
Colección de cristales del Museo de Artes Decorativas. Una nueva mirada a los vidrios de camafeo (siglos XIX-XX)

Manuel Alvarado Cornejo*

RESUMEN: El objetivo de este artículo es ofrecer una historia de la técnica de vidrio de camafeo en Europa y de sus principales artífices entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, así como documentar seis particulares piezas de la colección de cristales del Museo de Artes Decorativas de Santiago de Chile. Estos seis ejemplares son valiosos por su riqueza técnica, estilística y ornamental, y porque informan de las trascendentales transformaciones que sufrió la producción de vidrios a partir de mediados del 1800, momento en que confluyeron la industrialización y la reutilización de las antiguas técnicas decorativas, como la del vidrio de camafeo.

PALABRAS CLAVE: vidrio, vidrio de camafeo, diseño, *art nouveau*, *art déco*

ABSTRACT: The aim of this article is to offer a history of the technique of cameo glass in Europe and its main artists between the late nineteenth and early twentieth centuries, as well as to document six particular pieces of the glass collection of the Museum of Decorative Arts of Santiago de Chile. These six specimens are valuable for their technical, stylistic and ornamental richness, and because they inform of the transcendental transformations suffered by the production of glass from the mid-1800s, when industrialization and the reuse of ancient decorative techniques –such as cameo glass– converged.

KEYWORDS: glass, cameo glass, design, *art nouveau*, *art déco*

* Licenciado en Historia y en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es becario Conicyt y estudiante de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Desde el año 2013 se desempeña como colaborador del Museo de Artes Decorativas y crítico de arte independiente. Sus líneas de investigación son la historia del arte chileno y de las artes decorativas.

Cómo citar este artículo (APA)

Alvarado, M. (2017). *Colección de cristales del Museo de Artes Decorativas. Una nueva mirada a los vidrios de camafeo (siglos XIX-XX)*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación Dibam. <http://www.artdec.cl/sitio/Contenido/Objeto-de-Coleccion-Digital/83180:Coleccion-de-cristales-del-Museo-Artes-Decorativas-Una-nueva-mirada-a-los-vidrios-de-camafeo-siglos-xix-xx>

Introducción

El Museo de Artes Decorativas de Santiago (MAD) posee una colección de cristales¹ compuesta por 503 piezas: 50 de ellas provienen del legado de Hernán Garcés Silva², 42 del de Carlos Montebruno³ y 66 de otros diversos acervos; 30 han sido adquiridas en los últimos años por el museo y las 315 restantes corresponden a productos de Cristal Yungay. En conjunto, estos objetos permiten seguir la trayectoria del vidrio en Europa y los EE. UU. desde 1850 hasta 1950 aproximadamente, y trazar la historia de su apropiación en Chile.

Dentro del amplio espectro de fabricantes, diseños y métodos de manufactura y ornamentación que la colección ofrece, destacan seis artículos europeos hechos entre 1900 y 1930 con la técnica de camafeo. Cinco de ellos fueron creados por quienes terminaron alzándose como precursores del diseño moderno⁴ de esta técnica –Émile Gallé, Charles Schneider y la fábrica Loetz– y resultan particularmente relevantes porque ofrecen algunas claves para entender la historia del vidrio a través de esta técnica en particular.

Las seis piezas, en efecto, representan un período en que coexistieron los antiguos procedimientos de manufactura artesanal con las nuevas técnicas industriales, y donde, en un sentido estético, confluyeron las formas orgánicas y florales propias del *art nouveau* con las tendencias geométricas y sintéticas del emergente *art déco*.

¹ El término «cristal» refiere, en primer lugar, al cristal de roca –un tipo de cuarzo incoloro y traslúcido formado naturalmente– y, por extensión, a un tipo particular de vidrio semejante al cristal de roca, de alta calidad, que puede ser tallado y grabado. Es por ello que los términos «cristal» y «vidrio» suelen ser utilizados como sinónimos, y así lo haremos en el presente artículo, ya que en todo momento haremos referencia a vidrios de alta calidad. De acuerdo con el *Tesouro de Arte & Arquitectura*, el cristal corresponde a un «vidrio fino, pesado, de alta calidad, decorativo, hecho de fina arena blanca, por lo menos 24 % de óxido de plomo y pequeñas cantidades de potasio y nitrato potásico. Es vidrio transparente, incoloro, altamente refractivo, pesado, y es dos veces mayor que la densidad del vidrio de borato estándar. Fue desarrollado en Inglaterra en 1676, a menudo utilizado para prismas de araña de alta calidad y finas copas».

² Abogado, coleccionista y filántropo chileno nacido en la ciudad de Talca el 16 de octubre de 1900. Antes de su muerte, ocurrida el 2 de enero de 1980, dispuso legar la mayor parte de su colección de objetos y obras de arte a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos para la fundación del Museo de Artes Decorativas (1982). Para profundizar en este punto, véase León (2016).

³ Carlos Montebruno López, filántropo, legó tras su muerte, ocurrida en 1950, un total de 151 objetos de porcelana y cristal europeos al Museo Nacional de Bellas Artes, los cuales fueron traspasados en 1992 al Museo de Artes Decorativas.

⁴ En el presente artículo el concepto de «diseño» se emplea básicamente para referirse a objetos producidos en serie, es decir, industrialmente.

Este artículo se compone de dos partes. La primera, «Aproximación histórica y técnica al vidrio. El vidrio de camafeo», presenta una historia del vidrio de camafeo, prestando atención a sus principales momentos y artífices más notables; el segundo, «Apuntes sobre la colección de vidrios de camafeo del MAD», expone los resultados de un trabajo de autenticación que contempla los principales atributos técnicos, estilísticos e iconográficos de los seis objetos en consideración⁵. Finalmente, se proponen algunas breves conclusiones.

