

«La Perspectiva más vistosa que la naturaleza vio». Un prodigioso tocador mecánico para María Luisa de Parma¹

Carmen ABAD ZARDOYA

Universidad de Zaragoza

Résumé :

Au 18^e siècle, le goût pour les automates, les horloges et les meubles mécanisés a fait émerger un nouveau sens du prodige lié à l'ingéniosité humaine. Un projet inédit de coiffeuse à automates conçu pour la reine María Luisa par un horloger controversé de Séville et la biographie mouvementée d'un cabinet coiffeuse fabriqué par la firme Seddon, Sons & Shackleton sont les pierres angulaires d'une réflexion sur l'agence matérielle des objets personnalisés et automatisés dans la construction de l'image de l'élite.

Mots-clés : Arts décoratifs du 18^e siècle, Agence matérielle, Biographie d'objet, Cabinet, Coiffeuse, Table de toilette.

Resumen:

En el siglo XVIII, el gusto por autómatas, relojes y muebles mecanizados propició la aparición de un nuevo sentido del prodigio vinculado al ingenio humano. Un proyecto inédito de tocador con autómatas diseñado para la reina María Luisa por un controvertido relojero sevillano y la azarosa biografía de un cabinet-tocador realizado por la firma Seddon, Sons & Shackleton son los puntos de apoyo de una reflexión sobre la agencia material de los objetos personalizados y automatizados en la construcción de la imagen de las élites.

Palabras clave: Artes decorativas del siglo XVIII, Agencia material, Biografía del objeto, Gabinete, Tocador.

Abstract:

In the eighteenth century, the fascination with automata, clocks, and mechanized furniture fostered the emergence of a new understanding of marvels, closely tied to human ingenuity. An unprecedented project for a dressing table with automata, designed for Queen María Luisa by a controversial Sevillian clockmaker, together with the eventful biography of a cabinet-dressing table produced by the firm Seddon, Sons & Shackleton, serve as the foundation for a reflection on the material agency of personalized and automated objects in shaping the image of the elites.

Keywords: Eighteenth-century decorative arts, Material agency, Object biography, Cabinet, Dressing table.

¹ Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte, Grupo *Vestigium*, <https://orcid.org/0000-0002-9994-230X>. Este artículo es resultado de la investigación desarrollada en el marco de los proyectos de investigación *Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: un enfoque holístico*. Ministerio de Ciencia e Innovación /AEI/10.13039/501100011033 y *Podemos, influyentes, comprometidas y útiles. La vida de las mujeres en los espacios cortesanos, domésticos, económicos, políticos y culturales*, PID2021-123444NB-I00.

«El prodigio no procede de la naturaleza como por el portento,
sino del hombre, de la vida, del mundo»

Barcia 1870, p. 269

La evolución de la cultura material, como la del pensamiento, deja su impronta en las palabras (Abad Zardoya, 2023, Introd.). En el Siglo de las Luces —que fue también el de la «revolución de los objetos» (Cornette, 1989)— cuando el interés por la ciencia y la tecnología impregnaban una emergente esfera pública (Spary, 1999: 211-219), se añadieron a los diccionarios académicos españoles nuevas acepciones del término prodigio que lo situaban en un horizonte humano y tangible (DA, t. III, DLE 1780). Además del signo profético o del milagro, el prodigio pasó a ser, como objeto, «una cosa especial o primorosa en su línea» y como acontecimiento, un «suceso extraño que excede a los límites regulares de la naturaleza» (DA, DLE de 1780, DLE de 1817). Con esta ampliación del concepto —no necesariamente vinculada a la potencia divina— se abría la posibilidad de emplear de manera hiperbólica (Moliner, 1966) el adjetivo prodigioso/a. Aplicado a un artefacto, el calificativo indicaba que éste era «excelente, primoroso y exquisito». Referido a su funcionamiento, aludía a un fenómeno «maravilloso y extraordinario», en la medida en que el artificio —o «máquina que facilita el ejercicio de un arte»— desencadenaba el prodigio (DLE de 1780). Aquellas matizaciones incorporadas a los diccionarios académicos del Setecientos (el DA de 1726 y el DLE de 1780) terminaron filtrándose en el primer *Diccionario de Sinónimos* de la lengua española de Roque Barcia quien, al intentar establecer los límites del portento, el prodigio, el milagro y la maravilla optó por describir esta última como el «prodigio del arte o del genio» (Barcia, 1870: t. I, 270).

El humano prodigio. Objetos en la encrucijada de las artes y las ciencias

La asociación del prodigio al desarrollo de las capacidades humanas rescatada por Roque Barcia hundía sus raíces en el periodo que va entre mediados del setecientos y las primeras décadas del ochocientos, cuando la corte y la sociedad españolas estaban inmersas en lo que se ha denominado la edad de la «ciencia pública» (Spary, 1999: 212). Entre prácticas cortesanas y entretenimientos públicos, la experimentación científica, difundida a través de la prensa y de los demostradores, se presentaba como espectáculo, pero también como vivencia estética (Vega, 2010: 157). Hijas del ingenio, las artes decorativas o prácticas se reafirmaron como un terreno particularmente fértil para la innovación técnica y artística (Scott, 1995), dando lugar a objetos «excelentes» en su género que [de]mostraban, en su alianza expresiva con la tecnología, el progreso del conocimiento y su utilidad en la consecución del bien general. De ahí que voces autorizadas en la historiografía del arte como Charlotte Guichard contemplen las artes decorativas del siglo XVIII como «campo privilegiado de experimentación metodológica donde se articulan la historia social y material y el enfoque formal» (Guichard, 2015: 102).

