

EL ORNAMENTO COMO PRINCIPIO: MODELOS, DOCTRINA Y GUSTO EN *EL MUSEO DE LA INDUSTRIA* (1869-1873)

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia (España)

Fecha de recepción: 22/05/2025

Fecha de aceptación: 08/10/2025

Resumen

El Museo de la Industria (1869–1873) fue una revista española fundamental en la construcción de una pedagogía del gusto vinculada al diseño industrial. Lejos de ser un simple catálogo ornamental, se erigió como instrumento normativo que articuló forma, función y tradición mediante un discurso riguroso sobre el ornamento. Su singular estructura —texto, grabado y plantilla— ofrecía una enseñanza integral dirigida a formar al obrero y al diseñador en los principios del buen gusto, la adecuación material y la claridad compositiva. Constituye un testimonio clave del proyecto regenerador que aspiraba a elevar la industria desde la estética.

Palabras clave

España, Gusto, Industria, Ornamento, Siglo XIX.

ORNAMENT AS PRINCIPLE: MODELS, DOCTRINE, AND TASTE IN EL MUSEO DE LA INDUSTRIA (1869–1873)

Abstract

El Museo de la Industria (1869–1873) was a significant Spanish journal that played a crucial role in establishing a pedagogy of taste associated with industrial design. Rather than functioning merely as an ornamental catalog, it served as a normative instrument that articulated the relationship between form, function, and tradition through a rigorous discourse on ornamentation. Its distinctive structure—comprising text, engravings, and templates—offered comprehensive guidance intended to educate both craftsmen and designers in the principles of good taste, material suitability, and compositional clarity. This publication stands as an important testament to the 19th-century reformist project aimed at enhancing industry through aesthetics.

Keywords

Spain, Taste, Industry, Ornament, Nineteenth century.



Entre los múltiples dispositivos impresos que vertebran la cultura visual del siglo XIX¹, pocos alcanzan la densidad semántica y la capacidad normativa de las revistas técnico-industriales, verdaderos artefactos textuales donde se traman —con sabia medida y firme voluntad sistemática— los principios de una nueva pedagogía del gusto². Dotadas de una naturaleza bifronte, estas publicaciones operan simultáneamente como plataformas de divulgación y como matrices de codificación estética, articulando en sus páginas el ideario reformista heredado del siglo ilustrado, el impulso moralizador de las teorías del diseño y la necesidad urgente de ofrecer al incipiente tejido industrial un repertorio decorativo dotado de legitimidad histórica y coherencia formal³. Lejos de limitarse a registrar novedades ornamentales, estas revistas construyen un canon moderno que articula técnica y arte, utilidad y belleza⁴. El ornamento se concibe como expresión de un orden racional que armoniza forma, función y estilo. Su discurso normativo —riguroso y pedagógico— aspira a modelar al nuevo sujeto industrial tanto en su praxis como en su mirada⁵.

Partiendo de este planteamiento, el presente estudio tiene como propósito analizar la revista *El Museo de la Industria* (1869–1873) desde una perspectiva histórico-artística que permita esclarecer su función como instrumento normativo en la configuración de una pedagogía del gusto en la España decimonónica. Se plantea demostrar que esta publicación no se limita a difundir modelos ornamentales, ya que articula un discurso estructurado que enlaza tradición formal y modernidad industrial mediante una reflexión sistemática sobre la relación entre forma, función y materia. La investigación se ha desarrollado a partir del análisis de la colección completa de la revista, accesible en la versión digital ofrecida por la Biblioteca Nacional de España a través de su catálogo en línea, aplicando un método cualitativo centrado en la arquitectura editorial, en el examen iconográfico y tipológico de sus repertorios gráficos y en la interpretación crítica de sus textos doctrinales. La relevancia de este enfoque reside en situar a la revista en el centro de los debates sobre ornamento, diseño y cultura material del siglo XIX, al tiempo que permite comprender su papel como laboratorio gráfico y doctrinal en el proceso de modernización artística española.

Para alcanzar una adecuada comprensión de la significación histórica de estas publicaciones resulta imprescindible situarlas en un horizonte más amplio, atento a su inserción en la cultura estética europea de la época. El examen detenido de estas revistas constituye una tarea ineludible para quien aspire a conocer con verdadero rigor los procesos de configuración, transmisión y recepción de las formas decorativas en el siglo XIX europeo. En sus páginas se advierte con singular elocuencia la confluencia de los grandes debates estéticos de la centuria, desde el eclecticismo como principio operativo hasta la aspiración a un estilo nacional que armonice tradición y modernidad, pasando por la reconsideración del papel del arte en la esfera social y la afirmación del diseño entendido como disciplina con autonomía conceptual y práctica⁶. La relevancia que alcanzan en el ámbito del mobiliario no se limita a la condición de repertorio tipológico ni a la mera compilación de soluciones técnicas, ya que lo que verdaderamente documentan es el complejo proceso mediante el cual la cultura material convierte al objeto cotidiano en cauce

¹ Álvarez, 2013-2014: 131-149.

² Bergot/Vergara/Garrido, 2018:179-200.

³ Blanc, 1882: 3. Blanc afirmaba que la enseñanza del ornamento debía fundarse en reglas y no en modas, porque “la belleza decorativa es hija de la proporción, no del capricho”, alineándose así con la vocación normativa de las revistas técnico-industriales decimonónicas.

⁴ García, 2011: 97-113.

⁵ Schwartz/Przyblyski, 2004: 133.

⁶ Arbeláez, 2015: 74-80.

de valores⁷, en espejo de una sensibilidad colectiva y en instrumento eficaz de educación del gusto⁸.

Contexto histórico: modernización, gusto burgués y la necesidad de “popularizar el buen gusto” en España

El último tercio del siglo XIX constituye para España un momento de inflexión histórica caracterizado por los envites entre las aspiraciones modernizadoras y la persistencia de estructuras sociales, económicas y mentales arraigadas en lógicas preindustriales⁹. En esa atmósfera densa, donde el discurso del progreso coexiste con inercias arcaicas¹⁰, el ornamento y el mobiliario adquieren un protagonismo que desborda con creces el ámbito de lo funcional para ingresar en la esfera de lo simbólico. Más que objetos de uso, devienen portadores de sentido y se transforman en signos materiales de una sensibilidad emergente, en soportes visibles de una pedagogía del gusto que se despliega, silenciosa pero eficazmente, en el interior del espacio doméstico¹¹.

La consolidación de una burguesía urbana en proceso de afirmación exige una legitimación estética del entorno que habita¹². Ya no basta con poseer: es preciso disponer con decoro. La casa, en este proceso, se convierte en escenario de representación social, y con ella cada uno de sus elementos —silla, cornisa, tapiz, consola— participa de un relato visual en el que lo ornamental no adorna, sino que articula¹³. La noción de “buen gusto” se instituye así en principio rector de una nueva cultura material, cuya pretensión no es excluir, sino educar. Lo que antes fue prerrogativa de minorías cultivadas se postula ahora como ideal formativo, llamado a alcanzar tanto al fabricante como al comerciante, tanto al obrero como al consumidor. Difundir el buen gusto no equivale a diluirlo, ya que entraña la tarea de preservar su coherencia interna frente a la amenaza de la vulgarización.

Es en esta coyuntura donde iniciativas como *El Museo de la Industria* revelan con claridad su sentido más profundo. El propósito de la publicación no se limita a la difusión de modelos bellos ni a la fijación gráfica de tendencias pasajeras. La empresa que la anima consiste en

⁷ Esta concepción del ornamento como expresión condensada de valores culturales y como forma históricamente determinada de sensibilidad colectiva encuentra un eco temprano en los planteamientos de Riegl, 1893 (1980):1-8, quien defenderá el carácter autónomo del ornamento como manifestación directa de la “voluntad artística” de cada época.

⁸ Pevsner, 1958:18–24 rastrea el surgimiento del diseño como disciplina autónoma a partir de las tensiones entre arte e industria, destacando el papel de publicaciones, escuelas y exposiciones en la formación de una cultura visual moderna.

⁹ Rodríguez, 2015: 63-86. Estas tensiones entre modernidad y tradición se reflejaron también en diversas formas de anti-industrialismo que, si bien menos virulentas que en otras latitudes, tuvieron su eco en España. Corrientes como el catolicismo social, el romanticismo estético de raíz ruskiniana o el naturismo libertario plantearon discursos que rechazaban los valores de la civilización industrial moderna, privilegiando modelos preindustriales, rurales o artesanales (Vara/Ramos, 2011:267-289). Frente a esas posiciones, *El Museo de la Industria* articula una respuesta afirmativa y propositiva que, sin renegar de la tradición, busca reformularla al servicio de una cultura técnica moderna, funcional y disciplinada.

¹⁰ Nicolás, 2009-2010: 277-287.

¹¹ Elias ha señalado que el control progresivo de las formas exteriores —desde los gestos hasta los objetos y espacios cotidianos— constituye un aspecto esencial del proceso civilizatorio, en tanto que expresión visible de jerarquización social y de interiorización de las normas en las clases medias emergentes (Elias, 1987: 131).

¹² Fernández/Cruz, 2017: 148-150.

¹³ Sauret, 1992-1993: 201-210. Andueza, 2024: 61-93.

formar un sujeto estético-industrial capaz de discernir proporciones, reconocer estilos, comprender estructuras y respetar la coherencia entre forma y función.¹⁴ La regeneración de la industria exige formar el juicio visual del que proyecta y del que consume. En esta lógica, el ornamento no opera como simple aderezo; actúa como manifestación visible de una ética del hacer, como expresión disciplinada de una civilización que aún cree en la alianza entre belleza y orden¹⁵.

