

Boletín del Museo Arqueológico Nacional



UN ESTUCHE PARA ESENCIAS EN EL M.A.N.

Por CARMEN LORENZO y
TERESA JIMÉNEZ

Un Real Decreto de 18 de febrero de 1901 autoriza al M.A.N. la compra de la colección que perteneció al Sr. Rico y Sinobas¹. Entre los conjuntos de piezas que la integran, de la más variada naturaleza, se cuenta una importante colección de vidrios españoles cuidadosamente inventariada, en la que figura una pieza difícil de relacionar con las demás: un estuche en forma de libro que contiene entre algodones diez pequeños esencieros de vidrio y se halla revestido al exterior de una tela de seda con un bordado metálico².

La singularidad de la pieza es indudable y por ello creemos que merece ser dada a conocer, si bien la ausencia de documentación, la falta de paralelos conocidos y la propia universalidad de las técnicas en ella empleadas dificultarán su localización en un contexto espacial y temporal concreto.

El hecho que quizá más llame la atención es el uso de un estuche de estas características como contenedor de esencieros, primer caso del que hemos tenido noticia. De ahí que este curioso objeto nos plantee la duda de si existió originalmente una relación entre el estuche y su contenido, es decir, si el primero fue realizado ex profeso para guardar los esencieros, o si tuvo en principio cualquier otra finalidad y más tarde fue reutilizado.

Una observación detenida del estuche puede ayudarnos en este sentido (figs. 1-3). Se trata de una caja de

forma rectangular, de 20 × 13 cm. aproximadamente, cuyas tapas superior e inferior constituyen las cubiertas del «libro». La caja puede abrirse por ambos lados, y se cierra por medio de dos pequeños refuerzos metálicos que se hallan unidos o fijados por un extremo a la cubierta que hace las veces de fondo y enganchan la tapa a presión por el extremo libre, como si se tratara realmente de los cierres de un libro.

La caja está hecha en madera y compartimentada en doce espacios por tabiques, tres longitudinales fijos, sujetos a los lados menores, y ocho sueltos de pequeño tamaño dispuestos transversalmente dos a dos, sin sujeción alguna. La madera utilizada en el fondo, paredes y tabiques es de la misma calidad y todos los cantos superiores se hallan pintados de color coral. Esta uniformidad de material y tratamiento nos lleva a pensar que la compartimentación de la caja es original y que, por coincidir exactamente el tamaño de estos espacios con el de los esencieros, el estuche pudo verdaderamente haber sido concebido con el fin exclusivo de contener estos pomos.

El interior de la tapa está forrado de papel de fondo blanco y decoración bicolor, combinando manchas en forma de círculos irregulares, de color azul oscuro, con «aguas» de color rojo muy pálido. El diseño es abstracto, pero a la vez ordenado, sugiriendo una cuadrícula o

* Queremos agradecer el apoyo y atención recibidos en la realización de nuestro trabajo. En primer lugar, a la Dra. Angela Franco Mata, conservadora de la Sección de Arqueología Medieval Cristiana del M.A.N. quien, con su amable insistencia, ha logrado que este trabajo vea la luz. Nuestra gratitud también para Dña. Angeles González Mena por sus valiosas sugerencias, su disponibilidad y su interés por nuestro trabajo. También agradecemos su amabilidad a Dña. Felipa Niño, Dña. Isabel Ceballos y Dña. Elena Montesinos.

¹ El expediente de compra de la colección se conserva en el archivo del M.A.N. con el n.º 1901/75 bis. Según consta en estos documentos, el entonces propietario de la colección era D. Esteban Mínguez.

² En el mismo expediente se conserva el inventario de la colección de vidrios, realizado el 21 de mayo de 1900, en el que figura esta pieza con el n.º 257. N.º inv. M.A.N. 55.763.



Fig. 1.—Cara anterior.

malla los puntos oscuros y una ondulación rítmica de fondo las aguadas. La orilla interior de la tapa, que el papel no llega a cubrir, está pintada de color verde, de modo que sólo el lamentable estado de conservación hace posible ver la madera que constituye su base. En realidad, el soporte apenas queda a la vista: en el interior del estuche, el deseo de proteger los esencieros de potenciales golpes y roturas lleva a rellenar con algodones los espacios destinados a contenerlos, y otro tanto ocurre al exterior, pues el canto del «libro» aparece dorado y el lomo y cubiertas revestidas por completo con la tela bordada.