Asumiendo esta premisa, las siguientes páginas parten del análisis de un proyecto fallido de máquina-tocador para plantear una serie de cuestiones teóricas relativas al

mobiliario mecanizado en el contexto del reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma: el común interés de artífices y curiosos por los artículos fronterizos entre las artes y las ciencias (autómatas, muebles mecanizados, relojes, piezas de colección para gabinetes de máquinas), la agencia material de estos objetos de prestigio (Gell, 2008/2021) en entornos regulados por la etiqueta cortesana (Biagioli, 2008) o los mimbres que trenzan su biografía social y cultural (Appadurai, 1991).

El estudio de caso —estructurado en los apartados objeto, sujeto, contexto— que sirve de base a estas reflexiones, se fundamenta en un documento inédito del Archivo General de Palacio de Madrid, interpretado a la luz de un expediente inquisitorial y una carta que ayudan a perfilar la personalidad de su autor (Félix Gómez Merino), así como de extractos de prensa que, si bien no pueden confirmarse como fuentes directas de inspiración de la propuesta, permiten contextualizarla. Nos centramos en concreto en las noticias publicadas de un «prodigioso» gabinete-tocador con reloj musical de la firma *Seddon, Sons & Shackleton* que, a diferencia del proyecto inconcluso, fue efectivamente construido para la realeza española, aunque se arrancó demasiado pronto del ámbito para el que fue concebido (Robinson, 1905). Ambos tocadores, el proyectado y el materializado, son ejemplos paradigmáticos del éxito de una estética empirista que abrazó el «encanto de la tecnología» para desplegar, en el teatro de las relaciones sociales, una «tecnología del encanto» (Gell, 1992).

El objeto: un tocador para la reina María Luisa

«No permiten las actuales urgencias estos gastos». Esa fue la tajante negativa que recibió Félix Gómez Merino a un memorial elevado a la Casa Real en enero de 1801. En su escrito solicitaba, con el único propósito de obsequiar a la reina María Luisa, la construcción de un tocador de su invención que reunía las prestaciones de un mueble suntuario, de un reloj con diversas sonerías y de un «castillo» (*sic.*) de autómatas. Enterrado entre otros memoriales con los que no guardaba relación alguna, el proyecto encabezado por el título «Plan de tocador y maquina» pudo estar acompañado en origen de un dibujo que posteriormente se traspapeló, pues hoy no se encuentra junto al manuscrito que lo describe. De haberse fabricado aquel fruto del ingenio, el artefacto resultante habría encajado en las acepciones objetual y factual del término prodigio tal y como se han definido en el primer apartado de este texto, ya que el primoroso objeto devenía en proceso al activarse sus múltiples dispositivos mecánicos, ópticos y sonoros. Don Félix Gómez Merino definía su «ynvento» como un tocador de dos cuerpos coronado, a su vez, por un sofisticado reloj, lo que indica que alcanzaba una altura considerable y estaba pensado para colocar junto a la pared. A juzgar por el despliegue de efectos cinéticos y musicales que se describen, el artefacto aspiraba a alcanzar la extraordinaria sofisticación del mobiliario de los Roentgen, una familia de ebanistas alemanes especializada en la creación gabinetes y tocadores con dispositivos mecánicos y musicales inesperados, cuyo accionamiento se explicaba, únicamente, a sus afortunados propietarios (Koepe, 2012: 12). David Roentgen, el *ébéniste-mecanicien* hijo del fundador, ideó y construyó por iniciativa propia los modelos más sofisticados, con los que consiguió llamar la atención —y lo que es más importante, los encargos— de monarcas como Louis XVI y Catalina la Grande, quienes pagaron fabulosas sumas

por piezas cuya fama perduraría gracias a la prensa (*La Minerva o el Revisor General*, 29 de enero de 1808: 206-207).

El artefacto diseñado —también a iniciativa de Gómez Merino— era de trazado arquitectónico al gusto neoclásico, y sus líneas obedecían a los presupuestos formales del orden compuesto. El cuerpo bajo debía estar dotado de gavetas y otros pequeños compartimentos para cumplir la función de guardajoyas, como era preceptivo en este tipo de muebles. Si el cuerpo inferior se mostraba discreto en sus prestaciones —e incluso algo escaso si tenemos en cuenta la ausencia del imprescindible espejo—, el superior se concebía como una especie de «castillo» (*sic*) de autómatas. Las instrucciones de uso del mueble sugeridas en el texto aludían a un desvelamiento de la máquina-tocador que aportaba sentido del drama a la exhibición de sus componentes automatizados: una combinación de naves surcando el oleaje, figuras femeninas articuladas y salvas de artillería integradas en el cuerpo superior. Eran los ingenios mecánicos y, sobre todo, la secuencia teatralizada de su puesta en marcha, los que convertían el objeto inerte en un acontecimiento inmersivo que amenizaba el ritual cotidiano del *lever* e incluso de su equivalente vespertino, siempre que la reina «quisiere destocarse de noche en el».