España, atenta a los desarrollos alcanzados por Francia, Inglaterra, Alemania o Austria en el ámbito del diseño y de la cultura industrial, comienza a elaborar respuestas propias a partir de una conciencia clara de su desfase, unida a la firme valoración de un patrimonio ornamental de gran riqueza y profundidad histórica¹⁶. El legado hispánico —árabe, mudéjar, gótico, renacentista, barroco— se percibe como un caudal interpretativo plenamente vigente, apropiado para ser revisado con criterio y adaptado mediante procedimientos rigurosos a los lenguajes técnicos y estéticos de la época. Bajo esta perspectiva, la modernidad se entiende como continuidad reflexiva, como proceso que enlaza la herencia recibida con las aspiraciones del presente, sin ruptura, sin abandono, y con la voluntad de preservar lo esencial a través de nuevas formas.

En esa encrucijada fecunda entre historia y proyecto, entre técnica e imaginación, *El Museo de la Industria* se erige como espacio de mediación: laboratorio gráfico, tratado normativo, manual implícito de educación del gusto. En sus páginas no se establece una oposición entre pasado y porvenir, arte e industria, ámbito local y horizonte internacional, pues todos estos elementos se trenzan con voluntad constructiva en un discurso que aspira a articular identidad y progreso, forma y contenido, moral y producción¹⁷.

Presentación de la revista *El Museo de la Industria* (1869-1873): características editoriales, formato, contenidos y objetivos

Aparecida en octubre de 1869, *El Museo de la Industria* se inscribe con claridad en el marco de las iniciativas editoriales decimonónicas que aspiran a conjugar la instrucción técnica con la educación estética, desde una perspectiva pedagógica y a la vez regeneradora¹⁸. Fundada, dirigida y sostenida por Eduardo de Mariátegui y Martín —ingeniero militar, escritor técnico y figura clave en la divulgación de las artes industriales en España—, la revista se presenta desde su primer número como “revista mensual de las artes industriales”¹⁹. (Fig.1)

¹⁴ Sobre la necesidad de formar un sujeto estético con juicio visual, sentido de la proporción y conciencia de la relación entre forma y función, véase Miranda, 2007: 571-597, donde se analiza la transformación del espectador moderno —activo, reflexivo, dotado de criterio— en un sujeto postmoderno estetizado y pasivo, cuya relación con el arte y los objetos se ha desplazado de la contemplación crítica a un consumo superficial. Frente a esta deriva, el autor reivindica, de forma implícita, una reeducación del ojo que proyecta y del ojo que consume, capaz de resistir la banalización mediante la recuperación de una ética de la forma y una responsabilidad cultural en la percepción.

¹⁵ Bourgoïn, 1873: XII. Allí se defiende que el ornamento, lejos de ser “una epidermis del objeto”, actúa como manifestación visible del pensamiento constructivo, idea central que también estructura el discurso programático de *El Museo de la Industria*.

¹⁶ Rodríguez, 2015: 63-86.

¹⁷ Capellán, 2006: 41-80.

¹⁸ Aunque anterior a la fundación de la Institución Libre de Enseñanza (1876), *El Museo de la Industria* participa de un clima intelectual afín, en el que se concibe la educación estética como herramienta de regeneración social y formación integral del sujeto. Esta coincidencia de principios —en torno al gusto, el trabajo y la pedagogía del ver— prefigura algunas de las inquietudes que más tarde articularía el ideario institucionista. Sobre las enseñanzas artísticas en el ámbito de la mencionada Institución sigue siendo fundamental Garrido/Pinto, 1996: 151-166.

¹⁹ de Alzola, 1892: 22-26

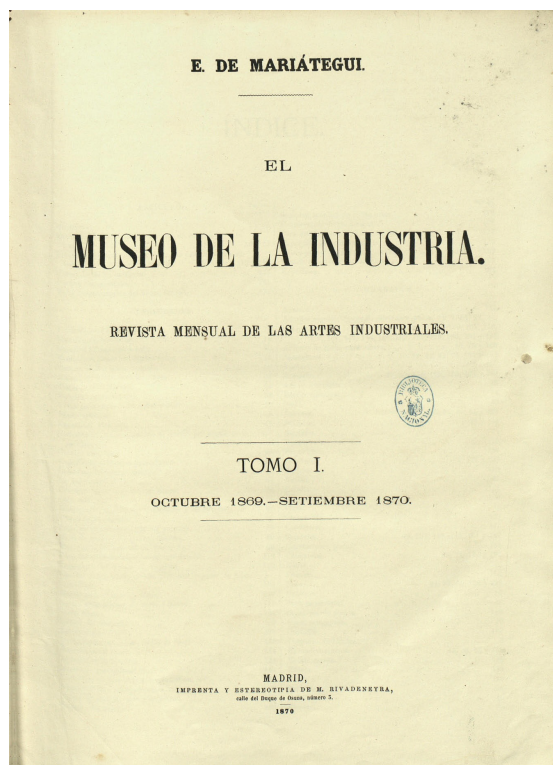


Fig. 1. Portada del primer número de *El Museo de la Industria*, octubre de 1869.

Publicada en la Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra²⁰, la revista adopta un formato regular de dieciséis páginas impresas a doble columna, acompañadas en cada entrega por un pliego suelto grabado por ambas caras, en el que se insertan modelos ornamentales a escala natural. Esta plantilla complementaria constituye uno de los signos distintivos de la publicación, y materializa su voluntad de incidir directamente en la práctica del taller, ofreciendo al lector la posibilidad de trasladar el diseño impreso al objeto real sin mediación.

La estructura de sus contenidos responde a una lógica clara: cada número ofrece una selección de grabados —verjas, muebles, molduras, capiteles, estufas, luminarias, frontones, etc.— acompañados por textos explicativos en los que se analizan sus principios compositivos, se discute su adecuación funcional o se argumenta su corrección estilística²¹.

²⁰ Estaba ubicada en la calle Duque de Osuna, 3, de Madrid.

²¹ La prensa ilustrada contemporánea valoró la aparición de *El Museo de la Industria* como una intervención útil y oportuna en favor del progreso estético de la industria nacional, lejos de considerarla una rareza bibliográfica al margen del reformismo ornamental del momento. En un artículo publicado el 12 de julio de 1870 en *La Ilustración de Madrid* se elogia con claridad su propósito pedagógico y su voluntad de dignificar las llamadas “artes mecánicas” mediante la educación del gusto y la difusión de principios decorativos fundados. Se afirma, incluso, que la revista tiene la capacidad de “educar a través de la forma, ennoblecer lo feo, convertir en artístico lo más vulgar, de idealizar, en fin, la materia, haciendo agradable lo que hasta ahora entre nosotros solo ha sido útil”. La crítica y reseña, firmada por Luis de Eguílaz, concluye reconociendo su importancia como vehículo para formar al obrero, elevar al aprendiz y regenerar la industria desde la belleza y la conciencia formal. Véase: *La Ilustración de Madrid*, Madrid, 17-VII-1870: 13.

A ello se añaden crónicas artísticas (notablemente las dedicadas a las Exposiciones de Londres y Viena), ensayos sobre ornamentación, secciones de variedades y, en ocasiones, traducciones o colaboraciones firmadas por especialistas europeos como W. Baeumer o J. Falke. (Fig. 2)

El objetivo declarado de la revista no deja lugar a equívocos: popularizar el buen gusto²², dignificar el trabajo manual, fomentar la enseñanza del dibujo industrial, mejorar la producción de talleres y fábricas, y dotar al país de una base ornamental capaz de competir con los modelos extranjeros sin caer en la copia servil ni en la rutina localista.

ÍNDICE.	
ARTÍCULOS.	Páginas.
Mayólica.	1 y 17
Forma y decoración de los adornos de puertas y ventanas.	33 y 49
Estudio comparativo de los productos de la industria artística en las naciones modernas.	65, 81, 97, 113 y 129
Utensilios de los antiguos.	140
Puertas ornamentales.	161
De la ornamentación del hierro fundido.	177
VARIEDADES.	
Exclusión para habitaciones.	16
Misa (nuevo uso de la).	16
Caballeros (Preparación del).	16
Retras para pagar los objetos rotos.	16
Plata para el uso sobre cemento.	22
Núcleo de hierro para los tintes.	22
Tintes para el marfil.	22
Taraxaco (Industria del).	22
Retras para pagar latón sobre vidrio.	22
Plomo artificial.	22
Exposición catalana.	48
Conservación de las pinturas al fresco por medio de la parafina.	48
Córcos artísticos.	48
Exposición de objetos para el culto.	64
Industria del bronce antiguo.	64
La Internacional.	64
Cemento fuerte para unir el hierro.	64
Bibliografía (Agenda del Constructor y El Artífice).	64
Nuevo papel pintado.	80
Papel de color pagado con petróleo.	80
Modo de limpiar los bronce dorados.	80
Exposición permanente en Barcelona.	96
Para dar gran dureza a las figuras de yeso.	112
Exposición de obreros en Londres.	112
Uso del corcho como muelle para los vagones de mercancías.	112
Barrita para objetos de latón.	112
Barrita para objetos de acero o hierro.	112
Metal blanco.	128
Brace de aluminio.	128
Barrita negra.	128
Para limpiar estampas, hojas de libros, etc.	128
Exposición de Lyon.	144
Exposición de Londres.	144
Barrita de encarnadillo.	144
Utensilios de cocina de acero Baeumer.	160
Puertas al óleo sobre cemento.	160
Nuevo sistema de arte e industria.	160
Barrita para muebles.	160
GRABADOS.	
Albanos.	148
Adornos arquitectónicos de diferentes estilos.	6, 7, 21, 22, 34, 25, 27, 28, 30, 51, 55, 57, 58, 59, 70, 84, 87, 100, 101, 118, 119, 124, 125, 148, 166, 167, 169, 173, 180, 181 y 185
Alfileres de poble para señores.	46, 79 y 109
Aparadores.	10, 28, 44, 61, 74, 121 y 141
Artales.	107
Armas.	27, 60, 105, 122, 155, 174 y 180
Arro de servilleta.	78
Banillo episcopal.	14
Basil.	20
Balcones.	13, 75, 80, 95 y 174
Baldones.	80 y 144
Bandejas.	41
Banqueta.	170
Bancasillas.	127
Boratajas.	4, 117 y 133
Bronces.	110
Bufo.	45
Caballito.	161
Caja tallada.	198
Cilic.	40
Campañilla.	127
Candelero.	123
Capiteles.	69, 101, 118, 120, 166 y 167
Cuerpo para platos.	181
Chimeneas.	29, 71, 124 y 191
Collar.	112
Cornuda.	150
Copas.	24, 25, 56, 126 y 128
Crismones.	14
Cruz procesional.	40
Cuarteron de puerta.	180
Cuero estampado.	70
Custodia.	127
Despacho de billetes.	8
Encarnadillos.	48, 88, 93 y 124
Establamiento.	118
Espejo.	188
Estates.	125
Estuche esmalado.	58
Estufa.	40
Flores.	77

Fig. 2. Primera página del índice de *El Museo de la Industria*, octubre de 1869-octubre de 1870.

