



MARÍA PAZ AGUILÓ ALONSO

M U S E O L Á Z A R O G A L D I A N O

CATÁLOGO DE MUEBLES



CATÁLOGO DE MUEBLES DEL MUSEO LÁZARO GALDIANO

MARÍA PAZ AGUILÓ ALONSO

EDICIÓN: Fundación Lázaro Galdiano

COORDINACIÓN: Amparo López Redondo

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Marta Isabel Sánchez Vasco

© de la edición: Fundación Lázaro Galdiano, 2016, C/Serrano 122, 28006 Madrid.

© de los textos: María Paz Aguiló Alonso

Redacción 2001

Edición 2016

ISBN-16: 978-84-617-6973-5

PRESENTACIÓN

Esta publicación es fruto del estudio de una parte importante y significativa de la colección de muebles del Museo Lázaro Galdiano que llevó a cabo María Paz Aguiló, investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y especialista en mueble español. Las conclusiones y catalogación las terminó hace años y hoy las publicamos revisadas y puestas al día por la autora. Se ha centrado en el estudio de las piezas de mobiliario europeo desde la Edad Media hasta 1700 y en aquellas transformadas o realizadas durante el siglo XIX y los primeros años del XX inspiradas en estilos del pasado.

Mientras llevaba a cabo este estudio los técnicos del museo trabajaban en la elaboración del nuevo proyecto museológico que se materializó con la reapertura del Museo Lázaro Galdiano. Los consejos y las apreciaciones aportadas por la autora de este catálogo fueron de gran importancia tanto en la selección de piezas a exponer como en su documentación y difusión.

Mi agradecimiento y felicitación a María Paz Aguiló por el trabajo realizado que, sin duda, contribuirá a difundir el rico patrimonio legado por José Lázaro y a profundizar en el conocimiento de una de las colecciones que exhibe el Museo Lázaro Galdiano.

ELENA HERNANDO GONZALO

Directora de la Fundación Lázaro Galdiano FSP

INDICE

PRESENTACIÓN	4
LA COLECCIÓN DE ARCAS	17
LA COLECCIÓN DE ARMARIOS	36
LA COLECCIÓN DE ARQUETAS	49
LA COLECCIÓN DE ESCRITORIOS CENTROEUROPEOS	75
LA COLECCIÓN DE ESCRITORIOS ESPAÑOLES	98
Soportes escritorios españoles	120
LA COLECCIÓN DE ESCRITORIOS ITALIANOS	126
Escritorios de ébano y marfil	131
LA COLECCIÓN DE MESAS	141
Mesas o bufetes modernas bajo escritorios	153
LA COLECCIÓN DE SILLAS	166
Taburetes italianos	176
Sillas de brazos	190
Sillones de respaldo alto	203
Sillas portuguesas	207
BIBLIOGRAFÍA*	229

INTRODUCCIÓN

Al afrontar la tarea de catalogar los muebles del museo Lázaro Galdiano nos encontramos con diversos problemas de índole teórica y práctica. Atendiendo a esto último, el elevado número de piezas —pasan de 500— hizo aconsejable una división del trabajo. Por otro lado, el tratamiento que debía dárseles era complejo: había que dar la misma importancia a los muebles “antiguos” adquiridos para enriquecer la colección, que a los nuevos, los muebles de uso, que don José Lázaro y doña Paula Florido utilizaban a diario. Cómo afrontar este reto en un momento en el que en casi todos los museos del mundo se están sometiendo a revisión los fondos procedentes de legados o compras de coleccionistas que, aproximadamente desde 1850, adquirían para acompañar otros objetos más “importantes” como cuadros, esculturas, etc. Y si los adquirían como objetos artísticos, ¿tenían el suficiente conocimiento de las antigüedades para conocer de todas las artes? Había ya importantes especialistas en pintura, en marfiles, en armas, vidrios, porcelanas y cerámicas —recuérdese el caso de Fortuny— ya que los propios artistas, al estar en contacto con el mundo artístico, se movían con soltura entre “ropavejeros, chamarileros, comerciantes”, pero no había demasiados especialistas en muebles. El poco interés

demostrado por los historiadores del arte hacia el mueble puede resumirse en la confesión de Francis Haskell en un ensayo sobre el legado de Benjamin Altman, aludiendo a que, para el coleccionista, las alfombras, tapices y la porcelana oriental eran tan importantes como los cuadros. Al centrarse solo en los cuadros Haskell se justificaba por “existir una más abundante documentación y sentirse cualificado solo para escribir sobre cuadros”¹.

Coleccionistas de finales del siglo XIX

Las grandes fortunas de aquella época se construyeron a tenor de la evolución de la industria, la bolsa o el comercio a nivel internacional. Otro estamento, la burguesía acomodada del último cuarto del siglo, tendrá gran importancia. En el momento en el que todo el que tiene un poco de dinero pretende emular a aquellas grandes fortunas, se lanza a comprar frenéticamente muebles, objetos y telas que sean indicio de su alto nivel de vida. Este concepto no es nuevo en la tradición española. Nuestros clásicos, con Quevedo y los moralistas a la cabeza, ya denunciaban el afán de lujo ostentoso que envolvía a la sociedad del siglo XVII. Y ya sabemos que los periodos históricos se repiten cíclicamente, en cuanto las vicisitudes políticas lo permiten.

En España, si acaso con la muy débil exclusión de Cataluña, el sentido del gusto por el mobiliario a la altura de ese último cuarto del siglo era casi nulo. Pese a lo que Mesonero Romanos afirmaba sobre los “excelentes ebanistas” que había en Madrid y a pesar del impulso de la artesanía catalana, firmemente asentada en la tradición ebanística, quien tenía alguna posibilidad económica compraba en París, siguiendo fielmente el dictado de la moda a través de revistas como *L' Art pour Tous*, el *Recueil pratique d'ameublements compleis de divers*

styles (1860) o la *Menuiserie d'art contemporaine d'après les époques gothique, renaissance, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Empire et Moderne de Foussier* (París 1900). En París funcionaban una serie de establecimientos que surtían a gran parte de esa sociedad. La casa Sehmiz, especializada en sillas de estilo Luis XV y Luis XVI, entregaba las compras sin grandes retrasos; Mielon y Cia., lo era en sillerías Luis XIII con asientos de cuero a la portuguesa; Maple et Cie., establecimiento en París de la importante firma londinense, amueblaba barrios enteros. Otras más exquisitas seguían la tradición de copiar piezas auténticas y reproducirlas, como el caso de Mombro et Fils, que proporcionó a los condes de Hertford la posibilidad de completar las sillerías para amueblar la hoy Wallace Collection.

La mayoría de las casas hoy convertidas en museos, la del marqués de Arcicollar o de Cerralbo, fueron edificadas como palacetes urbanos, aun en contextos rurales como los Selgas en El Pito en Cudillero, y amuebladas apoyándose en la moda dirigida por París que señalaba con precisión los estilos históricos más apropiados para cada habitación de la vivienda². Esto sustentaba una normativa de uso casi general: los muebles en estilo renacentista eran los apropiados para vestíbulos y despachos. Para los primeros, se compraban en Italia o en Francia al estilo italiano, cassoni o arcas, mesas de centro y sgabelli, asientos de madera pequeños y con respaldo tallado, cuya función era más representativa que funcional; curioso mueble cuyo uso se extendió en los siglos XVII y XVIII hasta las imponentes mansiones inglesas, copiándose desde entonces los prototipos italianos. Para los salones, según su empaque, dimensiones y grado de representatividad, se prefirieron los estilos franceses, desde el Luis XIV en los más ampulosos salones de baile, hasta los gabinetes, saletas y boudoirs, llenos de piezas apoyadas en las más reducidas proporciones del mueble francés

de la segunda mitad del siglo XVIII. La revisión de estilos históricos se incrementó incluso en las dos últimas décadas del siglo por la inclusión de un estilo morisco, más apoyado en la tradición granadina y del norte de Marruecos en los fumoirs, habitaciones destinadas a un uso exclusivamente masculino. Fue el momento de la revalorización del mudéjar como arte genuinamente español, la etapa teorizada por Manjarrés o por Miguel i Badia que propició el fuerte empuje del neomudejarismo.

Monistrol, Cerralbo o los Selgas, quisieron edificar palacios donde quedara bien patente como vivía un gran señor español a finales del siglo XIX, ignorando las corrientes renovadoras del momento. Todos ellos mostraron afición por añadir al contexto de la decoración de sus palacios una o varias colecciones de objetos antiguos. Cuadros, libros, armas y tapices fueron, por este orden, los más preciados e incluso organizaron el amueblamiento acorde con ellos. Así los Selgas, por ejemplo, edificaron un pabellón anexo a la casa destinado a la colección de tapices acompañándolos de muebles en estilo renacentista, comprados en su mayoría en los florecientes talleres italianos. Prácticamente todo su mobiliario, siempre de tipo historicista, son copias e interpretaciones sin importar su autenticidad, pues constituían elementos de apoyo a sus colecciones o simplemente muebles de uso. Incluso, de sus visitas a las Exposiciones Universales, solo aceptaron lo que revestía algún gusto a lo antiguo, con la única excepción del mueble en madera curvada, en muchos casos de la propia casa Thonet, ya que era un tipo de mueble que resultaba apropiado para galerías, comedores de diario, etc.

La postura de don José Lázaro fue algo distinta de la de este grupo. En los estudios de otras colecciones como la de los Selgas, la del marqués de la Vega Inclán, Cerralbo, Marés, Osma o Cambó, por citar



Figura 1. Sala IX, Salón gótico, 1950



Figura 2. Salón gótico II, Sala XIII, 1950



Figura 3. Sala VIII, Sala de Tendilla, 1950

las más cercanas y coetáneas, prima la atención mostrada por ellos generalmente hacia la pintura, excepto el caso de Mares³, él mismo escultor y por tanto más aficionado a coleccionar tallas y solo de manera tangencial pintura y otros objetos. El estudio de otras colecciones como la que Matías Muntadas reunió en Barcelona, tan variada como ésta, y que pasó a formar parte de los museos catalanes, no ha sufrido revisión moderna desde su publicación en 1931⁴.

Algunas publicaciones de la época nos dan ya idea de la importancia que el mueble tiene desde un principio en la colección Lázaro. Las visitas realizadas por la Sociedad Española de Excursiones o los reportajes periodísticos como los de La Esfera, en las que además de las fotografías —gracias a las que podemos apreciar los objetos que en la fecha del reportaje pertenecían a la colección, 1930—, se dan algunas noticias que nos permiten acercarnos al origen más próximo de algunas piezas, como la mesa de estilo español que dice el cronista perteneció a Fortuny, la situación y componentes del salón gótico en el que aparece el banco de Cuenca y dos sillas de brazos o la disposición de las arcas góticas alternando con armaduras y vitrinas. Por el contrario, una fotografía en el mismo reportaje muestra el comedor sin la adición del stipo italiano, colocado allí en los años setenta.

Coleccionistas extranjeros

Los coleccionistas de la época de Lázaro entre 1880-1930 fijaban su atención en las grandes Exposiciones Universales. Especialmente importantes fueron las de París de 1851, 1867 y 1900; pero es en las histórico-europeas y, sobre todo, en las de Arte Retrospectivo, la de Barcelona de 1867 y la de Lyon en 1871, de las primeras en las que nació la idea de que los muebles allí expuestos eran muebles de lujo, muebles de ostentación y

no para vivienda dadas sus espectaculares dimensiones, algo que les valió la crítica de Remy: “...le public trompés per le ampleur des etiquetes est tenté de lire sur chacune d'elles: Appartement á louer”⁵.

En la de Barcelona de 1867 se vieron en público por primera vez las interpretaciones presentadas por talleres locales sobre piezas antiguas, el auge de las formas de finales del gótico y del mudéjar, revalorizando el estilo español: armarios y arcas de novia de taracea, sillas de brazos y sillones de siglo XVII, realizados por los talleres Rull o de La Unión, muebles muy cercanos a algunos de la colección Lázaro. En la de Lyon, asimismo, se gestó una de las más enredadas madejas para el conocimiento del mueble francés, al que tampoco fue ajeno Lázaro. Colecciones como la Chabrière-Arlés de París y Lyon se expusieron allí en 1871 y en París en 1900. Varias de sus obras se reprodujeron en *L'Art a travers les Moeurs* de 1882 de Henry Havard, o en *Le double en France* de Bonnafé y de allí pasaron a manos de marchantes expertos como los Duveen, quienes las vendieron en bloque a los principales coleccionistas americanos como Frick, Pierpont Morgan, Benjamin Altman o William R. Hearst. Frick compitió con los más importantes museos y con las colecciones europeas punteras como la Spitzer en París, la de Albert Figdor en Viena y la de Otto Lanz en Ámsterdam, ocasionando una importante alza en los precios. Esto indujo a buscar muebles de los periodos más populares, a restaurarlos y embellecerlos.

En París, Emile Gaillard comenzó a coleccionar en torno a los años setenta objetos y pintura del Renacimiento, lo que entonces se llamaba Haute Curiosité, hoy un término afortunadamente en vías de desaparición, “alta época”. Inspirándose en su contemporáneo Frederic Spitzer se construye una mansión destinada a albergar a su familia y a su colección, inaugurada en 1885. Emile Molinier se encargó de redactar su catálogo y comentaba en él que “en su salón (gótico) se podría

hacer una historia del mueble durante 150 años, mostrando sus preferencias por un sitial de tres asientos con dosel en el que se mezclaban el gótico con los arabesques a l'italienne o los grandes armarios al estilo de Sambin”⁶. En 1902 se dispersó la colección, vendiéndose los muebles in situ en el patio del inmueble y entre los compradores figuraban Seligmann y Stettiner, el conde Isaac de Camonde, Edmond Haracourt en representación del museo Cluny y el anticuario Duseigneur, consejero de la marquesa Arconati Visconti.

La simple relación de compradores es la muestra del movimiento que tuvieron los muebles de Gaillard, pasando en primera instancia a colecciones americanas de la mano de los primeros y admirados por todos los presuntos coleccionistas.

Este trasfondo permite comprender el hecho de que en el siglo XIX gran parte del mueble renacimiento reciba tantos y tan agresivos tratamientos. Se añaden segmentos suplementarios y se incorporan partes originales para crear nuevas piezas. En muchos casos se producen falsificaciones de gran calidad, adaptando los métodos tradicionales de producción, utilizando maderas dañadas por los insectos y añadiendo pátina artificial para simular una apariencia antigua.

El mismo problema surge con las colecciones europeas. Spitzer era proclive a inventar originales combinando lo viejo con lo nuevo, bien creando un “embellecimiento” —en términos del gusto contemporáneo— o directamente con intención falsificadora⁷. De la colección Bardini ya en 1899 se citaban igualmente numerosos falsos o muy restaurados en su palacio florentino “conocido por tener diseñadores y artesanos a su servicio. El revitalizar obras dañadas y adicionar piezas tiene una larga tradición y no era ilegal”⁸.

Lázaro coleccionista de muebles

Henri Havard, a quien se consideraba la mayor autoridad de su tiempo en cuanto al mobiliario, autor de una obra sobre ello en doce volúmenes, opinaba que “todo parece bello con tal de que sea viejo. La casa de subastas es el templo del gusto”. Resultaba pues normal que un bibliófilo como Lázaro se documentara también en los libros para su adquisición de muebles. No olvidemos que por ejemplo el de Champeaux, *Le Meuble* (1885), fue uno de los libros de cabecera de Lázaro, por lo que sus opiniones configuraron sin duda sus preferencias. Al igual que en los varios volúmenes de la colección Spitzer⁹, Lázaro anotaba cuidadosamente las salidas que más le interesaban y subrayaba lo que tenía que ver con las piezas que ya tenía, incluso subrayaba en los libros todo lo que tuviera un carácter español, real o atribuido, para tratar de comprarlo.

El caso más claro es el de las sillas denominadas “portuguesas” de las que aparecen dibujos y texto sobre su autenticidad como españolas en el libro de Molinier y que Lázaro se apresura a comprar en distintas versiones y modelos. En el estudio de Wilhem von Bode *Italiänische Möbeln* un papel marca aún hoy un arca de certosina perteneciente al museo Victoria & Albert, que muy posiblemente sirvió de modelo para la construcción de la grande de taracea que hoy se conserva¹⁰ o una reproducción de una silla de brazos con chambrana recortada prácticamente igual¹¹, incluso en la clavazón, a otra de la colección (Inv. 8.336). En el de Champeaux subraya una frase referente a la importancia de las sillas de coro y su emplazamiento en España¹².

Repasando su biblioteca se observa que contiene numerosos manuales sobre mobiliario. Quizás una de las obras básicas para conformar toda su colección fue el de Albert Jacquemart, *Histoire du Mo-*

bilier. Recherches et notes sur les objets d'art, qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme de monde et du curieux, en el que se insiste en dos premisas que parece fueron importantes para Lázaro: sin pérdida de tiempo y sin esfuerzo. Y quizás se aproxime más al perfil del coleccionista trazado por Edmond Bonnaffé en su *Physiologie du Curieux*¹³, que ilustra la aspiración de todo hombre de fortuna y gusto: una colección que le proporcione nombre y honores, que avale su fortuna y que sea la envidia de sus vecinos¹⁴.

Lázaro no fue una excepción en sus compras en París, en subastas y en anticuarios. Entre éstos era práctica habitual el someter a las piezas a reparaciones y restauraciones, que configuran su estado actual de conservación, no dudando en transformar para mejorar su aspecto como se documenta en el cambio de patas a un escritorio de la colección Selgas¹⁵. Para satisfacer la demanda, las piezas recuperadas se restauraban precipitadamente para su venta, se aprovechaban algunas partes y se rehacía por completo el resto, vendiéndolo como pieza de época. Fue práctica usual en la restauración decimonónica el devolver el valor utilitario de la pieza, aunque fuera con partes completas nuevas. Así se encuentran en ellas añadidos con partes originales para crear nuevos muebles, pátinas artificiales o madera carcomida, lo que utilizando los métodos tradicionales les llevaron a combinar sin inhibición elementos de fuentes variadas.

Sus preferencias

Lázaro vivió en Barcelona hasta 1988. Sus gustos se vieron determinados por los allí en auge por entonces. En plena Renaixença, lo verdaderamente genuino era el gótico, que pervivió largo tiempo en Cataluña. Del gusto formado entonces datan un conjunto de escritorios con características muy similares (nº 155, 2581, 2575 y 3336), algunos



Figura 4. José Lázaro Galdiano, 1912.

de ellos considerados hasta ahora como piezas fundamentales de la colección y que revelan una similitud extremadamente sospechosa entre ellos, pareciendo hoy claro su origen en un mismo taller.