1. Aproximación histórica y técnica al vidrio. El vidrio de camafeo

1.1. Aspectos químicos y técnicos del vidrio

El vidrio es un material inorgánico generalmente transparente que se obtiene a partir de la fusión a altas temperaturas –alrededor de 1500° C– de un mineral silíceo (como arena, sílex o cuarzo) con un fundente alcalino (sosa o potasa). Las proporciones de estos elementos, así como la adición de otras sustancias, determinan la diversidad de calidades y tipos de vidrios existentes. La coloración del vidrio, en tanto, se consigue mediante la adición de óxidos metálicos que permiten obtener tonalidades diversas (Molina, 2015); entre ellas, verde hierro (bicromato de sodio), azul (cobalto), rojo rubí (oro), aguamarina (óxido de cobre), amarillo (cadmio), damasco (selenio) y ámbar (azufre y carbón).

Los objetos de vidrio han sido fabricados históricamente por medio de tres procedimientos. El primero de ellos corresponde al **soplado libre**, técnica originada en Siria alrededor del siglo I a. C., que consiste en inyectar aire a la pasta de vidrio «a pulmón», a través de un tubo de hierro en uno de cuyos extremos se deposita el vidrio en estado de fusión. El soplador debe tener pleno control de la cantidad de aire que espira y poseer gran habilidad para dar forma al objeto con la ayuda de tijeras y pinzas metálicas. Generalmente, la utilización de esta técnica deja una marca o punto en la base de la pieza, conocido como «pontil». En segundo lugar, se encuentra el **soplado y moldeado**, mediante el cual se sopla la pasta de vidrio dentro de moldes; ha sido empleado desde la época romana y alcanzó su mayor difusión entre los siglos XVIII y XIX. Finalmente, tenemos el **prensado**, procedimiento de fabricación

⁵ Entenderemos el concepto de «autenticación» no solo como la determinación de la «originalidad» de un objeto, sino, más bien, como la correcta identificación de los autores, técnicas de manufactura y decoración, datación, iconografía, etc.

industrial en el que se vierte la pasta de vidrio dentro de matrices de hierro que luego son comprimidas por un émbolo. Los objetos producidos con este método –inventado en los EE. UU. en la década de 1820– se caracterizan por la tersura de su superficie y por evidenciar las marcas de las juntas del molde.

1.2. Historia general del vidrio

La historia del vidrio, según señalan Fleming y Honour (1987), se inició alrededor del año 2500 a. C. en Egipto, donde fue utilizado para la fabricación de vasijas y como sustituto de piedras preciosas. Durante el siglo I a. C., la creación de la técnica del soplado transformó este material en uno de los más utilizados para la elaboración de artículos de uso cotidiano entre las civilizaciones del Mediterráneo, lo que potenció su amplio desarrollo y permitió que para el siglo IV d. C. ya hubiese sido inventada la mayor parte de las técnicas de fabricación y de ornamentación que se emplean en la actualidad.

A partir del siglo XII, en paralelo a las transformaciones experimentadas por la arquitectura europea y el inicio de la construcción de las catedrales góticas, el vidrio comenzó a emplearse prioritariamente para la manufactura de ventanas⁶. Esto redujo la disponibilidad del material para otros fines, provocando la caída de la producción de utensilios domésticos para las capas populares (los grupos dominantes poseían menaje hecho con metales preciosos).

En el siglo XIV, Venecia era una de las regiones productoras de vidrios más afamadas de Europa, en virtud de una fórmula para crear cristales de alta calidad que solo conocían sus artesanos. Pese a las sanciones que arriesgaba quien violara el secreto profesional, la receta se propagó rápidamente por todo el continente, haciendo florecer una robusta industria vidriera en regiones tan lejanas como Bohemia y Silesia, donde se creó un tipo de vidrio con cualidades semejantes a las del cristal de roca, sobre el cual se podían realizar profusos tallados. Las cortes europeas fomentaron el establecimiento de talleres vidrieros, ya fuera proporcionándoles permisos o financiándolos directamente, como fue el caso de la fábrica de Baccarat en Francia o la Real Fábrica de Vidrios de la Granja en España⁷, ambas fundadas a fines del siglo XVIII.

⁶ Para ahondar en las principales características de la arquitectura gótica y en las implicancias simbólicas del uso de vidrieras, véase Von Simon (1982) y Nieto (1985).

⁷ La historiadora del arte Isabel Cruz de Amenábar (2016) ha indagado en torno a la relevancia de esta fábrica española en el contexto latinoamericano.

El estallido de la Revolución Industrial a mediados del 1700 significó, entre otras cosas, la progresiva mecanización de los procesos productivos, hasta entonces realizados artesanalmente. En la industria del vidrio, tal fenómeno se manifestó con la invención en la década de 1820 de la ya mencionada técnica del prensado, que permitió la fabricación masiva y el abaratamiento de los costos productivos. Pese al avance irrefrenable de la industrialización, las antiguas técnicas de fabricación y decoración nunca dejaron de practicarse. Entre estas últimas, destacaron: el **esmaltado**, procedimiento que se utilizaba para añadir color a la superficie de los vidrios; el **dorado**, en el cual se añadían pequeñas cantidades de oro para el realce de los objetos; el **cristal doblado**, que consistía en fabricar un objeto con dos o más capas de vidrio superpuestas y en tallarlas para generar contrastes cromáticos; el **tallado por corte**, del que resultaban vidrios con intrincados patrones geométricos que permitían aprovechar al máximo su capacidad para refractar la luz; y el **grabado**, consistente en la creación de diseños figurativos, por lo común flores o escenas de cacería, incisos sobre la superficie del vidrio mediante el empleo de una herramienta afilada. En esta misma época surgió un tipo particular de vidrio opaco de aspecto lechoso llamado «opalino», debido a su semejanza con el ópalo, el cual puede encontrarse en tonalidades como rosado, verde, turquesa y amarillo.

Durante el siglo XIX, además, se desarrolló un modelo de exhibición inédito: las exposiciones universales, certámenes que dinamizaron la producción fabril, reafirmando el poderío de Occidente⁸ y su capacidad para transformar todos los bienes disponibles en una mercancía deseable. Estas verdaderas «vitrinas ecuménicas» fueron aprovechadas por las diversas fábricas, talleres y artífices vidrieros para mostrar sus creaciones y ganar el reconocimiento mundial⁹, como ocurrió, por ejemplo, con Émile Gallé.