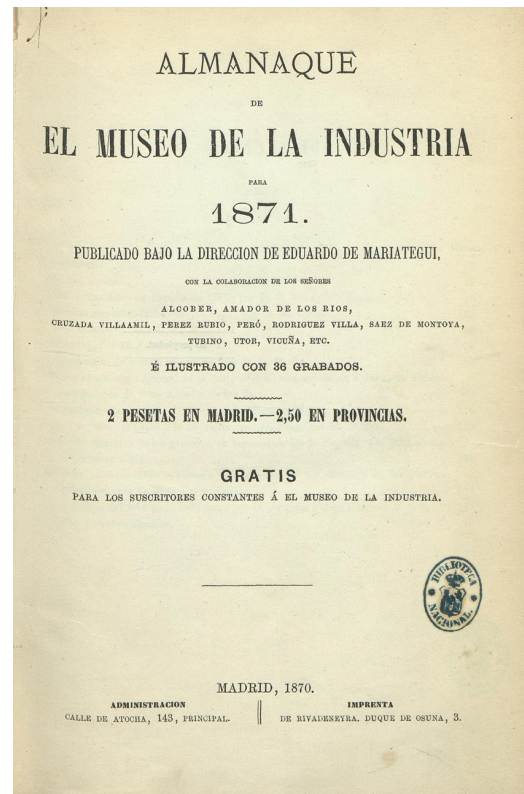


Fig. 3. Portada del *Almanaque de El Museo de la Industria* de 1871.

Con numeración y paginación continuada por tomos anuales, la colección conocida comprende tres volúmenes completos correspondientes a los años 1870, 1871 y 1872, además de los primeros ocho números del volumen correspondiente a 1873, año en que la publicación cesó en el mes de mayo²³. Se desconocen, por el momento, las razones concretas

²² Abad-Zardoya, 2012: 171-184. Lara/Lara, 2016: 521-531.

²³ La cronología de publicación (1869-1873) no resulta indiferente al clima histórico en que se inscribe. Estos años, marcados por la Revolución de 1868, la promulgación de la Constitución de 1869, el efímero reinado de Amadeo I y la proclamación de la Primera República, configuran un periodo de agitación institucional, pero también de ambiciones reformistas en los campos de la educación, la industria y la cultura. En este contexto, la revista se presenta como instrumento de modernización estética y técnica, alineado con el ideario regenerador que aspiraba a transformar la producción y el gusto en una España todavía rezagada respecto al modelo europeo. Un excelente panorama del ideario regenerativo en el contexto educativo de este periodo es el trazado por Viñao, 1985: 87-102.

que motivaron la interrupción definitiva de su edición. A esa serie se suman los almanaques editados para los años 1871, 1872 y 1873 (Fig. 3). Su consulta constituye hoy una fuente ineludible para el estudio de los modos de concebir, difundir y enseñar el ornamento en la España del siglo XIX, en un momento en que el país buscaba un lugar propio en la modernidad artística e industrial.

La empresa editorial de *El Museo de la Industria* no puede comprenderse plenamente sin atender al ideario que la sustenta, fruto de una visión profundamente moderna —y al mismo tiempo ilustrada— de las relaciones entre arte, técnica, trabajo y progreso. Eduardo de Mariátegui, su fundador y director, no concibe la industria como un simple mecanismo de producción, pues la entiende como un sistema integral en el que convergen principios formales, exigencias técnicas, pautas de consumo y valores culturales. En ese entramado complejo, el arte —la forma pensada, la belleza ordenada, el ornamento justificado— se afirma como núcleo del desarrollo industrial, donde actúa como medida y justificación última.

El proyecto de Mariátegui se sitúa, por tanto, en la estela de los grandes reformadores del gusto europeos. Como ellos, parte del diagnóstico de una profunda crisis del ornamento: estilos mezclados sin criterio, fórmulas agotadas repetidas hasta la saciedad, una tendencia creciente a lo arbitrario, lo efímero y lo banal. Frente a ese panorama, su respuesta no se orienta hacia la invención ex novo ni hacia la simple copia retrospectiva. Opta, en cambio, por la depuración del repertorio histórico y la recuperación crítica de formas consagradas por la tradición, reinterpretadas a la luz de las exigencias del presente²⁴. En esta operación, el arte industrial deja de ocupar una posición subalterna respecto de las bellas artes y pasa a ser concebido como un ámbito fértil para una nueva pedagogía social.

Esta concepción ética y formativa del arte aplicado se refleja también en el modo de comunicar. La revista no se limita a mostrar, explica. No adula al lector, lo instruye. De ahí su estructura dual. Por un lado, aparecen los grabados, cuidadosamente compuestos y comentados, y por otro los textos doctrinales, las crónicas y las reflexiones críticas. Ambos registros trabajan de forma complementaria para construir un sujeto nuevo; culto sin academicismo, hábil sin vulgaridad, moderno sin extranjería.

En suma, el proyecto de Mariátegui se revela como una de las manifestaciones más lúcidas del intento por redefinir el lugar del arte en la cultura industrial española. Frente a la disociación entre creación y producción, propone una síntesis fértil; frente al divorcio entre gusto y utilidad, postula su alianza; frente a la resignación ante el atraso nacional, invoca una tradición aún viva, capaz de iluminar el porvenir²⁵. Y uno de los cimientos ideológicos sobre los que se estructura es la firme oposición a una práctica ornamental desprovista de ley, hipertrofiada en su gesto y ajena a todo principio compositivo. La publicación, lejos de situarse en el terreno de la mera denuncia estilística, formula una impugnación de carácter estructural contra una deriva decorativa que, en su desmesura, revela tanto la fatiga de un repertorio visual como la disolución de un sistema de valores. Frente a la proliferación de elementos inconexos —ramajes imposibles, floraciones hiperbólicas, contorsiones vegetales carentes de necesidad formal, molduras arbitrariamente superpuestas—, la revista se levanta

²⁴ Entre los colaboradores habituales de la revista figuran algunas de las mentes más lúcidas en los campos de la investigación histórica, artística y arqueológica de la España del momento, junto con destacados profesores de arquitectura. Entre ellos cabe mencionar a Antonio Rodríguez Villa, Agustín Felipe Però Sabater, Gregorio Cruzada Villamil, José de Manjarrés, Fernando Fulgosio y José Villamil y Castro.

²⁵ Esta cuestión, desde una perspectiva general para la totalidad de España, en Raquejo, 1990: 185-190.

como instancia normativa que reclama el restablecimiento de la medida, el retorno a la proporción, la restitución del principio.

Desde esta perspectiva, la publicación articula un discurso de reforma integral que se opone abiertamente al horror vacui contemporáneo, a la dilución del ritmo, a la pérdida de jerarquía ornamental, a la tendencia a saturar toda superficie disponible con un dorado innecesario o con una ornamentación puramente epidérmica. Frente a ese delirio de lo superfluo²⁶, se propone una poética del vacío como elemento constructivo, una rehabilitación del ritmo como principio articulador y una vindicación del módulo como unidad reguladora de las proporciones. La mirada se dirige, así, hacia los repertorios ornamentales del Renacimiento, del clasicismo depurado y, en ciertos pasajes, de la Edad Media interpretada con rigor. Tradiciones que no buscan ser reproducidas mecánicamente, pues actúan como sistemas coherentes capaces de seguir orientando la creación contemporánea.

La fuerza de *El Museo de la Industria* no se limita a la calidad de sus contenidos; destaca también por la inteligente arquitectura editorial que convierte cada entrega en una unidad orgánica. Texto, imagen y plantilla se articulan en un dispositivo didáctico en el que la palabra orienta, el grabado ejemplifica y la plantilla operacionaliza. Redactado entre la tradición tratadística y la literatura técnica contemporánea, el texto asume un carácter doctrinal, orientado a formar el juicio y depurar el gusto. Más allá de describir modelos, transmite principios formales, referencias estilísticas y advertencias compositivas que configuran un canon operativo. Su vocación normativa no excluye la práctica profesional, pero se mantiene intelectualmente exigente, ofreciendo a fabricantes, dibujantes y aficionados un instrumento de orientación estética sin rebajar el nivel formativo. A ello se suma, en sintonía con los usos de la prensa especializada del momento, una sección dedicada a novedades, noticias y consejos de aplicación práctica²⁷, siempre subordinada a los criterios estéticos y técnicos que vertebran la publicación.

Los grabados que acompañan cada número —limpios en la ejecución, rigurosos en la proporción, severos en la claridad de sus líneas— se presentan como láminas ejemplares de valor normativo, concebidas para formar visualmente al lector. No proponen variaciones ni fomentan invenciones libres; responden a una lógica disciplinaria que exige precisión formal, coherencia estructural y adecuación funcional. Cada figura —verja, respaldo, alzado o tirador— encierra una lección implícita que articula un principio e ilustra una pauta (Fig. 4). Sin lugar para el capricho ni la licencia ornamental, se presentan como instrumentos didácticos destinados a consolidar un criterio, organizar la mirada y educar la mano.

A este corpus gráfico se añade un elemento de enorme singularidad, la plantilla suelta, grabada a escala real y reproducida por ambas caras. Lejos de desempeñar un papel secundario como apéndice, este pliego constituye el núcleo técnico de la propuesta editorial.