Félix Gómez Merino dispuso que, mientras no se utilizara, el cuerpo superior del tocador se mantuviera totalmente cubierto por un «velo», una especie de cortinaje o telón armado a modo de pabellón, y que solo se descorriese «quando se siente la Real Peersona en el asiento de dicho tocador [...] principiando», en ese mismo instante, «a sonar música de la clase y composición del Real Agrado». Este acompañamiento sonoro realizaba el desvelamiento progresivo de la «fachada» del cuerpo superior del mueble, ocupado, en su mayor parte, por la mar «o lo que la representa». Entre olas en constante movimiento surcaban las fingidas aguas —«a rumbos opuestos»— tres hileras de barcos de todas las suertes y procedencias conocidas. La primera estaba compuesta por navíos, fragatas y naves de línea, es decir, por buques de guerra. La intermedia por naves comerciales o de carga como jabeques (embarcación «a modo de una galera, o fragata pequeña de remo y vela. La usan mucho en el Mediterraneo, especialmente los Mallorquines, é Ibicencos», DLE 1780) urcas (embarcacion, «ó barco grande, muy ancho de buque por en medio de él. Es vaso de carga, y sirve ordinariamente en varios parages de Indias para el transporte de granos y otros géneros», DLE 1780) y paquebotes (embarcación «que sirve para llevar los correos de una parte á otra», DLE 1780). La tercera y última mostraba embarcaciones costaneras como faluchos (embarcación «con una vela latina», DLE 1780), lanchas, botes y sereníes (bote pequeño «que se lleva en los navíos además del grande para más pronto servicio», DLE 1780). La contemplación de todos estos elementos en movimiento, dispuestos a distintas alturas y distancias de la concurrencia, había de componer en profundidad «la prespectiva [por perspectiva] mas vistosa que la Naturaleza vio». Por el tema y la complejidad de la animación, resulta inevitable relacionar la propuesta de Gómez Merino con espectáculos ilusionistas como el *Eidophusikon* de Louthembourg, un teatro a pequeña escala cuyos actores eran los elementos naturales y los objetos expuestos a su acción, en este caso embarcaciones correspondientes a las tres ramas de la navegación. No obstante, el parecido entre ambos artificios se agota ahí pues, a diferencia del gusto por lo sublime que

caracterizaba las funciones del *Eidophusikon* (Bermingham, 2016: 376-399), Gómez Merino se limitaba a cultivar, en clave cortesana, el amable atractivo de lo pintoresco. Por afinidad estética, su diseño se encuentra mucho más cerca de los «relojes de paisaje» que se pondrían de moda ya avanzado el ochocientos. Se trata de pinturas al óleo o pequeños dioramas polimatéricos (con elementos en relieve de estuco o pasta de papel) encerrados en sus marcos-caja que, en ocasiones, se enriquecían con melodías y sencillos sistemas de autómatas. De hecho, el proyecto de Gómez Merino describe sobre el papel requería de un mecanismo mucho más elaborado que el que exhibe un ejemplar conservado el Museo Naval de Madrid, al que se anticipa casi en cinco décadas. Se trata de un «reloj de paisaje» con cuatro melodías y un sistema de naves autómatas —dos barquitos surcando olas de papel de seda— patentado y firmado a mediados del siglo XIX por Jacques-Cailly y Pierre-Joseph Eude, que habían reutilizado la esfera de un reloj de hacia 1760 fabricado por Charles Cabrier II (Bernal Sánchez, 2024: 63-65).

El ingenio de Gómez Merino era mucho más ambicioso que el que se acaba de describir. En los costados de su marina dinamizada con tres hileras de embarcaciones se disponían sendos compartimentos de madera que, además de ocultar la maquinaria necesaria para accionar naves y olas, alojaban unas puertecillas frontales. Estas, al abrirse, dejaban salir acompasadamente a «varias Damas vestidas cada una a uso de su país, vien vistosas». Las pequeñas figuras articuladas se deslizaban por unas guías desde los extremos del mueble, para reunirse en el centro de su recorrido, situándose frente a la reina. Allí le dedicarían una gentil reverencia presentándole «las joyas para el adorno de aquel día». Cumplida su misión, las damas seguían «su rumbo» regresando a sus compartimentos, como los autómatas de algunos de los relojes de la bien abastecida colección real (Aranda Huete, 2011; Sancho Gaspar, 2008).

Aunque este teatro mecánico de objetos con aires pintorescos y cosmopolitas estaba pensado, específicamente, para la función pública de la *toilette* matutina de María Luisa, Gómez Merino contempló en su proyecto la posibilidad de un uso nocturno para el curioso tocador sin espejo, desarrollando su potencial escenográfico mediante una combinación de efectos lumínicos, cinéticos y sonoros. En una descripción farragosa y un tanto confusa, hacía alusión a una iluminación artificial «de colores moviéndose este en círculo», efecto que don Félix consideraba «sumamente agradable por la diversidad de Bueltas y colores».

Al igual que algunos de los muebles mecanizados o con sorpresa (*meubles à système, surprise furniture, furniture of complication*) de algunos ebanistas europeos (Roentgen, Seddon & Sons y Shackelton, Jean-François Oeben), Félix Gómez Merino propuso que su tocador, si fuere del «Real Agrado» de la reina María Luisa, exhibiera en el remate superior un imponente «Relox» con varias sonerías. Probablemente, el autor del memorial quiso tentar la conocida afición de Carlos IV y su esposa por los relojes describiendo un ejemplar personalizado y equipado con los últimos adelantos tecnológicos (Aranda Huete, 2011; Sancho Gaspar, 2008). Así pues, éste no solo debía marcar las horas y los minutos, sino también los segundos, posibilidad que se había hecho efectiva a partir del descubrimiento del segundero tan solo tres décadas antes. De hecho, todavía en 1791, en el *Tratado General y Matemático de Reloxeria*, Manuel de Zerella exponía las dificultades que suponía, aun para los más reputados profesionales