En términos estéticos, durante la segunda mitad del siglo XIX la industria vidriera europea y norteamericana estuvo fuertemente influida por los movimientos artísticos historicistas, como se aprecia en el abundante empleo de diseños de épocas anteriores y en la creación de piezas profusamente orna-

⁸ Patricia Dosio (2006, p. 295) señala que: «Las exposiciones universales, microcosmos celebratorios del orden mundial propio de la época imperial, conformaron la prueba intelectual y tangible de la noción de civilización occidental en tanto faro del progreso para los pueblos y sectores no-pertenecientes a la sociedad burguesa de los centros imperiales. Funcionaron como espacios de intercambio científico y comercial, indicadores del desarrollo capitalista de la sociedad, y de confrontación de nacionalismo; fueron asimismo espacios a través de los cuales la metrópoli representaba a los otros ante sí misma».

⁹ Para ahondar en la relevancia que tuvieron las artes decorativas en estas ferias, véase Gere (1999).



Figura 1. Fuente producida en Bohemia, actual República Checa, siglo XIX. Cristal doblado, tallado, esmaltado y dorado, 8 x 17 x 13,5 cm. Museo de Artes Decorativas, n° inv. 24.83.800. Fotografía de Nicolás Aguayo.



Figura 2. Centro de mesa decorativo, característico del período *art nouveau*. Europa, 1900. Vidrio iridiscente soplado con base de bronce dorado, 21,5 x 28 x 15,5 cm. Museo de Artes Decorativas, n° inv. 24.15.2. Fotografía de Daniela Román.

mentadas que buscaban satisfacer el extravagante gusto burgués (fig. 1). Poco tiempo después, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, recibió un nuevo influjo renovador con el *art nouveau*, corriente artística cuyo auge se extendió desde 1880 hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Caracterizado por el predominio de formas orgánicas, ondulantes y sinuosas inspiradas en el mundo vegetal y en la figura femenina, este estilo se manifestó en expresiones artísticas tan diversas como la publicidad, la arquitectura y el diseño, y alcanzó, por cierto, un alto nivel de desarrollo en los objetos de cristal¹⁰, principalmente en la actual República Checa, Austria, Alemania y los EE. UU. Los vidrios preferidos por los fabricantes de la época fueron los iridiscentes, cuyos efectos cromáticos recreaban el extravagante colorido de las plumas de los pavos reales y de las alas de las mariposas (fig. 2).

Tras la Primera Guerra Mundial sobrevino una época de rápido crecimiento económico que permitió la consolidación de las capas medias de la sociedad. Esta circunstancia provocó un aumento nunca antes visto en el consumo de bienes, entre los cuales no dejaron de contarse los cristales; mientras que en Norteamérica el consumo de estos objetos se inclinó por aquellos producidos industrialmente, en el Viejo Mundo siguió gozando de vitalidad el interés por los vidrios «de autor».

¹⁰ Para profundizar en las características centrales del *art nouveau* y sus múltiples manifestaciones estéticas, véase Sanna (2011).

Asimismo, el gusto por el *art nouveau* se vio desplazado por un estilo de signo notoriamente contrapuesto que se desarrolló a lo largo de todo el período de entreguerras: se trata del *art déco*, expresión caracterizada por una tendencia hacia la abstracción geométrica, la simplificación formal y la preeminencia del funcionalismo¹¹.

Uno de los paradigmas de esta corriente es la fábrica de vidrios Moser, fundada en la región de Karlovy Vary, en la actual República Checa. La firma alcanzó renombre internacional durante las décadas de 1920 y 1930 gracias a sus originales creaciones de vidrio soplado y facetado de variados colores –que iban del verde al ámbar–, decorados con bandas metálicas talladas al ácido conocidas con el nombre comercial de «fipop» (Miller, Leibe y Hill, 2004). Mientras tanto, en los talleres de Charles Schneider en Francia se siguió empleando la técnica de camafeo en la fabricación de objetos de cristal como jarrones o lámparas, distinguibles por los fuertes contrastes cromáticos generados por capas de vidrio anaranjadas, rojas, azules y violetas, y por sus tallados con diseños florales geométricos.

Los objetos de vidrio no permanecieron ajenos al progresivo avance de la industrialización: así, se hizo cada vez más común el uso de la técnica del prensado, que permitió producir artículos en serie, como juegos de tocador o ceniceros. Sin embargo, estos procedimientos pronto tomaron un giro con el francés René Lalique (1860-1945), quien volvió a valorar la calidad artesanal del diseño, como prueba el sinnúmero de piezas que creó y que hoy en día se consideran icónicas¹² (fig. 3).

1.3. Orígenes y características del vidrio de camafeo

La técnica del camafeo –también conocida como «vidrio tallado en camafeo» o «vidrio doblado»– es una de las más peculiares que se han empleado para la decoración de objetos de vidrio en el mundo occidental. Consiste en la fabricación de objetos con dos o más capas de vidrio de colores contrastantes, las cuales son talladas, cortadas o grabadas a fin de crear un diseño que

¹¹ De acuerdo con Umberto Eco (2010), «El *art déco* (término que no será acuñado hasta los años sesenta) recupera motivos iconográficos del *Jugendstil* [*art nouveau*] –ramos de flores estilizadas, figuras femeninas jóvenes y esbeltas, esquemas geométricos, serpentinas y zigzags–, enriqueciéndolos con las sugerencias extraídas de las experiencias cubistas, futuristas y constructivistas, siguiendo siempre la consigna de subordinación de la forma a la función» (p. 371).

¹² Existen diversos trabajos monográficos dedicados a la obra de R. Lalique. Para una revisión panorámica de sus diseños, recomendamos consultar Miller, J., Leibe, F. y Hill, M. (2004).

sobresalga del fondo. De acuerdo con Judith Miller (2014), esta técnica fue desarrollada originalmente por los grabadores de piedras preciosas¹³ y luego adaptada por los vidrieros a partir de la fusión de distintas capas de vidrio soplado, que posteriormente eran cortadas a mano y grabadas al ácido o con chorros de arena.