²⁶ Se posiciona con claridad frente a las derivas ornamentales del llamado estilo Napoleón III, cuya exuberancia ecléctica —aún vigente en amplios sectores de la sociedad europea y española— es objeto de crítica velada pero sistemática. Aunque dicho estilo atravesaba ya una fase de decadencia, mantenía su influencia en salones, mobiliarios, escaparates y repertorios gráficos, configurando una sensibilidad opuesta al ideal de medida, claridad estructural y adecuación funcional que la revista promueve con insistencia. Sobre la construcción de esa estética imperial, así como sobre su vigencia y posterior disolución, resulta fundamental el estudio de Muñoz-Yusta del Álamo, 2020: 257-292.

²⁷ Así, la revista también informaba sobre los logros de la industria artística española, como los obtenidos por el platero valenciano don Félix Xerri con la custodia realizada para la iglesia de San Nicolás de Valencia, premiada en la gran exposición de objetos de culto celebrada en Roma con motivo de la apertura del Concilio. Del mismo modo, daba cuenta de innovaciones técnicas y consejos prácticos, como la aparición de un nuevo papel pintado lavable con jabón, inventado en Dresde por M. Franke, o la manera más adecuada de limpiar los bronceos dorados.

En su trazado se cifra la voluntad de trasladar el modelo directamente al banco de trabajo, eliminando intermediaciones y desdibujando la frontera entre el diseño y su ejecución²⁸. (Fig. 5 y 6)

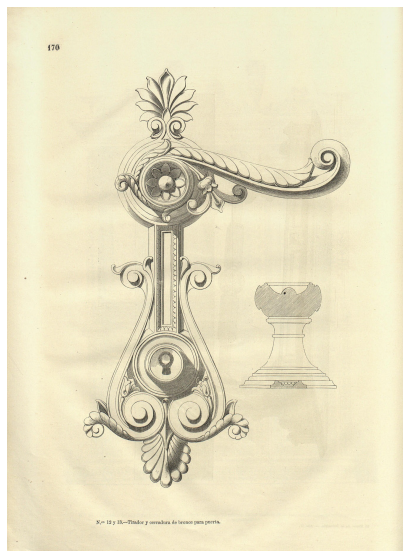
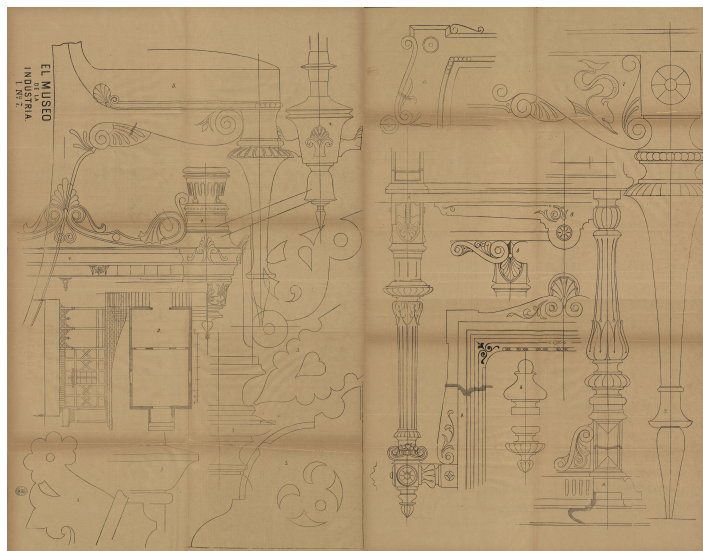


Fig. 4. *El Museo de la Industria*, agosto de 1871: p. 10.



Figs. 5 y 6. Plantillas para la realización de un pabellón rústico (1-3); silla y mesa de comedor según diseño del arquitecto J. Durm (5-7) y un lavabo conforme a dibujo del profesor Karl August Emil Torge (8). *El Museo de la Industria*, abril de 1870: pp. 17-18.

La integración de texto, imagen y plantilla obedece a una concepción estructural de la enseñanza del diseño, donde cada componente cumple una función específica en un proceso formativo integral. Esta arquitectura pedagógica activa simultáneamente la observación, el juicio y la ejecución, articulando teoría, modelo y aplicación como fases correlativas de una misma pedagogía de la forma. Más que una colección de ejemplos ornamentales, la revista constituye un corpus metódico orientado a formar en el arte del diseño con plena conciencia de su dimensión estética, cívica y productiva.

Tipologías y repertorios ornamentales

La riqueza de *El Museo de la Industria* no se manifiesta únicamente en sus propósitos teóricos; se expresa también —y de modo particularmente elocuente— en la extraordinaria variedad de los modelos gráficos que ofrece. Un análisis detenido del primer año de publicación permite trazar una cartografía de los objetos reproducidos que revela tanto la amplitud del proyecto como su estructura interna, orientada a abarcar de forma sistemática los diversos ámbitos del arte aplicado a la industria.

Los grabados, siempre acompañados de observaciones técnicas o comentarios estilísticos, responden a una organización por categorías funcionales que no es arbitraria, sino que delata una concepción jerarquizada del ornamento en función de su uso y de su integración espacial.

²⁸ Tal como se indica en el primer número de la revista, estas plantillas están concebidas “para facilitar las operaciones prácticas a los que quieran construir los modelos publicados en el texto” (*El Museo de la Industria*, Madrid, X, 1869: 4)

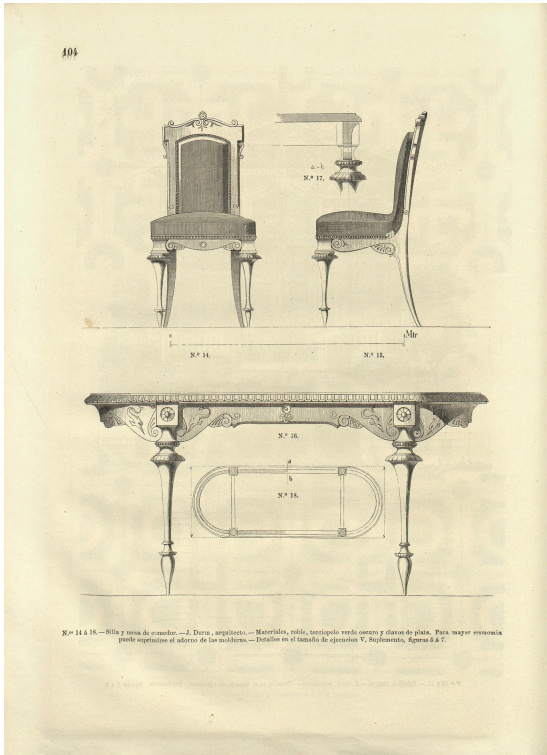


Fig. 7. *El Museo de la Industria*, abril de 1870: p. 8.

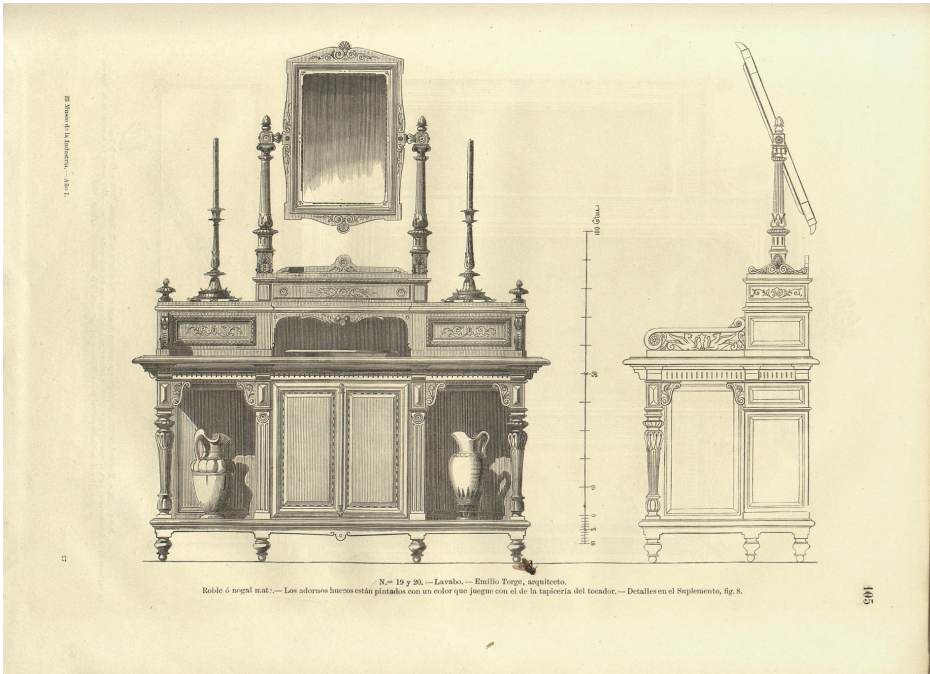


Fig. 8. *El Museo de la Industria*, abril de 1870: p. 9.

Destaca, en primer lugar, el repertorio mobiliario, que ocupa una parte sustancial de los números iniciales²⁹. En él se incluyen sillas, butacas, mesas de comedor y de juego, aparadores, escritorios, cómodas, armarios, perchas y cabeceros de cama. La variedad tipológica va acompañada de una intención modélica: cada pieza se presenta como ejemplo de adecuación estilística, combinando estructura firme y ornamentación sobria. Junto a estos elementos del mobiliario doméstico, ocupa un lugar destacado la rejería artística (Fig. 7 y 8). Verjas, cancelas, balcones, barandillas, rejillas y celosías son reproducidas con extraordinaria precisión, en diseños que alternan el vocabulario gótico, renacentista y tardo-rococó con motivos geométricos, vegetales o simbólicos. Estas piezas, además de mostrar la ductilidad expresiva del hierro, sirven como argumento para defender la dignidad artística del oficio del herrero y su importancia en la configuración de la arquitectura decorada. (Fig. 9)



Fig. 9. *El Museo de la Industria*, abril de 1871: p. 13.

