

Estudio del *parure* de compromiso de A. W. N. Pugin a través de su correspondencia

Study of A.W.N. Pugin's engagement *parure* throughout his letters

Leticia Bermejo de Rueda
Universidad de León

Fecha de recepción: 22 de octubre de 2016
Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 171-184
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-35621

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.009>

RESUMEN

Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), el gran pionero en la revalorización del arte gótico durante el siglo XIX, es conocido fundamentalmente por su labor como teórico, crítico y arquitecto, y en menor medida su trabajo como diseñador de Artes Suntuarias, gran coleccionista y marchante de obras de arte medievales. Su figura, muy popular y valorada en el mundo anglosajón, es, sin embargo, casi desconocida en nuestro país.

En el presente artículo pretendemos mostrar la figura de A. W. N. Pugin como diseñador de piezas de joyería, y en concreto el *parure* realizado para su tercera esposa, Jane Knill (1827-1909), siguiendo las anotaciones de sus cartas.

PALABRAS CLAVE

A. W. N. Pugin; John Hardman; Neogótico; Joyería; Artes Suntuarias; Gran Exposición; Inglaterra Victoriana.

ABSTRACT

Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), the great pioneer of the Gothic Revival in the 19th century, is known mainly as theorist, critic and architect, and less as designer of Decorative Arts, collector and dealer in antiquities and works of art. He is very popular and well-known in the English-speaking world, however he is less well-known in our country.

This article proposes to introduce A. W. N. Pugin as designer of jewellery and, in particular, the *parure* made for his third wife, Jane Knill (1827-1909), following his letters.

KEY WORDS

A. W. N. Pugin; John Hardman; Gothic Revival; Jewellery; Decorative Arts; Great Exhibition; Victorian England.

A.W. N. Pugin, hijo de un emigrante francés, Augustus Charles Pugin (*ca.* 1769-1832), y una inglesa protestante evangélica, Catherine Welby (1768-1833), nació en Londres el 1 de marzo 1812¹. No consta que estuviera matriculado en alguna escuela durante su niñez, pero tal y como él mismo relata en su auto-

¹ Quisiera agradecer a la Dra. María Luisa Ansón su desinteresada ayuda en la lectura de los borradores previos a este trabajo, así como sus acertados consejos. Igualmente, a la Dra. Concepción Abad Castro por su colaboración en el tratamiento de las imágenes; y a Ms. Catriona Blaker por su enorme generosidad y apoyo.

biografía acudió de forma intermitente a la *Christ's Hospital School*². Su enseñanza artística se inició en el hogar familiar donde su padre tenía su propia escuela de dibujo arquitectónico, y bajo el abrigo de su madre adquirió importantes valores religiosos y morales³.

Su gran habilidad y enorme talento para el dibujo le permitió, con tan sólo trece años, ser contratado por la firma de orfebrería *Rundell & Bridge*, proveedores oficiales de la Casa Real⁴. Años más tarde, abrió su propio negocio dedicado al mobiliario y objetos de decoración en estilo gótico. A pesar de su éxito, sus escasos o casi nulos conocimientos del mundo de los negocios le provocó cuantiosas pérdidas y tuvo que cerrarlo en apenas dos años, 1831. Ante este fracaso decidió reanudar sus estudios en la academia de su padre, y adentrarse en el mundo del anticuariado con la compraventa de piezas provenientes del continente europeo.

Su favorable situación laboral y económica le permitió casarse, en enero de 1832, con Sarah Anne Garnet (1809-1832). En mayo de ese mismo año, nacía su primera hija, Anne (1832-1897), pero complicaciones en el parto supusieron la pérdida de su esposa. Los siguientes meses no pudieron ser peores, el 19 de diciembre fallecía su padre y breve tiempo después lo haría su madre⁵.

Viudo, con una hija recién nacida y seguramente con problema financieros, Pugin decidió poner a la venta los bienes familiares y trasladarse a Ramsgate, junto a su tía Selina Welby, única hermana de su madre. Ese mismo año conoció a Louisa Button (*ca.* 1833) con quien se casaría antes de finalizar 1833.

Con su nueva familia se instaló en Salisbury, donde comenzó a estudiar en profundidad su catedral y a redactar varias de sus obras teóricas⁶. En el terrero espiritual profundizó en el estudio del catolicismo y el 6 de junio de 1835, víspera de Pentecostés, abrazó la fe de Roma⁷. En el ámbito profesional, el incendio del Palacio de Westminster, en el otoño de 1834, supuso una importantísima oportunidad profesional. A pesar de su juventud era ya muy valorado y afamado por sus conocimientos de la arquitectura medieval, así como su gran maestría en el dibujo arquitectónico. En un primer momento se mostró reticente a participar en el concurso convocado para la reconstrucción de las nuevas Cámaras del Gobierno, pero finalmente aceptó la propuesta de *sir* Charles Barry (1795-1860) y ambos obtuvieron la victoria⁸.

Tras la muerte de su segunda esposa, el 22 de agosto de 1844, Pugin se enfrentaba nuevamente a la viudedad, pero esta vez con cinco niños pequeños⁹ y la joven Anne. Decidido a encontrar la estabilidad sentimental, y tan sólo unos meses después de haber enterrado a Louisa, propuso matrimonio a una joven que,

² NAL, MSL/1969/5204, f. 1 verso.

³ Benjamin FERREY, *Recollections of A. W. N. Pugin and his father Augustus Pugin*, London, Edward Stamford, 1861, pp. 41-47.

⁴ FERREY, 1861, pp. 51-52.

⁵ El 28 de abril de 1833. FERREY, 1861, p. 101; Rosemary HILL, *God's Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain*, London, Penguin Books, Ltd., 2007, pp. 106-107; Michael TRAPPE-LOMAX, *Pugin. A Mediaeval Victorian*, London, Sheed & Ward, 1932, p. 37.