No obstante, una observación cuidadosa permite apreciar que base y forro no se corresponden exactamente: el revestimiento no fue cortado con precisión y la madera queda ligeramente al descubierto en algunas zonas del borde. Pero este defecto de factura no nos aporta dato alguno que nos ayude a determinar si el bordado se aplicó en el momento mismo de la fabricación del estuche o si es un añadido posterior. Un barnizado o tratamiento decorativo de la madera permitiría afirmar esto último, mas para ello sería necesario desmontar el bordado; dada la escasa superficie de madera actualmente a la vista y su grado de deterioro, sólo podemos aventurar una hipótesis que queda necesariamente sin confirmar.

Por su mayor interés artístico, estudiaremos detenidamente el exterior del estuche, es decir, el revestimiento bordado. Es una labor realizada con hilos de plata sobre una base de seda y papel unidos, pegada a la madera. El adhesivo ha alterado la tela, dándole un aspecto rígido y acartonado que sin duda está muy lejos de su apa-



Fig. 2.—Cara posterior.

riencia original. La tela empleada es un otomán de seda natural y trama irregular, que conserva su color de seda cruda por no haber sido cocida ni teñida.

El motivo ornamental elegido para el bordado es sencillo y se repite en las dos cubiertas con algunas variaciones en las proporciones y detalles, probablemente debidas a que el hilo metálico se aplicó directamente sobre la base sin realizar un dibujo o boceto previo, es decir, improvisando a partir de una idea compositiva elemental (figs. 1-2). Consiste el motivo en un ramillete formado por tres tallos ondulantes que rematan en sendas flores. Los tallos arrancan de uno de los lados menores y ascienden en vertical: el central, mucho más alto, ordena la composición y queda flanqueado por dos hileras de hojas tangentes de diseño muy esquemático y dos flores laterales más pequeñas. Otras hileras de hojas similares arrancan de la base del ramillete.

Se advierte en primer lugar un deseo de variedad y asimetría. Cada flor presenta un perfil distinto, con variaciones en la forma, tamaño y número de sus pétalos. La línea curva domina la composición, dotándola de un cierto movimiento, pero el diseño es torpe, denota impericia y, aunque muestra una delicadeza y sensibilidad muy femeninas, carece de auténtica gracia. El fondo se salpica con pequeños segmentos curvos a modo de bastoncillos, generados por el principio de «horror vacui». Y todo el conjunto queda enmarcado por una cenefa de círculos enlazados que se complican en los vértices formando menudas florecillas. La cenefa es la parte más deteriorada del bordado, de ahí que el motivo geométrico original se conserva solamente en dos tramos muy cor-