No menos significativa es la atención prestada a la iluminación, concebida al mismo tiempo como exigencia funcional y como categoría estética. Lámparas de techo, arañas, candelabros, apliques murales y faroles aparecen profusamente representados, en diseños que incorporan cristal, metal y elementos esculpidos, en diálogo con las tendencias de la época y con una clara influencia del repertorio francés. A ello se suman objetos de menor escala, pero de alta elaboración técnica y valor ornamental: estufas de fundición decoradas con relieves vegetales o escenas alegóricas, braseros, chimeneas en hierro y piedra con marcos moldurados, y elementos de orfebrería civil, como llamadores, aldabas, tiradores, picaportes o perillas, o religiosa (cálices, ostensorios, vinajeras, etc.), incluso textiles y pasamanerías, todos ellos tratados como obras menores de un arte mayor. (Fig. 10, 11 y 12)

²⁹ Aunque *El Museo de la Industria* no es citado específicamente en el repertorio recogido por Fernández, 2012: 1-45, este resulta de utilidad para contextualizar el desarrollo historiográfico del mobiliario en España, así como para valorar la importancia de las fuentes gráficas del siglo XIX en la construcción de repertorios tipológicos y estéticos.

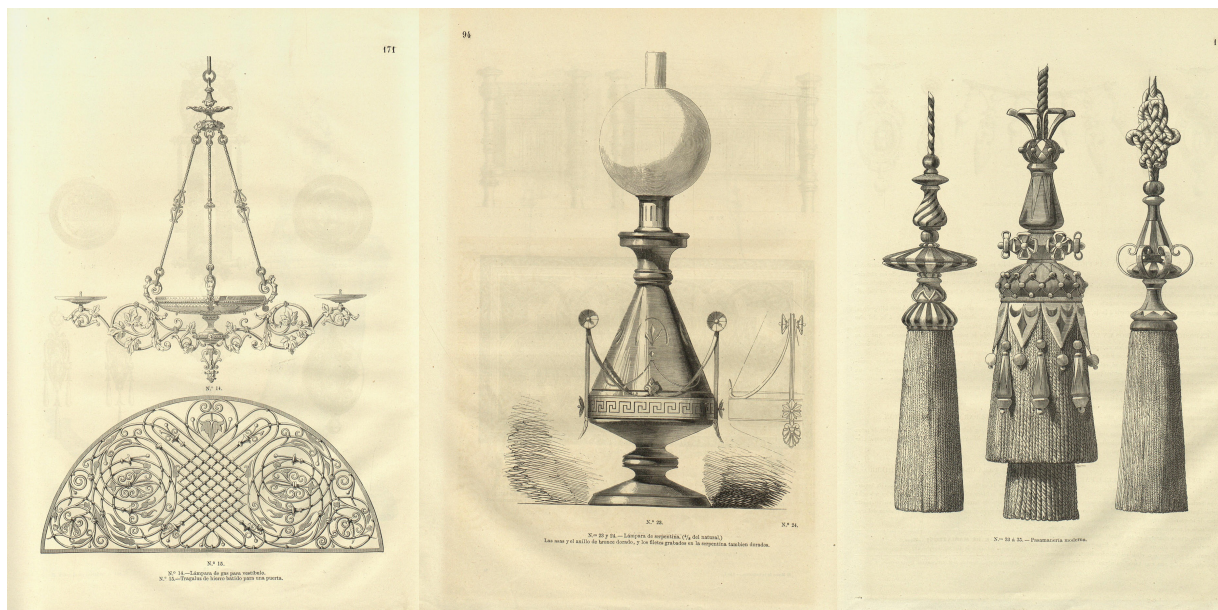


Fig. 10. *El Museo de la Industria*, agosto de 1871: p. 11.

Fig. 11. *El Museo de la Industria*, marzo de 1870: p. 14.

Fig. 12. *El Museo de la Industria*, abril de 1870: p. 16.

Las sillas, por ejemplo, son tratadas como entidades tipológicas de alta complejidad formal, cuyas distintas partes —respaldo, patas, travesaños, brazos, tapizados— han de responder a principios de proporción, claridad estructural y coherencia ornamental, de modo que el conjunto se articule con unidad interna y rigor compositivo. Los modelos reproducidos abarcan desde respaldos rectos hasta variantes curvas, y alternan decoraciones caladas o talladas que remiten a lenguajes tan diversos como el neogótico severo, el Luis XVI depurado o determinadas formulaciones del eclecticismo historicista. Las mesas, por su parte, aparecen organizadas en tipologías funcionales —de comedor, de juego, de costura, de tocador— que permiten ejemplificar distintas soluciones de simetría compositiva, combinación matérica y depuración técnica. Cada elemento —ya se trate del tablero, de los pies, de los faldones o de los zócalos— es objeto de un análisis que los sitúa en el ámbito de lo arquitectónico, tanto por la lógica constructiva que los rige como por la vocación estructural con que se conciben.

A ello se suman los armarios y aparadores, concebidos como volúmenes jerárquicos, organizados según principios de axialidad y con disposición ordenada de paneles, molduras, ménsulas y remates. En los veladores, escritorios y cómodas, la revista propone soluciones que armonizan la racionalidad del uso con la delicadeza del adorno. Se valora la claridad del frente, la economía de medios, la limpieza de perfiles, y se denuncia, por el contrario, la profusión innecesaria de tallas, dorados o incrustaciones. No menos interés presentan las estufas y braseros, cuya incorporación al mobiliario evidencia la voluntad de integrar las funciones técnicas en un lenguaje decorativo coherente. Suelen aparecer decoradas con motivos vegetales o arquitectónicos, inspirados en repertorios clásicos, bizantinos o góticos, y resueltas con una sorprendente fusión entre la forma escultórica y la eficacia térmica. Los sofás, sillones y otros asientos acolchados manifiestan una preocupación por la comodidad sin renunciar a la dignidad formal. La curvatura del respaldo, la armonía de los apoyabrazos, la elección del tapizado, la relación entre el volumen de los cojines y la estructura de soporte son tratados con el mismo rigor que se aplicaría a una fachada o a un retablo.

En todos los casos, el mueble es tratado como una entidad de naturaleza arquitectónica, dotada de estructura, lógica interna y coherencia compositiva, cuya configuración remite a los principios de orden, medida y proporción que articulan el ideal estético sostenido por la revista. Lejos de ser abordado como simple objeto utilitario o como soporte caprichoso de ornamentación, se presenta como organismo formal completo, cuya integridad responde a una racionalidad constructiva que aspira a educar tanto la mirada como el juicio.

Junto al mobiliario doméstico, *El Museo de la Industria* dedica una parte esencial de sus páginas a aquellos elementos ornamentales que, sin ser autónomos, definen el rostro mismo de la arquitectura interior y exterior. Se trata de un conjunto de estructuras funcionales —puertas, ventanas, rejas, frisos, cornisas, pilastras, zócalos y techos— que, una vez intervenidas por el adorno, dejan de ser meros pasajes o soportes para convertirse en lugares expresivos del estilo, umbrales de sentido y articulaciones simbólicas del espacio.

Las puertas no se entienden como simples vanos de paso, sino como portadoras de significado (Fig. 13). Cada elemento —marco, batiente, molduras, herrajes— admite tratamiento artístico e interpretación decorativa. La revista ofrece modelos donde la geometría neoclásica convive con ecos góticos o arabescos, según función y contexto. Se insiste en la correcta distribución del adorno según la vista frontal y lateral, así como en la subordinación jerárquica de las partes.

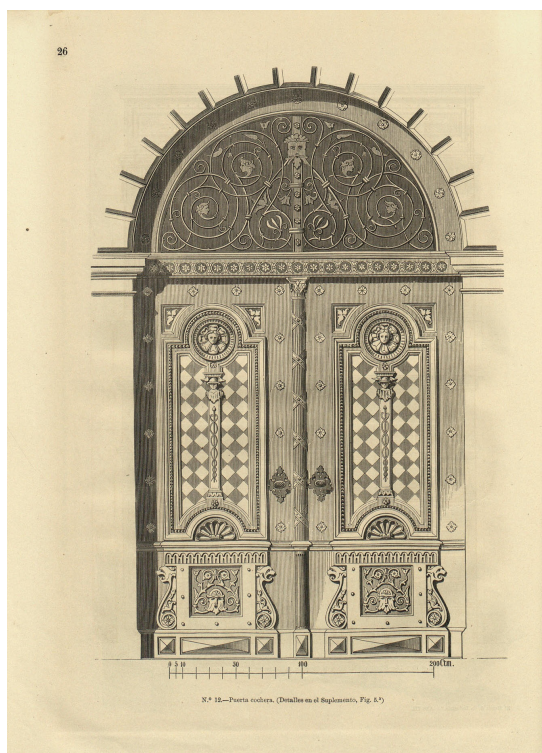


Fig. 13. *El Museo de la Industria*, noviembre de 1871: p. 10.

Del mismo modo, las ventanas, por su doble función de iluminación y conexión visual, reciben especial atención. Celosías, parteluces, arquillos y remates se ordenan con simetría y equilibrio, y se valoran como oportunidad para la rejería artística. Rejas y verjas, en balcones, cancelas o ventanales, muestran que el hierro, tratado con sensibilidad ornamental y rigor

formal, puede alcanzar la dignidad de las artes mayores, combinando tradiciones moriscas y góticas sin perder funcionalidad.

Frisos, pilastras, cornisas y zócalos se integran en el discurso arquitectónico como elementos de transición, encuadre y articulación visual, nunca como simple relleno. En los frisos se exalta el ritmo regular, el relieve comedido y la claridad del motivo decorativo — grecas, acantos, roleos, medallones o figuras simbólicas—. Las pilastras, de raigambre clásica, se adaptan en versiones románicas, renacentistas o barrocas, siempre con atención a proporciones.