A lo largo de su vida fue quizás el único coleccionista español preocupado por la conservación del mueble antiguo y exceptuando sus compras más internacionales, cuando formó su segunda y tercera colección —las de París hacia 1920 y la de Nueva York en 1939—¹⁶, se dedicó a comprar casi con exclusividad mueble español, con especial dedicación a partir de la Exposición Histórico-Europea de 1892. Varios muebles allí expuestos pasaron a su poder, como el banco de Cuenca y un arca, incluso según sus anotaciones personales le interesaron unos muebles con ébano y bronce expuestos por Pedro Bosch y que no llegó a comprar¹⁷. Años más tarde en la exposición *Muebles Antiguos Españoles* de la Sociedad Española de Amigos del Arte, celebrada en Madrid en 1912, aparecieron como suyos una serie de muebles interpretando a aquellos que fueron determinantes para su colección.

En el catálogo conservado en la Biblioteca de la Fundación figuraban cuatro piezas con las anotaciones al margen del precio y “no se vende”: una vitrina de ébano, un mueble de ébano, bronce y concha propiedad del conde de Torrepalma, una sillita baja y otra de madera tallada¹⁸. Los primeros no los logró conseguir, a pesar de su interés por otro similar en la exposición de 1892, la sillita de estrado tardó muchos años en poder adquirir una parecida y en cuanto a la silla tallada, propiedad de don José Florit, encontró rápidamente varias parecidas¹⁹. Quiso tener sillas como las del conde de las Almenas o arcas con tracerías góticas como el conde de Valencia de Don Juan. Comparando algunas piezas de aquella exposición con las de la colección Lázaro, se observan curiosas coincidencias. Aun siendo ya un conocido y reputado coleccionista, como lo demuestran las visitas a su casa de

la Sociedad Española de Excursiones en 1901, ninguno de sus muebles figuraron en esta exposición. Las causas no las sabemos, o no los prestó o no se lo pidieron, pero lo cierto es que a partir de entonces fue constante su interés en ellos.

En 1917 debió considerar que ya tenía una colección de muebles mejor que ninguna otra y la presentó con una conferencia en el Ateneo titulada *Mobiliario artístico español*²⁰. Esto le sirvió para que un buen número de sus piezas formara parte de uno de los primeros estudios sobre mueble antiguo español, el que en 1921 publicaron Doménech y Pérez Bueno. Las primeras fotografías sistemáticas, tras las panorámicas de los salones realizadas por Lacoste, fueron individualizadas por Roig²¹ con una gran calidad. A partir de entonces su interés por los muebles creció. Denunció actuaciones irregulares como el robo de las coronas de Guarrazar o su curiosa arenga publicada por él mismo en *La España Moderna*, ante el desmantelamiento del coro de la catedral de la Seo de Urgell, que aprovechó para comprar tres siales del coro alto y once del bajo, además de la abacial, hoy la única conservada en la colección²².

En su primera colección —de Barcelona a Madrid— muestra su intención de emular a coleccionistas como Gaillard. Si aquel coleccionaba arte francés del medioevo y del Renacimiento, Lázaro comienza a comprar muebles españoles preferentemente góticos coincidiendo con Archer T. Huntington, quien recorría incansable nuestra geografía en busca de piezas, sin duda con mucho más ahínco y dedicación de campo que el que mostró Lázaro, ya que su interés se centró exclusivamente en lo español; siendo ya en una época avanzada, cuando formó sus colecciones de París y Nueva York, cuando enriqueció éstas con muebles europeos, italianos y franceses sobre todo. En Barcelona encontró un buen mercado. Las exposiciones de Arte Retrospectivo

y la Histórico Europea le proporcionan los modelos, y las periódicas del Fomento a la Industria y Artístico-Industrial que se celebraban con continuidad en la ciudad condal le proporcionaron el resto.

Los Talleres Rull y la firma L.Unión de la Rambla de San José presentaron en la Retrospectiva de 1867 un sillón muy cercano a algunos que se conservan en la colección (Inv. 8327-8328) y un armario de taracea sospechosamente igual al del inv. 3381²³. El auge por copiar muebles antiguos se extendió en Barcelona en los años en que Lázaro empezó a comprar. En la exposición de Artes Suntuarias de 1878, el Taller Embut presenta un armario similar al citado y bargueños tipo Salamanca, de los que Lázaro tuvo dos²⁴. En la de 1881, Juan Canal y Santiago, Juan José Ferrer y Soler, Forés y Roquer, de la calle Regomir 6, y los Roig, de Escudillers 31, presentaron varias obras en marfil y maderas finas “todo ello dibujo y obra del expositor” y los últimos además “dos cuadros con fotografías de muebles dibujados por ellos” mismos²⁵. Ebanistas de renombre como Francesc Vidal, Joan Darder y Folch estuvieron presentes con obras de talla en la Exposición de Madrid de 1884²⁶. Aunque emprendieran nuevas andaduras como Vidal, está claro que en su enorme taller se hacían por encargo numerosos muebles de los que hoy vemos en los museos. A un mismo taller barcelonés especializado en talla gótica podemos atribuir, además de sillas de coro (Inv. 147 y 148) varios escritorios que revelan idéntico tipo de talla.

A ellos o a otros se deben las arcas góticas (Inv. 2839 o 2141) o los muebles altos denominados credencias (Inv. 2903, 2869, 2852), ya con formas decididamente modernas. Joan Busquets, uno de los máximos exponentes del Modernismo, no se avergonzaba de anunciar “Muebles artísticos” y Renart y Cia. de la calle Diputación n° 271 insertaba en la prensa anuncios de “arte decorativo y reproducio-



Figura 5. Sala IX, Salón gótico II, 1950

nes". Hasta en la Exposición de Arte de 1918 se continuó esta rentable producción. Juan Puigdegnolas, con taller en la calle Nueva de San Francisco, se anunciaba como: "ebanistería/decoración. Muebles en todos los estilos: Restauración de Antigüedades: Altares, Oratorios y Retablos antiguos y modernos: Especialidad en Arquillas: Reproducción de ejemplares antiguos y modernos", o Antonio Ruiz, de la Ronda de san Antonio, lo hacía como "Premiado en exposiciones nacionales y extranjeras" precisamente por sus interpretaciones antiguas²⁷. En la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores que tuvo lugar en Barcelona en 1923, tanto Antón Ruiz como Puigdegnolas presentaron otro tipo de piezas, dentro del estilo que les caracteriza, pero ya no se anunciaron con "reproducciones" aunque sin duda las siguieron haciendo²⁸.

Consideraciones acerca de los muebles que componen la colección

Una de los mayores empeños de don José Lázaro fue sin duda la revalorización del mobiliario como objeto artístico. Para ello dispuso de diferentes factores. Uno de ellos consistió en atribuirles una procedencia concreta, de origen conventual si era posible, para proporcionarles mayor verosimilitud. Al banco procedente de la catedral de Cuenca, como figuraba en la Exposición Histórico Europea²⁹, se añaden unos siales (Inv. 95 y 106) que figuran como "procedentes del Monasterio de Santa María de Huerta" o la mesa que perteneció a Fortuny, lo cual debía ser suficiente aval para demostrar su autenticidad, si bien hoy sabemos que la propiedad decimonónica no constituye por sí prueba concluyente para demostrarlo.

Un elemento básico para la comprensión de la colección, o del intento de Lázaro o de sus proveedores por “autenticar” sus muebles, es la inclusión en muchos de ellos, esencialmente escritorios y asientos, de escudos de armas, que les conferían, o así lo creían, un valor de certeza incuestionable. En algunos escritorios como el de talla (Inv. 2555) no parece corresponder a un apellido real. Los que aparecen en arcas y arquetas responden a ese mismo tipo de intención identificadora. Eso en cuanto a muebles españoles y vale lo mismo para los sgabelli italianos y la silla de los Medicis, que seguramente adquirió creyendo en la validación de los escudos. Un caso distinto lo constituyen los que aparecen en los respaldos de las sillas. Generalmente bordados en oro y plata y cosidos a terciopelos modernos, correspondían en la mayoría de los casos a escudos auténticos. Lo que no significa es que pertenecieran a las sillas en que se encuentran actualmente, pudiendo ser su origen distinto del de un respaldo, recortado de un repostero, de una colgadura o de cualquier vestimenta en las que habitualmente se utilizaban. En realidad tienen hoy más importancia que el propio mueble, casi siempre de construcción moderna.

Lo que si resulta interesante y novedoso es el concepto de reproducción y aprovechamiento de muebles antiguos, sin intentar realizar copias exactas. Es el caso de la compra o encargo de muebles bajos para resaltar las habitaciones: cuatro armarios con tracerías góticas y renacentista absolutamente nuevos. Se trata de un tipo no existente en los siglos XV y XVI, que comenzó en el XVIII francés como “muebles de apoyo” y que permaneció con ese concepto todo el XIX. El desconocimiento documental de los siglos anteriores podría haberle hecho creer que entonces existían, pero parece más bien que no intentó nunca hacerlos pasar por antiguos, solo quiso tener estos muebles decorativos “estilo gótico” que servían de introducción o paso para

algunos salones. Para este concepto quizás sirvieron de modelo los que, procedentes de la colección Le Bruyn, pasaron al museo del Cinquantenaire en París, decorados con talla de pergaminos, que sabiamente Lázaro hizo convertir en tracerías, más acordes con la tradición hispana que aquellos.

Un capítulo apenas tratado por Lázaro, a diferencia de Huntington o Byne, fue el de las mesas. Excepto una italiana octogonal de centro y dos francesas de estilo renacentista, el grueso de la colección lo constituyen las españolas. De éstas, solo dos grandes y una con tablero de taracea (Inv. n° 8.038) son interesantes y pensadas como piezas de colección. El resto se utiliza meramente como soporte para otros muebles. Todas pertenecen a la producción de finales del siglo XIX y principios del XX. Posiblemente todas ellas se compraron en el mercado de reproducciones, variando un poco los tableros, pero, sobre todo las patas, muestran una fabricación casi industrial con distintos torneados y apoyados en una sección muy estrecha en disminución, tomada del mobiliario francés del siglo XVIII, absolutamente contraria a lo que se hacía realmente en la España en los siglos XVI y XVII; época en la que una de las principales características de las mesas, eran sus fuertes pies, generalmente prismáticos, aunque las patas fueran torneadas, y serrados oblicuamente, ya que así lo requería la disposición piramidal del mueble.

Un grupo importante lo constituyen las arcas y las arquetas. De las primeras ya hemos comentado su relación con las de otras colecciones como la del conde de Valencia de Don Juan, Peyranton o Lafora y el extraño deseo de unificarlas dotándolas de cerraduras de tipo francés, alguna auténtica, la mayoría falsas, pero en todo caso completamente ajenas a la producción de hierro en España en el siglo XV o XVI. En cuanto a las segundas, es seguro que Lázaro conoció la variada y

pacientemente conseguida colección de magníficas piezas de Olaguer Junyent³⁰ y quiso tener una representación igualmente variada y parecida en lo posible. Inferior en número y calidad, no obstante algunas de las que consiguió fueron importantes y se sintió orgulloso de ellas como la sienesa dorada y con escudos, que mandó immortalizar a Lucas Villaamil en el techo de uno de los salones (Inv. 3119). En otros casos compró reproducciones como la copia de la de taracea de doña María Dávila que se conserva en el convento de Gordillas de Ávila, o bien recomposiciones con elementos antiguos u otras, cuya calidad no resiste un análisis en profundidad.

El grueso de la colección, por lo que fue admirado y reproducido hasta la saciedad, lo constituye la colección de escritorios y bargueños. Un buen número decorado con tracerías góticas (Inv. 155, 2799 o 3356) denuncia su origen en un taller común, al que hay que atribuir algún sitio de coro, realizado con los mismos dibujos (Inv. n° 147 y 148). Al menos cuatro de ellos (Inv. 2581, 2575, 155) ostentan en sus frentes una división similar en torno a un hueco central inferior, para el que no se ha encontrado documentación antigua que avale su presencia y que, sin embargo, se han tenido como modelo de un tipo determinado de principios del siglo XVI. La abundancia y diversidad de sus escritorios, españoles, alemanes, flamencos e italianos, auténticos o renovados ha hecho que la colección Lázaro fuera determinante para la historiografía del mobiliario de los siglos XVI y principios del XVII.

Todos estos problemas existen en todas las colecciones y museos formados entonces y Lázaro no escapa a ellos. El reto de su estudio correcto no ha sido aceptado del todo por los especialistas. Simon Jarvis en sus comentarios al catálogo de Dusson de la colección Frick opina que hay pocas piezas de las que pueda asegurarse su antigüedad³¹. Alteraciones, sobre-restauración, embellecimiento y falsificación están

por todas partes y aboga por la apertura de vías de acercamiento con mayor concentración en las procedencias, mayor estudio de estampas y dibujos y comparación con obras seguras. Por su parte Koeppe, en sus revisiones sobre muebles del Metropolitan Museum o de la misma colección Frick, cree que hay que acercarse a la condición actual del objeto histórico en sí mismo y que solo después de analizar los elementos existentes con los medios técnicos modernos y de la interacción de especialistas, se podrá aplicar el método tradicional crítico-estilístico³². Ya que la ausencia de cartas, facturas o cualquier tipo de documentación de la época no nos permite más precisiones, con la edición del presente catálogo intentamos esclarecer, en lo posible, atendiendo a cuestiones estilísticas y de estudio directo, la calidad y construcción de los muebles, sus posibles modelos y obras comparadas, a la espera de una confirmación que los procedimientos químicos o radiológicos permitan realizar en el futuro, aunando de este modo las dos tendencias arriba citadas.

NOTAS A PIE

¹ *Pasado y Presente en el Arte y en el Gusto* 1987, ed. esp. Alianza Forma 1989, ensayo IP 13, nota 15.

² González Menéndez, Lucia, *La colección de Artes Decorativas de la Fundación Selgas Fagalde*, 1998.

³ La catalogación sistemática del museo Mares ha sido acometida hace algunos años comenzando lógicamente por sus principales colecciones de escultura y pintura.

⁴ *Colección Matías Montadas. Pinturas, esculturas, madera policromada*, Barcelona. 1931. No figura en la Gula de 1952 y sí en la 7ª edición (1981) p. 76.

⁵ Marcus Miller, "Weltaustellungsmöbel 1851-1867. Zur Funktion und Entwicklung eines Möbeltypsus des 19. Jahrhunderts", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1998, nº 9, pp. 185-227.

⁶ Gaillemain, "Miel Gaillard. Un classement attendu", *Connaissance des Arts* 571, avril 2000, pp.56-63.

⁷ Brinkmann, "Die Versteigerung der Sammlung Spitzer im Paris", *Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr*, 1893, pp.45-68.

⁸ Ivonne Hackenbrock, "Reinhold Voster, Goldsmith", *The Metropolitan Museum Journal*, 1986, nº 19-20, p.163.

⁹ En su biblioteca se conserva la edición en 6 volúmenes del *Catalogue des Objets d'Art et de Haute Curiosité. Antiques des Moyen Age & de la Renaissance composant l'importante et précieuse collection Spitzer. Vente publique à Paris 17 av.-16 Juin 1893* y dos ejemplares del álbum grande

sólo con láminas.

¹⁰ Leipzig 1920, taf. LXI.

¹¹ Fig.123, clasificada en el libro como ligur.

¹² Paris 1885, vol. I, pp. 280-281.

¹³ Bonnaffé, Edmond, *Physiologie du Curieux*, 1881, p. 87.

¹⁴ Su negativa al asesoramiento directo "jamás consultamos con nadie las adquisiciones" (*La colección...*1926) determinó que muchas de sus numerosas adquisiciones no siempre fueran acertadas, como ha sido puesto de relieve por M. Cano en el catálogo de *Goya*. Madrid 1999, cap. I, nota 26 y ya fue advertido por Sánchez Cantón, quien hace fríos comentarios sobre la colección.

¹⁵ González Menéndez, Lucía y Fernández García, Ana María., "La colección Selgas: un modelo del coleccionismo finisecular español", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t.7, 1994, pp. 275- 290.

¹⁶ Durante cinco años compró 332 objetos que se expusieron en Lisboa en 1945.

¹⁷ *Exposición Histórica Europea. Catálogo Oficial*. 1893, nº 49 a 52.

¹⁸ *Catálogo de la Exposición de Mobiliario español* de la SEAA... 1912, nº 110, 100, 84 y 85.

¹⁹ No figura la fotografía en el catálogo citado.

²⁰ *Arte Español*, 1917, pp. 440 y ss.

²¹ Sucesor y heredero de aquel taller de fotografía.

²² *El vandalismo en una catedral* 1925.

²³ *Exposición Retrospectiva de Arte*. Barcelona, 1867.

²⁴ *Catálogo de la exposición de Artes Suntuarias*, Barcelona 1877. Imprenta heredero de Pablo Riera 1878. Fol. (6), lám. 32.

²⁵ *Álbum de la Exposición de Artes Decorativas*, 1881, Sección 3ª, “Dibujos aplicables a la construcción y embellecimiento de toda clase de muebles y otros objetos de madera, piedra, marfil, nácar y pastas”.

²⁶ *El Eco de la Producción*, 1884. Vol. IV, p. 407.

²⁷ *Exposició d'art* 1918. Catàleg oficial. Secció del Foment de les Arts Decoratives.

²⁸ *Exposició d'art. Cataleg Oficial. Catálogo de la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores*, Barcelona 1923.

²⁹ De lo cual no hay constancia documental en los Libros Capitulares.

³⁰ Colección que fue dividida entre sus herederos y que pasó en parte a la de Bartolomé March Servera de Palma, hoy dispersada.

³¹ *Burlington Magazine*, 1999, p. 121.

³² “French Renaissance Furniture at the Frick Collection”, *Apollo*, Mayo 1993, pp. 326-327.

LA COLECCIÓN DE ARCAS

Nº 1. Arca Gótica

Inventario: nº 2141

Material: Nogal, Castaño

Dimensiones: 70 x 157 x 53 cm.

Catalogación: Estilo finales siglo XV. Probablemente siglo XIX

Bibliografía: *La colección Lázaro* 1926 nº 936; Camps Cazorla núm. 836; Feduchi 1969 fig.27; Claret Rubira lam.11; Guía 3^a y 8^a ed. núm 84.



Caja rectangular cuyos tableros se unen mediante ensambles o lazos en cola de milano, visibles al frente. Paño central tallado con sucesión de arcos apuntados dibujando una red con una roseta tallada en cada centro. Tapa plana sin moldurar y base de molduras de castaño; costados también de castaño. Cerradura rectangular de hierro pavonado. El frente presenta alteraciones y recortes. Se trata sin duda de una madera antigua, pero el corte longitudinal de la misma indica que ha sido reutilizada, añadiendo costados y tapa.

El soporte actual, con un amplio zócalo de molduras, fue utilizado en la construcción de las arcas desde el siglo XV en Italia. En España se utiliza con profusión en las arcas catalanas (*coffre* en los documentos de la época) y pasa al resto del país con la denominación de “arcas barcelonesas”, según las ordenanzas de Sevilla y Toledo.