⁶ *Designs for Iron and Brass Work in the style of the XV and XVI centuries; Designs for Gold and Silversmiths; Contrasts: or, A Parallel between the noble edifices of the Middle Ages.*

⁷ Diario de 1835, NAL, MSL/1969/5156. Su conversión al catolicismo fue progresiva, y se sospecha que Edward James Willson le influyó notablemente. De hecho, se conserva una carta enviada al propio E. J. Willson, fechada el 6 de mayo de 1836, en la que Pugin señala que en ese año de 1836 había tomado su primera comunión, desvelando que su conversión tuvo que tener lugar tras la Pascua de 1835. Recordemos que el día de Pentecostés era la fecha predilecta para las conversiones al catolicismo. JHU, letter 14; Margaret BELCHER, *The collected letters of A. W. N. Pugin. Vol. 1, 1830-1842*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 60-61.

⁸ Debemos recordar que Pugin participaba por partida doble en este concurso, al presentar otro proyecto junto al arquitecto escocés James Gillespie Graham (1776-1855). Para mayor información, consúltense: James MACAULAY, "The Architectural Collaboration between James Gillespie Graham and A. W. Pugin", *Architectural History*, vol. XXVII, 1984, pp. 406-420; James MACAULAY, "James Gillespie Graham and A. W. N. Pugin: Some Perthshire Connections", *The Journal of Architectural Heritage*, vol. 8, 1997, pp. 22-36. Phoebe STANTON, *Pugin*, London, Thames & Hudson, 1971, pp. 22-23; Michael Harry PORT, *The Houses of Parliament*, New Haven & London, 1976, p. 60.

⁹ Edward Welby (1834-1875); Agnes (1836-1872); Cuthbert Welby (1840-1928); Katherine (1841-1927) y Mary (1843-1933).

debido a su intención de ingresar en un convento para consagrarse como monja, le rechazó¹⁰. A pesar de su abatimiento, volvió su mirada hacia la señorita Ann Greaves (s.d.-1896), una íntima amiga de Louisa, que tras la muerte de ésta se había instalado en el hogar de Pugin para cuidar de los niños. La joven siempre había tenido la ilusión de casarse con él, y de hecho permaneció en la casa desde el otoño de 1844 hasta la primavera de 1846, cuando cansada de esperar y viendo que Pugin sólo se fijó en ella tras el ingreso definitivo de Mary en el convento, decidió marcharse¹¹.

En el verano de 1847, conoció a Selina Helen Lumsdaine (ca. 1814-1916), una joven protestante hija de Edwin Sandys Lumsdaine, rector de Upper Hardres, Kent. Con ella comenzó un flirteo que la joven aceptó e incluso ésta mostró su intención de abrazar el catolicismo, para así formalizar la relación y casarse¹². Sin embargo, la fuerte oposición de la familia Lumsdaine hizo que el compromiso tuviera que romperse de manera dramática en marzo del siguiente año. Esa situación, según se deduce de una lectura detenida de su amplia correspondencia, supuso para Pugin no sólo un descontento a nivel emocional, sino también volver a la inseguridad de estar al cargo de numerosos hijos, y ser además un ferviente creyente sobre la necesidad de estar casado para poder llegar a ser un “hombre pleno”, según su propia definición.

Sin embargo, y pese al complicado panorama al que tuvo que hacer frente, a los pocos meses le presentaron a Jane Knill (1827-1909), la hija menor de Thomas Knill, hermano este de *sir* Stuart Knill uno de los principales mecenas de Pugin y miembro de una distinguida familia de Hertfordshire. Con ella contrajo su tercer matrimonio el 10 de agosto de ese mismo año, 1848, en la recién consagrada catedral de *St. George, Southwark*. En una carta enviada a su amigo James John Hornby el mismo día de su boda, Pugin expresó su alegría por haber encontrado en Jane a su “alma gemela”: “[...] I am married & have got a first rate Gothic woman at last who perfectly understands & delights in Spires chancels screens stained glass Brasses Vestment & [...]”¹³.

Pugin diseñador de joyas

A pesar de sus continuos viajes al continente y sus visitas a los tesoros eclesiásticos tanto del Reino Unido como de otros países, Pugin no pudo tener un amplio conocimiento de la joyería civil medieval debido a los

¹⁰ Parece ser, tal y como intuimos tras la lectura de numerosas cartas, que mucho antes de la muerte de Louisa, Pugin había comenzado a fijarse en Mary Amherst (1824-1860), la hermana de Francis Kerril Amherst, futuro obispo de Northampton, y sobrina del XVI Conde de Shrewsbury. Le propuso matrimonio el 10 de noviembre de 1844, y a pesar de no aceptar la propuesta Pugin jamás perdió la esperanza. Finalmente, la joven ingreso en el *Convent of the Sacred Heart*, Nottingham, en mayo de 1846 debido a su vocación religiosa. NAL, L.525-1965/23; HLRO 304/954; HLRO 304/126; Stresa A.S.I.C., A.G. 62, 695; Stresa A.S.I.C., A.G. 62, 847; HLRO 304/952; HLRO 304/434; HLRO 304/136; HLRO 304/300; Stresa A.S.I.C., A.G. 62, 936; HLRO 304/301; Stresa A.S.I.C., A.G. 62, 1110. Diario de 1844, NAL, MSL/1969/5164; Alexandra WEDGWOOD, *A. W. N. Pugin and the Pugin Family: catalogue of architectural drawings in the Victoria and Albert Museum*, London, Victoria & Albert Museum Press, 1985, pp. 56 y 91 (nota 47); Margaret BELCHER, *The collected letters of A. W. N. Pugin. Vol. 2, 1843-1845*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 200-201, 232-233, 263, 282-283, 286, 300-301, 341-343; 375-376; 378-380; 401-403, 405-406; 409-415; FERREY, 1861, p. 192; HILL, 2007, pp. 296-297, 305-307, 320-322, 333-336, 347-357; Phoebe STANTON, “*Welby Pugin and the Gothic Revival*”, Tesis doctoral, London, University of London, 1950, App. 8, p. 17.

¹¹ HILL, 2007, pp. 318, 347-357, 497.