Finalmente, los techos —artesonados, bóvedas decoradas o cielorrasos con filetes— se conciben como superficies privilegiadas para expresar orden y módulo. Casetones, retículas, plafones florales o heráldicos se rigen por una lógica repetitiva que no excluye el detalle, reafirmando que el ornamento ha de ser estructura visual, no adición superficial. (Fig. 14)

En todos estos ejemplos, se aprecia una voluntad de recuperar la dignidad de lo estructural, en tanto que soporte del ornamento, pero también como lugar donde se manifiesta, en su máxima intensidad, la belleza de la proporción, la claridad de la forma y el acuerdo entre la materia y el diseño.

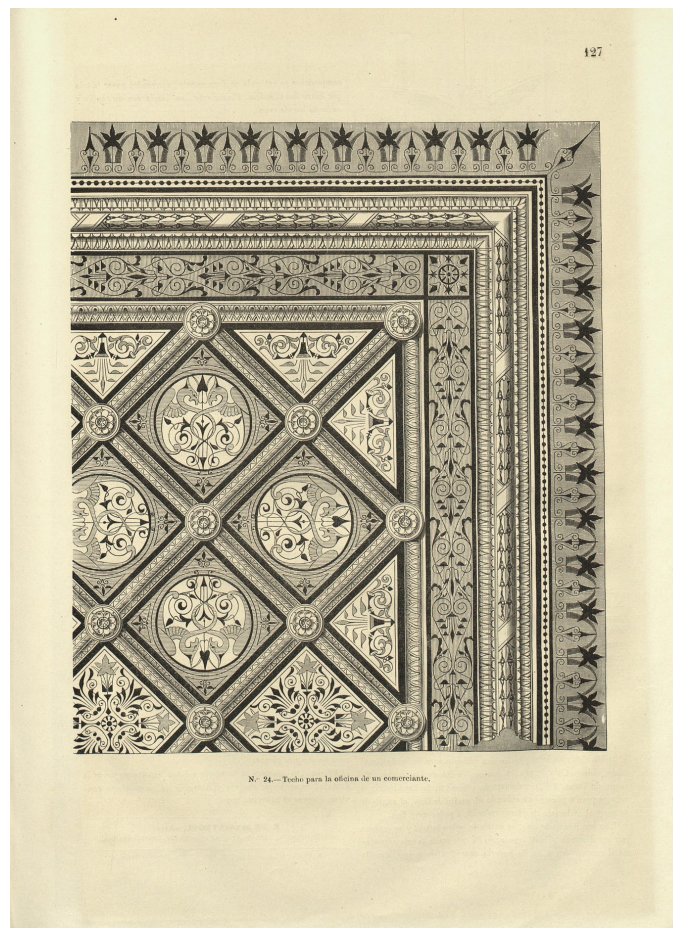


Fig. 14. *El Museo de la Industria*, mayo de 1871: p. 8.

Influencias foráneas: modelos franceses, ingleses y alemanes; mezcla de estilos históricos y “modernos”

La mirada comparada que *El Museo de la Industria* propone a lo largo de sus entregas revela un conocimiento atento —y en ocasiones admirativo, aunque no exento de reservas— del panorama decorativo internacional. Lejos de encerrarse en una visión localista, la revista participa de una cultura visual transnacional, nutrida por los catálogos de manufacturas extranjeras, las exposiciones universales, las misiones artísticas y los grabados técnicos que circulaban por Europa. Francia, Inglaterra y Alemania aparecen así como focos de irradiación estilística, cuyas producciones sirven tanto de estímulo como de contraste.

La influencia francesa es, sin duda, la más reiterada y ambigua. Por un lado, se reconoce el virtuosismo técnico de sus manufacturas, la elegancia de su línea y la capacidad de sus modelos para penetrar en todos los estratos de la industria del mueble y del ornamento³⁰. El repertorio Luis XV, Luis XVI y la reinterpretación del gótico flamígero gozan de amplia aceptación. Pero frente a esta capacidad seductora, la revista denuncia también los excesos: la disolución de las reglas compositivas, el abandono del principio de unidad formal y la propensión al adorno caprichoso, arbitrario, más preocupado por el efecto inmediato que por la coherencia estructural. Es una crítica serena, pero firme. La gracia no puede sustituir al orden; la fantasía no debe ocultar la falta de sistema.

En el caso inglés, el juicio es más favorable³¹. Se valora especialmente el vínculo entre pedagogía del diseño y producción industrial, así como el sentido moral del ornamento promovido por la escuela de Ruskin y el movimiento Arts and Crafts³². Los modelos británicos reproducidos o comentados en la revista —especialmente en el ámbito del mobiliario, la loza decorativa y la forja— destacan por su economía de medios, su rigor funcional y su fidelidad a los tipos históricos. Copeland o Mintons aparecen como ejemplos de una modernidad que no renuncia a la tradición³³, sino que la depura y la pone al servicio de un presente ordenado.

La industria alemana, por su parte, es observada con una mezcla de respeto y cautela³⁴. Se reconoce su competencia en el tratamiento del hierro y la madera, así como su afinado repertorio neogótico y neorrenacentista. Sin embargo, se reprocha en ocasiones cierta rigidez, una excesiva sistematicidad que amenaza con congelar el impulso creativo bajo la severidad del canon. No obstante, la atención a sus catálogos, a los nombres de sus fabricantes y a sus soluciones técnicas demuestra que, para Mariátegui y su entorno, Alemania representaba un modelo serio de regeneración formal compatible con una economía industrializada³⁵.

A través de una lectura crítica de los modelos extranjeros, *El Museo de la Industria* va configurando un ideario de carácter propio, sustentado en el estudio riguroso y en la voluntad de adaptación reflexiva. La combinación de estilos históricos con formas contemporáneas se contempla como una posibilidad legítima, siempre que exista una articulación clara entre las

³⁰ Un buen análisis del arraigo de lo francés en las artes decorativas españolas del siglo XIX es el llevado a cabo por Martín, 2021:189-195. Alzaga, 2021: 155-171.

³¹ Fondevila, 2017: 185-197.

³² Litvak, 1973: 211-220. MacCarthy, 1994: 412-436.

³³ Wainwright, 1989, donde se analiza la difusión internacional de las manufacturas cerámicas y de mobiliario británicas.

³⁴ Para esta cuestión es de obligada consulta Ortiz de Urbino, 2010: 277-287.

³⁵ La inclinación hacia el mundo germánico se refleja en la reiterada presencia de diseños procedentes de Alemania y Austria, cuyos grabados se estiman como referentes normativos para la formación del gusto industrial. Figuran entre los autores más representados M. Julio Schnorr (Stuttgart), M. Wintergest (Múnich), Alberto Juggermann (Berlín) o M. Wolanek (Viena), entre otros muchos.

partes y una lógica funcional que garantice la coherencia del conjunto. La revista acoge el eclecticismo cuando este responde a un principio de orden y no a la acumulación indiscriminada de elementos. La procedencia de las formas adquiere valor en la medida en que su integración se realiza con discernimiento y adecuación. En esta manera de entender el diseño, la modernidad adquiere un perfil constructivo, fundada en la interpretación inteligente de las tradiciones disponibles y en su ajuste a las condiciones culturales, técnicas y éticas del contexto español.

Principios compositivos y normativos del ornamento

En el pensamiento estético de *El Museo de la Industria*, la belleza nace de la relación adecuada entre forma, función y materia. Este principio, de raíz clásica y refinado por la tratadística renacentista, regula el diseño frente al exceso y la arbitrariedad. Toda forma debe responder a un uso específico: una silla sostiene, una lámpara alumbra, una estufa calienta. Si esa correspondencia se rompe, el objeto se desvirtúa. Conocer el estilo exige, por tanto, comprender el propósito de cada pieza. La belleza verdadera se manifiesta en la exactitud. Del mismo modo, cada material posee su lógica, ya que el hierro no se trabaja como la madera ni la piedra como el yeso. Forzar su naturaleza rompe el equilibrio. Por ello se rechazan molduras pobres doradas, mármoles fingidos, escayolas que imitan bronce o celosías de hojalata con pretensiones góticas. No se niega el artificio, pero sí el engaño, pues falsea la relación entre el objeto y quien lo utiliza³⁶.

La función, por su parte, no debe ser ocultada bajo el adorno, sino exaltada por él. El ornamento legítimo es aquel que brota de la forma funcional y que la acompaña sin violentarla. Así, un tirador puede ser decorativo si conserva su ergonomía; un respaldo tallado puede ser bello si respeta la curvatura que exige la espalda. El adorno no debe añadir, sino revelar; no debe competir con la forma, sino subrayarla³⁷. El exceso, la desproporción, la incoherencia entre lo útil y lo visible son signos de decadencia.

Una de las constantes más marcadas en *El Museo de la Industria* es la denuncia de los excesos ornamentales que, bajo apariencia de riqueza, comprometen la integridad formal del objeto y disuelven su coherencia estructural. Esta crítica no nace de un ascetismo estético; responde a la convicción de que todo ornamento desligado de un principio rector degenera en disonancia visual y falsedad material. El mal uso del dorado ejemplifica esta preocupación: aplicado sin jerarquía, en superficies inadecuadas o para ocultar materiales pobres, se convierte en signo de un gusto degradado³⁸. En la revista, el dorado no cumple una función ornamental indiferente; se interpreta como lenguaje simbólico, vinculado a espacios dotados de función o dignidad. Empleado sin criterio, pierde su sentido y traiciona su carga expresiva. Igualmente grave se considera la sobrecarga decorativa. Frente a la noción clásica de ornato como embellecimiento racional, se impone en ciertos ambientes contemporáneos una estética del relleno, una ansiedad por ocupar todo espacio disponible, como si la ausencia de vacío equivaliera a mayor valor artístico. *El Museo de la Industria* combate esta tendencia desde una perspectiva normativa; el ornamento ha de estar subordinado al orden, al ritmo, a la claridad de la forma. La abundancia no es riqueza, y la saturación, lejos de aumentar la nobleza del objeto, la disuelve en banalidad³⁹.