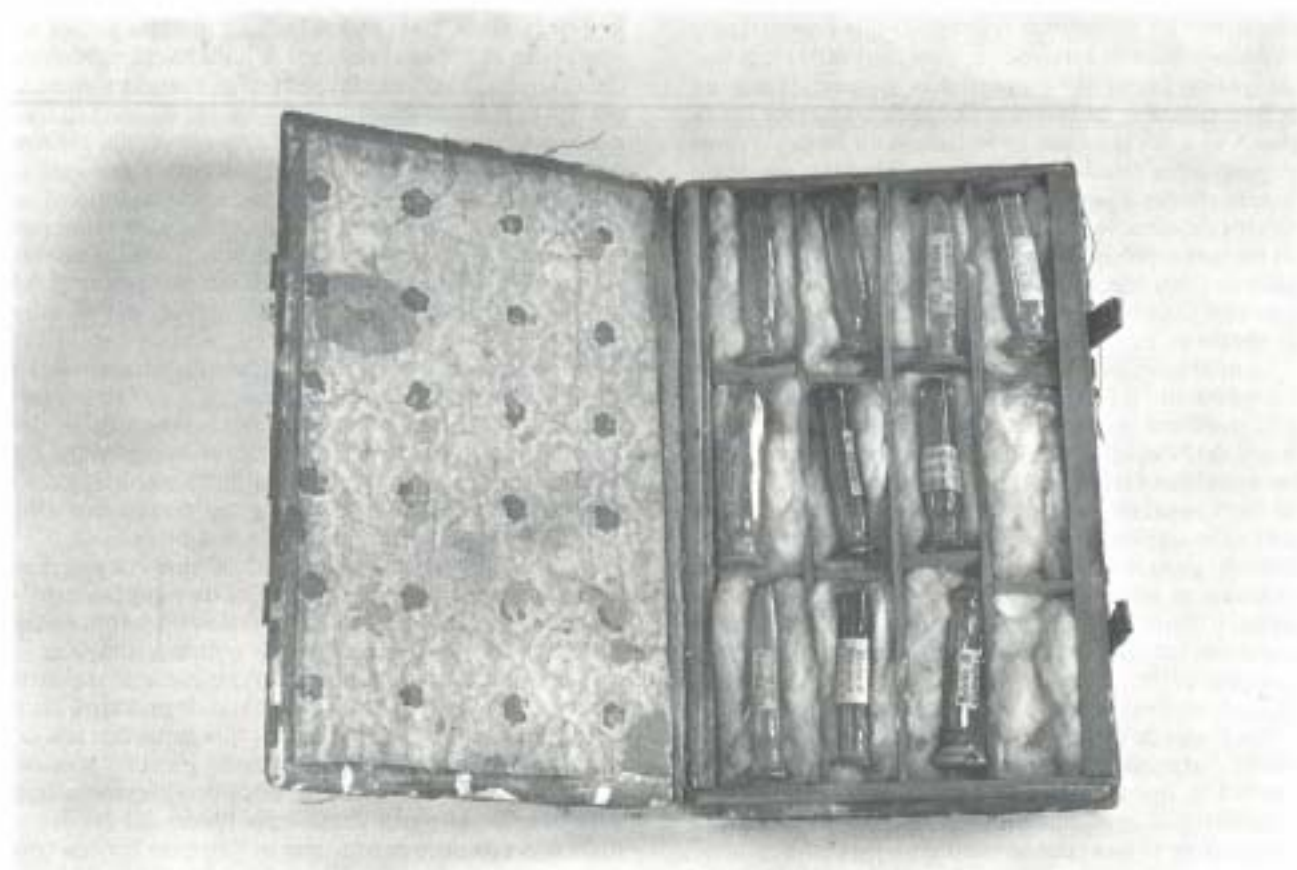


Fig. 3.—Interior de estuche.

tos, mientras que en el resto se ha perdido o ha sufrido alteraciones, aplastamientos y roturas.

El gusto por lo ondulado y dinámico, por la variedad y la asimetría, y el afán decorativo que inspiran este bordado nos inclinan a clasificarlo como un diseño rococó. También responden al gusto típico de este estilo las formas vegetales que inundan toda la superficie a decorar, en forma de rocallas de las que nacen ramilletes florales mezclados con tallos curvos. Teniendo en cuenta estas consideraciones, y conociendo por otra parte la tendencia a repetir modelos que siempre se ha dado en el arte del bordado, pensamos que el que decora nuestra pieza podría datarse en la segunda mitad del siglo XVIII o, más probablemente, a fines de este siglo o principios del XIX. Un estudio del bordado desde el punto de vista técnico no permite una mayor aproximación cronológica debido a que las técnicas que en él se emplean tienen una larga tradición.

En la pieza que nos ocupa se utilizan diversas técnicas combinadas, todas ellas de gran valor ornamental o, si se quiere, de efecto preciosista. Los tallos de los ramilletes se realizan con un cordoncillo de hilos retorcidos.

Las flores están formadas por piezas previamente preparadas, que son aros de perfil más o menos circular rellenos de fibras rizadas. Las hojas, de forma también próxima al círculo, presentan unas veces este mismo sistema y otras veces son piezas radiales imitando soles. En ambos casos, se trata de piezas confeccionadas aparte y luego aplicadas, quedando sujetas a la base con pequeñas puntadas de hilo. Los bastoncillos que rellenan el fondo son canutillos obtenidos por enrollamiento de un hilo fino en espiral, liso o briscado¹ según los casos. En la cenefa se combinan el gusanillo simple y la plata tirada, enriqueciéndose puntualmente con lentejuelas, pequeñas chapas recortadas de perfil circular, sobremon-tada cada una de ellas por una pequeña cuenta de vidrio verde o mostacilla. Estas lentejuelas y cuentas aparecen también en otros puntos del bordado o salpicando el fondo con una evidente intención decorativa.