¹² Le propuso matrimonio el 26 de noviembre de 1847, y se comprometieron el 25 de enero de 1848. Diario de 1847, NAL, MSL/1969/5166; Diario de 1848, NAL, MSL/1969/5167; WEDGWOOD, 1985, pp. 63 y 95 (notas 27 y 3); FERREY, 1861, p. 213. Se conserva una carta fechada el 23 de enero de 1848, en la que Pugin propone a Helen formalizar su promesa de matrimonio a través de un escrito, que él mismo habría redactado y enviado a la joven para que tuviera un modelo a seguir. Colección privada; Margaret BELCHER, *The collected letters of A. W. N. Pugin. Vol. 3, 1846-1848*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 407-410 (nota 2).

¹³ “[...] estoy casado y tengo a una excelente mujer gótica que entiende a la perfección y se deleita con chapiteles, canceles, vidrieras, laudas, ornamentos [...]”. CDRO, P 158/4296/30 (W74), BELCHER, 2009, p. 568. Con Jane tuvo otros dos hijos, Margaret (1849-1884), y Peter Paul (1851-1904). Este último fue bautizado con el nombre de Edmund Peter, pero tal y como vemos en la firma de su correspondencia hacia 1868 debió de cambiarlo. Todas las traducciones presentes en este artículo han sido realizadas por la propia autora. Dada la extensión de las cartas, se ha optado por omitir la íntegra reproducción de todas ellas, centrándonos, por consiguiente, en aquellos fragmentos de interés para el objeto de este estudio. En relación con los posibles errores ortográficos y/o gramaticales presentes en los originales de A.W.N. Pugin, estos son los que se encuentran en los mismos y han sido respetados.

pocos ejemplos que han sobrevivido. Es por ello que tras revisar minuciosamente sus dibujos y libretas de viajes, podemos afirmar que se detenía en copiar las piezas de joyería eclesiástica que veía en los tesoros de las diferentes iglesias y catedrales, así como en los cuadros, en especial de los Países Bajos. Fue ahí, en la pintura, donde halló la mayor parte de la información que necesitaba, y para establecer un paralelismo entre sus diseños de joyería y los originales de la Edad Media debemos remitirnos a ella. De hecho, y tal como veremos, Pugin tuvo cierta preferencia hacia la combinación de oro con esmaltes de color, algo propio de la joyería eclesiástica medieval y renacentista; así como el uso de perlas y piedras en cabuchón.

Pugin, hombre de su tiempo y acorde con las tradiciones nupciales, diseñó y mandó hacer un maravilloso *parure* para su fugaz prometida Selina Helen Lumsdaine. Pugin trabajó en estos diseños desde finales de 1847 y durante los primeros meses de 1848. Este regalo de compromiso estaba compuesto por el *parure* y muchas otras joyas, así como de un cofre para su cuidado y protección: “In anticipation of his intended marriage with Miss L, Pugin designed most beautiful bridal jewels, and had them made under his personal directions”¹⁴.

Gracias a la correspondencia conservada entre Pugin y Helen, conocemos su interés en que ella tuviera todo tipo de piezas de joyería perfectas para cada ocasión. “[...] I am determined that you shall have a jewelled band for your forehead for great days & a cross with an enamel of St Helen that will delight you. I can make you sparkle in gems & yet the brightest jewel of the whole will be my darling Helen herself - & without her I do not value all the ornaments in the cabinet. I shall only truly enjoy my things from the day you take possession of them”¹⁵; “[...] I cannot pretend to vie in value with Thousands of people but no woman in England not excepting the Queen will have better ornaments as regards taste than you will [...]”¹⁶.

Como era de esperar, todas estas piezas fueron realizadas por su hombre de confianza John Hardman (1811-1867)¹⁷, de *Hardman & Co.* en Birmingham, quien a su vez contrató a Thomas Aston, uno de los joyeros de mayor reputación de dicha ciudad en aquellos años y que incluso había sido recibido en audiencia por el propio Príncipe Alberto en 1845¹⁸. Sin embargo, esto no supuso un obstáculo para Pugin que en más de una ocasión, y como veremos más adelante, cuestionó la profesionalidad de este artesano¹⁹. Por fortuna, han llegado hasta nuestros días las cartas enviadas por Pugin a Hardman en las que hace referencia a todas estas joyas y que nos permiten no sólo identificarlas, sino también conocer su proceso de elaboración, ejecución, dudas, sugerencias, problemas e incluso los estados de malestar y/o satisfacción del propio Pugin. “[...] I send you some things requiring immediate attention [...] A Brooch in the shape of an M jewelled. A small gold cross fine gold but strong

¹⁴ “Ante su intención de casarse con la Sta. L, Pugin diseñó las más bellas joyas nupciales, y se realizaron bajo su personal supervisión”. FERREY, 1861, p. 224. La identificación de “Miss L”, citada por Ferrey, como Helen Lumsdaine se la debemos a la Dra. Phoebe Stanton que la dio a conocer en su tesis doctoral: “*Welby Pugin and the Gothic Revival*”, London, University of London, 1950.

¹⁵ “[...] Estoy decidido a que tengas una diadema joya para tu frente para las grandes ocasiones y una cruz con un esmalte de Sta. Helena que te deleitará. Te puedo hacer brillar en gemas y aun así la joya más brillante entre todas sería mi adorada Helen, sin ella no tienen valor los ornamentos de la vitrina. Realmente sólo disfrutaré mis piezas a partir del día que sean tuyas”. Carta con fecha del 19 de diciembre de 1847. Colección privada; BELCHER, 2009, pp. 354-357.

¹⁶ “[...] No pretendo rivalizar en cantidad con miles de personas, pero no hay mujer en Inglaterra, excepto la Reina, que tenga mejores aderezos y con tan exquisito gusto como los que tendrás tú”. Carta fechada el 13 o 14 de febrero de 1848. Colección privada; BELCHER, 2009, pp. 437-439. Un fragmento de esa carta aparece en la obra de FERREY, 1861, pp. 213-214. Sin embargo, Ferrey la data el 7 de febrero de 1843, evidentemente se trata de un error ya que en 1843 aún vivía su segunda esposa.