³⁶ Ruskin, 1849 (ed. 1944): 45-88. En “La lámpara de la verdad” denuncia con firmeza toda forma de engaño material, considerando que la imitación de materiales nobles degrada tanto la obra como el juicio de quien la contempla.

³⁷ Jones, 1856: Proposition 1–6. El célebre decorador inglés estableció como principio fundamental que todo ornamento debe nacer de la estructura que lo contiene, no superponerse como añadido gratuito

³⁸ *El Museo de la Industria*, Madrid, XII-1869: 33.

³⁹ Betts, 2021/2022: 131-279.

En todos estos aspectos, la revista no se limita a lamentar un estado de cosas. Propone una pedagogía del rigor, una reeducación del gusto basada en la medida, la jerarquía visual y la adecuación tipológica. El mal ornamento no es solo una disfunción estética; es un síntoma de desorden cultural, de pérdida de criterio, de olvido de las reglas que han dado dignidad al objeto trabajado por el hombre.

Importancia de los estilos “puros” y del conocimiento técnico y artístico del decorador

El estilo, para Mariátegui y sus colaboradores, no es un ropaje externo ni un efecto epidérmico; es una gramática formal que informa la totalidad del objeto. Y como tal, exige comprensión antes que aplicación. La impureza estilística —tan frecuente en los talleres sin formación— no se censura por esnobismo. Lo que se cuestiona es su falta de jerarquía interna y la arbitrariedad en la elección de motivos. Frente a ello, *El Museo de la Industria* propone una pedagogía del estilo, orientada a restituir al decorador su condición de agente consciente, capaz de articular forma, uso, técnica y significado.

Además, la pureza estilística no se plantea como objetivo autónomo ni como expresión de rigidez formal, ya que se concibe como instrumento para alcanzar la claridad estructural del objeto y la integridad de su formulación material. El cruce entre lenguajes ornamentales de distinta procedencia no se descarta de manera sistemática, siempre que responda a un criterio compositivo fundado en el conocimiento de sus respectivas lógicas internas. Lo que se rechaza es toda hibridación desprovista de articulación consciente, resultado de una adhesión superficial a la moda o de una voluntad expresiva ajena al entendimiento de los elementos combinados. La fidelidad al estilo adoptado, entendida como adhesión a su coherencia constructiva y semántica, actúa como garantía de calidad formal, al tiempo que se constituye en signo de respeto hacia el oficio, hacia el usuario y hacia el contexto en que el objeto habrá de inscribirse⁴⁰.

Entre la industria y el arte: el gusto y su circulación

El Museo de la Industria no presenta las Exposiciones Universales como simples escaparates de progreso técnico ni como certámenes de novedades materiales. Más bien, las concibe como escenarios donde se condensan las aspiraciones más elevadas de una civilización en marcha. París, Londres, Viena —ciudades que reaparecen con frecuencia en sus crónicas— encarnan tanto la condición de sedes anfitrionas como la de capitales simbólicas del arte aplicado⁴¹.

Las secciones dedicadas a los certámenes internacionales no se limitan a la descripción de piezas, técnicas o materiales. La revista interpreta cada ejemplo como fuente de aprendizaje para la renovación estética y productiva del país. En cada lámpara inglesa, mueble francés o vitrina alemana se advierte una armonía entre técnica y forma regida por principios. La excelencia resulta de una cultura visual extendida y de una educación estética que alcanza a todos los agentes del proceso: artistas, obreros, fabricantes y consumidores.

Entre los temas que con mayor rigor crítico aborda la revista se encuentra la hegemonía francesa en el campo del ornamento y de las artes aplicadas. Se reconoce en ella una potencia incuestionable en lo relativo a volumen de producción, proyección internacional y eficacia formal. Sin embargo, ese liderazgo es sometido, como ya se ha señalado, a un análisis severo, en el que se detecta una deriva inquietante: la separación progresiva entre forma y principio, entre belleza aparente y coherencia estructural.

⁴⁰ La cuestión de los estilos en la España decimonónica en Isac, 2017.

⁴¹ Una reciente lectura de la significación de estos eventos expositivos es la de Paliza, 2023: 95-117.

El reproche no se dirige a la técnica, estimada por su refinamiento, ni a la ejecución, reconocida en múltiples casos por alcanzar niveles de excelencia formal, ya que la objeción se formula en relación con la ausencia de un principio compositivo claramente articulado que sustente muchas de las creaciones. Se imputa a los diseñadores contemporáneos una tendencia a desplazar el orden mediante la invención, a sustituir la coherencia por la acumulación variada y a anteponer el efecto inmediato a la lógica estructural. Como resultado de esta inversión jerárquica, la producción ornamental deslumbra por su gracia superficial, aunque revela una preocupante falta de hondura conceptual; fascina por la minuciosidad de su ejecución, al tiempo que genera desconcierto por la carencia de un sistema que otorgue unidad a la forma.

La advertencia se dirige, ante todo, a España. No se trata de imitar sin discernimiento, ni de importar sin adaptar, ni de admirar sin comprender. *El Museo* postula, frente a esa tentación, una vía propia fundada en la depuración crítica de la tradición, en la claridad estructural, en la racionalidad del ornamento. La influencia extranjera puede ser fecunda cuando se filtra mediante el juicio histórico, la conciencia de estilo y la fidelidad a los principios. En lugar de adherirse a modas inestables o a sistemas ornamentales vacíos de fundamento, propone un retorno a los estilos que han sabido articular belleza, función y verdad material. El retorno a las fuentes responde a una lectura crítica orientada a reactivar lenguajes formales dotados de coherencia interna. Tres tradiciones se alzan como pilares de esa regeneración: el Renacimiento, la Edad Media y el Oriente.

El Renacimiento es presentado como la encarnación de una razón formal en la que la estructura adquiere primacía sobre cualquier recurso ornamental que no responda a una necesidad interna del objeto. En este sistema, cada elemento ocupa su lugar con exactitud, y las relaciones entre las partes se encuentran regidas por la proporción como principio rector. La belleza se entiende, en consecuencia, como manifestación de una armonía inteligible, resultado de una organización racional del conjunto. No se plantea una reproducción literal de sus formas históricas, ya que lo que se busca es la asimilación de su método: el dibujo riguroso, la lógica constructiva y el reconocimiento de la naturaleza intrínseca de cada tipología y material.

La Edad Media —y dentro de ella, el arte gótico y el mudéjar— se valora por su capacidad para integrar estructura y símbolo, ornamento y función. Los frisos románicos, las rejerías góticas y los muebles bajomedievales se admiran por la coherencia plástica que manifiestan, más que por el encierro en un estilo definido. El mudéjar, en particular, ofrece una síntesis ejemplar entre repetición rítmica, geometría compositiva, adecuación técnica y uso inteligente de los materiales⁴².

Oriente, por su parte, no se contempla como exotismo ni como extravagancia. Se valora como expresión depurada de una lógica ornamental basada en la estilización rigurosa. El arte islámico enseña a modular el plano, a organizar la superficie y a convertir la repetición en belleza sin caer en monotonía. En su lectura, el ornamento no actúa como simple adorno: articula la estructura⁴³. (Fig. 15)

Estas tres fuentes no se ofrecen como repertorios concluidos ni como modelos destinados a la mera repetición formal, ya que actúan como sistemas dotados de vitalidad interna, susceptibles de ser reactivados a través de una lectura crítica y contextualizada. Lejos de plantear un regreso pasivo a fórmulas pretéritas, permiten construir una estética orientada hacia el presente, en la que el pasado opera como fundamento estructural y no como ornamento arqueológico. La posibilidad de una regeneración auténtica del arte decorativo se halla en la

⁴² Sobre la vigencia de estos valores en el pensamiento estético finisecular español, véase Poblador, 2023:119-146.

⁴³ Rodríguez,2019: 426-431.

capacidad para descifrar la lógica interna del ornamento, ejercer una elección fundada en el conocimiento y acometer transformaciones guiadas por una fidelidad consciente al orden visual y material que cada estilo comporta.

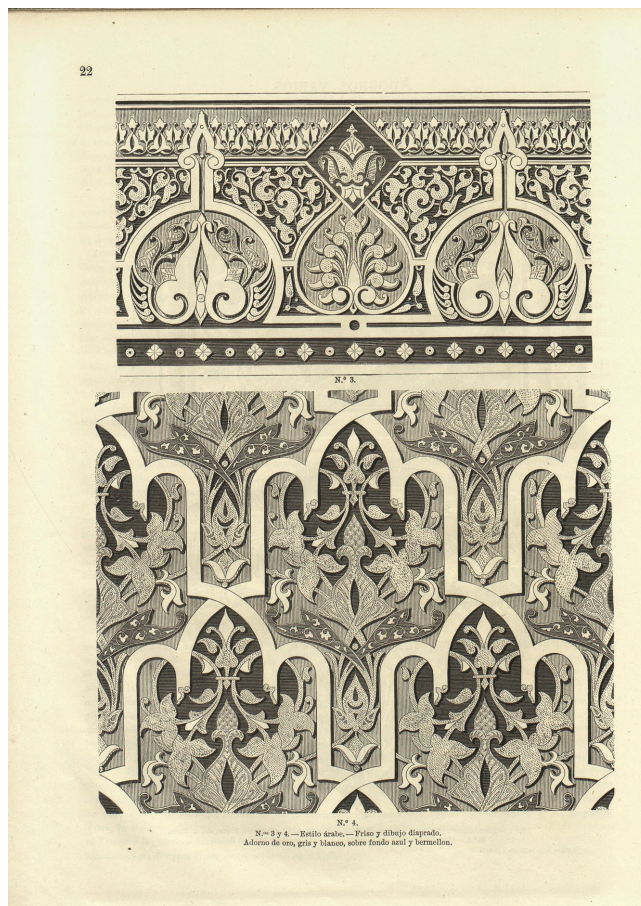


Fig. 15. *El Museo de la Industria*, abril de 1871: p. 5.