como Ferdinand Berthoud (que había sido relojero mecánico de Louis XV y de la Marina francesa), fabricar un «reloj de instantes» (Zerella, 1791: 94-97). Pero la confianza de Gómez Merino en los avances de la tecnología no entendía de limitaciones, pues su máquina —cuya construcción delegaba en otros maestros— debía señalar igualmente el día del mes, las estaciones del año, las «semanas, crecientes y menguantes de luna» y «las tres partes del sol a el día». En un auténtico *tour de force*, sumaba a las prestaciones de un reloj astronómico y «de instantes» un sistema personalizado de recordatorios que, como los más célebres *cabinets* mecánicos, se dirigiera específicamente a sus destinatarios. Así pues, el sofisticado tocador habría de señalar los días de la Reina, los del Rey, los de los «Príncipes y demás Real Familia» amén de otras fechas destacadas del calendario cortesano como los «días de Besamanos, Santos y Jubileos». Llegado a este punto, Gómez Merino se dejó llevar por el entusiasmo y propuso dar a todo el conjunto la forma de un castillo que «quando V.M. se sentara disparara por sus Artilleros su Artilleria en obsequio de Nuestra Reyna y Señora». Este marcial colofón sonoro, unido al desfile de navíos de guerra en la marina automatizada del cuerpo superior, denota la familiaridad del autor del proyecto con la cultura lúdica moderna, en la que la exhibición teatralizada del poder militar de la corona estaba perfectamente asumida como recurso temático y retórico (Gómez López, 2017).

El sujeto: un «emprendedor con algún conocimiento de máquinas»

Tal y como sucedió con la voz prodigio, el término curiosidad —y el adjetivo referido a quienes la practicaban— ampliaron su significado al abrigo del pensamiento ilustrado. Frente al tradicional sentido peyorativo que la asimilaba a la impertinencia, poco a poco fue ganando terreno otra visión meliorativa de esta actitud vital. Al elevarse a la categoría de *curiosité scientifique*, el otrora vicio devino en virtud intelectual y su práctica llegó a interpretarse, gracias a sus provechosos efectos, como motor de las artes, la música, las ciencias y la industria. Como consecuencia de ello, los curiosos se incorporaron a la galería de tipos dieciochescos bajo dos perfiles no incompatibles: el de aquellos que manifestaban su apetito de saber cosas nuevas, loables e instructivas (una postura defendida por Feijoo o Terreros y Pando) y el de quienes, por afición o diletantismo, coleccionaban curiosidades científicas, artísticas y arqueológicas (Álvarez de Miranda, 1992; MacGregor, 2007). A este prestigioso colectivo, integrado por miembros de la realeza, de los círculos aristocráticos y de las redes ilustradas se dirigieron las aspiraciones de una plétora de ingenieros y maestros en las más diversas artes. Del espíritu renovador de unos o bien de las alianzas establecidas entre artífices de diversas disciplinas (ebanistas y relojeros, por ejemplo) surgieron una gran variedad de objetos suntuarios cuyo principal valor era la fusión entre arte, ciencia y sentido del espectáculo (Vega, 2010).

Del autor del proyecto de tocador, Félix Gómez Merino, se tienen pocas certezas, más allá de haber nacido en Sevilla, haber trabajado como relojero y ser hijo de don José Gómez Merino, antiguo Administrador General de la Renta de Tabacos en Cochabamba. El «Suplicante» formulaba su petición mencionando esta circunstancia en las primeras líneas del memorial, confiando en que el cargo público de su progenitor podría granjearle alguna ventaja de cara a lograr sus pretensiones. Aunque alejados por un

océano, padre e hijo compartían la vocación de proyectar máquinas, aunque, a juzgar por los resultados de las tentativas que tenemos documentadas, ninguno contó con la formación suficiente como para crear ingenios viables.

A pesar de ello, estando en Buenos Aires a comienzos de 1799, don José Gómez Merino había conseguido de la Dirección General de Tabacos la autorización y el sostén económico indispensables para construir una prensa «de nueva invención» con la que sellar el papel de los cigarrillos oficiales, que podían así distinguirse de los fraudulentos (Mariluz Urquijo, 1964: 111). En su solicitud afirmaba haber ideado y construido en su anterior destino (Cochabamba) una máquina a tal fin y, para demostrar su eficacia, presentó una hoja impresa en su ingenio con 64 sellos, que utilizó para elaborar cuatro paquetes de cigarrillos marcados individualmente. Ante lo que parecía un éxito probado del prototipo, la Junta Superior de la Real Hacienda resolvió proporcionarle los medios materiales y humanos necesarios —entre ellos los servicios del afamado platero Juan de Dios Rivera— para fabricar la máquina de su invención. Si bien la prensa estuvo lista a finales de octubre de 1800, su puesta en funcionamiento, que resultó decepcionante, se hizo esperar hasta el 12 de febrero de 1801 (Mariluz Urquijo, 1964: 112). Este retraso de casi cinco meses sería providencial para las aspiraciones de Félix Gómez Merino puesto que, cuando presentó su propuesta de tocador en Madrid en enero de aquel mismo año, la reputación de don José permanecía intacta y nada hacía presagiar el desafortunado desenlace de su aventura bonaerense. Teniendo en cuenta la secuencia temporal, podemos concluir que el rechazo del memorial de don Félix no tuvo que ver con el fracaso paterno, sino más bien con el contraste palmario que había entre las maravillosas capacidades atribuidas al tocador y su vaguedad a la hora de concretar los medios técnicos para fabricarlo y demostrar su conocimiento de la materia. De hecho, en su memorial, Félix Gómez Merino se limitaba a solicitar de la reina la elección de un «Obrador que sea de su agrado» para construir el tocador poniendo de paso a su disposición «los oficiales de barrios Artes [sin especificar] que son prezisos e igualmente los materiales» de los que se había de componer el mueble.