En el mundo romano abundaron objetos hechos con esta técnica. Una de las piezas emblemáticas de este período corresponde a la denominada «vasija Portland» (fig. 4), fabricada entre los siglos I a. C. y I d. C. Luego de su hallazgo en el siglo XVII al interior del sepulcro del emperador Alejandro Severo, en Italia, tuvo distintos propietarios hasta fines del siglo XVIII, cuando pasó a formar parte de la colección de William Cavendish-Bentick, tercer duque de

Portland —de allí el nombre con el que es conocida—. Fue él quien la entregó en custodia al Museo Británico en 1810, donde se conserva actualmente. Pese a que aún no existe consenso sobre su programa iconográfico¹⁴, la belleza de sus figuras, talladas en vidrio blanco sobre fondo azul oscuro, y su inmejorable estado de conservación llamaron la atención desde su primera exposición pública. Su impacto fue tal, que impulsó a los vidrieros a recuperar esta técnica en una época marcada por el predominio de la estética neoclásica¹⁵.



Figura 3. Florero «Coq et raisins», diseño del afamado vidriero francés René Lalique, de producción seriada. Francia, 1928. Vidrio prensado, 15 x ø 9,6 cm. Museo de Artes Decorativas, n° inv. 24.15.9. Fotografía de Lorena Ormeño.

¹³ El término «camafeo», según John Flemming y Hugh Honour (1987), refiere a una «gema, piedra dura o concha con dos capas de distinto color, de las cuales la de arriba puede tallarse en relieve y la de abajo servir de fondo. La sardónica y el ágata se emplean a menudo en esta técnica, que fue muy practicada en el mundo antiguo. Más tarde se usaron vidrio y pasta especialmente preparados y teñidos» (p. 147).

¹⁴ Para ahondar en este punto, véase The British Museum (s. f.).

¹⁵ El neoclasicismo fue el estilo artístico imperante desde fines del siglo XVIII, «[...] caracterizado por su deliberada selección de modelos que rechazaban la superficialidad del rococó y el efecto ilusionista, el *trompe l'oeil* barroco. Los artistas querían perfeccionar el mundo mediante la razón y un

Otro momento singular en la historia del vidrio de camafeo lo encontramos en China durante la dinastía Qing (1644-1912). Jean-Luc Olivié (2014) –actual curador en jefe del Departamento de Cristalería del Museo de Artes Decorativas de París–, sostiene a este respecto que:

La técnica del vidrio doblado, conocida desde la Antigüedad mediterránea, se desarrolló en China en la época de los talleres vidrieros auspiciados por la corte imperial, en asociación con los misioneros jesuitas [siglos XVII-XVIII]. Ello permitió la creación de bicromías controladas, así como policromías más libres y orgánicas, dentro de las cuales el grabador creaba la decoración como si se tratara de la «piel» y las «venas» naturales de un jade¹⁶. (p. 52)

En el año 1696 se estableció un taller vidriero adosado al palacio imperial de Beijing, a cargo del misionero jesuita y vidriero alemán Kilian Stumpf (1655-1720), quien trabajó con artesanos chinos produciendo objetos que

combinaban las habilidades de ambas culturas. Sobre este mismo punto, Judith Miller (2015), historiadora experta en antigüedades, afirma que:

Los vidrios chinos más conocidos son aquellas piezas de camafeo con cubiertas coloreadas y fondos blancos opacos. Estos fueron hechos para parecer piedras preciosas y su talla se considera de inconfundible estilo oriental. Es probable que experimentados artesanos en la talla de jade, para lo cual empleaban una rueda abrasiva, transfirieran estas habilidades al vidrio¹⁷. (p. 223)



Figura 4. Jarrón Portland. Italia, c. 1-25. Vidrio de camafeo, 24,5 cm x ø 17,7 cm. The British Museum, n° 1945,0927.1. © The Trustees of the British Museum.

Estas colecciones de vidrios imperiales chinos cobraron una progresiva notoriedad en Europa durante la se-

agudo sentido de la moralidad, resucitando y adaptando modelos de la Antigüedad griega y clásica que encarnaban virtudes nobles. Este rechazo de la frivolidad del rococó y del frenesí barroco en favor de elevados objetivos morales es, para algunos historiadores, reflejo de la culminación de los ideales de la Ilustración a finales del siglo XVIII» (Honour, 1982, p. 10).

¹⁶ Traducción libre de Marina Cornejo León.

¹⁷ Traducción libre del autor.

gunda mitad del siglo XIX debido a la fiebre coleccionista que despertaron los objetos producidos en Oriente. Tal como precisa la historiadora del arte Esther Martínez (2010), el ingreso y masificación de la cultura asiática en la cotidianeidad occidental fue facilitado por las exposiciones universales –que contaban con la presencia de legaciones japonesas y chinas–, las decenas de tiendas que abrieron en las capitales europeas dedicadas exclusivamente a la comercialización de artículos orientales y la bullente presencia en París de artistas deseosos de encontrar nuevas estéticas que les permitieran romper con la Academia¹⁸. Un hito al respecto –nos

recuerda Olivié (2014)– es la exposición que en 1869 organizó la Unión Central de Bellas Artes Aplicadas a la Industria en París, dedicada a los vidrios chinos de la época Qing (fig. 5), la cual despertó una fascinada curiosidad por estos objetos e influyó sobre la industria cristalera del Viejo Mundo¹⁹.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, uno de los principales creadores de objetos de vidrio de camafeo fue la fábrica Thomas Webb & Sons, fundada en 1837 por el inglés Thomas Webb (1802-1869) en el centro vidriero de Stourbridge, West Midlands, Inglaterra. Esta firma siempre se destacó por producir cristales de alta calidad, cuya elaboración podía incluso tomar varias semanas, pero solo en la década de 1880 comenzó a emplear la técnica de camafeo que le dio fama internacional (fig. 6).

La técnica alcanzó su punto cúlmine con Émile Gallé, pionero del estilo *art nouveau*, quien introdujo una innovación en las composiciones cromáti-



Figura 5. Botella de rapé con el demonio Zhong Kui. China, dinastía Qing, período Daoguang (1821-1850). Vidrio doblado con tapón de coral, 7,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EE.UU., n° 14.40.447a, b.