Entre las técnicas tradicionales españolas con las que parece tener mayor relación hay que mencionar el bordado de «chapería» y el bordado de canutillo. El primero, así llamado por las chapas u hojuelas recortadas que lo componen, fue muy utilizado durante el siglo XV, a

¹ Briscado es el «hilo de oro o plata rizado, escarchado o retorcido, y dispuesto para emplearse mezclado con hebras de seda en el tejido de ciertas telas. Igualmente se emplea en el bordado combinado con sedas. Por extensión se llama así a la labor hecha con este hilo» (GONZÁLEZ MENA, A.: *Catálogo de tejidos*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1974, p. 290).

juzgar por las numerosas referencias que encontramos en documentos de esta época: leyes suntuarias⁴, crónicas⁵, obras literarias⁶ e inventarios, y especialmente en la Testamentaria de Isabel la Católica⁷. Durante los siglos XVI y XVII su uso se restringió en favor de otras técnicas consideradas más ricas y suntuosas, empleándose la chapería para avalorar los fondos y para imitar objetos de metal (armaduras, escudos, espadas, etc.) de las escenas representadas. En el siglo XVI renace el bordado de canutillo, que hará gran fortuna. Lo encontramos con frecuencia en piezas del momento y, como el de chapería, es citado en los inventarios reales⁸.

La aparición de estas dos técnicas en un estuche que hemos datado a finales del siglo XVIII es una muestra de la pervivencia de modelos y técnicas que caracteriza al arte del bordado. Aún en nuestros días se usan figurillas metálicas y lentejuelas que entroncan con la chapería tradicional en los bordados de algunos trajes populares salmantinos⁹. No debe sorprendernos en un bordado del siglo XVIII, en que vestidos de damas, chupas y casacas se adornaban con bordados de seda y lentejuelas, y abundantes galones, complicándose la técnica con el empleo del canutillo de oro. También conocemos ejemplos de técnicas paralelas, aunque de mucha mayor calidad, en ornamentos sagrados contemporáneos¹⁰.

Por el uso de materiales de calidad como la seda y el hilo de plata debemos clasificarlo como un bordado erudito¹¹. Hay que señalar, no obstante, que la ejecución es poco virtuosa, manifiesta un escaso conocimiento de la técnica o quizá una falta de habilidad. En consecuencia, no puede ser considerado como una obra salida de los talleres o salas de labor conventuales tan numerosos en el siglo XVIII, cuyos bordados en ornamentos sagrados muestran una calidad y riqueza excepcionales. El bordado que recubre este estuche, en cambio, parece obra de un aprendiz; quizá se trate de una labor doméstica realizada por una dama, que podría o no hallarse en contacto con algún taller de bordadoras, pero que en ningún caso era una profesional.

Todo este análisis, sin embargo, poco nos puede ayudar a la hora de señalar una posible procedencia geográ-

fica de la pieza, pues el bordado en metales nobles no sólo se dio en España, sino que se hallaba extendido por toda Europa, y en especial por Italia, Francia y Alemania. En la Edad Moderna, época en que alcanzó su máximo esplendor, se aplicaba a todo tipo de piezas. Hemos encontrado datos referentes a la costumbre generalizada de cubrir con telas bordadas todo tipo de objetos de uso cotidiano, por ejemplo libros, cajas para estampas o las llamadas polveras, pequeñas bolsas usadas por las damas para guardar las polveras de metal. El estuche del M.A.N. constituye un caso más aunque, eso sí, muy original.

Respecto al contenido del estuche, encontramos en su interior diez pomos de vidrio verdoso y de factura popular (fig. 4). Originalmente, no cabe la menor duda, debieron de ser doce, pero dos de ellos se han perdido. Su forma es alargada, con cuerpo cilíndrico, cuello corto y boca abierta en arandela; su longitud se aproxima a los 6 cm., con ligeras variantes de unos a otros.

La técnica empleada es el soplado al aire. Por este procedimiento se obtiene un cuerpo globular que posteriormente se hace rodar sobre una superficie de mármol para darle una forma cilíndrica y más o menos alargada.

Podemos observar que no todos los esencieros tienen igual factura. La mayoría de ellos son de un vidrio muy claro y de paredes finas, mientras que otros dos son de vidrio más oscuro, paredes de mayor grosor y sección algo más prismática; además, estos dos presentan una acumulación de pasta vítrea en el fondo del depósito. Todo ello nos hace pensar que ni han sido hechos con la misma pasta de vidrio ni posiblemente soplados por la misma persona.

Todos los frasquitos están etiquetados y llevan una inscripción en italiano con el nombre de las esencias que contuvieron, que son las siguientes: «Spirito di Cannella», «Spirito di Garofani», «Q. Essenza di Rose», «Q. Essenza di Limoncello», «Q. Essenza di Arancia di Portogallo», «Q. Essenza di Menta», «Q. Essenza di Finocchio», «Q. Essenza di Arancia», «Essenza di Bergamotta di Fond. di S. Maria Novella di Firenze», «Essenza di Cannella di Fond. di S. Maria Novella di Firenze».