En el inventario de Camps Cazorla se refiere a su frente como supervivencia morisca de los paños de rombos musulmanes, mientras que en las sucesivas *Guías* del museo se le atribuye una filiación piemontesa de difícil aceptación. Sin embargo, este tipo de frente muy común en la región francesa de Picardía solía ir con un ancho faldón, entre altos montantes que le sirven de patas¹.

La cerradura de hierro como pavonado es del tipo francés, similar a las de todas las arcas de la colección, probablemente compradas todas en Francia para “enriquecerlas”. En este caso se trata de una placa rectangular con los bordes doblados hacia dentro abiertos en hojas amplias, que en la parte superior se transforma en tracería calada. Grapas de anclaje y aldaba rectas con nervios horizontales con vástago superior estriado. La bocallave se oculta por una figura masculina desgastada y de torpe ejecución.

Nº 2. Cassone

Inventario: nº 2130**Material:** nogal y otras maderas**Dimensiones:** 103 x 185 x 59,5 cm.**Técnica:** taracea, pastiglia, policromado, talla, dorado**Catalogación:** Italia. Estilo siglo XV-XVI, h.1920.**Inscripciones:** SPONSALITIOR. ORNAMENTUM**Bibliografía:** Catálogo Lisboa (1945) nº 270, ilust. XXXVIII; Sánchez Salcedo, 1991-92.89-90.

Sobre pies en forma de ménsula se levanta un amplio zócalo moldurado que se adorna con *tarsia a toppo*, formando un diseño de perspectiva. El cuerpo del mueble se adorna con dos paneles decorados con talla vegetal a base de hojas de roble, encuadrando una máscara central, todo dorado, flanqueados por molduras planas decoradas con taracea y separados por tres pilastras también doradas que cuentan, asimismo, con decoración de grutescos. Sobre la bocallave, colocada

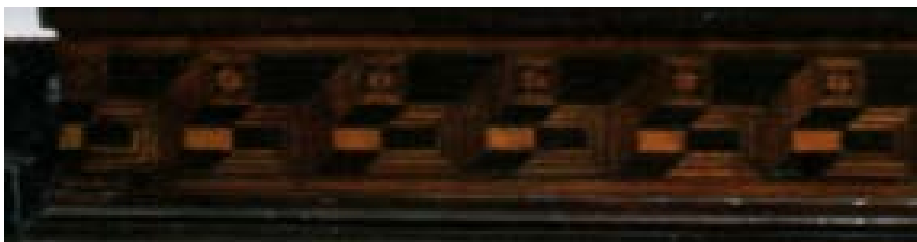


encima de la pilastra central, se cierra la tapa, cuyo faldón está formado por dos molduras que enmarcan un friso de taracea geométrica. Completa la tapa un

sobrecuerpo en cuyo frente aparece la leyenda SPONSALITIOR ORNAMENTVM, mientras que el plano superior no lleva decoración alguna. Los costados repiten la decoración del frente con la adición de dos anillas redondas de hierro a cada lado para su traslado.

La forma es similar a la de los cofres de certosina ferrareses del siglo XV, pero no las proporciones. La decoración de talla de los paneles repite los grabados de grutescos de Agostino Veneziano con un dorado de baja calidad. Además, la taracea responde a los tipos de encuadre utilizados por los talleres ferrareses. Hay zonas en las que podría ser antigua, pero su lectura se ve dificultada por una capa de gomalaca.

Uno bastante similar podría ser el que perteneció a Isotta de Rimini que pasó de la colección Bardini a la Figdor (195 x 97 x 69 cm.)², hoy en el St. Louis Arts Museum. Ambas ventas (1927 y 1930) fueron contemporáneas de la formación de la colección Lázaro, quien sin



duda conoció éste y posiblemente pidió uno similar. Perteneció a la colección de Lázaro en Nueva York y posiblemente fue comprado allí. Ya clasificada en el catálogo de Lisboa como “trabalho no estilo do Renascimento italiano”, claramente se indica su ejecución o al menos su reorganización en fecha relativamente reciente.

Sus proporciones son más cuadradas que el de Rimini. Carece de escudos, característica inexcusable de las arcas de novia del Renacimiento. La leyenda SPONSALITIOR.ORNAMENVUM es meramente decorativa. Lo correcto es que rodeara tres lados del mueble y no solo el frente y tuviera un sentido de las empresas que campeaban en este tipo de muebles, alusivas a las ideales de vida de los contrayentes, como sucede con el arca de Isotta de Rimini, o con la de Sigismondo Pandolfo Malatesta “MIHI.SOLA.SIVE EXEMPLO. PACVISTI”. Los paneles de grutescos también son excesivamente grandes. La decoración de grutescos se aplicaba a pilastras y encuadres, pero nunca a los paneles, que debían llevar tracerías góticas, como el arriba reseñado, pinturas o composiciones de tarsia pictórica.

Los *cassoni* italianos son poco frecuentes en colecciones españolas. Recientemente se ha llamado la atención sobre ellos y su posible sentido simbólico, apuntándose que pese a la diversidad de motivos

hay una armonía de diseño, relacionándose con piezas similares sobre todo el del Museo de Arte Oriental y Occidental de Kiev, (Inv. nº MK 19). Éste viene de la colección Bogdan Khanenko, que fue comprado en 1790 en la venta de la colección Raoul Richards de Roma, procedente, a su vez, del castillo d’Arsoli, residencia de la familia Massimi y en el cual la inscripción SPONSALITIOR ORNAMENTUM se completa con la frase QUE NUPTA.AD CARUM.TULIT.MARITIUM³; lo cual acerca aún más estilísticamente las dos piezas, ambas procedentes del mercado romano de la última década del siglo XIX.

Nº 3. Arca tallada con escudo

Inventario: nº 3274**Material:** nogal**Dimensiones:** 81,5 x 200 x 72 cm.**Catalogación:** Estilo gótico español, h. 1920**Bibliografía:** *Guía* 7ª y 8ª ed., p. 49.

Arca de gran tamaño con tableros gruesos ensamblados con diez lazos en cola de milano en los frentes y tapa con solapa que encaja sobre el tablero frontal, inserto por su parte inferior en un zócalo de molduras. El frente tallado en bajorrelieve con fondo punteado presenta, como motivo principal, un gran escudo central sostenido por dos ángeles arrodillados. El resto del espacio lo ocupa una decoración zoomorfa de tipo grutesco. A la izquierda, con torpe trazado, una planta, posiblemente de maíz, en cuya parte alta un cuadrúpedo ataca una gran mazorca. A la derecha una copa con dos figuras anilladas y rematadas en un elemento vegetal. El escudo lleva en su primer cuartel un castillo, un barco, una cruz trebolada en el segundo y tercero y otro castillo en el cuarto. Cerradura cuadrada pequeña, dos grandes asas de sección cuadrada a los costados y tres grapas de hierro pavonado de tipo francés, constituyen los elementos metálicos de seguridad.

Esta pieza presenta problemas de filiación importantes. Por un lado su construcción no obedece a las normas que regulaban la fabricación de las arcas de los siglos XV y XVI, ya que los lazos no son

constructivos, siendo demasiado finos para la reciedumbre del mueble. La talla del frente no es buena y sus elementos están torpemente dispuestos. En las sucesivas *Guías* se ha barajado la representación de las armas del apellido Barnuevo, pero en realidad, uno de ellos es de los Enríquez de Salamanca.

La placa de la cerradura, al igual que las grapas, demasiado pequeña para este mueble, presenta borde recortado sobre terciopelo rojo, grapas con pináculos y aldaba, se supone que en forma de dragón alado, aunque más bien parece una libélula con las alas plegadas y boca abajo. En ella los elementos decorativos están cortados en secciones, algo no habitual en la cerrajería antigua. El aspecto tosco de la talla y el resto de las incongruencias que se dan, nos conducen a pensar en una pieza sin antigüedad, recreada con fantasía a principios del siglo XX.



Nº 4. Banco de Cuenca

Inventario: nº 2886

Material: pino de diferentes tipos

Dimensiones: 134 x 231 x 53,5 cm.

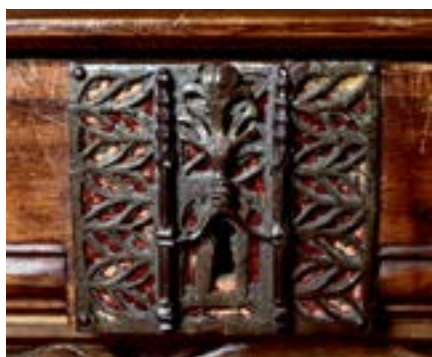
Catalogación: elementos alemanes hacia 1600 y posteriores.

Exposiciones: *Exposición Histórico Europea* 1892. Depositado en 1936 en el Frontón Jai Alai con el nº 707.

Bibliografía: *La colección* 1926 cat. nº 37; Feduchi 1969 fig.22; *Guía* 1973, 7ª ed. 64; Junquera 1982, Aguiló 1987.



Gruesos tableros de pino panelados con plafones decorativos, conforma lo que se conoce como arquibanco, en el que el asiento se convierte en un arca. Sobre un zócalo con molduras, gruesos tableros de pino forman la armadura y los brazos, asimismo rectos. El frente va decorado con tracerías al igual que los costados inferiores. En el centro cerradura de hierro con finísimas tracerías caladas sobre terciopelo rojo, dejando la bocallave a la vista y sobre ella una hoja de roble.



El respaldo, muy alto, está formado por dos paneles. El inferior lleva tallados animales, pájaros fantásticos entre tallos finos y al extremo derecho un centauro con gorro alto y un bastón en la mano. El panel superior, bajo am-

plia cornisa moldurada, lleva una composición decorativa de sarmientos y racimos de uvas entre las que hay niños jugando o cortando los racimos, estos son iguales a los de los costados exteriores del asiento.

La madera utilizada presenta diferentes características en los elementos constructivos y también en los paneles. Todos los elementos que arman el mueble están realizados en pino común. El respaldo, en cambio, siendo un pino es de excelente calidad y sin nudos, ha permitido la labor de talla sin problemas. El frontal del asiento, por otro lado, tiene una textura completamente diferente. Pino melis o silvestre, con una estructura mucho más compacta y un colorido diferente al superior. Los paneles tallados con claraboyas responden a una única calidad, común a la del armazón.

Al interior del panel frontal se observan marcas de bisagras, quizás de una posible puerta. La cerradura responde inequívocamente a las copias francesas realizadas en el siglo XIX y que se encuentran en un buen número de arcas de esta colección.

El tema de los elementos vegetales enredados con vides se encuentra en algunos ejemplares de tipologías variadas conservados en diferentes colecciones y, al parecer, procedentes todos de un ámbito centroeuropeo, punto que ya fue advertido por Junquera (1982) al afirmar que el relieve del banco de Cuenca está posiblemente inspirado en la obra de algún tallista alemán con contactos italianos; apuntando la similitud de las tallas con las realizadas por el suabo Daniel Hopfer.

En el Kunstgewerbemuseum de Colonia hay un armario procedente de Oldenburg de hacia 1480, cuyos paneles están decorados con tallos y racimos similares pero sin niños y en la colección Albert Figdor había una arqueta de nogal con una cubierta similar considerada como obra suaba de 1500 (cat. nº302). Otro tablero con cardinas y racimos de uvas enredados en disposición más apretada se encuentra en los paneles decorativos del *dressoir* hoy en el museo del Louvre (OA 6972), procedente también de la colección Spitzer y donado por la marquesa Arconati Visconti.

Con un sentido más claro aparece también en una representación de oficios de un arca de la primera mitad del siglo XVI en el castillo de La Treyne⁴, pero con una disposición más simétrica respecto a un eje central. Hay que advertir, sin embargo, que existió en el Medio Rin ya a finales del siglo XVI, un resurgimiento del estilo gótico en protesta contra el clasicismo renacentista, precisamente en trabajos de ebanistería fina y de platería, sin relación con lo popular, como mostraba la jarra de Hans Petzolt (1590-1612) o un arca del Museo de Berlín con decoración de cardinas sobre modelos de Theodor de Bry (1589), movimiento que fue en su día estudiado por Otto von Falke y que adelantaría en más de un siglo las fechas de los modelos o del tablero principal⁵.

Posiblemente su conversión en banco en su disposición actual debió tener lugar antes de 1893, fecha en la que formó parte de la Exposición Histórico-Europea, figurando ya como “procedente de la Catedral de Cuenca”⁶. No existen guías de esas fechas o anteriores que puedan asegurar su pertenencia a la misma, ni se han encontrado Libros de Fábrica ni de Visitas en los que aparezca mencionado. Puede considerarse entre las primeras piezas que formaron parte de la colección Lázaro, pues ya se encuentra mencionado en la visita que la Sociedad Española de Excursiones realizó a su casa de la Cuesta de Santo Domingo en 1901: “luce en el testero del salón un banco, modelo de hermosas tallas con madera, procedente de la Catedral de Cuenca”⁷. Debió colocarse en la sala IX ya en época de Camón Aznar cuando aparece “cubierta con terciopelo veneciano”⁸.

En el libro *Tesoro artístico y guerra civil: el caso de Cuenca* se cita la exposición Histórico-Europea como de “auténtica subasta” figurando la venta por parte del Cabildo conquense del “banco de justicia”, que estaba en la catedral aunque era de la Ciudad y que fue vendido a la colección Lázaro en treinta duros”⁹.



Una observación atenta permite reconocer diferentes estilos, diferentes maderas y diferentes etapas en su construcción, que aconsejan su clasificación como una pieza recompuesta a finales del siglo XIX. No se debe pasar por alto, además, el conocimiento que Lázaro tuvo por esas mismas fechas de la arqueta de la colección Spitzer, citada arriba, lo que muy probablemente le llevó a adquirir una obra de características similares.

Nº 5. Arqueta talla gótica

Inventario: nº 2839

Material: nogal

Dimensiones: 46 x 81 x 46 cm.

Catalogación: España, h. 1890-1900

Bibliografía: 1926, cat. nº 49; Pérez Bueno lám. 33.



De forma rectangular y dimensiones medias, presenta los lazos de los ensambles visibles al frente. Los tableros de los costados están dispuestos a contraveta y el frente tallado con tracerías góticas formando tres arcos conopiales, el central más bajo para dejar sitio a la placa de la cerradura. Sobre los arcos se extienden grandes cardinas y tapa de borde moldurado. Unas bisagras, cuya función no parece pertinente, sujetan el mueble a la solera sobre unos listones bocelados. Presenta asas de hierro de sección recta y cerradura de plancha recortada de perfiles góticos, con grapas apilastradas y falleba decorada con una figura de dragón alado. Tanto ésta como las asas son muy parecidas a las de varias arcas de la misma colección, especialmente la del inv. 2141. Los ensambles son iguales a los de las arcas anteriores, así como la cerradura. No es lógica la situación de las dos bisagras situadas en la parte inferior, ni son pertinentes.

Un arca con disposición similar con cuatro arcos conopiales y tracerías góticas, que aparece en la antigua colección Quenjoy, se en-

cuentra reproducida en la *Histoire du Mobilier* de Albert Jacquemard (Paris 1876), libro que tenía en su biblioteca D. José Lázaro y que le sirvió, junto al de Molinier y Bode, para perfilar sus gustos estéticos en cuanto a mobiliario antiguo. Tanto esa, como varias de las otras arcas de la colección, parecen proceder de un taller común, en el que, aprovechando algunas tablas procedentes de arcas antiguas, se retallan sus frentes con temas góticos. Una de las características de ese taller sería la disposición de los costados a contraveta y la de los lazos del mismo grosor al frente y posiblemente la utilización de idénticas asas, chapas o cerraduras de indudable influjo francés.

En la Exposición Histórico-Europea de 1892 en Madrid, figuró un arca de mayor tamaño con seis arcos similares flanqueando un escudo¹⁰, que se expuso también en la de 1912 como propiedad de la marquesa de Alcubierre. Otra, de dimensiones más parecida a ésta que nos ocupa, tomó parte en la citada exposición de 1912 como propiedad del Sr. Peryonton¹¹.

Nº 6. Arca ensayalada

Inventario: nº 5715**Material:** pino, cuero, terciopelo, hierro**Dimensiones:** 113 x 54 x 45 cm.**Catalogación:** Siglos XVI y finales siglo XIX.**Procedencia:** Col. Duquesa de Parcent. Adquisición posterior a 1919.**Bibliografía:** Artiñano 1919 nº 307; Feduchi 1969 fig.29; Aguiló 1987 fig.16; Aguiló 1993, nº 2.

Cofre de madera de pino en tableros enterizos con cubierta a tres aguas, que encaja sobre la parte frontal mediante un listón. Forrada por dentro en lienzo y damasco rojo, exteriormente va recubierta de terciopelo rojo sujeto por nueve nervios de hierro que, además de asegurarlo, son las que le confieren el aspecto decorativo. Van rematados en placa abierta y sujetos con clavos. Los hierros son de calidad desigual: hay algunos antiguos en los que se aprecia la ejecución manual -uno roto por su parte inferior- y otros son claras reproducciones. Los costados también van recorridos por tres nervios y llevan un asa central haciendo juego. Los cantos van protegidos por una plancha rematada en sus costados por almenillas, motivo que también remata una faja calada en zig-zag que sirve de faldón. Dos grandes placas cuadradas rematadas en círculos con pequeños vástagos albergan la cerradura, con aldaba, tapabocas y grapas laterales, sobre un cordoncillo. En la zona posterior se advierten restos de un recubrimiento de

cuero, previo a la colocación del terciopelo, que aparece cortado a trozos y fijado sobre un papel impreso. Carece de patas, apoyándose en dos canecillos tallados modernos.

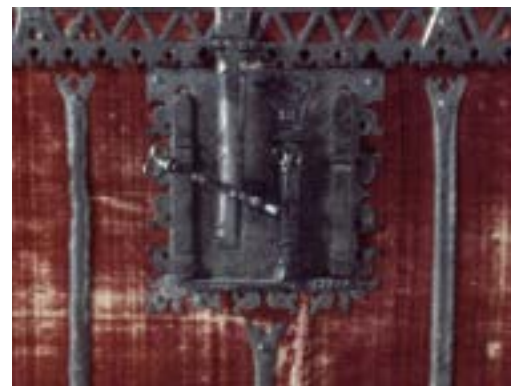
En un estudio anterior¹² la comparamos, equivocadamente, con otra procedente de la colección de la Duquesa de Parcent. Un análisis cuidadoso revela que ésta también procede de la misma colección. En 1919 formó parte de la exposición de *Hierros Antiguos Españoles* de la Sociedad de Amigos del Arte con el nº 307, y aparece reproducida en el catálogo, con el mismo terciopelo¹³. La otra pieza similar, figuró en la Exposición de *Mobiliario Antiguo Español* de 1912 con el nº 6, como perteneciente a D. Juan Lafora. Adquirida por Parcent, fue vendida en la subasta del Quexigal¹⁴ y, a través del mercado de arte, está hoy localizada en una colección particular en Oporto. Ésta tenía una falleba central¹⁵ y tres bisagras grandes con palas triangulares, y otras dos grapas de la misma forma en la parte baja, que no existen en la de

la colección Lázaro. Renovado el terciopelo y cambiado posteriormente a 1979, al levantarse actualmente se ha comprobado que también en origen estaba recubierta de cuero.