Tras el categórico y previsible rechazo de su propuesta, el rastro de Félix Gómez Merino se desvanece para no reaparecer hasta 1806, año en el que afronta una denuncia presentada ante el tribunal del Santo Oficio de Granada por proferir blasfemias y afirmaciones heréticas. El expediente inquisitorial conservado en el Archivo Histórico Nacional (AHN, Leg. 3730, Exp. 294), en el que figura como relojero «natural de Sevilla», reúne una sucesión de testimonios e informes que lo sitúan en distintas localidades andaluzas (Carmona, Sevilla, Jaén, Baeza, Granada y Málaga) donde el acusado que, desencantado, decía haber abandonado los estudios de teología, se presentó de las formas más variopintas. Según la ocasión manifestó ser «Ingeniero», «Académico de Ingenieros y Maestro Universal» e incluso «Maestro de Arquitectura o Agrimensor», sin que se le pudiera probar fehacientemente otro oficio que el de relojero con tienda abierta, por el exiguo plazo de dos meses, en la sevillana calle de Génova, en el Zacatín granadino y, por un año, en la calle de San Agustín de Málaga.

La caída en desgracia que supuso este encontronazo con la Inquisición daría lugar a un nuevo silencio en su biografía que solo se rompería una década después. El martes 9 de enero de 1816, la *Gaceta de Madrid* publicaba que la Real Sociedad Económica de

Valencia había concedido a don Félix Gómez Merino un premio de 640 reales «por haber preparado el esparto, presentando varias muestras primorosas de esta materia, y fabricándose de la misma hasta 10 clases de lienzos bastos» (*Gaceta de Madrid*, 9 de enero de 1816, 4: 28-29). Al parecer, en todo este tiempo no había desistido de su empeño ingenieril, aunque había reorientado sus esfuerzos hacia fines más acordes con el utilitarismo ilustrado, tales como la renovación de las producciones textiles, pues el retraso de España en esta materia seguía preocupando, y mucho, a los poderes públicos del reinado de Fernando VII, en otros asuntos muy alejados del ideario de las Luces. Unos meses después de haber recibido el premio, en abril de 1816, Gómez Merino presentó una propuesta a la Real Sociedad Económica de Murcia para establecer su propia fábrica de tejidos de esparto, si bien el informe emitido por la junta, fechado en abril, expresaba ciertas reservas hacia su persona:

devo decir a V.S. Ilustrísima que Merino ha ofrecido tantas cosas al Capitan General y aun al publico segun se manifestó en el diario que me han hecho concebir la idea de que es un genio emprendedor con algún conocimiento de maquinas, y ha tomado este adbitrio para subsistir, despues que el Capitan General acaso habiendole conocido parece que se ha separado de protegerle y renunciado a todos los proyectos que tenia concebidos.

Inasequible al desaliento, el 15 de julio de 1817 Félix Gómez Merino se resarcía de su último contratiempo escribiendo otra carta desde Valencia, esta vez dirigida a don Francisco de Saavedra y Sangronis, en la que presentaba un nuevo informe sobre el cultivo y fabricación de artículos de esparto, acompañado de unas muestras numeradas de los diferentes géneros confeccionados, que se podían identificar gracias a un listado adjunto (AHFTG, Fondo Saavedra, Caja 20, Exp.057). La misiva dirigida a un ya muy enfermo Saavedra (entonces presidente de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País) es el último documento que nos brinda noticias suyas. Se trata sin duda de nuestro hombre pues, al pie del texto, podemos distinguir su alambicada firma, que apenas había cambiado desde aquel lejano memorial elevado a Palacio en 1801 (figs. 1 y 2).

Figs. 1 y 2. Firma en el memorial elevado a Palacio el año de 1801 (A.G.P. Carlos IV Casa, Leg. 184, Exp. 2). Firma de la carta dirigida a don Francisco de Saavedra y Sangronis en 1817(AHFTG, Fondo Saavedra, Caja 20, Exp.057).

Las ínfulas de Gómez Merino a la hora de presentarse, comparadas con las escasas credenciales de su talento (incluso las relativas a su único oficio reconocido, el de relojero) son sintomáticas de un clima cultural en el que la vocación y la formación necesaria para desarrollarla no siempre fueron a la par. A pesar de que el público español, a través de la prensa y de las demostraciones públicas, pudo conocer invenciones tan prodigiosamente perfectas como los autómatas de los Droz, traídos a Madrid en 1789 por los hermanos Gendre (Aracil Ávila, 1998: 364; Herrero Sánchez, 1999: 174), sobre muchos de los maquinistas o fabricantes de ingenios siempre pesó una sospecha de charlatanería (Vega, 2010: 101 y 125; Herrero Sánchez, 1999: 175). La misma que despertaba, con sus innumerables promesas y su tendencia a la hipérbole, el enigmático relojero sevillano.

El contexto: de la corte a la opinión pública

Puesto que en 1801 Félix Gómez Merino buscaba despertar la curiosidad de la reina en particular, parece más que acertado que su «ynvento» adoptase la forma de un tocador femenino. Este mueble y las prácticas vinculadas a él estaban plenamente integradas en la etiqueta de corte, un sistema ritual emulado por las élites urbanas (Rodríguez Bernis, 2010; Molina Martín, 2013) que visibilizaba la distinción y las relaciones de poder facilitando, a su vez, la «producción y distribución de conocimiento» (Moscoso, 1999: 35). Desenvolverse en las ceremonias de la vida cortesana requería de los usuarios de estos muebles el aprendizaje de un conjunto de habilidades y normas de conducta comprendidas en la virtud social por excelencia, la civilidad (Álvarez de Miranda, 1992: 401-405). La correcta manipulación del tocador y sus aderezos contribuía a moldear las conductas en ámbitos de relación codificados, de manera que podemos incluir este mueble en la categoría de actante acuñada por Bruno Latour o, cuando menos, reconocerle esa «agencia secundaria» que Alfred Gell atribuyó al objeto artístico engarzado en la «matriz de la relación social» (Gell, 1998: 7). Los tocadores no fueron meros complementos en la teatralizada metamorfosis pública de la dama en que se convirtió la *toilette* (Molina Martín, 2013), antes bien jugaron un papel activo muy importante en la «puesta en escena de las élites» (Guichard, 2015; Hellman, 2011). De hecho, los modelos personalizados, que además incorporaban las últimas novedades artísticas y tecnológicas, podían llegar a funcionar como «extensiones protésicas» de sus usuarias, en la medida en que objetivaban su identidad individual (Parente, 2016: 178) y revestían de espectacularidad sus rituales cotidianos.