⁴ La Pragmática que dieron los Reyes Católicos en Granada a 30 de septiembre de 1499 prohibió una serie de prendas de lujo, pero incluía también una relación de lo que se permitía, en la que se dice: «... é permitimos que por honra de la caballería é de las personas que la rigen, que los que andovieran a la brida puedan traer sus jorneas, puedan traer ropas cortas encima de la rodilla, de seda o de chapería...». También se menciona el bordado de chapería en la Pragmática que dio Felipe III en 1563: «... Así mismo se prohibe cualquier bordado, ni gandujado, ni entorchado, ni chapería de oro ni de plata, ni oro de canutillo, ni de martillo, ni ningún otro género de trença, etc...».

⁵ El condestable Miguel Lucas de Iranzo, fastuoso y vano personaje andaluz de época de Enrique IV de Castilla (1454-1474), vestía el día de su boda muy ricos atuendos: «El señor Condestable llevaba un jubón de muy fina chapería de oro todo cubierto, de muy nueva y discreta manera ordenado... Salíó la señora condesa con un mai riquísimo brial todo cubierto de la misma chapería del jubón del señor...» (*Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*, publicada en el tomo VIII del *Memorial Histórico Español*. Citada por Natividad de Diego González y África León Salmerón, en su obra *Compendio de Indumentaria*, Madrid, 1915, pp. 91-2 y 117).

⁶ Jorge Manrique, en la famosa elegía que escribió en homenaje a su padre Rodrigo Manrique, dice: «... que se fizieron las damas / sus tocados, sus vestidos, / sus olores? / que se fizo aquel danzar, / aquellas ropas chapadas / que traían?...».

⁷ TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la: *Testamentaria de Isabel la Católica*, Barcelona, 1974, pp. 21, 69, 100, 105, 110-3, 115.

⁸ FERRANDIS, José: *Datos documentales para la historia del arte español*. Tomo III: *Inventarios Reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943, pp. 323 y 365-6.

⁹ Una de las piezas más características del traje popular salmantino o «charro» es el delantal, llamado «picote», cuyo fondo se decora con abalorios y lentejuelas de diverso tamaño y forma. Un estudio monográfico de este tema ha sido realizado por GONZÁLEZ MENA, A. y CALZADA ORTIZ, R.: «El picote del traje femenino charro», *Rev. Narria*, 1979, n.º 15-16, pp. 9-17.

¹⁰ En el tesoro de la catedral de Sevilla figura una casulla de principios del s. XIX (Inv. 358) cuyo bordado utiliza elementos de chapería, ricos en formas y tamaños, con resultado de gran efectismo (*La Catedral de Sevilla. Ornamentos sagrados* (GONZÁLEZ MENA, A.), Sevilla, 1984, pp. 690-1 y foto n.º 648).

¹¹ La diferenciación entre bordado erudito y popular, según el tipo de materiales empleados, es una de las muchas clasificaciones posibles de los bordados. Nos inclinamos por ella por considerarla la más lógica. Los distintos tipos y procedimientos técnicos del bordado erudito han sido estudiados en detalle por GONZÁLEZ MENA, A.: op. cit. en nota 3 (Dedica al bordado erudito el cap. II, pp. 47-83).