La comparación directa de ambas piezas inducen a formular la hipótesis de una posible copia de la procedente de Lafora, ya en la colección Parcent, realizada entre 1912 y 1919, fecha en la que se exhibió por primera vez la de Lázaro; ya que la calidad de los hierros es notablemente inferior, pero el hecho de que ambas estuvieran previamente recubiertas de cuero y ambas tuvieran el terciopelo sobre idéntico papel impreso es indicio de una manipulación de ambas anterior a su ingreso tanto en la colección Lafora como en la de la duquesa de Parcent.



Este detalle -el uso del cuero- descarta su inclusión como prototipo del arca ensayalada, que figura en los documentos desde los tiempos de Isabel la Católica, debiendo ser las citadas bajo esos epígrafes, más pequeñas, sin sobrepasar los 70 cm.; según parece aconsejable a la vista de las que se conservan en el Archivo de Simancas y otras aparecidas en el mercado, en las que son constantes los herrajes con conchas propios de principios del siglo XVI.



Nº 7. Arca Gótica

Inventario: nº 2128**Material:** nogal, castaño y hierro**Dimensiones:** 69,5 x 151 x 61 cm.**Catalogación:** España. Siglo XV y XIX**Bibliografía:** *Guía* 1954, 107; Feduchi 1969, fig.27.

Del mismo modo que la 2141, esta pieza está compuesta por tableros lisos a los costados, gran tapa de borde moldurado, grandes lazos al frente semiocultos por cinco chapas de hierro recortadas a cada lado, su frente va decorado con tracerías góticas en este caso muy finas que en el centro se ve recorrido por seis medallones circulares cobijados por arcos conopiales y otros más pequeños bajo la cerradura. Centrados por un círculo pequeño tres a cada lado repetidos dos a dos, los de los extremos helicoidales con una flor central, inscritos los siguientes en hexágonos con aspas en su interior y los más próximos al centro con un rombo, mientras que el menor central lleva tracerías llameadas.

Los medallones repiten de un modo casi literal los seis paneles que adornan el respaldo de la silla de los Enríquez del Instituto Valencia de Don Juan¹⁶ clasificados por C. Castellanos como renovaciones decimonónicas¹⁷, coincidiendo los círculos con los paneles, más lineales aquí y desprovistos del adorno superior de aquellos. La parte inferior bajo los medallones, arcos góticos sencillos de dos vanos y tres óculos repiten asimismo los de la silla. En aquella, la base de los mismos carece de pedestales apoyando casi directamente en el plano cercano al

asiento, mientras que aquí se la ha dotado de un ancho zócalo inferior de igual anchura que los montantes. El peinado superior deteriorado en su parte izquierda, acusa una pieza adicional, lo que avala la teoría de la reutilización de maderas antiguas para la construcción de muebles, en este caso quizás de una puerta, pues coincide con las medidas de bisagras o goznes.

La placa de la cerradura cuadrada apenas lleva decoración. Cerraja plana y balaustre central que se desplaza a la derecha accionando un botón debajo que libera el pestillo. Posiblemente se trata de una de las mejores cerraduras de la colección. El esquema responde a las cerraduras francesas *à morillon*, una única cerradura central con mecanismo muy sobrio compuesto por un resorte y un pestillo de apertura vertical. No tiene llave. Un punzón metálico introducido bajo el refuerzo de la guía acciona el pestillo hacia arriba, liberando aquella¹⁸.

Esta pieza tiene una semejanza innegable con otra procedente de la catedral de León que se expuso en 1929 en la Exposición Internacional de Barcelona, aquella con motivos más variados¹⁹. En la *Guía* de 1954 aparece como perteneciente al siglo XVI y puesta en relación con la escuela de Palencia.

Nº 8. Arqueta Gótica

Inventario: nº 2314

Material: castaño

Dimensiones: 39 x 47 x 31 cm.

Catalogación: Siglo XV-XIX

Bibliografía: Pérez Bueno, fig. 57.



El inventario de Camps Cazorla la describe simplemente como de “Forma prismática, tapa llana y labor de claraboya. Escudo con tres lises. Cerraja sencilla”. Sobre un zócalo moldurado se inserta la caja rectangular, ensambladas sus caras con colas de milano visibles. Trase-
ra y costados lisos, sólo el frente ostenta una decoración de tracerías góticas excavadas a modo de panal y tallada directamente en el centro una cerradura de hierro y un escudo con tres lises.



La disposición de la tapa responde a la de las arcas grandes españolas del siglo XV. El tablero que forma la tapa sin duda es antiguo y se ha asegurado con listones, también antiguos, en sus cuatro cantos. Los lazos, incluso la madera, parecen antiguos recuperados.

Responde a un tipo de mueble que se extendió a finales del siglo XIX, con la revalorización del arte gótico, construyendo en muchos casos mediante paneles antiguos cajas completamente nuevas. En la colección Figdor había una con disposición muy similar, con decoración de círculos y rosetas entre la tracería, pero como debía ser usual, al menos las tres caras visibles llevan el mismo tipo de talla²⁰, clasificada como salzburguesa, de hacia 1500.

Se puede señalar que la concepción del frente se asemeja a la desarrollada en el sillón denominado de los Enríquez del Instituto Valencia de Don Juan²¹. Formado por paneles insertos en ranuras y a su vez cajeados en un armazón con molduras, mientras que en ésta se prescinde del molduraje. Las tracerías parten de un rombo central. En el mismo Instituto Valencia de Don Juan se conserva un arca que se basa igualmente en el mismo sillón para la composición de su frente²². La coincidencia de tres piezas, dos en la colección Lázaro —ésta y el arca 2128- y otra en una colección coetánea, como fue la del conde de Valencia de Don Juan, permitirá acercarnos a su correcta clasificación.

Nº 9. Arqueta

Inventario: nº 3098**Material:** nogal y castaño**Dimensiones:** 37 x 58 x 27 cm.**Catalogación:** Estilo siglo XV. Probablemente siglo XIX

Caja prismática con lazos vistos al frente en cola de milano. Cubierta a dos vertientes con remates laterales de tres clavos de hierro. Talla de claraboyas en el mismo tablero, sin panelar. Al frente, finos haces rematados, los centrales en arco carpanel, a ambos lados de una cerradura de hierro lisa enmarcada por un círculo que deja un espacio inferior casi cuadrado en el que campea un escudo con dos delfines orlados por 8 cruces. El mismo escudo se repite en dos ocasiones más, pero un poco más grande en la cubierta, flanqueado cada uno por sendas tracerías rematadas en arcos apuntados. Los fondos son de castaño. Los lazos visibles están rehechos con dos maderas diferentes, admitiéndose la posibilidad de que pudiera tratarse de un panel antiguo recompuesto.



El costado derecho corresponde sin duda a una pieza antigua, fácil de ad-

vertir por el deterioro de la madera y posiblemente se han copiado los restantes para construir la arqueta. En este panel se tallaron los pilares muy finos y juntos, respondiendo a los modelos borgoñones e ingleses de la arquitectura gótica, sin ningún elemento floral. Pequeñas flores sí adornan, sin embargo, las enjutas de las tracerías frontales, muy parecidas a las que se encuentran en otras piezas de la colección.

Los escudos están colocados con idéntica disposición a los del llamado "sillón de los Enriquez" del Instituto Valencia de Don Juan, sustituyendo las anclas de la bordura por cruces²³. El campo central con dos truchas podría relacionarse con el apellido Gayoso, originario de Lugo "de plata con tres fajas de azur y entre ambas una trucha rayada", y Portugal "tres fajas de oro la de en medio con peces de plata"²⁴, si bien en ninguno de ellos aparece la bordura con las cruces.

Considerada en el inventario como pieza francesa del siglo XIV, hay que advertir que se trata de una recomposición de fines del siglo XIX sobre modelos bajomedievales, que habitualmente iban panelados y sin clavos de hierro.

Nº 10. Arca taracea

Inventario: nº 2132**Material:** nogal, hueso, boj**Dimensiones:** 134 x 63 x 59 cm.**Catalogación:** España. Taller catalán, h. 1860-80.**Bibliografía:** 1926 cat nº 23, Domenech y Pérez Bueno 1921, lám. 15, fig.32.; Claret lám 27; Feduchi 1969 nº 50. Aguiló 1987.

Estructura del tipo de arca de novia con tres falsos paneles al frente, separados por montantes rehundidos. Puerta derecha accesible, basa moldurada y cajón corrido en el friso en el que se aloja la cerradura, dos tiradores y grapas decorativas en los cantos de hierro sobre placa recortada. Dos asas laterales gruesas también de hierro y cuatro grapas, también gruesas, sin placas recortadas en los cantos, aseguran la estabilidad del mueble.



La tapa con borde moldurado, no es plana, sino con una leve forma de tejado a cuatro aguas que encaja sobre el cajón. Y su interior va decorado como el frente formando dos plafones separados por un montante central. Toda la decoración está realizada a base de taracea de *pinyonet*, compuesta a partir de la estrella de seis puntas y el correspondiente hexágono, produciendo una alternancia de colorido tanto en los frisos y molduras, como en los montantes y plafones. Los mon-

tantes llevan, además de su correspondiente decoración al interior del cajeado, una hilera de polígonos a modo de flores de seis pétalos, encuadrándolos, y rematan arriba y abajo mediante una estrella incluida en dos círculos de boj y rodeada de una corona de flores de seis pétalos; motivo que, como principal y situado a intervalos, se utiliza en el frente del cajón y en los plafones. En el central, la composición básica dibujada con dos líneas de boj está formada por dos tréboles cruzados, en cuyos lóbulos, y fuera de ellos, se alojan las citadas estrellas. Todo ello alojado en un círculo de boj, mientras que los dos extremos desarrollan una figura similar, pero sin las estrellas, consistiendo los motivos principales en crucetas de boj curvas, a





modo de flores de cuatro pétalos y relleno todo el espacio por los hexágonillos de hueso, formando una retícula apretada. Los costados también llevan montantes cajeados y las composiciones de sus plafones son iguales a las dos de los extremos del frente.

El interior de la tapa lleva en su montante central el mismo tipo de retícula, formado por las piecillas en forma de rombos y los plafones, hexágonos y rosetas. Al interior de la puerta derecha se desarrolla una gran estrella de doce puntas, formada a base de la doble línea de boj con la estrella de doce puntas al centro rodeada de otras de seis de boj.

Considerado el catálogo de 1926 como “mudejar aragonés siglo XV”, Domenech y Pérez Bueno opinaban que se trataba de un trabajo español del siglo XVI siguiendo composiciones orientales. A pesar de observar su relación con los azulejos árabes y “con bordados de punto cruzado en los que la lacería se nota más en los arabescos formados por los planos del fondo, más que en el dibujo embutido de los mismos” ya advierten que las fajas no ofrecen particularidad sobresaliente y que incluso “la más ancha por su composición decorativa no está bien solucionada, quedando las unidades sueltas sin trabazón”.

En el Monasterio de Pedralbes (Inv. nº 115068) se conserva el ejemplar que podría considerarse como prototipo de una serie que hizo fortuna en Cataluña conocida como decoración de *pinyonet*, de indudable estirpe certosiniana. En el Museo Episcopal de Vic se con-

servan dos ejemplares posteriores (Inv. nº 80 y nº 779)²⁵ que tuvieron enorme éxito en las interpretaciones del siglo XIX²⁶.

Lo habitual es que la doble línea de boj enmarque todas las estrellas, cosa que no sucede en los espacios cajeados ni en los frisos, algo que ya advirtieron Domenech y Pérez Bueno. La forma poligonal de sus líneas básicas es igual a la de los fondos del armario nº 3381, no correspondiendo al estilo mudéjar catalanoaragonés, ni tampoco las proporciones, ni los hierros.

Al igual que el escritorio nº 158, son sin duda producto de talleres catalanes de la segunda mitad del siglo XIX, como por ejemplo una de estas producida por los “Talleres La Unión” de la Rambla de San José 14, en Barcelona; que se exhibió en la sección de Carpintería en la *Exposición Retrospectiva de 1867*²⁷.

Observaciones: Durante la guerra civil estuvo depositado con un escritorio (Inv. nº 5414) en el Frontón Jai Alai con el nº 707. En ésta y otras fotografías antiguas aparece dotada de patas gruesas semiesféricas, actualmente retiradas.



Nº 11. Arca de novia

Inventario: nº 2137**Material:** nogal**Dimensiones:** 66 x 134 x 53 cm.**Catalogación:** Cataluña. Estilo siglo XVII-XVIII. Posiblemente hacia 1850.**Bibliografía:** Feduchi 1969 nº 98

Sigue el tipo de las arcas de novia o *caixa* tradicional catalana, muy abundantes en la producción local. Decoración de talla aplicada, formando recuadros moldurados con dobles arcos en su interior, a su vez con talla de tipo vegetal en la zona central resaltada por un friso superior con metopas, con talla de gubia. Friso inferior separado por moldura acusada, también con decoración tallada resaltada con ménsulas abultadas. Puerta derecha se abre dejando ver tres gavetas con sus frentes decorados de igual manera.

El zócalo con ménsulas abultadas con hojas de acanto, no guarda la correspondencia con el friso superior como es habitual. Uno de los ejemplares prototípicos sería la *caixa* del Monasterio de Pedralbes (Inv. nº 115091) clasificada como del siglo XVII-XVIII²⁸, mientras que el faldón usualmente liso, aparece aquí rematado con ovas. Un arca con este mismo remate se encuen-



tra en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Inv. nº 1069) procedente de un taller de Gerona²⁹.

En el catálogo de la exposición *Moble català* (1994) se hizo un estudio de las medidas del *coffre* como venía llamándose en los documentos y ordenanzas desde el siglo XV, para diferenciarlo del *mig coffre*, midiéndose ambos en varas barcelonesas. En el primer caso, la longitud interna debía ser mayor de 144 cm. y se cita explícitamente uno de estas medidas en el museo Lázaro de Madrid en un catálogo de 1919³⁰. De esta fecha no hay catálogo de la colección, ni exposición a la que Lázaro prestase una obra de estas características, excepto la de *Hierros Antiguos Españoles* de la Sociedad de Amigos del Arte. Esta que comentamos ahora es la única referencia al arca catalana tradicional en la colección, y por los detalles arriba referidos, pertenece al tipo provincial que perduró hasta principios del siglo XX.



Nº 12. Cassone sienés taracea

Inventario: nº 8523**Material:** nogal y boj**Dimensiones:** 61 x 178 x 60 cm.**Técnica:** taracea y talla**Catalogación:** Italia. Siglo XVI

Construido a base de compartimentar el frente en secciones pequeñas mediante paneles decorados con taracea de boj enmarcados por molduras lisas. A la izquierda y derecha del frente se repite un motivo de grutesco con quimeras afrontadas, mientras que el panel central lleva un escudo con dos estrellas y banda central con tres flores flanqueado, esta vez, por dos ciervos. La taracea se extiende también al exterior de los paneles en tallos ondulantes con flores. Bordo inferior tallado en gallones con un mascarón central y dos figuras de bulto rematan los cantos. Cubierta plana con plataforma o sobrecuerpo superior y patas en garras de león.

El mueble responde a un tipo de arca muy popular en Toscana a mediados del siglo XVI. La división del frente en paneles pequeños podría acercarlo a los que se hacían en Siena (Palazzo Pubblico)³¹. La utilización del nogal con decoración de grutescos taraceados se utiliza en

Toscana durante el siglo XVI. Labores similares en el coro de la cartuja de Florencia están documentadas entre 1570-71³². Ejemplares similares se encuentran en el museo del Ermitage. Las armas representadas son muy comunes. Estrellas de oro con banda azur en cartucho de plata pertenece al apellido Carucci o Fatii, sin estrellas a los Belacci, por ejemplo.



En la casa Pandolfini de Florencia, 26 de diciembre de 1946, se vendió uno muy similar con las patas de garra y las esculturas de los cantos aparecen en el nº 45 de la también subasta Banhaus de Londres, el 14 de diciembre de 1995. Una venta más próxima y muy parecida a esta podría ser la que tuvo lugar en Sotheby's en 2004³³.

Nº 13. Arca tallada

Inventario: nº 2139**Material:** castaño oscurecido**Dimensiones:** 46 x 93 x 47 cm. (medidas Camps)**Catalogación:** España, h.1920

De dimensiones menores a las habituales para este tipo, formada por gruesos tablones con lazos a la vista y refuerzos de hierro, presenta su frente tallado en mediorrelieve con el fondo rehundido, sobre el que destaca un jarrón central gallonado y con asas, flanqueado por dos grifos alados acompañados de decoración vegetal. Los costados van también tallados con un jarrón entre cuernos de la abundancia. Sobre ellos se disponen dos asas de hierro trapezoidales de sección plana. La cerradura cuadrada es muy sencilla, con recortes al exterior, falleba plana y clavos visibles.

La construcción es muy basta, necesitando las grandes chapas de refuerzo en los cantos, rematadas con clavos de cabeza redonda. A la solera se le han añadido zapatas talladas en forma de león dispuestas en esviaje. La tapa superior lisa, apoya con ligero vuelo sobre el cuerpo del mueble, pudiendo observarse en ella un clavo de cabeza semiesférica perteneciente a la cerradura.

Se trata de una producción moderna, con la madera oscurecida tomando temas renacentistas muy comunes. Parece de factura española.



NOTAS A PIE

¹ L.Figny. *Le meuble en Picardie*. Fig 25ª. Beauvais, Musée Departamental.

² Lensi 1927.461. *Der Sammlung A.Figdor*. 1930. 662; Aguiló 1993.

³ Sánchez Salcedo, Ana María, "Cassoni italianos en los Museos Lázaro Galdiano y Arqueológico Nacional". *Anales de Historia del Art*. Editorial Complutense, 1991, núm 3, pp.77-93.

⁴ M. Fayet. *Meubles et Ensembles, Moyen Age et Renaissance*, p.6 nº 47.

⁵ O.von Falke, "Die Neugotik in deutschen Kunstgewerbe das Spätrenaissance". *Jahrbuch der K.P.Kunstsammlungen*, 1919, Bd.40, p.75-94. Esp. p.89.

⁶ *Exposición Histórico-Europea. Catálogo General*, 1892-93, núm.90, "Banco con respaldo tallado representando escenas de vendimia". Excmo. Cabildo Catedral de Cuenca. Comisionado Canónigo José María Escudero.

⁷ "Visita a la colección de Don José Lázaro Galdiano" *BSEEx*, t IX, nº 95, 1901, pp.23-24.

⁸ *Guía* 1973, 7ª ed.64.

⁹ Vega Almagro, Victor de la, *Tesoro artístico y guerra civil: el caso de Cuenca*, Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, 2007, p.277.

¹⁰ Sala 24, núm. 90.

¹¹ *Album de la Exposición de Mobiliario español de los siglos XV-XVII*. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid 1912, núm 27.