¹⁷ Los Hardman eran una prominente familia de Birmingham, dedicada a la fabricación de metalistería. Provenían de Lancashire, y eran católicos desde los tiempos de Enrique VII. Según el diario del propio Pugin, él y John Hardman se conocieron en 1837. Su excelente entendimiento tanto a nivel profesional como personal hizo que ambos se embarcaran en el negocio del diseño y producción de objetos de metalistería, a la vez que entablaban una relación de amistad muy estrecha, casi familiar.

NAL, MSL/1969/5158; WEDGWOOD, 1985, pp. 37 y 78 (nota 33); HILL, 2007, p. 208.

¹⁸ Shirley BURY, *Jewellery. 1789-1910. The International Era*. Woodbridge, Antique Collectors' Club Ltd., 1997 [1991]. Vol. 1, p. 332.

¹⁹ Véase nota 32.

with pearls very strongly set & a strong ring to suspend it by with a gold chain for the neck. This must be very strongly made but the chain small as the cross is small. It should look like the old gold [...] I send you a brooch with a cross. There is to be a space behind to hold hard [...]”²⁰.

Pero no sólo en la correspondencia conservada hallamos información de estas joyas, también en los libros de cuentas de *Hardman & Co.* De hecho, con fecha del 18 de abril de 1848, encontramos la entrada referente a estas piezas y otros ornamentos, y no sólo la cantidad sorprende, ocupa algo más de un folio, sino que Pugin llegó a gastar algo más de £290, de las cuales £255 9s 6d corresponden a joyas para Helen. “[...] All the things made for her being of a most costly description and in the first style of ancient art, amounted to large sums of money - including the alterations, and various matters connected with this unhappy business, altogether more than two thousand pounds [...]”²¹.

Sin embargo, la ruptura del compromiso hizo que Pugin reclamara estas joyas a la joven, y las guardara. Posteriormente, las mandó modificar y se las entregó a la que sería su tercera esposa, Jane Knill (fig. 1). Estas joyas, junto con otras piezas también de joyería civil, fueron expuestas en la *Medieval Court*, el espléndido pabellón que Pugin ideó para la *Great Exhibition* de 1851 que tuvo lugar en el *Crystal Palace* ubicado en Hyde Park, Londres. La *Medieval Court*, cuya finalidad era exaltar y promover el arte gótico, mostraba todo tipo de objetos cuyo único nexo de unión era el *Gothic Revival*. Su diseño y la distribución de las piezas dentro de ella se deben, por supuesto,

al genio creador de Pugin. La joyería, en concreto, se ubicó en una vitrina del lado sur, tal y como podemos leer en la obra de John Tallis: “[...] there were several trays of jewels, the setting of which was according to the old Venetian manner, the stones being almost detached, and held by points, by which a transparent effect is obtained. The specimens consisted of crosses, bracelets, necklaces, brooches, rings, and a girdle. The casket made to contain them was exceedingly elaborate, and of elegant design, with enamelled



Fig. 1. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., *Parure*, 1843–1848, Londres, Victoria & Albert Museum [n° invs.: M.20–1962; M. 10–1962; M.21–1962] © Victoria and Albert Museum, London.

²⁰ “[...] Te envío algunas cosas que necesitan de tu atención inmediata [...] Un broche en forma de una M en joyada. Una pequeña cruz dorada de oro fino, pero cargada de perlas y una resistente anilla para suspenderla de una cadena dorada del cuello. Esta debe ser muy fuerte pero pequeña como la cruz. Debe parecer de oro viejo [...] Te envío un broche con una cruz. Hay un compartimento en su parte posterior para guardar [...]”. Carta con fecha del 2 de enero de 1848. HLRO, 304/410; BELCHER, 2009, pp. 381-382.

²¹ “[...] Todas las piezas realizadas para ella [...] en el primer estilo del arte antiguo, asciende a una elevada suma de dinero - incluyendo las modificaciones, y algunos asuntos relacionados con este infeliz encargo, en total más de dos mil libras [...]”. Fragmento de la carta enviada por Hardman a Pugin con motivo del elevado coste que estaban suponiendo todas las piezas de joyería realizadas para H. Lumsdaine. FERREY, 1861, p. 215.



Fig. 2. Detalle del *parure* tomado de Sir Matthew Digby WYATT, *The Industrial Arts of the Nineteenth Century. A series of Illustrations of the Choicest Specimens Produced by Every Nation at the Great Exhibition of Works of Industry MDCCCLI*. London, Day & Son, 1853. Vol. II, lámina LXXXII: *jewellery*.

lock and heraldic devices”²². La perfecta ejecución con la que habían sido elaboradas y su extraordinaria belleza causaron gran admiración entre el público, incluida la propia Reina Victoria: “They were deservedly admired, and on Her Majesty’s visit to the Exhibition, she specially requested to see them, before inspecting the other objects in the collection”²³.

El *parure*

Gracias a la ilustración de *The Art Journal*²⁴ y a la magnífica litografía de sir Matthew Digby Wyatt²⁵ conocemos algunas de aquellas piezas, entre las que encontraba el *parure* de compromiso (fig. 2).

²² “[...] Había varias bandejas de joyas, cuyos engastes seguían la vieja manera veneciana, las piedras estaban algo separadas, y sujetas por puntos que permiten un efecto transparente. Los ejemplares eran cruces, brazaletes, collares, broches, anillos y un cinturón. El cofre realizado para guardarlos era sumamente laborioso, y de un elegante diseño, con una cerradura esmaltada y motivos decorativos heráldicos”. John TALLIS, *History and description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World’s Industry in 1851*, London & New York, Tallis & Co., 1852, p. 233.

²³ “Fueron merecidamente admiradas, y durante la visita de Su Majestad a la Exposición, [la Reina] solicitó a propósito verlas, antes de examinar otros objetos de la colección”. FERREY, 1861, p. 224.