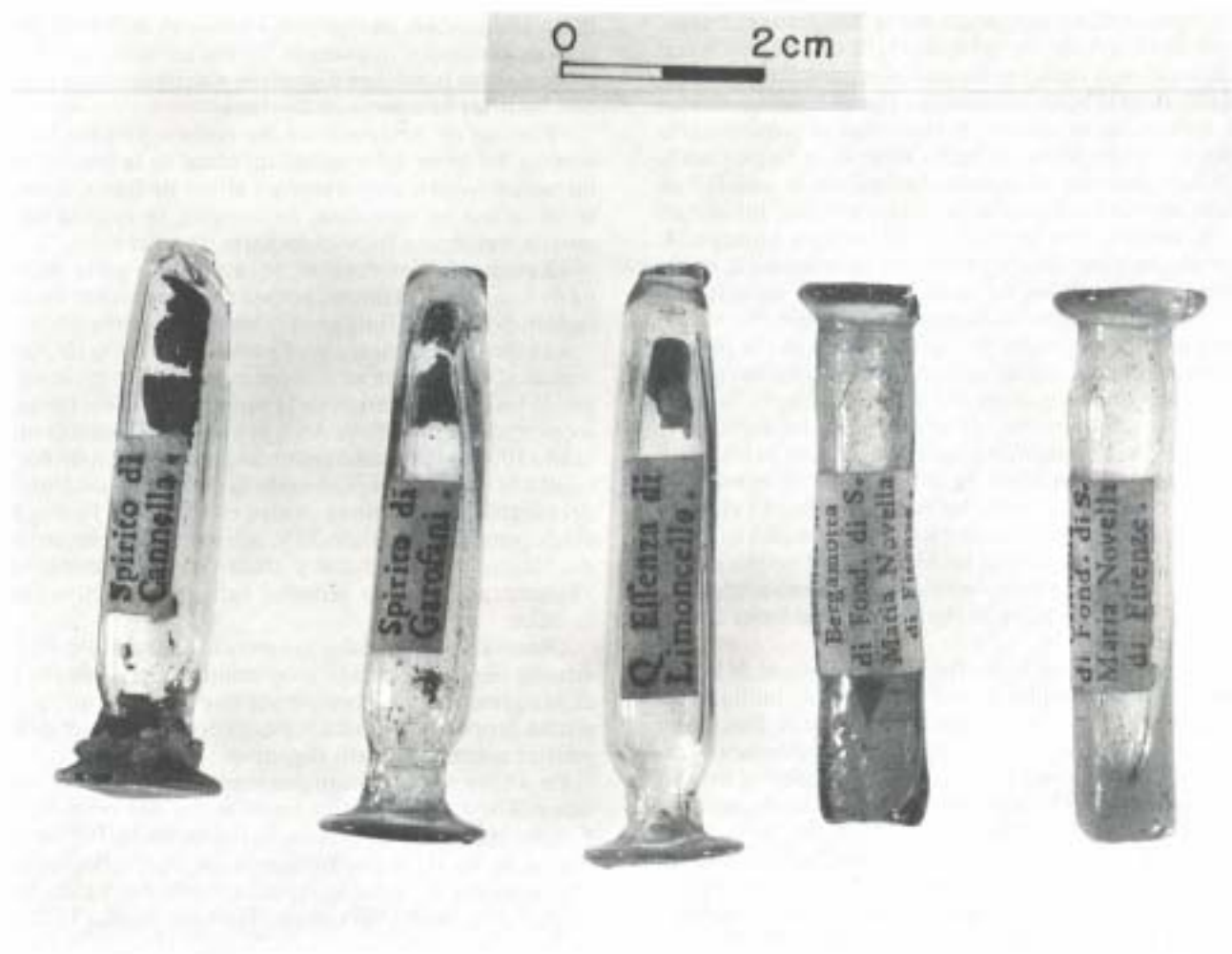


Fig. 4.—Esencieros.

Los primero que llamó nuestra atención de estas inscripciones es que en dos de ellas hay una referencia a Santa María Novella de Florencia, precedido este nombre por la abreviatura Fond. Creemos que la interpretación más probable sería «fondaco», cuyo equivalente en español es «tienda» o «almacén». Esto nos conduciría posiblemente a la tienda de un pigmentario¹² que debía existir en esta iglesia de Florencia, hecho nada extraño teniendo en cuenta la conocida tradición perfumística italiana y especialmente florentina¹³. Son precisamente estos dos esencieros los que presentan una factura di-

ferente de los demás, lo que apoyaría la hipótesis de una procedencia distinta.

El nombre de la esencia se halla precedido —excepto en los dos pomos que aluden a Santa María Novella— por la palabra Spirito o bien por Q. Essenza, abreviatura probablemente de Quinta Esencia. Según el diccionario de la Real Academia, «espíritu» es extracto o quintaesencia, y Quinta Esencia se define como refinamiento, última esencia o extracto de alguna cosa. Los dos términos son, pues, sinónimos¹⁴.

¹² La tienda del «pigmentarius» existe desde época romana. En ella se vendían productos colorantes, perfumes y pomadas medicinales.

¹³ Tenemos noticia de la popularidad alcanzada por las esencias en la Italia del siglo XV, hasta el punto de que éste fue llamado «el siglo de los perfumistas italianos». Su tradición renació en la centuria siguiente, en que los perfumes italianos eran exportados a otros países, especialmente Inglaterra. (PERIS GUARCI, J.: *La mujer y los perfumes a través de los tiempos: una historia de la perfumería*, Barcelona, 1967).

También sabemos que en el séquito de la reina Catalina de Médicis figuraron diversos perfumistas italianos, entre ellos un tal Renato el Florentino, popular en la leyenda histórica. Es interesante señalar que incluso hoy en día se sigue llamando «florentinos» a los recipientes empleados para separar la esencia del agua que ha pasado con ella tras el proceso de destilación.