¹² Aguiló 1993 nº 2.

¹³ Artiñano 1919 pp. 90 y 93.

¹⁴ Sotheby's, 28 de mayo de 1979 lote 236., reproducida en *Arte y Hogar* nº 8, de donde la dibujó Claret lám 7. Aguiló 1993 nº 3.

¹⁵ En 1979 ya había perdido la pieza de remate del extremo.

¹⁶ Feduchi, L. *Los Museos Arqueológico y Valencia de Don Juan*, fig.14. *Estrado y Dormitorio*, cat. Nº 5.

¹⁷ *Ysabel, la Reina Católica*. Toledo 2005, cat 262, p.564.

¹⁸ D'Allemagne, *Les anciens maîtres serruriers et les meilleurs travaux*, 1913; Reynies, *Le mobilier domestique. Vocabulaire typologique*, 1987, vol-I.

¹⁹ Gómez Moreno, M. *El Arte en España*, núm 764.

²⁰ *Die Sammlung Albert O.Figdor II*. nº 525.

²¹ *Exposición Estrado y Dormitorio* 1990, cat. Nº 5.

²² Feduchi, L. *Los Museos Arqueológico y Valencia de Don Juan*, fig.14.

²³ Feduchi, L. *Los Museos Arqueológico y Valencia de Don Juan*, fig.14. *Estrado y Dormitorio*, 1990, cat. Nº 5.

²⁴ G.Caraffa nº 460 y 463.

²⁵ Aguiló 1993 nº 55 y 70.

²⁶ Aguiló 1993 cat. nº 70-74. Para las arcas catalanoaragonesas del siglo XVI, véase Pascual, Eva 2012, pp.95-103.

²⁷ Catálogo lám 32.

²⁸ Mainar y Escudero 1979 y Aguiló 1993, cat. Nº 69.

²⁹ Aguiló 1993, cat. Nº 68.

³⁰ E.Pascual i Armengol en *Moble catalá*, 1994, p.181.

³¹ Massinelli 1993, lám XXXVIII.

³² Chiarelli y Leoncini, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*. Milano 1962, pp. 256-258.

³³ Sotheby's Paris 23 jun 2004, lot 19.

LA COLECCIÓN DE ARMARIOS

Nº 1. Armario de taracea

Inventario: nº 3381

Material: nogal, boj, pino, castaño

Dimensiones: 172 x 115 x 53 cm. profundidad interior (descontando cornisa y zócalo 40 cm.)

Catalogación: Cataluña. Posible siglo XVI, hacia 1850

Bibliografía: *La Colección* 1926, nº 51; Claret lam. 7; Aguiló 1987, p.125. Aguiló 1993, nº 277.

Armario sin puertas, no apreciándose restos de haberlas tenido, decorado exterior e interiormente con taracea de *pinyonet*. Formado por dos tableros y trasera sobre zócalo moldurado. Todas las molduras son de castaño y el interior lleva baldas de pino.

El interior está distribuido en dos zonas separadas por un cajón central. La inferior con cuatro cajones a la derecha y un compartimento bajo el cajón central. El cuerpo alto forma una galería de dos pisos adintelada con un arco central, sostenida por columnas abalaustradas a modo de patio. Una revisión atenta muestra que las medias cañas sujetando el fondo central y el arco denotan su moderna realización. El trabajo de talla no es de buena calidad, faltan al costado derecho trocitos de taracea y las líneas de boj que marcan la dirección de la composición denotan una ejecución mecánica.



Considerado en la *Guía* de 1926 como “Cataluña mediados siglo XVI” el posterior inventario de Camps Cazorla puntualizaba clasificándolo como “aragonés, primera mitad XVI”. El ejemplar más antiguo conocido es el que se encuentra en la Hispanic Society de Nueva York. En su catálogo, Grace H. Burr advierte la existencia de éste que aquí se trata¹. Pero lo que allí no es sino fina labor de embutido, aquí muestra un trabajo reiterativo y lineal.

Otro armario clasificado como de la segunda mitad del siglo XVI se encuentra en el Museo de Santa Cruz en Toledo². Este de la colección Lázaro aparece dentro del grupo de ejemplos similares, lo que hace suponer que proceden de los mismos talleres junto con el procedente de la colección Muntadas³. Hace algunos años se llevó a cabo una revisión de armarios catalanes pertenecientes a finales del siglo XVI y

principios del XVII, con idénticas estructuras, si bien otro tipo de decoración⁴ y gracias a la documentación aportada por Piera, se sabe que en Barcelona por esas fechas se hacían arcas y –suponemos- armarios de *obra de tertía*, es decir de taracea⁵.

Este tipo de decoración alcanzó un gran auge en Cataluña en la segunda mitad del siglo XIX. Los talleres Rull de Barcelona presentaron uno similar a la *Exposición Retrospectiva de Arte* de 1867. Otros que presentan similitudes pero ya con elementos modernos se encuentran en el castillo de Santa Florentina en Canet de Mar o el que perteneció a la antigua colección Homar⁶.



Nº 2. Armario bajo estilo gótico

Inventario: nº 2903

Material: nogal

Dimensiones: 147 x 112 x 38 cm.

Catalogación: España, taller catalán, hacia 1870-80

Bibliografía: *La Colección* 1926, cat. nº 226



Tres tableros al frente y dos laterales tallados con labor de tipo gótico, separados entre ellos por pilastras decoradas con mazonería insertos en estructuras molduradas, conforman un mueble decorativo, apto para resaltar un elemento escultórico sobre él o para conformar una “sala gótica” como fue común a otros coleccionistas de la época.

La función y el esquema son los mismos de los nº 2852 y nº 2922 de la misma colección. La labor decorativa se acerca mucho, por el tipo de talla, a la que por esas fechas se realizaba en los Talleres Vidal en Barcelona y que se utilizó para muebles de estructura más moderna como el armario del Museo de Arte Moderno de Barcelona (Inv. 131629)⁷.

En la misma colección se conserva otro armario (Inv. nº 2922) de similares proporciones (146 x 113 x 35 cm.) con decoración de tracerías de arcos apuntados, también en tres tableros separados por pilastras igualmente decoradas, haciendo juego con éste.

En la ficha de inventario a los tres se les atribuye una datación de finales del siglo XV y a este último “moderno con elementos antiguos”.



Nº 3. Cajonera con escudo de los Mendoza

Inventario: nº 2852

Material: nogal

Dimensiones: 151 x 124 x 42 cm.

Catalogación: Taller catalán, hacia 1870-90

Bibliografía: *La Colección* 1926, cat. nº 226; Feduchi, 1969, fig. 32



Con la misma función y estructura aparente que los anteriores este mueble responde más al concepto de cajonera de estructura simple en cuatro registros horizontales, en los que se alojan cajones de diferentes dimensiones. En la hilera inferior tres, con tiradores de madera, y en el superior, con tiradores grandes de hierro en forma de tijera; otro corrido con bocallave central y uno superior un poco más estrecho y más corto, también con bocallave y flanqueado por dos cuadrados moldurados. Los cantos exteriores van achaflanados y recubiertos de talla a modo de pilar gótico.



En la decoración se alterna el esquema romboidal. El inferior, en cambio sencillo en el superior, tomado de originales catalanes, como la arqueta del museo de Vich con otros en los que se tallan cuadri-folios en círculos –típica labor de claboyas- (como el nº 2903) en los dos siguientes, los que a su vez ostentan tres

escudos con las armas del cardenal don Pedro González de Mendoza, con esquemas florales a los lados en los que van los tiradores.

El inferior en cambio lleva una decoración de tipo zoomorfo: dragones con sus colas enrolladas al centro en el panel izquierdo, lucha de animales en el central y cabeza masculina de perfil con yelmo y nariz acusada de cuya boca parten roleos a la derecha. La talla de este último es de escasa calidad muy cercana a los esquemas que se utilizan en los muebles denominados “remordimiento” realizados abundantemente hacia 1900-1920 en toda España. No obstante el intento de dar variedad al conjunto es nuevo en el concepto de reproducción e interpretación de muebles antiguos que se realizaba entonces. Como otras piezas del museo se puede atribuir a talleres catalanes de esas fechas.



Nº 4. Armario de dos puertas

Inventario: nº 2869**Material:** nogal**Catalogación:** España, taller catalán. Hacia 1900

La estructura es similar a los anteriores, de mueble o armario con puertas talladas insertas en un armazón con solo una moldura gruesa de media caña, que apoya en el suelo mediante zapatas, prolongando los tableros laterales, con los cantos tallados. Dos puertas separadas por un ancho montante central, decoradas con tracerías colocadas superpuestas, desarrolladas en torno al arco apuntado en dos planos grandes y separados por otros más estrechos a modo de frisos. El montante central repite el mismo esquema de los frisos desarrollado en cuatro plafones, separados dos a dos mediante una moldura gruesa en medio bocel.

Como los números 2903 y 2922 se trata de un mueble estrecho con baldas en su interior, pensado posiblemente para hacer juego con el 2852, colocados a ambos lados de una puerta en la denominada

“sala gótica”. Como aquellos, parece igualmente producto de un taller de finales del siglo XIX, y posiblemente catalán, por el tipo de talla empleada, muy cercana a otros muebles de la misma colección como son algunos escritorios.

Nº 5. Armario francés de dos cuerpos

Inventario: nº 3404**Material:** nogal, roble**Dimensiones:** 200 x 170 x 59.5 cm.**Catalogación:** Francia. Estilo siglo XVI, realización h. 1880**Procedencia:** mercado anticuario. Colección Nueva York**Bibliografía:** Lisboa 1945, nº 266.

Armario de dos cuerpos, más estrecho el superior. El inferior ostenta dos cajones en su parte alta separados por una ménsula con una

cabeza distorsionada de tipo negroide. Los frentes de ambos van tallados en relieve plano, con una bocallave central sin tiradores. La parte inferior está formada por un armario amplio de dos puertas, con sólo anaqueles sencillos en el interior. Los tableros de las puertas van tallados en bajorrelieve en una disposición arquitectónica acompañada de decoración vegetal, encuadrado todo por amplias molduras digitadas. Sobre el montante central las separa un estípite con mayor relieve y a los extremos dos pilastras



con capiteles manieristas formados por una guirnalda de flores sujeta por lazos bajo dos rostros caricaturescos -indios americanos-.

Sobre un amplio zócalo de molduras apoya en seis patas cuadradas rematadas las tres frontales a modo de esfinges, tallas con bustos femeninos a los extremos y masculino el central. Los costados también en plafones divididos en tres paneles con decoración de *ferronneries* en talla plana, igual a la de los frentes de los cajones y a los costados de la parte alta, formados por un sólo panel.

Una amplia moldura a modo de cornisa sirve de base al cuerpo superior formado asimismo por dos puertas con talla en bajorrelieve de tipo arquitectónico y molduradas, separadas por un montante central con un término en altorrelieve, cuerpo femenino con guirnalda, rematado en estípite y flanqueadas



por arpías combinadas por sátiros -figuras masculinas a los cantos del frente y femeninas a los costados. Todas las figuras soportan un arquitrabe con gallones y una cornisa dentada y moldurada.

Estilísticamente se debe incluir en la producción francesa de la segunda mitad del siglo XVI, en torno a los años 1570-1580, periodo en el que fue figura principal Hugues Sambin (Lyon 1532) de quien en realidad no se conocen muebles salidos de su mano, pero que publicó el tratado *De la diversité des termes dont on use en Architecture*, de gran relevancia para el desarrollo de la escultura ornamental de fachadas pero también de arquitectura interior, chimeneas, portales, etc., tanto en Francia, como en los Países Bajos y Alemania, donde se desarrollaron tipologías características dentro de las diferentes zonas. La



popularización mayor llegó con la publicación de Hans Vredeman de Vries *Caryatidem vulgo terms vocat sive atlantidum* (Amberes 1565).

Posiblemente para las terms sean los dibujos de Ducerceau los más utilizados. Realizados en torno a 1560, una buena parte de ellos fue publicada por E. Baldus en París en torno a 1880, mientras las *ferroneries* se encuentran abundantemente en grabados franceses y alemanes, como los de Ebelman o Gluckeisen, activos ambos en Estrasburgo en torno a la última década del siglo XVI⁸.

Ejemplares auténticos o rehechos en el siglo XIX se encuentran en museos de Europa -colección Brimo de Laroussilhe⁹, colección Wallace

de Londres¹⁰-, y de América -Philadelphia Museum of Art (Inv. nº 30-1-181), Detroit Institute of Art (Inv. nº 55437), Frick Collection (Inv. nº 65.5.150) procedente de la colección Chabrière-Arlès¹¹.

Generalmente no son completamente nuevos, sino que aprovechan elementos antiguos, algunos paneles o terms, frentes de cajones etc., correspondiendo a los tallistas locales construir el resto lo más acorde posible con los modelos antiguos que, en muchos casos muy deteriorados, les servían de modelo directo. Entre ellos también hay diferencias de construcción. El de la colección Wallace tiene la trasera de nogal, el de la Frick de pino como este de la colección Lázaro.

El gusto por este tipo de armarios fue propulsado a América, también a través de la pintura. Los admiradores de los “estudios” de los pintores - tema iniciado por Fortuny- se apresuraron a comprar objetos similares a los de aquel y plasmarlos en sus cuadros como una herencia de la admiración que sentían por el pintor. Un ejemplo podría ser el cuadro de William Merrit Chase (Museo de Brooklyn), mostrando las habitaciones de su estudio en Manhattan solo que, en vez de un armario romano o español, como en los del artista catalán, el centro lo ocupa uno de estos armarios franceses, recreados a partir de la Exposición Internacional de Lyon de 1878¹².



Nº 6. Armario dos cuerpos francés

Inventario: nº 8494

Material: nogal, peral teñido, pino

Dimensiones: 230 x 170 x 60 cm.

Catalogación: Francia, siglo XVII e inicios del XX.

Procedencia: Colección Seguin, París. Colección Nueva York.

Exposiciones: Lisboa 1945, nº265.



Armario de dos cuerpos, el inferior ligeramente más ancho y más profundo que el superior. Cada uno consta de dos puertas que abarcan toda la superficie del mueble. La separación entre ambos, el superior y el inferior se hace mediante un cuerpo estrecho inmediatamente bajo el superior a modo de cajones no accesibles, separados por gruesas molduras gallonadas y decorados en bajorrelieve. Un friso de igual anchura e idéntica decoración hace las veces de entablamento bajo una cornisa de bordes ondeados sobre la que se levanta un frontón curvo partido con una ménsula central rematada con una máscara.



Toda la molduración es de tipo ondeado, doble o triple, según la zona a resaltar, lógicamente los mayores de distintos grosores según enmarquen paneles esculpidos o zonas simplemente grabadas de tipo vegetal, en las que priman los tulipanes.

En los paneles superiores se representan las artes: Astronomía o Geometría a la izquierda y la Música a la derecha, mientras que en el cuerpo inferior y flanqueados por las cuatro estaciones aparecen escenas mitológicas, quizás el Juicio de Paris. Los dos frisos en bajorrelieve que en el cuerpo alto corre desde los laterales presentan figuras de niños representando los meses del año.

Figuras igualmente decorativas rodean los dos paneles inferiores (femeninas sentadas, o echadas en carro etc.). Bocallaves romboidales metálicas y tapabocas talladas. Se apoya en patas de bola aplastada.

El modelo no responde al siglo XVI como figura en el inventario del Museo, sino al XVII, a la serie de escritorios de la época de Luis XIII, muebles que fueron “reconocidos” en la segunda mitad del siglo XIX a partir del *Dictionnaire de l'ameublement* de H. Havard, quien ya advierte de la transformación del armario, a principios del siglo XVII, en un mueble de proporciones considerables, más unitario de concepto, que los del siglo anterior de dos cuerpos.

Esta idea la retomó Emile Bayard en su obra *L'art de reconnaître les styles: le style Louis XIII*, libro que, junto a otros títulos del mismo autor, formaba parte “activa” en la biblioteca de D. José Lázaro, quien

subrayaba los párrafos que se referían a piezas cercanas a las que él iba introduciendo en su colección¹³. Con seguridad fue comprado por Lázaro en Nueva York a Duveen o Seliegmann o a cualquiera de los anticuarios que surtieron a Frick, Hearst, Morgan, en cuyas colecciones hay piezas muy similares. En la exposición de Lisboa se le denominó “de los cuatro evangelistas”, atendiendo a su ornamentación de tipo clásico, para diferenciarlo posiblemente del otro “de los cuatro emperadores” (Inv. nº 4042), que también se exhibió en Lisboa.



Nº 7. Armario francés dos cuerpos

Inventario: nº 4042

Material: nogal

Dimensiones: cuerpo alto 74 x 87 x 35 cm./cuerpo bajo 94 x 122 x 56 cm.

Catalogación: Francia. Estilo siglo XVII, hacia 1870

Procedencia: mercado anticuario

Exposiciones: Lisboa nº 267

Bibliografía: *La Colección Lázaro* 1926, nº 424; Claret, lám. 87; Pérez Bueno, lám. XXV.



El mueble se remata con un frontón partido, con talla calada utilizando un repertorio manierista. Sobre los extremos dos caballos alados y coronando todo sobre un nido un águila con las alas desplegadas a la que le falta la cabeza. El copete centra una hornacina con una figura masculina que parece representar a David con la cabeza de Goliat



en una mano bajo la que se representa una honda y una espada en la otra, si bien en los inventarios del museo se identificó con San Pablo.

Los dos cuerpos ofrecen una estructura similar con dos puertas que se abren al centro en las que se representan los Cuatro Evangelistas en óvalos en las bajas, rodeadas de una simple guirnalda de palmas, y en las altas, en cambio, con

talla vegetal rellenando los huecos. Las puertas altas están forradas interiormente por seda verde y galón dorado formando rombos. En la parte baja parece que los paneles con la talla floral son originales de principios del siglo XVIII, reutilizándose aquí en un mueble nuevo, lo mismo que los frentes de los cajones. El montante central del cuerpo alto podría ser original, mientras que el central inferior es una copia. La misma sensación la produce el peinazo superior a modo de entablamento, con talla vegetal muy plana centrada por un querubín, pero ni éste ni los de las esquinas son antiguos.

El tipo de mueble, denominado *armoire de sacristie*, por su temática religiosa, aunque no muy extendida, se conoce también como *armoire*



à cheminés, por la forma del frontón. De origen aún impreciso, parece que se extendió por el Departamento de la Somme, más exactamente por las regiones de Abbeville y Amiens, con unas dimensiones comunes entre 1.90 y 2.20 m. y sobre ellos un frontón entre 35-50 cm. Frisos, guirnaladas y ménsulas están fijados al mueble mediante colas y clavos, mientras que los paneles lo están en el nogal macizo con talla no demasiado profunda, como los frentes de los cajones, presentando diferentes calidades, en las que se advierte el modo de trabajar la madera tanto en los Países Bajos y en la Ile-de-France, mientras que guirnaladas de hojas y frutos indican el gusto por la opulencia tan común en Picardía como en Borgoña. En el antiguo museo Boucher de Perthes d'Abbeville antes de su destrucción en la segunda Guerra Mundial se alineaban estos muebles de dos cuerpos “de sacristía”, unos junto a otros, contándose hasta seis, uno al lado de otro¹⁴.