²⁴ *The Art Journal illustrated catalogue. The Industry of All Nations, 1851*, London, Ed. George Virtue, 1851, p. 317.

²⁵ Sir Matthew Digby WYATT, *The Industrial Arts of the Nineteenth Century. A series of Illustrations of the Choicest Specimens Produced by Every Nation at the Great Exhibition of Works of Industry MDCCCLI*. London, Day & Son, 1853. Vol. II, lámina LXXXII.



Fig. 3. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., *Cadena y cruz pectoral*, 1843, oro, esmaltes, granates y perlas. Collar: 53,7cm.; Cruz: 7 x 4,8 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [n° inv.: M.21-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 4. Augustus Welby Northmore PUGIN, *Retrato de Louisa Button*, ca. 1844, acuarela. Colección Privada.

La cadena y la cruz pectoral²⁶ habían sido, en realidad, realizadas para su segunda esposa (fig. 3). En los libros de cuentas de *Hardman & Co.* leemos una entrada referente a este pedido en diciembre de 1843²⁷. Sin embargo, el fallecimiento de Louisa, ocho meses después de este encargo, nos hace pensar que tal vez nunca lo llegase a ver finalizado, a pesar de que se conserva un retrato de ella portando estas piezas (fig. 4). En cualquier caso, Pugin lo guardó y solicitó a Hardman que le realizara algún tipo de modificación ya que alude a él en una carta fechada el 19 enero de 1848²⁸ y también aparece en la contabilidad de la compañía en abril de ese mismo año²⁹.

La cadena está compuesta por diecinueve piezas cuadrilobuladas, decoradas con esmaltes de cuatro flores de lis y cabujón de granate central en cada una de ellas. En los extremos de los brazos de la

En el *V&A Museum* se conservan los dos dibujos preparatorios de esta lámina (D. 2152-1885 & D. 2153-1885). Ambos fueron realizados por William Henry Millais (1828-1899), uno de los pintores más afamados del momento y que realizó muchos dibujos previos para la obra de Wyatt.

²⁶ 1843. Oro, esmaltes, granates y perlas. Collar: 53,7 cm. Cruz: 7 x 4,8 cm. *V&A Museum*, n° inv.: M. 21-1962. *Necklace and Cross* [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O75009/necklace-and-cross-pugin-augustus-welby/> [Consulta: 19 de abril de 2016].

²⁷ BCA, Box 1843. *Metalwork Daybook*, 21st December 1843: "A Gold Enamel Chain & Cross". Tuvo un coste de £47 15s.

²⁸ HLRO, 304/257; BELCHER, 2009, p. 405.

²⁹ BCA, Box 1848. *Metalwork Daybook*, 18th April 1848: "a Sterling gold Large Cross & Solid gold Chain richly Enameled, £55 11". HLRO, 304/257; BELCHER, 2009, p. 405.

cruz y en su parte central también observamos esas formas cuadrilobuladas esmaltadas y decoradas con un granate. El cuadrón de forma circular se decora con pequeñas perlas y flores de lis en cada uno de sus ángulos (fig. 5). Su forma nos recuerda a la *Croix Jeannette*, un tipo de cruz muy popular en muchas zonas rurales de Francia durante los siglos XVIII y XIX, y que solían portar las jóvenes que dejaban atrás su infancia y entraban en la edad adulta.

Por su parte el broche³⁰, de forma tetralobulada, presenta su perfil remarcado por una hilera de pequeñas perlas y en sus ángulos se sitúan flores de lis con granates. Su interior se decora con cuatro turquesas en garra situadas en cada uno de los lóbulos, y en su parte central una forma ovalada también perfilada por perlas y decorada con esmalte, cuatro turquesas y un rubí central (fig. 6). La incrustación de las perlas en el borde de la pieza y que además hubieran sido partidas aterró profundamente a Pugin ya que hacía del broche una joya de luto, todo lo contrario a lo ideado e indicado por él. Este fallo está recogido en varias cartas enviadas a Hardman, en las que expone sin rodeos que las perlas deben presentarse enteras y de manera alzada a lo largo de todo el perfil de la pieza, tal y como se hizo durante el medievo, ya que de lo contrario y como el artesano la había ejecutado daba a la pieza carácter de duelo.

[...] as regards the Brooch [...] I want to know why you bury all the pearls till they cease to catch any light. Why cannot I see a pearl & get reflected light as it ought to be. [Sketch: pearls correctly set] not this. [Sketch: pearls buried in setting] it is too vile to be borne. too horrid - I would hardly have believed a good design could have come out such a beast. You want a new start [...] ³¹.



The more I think the more I am distressed about the jewellery [...] the colour of the Gold is as bad as possible. [...] I want gold like my old ring yellow gold [...] I believe your jeweller is a humbug. a real humbug [...] the stones clasped with little points. Not BURIED in plain gold edging. [...] I wish I had not seen that infernal brooch [...] ³²



It is too horrid. It looks like a would be attempt [...] why my poor mothers brooch is made of whole pearls [...] only shew me half pearls in the antient jewellery. look at the illustrations in all books of tombs costumes & [...] my dear friend you know I am right [...] ³³

En su parte posterior, además del alfiler, encontramos una cavidad protegida por un cristal que guarda un mechón de cabello, probablemente del propio Pugin³⁴ (fig. 7). Este tipo de práctica habitual en la Edad

³⁰ Oro, esmalte, un rubí, granates, turquesas y perlas. Medidas: 5,5 x 6,5 cm; grosor: 1, 6 cm. V&A Museum, nº inv.: M. 20-1962. *Brooch* [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O74972/brooch-pugin-augustus-welby/> [Consulta: 19 de abril de 2016]. Su realización tuvo un coste de £23 4s. BCA, Box 1848. *Metalwork Daybook*, 18th April 1848: “a Sterling gold large Brooch, with box at Back &c. £23 4s”.