¹⁴ Según Paracelso, las sustancias corporales guardan en su seno la quinta esencia, esto es, una combinación en proporciones variables de los cuatro elementos de los antiguos: fuego, aire, agua y tierra. La quinta esencia se llama también principio activo porque en él se hallan incorporadas las virtudes de los remedios, o la actividad de los mismos (P. FONT QUER: *Plantas medicinales: el Dioscórides renovado*, Barcelona, 1981, p. LXI).

El estado de conservación de los frasquitos es bueno. Uno de ellos conserva todavía la tapa de piel, atada con un cordel muy fino, y solamente dos presentan una ligera rotura en la boca. Muchos contienen residuos sólidos de las esencias en su interior, unas veces en pequeños grumos y otras en forma de polvo adherido a las paredes¹⁵.

Consideramos de interés determinar la utilidad de cada una de estas sustancias. Básicamente, los aceites aromáticos tienen tres usos o aplicaciones principales: formando parte de los perfumes, en cosmética; como agentes terapéuticos, en medicina; y como aromatizantes naturales, en la condimentación de alimentos. Nos centraremos en los dos primeros, puesto que la presentación de los esencieros que estamos estudiando no parece tener mucho que ver con el arte culinario. Trataremos, pues, brevemente, de cada una de las esencias¹⁶:

«*Spirito di Garofani*» (clavo). Se obtiene de los botones florales de un árbol de la familia de las mirtáceas, que se cree originario de las islas Molucas. El clavo se conoce desde muy antiguo y su uso se extendió en Occidente tras la conquista de las Molucas por los portugueses en 1524. Se usa como estimulante y como analgésico dental, formando parte de algunas preparaciones farmacéuticas.

«*Essenza di Finocchio*» (hinojo). Se obtiene de la destilación de las semillas de una planta de la familia de las umbelíferas, cuyo cultivo fue introducido en Europa en época de Carlomagno. Se emplea como estomacal, carminativo y aperitivo, y asimismo se usa como diurético y expectorante. Durante siglos fue utilizado contra las inflamaciones de los ojos.

«*Essenza di Menta*». Se obtiene por destilación de la planta desecada de la *Mentha piperita*, cultivada ya por los egipcios. Tiene propiedades carminativas y estomacales, avivando el apetito y facilitando la digestión. Es importante su acción sobre la vesícula biliar, pues estimula la producción y secreción de bilis. Además, se emplea como analgésico. También tiene aplicación en perfumería.

«*Essenza di Rose*». Se obtiene por destilación de los pétalos, estambres y estilos de la Rosa damascena, cultivada en los Balcanes. Sólo se tienen noticias precisas acerca de esta esencia desde mediados del siglo XVI¹⁷. Es un excelente perfume y no se usa directamente en medicina.

«*Essenza di Cannella*». Se obtiene por destilación de la corteza de las ramas del canelo, árbol de la familia de las caneláceas¹⁸. La canela se conoce desde la más re-

mota antigüedad, en que ya era usada para la preparación de esencias y ungüentos. Se usa en medicina para estimular las funciones digestivas y antiguamente para combatir las hemorragias uterinas.

«*Essenza de Bergamotta*». Se obtiene prensando la corteza del fruto del bergamoto, árbol de la familia de las aurantiáceas, abundante en el sur de Italia. Raras veces se usa en medicina; en cambio, se emplea con mucha frecuencia formando parte de cosméticos.

«*Essenza di Limoncello*». Se extrae de la parte externa de la corteza del limón, por vía mecánica o por destilación. Se emplea fundamentalmente en perfumería.

«*Essenza di Arancia*» y «*Essenza di Arancia di Portogallo*». La primera se obtiene exprimiendo las cortezas de los frutos amargos de la variedad agria del naranjo; procedente del SE. de Asia, se cultiva en Sicilia desde el año 1000 aproximadamente. Se llama esencia de Portugal a la obtenida exprimiendo la corteza de los frutos del naranjo dulce, que se cultiva en España y Portugal desde principios del siglo XIV. Ambas tienen propiedades tónicas y estimulantes y actúan como carminativo y estomacal, si bien la variedad agria es más activa que la dulce.

Observamos que todas las esencias contenidas en el estuche tienen aplicación en el campo de la medicina o de la cosmética, y nos sorprende que todas las que presentan propiedades medicinales tienen una acción terapéutica sobre el aparato digestivo.