Resulta imposible determinar qué modelos concretos pudieron servir de inspiración a Félix Gómez Merino pero su propuesta, que se inscribe en la línea antes mencionada, pertenece a un periodo en el que las noticias de autómatas, instrumentos científicos, muebles mecánicos y relojes se multiplicaron en la prensa española. De entre todos los testimonios que se pueden recabar de objetos extraordinarios en su género (prodigiosos al fin), nos centramos únicamente en los referidos a un gabinete-tocador cuyo rastro se ha podido, de forma excepcional, seguir en el tiempo (Robinson 1905; Gilbert, 1997; Bonham Website). En varios números del *Diario de Madrid* fechados entre mayo de 1794 y marzo de 1796 se anunció la convocatoria de una rifa (lunes 12 de mayo de 1794), la exhibición pública (avisos del 23 y el 30 de mayo de 1794) y,

finalmente, la suspensión del sorteo, por Real Orden de Carlos IV (4 de marzo de 1796), de un exquisito ejemplar británico de «tocador» (*sic.*) dotado de un «relox de música» y rematado por la corona imperial.

Todo comienza con el *Diario de Madrid* del 12 de mayo de 1794 donde se anunciaba la rifa de un tocador de la prestigiosa firma londinense *Seddon, Sons & Shackleton*, decorado al exterior con pinturas de «Guillermo (William) Hamilton». El mueble, trasladado hasta Madrid por el comerciante londinense Nathaniel Lucas, había sido tasado por los más hábiles artistas de la Villa y Corte en 441.283 reales (*Diario de Madrid* de 6 de mayo de 1794) y se expuso al público en el «quarto principal» del número 10 de la madrileña Red de San Luis (*Diario de Madrid* del 23 de mayo de 1794). En el primer anuncio se explicaba con todo detalle el significado de un elaboradísimo programa iconográfico de exaltación de la monarquía española acompañado de representaciones alegóricas de los elementos, las estaciones, los signos del zodiaco y los tiempos del día y la noche. Las pinturas y esculturas de bronce hacían constantes referencias genéricas a la corona española (los leones de la base, «flores de lirio y alelíos de Aragón, significando los esclarecidos progenitores y antecesores de la Real Familia», un genio alado portando el toisón de oro, tres Pegasos en representación del «espíritu heroyco» de la «Nación Española», tres águilas imperiales y la corona imperial) pero también, de forma individualizada, aludían directamente a la persona de María Luisa de Parma, mediante «una figura álada, que lleva suspendidas la Banda y Cruz de la Orden de la Reina» y que se situaba en una posición central. Sin que sepamos la razón, finalmente la rifa se suspendió el 12 de noviembre de 1795 y el rey ordenó la devolución de los boletos y el retorno de la pieza al Reino Unido a cargo del comerciante inglés (*Diario de Madrid* del 4 de marzo de 1796) (figs. 3 y 4).



Figs. 3 y 4. Fotografías del «tocador» de *Seddon, Sons & Shackleton* publicadas en 1905 por Frederick S. Robinson en *English Furniture*, Londres, Methuen & Co. Plate CLVII.

El citado mueble, que la historiografía anglosajona ha considerado unánimemente como posible encargo de Carlos IV (en su interior aparecen la fecha de finalización, 28 de junio de 1793, y el nombre del maestro ebanista, R. Newham) quedó huérfano de sentido al alejarse de sus primeros destinatarios, viendo seriamente comprometida su capacidad de agencia fuera del escenario cortesano y de sus normas de relación social. Fotografiada y publicada en 1905 bajo su primitiva apariencia, la pieza se exhibió en la Exposición Franco-Británica de 1908 para ser desmontada poco después. Las fotografías antiguas, publicadas en 1905 por Frederick S. Robinson en *English Furniture*, han sido reproducidas en otros trabajos académicos posteriores que, aun siendo muy minuciosos (destacamos Gilbert, 1997: 3-4 y 12-15), no llegaron a relacionar la pieza original con los anuncios del *Diario de Madrid* aparecidos entre 1794 y 1796. La suerte posterior del mueble pone en evidencia cuan azarosa puede llegar a ser la biografía social y cultural de un objeto artístico de uso (Bonnot, 2015). Como otras piezas antiguas de ebanistería, el tocador fue adquirido por los estudios cinematográficos de la compañía Metro Goldwin Mayer, que lo utilizaron de *atrezzo* para sus películas. En esta nueva vida del objeto, el ejemplar se deshizo de su maquinaria y solo algunos de sus componentes se reaprovecharon en la construcción de falsos históricos al servicio de sus nuevas funciones. El último de ellos fue subastado en 2012 por la casa de subastas Bonham, que lo vendió por 25.000 libras. El otrora actante demudó en pasivo componente de una escenografía que ya no contaba con su complicidad.

Conclusiones: objetos subjetivados y sujetos objetivados

Contemplados con perspectiva histórica, tanto el proyecto fallido de Félix Gómez Merino como el tocador-máquina de *Seddon, Sons & Shaketon* son producto de un contexto cultural en el que los artefactos mecanizados se consideraban obras de arte tan exquisitas como útiles a los fines del conocimiento y la sociabilidad. En esta recta final del Antiguo Régimen que es el largo siglo XVIII, la activa implicación de los muebles personalizados (subjetivados) y tecnificados en la escenificación de la *civilité* coincidió, desde la década de los cuarenta, con la circulación de relatos cuyos protagonistas, transformados en artefactos a la moda, eran capaces de relatar su historia (Delon, 2023). Tanto el paisaje material como la ficción literaria coincidían, no por casualidad, en conceder a los objetos de uso la humana facultad de hablar e interactuar con el entorno. La idea del prodigio reajustaba su horizonte en el hombre, la vida y el mundo.