³¹ “[...] en cuanto al broche [...] quiero saber por qué incrustante todas las perlas impidiendo que puedan captar algo de luz. ¿Por qué no puedo ver una perla y la luz reflejada como debería ser? [boceto: perlas correctamente montadas] no esto. [boceto: perlas incrustadas] es demasiado horrible para estar terminado. Demasiado horroroso. A penas hubiera creído que un buen diseño pueda dar lugar a tal monstruosidad. Debes empezar de nuevo”. Carta fechada el 24 de febrero de 1848. HLRO, 304/56; BELCHER, 2009, pp. 454-455.

³² “[...] Quanto más pienso, más me aflige lo relacionado con las joyas [...] el color del oro es todo lo malo que puede ser [...] quiero oro como el de mi viejo anillo de oro amarillo [...] Creo que tu joyero es un farsante, un completo farsante [...] Las piedras sujetas por pequeños puntos. No embutidas en el borde dorado [...] ojalá no hubiera visto este infernal broche [...]”. Carta fechada el 25 de febrero de 1848. HLRO, 304/57; BELCHER, 2009, pp. 456-457.

³³ “[...] Es demasiado horrible. Parece como si fuese una prueba. [...] ¿Por qué el broche de mi pobre madre tiene perlas enteras? [...] Sólo en la joyería antigua veo perlas a la mitad. Mira las ilustraciones de todos los libros de sepulcros, la indumentaria &c [...] Mi querido amigo sabes que tengo razón [...]”. Carta fechada el 27 de febrero de 1848. HLRO, 304/376; BELCHER, 2009, pp. 460-461.

³⁴ En la carta enviada a Hardman solicitando la realización de estas piezas, hay una mención a este broche y en concreto a la cavidad destinada a albergar el cabello. Véase nota 20. Tras el estudio *in situ* de esta pieza, y el intercambio de opiniones con los



Fig. 5. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., detalles de los eslabones de la *Cadena* y la *cruz pectoral*, 1843, oro, esmaltes, granates y perlas. Collar: 53,7cm.; Cruz: 4 x 4,8 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [n° inv.: M.21-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 6. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Anverso del *Broche*, 1848, oro, esmalte, rubí, granates, turquesas y perlas. 5,5 x 6,5 cm.; grosor: 1,6 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [n° inv.: M.20-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 7. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Reverso del *Broche*, 1848, oro, esmalte, rubí, granates, turquesas y perlas. 5,5 x 6,5 cm.; grosor: 1,6 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [n° inv.: M.20-1962] © Victoria and Albert Museum, London.

Media, se hacía para recordar a los seres queridos, vivos o muertos. Durante el siglo XIX volvió a realizarse, y llegó a su máximo apogeo en la Inglaterra Victoriana tras el inesperado fallecimiento del Príncipe Alberto en 1861. Tal vez, la presencia de este dispositivo confundió al orfebre y creyó que estaba ejecutando una pieza de luto, de ahí el corte e incrustación de las perlas. Seguramente esto también se deba a que Hardman solía contratar a artesanos externos que trabajaban en otros talleres o por cuenta propia en la

propios conservadores del V&A y otros expertos en la materia, todos coincidimos en que el mechón de cabello debe pertenecer al propio Pugin.

ciudad de Birmingham, centro de gran importancia en la metalistería durante el siglo XIX, y que por supuesto estaban habituados a realizar este tipo de piezas del recuerdo. De hecho, en el *V&A Museum* se conservan varios broches de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX que son ejemplos excepcionales de este tipo de joyería de luto³⁵.

Este broche junto con la cadena y la cruz colgante, ya descritas, pertenecieron a Mrs. C. E. Gladstone. En 1962 pasaron a sus sobrinas Lady Alford y Miss Eileen Riddell, quienes decidieron donarlas al museo en memoria de su tía³⁶.

Por otra parte, el adorno para cabello³⁷ presenta una pieza central, de forma cuadrilobulada, decorada con esmalte verde y un rubí (figs. 8 y 9). Toda ella está perfilada por pequeñas perlas y en sus ángulos se sitúan turquesas. Las dos bandas presentan una inscripción central: “CHRISTI CRUX / EST MEA LUX”, y están bordeada por diminutas perlas. En cada uno de sus extremos se sitúa un diamante (fig. 10).

En una carta, fechada el 26 diciembre de 1847, Pugin solicita a Helen Lumsdaine las medidas de su contorno de cabeza para la realización, sin duda alguna, de esta pieza: “[...] I want the size of your head round the forehead - for the jewel & band [...]”³⁸. Y en otra carta, esta vez enviada a Hardman el 3 de enero de 1848, da indicaciones para su elaboración: “[...] I inclose a sketch of a jewel for the forehead. it is for a person who will not mind a little expense to have a good job - you will know how to make it. the inscription I have prepared is Christi crux & - it must be in gold. stone very good [...]”³⁹.

Por otra parte, si observamos con detenimiento la pieza central esmaltada en verde, vemos cuatro cruces recruzadas que eran el escudo de armas de la familia de Helen, provenientes de Escocia⁴⁰. El entusiasmo de Pugin ante su nuevo enlace matrimonial le hizo reformar y redecorar toda su casa, *The Grange*, en Ramsgate. Esto conllevó su habitual costumbre de decorar las viviendas domésticas con los emblemas heráldicos de sus propietarios, por lo que tuvo que incluir el escudo de Helen. En una carta, fechada el 13 o 14 de febrero de 1848, Pugin desvela los cambios que está llevando a cabo en su propio hogar, así como la presencia de este tipo de cruces.

[...] I am full of work at the house improving everything before you come so that we Shall have nothing to do but enjoy the place afterwards. I am making great alterations in the bath-which is a great convenience. altering the nursery. panelling the drawing Room. altering shields & ° & in fact fitting out in every department. the 3 crosletts +++ will not be forgotten in the decorations & I trust & hope everything will please you [...] You have no idea of all the work we have to get done [...].⁴¹

³⁵ *V&A Museum*, n° inv.: M.57-1950. *Locket* [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O126183/locket-unknown/> [consulta: 29 de junio de 2016].

V&A Museum, n° inv.: 960-1888. *Brooch* [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O127302/brooch-unknown/> [consulta: 29 de junio de 2016].