El frontón partido se emplea con profusión en los armarios franceses de hacia 1580 y se retoma en el siglo XVIII en Inglaterra. El tipo de copete es plenamente dieciochesco, interpretando las quimeras de DuCerceau por ejemplo en caballos, más parecidos a los que Luis XIV realizó para Marly. La guirnalda de palmas es motivo muy utilizado en la Francia de la Regencia y retomada por el estilo Imperio para subrayar las divisas napoleónicas.

El color oscuro de los armarios franceses se debe a una errónea interpretación de los textos. Un artículo publicado en 1926 en la revista *Vie à la Campagne*¹⁵, indicaba que los cofreros utilizaban en el siglo XVI el peral para estos muebles de dos cuerpos, manteniéndose esta

tesis en publicaciones posteriores sin comprobar su exactitud. Más de cincuenta comprobados por Fligny¹⁶ son todos de roble de gran calidad, a menudo barnizado en el siglo XIX por lo que aparecen muy oscuros, pudiendo confundirse con el peral oscurecido del siglo XVII que, a su vez, aparentaba el ébano.

Considerado en la exposición de Lisboa como italiano del siglo XVI, se trata de un tipo de mueble muy extendido en torno a los años 1870 en los que indudablemente además de la estructura general, se toman muchos elementos del Renacimiento.

Si los otros ejemplares de la colección (Inv. nº 3404 y nº 4037) responden a los modelos borgoñones, éste y otro que se encontraba a finales del siglo XX en el depósito alto del mismo museo siguen más de cerca la década de los años 1570-1580, de la que fue representante la segunda escuela de Fontainebleau y los talleres de la isla de Francia.

Fue un modelo muy apreciado por la sociedad europea y sobre todo americana de la segunda mitad del XIX. En la colección Wallace se conserva uno¹⁷ cuyas tallas, como en este muy planas, recuerdan el estilo de Jean Goujon. Ostenta en su parte alta un copete similar con águilas que se pusieron de moda en la Exposición Retrospectiva de Lyon de 1877, que se encuentra también en otro del Museo de Philadelphia¹⁸ y en el del Museo del Louvre¹⁹.

Asimismo los paneles ovales se encuentran en otros ejemplares como el de la Colección Spitzer²⁰. En el Museo Victoria & Albert hay un mueble²¹ cuyo copete, reproduciendo estos mismos elementos, ha sido considerado en la última revisión como “combinación de antiguos y nuevos elementos”²².

Nº 8. Armario bajo tipo francés

Inventario: nº 2735**Material:** nogal

De una sola puerta flanqueada por estípites con cariátides, que apoyan en amplio zócalo, y un friso en la parte alta a modo de entablamento. Responde a los modelos franceses de finales del siglo XIX, que a su vez se inspiraron en los muebles toscanos del siglo XVI que pervivieron en Roma en el segundo cuarto del siglo XVII y cuya decoración escultórica refleja los módulos ornamentales del primer Barroco.

Las figuras de los costados son muy similares a las de un buffet de dos cuerpos vendido en Christie's en Ámsterdam el 13 de octubre de 1998, lote 17.



NOTAS A PIE

¹ Burr 1964, pp. 34-35.

² Inventario nº 19.120. Formó parte de la exposición *Mueble Español. Estrado y Dormitorio*, 1990, cat. nº 28, pp. 218-219.

³ Cat. 1931 núm. 323.

⁴ *Alguns mobles singulars.s.XV-XVIII*, Fundación Mascort. Torroella de Montgri 2010, pp. 21-25.

⁵ Piera 2007, 69.

⁶ Foto Mas C-16230.

⁷ Piera 1994, núm. 76.

⁸ S.Jervis, *Printed Furniture designs before 1650*. 1974, pp. 24-25 y 36-37.

⁹ Fayet 1966, p. 41, fig. 53.

¹⁰ *The Wallace Collection*. 1955 lám 70.

¹¹ *The Frick Collection* vol. V 1992. Como toda la colección se exhibió en la Exposición Retrospectiva de Lyon de 1877, adquirida casi en bloque por Frick a través de Duveen, véase Koeppe 1993. Fig. 2.

¹² Sullivan, Edward J. "Fortuny en América. Coleccionistas y discípulos" en *Fortuny 1838-1874*. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, mayo 1989.

¹³ Véase Introducción y asientos: "sillas portuguesas".

¹⁴ L.Fligny, *Le mobilier en Picardie* 1990, fig. 276.

¹⁵ "Maisons et Meubles Arlesésiens et Picards".

¹⁶ Fligny, 194 y ss.

¹⁷ 1955. Plate 69, pp.3-4.

¹⁸ *Les Arts*. Oct.1903, pl.14; *Catálogo* pl.XLV.

¹⁹ *Les Arts* 1903, pl.6.

²⁰ Lote 686.

²¹ V&A 8453-1863. Robinson, *Catalogue of the Soulages Collection*. London 1856.

²² Clive Wainwright.

LA COLECCIÓN DE ARQUETAS

Nº1. Arqueta mudejar con lacería

Inventario: nº 3140

Material: pino

Dimensiones: 21,5 x 31,5 x 20 cm.

Catalogación: Siglo XIX con elementos antiguos

Bibliografía: *La Colección Lázaro*, cat. nº 295, "hispanomusulmana del siglo XIV".



Proporciones rectangulares con cubierta a cuatro aguas. Una decoración de lazos de ocho harpados cubre completamente seis de las ocho caras, cuyos fondos están pintados de azul con florecillas de seis o cinco pétalos en el interior de cada estrella. Las otras dos caras no llevan lacería solo pintura azul con florecillas. Dos pequeños goznes sujetan la tapa en la cara posterior en una disposición poco habitual.

Parecen auténticos el panel inferior y quizás la tapa, ambos correspondientes a la parte trasera. En los lazos dorados del primero aparece una decoración punzonada formando pequeños círculos y tallos enrollados, labor habitual en los estofados renacentistas, similar a los de la arqueta nº 3318 de la misma colección que a su vez es copia de la de Dña. María Dávila del Convento de Las Gordillas de Ávila¹.

Se aprecia una gran diferencia entre el panel central trasero al que nos referimos como principal y los demás, que son claras copias del original, sin dorado y sin puntear. El interior va pintado con carmín –parecido al almagre– y el de la tapa de azul con estrellas finas de cinco puntas. Interiores así pintados se conservan en varios muebles, en especial un armario del siglo XIV en el Monasterio de Pedralbes (Inv. 115106)². La forma de artesa no es habitual en lo mudéjar, utilizándose más habitualmente en el gótico sobre todo a principios del siglo XVI. Como otras varias de la colección parece ser resultado de una recomposición de finales del siglo XIX, posiblemente sobre un original muy deteriorado.

Nº 2. Arqueta talla gótica

Inventario: nº 3142

Material: pino

Dimensiones: 32 x 28,5 x 17,5 cm.

Catalogación: España, siglo XVI

Bibliografía: *La Colección Lázaro* 1926, cat. nº 752; Pérez Bueno, 1930.LII.



Con cubierta a cuatro aguas y proporciones casi cuadradas, la caja, formada por un ensamblado simple machihembrado, lleva una decoración de tracerías góticas talladas y doradas sobre una base pintada de azul oscuro encuadrada por una talla de gubia. La talla de tres de las cuatro caras de la tapa lleva en cambio unos tallos anillados, mientras que la trasera va lisa, al igual que la nº 3140 de la misma colección.

El interior va pintado de rojo tipo almagre. La trasera inferior y el paño posterior de la tapa llevan clavos de sujeción modernos y la solera o fondo también son modernos. Cerradura de cajetín no correspondiente. Resulta extraño también el recorte inferior a base de arquillos conopiales, algo no habitual en el mobiliario gótico.



En el Museo Episcopal de Vic hay una toda dorada con tracerías mejores (Feduchi 1969). Pérez Bueno (Lám III nº 753) reproduce dos similares y pintadas que parecen proceder también del mismo taller. Si la comparamos con otras auténticas de talla renacentista como la del Museo Nacional de Artes Decorativas, tanto la talla como la pintura presentan ciertas dudas sobre su autenticidad. Ésta es idéntica a la pintura de la nº 3140 de la misma colección con decoración gótica en vez de la mudéjar de aquella. Resultan extrañas las pérdidas de color o lagunas de los fondos, zonas en las que precisamente deberían conservarse mejor. Para su correcta clasificación sería necesario un estudio de pigmentos ya que el azul de lapislázuli no aparece hasta el siglo XVII, mientras que el de esmalte se hace ya al filo del siglo XV³.

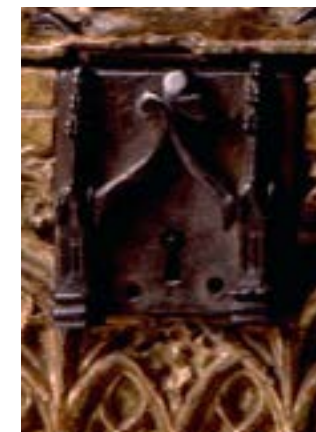
Nº 3. Arqueta talla gótica

Inventario: nº 3138**Material:** pino**Dimensiones:** 27 x 28 x 22 cm.**Catalogación:** España, siglo XIX

Arqueta de forma prismática con cubierta a cuatro aguas. Sobre una solera con molduras aplicadas a modo de zócalo, lleva en sus cuatro caras decoración de tracerías góticas flamígeras enmarcadas por cercos lisos. Las esquinas llevan molduras superpuestas en forma de contrafuertes. Los cuatro planos de la tapa repiten las tracerías flamígeras encuadradas por aristas con cresterías con rizados muy gastados.

Toda la labor de tracería va dorada y en los costados aparecen repintes dorados. Las maderas de los costados de la caja son gruesas igual que las arquetas nº 3140 y 3142. Sobre ellas, bisagras de hierro modernas sujetan la tapa.

Alguna de las caras, posiblemente la frontal, puede ser original. El resto parece bueno pero puede ser también de factura moderna. La cerradura de hierro con un arco sobre la bocallave entre dos pináculos, parece buena y va encajada en el frente. No se conservan apenas arquetas de madera góticas auténticas con decoración arquitectónica, labor que, en cambio, si se emplea en la platería, por ello pensamos que, al igual que otras de la colección, posiblemente se trate de una reconstrucción de finales del siglo XIX.



Nº 4. Arqueta italiana pastiglia

Inventario: nº 3119**Dimensiones:** 29,5 x 19,5 x 14,7 cm.**Catalogación:** Italia, siglo XV

De dimensiones rectangulares, muy plana, lleva una cubierta de artesa pero con caras cóncavas y gola superior, apoyando con amplias molduras sobre la caja, que a su vez se bordea en su base con molduras iguales a aquellas. La madera va recubierta con estuco, labor conocida como *pastiglia*, dorada grabada con pequeños círculos, decoran-

do en sus cuatro caras con escudos enmarcados por una finísima cenefa de florecillas, que también aparecen sueltas por el canto. El frente remata con la cenefa formando un hilo abierto en festón al exterior. No lleva, ni ha tenido nunca cerradura alguna.



Los escudos que se repiten a los costados dos a dos llevan en el frente las siguientes armas: El primero, una cruz con cinco lunas crecientes corresponde al apellido Piccolomini de Siena. El segundo, cuatro fajas sobre azur bajo tres lises colgadas; el tercero, cuatro barras rojas a la izquierda y estrella con cola a la derecha y el cuarto, tres fajas rojas sobre fondo de oro en diagonal con un escudo no identificable, quizás un león de los Davizzi o Alberti o el propio escudo de Siena.





La labor de *pastiglia* es muy detallada. Cinco florecillas formadas por círculos de 8 pétalos ocupan el frente de la tapa enmarcadas por una cenefa con las mismas flores más juntas subrayada por una línea de puntos rematadas en arquillos y bolitas, remate aún muy temprano de fecha. Las florecillas

muy juntas flanquean los escudos del frente. La parte alta de la cubierta repite los mismos círculos más juntos aparentando escamas. Esta labor se encuentra en las metopas cerradas de un cassone florentino del Museo del Ermitage, también del siglo XV, al frente del tabernáculo de Orcagna en el Orsanmichele florentino, fechado en 1359 y en el altar Strozzi de Santa María Novella de 1351.

La labor más similar en cuanto a estructura y labor de *pastiglia*, en la que incluso se insertaban a veces piezas de vidrio coloreado, se encuentra en un *coffano* o cofrecillo en el Palazzo Publico de Siena, fechado entre 1400-1410, del que se conocen incluso sus artífices por una inscripción⁴.

En el museo Victoria and Albert se conservan algunos ejemplares similares, de los siglos XV y XVI. Una de ellas⁵ con cubierta similar con caveto en vez de gola, asa superior y su frente distribuido como en ésta, pero con pinturas con las efigies de los poseedores, clasificada como sienesa del siglo XIV. En cuanto a la estructura y a labor de *pastiglia* se conocen ejemplares de tipos muy parecidos documentados y clasificados siempre como sieneses de principios del siglo XV. En la colección March Servera se conserva la pieza más cercana conservada en España, procedente de la antigua colección Junyent.

Observaciones: Esta pieza fue copiada por Eugenio Lucas Villamil en la alegoría que decora el techo de la antigua sala XXII, en la que Lázaro aparece rodeado de alguno de sus objetos más preciados.

Nº 5. Arqueta taracea tipo italiano

Inventario: nº 5250

Material: madera ebonizada, chapas de ébano y palosanto, maderas diversas, naturales y teñidas, hueso.

Dimensiones: 27 x 13,5 x 15,5 cm.

Catalogación: Posible taller granadino, hacia 1900



Sobre patas torneadas en forma de bolas achatadas, cerradura y bisagras modernas e interior forrado en damasco verde, nos encontramos con una arqueta con molduras de madera ebonizada, chapas de ébano y palosanto, maderas diversas, naturales y teñidas y hueso.

Figuraba en el inventario como “arqueta al estilo moderno granadino”, pero en realidad intenta reproducir las piezas lombardas del siglo XV, con formas muy parecidas a las venecianas del taller de los Embriacchi, pero en vez de piezas de marfil en el cuerpo central llevan un panel de taracea bicolor formando dados, algo que se repite mucho en Lombardía.

Nº 6. Arqueta hierro grabado

Inventario: nº 3352**Dimensiones:** 33,5 x 18,8 x 20,2 cm.**Técnica:** Hierro grabado al ácido**Catalogación:** Alemania del sur, 2ª mitad siglo XVI.

Construida exclusivamente en hierro de forma prismática, todas sus caras van grabadas con grutescos, figuras de la Virgen, la Fe y santos guerreros sobre fondo picado. A la izquierda un joven con armadura y cruz en la coraza con un estandarte entre roleos y cardinas, mientras que a la derecha un hombre barbado armado solo con una pica con tres dientes. A un costado un santo con pelo largo con amplio ropaje y con los brazos cruzados.

Cerradura aparente de mascarón en el centro y bocallave efectiva en la tapa, oculta por placa giratoria con cerradura combinada de cinco resbalones y llave de guardar calada con cruz. Destaca en ella su perfección técnica.

Este tipo de obras en hierro pertenecen casi con exclusividad a la fabricación alemana con Augsburgo y Nuremberg a la cabeza, ciudades en las que la producción de armería surte a toda Europa compitiendo con los talleres milaneses. Los modelos para todas sus figuras y la decoración vegetal y de grutescos están tomados casi siempre literalmente de los grabados a través del comercio de estampas. En este caso parecen estar muy cercanos a los grabados de Erhard Schoen para ilustrar el *Hortulus Anirnae*, serie de 72 grabados el más antiguo fechado en 1515⁶. La técnica utilizada



es el grabado al ácido que conseguía un mayor contraste mediante el empleo del hollín que destaca el ornamento plateado sobre los fondos oscuros. En el Grassimuseum Museum für Kunsthandwerk de Leipzig se conserva una similar⁷. Su estudio ha sido abordado por Martin Eberle, *Bestandskatalog der Sammlung unedler Metall Europäisches Kunsthandwerk aus Bronze, Messin, Kyp fer und Eisen von 12. bis zum 19. Jahrhundert*, Leipzig 1996, quien opina que junto a las numerosas existentes en el comercio y en colecciones con presencia de pájaros -canarios y águilas reales- de todos ellos y parejas de enamorados, hace que se intente una explicación en su relación con el compromiso o el matrimonio sobre todo en relación a unos de menor tamaño en torno a los 16 x 10,5 x 11 cm⁸.

En el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se conserva una con la Anunciación en la tapa y emblemas de la Paz a los costados, con la fecha de 1616, que fue considerada equivocadamente para ser utilizada con fines litúrgicos⁹. La figura de la Virgen pertenece a la serie de grabados, que la presentan con amplios ropajes en actitud cerrada como los de Aldegraver¹⁰. Es un tipo de pieza que aparece comúnmente en subastas internacionales atribuyéndose a talleres sudalemanes en relación con Nuremberg¹¹.



Nº 7. Cofrecillo hierro gótico

Inventario: nº 3376

Dimensiones: 7,5 x 18,5 x 14,8 cm.

Técnica: Cordobán grabado y policromado, hierro

Catalogación: Cataluña, siglo XIV-XV

Exposiciones: *El marqués de Santillana* 2002.

Bibliografía: Pérez Bueno 1930



Caja de madera recubierta de cuero con motivos grabados reforzada con fajas de hierro rematadas en flores de seis pétalos que se resuelven en triple falleba, correspondiendo la central a la cerradura y las laterales a simples pasadores. Los cantos de la caja van reforzados por chapas de hierro y sobre ellas grapas rematadas en las mismas flores.



Lleva asa superior de sección cuadrada en el centro de la tapa rematada en cabecitas caninas y en uno de los costados se conservan las anillas de otra igual, hoy perdida.

Todo el faldón va protegido por una cincha de hierro lisa rematada en ondas por la parte superior. Asimismo, otras dos fajas con tres flores ocupan los lugares restantes, ofreciendo

un aspecto de gran solidez, acrecentado por conservar la base todo un enrejado de hierro. Interior pintado de rojo. Su estado de conservación es muy bueno.

Por su forma bastante plana y la disposición de las asas, tradicionalmente se ha indicado podría servir para salvaguardar y transportar libros de horas, aunque posiblemente sus funciones fueran múltiples para conservar pequeños objetos incluso joyas. Lo cierto es que en los inventarios catalanes se citan ya en 1396 “un cofrer patit de cuyr” (Inventari de la Curia Fumada¹²). La atribución a Cataluña viene avalada por la cantidad de ejemplares similares, sobre todo en la disposición de los hierros, que se conservan en museos y colecciones. Además en documentos de la época para el que son fundamentales las *Cuentas de Gonzalo de Baeza* contador de Isabel la Católica (1490), se citan cajas y cofres de cuero labrado para joyas y varios como “obra de Barcelona”.