En un primer momento pensamos que podría existir una relación entre las diez esencias que nos permitiera deducir cuáles son las dos que se han perdido. Buscábamos doce esencias que formasen un repertorio, quizá algo similar a los trece «preparados oficiales» mencionados por Joseph Miller en su «Herbal» del año 1722¹⁹. Pero la única relación observada entre las esencias que nos ocupan es la ya citada acción favorecedora de la digestión, que por otra parte es extensiva a otras muchas esencias que no figuran en nuestro estuche. Por lo tanto, pensamos que su reunión respondía más a la necesidad o al gusto de su propietaria que a cualquier otro criterio de selección.

Otra cuestión que nos planteamos fue qué motivos pudieron llevar a una dama de aquella época a reunir esta pequeña colección de esencias y, sobre todo, por qué éstas no respondían a un mismo uso aparente, ya fuese médico, cosmético o de otra índole. Sin embargo, no siempre los conceptos de fármaco y perfume han estado tan distantes como en nuestros días. En la Edad Media, la fa-

¹⁵ Las esencias, con el paso del tiempo y por efecto de la acción del aire y de la luz, sufren un proceso llamado «resinificación», por el que toman color amarillento o pardo y adquieren progresiva viscosidad hasta convertirse en una masa resinosa, casi sólida.

¹⁶ Op. cit. en nota 14.

¹⁷ No hay que confundir la esencia de rosas con el «aceite de rosas», utilizado desde la Antigüedad e incluido en las Farmacopeas con los nombres de «*Oleum rosaceum*», «*Oleum rosarum*» y «*Oleum rosatum*». Tampoco con el «agua de rosas», obtenida por destilación, cuyo uso era corriente en la Edad Media, y que pasó a Europa desde el Próximo Oriente. Ya durante el Medievo, en sus «Capitularias», Carlomagno estableció el cultivo de rosas en los jardines imperiales, no por el simple ornamento de los parques, sino por sus virtudes curativas, que entonces y durante el Renacimiento alcanzaron gran fama. Con los pétalos de las rosas se preparaban el bálsamo, la pomada y el agua de rosas.

¹⁸ Se conocen dos esencias de canela, una procedente de Ceilán y otra de China. Se da la circunstancia de que dos de los esencieros que venimos estudiando ostentan los rótulos «*Spirito di Cannella*» y «*Q. Essenza di Cannella*», pero sólo un análisis químico podría descubrir a qué variedad corresponde cada uno o si en ambos casos se trata de la misma.

¹⁹ TISSERAND, Robert B.: *La curación por los olores: aromaterapia*, Barcelona, 1983.

bricación de productos de cosmética y perfumería estaba en manos de los alquimistas, cuya ciencia se hallaba muy próxima a la medicina. Citemos al respecto el caso de Avicena, «médico de príncipes», que era médico y alquimista además de filósofo y escritor. También en la Inglaterra de los Estuardo y los Tudor, en que los perfumes adquirieron un gran auge, se les daba una aplicación en medicina.

La utilización de las esencias en perfumería es muy antigua, y probablemente lo fuese también en medicina, a medida que se fueron descubriendo sus virtudes curativas. En cualquier caso, es hecho probado que a principios del siglo XVIII era corrientísimo el uso de las esencias para fabricar medicamentos; así, el «Dispensatory» de Salmon de 1696 presenta numerosas recetas de bálsamos, que eran combinaciones de esencias cuyas propiedades curativas son bastante dudosas²⁰.

En conclusión, una vez analizados los pormenores de este estuche y su contenido, y teniendo en cuenta todas las consideraciones que acabamos de hacer, podemos

afirmar que no es un objeto fuera de contexto, sino que es coherente con la época en la que se inscribe. De una parte, tenemos que la cubierta exterior, tanto por la técnica empleada y motivo ornamental elegido como por el hecho de cubrir con tela bordada un objeto de uso cotidiano, responde al gusto de la época en que hemos datado el estuche-esenciero. Por otro lado, la frivolidad, la ociosidad y el gusto por lo exquisito de la sociedad dieciochesca justifican sobradamente la reunión de un conjunto de esencias con unos usos ambiguos, a caballo entre la vanidad y la hipocondría.

No obstante, debemos dejar constancia de la singularidad y falta de paralelos de esta pieza, como ya decíamos al principio, pues es el único caso que conocemos en que una caja en forma de libro es utilizada para guardar este tipo de pomos. Por esta razón consideramos que es interesante dar a conocer un objeto que, si bien desde el punto de vista artístico no tiene especial relieve, sí encierra un valor como documento o testimonio de una época.

²⁰ Op. cit. en nota 19.