V&A Museum, n° inv.: M.13&A-1970. *Pair of brooches* [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O114936/brooch-miers-john/> [consulta: 29 de junio de 2016].

³⁶ Shirley BURY, “Pugin’s Marriage Jewellery”, *Victoria & Albert Museum Yearbook*, vol. I, (1969), pp. 85-96, nota 54.

³⁷ 1848. Oro, esmalte, diamantes con talla brillante, turquesas, perlas y un rubí. Longitud: 15,5 cm; anchura: 3,1 cm; grosor: 0,5 cm. *V&A Museum*, n° inv.: M. 10-1962. *Headband* [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O74564/headband-pugin-augustus-welby/> [Consulta: 19 de abril de 2016] Su realización costó £28 16s. BCA, Box 1848. *Metalwork Daybook*, 18th April 1848: “a Sterling Gold head Ornament with Diamonds &c. £28 16s”. En 1962 fue adquirido por el museo, tras salir a la venta en el lote 104 de la subasta celebrada por Christie’s el 28 de febrero de ese mismo año. La viuda de Humphrey Watss, bisnieto de Pugin, decidió poner a la venta esta pieza junto con una pareja de brazaletes, también diseñados por Pugin y expuestos en la *Medieval Court*. Christie’s Auction, 28th February 1962.

³⁸ “[...] Necesito la medida de tu cabeza alrededor de la frente -para la joya y la banda [...]”. Colección privada; BELCHER, 2009, pp. 366-369.

³⁹ “[...] Incluyo un boceto de una joya para la frente. Es para una persona a la que no le importará gastar de más siempre que tenga una buena pieza -tú sabrás cómo hacerlo. la inscripción que he preparado es Christi crux &c....- debe ser en oro. piedras muy buenas [...]”. HLRO, 304/73; BELCHER, 2009, p. 383.

⁴⁰ Idea ya apuntada por BURY, 1969, nota 31.

⁴¹ “[...] Estoy trabajando muchísimo en la casa, mejorando todo antes de que llegues para que luego no tengamos que hacer nada excepto disfrutar del lugar. Estoy haciendo grandes cambios en el baño-que es muy conveniente. modificando la habitación de los niños.



Fig. 8. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Anverso del *Adorno para el cabello*, 1848, oro, esmalte, diamantes con talla brillante, rubí, turquesas y perlas. 15,5 x 3,1 cm., grosor: 0,5 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [n° inv.: M.10-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 9. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Reverso del *Adorno para el cabello*, 1848, oro, esmalte, diamantes con talla brillante, rubí, turquesas y perlas. 15,5 x 3,1 cm., grosor: 0,5 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [n° inv.: M.10-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 10. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Detalle de las bandas del *Adorno para el cabello*, 1848, oro, esmalte, diamantes con talla brillante y perlas. Londres, Victoria & Albert Museum [n° inv.: M.10-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 11. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Detalle de la pieza central del *Adorno para el cabello*, 1848, oro, esmalte, rubí, turquesas y perlas. Londres, Victoria & Albert Museum [n° inv.: M.10-1962] © Victoria and Albert Museum, London.

revistiendo con paneles de madera el comedor. Cambiando escudos &c & en cada una de las estancias. las 3 cruces ++ no serán olvidadas en la decoración y confío y espero que todo sea de tu agrado [...] no te puedes hacer a la idea de todo el trabajo que hemos hecho [...]". Colección privada. BELCHER, 2009, pp. 437-439.



Fig. 12. Hubert & Jan VAN EYCK, Detalle de la tabla de los ángeles cantores del retablo de *La Adoración del Cordero Místico*. 1432, óleo sobre tabla. 164,5 x 71,5 cm., Gante, Catedral de San Bavón.



Fig. 13. Hubert & Jan VAN EYCK, Detalle de la tabla de los ángeles músicos del retablo de *La Adoración del Cordero Místico*. 1432, óleo sobre tabla. 164,1 x 72,9 cm., Gante, Catedral de San Bavón.

Por suerte para Pugin, los motivos heráldicos de su tercera esposa, Jane Knill, incluía pequeñas cruces recruzadas tal y como muestra la tarjeta de bodas⁴², evitando tener que alterar esta pieza (fig. 11), así como la decoración de *The Grange*.

Sin duda, se trata de una pieza inspirada en las cintas de cabello que llevan sobre todo Vírgenes y Ángeles en los cuadros de los siglos XIV y XV. Un claro ejemplo lo encontramos en las tablas de los ángeles cantores y músicos del retablo de *La Adoración del Cordero Místico* de la catedral de San Bavón, Gante, ciudad que visitó en varias ocasiones y por la que sentía verdadera admiración (figs. 12 y 13).

Lamentablemente, no hemos localizado el cofre que contenía este espléndido *parure* pero por suerte aparece en una ilustración de *The Art Journal* (fig. 14). De forma cuadrangular con tapa recta y asa, presentaba aplicaciones metálicas decorativas en todos sus ángulos, y leones rampantes esmaltados dentro de formas circulares. La figura del león era el símbolo heráldico de la familia de su mujer, Jane Knill, por lo que indicaría la propiedad de dicho cofre. No tenemos más información sobre esta pieza. Sin embargo, en los libros de cuentas de *Hardman & Co.*, con fecha del 18 de abril de 1848, entre todas las joyas que se hicieron para Helen Lumsdaine leemos “A Box for above Jewels, covered with Morocco, and lined inside with Satin, with Slide &c fitted to Jewels. £3 11s”⁴³. Más adelante, el 8 de agosto, dos días antes de su boda con Jane, quedó registrado, otra vez en los libros de contabilidad de Hardman, que este mismo cofre había sido modificado: “Alterations to Jewel Case, including New Gilt & Engraved Circular Pieces & 2 New

⁴² Ilustración a color presente en FERREY, 1861, entre las pp. 230 y 231.