¹⁸ David Almazán (2003) detalla incluso que, a mediados del siglo XIX, «la influencia artística del Extremo Oriente derivó hacia el japonismo, el cual no fue la mera sustitución del Celeste Imperio por el Imperio del Sol Naciente como modelo decorativo, ni un relevo en la idealización del Oriente. El japonismo supuso la influencia del Extremo Oriente más allá de las salas palaciegas y su difusión al ámbito de la cultura burguesa. En este sentido, cualquier rincón de la vida cultural finisecular estuvo marcado por el exotismo del Extremo Oriente: el arte, la decoración, el diseño, la literatura, la moda, los espectáculos y la publicidad» (p. 95).

¹⁹ Véase Olivié (2014).



Figura 6. Florero diseñado por George Woodall para Thomas Webb & Sons. Stourbridge, Inglaterra, fines del siglo XIX. Vidrio doblado tallado a camafeo, 21,4 x ø 10,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EE.UU., n° 60.7.

cas usadas hasta entonces, así como en los modos de fabricación y en la iconografía, que se caracterizó por la preeminencia de elementos tomados de la naturaleza. La exhibición de sus creaciones, ocurrida en el contexto de la Exposición Internacional de París de 1889, desencadenó una masiva tentativa de diversos vidrieros por replicar tanto su técnica como su estética, a veces imprimiéndoles un sello distintivo con dos colores o variando en los motivos. Entre ellos, por ejemplo, estuvieron los talleres Daum Frères, de Nancy, y Legras et Cie., de París.

Tras la prolongada pausa que significó la Primera Guerra Mundial, se reanudó la producción de vidrios de camafeo hasta aproximadamente la década de 1930, aunque esta vez los motivos ondulantes del modernismo dieron paso a otros cada vez

más geométricos y simples, propios del estilo *art déco*, como los producidos por Charles Schneider (1881-1953) en Francia.

2. Apuntes sobre la colección de vidrios de camafeo del MAD

La colección de vidrios de camafeo del Museo de Artes Decorativas está compuesta por seis piezas incorporadas durante los años 2015 y 2016, procedentes de los principales fabricantes europeos que emplearon esta técnica decorativa entre 1900 y 1930; entre ellos destacan Émile Gallé, Charles Schneider y Loetz.

Estos seis ejemplares representan un estadio de producción en el que, si bien lo artesanal no ha sido aún completamente superado, las soluciones técnicas (como, por ejemplo, el abandono del grabado mecánico y la adopción del grabado al ácido) y decorativas (repetición de iconografías, uso de patrones) acusan una notable simplificación, asociada a la incipiente fabricación

de cristales en serie. A continuación se analizan cada una de estas piezas, identificándose sus características técnicas, materiales e iconográficas más sobresalientes, y presentando una historia resumida de sus autores.

2.1. *Émile Gallé*

Émile Gallé (1846-1904), renombrado artista francés, considerado como uno de los fundadores del *art nouveau* a fines del siglo XIX, destacó por la fabricación de finas piezas de orfebrería, mobiliario y cristal. Su formación artística se inició tempranamente en el taller de decoración de cerámicas de su padre, en la región de Nancy, a la que sumó estudios de mineralogía en Weimar, Alemania, y una estadía en la vidriera de Meisenthal (1866-1867).

La particular estética desarrollada por Gallé —una reacción contra el estilo pesado y sobrecargado de los cristales victorianos, a juicio de Colin Martin (2009)—, estuvo influida por el naturalismo decimonónico —especialmente en su vertiente darwiniana—, por el arte japonés y por los vidrios doblados chinos con motivos orgánicos que Gallé conoció en el Kunstgewerbemuseum de Berlín y en el South Kensington Museum en Londres (actual Victoria & Albert Museum). Sin embargo, puede también considerarse que sus diseños respondían a una filosofía de vida particular, en la que el culto a la naturaleza y la ciencia de la observación «eran puestos al servicio de un proyecto metapsíquico y metafísico» (Silverman, 1985, p. 41) trascendental, que se plasmó no solo en los aspectos formales de sus cristales, sino también en su modelo productivo y en las relaciones sociales establecidas al interior de los talleres. Las piezas diseñadas por Gallé presentan una iconografía bien definida, inspirada fundamentalmente en la flora y fauna de su nativa Lorena: flores de cerezo, lirios, mariposas y libélulas. También, aunque en menor medida, es posible encontrar piezas con representaciones basadas en el mundo marino, tales como algas, nenúfares, anémonas y pulpos, de evidente influencia japonesa²⁰.

Tras un arduo y sistemático proceso de experimentación con la técnica de vidrio de camafeo, Gallé logró crear objetos compuestos por varias capas de vidrio (hasta cinco), sobre las que aplicó combinaciones de cortado, tallado a mano, grabado a la rueda y al ácido para dar vida a los motivos orgánicos y fluidos característicos de sus diseños. Sus talleres estaban divididos en dos secciones: en una se producían piezas únicas, hechas por encargo o en series limitadas, mientras que la otra era destinada para los objetos de comercio

²⁰ Para ahondar en este punto, véase Martin (2009).

masivo, que articulaban armónicamente procedimientos industriales –como, por ejemplo, el uso de moldes– con otros artesanales, como el pulido a mano²¹.

Tras la muerte de Gallé a causa de una leucemia en 1904, sus talleres se fueron inclinando progresivamente por los métodos de producción industrial. Esto implicó, desde luego, algunas transformaciones en la cualidad de los objetos: comenzaron a usarse menos capas de vidrio, cada vez más delgadas; a simplificarse las formas y coloridos; y a abandonarse las decoraciones y los acabados a mano. La fábrica de Gallé finalmente cerró en 1936, dejando un sinnúmero de copistas y seguidores que hasta hoy continúan recreando su inconfundible estilo.

La colección del MAD cuenta con dos floreros fabricados en los talleres de Émile Gallé. El primero de ellos (nº inv. 24.15.12) corresponde a un contenedor de volumen globular, abultado en la zona media, en cuyo extremo superior presenta un gollete cilíndrico que termina en una abertura circular y cuya base se eleva sobre un zócalo circular de reverso plano. La pieza está conformada por tres capas de vidrio opaco superpuestas –una exterior de color marrón, seguida de otra rojo oscuro, sobre un fondo bermellón con acabado satinado–, grabadas al ácido y a la rueda. Su iconografía corresponde a uno de los motivos más recurrentes en la producción de Gallé: flores de manzano abiertas, botones de flores y hojas vistas de frente y perfil, que en este caso circundan el objeto y se concentran en el frente (fig. 7). La firma ha sido grabada al ácido sobre la superficie del cuerpo del florero, método de marcaje ampliamente utilizado en los objetos del francés (fig. 8). Considerando el uso de una reducida cantidad de capas de vidrios, su bajo espesor, la calidad del acabado y el desgaste que presenta²², podemos suponer que la pieza fue fabricada durante el período posterior a la muerte de Gallé (c. 1904-1936).