Conclusiones

El Museo de la Industria no fue una empresa secundaria ni una rareza editorial al margen del reformismo decorativo del siglo XIX. Muy al contrario, representa la formulación madura de un proyecto con voluntad normativa, donde la estética se concibe como principio rector del objeto, del espacio y de las prácticas sociales. Lejos de proponer una visión ornamental puramente epidérmica, la revista articula un sistema visual basado en la claridad estructural, la adecuación funcional y la dignidad de la forma, entendida como encarnación de una ley interna. La belleza, en estas páginas, no adorna, sino que organiza. Rige con la misma autoridad con que la geometría funda la arquitectura o la métrica estructura el discurso poético.

Estudiar hoy esta publicación supone regresar a un laboratorio intelectual donde el ornamento fue pensado como gramática de civilidad, el diseño como instrumento de formación colectiva y la forma como expresión moral de una cultura del trabajo. Su legado permanece inscrito —aunque a menudo de modo latente— en la memoria profunda de

algunas de las manifestaciones más significativas de las artes decorativas españolas de fin de siglo. Frente al exhibicionismo del exceso o al gesto vacío del capricho, *El Museo de la Industria* reivindicó la medida, el orden y la coherencia estilística como fundamentos de una modernidad con sentido.

Este ideario, lejos de estar clausurado en su época, conserva una sorprendente vigencia en los debates actuales sobre la enseñanza del diseño y la cultura material contemporánea. En un contexto saturado de imágenes, acelerado en sus consumos estéticos y marcado por la obsolescencia formal, retomar el vínculo entre técnica y ética, entre belleza y estructura, representa una tarea que trasciende lo historiográfico y se convierte en una exigencia pedagógica. La revista nos recuerda que formar el gusto implica dotar de criterio antes que imponer modelos; que diseñar consiste en dar forma a una idea de mundo más que en acumular efectos. Y que educar la mirada permanece, hoy más que nunca, como una de las tareas intelectuales más urgentes⁴⁴.

⁴⁴ Más de un siglo después, la aspiración de *El Museo de la Industria* conserva una vigencia insoslayable. Educar la mirada —antes que imponerla—, formar el gusto como facultad crítica, y entender el diseño como construcción de mundo y no como simple acumulación de efectos, son principios que hoy reclaman ser retomados con urgencia. Como ha subrayado Pilar Díez del Corral, con motivo de la presentación del congreso “El ojo experto” (Museo Arqueológico Nacional, 23 y 24 de octubre de 2024) la historia del arte no puede renunciar a su objeto ni a su método sin perder su razón de ser. Reivindicar el ojo experto, la atención al objeto y la lectura formal y comparativa como actos intelectuales esenciales es también una forma de resistencia ante la disolución contemporánea del juicio. *El Museo de la Industria*, al proponer una pedagogía del ver, se convierte así en un ejercicio pionero de alfabetización estética y de construcción de criterio que sigue interpelando a quienes hoy pensamos el arte desde su materia, su imagen y su forma.

Bibliografía

- Abad-Zardoya, Carmen (2012): “La dimensión cotidiana y social del «buen gusto»”. En: Arce, Ernesto/Castán, Alberto/Lomba, Concha/Lozano, Juan Carlos (eds): *Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 171-184.
- Álvarez Rodríguez, María Victoria (2015): “La revista *El arte en España* (1862-1870) y su papel en la evolución de la historiografía arquitectónica en España”. En: NORBA, *Revista de Arte*, [XXXV], pp. 131-149.
- Alzola y Minondo, Pablo de (1892): *El arte industrial en España*. Bilbao: Imprenta de la Casa de Misericordia
- Alzaga Ruiza, Amaya (2021): “El arte francés en la España del siglo XIX. Introducción a un escenario y unos actores”. En: Alzaga Ruiz, Amaya (dir.): *El gusto francés y su presencia en España (siglos XVII-XIX)*. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 155-171.
- Andueza Unanua, Pilar (2024): “Artefactos, muebles y objetos que transformaron el espacio doméstico burgués en el siglo XIX”. En: Pacheco Fernández, María Jesús/Bartolomé García, Fernando R. (eds): *La casa, intimidad y nuevos usos del espacio doméstico*. Madrid: Catarata, pp. 61-93.
- Arbeláez Ochoa, Elsie María (2015): “El diseño como disciplina eminentemente práctica, transformativa y comunicativa”. En: *Iconofacto*, [17], pp. 74-80.
- Bergot, Solène/Vergara-Leyton, Enrique/Garrido-Pea, Claudio (2018): “Paradigma estético y artes decorativas en el Chile republicano. Una aproximación a través de las exposiciones de 1873 y 1875”. En: *Aisthesis*, [64], pp. 179-200.
- Betts, Mark Michel (2021-2022): “Divergencias en torno al concepto de funcionalismo en la historia del Diseño. Primera Escuela de Chicago, Bauhaus y HfG Hochschule für Gestaltung”. En: *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* [Cuaderno 139], pp. 131-279.
- Blanc, Charles (1882): *Grammaire des arts décoratifs*. Paris: Renouard, H. Loones, Succ.
- Bourgoin, Jules (1873): *Théorie de l'ornement*. Paris: A. Lèvy, Libraire-Éditeur.
- Capellan de Miguel, Gonzalo (2006): “¿Mejora la Humanidad? El concepto de progreso en la España liberal”. En: Suarez Cortina, Manuel (coord.): *La Redención del pueblo: la cultura progresista en la España liberal*. Santander: Editorial Universidad de Cantabria, pp. 41-80.
- Cruz Valenciano, Jesús (2017): *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Eliás, Norbert (1939, ed. española 1987): *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Paradas, Rafael (2013): “Bibliografía de la historia del mueble español (1872-2012)”. En: *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación* [3], pp. 1-45.
- Fondevila Guinart, Mariàngels (2017): “Inglaterra, maestra y protectora de las artes”. En: Fontán del Junco, Manuel/Zozaya Álvarez, María (coord.): *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya/Fundación Juan March.
- Garrido González, José Ángel/Pinto Martín, Amparo (1996): “La educación estética en la Institución Libre de Enseñanza”. En: RIFOP: *Revista interuniversitaria de formación del profesorado: continuación de la antigua Revista de Escuelas Normales*, [27], pp. 151-166.
- Isac, Ángel (2017): *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos*. Granada: Diputación de Granada.

- Lara Nieto, María del Carmen/Lara Lara, Fernando (2016): “El buen gusto como el tacto de nuestra razón (los usos y estilos en la concepción del cuerpo y la moda”. En; *Daimón. Revista Internacional de Filosofía* [5], pp. 521-531.
- Loos, Adolf (1908, ed. española 1972): *Adolf Loos. Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MacCarthy, Fiona (1995): *William Morris: a life for our time*. New York: Alfred A. Knopf.
- Martín, Fernando A. (2021): “El lujo francés en las colecciones españolas: piezas de mesa y sacristía”. En: Alzaga Ruiz, Amaya (dir.): *El gusto francés y su presencia en España (siglos XVII-XIX)*. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 189-195.
- Martínez Vara, Tomás/Ramos Gorostiza, José Luis (2011): “El Anti-industrialismo en España (1870-1936). En: *Alcores*, [11], pp. 267-289.
- Miranda Mas, Carlos (2007): “Aproximaciones a una metamorfosis del sujeto estético contemporáneo”. En: *Boletín de Arte*, [28], pp. 571-597.
- Muñoz-Yusta del Álamo, Miguel (2020): “El estilo Napoleón III: el estilo de la opulencia”. En: *Cuadernos de Investigación Histórica*, [37], pp. 257-292.
- Nadal Oller, Jordi/Sudriá, Carles (1993): “La controversia en torno al atraso económico español en la segunda mitad del siglo XIX (1860-1913)”. En: *Revista de Historia Industrial*, [3], pp. 199-224.
- Nicolás Gómez, Salvadora (2009-2010): “Los estudios de arte del siglo XIX, reflexiones en voz alta”. En: *Imafronte*, [21-22], pp. 277-287.
- Ortiz de Urbina Sobrino, Paloma (2010): “La imagen de Alemania en España (1860-1920”. En: *Cuadernos de Filología Alemana*, [Anejo II], pp. 277-287.
- Pevsner, Nikolaus (1936, ed. español 2000): *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.
- Poblador Muga, María Pilar (2014): “El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización”. En: Lomba Serrano, Concha/Lozano López, Juan Carlos/Arce Oliva, Ernesto Carlos/Castán Chocarro, Alberto (coord.): *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, pp. 119-144.
- Raquejo, Tonia (1990): “Bellas Artes o diseño, ¿un debate decimonónico resuelto?”. En: *Boletín de Arte*, [11], pp. 185-190.
- Ramírez Verdún, Pedro (2012): “Eduardo de Mariátegui y Martín”. En: *Revista del Ejército*, [858], p. 119.
- Rodríguez Bernis, Sofía (2015): “Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del Historicismo”. En: *Además de: Revista online de artes decorativas y diseño*, [1], pp. 63-86.
- Rodríguez Domingo, José Manuel (2019): “Los modelos ornamentales del alhambrismo en la arquitectura (1836-1892)”. En: Payo Hernanz, René Jesús/Martín Martínez de Simón, Elena/Matesanz del Barrio, José/Zaparaín Yáñez, María José (coord.): *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Burgos: Universidad de Burgos, pp. 426-431.
- Ruskin, John (1849, ed. española 1944): *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires: Librería y Editorial “El Ateneo”.
- Sauret Serrano, Teresa (1992-1993): “Familias e interiores burgueses. Una visión iconográfica”. En: *Boletín de Arte*, [13-14], pp. 201-210.
- Schwartz, Vanessa R./Przyblyski, Jeannene M (2004): *The Nineteenth-century Visual Culture Reader*. Nueva York: Routledge

- Viñao Frago, Antonio (1985): “La educación en el sexenio (1868-1874). Libertades formales y libertades reales”. En: *Anales de Pedagogía*, [3], pp. 87-102.
- Wainwright, Clive (1989): *The Romantic Interior: The British collector at home 1750-1850*. New Haven: Yale University Press.