⁴³ “Una caja para joyas, cubierta con pieles marroquí y forrada en su interior con satén, con sujeciones &c cajones corredizos apropiados para joyas. £3 11s”. BCA, Box 1848. *Metalwork Daybook*, 8th August 1848

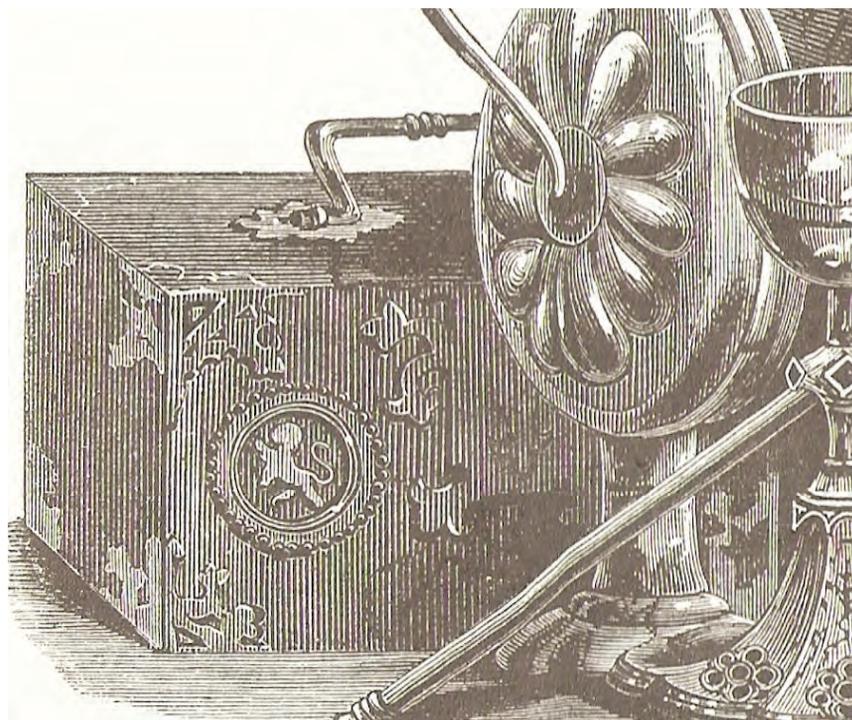


Fig. 14. Detalle de *The Art Journal illustrated catalogue. The Industry of All Nations*, 1851, London, Ed. George Virtue, 1851, p. 317.

Shields, Enamelled, &c &c, at a cost of. £4 8s⁴⁴. Evidentemente, nos encontramos ante la misma pieza pero al contrario de lo que sucedió con el adorno para cabello, este objeto debía modificar su ornamentación ya que era necesario cambiar los motivos heráldicos con los que se identificaría a su propietaria. Mostrándonos, sin duda alguna, que estamos ante la misma pieza.

Con este profundo artículo, apoyado fundamentalmente en el análisis de las fuentes primarias, hemos mostrado una casi desconocida faceta de A.W.N. Pugin. La mayoría de los estudios existentes sobre Pugin se centran en su labor como arquitecto, teórico y figura destacable del Gothic Revival en Inglaterra. Sin embargo, su obra es muchísimo más amplia, pues incluye el campo de las Artes Suntuarias el cual aún está carente de un exhaustivo estudio. Su faceta como diseñador fue importantísima a lo largo de toda su vida, y prueba de ello son la *Medieval Court* y las Casas del Parlamento.

Por otro lado, y tal y como hemos probado en este artículo, Pugin no se limitaba a proporcionar simples bocetos o diseños de toda clase de objetos. Sino que además estaba pendiente de la ejecución y resultado final de estos. En numerosas ocasiones se ha afirmado que Pugin pretendía volver al modo de trabajo artesanal, huyendo de la industrialización propia de su época. Esto es absolutamente falso, pues jamás renunció a los avances tecnológicos y de producción. Su temor radicaba en la escasez de personal cualificado capaz de ejecutar correctamente las piezas y en los más altos niveles de calidad. Esto supuso que se rodeara de los mejores profesionales del momento, y confiara la realización de sus obras sólo a aquellos que contaban con su entera confianza. Aun así, esto no implicaba dejar de preocuparse por el proceso de elaboración y el resultado final.

⁴⁴ “Modificaciones al joyero, incluyendo un nuevo dorado y dos piezas circulares grabadas y dos nuevos escudos, esmaltado, &c &c, con un coste de £4 8s”. BCA, Box 1848. Metalwork Daybook, 18th April 1848.

La popularidad de los *parures* durante el siglo XIX es de sobra conocida, y desvela que Pugin estaba al corriente de las modas de su época. Pero el hecho de que se inspirase en modelos medievales es una indudable muestra de sus amplios conocimientos del arte medieval. Además, no debemos olvidar su profunda fe católica, que le llevó a vincular el gótico con el catolicismo: “[...] no es un estilo, sino un principio”⁴⁵.

LETICIA BERMEJO DE RUEDA es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, Profesora de la Universidad de León y de la Escuela de Gemología de la Facultad de Ciencias de la UAM. Además, es integrante del grupo de investigación “Capillas funerarias de la Castilla Medieval” del departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM y miembro de la *The Pugin Society*. Ha sido becaria de la Cátedra del Museo Nacional del Prado bajo la dirección de Dr. Philippe de Montebello. Ha disfrutado de numerosas estancias de investigación en diferentes países europeos, especialmente en Reino Unido donde ha llevado a cabo la mayor parte de su tesis doctoral. Sus líneas de investigación se centran, fundamentalmente, en el estudio de la revalorización de las Artes Suntuarias medievales durante el siglo XIX, y en concreto en la figura de A. W. N. Pugin. Además, posee una amplia y sólida formación complementaria, habiendo realizado diferentes másteres y títulos de posgrado; así como numerosos cursos de formación complementaria.

Email: leticiabermejo@gmail.com

⁴⁵ Augustus Welby Northmore PUGIN, *An Apology for The Revival of Christian Architecture in England*, London, John Weale, London, 1843, p. 44: “[...] it is not a style, but a principle”.