Ejemplares prácticamente iguales, si bien no con exactas dimensiones, aunque muy parecidas, son los del Museu de la Pell de Vic

(Inv. nº 203) un poco mayor¹³; otro menor procedente de la colección Traumann, que se expuso en la de *Hierros antiguos españoles* de la Sociedad Española de Amigos del Arte (Artiñano 1919 nº 296) y en la de *Cordobanes* de 1943 (Ferrandis 1955 nº 36) y otra en la colección March Servera de Palma.

Con el mismo tipo de decoración pero ya con tapa troncopiramidal es también la procedente de la colección Junyent, hoy en la misma colección mallorquina (*Cajas, cofres y arquetas a través de la Historia*. 1979, cat. nº 163). En fotografía antigua¹⁴ aparece junto a otra mayor, alargada y con idéntica decoración de hierros en forma de disco, hoy no perteneciente a la colección.

Nº 8. Cofrecillo de hierro recortado

Inventario: nº 8009**Dimensiones:** 12 x 16 x 11.5 cm.**Técnica:** Hierro en planchas recortado**Catalogación:** Francia, siglo XV**Procedencia:** Colección Peyronton**Bibliografía:** *La Colección Lázaro* 1926, cat. nº 39

Con tapa semicircular toda ella va recubierta por planchas de hierros recortadas superpuestas formando dos estrellas diferentes en las caras anterior y posterior, inscritas cada una de ellas en un círculo, repetidas en la tapa. Una ancha faja con clavos visibles en el centro con simple decoración de cruces, motivo muy generalizado en la cerrajería gótica, separa ambos lados y sirve de apoyo a un asa superior redondeada con resalte central. Lo peculiar en ella es quizá el aspecto hermético que ofrece pues el frente con tres bisagras no lleva bocallave, constituyendo la faja central que baja hasta abajo del todo la aldaba.

Las arquetas similares a ésta están clasificadas como francesas del siglo XV. En el Museo de Cluny (Pijoan II. p.244) hay una con la misma

disposición pero de hierro liso y con tres fajas verticales de tracería calada y con un arco trilobulado en los costados. Una disposición similar pero con bandas en los cantos que se prolongan a modo de patas y sin el recortado de estrellas se encuentra en la colección March Servera de Palma. Regularmente aparecen en el mercado arquillas similares (Sotheby's Londres, 21 abril 1988 nº 406, 407).



Nº 9. Cofrecillo de hierro recortado

Inventario: nº 8010**Material:** madera, terciopelo y hierro**Dimensiones:** 12 x 18 x 10,5 cm.**Catalogación:** Siglo XV/siglo XIX**Bibliografía:** *Hierros antiguos...* 1919, cat nº 303; 1926, cat. nº 71; Pérez Bueno, Lam LI.

Trabajada en tres planchas caladas superpuestas, va decorada de forma delicada con el hierro muy bien trabajado, formando tracerías variadas en la tapa, mientras la caja se ordena en dos fajas horizontales, la inferior con tracerías simples y la superior con hojas de cardo, la faja que las separa, así como la solera llevan un perfil dentado, mientras los bordes de la tapa son lisos. Las esquinas están enriquecidas con pináculos. En la cara posterior lleva una inscripción recortada: ESTE COFRE FIZO MAR... /... QUE DIOS AYA / IV.CCCC.IXX.VIII ANOS.

La falleba de gran calidad tiene forma de perro de cuya boca colgaba una bola que aparecía en las fotografías de 1919 y 1926, aunque ya en el inventario de Camps figuraba como “roto el pestillo por su gozne y perdido su candado esférico”. El interior va forrado con una hoja de un libro en latín. La madera de los costados es más gruesa que las de la caja. Es una de las piezas consideradas mejores de la colección. Artiñano la daba como española gótica de la época de los RR.CC. y figuraba como expositora la Sra. de Lázaro. D’Allemagne reproduce una similar,

pero con contrafuerte con inscripción en la banda central: O MATER DEI MEMENTO MEI fijada con clavos gruesos del estilo de la anterior. (Inv. nº 8009).

La inscripción de la arqueta de la colección Lázaro resulta algo extraña para tratarse de un elemento del siglo XV, fecha en que los artesanos, herreros o cerrajeros que las trabajaban no firmaban de esta manera sino que se anotaba en ella el nombre del donante o del dueño, como sucede en el relicario de plata dorada del museo Alberto Sampaio de Guimaraes¹⁵ con cuyos caracteres y utilización del cordón sogueado tiene una ligera relación. Un examen atento nos revela como excesiva la abundancia de motivos diversos. El perfil de las chapas, asimismo, es muy variable en su grosor. La madera de los costados es más gruesa que la frontal y trasera, lo que tampoco sería lógico tratándose de una pieza de cuidada ejecución y el interior, forrado con una hoja de un libro en latín, revela manipulaciones decimonónicas.

Nº 10. Arqueta damasquinada

Inventario: nº 2413**Material:** madera de frutal, hierro, hilo de plata**Dimensiones:** 11,5 x 16 x 11,3 cm.**Catalogación:** Italia. Milán. Placas exteriores siglo XVI, resto moderno.**Procedencia:** Colección Spitzer**Inscripciones:** etiqueta en la base con el nº 177**Exposiciones:** Lisboa 1945, cat. nº 274.

Pequeña pieza con tapa abatible y dos cajoncillos de madera, cuyos frentes igual que el interior de la tapa y las caras externas llevan placas de acero de ovalo central punteado con interior completamente liso con un botón central.

El interior de la tapa representa una perspectiva arquitectónica y tres de las cuatro placas exteriores muestran varios paisajes, con arquitecturas clásicas junto a las que se desarrollan escenas de pesca, música y danza.

En la parte alta, en un rompimiento de nubes, se representa en la primera a Mercurio en un carro tirado por dos gallos, en la segunda a Diana en uno tirado por ciervos, representándose en la parte inferior una cacería y en la tercera a Apolo con el carro del sol, repetida esta última en la placa cuarta.

Los temas representados corresponden a una serie de “Los hijos de los Planetas”, series que aparecen representadas en las estancias Borgia del Vaticano, como de los Trionfi de Petrarca. Estas series siguiendo las primeras de Baccio Baldini tienen amplio éxito entre los grabadores nórdicos, Martin van Heemskerck, Georg Pencz, Virgil Solis y otros. Los planetas son los que determinan el humor, las aptitudes y la actividad de los hombres nacidos bajo su influencia¹⁶.



Mercurio con el caduceo, en el segundo cielo del ciclo ptolemaico, calificado como el dios de los mercaderes, de las ciencias y de la elocuencia, en sus dominios se representa a cientí-



ficos reunidos tras la balaustrada de una terraza de un edificio, a modo de arco clásico con cuatro columnas corintias, bajo el que un personaje hace música, otro extiende una nasa y otro siembra a la derecha ante una vista de un puerto.

La placa con edificios con almohadillados al modo de palacios cuatrocentistas florentinos en perspectiva caballera, bajo los que corre un espacio de agua con peces, delfines saltando, montada como tapa y al interior, está cortada o lijada en su lado derecho, dificultando su lectura.

El Sol solo tiene un dominio, al igual que la luna. Tirado su carro por cuatro caballos con un sol en la mano se alza sobre un amplio paisaje con un edificio a la derecha en el que dos personajes juegan a la pelota, mientras que en la escalinata dos hacen música y bajo los árboles baila un corro. En segundo plano un puerto y la ciudad.



El hecho de que haya una placa repetida, el que la de la tapa esté montada el revés, que carezca de cerradura ni tirador alguno y el tipo de la madera que conforman la arquilla indican que ha tenido lugar una manipulación de la pieza.

En el catálogo de Nueva York figura que procede de la colección Spitzer pero una atenta lectura de la venta de esta colección nos acerca a piezas parecidas pero no exactas. Castellanos apuntaba una posible relación con el escritorio regalado por Felipe II al Monasterio de



El Escorial, hoy sagrario en el altar mayor del de Guadalupe y con el relicario conocido como "il Duomo de Milan" conservado en el monasterio de San Lorenzo. En realidad, la única relación es que se trata de una labor en acero grabado pero no responde a estas y sí, sin embargo guardan —las placas, no el mueble— una

cierta relación con el exterior de la que perteneció al conde de las Almenas (venta 1927, nº 325), cuyo interior era uno de los más importantes ejemplos de la labor de *azzemini*, aunque el exterior no era de acero sino de cuero grabado y dorado.

En el convento de Santa Clara de Medina del Campo se conserva una pieza, convertida hoy en sagrario, cuyo frente es muy similar al del conde de las Almenas. En su base se encuentra una placa, recortada al menos a 7 cm. de altura, recortes que han servido para ocultar los costados, y que reproducen exactamente el mismo edificio que el interior de la tapa de nuestra arqueta. Hechas las mediciones requeridas se observa que coinciden la altura de ambos edificios 10,5 cm. por lo que parecen proceder de la misma pieza.

Nº 11. Escribanía taracea

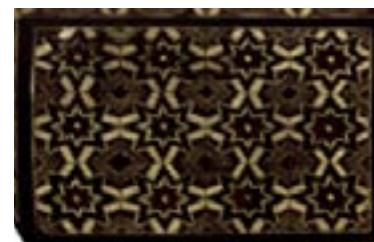
Inventario: nº 5764**Material:** cedro, concha, hueso, ébano**Dimensiones:** 34 x 15,5 x 37,5 cm.**Catalogación:** Estilo Campeche. Posiblemente siglo XIX-XX

Arqueta de tapa plana apoyada en soportes de bola ebonizados, recubierta con taracea en concha, marfil o hueso y madera de ébano en los cantos, formando estrellas y polígonos. Bocallave, asas laterales y cantoneras de hierro grabado y pintado. La primera en forma de águila bicéfala y las demás con decoración acartelada de *ferronerías*.



La taracea está realizada a base de círculos tangentes de hueso, en cuyo interior se disponen estrellas de ocho puntas. En el centro de la tapa y encuadrada por una faja del mismo tipo entre filetes de ébano y hueso, destaca un rectángulo con estrellas de ocho puntas enlazadas, formado por doce placas. La trasera, sin embargo no lleva composición de estrellas. En su lugar va una faja de piezas de hueso en zigzag entre dos de ajedrezados, de la misma anchura que las fajas alternando hueso y carey en diagonal que delimitan los campos de estrellas. El interior actualmente forrado de terciopelo o seda roja con compartimentos

A este tipo de piezas se las conoce como escribanías, siguiendo con propiedad la segunda acepción de este término dada por el “Diccionario de Autoridades”: “se compone asimismo por el recado para escribir, que se compone de tintero, salvadera, caxa para oblea, campanilla y en medio un cañón para poner las plumas, lo que modernamente se hace y tiene todo junto en una pieza” y aparecen abundantemente en los inventarios con formas y decoraciones diversas. La más habitual a partir del siglo XVII es esta, aunque puede variar en la colocación de las tapas que, en algunos casos, se disponen a modo de plano inclinado.



La decoración de taracea, mediante placas de carey y hueso pegadas, sobre un fondo rojizo es de uso general a partir de 1600 en toda Europa. Un aspecto interesante es la utilización de este tipo de decoración geométrica a base de estrellas de clara raíz mudéjar con estos materiales en Andalucía para

las cruces procesionales. La primera documentada en 1592, la de la sacristía de los beneficiados de la catedral granadina, con el Cristo de Pablo de Rojas, imitando a la pintura. En la segunda mitad del siglo XVII y sobre todo en el XVIII, Granada fue un importante centro de esta producción, destacando sobre todo la cajonería de la Cartuja realizada entre 1730-64, por lo que hoy se conoce como taracea cartujana, aunque su uso se generalizó en toda Andalucía, conociéndose incluso nombres de artesanos encargados por las Hermandades para su ejecución, pero las que se conservan tienen una técnica diferente pues se sujetaba a la madera mediante finísimos clavillos, mientras que aquí aparece pegada y recortada.

España se abasteció de la producción de concha procedente del golfo de México. Así se especializaron en este tipo de decoración ciudades de la Nueva España, destacando Puebla y Campeche.



Si en Puebla se realizaron obras grandes en taracea de este tipo y con aplicaciones de plata, parece que Campeche era en cambio, el centro productor más importante de escritorios y escribanías con la misma decoración y que se exportaron a toda América y de vuelta también a la Península. Así en Caracas en 1623 hay constancia de la importación de ocho escribanías de Campeche, valoradas en 32 reales cada una, mientras que en España se conserva una arqueta diferente en la forma, pero con la misma decoración en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Inv. nº 2217), de la que se advierte su posible origen

colonial. El método de establecer las estrellas en cuadrados imitando azulejos se encuentra abundantemente en la producción campechana con ejemplos en el Museo Soumaya.

La de la colección Lázaro, es muy similar a la de la colección venezolana y sus hierros son similares en motivos -el águila bicéfala-a la producción novohispana, pero puede ofrecer alguna duda de su autenticidad, por estar completamente entelado de nuevo el interior y recubierto de una capa similar al betún de Judea, método empleado para “avejentar” piezas realizadas a finales del siglo XIX muy apreciadas por su “mudejarismo”.

Observaciones: Falta algún trozo de los filetes de ébano.

Nº 12. Arqueta

Inventario: nº 2598**Material:** madera, cuero y hierro**Dimensiones:** 17 x 30 x 16 cm.**Catalogación:** España, Castilla. Finales siglo XV con adiciones 1900**Bibliografía:** Pérez Bueno 1930. LIII

Rectangular con tapa semicircular, casi plana, recubierta con cuero grabado con dibujos de hojas y cardinas. Fajas en hierro cinceladas rematadas en conchas. Faldón de hierro calado formando arquillos rematado en crestería de pequeñas almenas con hojillas recortadas en el hierro, mientras que los cantos se recubren de una lámina fina asimismo recortada en almenillas. Los remates de la plancha calada del faldón llevan pináculos a modo de contrafuertes, repitiéndose uno de ellos sobre la placa de la cerradura dejando a la vista una bocallave muy grande. La aldaba va trabajada en chapa plana muy ancha y decorada con incisiones en líneas rematando su pala ligeramente abierta.

Asa central superior en hierro retorcido.

El estado de la caja es bueno, manteniendo restos de policromía en las incisiones del cuero. Se observan detalles algo extraños, como la colocación de clavos justo en el centro de las conchas de remate de los hierros, los remates de los

pináculos que asemejan torrecillas circulares con huecos como ventanas y la cerradura, que es claramente una adición no pertinente con el estilo de la pieza.

En su realización se siguieron modelos de arcas de mayor tamaño, aproximadamente de 80 cm. de longitud, pertenecientes a finales del siglo XV, como las pertenecientes a las colecciones Lafora y Weisberger, que participaron en la Exposición de *Hierros Antiguos Españoles* de 1919¹⁷. En el Museo Nacional de Artes Decorativas se conserva una un poco mayor (Inv. nº 2896), decorada del mismo modo con arquerías de hierro y con la misma faja de tracerías caladas en el faldón rematada en pináculos, más proporcionados que éstos¹⁸.



Nº 13. Arqueta cuero y hierro

Inventario: nº 85**Material:** madera, cuero y hierro**Dimensiones:** 30 x 21 x 14,8 cm.**Catalogación:** estilo 1500**Inscripciones:** sello con el nº 920

Chapa de hierro calada con tracería de labor gótica igual cubre todas las caras de una caja prismática, con apertura por uno de los lados estrechos. Cubierta ligeramente elevada formando una artesa, subrayada por nervios de hierro liso, a los que se ha añadido uno longitudinal en el centro. Cerradura muy grande de múltiples vástagos verticales de sección cuadrada con grapas y dos pinjantes articulados a la cubierta mediante sendas bisagras uno a modo de pieza de condenar y el otro que oculta la bocallave. Cerraja también labrada en segmentos horizontales. Dos anillas a los costados largos para pasar por ellas las correas para su sujeción.

De construcción moderna, repite un modelo muy usual en el siglo XV, las arquetas denominadas entonces *a la manière d'Espagne* como figura en el inventario de Margarita de Borgoña en 1524. Modelos similares pero con mejor labor de hierro en el Museo Arqueológico Nacional¹⁹, Museo Nacional de Artes Decorativas (Inv. nº 3066), ambas con tapa plana.

La labor de ésta, a base de círculos o red se encuentra casi exclusivamente en colecciones francesas. En el museo de Gante había dos²⁰ de proporciones similares a esta y dadas como del siglo XV, que parece indicar el posible origen de este tipo de cofrecillos que tanto arraigo tuvo en España durante el primer tercio del siglo XVI. En la exposición de *Hierros Antiguos Españoles* figuraron tres ejemplares similares²¹ y en la venta de la colección Figdor figuran dos de este tipo que constantemente aparecen en subastas y anticuarios.

En la colección Louis Vuitton se conserva una muy similar, pero más pequeña, con labor reticulada, clasificada como española del siglo XVI²², otra en el Museo del Cau Ferrat (Inv. nº 31584) y en la Exposición del V Centenario de los Reyes Católicos 1969, cat. nº 616.

Su semejanza de forma con la de los Libros de Horas es la causa de que se supongan destinadas a contenerlos, aunque no aparecen detallados en los inventarios sus contenidos excepto en un encargo hecho por Isabel la Católica en 1486 “mandó hacer su alteça para poner Oras

de rezar” de madera cubierta de terciopelo carmesí con barras y cerraduras de hierro plateadas y que incluso iban dentro de una bolsa de cuero (Gonzalo de Baeza, *Cuentas de Isabel la Católica*) que parece ser la conservada en la Capilla Real de Granada. Como portamisales aparecen en los catálogos de ventas de las últimas tres décadas, siempre como francesas o españolas, precisamente éstas, con los nervios en la tapa²³.



Nº 14. Arqueta micromosaico

Inventario: nº 12069**Dimensiones:** 18,5 x 32, 5 x 18,8 cm.**Técnica:** marquetería de micromosaico**Catalogación:** Oriente Próximo, Persia. Siglo XIX**Exposiciones:** Lisboa 1940, cat nº 281.**Bibliografía:** Domenech y Pérez Bueno, 1921, lám. 13, fig.30; Eberlein & Ramsdell, 1930, lám.31b

Caja prismática de madera muy fina, con cubierta de artesa truncada, ligeramente curva. En regular estado de conservación, las tres caras anteriores y la tapa van recubiertas de fajas con labor de taracea a base de menudas piezas triangulares de marfil con otras de madera rojiza formando octógonos con una mínima flor en su interior con tres laminitas en el centro, formando diversas cenefas, siempre separadas por filetes enrasados de madera rojiza. En el frente y tapa se desarrolla una pieza rectangular de encuadre con una cartela alargada entre filetes de marfil gruesos, que se repiten en el borde de la tapa y en los costados. Esa pieza central va enmarcada además con molduras boceladas de una madera más clara que los filetes. La trasera es lisa, sin decoración ni imprimación como los costados. Desaparecido la cerraja frontal lleva dos pestillitos a los laterales.