Transcripción del memorial de Félix Gómez Merino

16 de Enero de 1801

No permiten las actuales urgencias estos gastos

Recibido

Señora,

Don Felix Gomez Merino Natural de la Ciudad de Sevilla, puesto a los Reales Pies de Vuestra Majestad, con el debido respecto haze presente que es hijo de Don Josef Merino, Administrador General de Tabacos

y Factor de rentas de la Ciudad de Cochavamba, Reyno de Buenos ayres, el que por particular ynclinación à sido laborioso y entre las muchas cosas que ha inventado de su yngenio es una: un Tocador según manifiesta el plan adjunto que por su rrareza es digno sea para el servicio de Vuestra Majestad; pero la desgracia del Supplicante en que se halla constituido le imposibilita apoderlo costear y pónerlo a los Reales Pies. El Suppte. el que solo aspira a que la bondad de Vuestra Majestad dé su orden para que en el Obrador que sea de su agrado, se haga este particular Tocador poniendo a la disposición del exponente los oficiales de barios Artes que sean prezisos e igualmente los materiales de que se halla de componer el citado Tocador, sin que aspire el Suplicante a òtra cosa para esa Formación que es el tener la complasencia de que un ynvento de esta naturaleza sea para el servizio de Vuestra Majestad y ponerlo à sus Reales Pies, quedando a ellos su más humilde Vasallo

Felix Gomez Merino

Señor A los Reales Pies de Vuestra Majestad
Suplica
Feliz Gomez Merino
Plan del Tocador y Maquina

Constara de dos cuerpos de Arquitectura compuesta, el primero tendra el uso propio de el, con gavetas y secretos para guardar joyas y de mas; En el segundo cuerpo yra cubierto con un velo, que quando se sienta la Real Peersona en el asiento de dicho tocador, se correra principiando a sonar musica, de la clase y composición del Rl. Agrado, è igualmente en su Fachada empezara a moverse el mar, ò lò que la representa, pasando a rumbos òpuestos, una linea de NaviosFragatasy demas naves de línea otra de Javeques, Urcas Paquebotes y demás, otra de Faluchos, Lanças Votes y serenies, haciendo todo el conjunto la prespectiva mas vistosa que la Naturaleza vio; a los lados habrá dos puertas por donde saldrán varias Damas vestidas cada una auso de su país, vien vistosas, que llegando en medio harán su reverencia, a V.M. y le presentaran las joyas para el adorno de aquel dia, despues resolverán y seguirán su rumbo; y si V.M. quisiere destocarse de noche en el, se le pondrá todos sus pirámides y dentro [...] de [...] y luminacion de colores moviéndose este en circulo, Yluminacion sumamente agradable por la diversidad de Bueltas y colores; pudiera si Fuera del Real agrado llevar por remate un Relox que señalara, horas, minutos, segundos, días de mes, semanas, meses, crecientes y menguantes de luna, las tres partes del sol a el dia, días de V.M. y Nuestro Monarca, Principes y demas Real Familia, dias de Besamano, Santos y Jubileos, las estaciones del tiempo, todo en Forma de un Castillo que quando V.M. se sentara disparara por sus Artilleros su Artilleria en obsequio de Nuestra Reyna y Señora.

No poniendo oras curiosidades por no molestar B.S.Rs.Ps. su humilde Vasayo

Felix Gomez Merino

FUENTES PRIMARIAS

Memorial de Félix Gómez Merino. Archivo General de Palacio (AGP), Carlos IV Casa, Leg. 184, Exp. 2.

Alegación fiscal del proceso de fe de Félix Gómez Merino, relojero establecido en Málaga, ante el Tribunal de la Inquisición de Granada. Archivo Histórico Nacional (AHN), Leg. 3730, Exp. 294.

Carta de Félix Gómez Merino a Francisco de Saavedra, comunicándole el envío de un informe sobre el cultivo y fabricación de artículos con esparto. Archivo Histórico de la Facultad de Teología de Granada (AHFTG), Fondo Saavedra, Caja 20, Exp.057.

Diario de Madrid del lunes 12 de mayo de 1794

Diario de Madrid del 23 de mayo de 1794

Diario de Madrid del 30 de mayo de 1794

Diario de Madrid del 4 de marzo de 1796

Gaceta de Madrid del martes 9 de enero de 1816.