El segundo florero (nº inv. 24.16.90) corresponde a un raro vaso de volumen oviforme, abultado en la mitad superior, en cuyo extremo presenta una abertura circular amplia rodeada por un borde pequeño, mientras que su base es plana y de menor diámetro. Este jarrón es el más interesante en términos cromáticos, ya que está formado a partir de la superposición de al menos cinco capas de vidrio coloreado, las que se suceden, desde la más externa hasta el fondo, en el siguiente orden: azul cobalto, índigo, celeste, verde y blanco satinado. Los motivos, distribuidos por todo el cuerpo del

²¹ Véase Silverman (1985).

²² Judith Miller (1991) señala que, dentro de los múltiples elementos que permiten distinguir un vidrio antiguo de una reproducción o falsificación contemporánea, se cuentan las señales de uso; entre ellas, las rayas irregulares que aparecen en los puntos de apoyo de los objetos, que son las secciones más expuestas al roce con las superficies. De aquí en adelante, haremos referencia a este factor como un elemento fundamental para la autenticación y datación aproximada de las piezas analizadas.

florero, representan un estanque en el que se asoman nenúfares abiertos y cerrados, acompañados por tallos y hojas de sagitaria en vistas de perfil y tres cuartos (fig. 9). La firma, en tanto, se encuentra incisa en la parte inferior de la pieza, técnica de marcaje que, a diferencia del grabado al ácido, raramente fue empleada en los diseños del artífice de Nancy.

En cuanto a la datación de este florero, atendiendo a la cantidad y bajo espesor de las capas de vidrio que lo componen, así como al nivel de deterioro que presenta la base, se trata con seguridad de una pieza producida durante el primer cuarto del siglo XX. Si, además de estos datos, aceptamos la constatación realizada por J. Miller –que aquellas piezas con tonalidades de vidrio oscuras, como las que se observan en el jarrón, corresponden a artículos de tipo comercial elaborados después del término de la Primera Guerra Mundial– podemos situar este jarrón, con mayor precisión todavía, entre 1918 y 1920.

Estas dos piezas atribuidas a los talleres de Gallé dan cuenta del universo simbólico del diseñador, de la excelencia técnica alcanzada y del singular proceso productivo que las configuró. Gracias a este, que supo articular técnicas milenarias con el empleo de maquinaria moderna, surgieron objetos que, aunque producidos para un mercado masivo, conservan el aura y la autenticidad de lo hecho a mano.

2.2 Schneider - Le Verre Français - Charder

La colección del MAD posee dos floreros hechos en Verreries Schneider, la fábrica de vidrios fundada en 1913 por los hermanos Ernest (1877-1937) y



Figura 7. Pequeño florero fabricado en los talleres de Gallé, comienzos del siglo XX. Vidrio de camafeo, 8,8 x ø 5 cm. Museo de Artes Decorativas, n° inv. 24.15.12. Fotografía de Lorena Ormeño.



Figura 8. Detalle de florero, donde se advierte la firma «É. Gallé» grabada al ácido. Museo de Artes Decorativas, n° inv. 24.15.12. Fotografía de Lorena Ormeño.

Charles Schneider (1881-1953) en la comuna francesa de Épinay-sur-Seine. Ambos hermanos habían trabajado hasta 1912 en los talleres Daum (Nancy), el primero de ellos como agente comercial y el segundo como diseñador. En un comienzo, y hasta el paréntesis que supuso la Primera Guerra Mundial, Verreries Schneider se dedicó a la factura de vidrios de camafeo de alta calidad, al estilo de aquellos fabricados en Nancy. Solo en 1918, al reanudar su producción —esta vez bajo el nombre «Le Verre Français»—, comenzó a mezclar los diseños *art nouveau* y *art déco* que hicieron de esta la fábrica más grande de Europa en los años veinte. Durante este tiempo, la empresa produjo bajo dos líneas: Le Verre Français y Charder (unión de la primera y última sílaba de «Charles Schneider»), las cuales se mantuvieron hasta el año 1933. Finalmente, en 1939, la fábrica fue declarada en bancarota y cerró definitivamente.

La primera pieza (nº inv. 24.16.91) corresponde a un contenedor de volumen esférico de mayor diámetro en su zona media y base plana, en cuyo extremo superior presenta un cuello formado por un anillo cilíndrico que remata en una amplia arandela con una abertura circular pequeña. En ella se superponen tres capas de vidrio: la externa de color burdeos, luego otra rosada y, finalmente, una rosa pálido



Figura 9. Florero con iconografía de plantas acuáticas creado por Émile Gallé, c. 1918 - 1920. Vidrio de camafeo, 16 x ø 6,4 cm. Museo de Artes Decorativas, nº inv. 24.16.90.

de acabado satinado. Sobre la superficie de este jarrón se representa un conjunto de rubias²³ estilizadas, de aspecto geométrico, cuyos frutos caen alrededor del cuerpo del florero, mientras que sobre la base se despliega el diseño de panal de abejas (hexágonos y pentágonos) característico del fabricante (fig. 10). De acuerdo con la bibliografía y el material visual revisado (Miller, Leibe y Hill, 2004; Miller, 2015), este objeto pertenece a la serie conocida como «*Garances*» —en honor a las flores representadas—, lanzada entre los años 1924 y 1927 en diferentes formatos, algunos de ellos globulares y otros cilíndricos.

²³ Planta perteneciente a la familia de las rubiáceas que crece en las zonas templadas de África, Europa, América y Asia.

