, 9 de febrero de 1889, p. 2.

⁹¹ Se trataba de uno de los cálices remitidos a la exposición por la diócesis de Pamplona. *El Alicantino: diario católico*, 21 de mayo de 1889, p. 2.

⁹² CRUSELLA, F. de P., *Nueva historia del santuario y monasterio de Nuestra Señora de Montserrat*, Barcelona, Tipografía Católica, 1896, p. 514.

⁹³ TORMO MARTIN DE VIDALES, Pilar, *El cardenal Paya: apuntes para una biografía*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1992, p. 101.

⁹⁴ GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro, *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas*, Valladolid, Imprenta de Juan Rodríguez Hernando, 1900, p. 365.

⁹⁵ *La Monarquía*, 25 de abril de 1889, p. 1.

⁹⁶ *La Época*, 7 de mayo de 1889, p. 3.

⁹⁷ *La Época*. 10 de febrero de 1889, p. 4 y *La Semana católica de Salamanca*. 29 de junio de 1889, p. 14.

⁹⁸ ARCHILÉS CARDONA, Ferrán, “«Hacer región es hacer patria». La región en el imaginario de la nación española de la Restauración”, en *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, Nº 64, 2006, pp. 121-147.

Fecha de recepción: 4 de julio de 2019

Fecha de revisión: 17 de julio de 2019

Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2019