La Minerva o el Revisor General del 29 de enero de 1808.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD ZARDOYA Carmen (2023), *Lujos de comodidad. Léxico de las fuentes notariales en el largo siglo XVIII*, Gijón, Trea.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA Pedro (1992), *Palabras e Ideas: el Léxico de la Ilustración Temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- APPADURAI Arjun (1991), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Editorial Grijalbo.
- (2014), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582>
- ANOUS Inas (2023), «The Impact of German Cabinetmakers on the Evolution of French Furniture Design in the 18th Century», *Journal of Design Sciences and Applied Arts*, Vol 4, (2), 26-41. DOI: <http://dx.doi.org/10.21608/jdsaa.2023.165036.1224>
- ARACIL ÁVILA Alfredo (1998), *Juego y artificio: autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra.
- ARANDA HUETE Amalia (2011), *La medida del tiempo. Relojes de reyes en la corte española del siglo XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- BARCIA Roque (1870), *Filosofía de la Lengua Española. Sinónimos Castellanos*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.
- BERMINGHAM Ann (2016), «Technologies of Illusion: De Louthembourg's Eidophusikon in Eighteenth-Century London», *Art History* 39, 2, abril 2016, 376-399. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12243>
- BERNAL SÁNCHEZ Pablo (2024), *Catálogo de relojes mecánicos. Museo Naval de Madrid*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- BIAGIOLI Mario [1993] (2008), *Galileo cortesano. La práctica de la Ciencia en la cultura del absolutismo*, Madrid, Katz Editores.
- BONNOT Thierry (2015), «La biographie d'objets: Une proposition de synthèse», *Culture et musées. Muséologie et recherches sur la culture*, 25 82005, 165-183.
- CORNETTE Joël (1989), «La révolution des objets. Le Paris des inventaires après-décès (XVIIe-XVIIIe siècles)», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 36, 3, 476-486.
- DELON Michele (2023), «Du sofa au bidet, les meubles bavards du XVIIIe siècle», *Littératures*, 87, Dossier Le désir de métamorphose, 177-189. DOI: <https://doi.org/10.4000/121yx>
- GELL Alfred (1992), «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology», in Jeremy Coote et Anthony Shelton, *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, 40-66.
- [2008] (2021), *Arte y agencia: una teoría antropológica*, SB Editorial.
- GILBERT Christopher (1997), Seddon, sons & Shackleton, *Furniture History*, Vol. 33 , 1-29, *The Furniture History Society*, JSTOR <https://www.jstor.org/stable/23408048>

- GOMEZ LOPEZ Consuelo (2017), «La retórica del ingenio. Imágenes de invención, entre el arte militar y la escenografía», *Dramaturgia*, Año XIV, 53-78. DOI: <https://doi.org/10.13128/DRAMMATURGIA-24126>
- GUICHARD Charlotte (2015), «Image, art, artefact au XVIII siècle: l'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet», *Perspective*, 1 | 2015, 95-112.
DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.5805>
- HELLMAN Mimi (1999), «Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France», *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 32, No. 4, *Sites and Margins of the Public Sphere* (Summer, 1999), 415-445.
JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/30053926>
- (2011), «Histoires d' objets: arts décoratifs et culture matérielle au du XVIII^e siècle», *Perspective*, 1 | 2011, 494-500.
JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/30053926>
DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.1009>
- HERRERO SANCHEZ Jaime (1999), «La Abuela autómatas. Mecánica y andróides en el Siglo de Las Luces», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 8-9, septiembre de 1999, 169-78. DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.8-9.1999.169-178>
- KOEPPE Wolfram (2012), *Extravagant Inventions: The Princely Furniture of the Roentgens*, Yale University Press.
- MACGREGOR Arthur (2007), *Curiosity and Enlyghtenment. Collectors and Collections from the sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press.
- MARILUZ URQUIJO José M. (1964), *El virreinato del Río de la Plata en la época del Marqués de Avilés 1799-1801*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- MARTINEZ LUNA Sergio (2012), «La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde *Art and Agency* de Alfred Gell», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 7.2 , 171-195.
- MOLINA MARTIN Álvaro (2013). *Mujeres y hombres en la España ilustrada: identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra.
- MOLINER María (1966), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- MOSCOSO Javier (1999), «La revolución científica como narrativa», in Antonio Lafuente y Javier Moscoso, *Madrid, Ciencia y Corte*, Consejería de Educación y Cultura, C.S.I.C. y Universidad de Alcalá, 27-39.
- PARENTE Diego Carlos (2016), «Los artefactos en cuanto posibilitadores de acción: Problemas en torno a la noción de agencia material en el debate contemporáneo» *Universidad El Bosque; Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*; 16; 33; 12-2016; 139-168.
- ROBINSON Frederick S. (1905), *English Furniture*, London, Methuen & Co.

- RODRIGUEZ BERNIS Sofía (2010). «Damas en estuches, damas en el tocador. Moda e interiores femeninos en la España del siglo XVIII», en Gonzalo Torné (ed.), *El arte del Siglo de las Luces*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 431-458.
- SANCHO GASPAS José Luis (2008), «Coleccionista Hasta La Muerte. Casas y Obras Artísticas De Carlos IV En Francia y Roma», *Reales Sitios*, 175, 4-25.
- SCOTT Katie (1995), *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press.
- SENNETT Richard (2021), *El artesano*, Barcelona, Anagrama.
- SPARY, Emma (1999), «Ciencia y moda en la ciudad europea», in Antonio Lafuente y Javier Moscoso, *Madrid, Ciencia y Corte*, Consejería de Educación y Cultura, C.S.I.C. y Universidad de Alcalá, 211-227.
- VEGA GONZALEZ Jesusa (2010), *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, Madrid, C.S.I.C. Ediciones Polifemo.
- ZERELLA Y COAGA Manuel (1791), *Tratado General y Matemático de relojería*, Madrid, Imprenta Real.

RECURSOS EN LA RED

Mapa de Diccionarios de la Real Academia de la Lengua Española

<https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/mapa-de-diccionarios-0>

Página oficial de BIFMO, base de datos de acceso libre creada por la *Furniture History Society's*

<https://bifmo.furniturehistorysociety.org/entry/seddon-george-1753-1868>

Subasta del tocador construido con restos del tocador de *Seddon, Sons & Shkelton*:

<https://www.bonhams.com/auction/19957/lot/133/a-satinwood-mahogany-sycamore-and-marquetry-and-parcel-gilt-secretaire-cabinet-reconstructed-from-an-important-cabinet-by-seddon-son-and-shackleton-of-1793-reputedly-for-charles-iv-of-spain-the-panels-possibly-by-william-hamilton-ra/>