La segunda pieza (nº inv. 24.16.95), datada cerca de 1925, corresponde a un objeto decorativo de uso doméstico, de volumen esférico, paredes curvas y base plana, que posee una amplia abertura circular en el extremo superior. Consta de tres capas de vidrio superpuestas, la externa de color marrón, seguida por otra anaranjada sobre un fondo amarillo de acabado satinado. En la superficie es posible identificar un conjunto de mariposas de aspecto geométrico y algunas esferas grabadas al ácido y pulidas, distribuidas alrededor de todo el cuerpo del florero, en cuya base se encuentra el diseño de panal que Schneider popularizó (fig. 11). El patrón decorativo de este artículo también fue empleado por Le Verre Français sobre otros formatos de floreros, aunque, a diferencia de este, poseen dos capas más de vidrio, de color azul oscuro y celeste, lo que produce mayores contrastes cromáticos al recibir el golpe de la luz. Este jarrón presenta la firma «Charder».

En términos estéticos, ambas piezas representan el proceso de transición del *art nouveau* al *art déco*, pues, aunque continúan estando presentes los motivos orgánicos (flores, mariposas, etc.), el modo en que fueron resueltos da cuenta de la marcada tendencia hacia la abstracción geométrica difundida por el diseño de los años veinte.

2.3. Loetz - Richard

La historia de la firma Loetz empieza en Klostermühle, Bavaria. Fundada en 1840 por Johann Loetz, en 1848 quedó bajo la dirección de su viuda, pasando a llamarse «Glasfabrik Johann Loetz Witwe». Recién a partir de 1879, con Max Ritter von Spaun a la cabeza, la empresa comenzó a modernizar los procesos productivos y a desarrollar nuevas técnicas, que favorecieron los distintivos diseños *art nouveau* de cristales iridiscentes por los cuales ganó fama internacional.

En la década de 1920, la demanda por objetos hechos con la técnica de vidrio de camafeo, al modo de los fabricados por Gallé y Daum, se encontraba en su punto más alto en Europa. Ante tal coyuntura, Loetz inició la



Figura 10. Jarrón perteneciente a la serie «*Garances*» de la manufactura Le Verre Français, 1925. Vidrio de camafeo, 16 x ø 7 cm. Museo de Artes Decorativas, nº inv. 24.16.91. Fotografía de Daniela Román.



Figura 11. Florero con iconografía de mariposas y patrón de panal de abejas diseñado por Charles Schneider, c. 1925. Vidrio de camafeo, 16 x ø 10 cm. Museo de Artes Decorativas, n° inv. 24.16.95. Fotografía de Daniela Román.

producción de grandes volúmenes de piezas de vidrio con esta técnica, aunque no siempre las firmó con su nombre, pues las iba marcando según los requerimientos de sus clientes (como por ejemplo, la agencia J. Jouve en París). En 1921, Loetz comenzó a fabricar artículos bajo el nombre «Richard» —probablemente la marca más común usada por la empresa austriaca en sus vidrios de camafeo— para el distribuidor parisino de objetos decorativos de lujo Edmond Etling.

La colección de cristales del MAD cuenta con un florero de uso decorativo (n° inv. 24.15.16) datado entre 1921 y 1930, de volumen cilíndrico estilizado con hombros levemente pronunciados (fig. 12). En el extremo superior cuenta con una abertura que se alza sobre un cuello restringido, mientras que el extremo inferior termina en un pie de forma circular abovedada que está adosado a una base metálica cuadrangular. Se puede reconocer la autoría de los talleres Loetz, en primer lugar, por la presencia de la marca «Richard» y, en segundo lugar, por la iconografía, propia de esta manufactura.

La pieza está compuesta por tres capas de vidrio de aspecto satinado, de color verde oscuro, verde y anaranjado, las cuales fueron grabadas al ácido para crear un paisaje que se encuentra dividido en tres planos: en el primero se identifican árboles y un lago, luego un castillo y arboledas, y en el plano de fondo, unas montañas. Todo parece indicar que se trata de un paisaje imaginario inspirado en la campiña francesa o en las antiguas provincias del Imperio austrohúngaro, región donde se fabricó este objeto. Dentro del sinnúmero de artículos de camafeo producidos por Richard, no predominan los diseños de paisajes; es más común encontrarse con motivos florales de líneas sinuosas, como los popularizados por Gallé y todos sus copistas, tan apreciados a comienzos del siglo XX.

La base de este jarrón es bronce *ormolú*²⁴, que parece haber sido añadido con posterioridad a fin de realzarlo, pues —según la documentación visual

²⁴ Este término refiere a «objetos decorativos, especialmente aplicaciones para muebles, de bronce fundido, cincelado y dorado al fuego. Esta denominación se suele reservar para los objetos del siglo XVIII y posteriores, dorados al mercurio» (Fleming y Honour, 1987, p. 605).



Figura 12. Pieza perteneciente a la línea de vidrios de camafeo producida por Loetz para el mercado francés bajo la marca «Richard». Austria, 1921-1930. Vidrio de camafeo con base de bronce dorado, 41,3 x ø 6 cm. Museo de Artes Decorativas, n° inv. 24.15.16. Fotografía de Daniela Román.



Figura 13. Objeto decorativo hecho con la técnica de vidrio de camafeo emulando la estética popularizada por Émile Gallé, c. 1920-1930. Vidrio de camafeo, 36,5 x ø 10 cm. Museo de Artes Decorativas, n° inv. 24.15.17. Fotografía de Daniela Román.

revisada (Miller, Leibe y Hill, 2004; Miller, 2015)– era poco usual que Loetz añadiera este tipo de guarniciones a sus objetos de vidrio de camafeo. En términos estilísticos, presenta marcadas líneas neoclásicas apreciables, por ejemplo, en su aspecto geométrico y en el festón de laureles que lo circunda.

2.4. «Art»

La sexta pieza de la colección que analizamos (n° inv. 24.15.17) también corresponde a un florero. De volumen cilíndrico abultado en la zona media, con una abertura circular en su extremo superior, presenta una base elíptica plana que tiene claras muestras de desgaste producido por el roce.

La correcta identificación del fabricante de esta pieza ha resultado una tarea difícil, pues la firma que presenta («art») no corresponde a la marca de ninguna de las manufacturas europeas más afamadas de comienzos del siglo XX. Sin embargo, es altamente probable que haya sido fabricada durante el período de entreguerras (y, más precisamente, entre 1920 y 1930) en algún taller ubicado en la actual República Checa o en Austria, ya que hubo en esas regiones un verdadero auge en la producción de vidrios que imitaban el camafeo francés²⁵.

²⁵ Véase Miller, Leibe y Hill (2004).

La pieza está compuesta por tres capas de vidrio talladas al ácido y pulidas a mano: la primera de ellas es de color burdeos, la sigue una de color rojo y, finalmente, una de tono blanco satinado. La iconografía corresponde a un conjunto de anémonas y a una mariposa posada sobre una de las flores; prevalecen las líneas ondulantes y serpenteantes en toda la composición, lo que evidencia el afán por replicar la estética floral difundida por Émile Gallé durante la *Belle Époque* y un estilo *art nouveau* dotado de cierto carácter «historicista», pues, en el momento en que este objeto fue fabricado, ese estilo ya había sido desplazado (fig. 13).

Conclusiones

La milenaria historia del vidrio siguió nuevos rumbos durante el siglo XIX, época en la que confluyeron el bullente desarrollo promovido por la Revolución Industrial y la recuperación de antiguas técnicas de manufactura. La mayor parte de la colección de cristales del Museo de Artes Decorativas data de esta época, lo que, sumado a su variedad estilística y ornamental, proporciona una excelente muestra de la industria vidriera europea decimonónica.

Dentro de este amplio conjunto, destacan seis piezas hechas con la técnica de vidrio de camafeo, las cuales condensan varias de las preocupaciones estilísticas y técnicas del último cuarto del siglo XIX y de las primeras décadas del XX. Ellas ejemplifican, además, la trayectoria seguida por el diseño en el momento en que este se constituía en una disciplina autónoma y profesional, como lo ejemplifica la obra de Émile Gallé y Charles Schneider.

Finalmente, resta señalar que el estudio de los vidrios europeos en Chile pertenecientes a acervos tanto públicos como privados, y su correcta documentación y contextualización continúan siendo una tarea pendiente, que este artículo pretende dejar planteada.

Referencias

- Almazán, D. (2003). La seducción de Oriente: de la *chinoserie* al japonismo. *Artigramas*, (18), 83-106.
- Alvarado, M. (noviembre, 2014). *De Oriente a Chile. Breve aproximación al origen de las colecciones de arte asiático chilenas a la luz del Museo de Artes Decorativas*. Ponencia presentada en Mesas de diálogo. Reformas, interculturalidad, movimientos sociales y acciones bélicas: Reflexión y acción en torno a la repercusión de Asia y África en Chile, Aladaa Chile,

- Santiago, Chile.
- Alvarado, M. (2015). *Émile Gallé. La renovación decimonónica*. Recuperado de http://www.artdec.cl/621/articles-52948_archivo_01.
- Bernstein, J. (2001). *Ars Vitruvia: Glass in the Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Biamonti, A., Branzi, A., Camocini, B., D'Alfonso, M., Galli, C., Morozzi, N. y Telli, F. (2009). *Atlas ilustrado del diseño*. Madrid: Susaeta.
- The British Museum. (s. f.). *Collection Online. The Portland Vase*. Recuperado de http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=466190&partId=1
- The cameo glass of Thomas and George Woodall. (2000). *The Glass Cone*, (52), 7-8.
- Cruz de Amenábar, I. (2016). *Patrimonio artístico en Chile. De la Independencia a la República 1790-1840*. Santiago: Origo.
- Dossio, P. (2006). Juego de miradas: el arte en las exposiciones internacionales argentinas (1882-1910). En B. González y J. Andermann, *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (pp. 295-330). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.
- Fernández, J. M. (2003). *El vidrio*. Madrid: Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, Ministerio de Ciencia y Tecnología.
- Fiell, C. y Fiell, P. (2012). *Diseño del siglo XX*. Madrid: Taschen.
- Fleming, J. y Honour, H. (1987). *Diccionario de las artes decorativas*. Madrid: Alianza.
- Gere, C. (1999). European decorative arts at the World's Fairs: 1850-1900. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 56(3), 3-56.
- Honour, H. (1982). *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait.
- León, T. (2016). *La fragmentación del mundo íntimo del coleccionista. Una aproximación a las artes decorativas en Chile a través de la colección de Hernán Garcés Silva*. (Tesis de licenciatura inédita). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Martin, C. (2009). Evolution's influence on art nouveau. *Nature*, 37.
- Martínez, E. (2010). El coleccionismo de arte japonés en España. Coleccionistas en activo: Daniel Montesdeoca. En P. San Ginés (Ed.), *Cruce de miradas. Relaciones e intercambios* (pp. 301-315). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Miller, J. (2000). *A closer look at antiques*. Londres: Marshall.
- Miller, J. (2011). *Antiques Handbook & Price Guide 2012-2013*. Londres: Octopus.

- Miller, J. (2015). *Antiques Handbook & Price Guide 2016-2017*. Londres: Octopus.
- Miller, J. (2015). *Miller's field guide: Glass*. Londres: Octopus.
- Miller, J., Leibe, F. y Hill, M. (2004). *20th-century glass*. Nueva York: DK Publishing.
- Miller, J. y Miller, M. (1991). *Miller's: Cómo reconocer las antigüedades*. Barcelona: Ceac.
- Molina, P. (2015). *Protocolo para descripción de objetos de cristal y vidrio*. Santiago: Dibam, SNM, Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales.
- Montero, B. (2008). *Anticuario*. Santiago: El Mercurio, Aguilar.
- Nieto, V. (1985). *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Madrid: Cátedra.
- Olivié, J. (2014). Verres. En B. Quette (dir.). *De la Chine aux Arts Décoratifs*, (52). París: Les Arts Décoratifs.
- Sanna, A. (2011). *Art Nouveau*. Florencia: Scala.
- Shuman, J. (2003). *Art glass identification & price guide*. Iola: Krause.
- Silverman, D. (1985). Art, craft, the garden and the factory: Emile Galle's manufacture of French art nouveau 1889 - 1904. *French Politics and Society*, (11), 39-49.
- Van de Lemme, A. (1997). *Art Déco. Guía ilustrada del estilo decorativo 1920 - 1940*. Madrid: Ágata.
- Von Simon, O. (1982). *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*. Madrid: Alianza.