Si bien en el catálogo de Nueva York figura ya como persa, Domenech y Pérez Bueno, a los que siguieron las publicaciones de Eberlein

y Ramsdell, la clasificaron como hispanoárabe, ensalzando el aspecto rico y bien coordinado de la taracea sobre planos simples, mediante ritmos espaciales alternantes, “típico de la taracea hispanoárabe”, pero ya advierten que la sensación de riqueza obtenida es solamente aparente, ya que las unidades decorativas son muy pobres.

Una prácticamente igual se encuentra en la colección March Servera en Mallorca (contacto nº270), solo que con un soporte inferior estofado. Una atenta exploración de esta nos muestra que el trabajo utilizado en ambas es diferente aunque obedezca a un esquema decorativo similar. La de Palma, posiblemente procedente de la antigua colección Junyent responde a la taracea de tipo árabe a base de estrellas de ocho puntas, mientras que esta lleva una labor más menuda. Otra similar mayor y con gavetas en su interior, se vendió en Alcalá Subastas en 2012, clasificada como *kathamkari* de Qajar (Irán)²⁴.

Nº 15. Arqueta con escudos de doña María Dávila

Inventario: nº 3318**Dimensiones:** 20,5 x 58,3 x 36 cm.**Técnica:** madera tallada, taraceada, estofada y pintada**Catalogación:** hacia 1900-1920, en estilo 1500**Bibliografía:** Aguiló 1993, p.223

Caja de tapa plana sobre amplia basa de molduras con rectángulos al frente y costados taraceados con lazos de ocho harpados con flor de ocho pétalos en su interior, motivo típico granadino que se repite en segmentos en el borde de la tapa, enmarcadas por filetes ajedrezados, entre dos más claros a ambos lados de una cerradura embutida. Idénticos motivos se repiten en la trasera. Sobre la tapa utilizando la madera de boj campean tres escudos superpuestos dejando ver el fondo. El de la izquierda dos lises y un águila explayada, el central nueve cuñas, con cinco quinas, con bordura y el de la derecha trece roeles. Asas laterales finas.



Al interior de la tapa, sobre un fondo verde, se repiten los escudos en relieve y pintados enmarcados por cenefas estucadas y doradas muy finas, con labores de círculos, meandros y entrelazos.

Si bien en las diferentes *Guías* fue clasificada como española del siglo XV, se trata en realidad de una copia literal de la arqueta de Doña María Dávila, fundadora del convento de Las Gordillas de Ávila, quien en su testamento dado el 16 de Junio de 1502 en Calabazanos, dispuso que el documento fundacional del convento se guardase a los pies de la Virgen en su sepultura en una caja rica de taracea, que debía fijarse allí con una cadena para que se pudiera leer sin sacarse del coro una vez al año en Cuaresma²⁵, como así fue y se ha conservado hasta hoy. Pieza en buena madera de nogal y con taracea muy proporcionada y de gran finura de ejecución.

Los escudos que la decoran corresponden a la fundadora y a sus dos maridos, Hernán Nuñez de Arnalte el de la izquierda, y Hernando de Acuña, virrey de Sicilia y el de la derecha con los trece roeles de gules en campo de oro son los correspondientes a la fundadora, cumpliendo lo dispuesto en el testamento, iguales a los que en piedra se repetían por todas las dependencias, y así se han conservado en el

convento actual, al que la comunidad se trasladó desde su sede en el monasterio de Santa María en la misma ciudad²⁶.

Por referencias de la propia comunidad, la pieza original estuvo durante años oculta bajo el arranque de una de las escaleras de caracol de subida al coro, siendo rescatada en el traslado actual.

Lo que no cabe duda es que el artífice de la que consideramos ahora, la del museo Lázaro Galdiano, tuvo que tener acceso prolongado a la original, realizando una copia bastante fidedigna, aunque con madera de baja calidad, la misma utilizada en muebles comunes, no obstante su buen conocimiento del estofado tradicional. Nos inclinamos a pensar más entre 1900 y 1930, que en fechas anteriores. Las motivaciones para la realización de esta pieza pueden ser varias, bien que se hiciera una copia para sustituir a la original en el propio monasterio y que la primera no estuviera al alcance de todos, por lo que esta se guardó en lugar tan secreto, bien que fuera realizada con clara intención falsificadora para vender a incautos coleccionistas o, quizás como última posibilidad, que fuera realizada como copia para estudio de talleres de oficios artísticos.



Nº 16. Arqueta talla gótica

Inventario: nº 3378**Material:** nogal y lámina papel metalizado**Dimensiones:** 8,2 x 20 x 11,5 cm.**Catalogación:** hacia 1900-1920**Procedencia:** Colección B. Bethmann París**Inscripciones:** sello de Aduana**Bibliografía:** *La colección* 1926.II, cat nº 520-521

Caja prismática colocada sobre base de molduras y ensamblada con dos grandes lazos visibles a cada lado. El frente presenta talla de labor en estilo gótico de hojarasca sobre una lámina de papel metalizado dorado, los costados tracerías simples, mientras que la tapa con un recuadro central con molduras presenta otro tipo de labor a base de claraboyas o burbujas, rodeada de tracería más fina con tréboles. Interior pintado rojo carmín. Anilla de hierro circular en el centro de la tapa y cerradura de cajetín rematada en flores en las esquinas.

En el análisis morfológico se encuentran múltiples irregularidades. La talla es moderna, incluso la de la tapa parece producto de un retallado sobre tabla antigua. La lámina metalizada no se utilizaba para esta labor. Se empleaba el cuero dorado bajo tracerías góticas en algunas arquetas francesas de hierro (Inv. nº 8010) y bajo las tracerías de escritorios y arcas realizados en el ámbito catalán-aragonés, presentes en algunos escritorios de este museo (Inv. nº 3356).

La pintura del interior es sospechosamente parecida a la de otras piezas de la misma colección (Inv. nº 3140 y 3142). Constructivamente los ensambles muy grandes y escasos son elementos que en las piezas originales estaban siempre ocultos o eran mucho más pequeños, reflejando un tipo de construcción moderna. Las bisagras, anilla y cerradura son productos de forjas modernas.

Una pieza en la misma línea perteneciente a la colección Sabon con la fecha de 1925 se encuentra registrada en la Caisse Nationale des Monuments Historiques de Francia²⁷, que bien pudo haber sido conocida por Lázaro durante su estancia en París. Producto del afán arqueológico que se impuso en toda Europa en los últimos decenios del siglo XIX. La tapa ofrece más calidad de talla que la caja, pero su esquema decorativo no se puede identificar con ninguna labor correspondiente a los siglos XV ni XVI.



Nº 17. Arqueta ébano y marfil

Inventario: nº 3422**Material:** madera de palosanto o granadillo y marfil**Dimensiones:** 12 x 29,5 x 22 cm.**Catalogación:** Trabajo indoportugués, siglo XVII-XVIII

Arqueta de proporciones intermedias con tapa plana va toda ella recubierta con una lámina de ébano y plaquitas de marfil de dos tamaños, que reproducen en un esquema plano el envés de las flores que rematan largos y finos vástagos entrelazados. Los del frente, simétricos a un eje central en la bocallave, y los del centro de la tapa a partir de una placa romboidal central. En cambio en la zona externa de la tapa todas las piezas salen del mismo tallo ondulante. Bordes y dibujos formando recuadros con un doble filete de marfil. Tanto este como la chapa de madera están deterioradas, habiéndose perdido muchas piezas.

Considerada en el inventario del Museo como pieza italiana del siglo XVI, por el tipo de labor y la forma de las plaquillas están más cercanas a la producción indoportuguesa de los siglos XVII y XVIII. Labores similares si bien en nácar sobre ébano y no en marfil, se encuentran en una cruz de Monterrey²⁸, y son habituales en muchas cruces de clausuras de conventos de monjas, como el *lignun crucis* del con-

vento de Portacoeli de Valladolid²⁹, en el convento de Santa Clara de Coimbra o en la iglesia de San Nicolás de Lisboa, entre otras. La actual investigación portuguesa reconoce que se trata de una de las labores menos estudiadas por el desconocimiento de los talleres que practicaban esta técnica, que se extendían desde el Próximo Oriente hasta la India³⁰.

NOTAS A PIE

¹ Aguiló 1993, cat. nº 98.

² *Moble Català* 1994, cat. nº 9.

³ B.Guineau, “Etudes des couleurs dans la polychromie des ivoires médiévaux”, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France* 1996.

⁴ Massinelli 1993, lám. XIII.

⁵ Schottmüller nº 158.

⁶ *The Illustrated Bartsch*, volumen 13.

⁷ Eberle, Martin, “Eisen für die Kunstkammer. Zwei Beispiele im Grassimuseum, Leipzig”, *Weltkunst*. April 2000, p. 666.

⁸ *Kästchen und Kassetten von 15. bis zum 20. Jahrhundert*. Ausstellung Landesmuseum Joanneum. Gratz 1978, así como: *Schatzkästchen und Kabinettschrank: Möbel für Sammler*. Ausstellung in Kunstgewerbemuseum Berlin 1989-90.

⁹ Ruiz Alcón, *Reales Sitios* 1975, nº45.

¹⁰ Bartsch vol. 8.50; Hollstein vol. I, p. 28, fechada en 1553.

¹¹ D'Allemagne pl. 401; Sotheby's London 12.12.91 lot.3333; Christie's S.K. 24.2.99 lot 616; Christie's 15.9.98, lote 531.

¹² Genis 1959, p.30.

¹³ *L'Art en la Pell* 1992 nº 60, *Cordobanes y guadamaciles* 1998 cat. 1.5, pieza del año Museo de l'Art de la Pell 2013, fechada entre 1390-1420.

¹⁴ Pérez Bueno, *El tesoro artístico de España. El Mueble*. Lám. LIV.

¹⁵ Vasallo e Silva 1998, núm 11.

¹⁶ Seznec. J, Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento. Edesp. Madrid 1987 I.M.Veldman Seasons, planets and Temperaments in the work of Maneen van Heemskerck” *Simiolus* 1980 1.1, 3-4 p.149; E. Angulo Crespo “Los “hijos de los planetas” y su figuración en la estampa del Renacimiento” Boletín de Arte nº 16 Universidad de Málaga 1995, p 159.

¹⁷ Artiñano, cat. nº305 y 306; Aguiló 1993, cat. nº 4 y 5.

¹⁸ Exo. *Mueble español*, 1990, cat. núm 3 y Aguiló 1993, cat. núm. 86 y 87.

¹⁹ Feduchi, Los Museos... nº 12-13.

²⁰ Heins 1909, nº 892 y 896.

²¹ Cat. 1946, nº 299-30.

²² *El viaje a través del tiempo*. Exp. Madrid1987 cat. nº 3 y Aguiló 1993, cat. nº 90.

²³ Un poco menor en Sotheby's Londres 3.12.97, lote 75, procedente de la colección Brummer y de French & Co., la cual, por su escaso valor estimativo es posiblemente falsa.

²⁴ Alcalá Subastas 29/30 noviembre 2012, lote núm. 787.

²⁵ Manuel de Castro, *Fundación “Las Gordillas” Convento de Clarisas de Santa María de Jesús de Ávila*. 1976.

²⁶ Aguiló 1990, documento nº94 bis; 1993 cat. 98; Castellanos 2012, fig.23.

²⁷ Arch. Phot. Paris C:M:N. Paria MH80130.

²⁸ Estella Marcos, Margarita, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*. Monterrey 1997, cat. nº 94.

²⁹ *Catálogo Monumental de Valladolid XIV*, 2ª parte 1987, fig. 656.

³⁰ Nuno Vassallo e Silva, “A recepção de objectos de arte orientais em Portugal. Notas para o seu estudo” en *No caminho do Jâpao*, 1993, cat. nº 8 y 9.

LA COLECCIÓN DE ESCRITORIOS CENTROEUROPEOS

Nº 1. Escritorio marquetería

Inventario: nº 139

Material: nogal natural y teñido

Dimensiones: 108 x 53 x 35 cm.

Catalogación: Alemania y España, hacia 1620

Bibliografía: Domenech y Pérez Bueno 1921. Lam XVII, nº 34; 1926. nº 423; Claret lám. 62; Castellanos 1984, p.269.

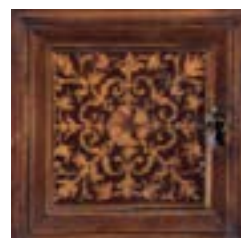


Diecinueve cajones sencillos y cuatro dobles, seis de ellos con dibujo diferente. Tres puertas cuyo reverso va también marqueteado con un dibujo centrado de una rueda helicoidal, tema que se repite al interior de los huecos, en todas sus caras, pero en éstas insertas en rombos. Las tres puertas tienen cerradura y lleva un secreto tras la puerta central. Debió tener tapa frontal, pues se conserva el cajeadado de las bisagras. Los tiradores de latón parecen modernos, así como las asas demasiado estrechas con el nudo muy grueso.

Interiores chapeados con recuadros y ruedas giradas. La decoración exterior de taracea con temas vegetales en nogal claro sobre un fondo de la misma madera teñida en oscuro. Todos los cajones y puertas llevan decoración de morescos con tres diseños diferentes, que en la puerta central rodean un jarrón, y en las dos laterales un dibujo

centrado por una rueda helicoidal. La cara interior de las portezuelas va también chapeada con un dibujo centrado por el mismo motivo, que se repite asimismo al interior de los huecos, en todas sus caras, pero en éstas insertos en rombos.

La decoración de morescos en composiciones simétricamente ordenadas y recorridas por largos tallos finos, se ha venido considerando de raíz italiana, pero fue desarrollada de un modo excepcional en Ale-



mania a través de los grabados de los dibujos para intarsias publicados a partir de 1549 y atribuidos a Peter Flötner y difundidas sobre todo por Wysselsbach y Gessner, quien los utiliza en la edición de los *Imperatorum Romanorum omnium orientalium et oceidenolium verissimae imagines* de Jacopo Strada.

En Alemania alcanzó enorme difusión en los muebles marqueteados de maderas diferentes (véase inv. n° 2566 y n° 3999) a partir de 1560 aproximadamente. El modo de chapear cuidadosamente y con dibujos el interior de los huecos encuentra su paralelo en la ebanistería alemana como pueden ser los de Michael Zimmermann



(activo 1565) cuyos dibujos se caracterizan por el empleo de líneas ondulantes y flores (Jervis lám, 116-118). Un estudio atento de los frentes, nos acerca a temas generalizados en Europa, especialmente utilizados en la taracea española, pero sin los conceptos de simetría que aquí aparecen. Tanto éstos, como los dibujos de los interiores de los tres armarios y el fileteado de los entrepaños están muy cercanos a la marquetería alemana y, sin embargo, el jarrón sobre el armario central tiene un recuerdo muy cercano a la taracea que se ha venido denominando plateresca o renacentista aragonesa.

Castellanos, en su momento (1984), lo dio como español apuntando esa cercanía de la taracea a los diseños centroeuropeos, sin descartar la francesa, bastante evidente aquí en las composiciones centradas o las de las puertas laterales, empleadas por primera vez por Jacques Androuet Ducerceau y extendidas a través de la escuela de Fontainebleau (Jervis 1974, lám.61)¹.

La amplia molduración de los cajones, la complejidad de la distribución del frente de gavetas, la caja exterior con elementos propios hispanos como las cantoneras de latón recortado, permiten evaluar un aprovechamiento de elementos en la consecución de un mueble, pero hay que destacar ciertos detalles que lo pueden poner en relación con otros centros de producción. Tanto el jarrón en la portezuela central, como las composiciones exteriores de las otras dos se acercan sobremanera a las que decoran los mismos lugares en escritorios españoles de la denominada taracea plateresca, que se llevó a cabo abundantemente en Aragón sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI, si bien las raíces hay que buscarlas en las *tarsie* italianas.

Las dimensiones totales son sensiblemente mayores que las habituales del siglo XVI, pareciendo estar la cajonería inserta en una caja de fabricación española. En diferentes lugares se observa una discontinuidad de las líneas oscuras al canto de los entrepaños, lo que junto con los frentes de dibujos diferentes, los tiradores y la utilización del hierro en las asas, finos pero con gran disco central, hacen pensar en intervenciones modernas.

Nº 2. Escritorio de aguas de Alemania

Inventario: nº 2566

Material: Bastidor y cajones: fresno de Hungría/ Chapeado: fresno de Hungría/ Taracea: fresno, nogal, peral, acebo, otras maderas teñidas, ébano.

Dimensiones: 105 x 56,5 x 41 cm.

Catalogación: Alemania, Augsburgo. Hacia 1565

Bibliografía: 1926, cat.305; Pérez Bueno 1930, lám XLI; Castellanos 1986, p.145, nº 6.



Escritorio con tapa frontal abatible, estructura de pino recubierta por todas sus caras, incluida la trasera, por un chapeado de madera de fresno, formando recuadros fileteados con dos listeles de madera rojiza, color caoba. Al frente dos a base de tres piezas yuxtapuestas cada uno, repetido el mismo esquema en la superficie superior y en la trasera y solo uno en los costados.



Una cerradura central de hierro cincelado y grabado con fina decoración floral y de cartuchos (Beschlagwerk) encima y de borde ondulado va sujeta por cuatro clavos de cabeza redonda. La aldaba plana va inserta en el tablero superior y deja libre la bocallave de la que parten roleos en

forma de corazón. Los dos cerrojos, que aseguran la tapa, con la misma labor grabada rematan en flor de cinco pétalos abullonados, que se repiten en las asas de los costados. Asimismo las cantoneras llevan el mismo tipo de decoración. Todo ello de excelente calidad, al igual que la cerrajería interior de las puertas. Las bisagras, en cambio no se acusan al exterior más que por un solo clavo y van insertas en la tapa. Se conserva una llave también de gran calidad.





El interior de la tapa lleva una decoración de marquetería de maderas teñidas en tres tonos, del plateado al caoba sobre un fondo claro, a menudo acebo, en una composición geométrica centrada a base de hojas y flores esquemáticas.

El frente de gavetas presenta una disposición horizontal con cajones pequeños en la hilera superior, otra intermedia formada por cuatro más grandes que se igualan en tamaño con dos aparentes centrales, que en realidad son uno, y otros dos bajo las puertas laterales. En el espacio central inferior se alojan dos puertas, de las que solo la derecha tiene cerradura, accionándose desde ella la apertura de la contigua.

Los cajones van decorados con una chapa de fresno en cuyo centro y rodeado por un círculo de madera se dispone el tirador, formado por una flor abullonada igual a la que remata los cerrojos exteriores, flanqueado por dos chapas de metal dorado recortado. La decoración de las cuatro portezuelas es de tipo arquitectónico, formando una portada netamente palladiana con un pedestal en el centro sobre el que se yergue una figura de metal dorado: a los extremos iguales masculinas con un arco y al centro la Geometría o Astronomía y Judith con la cabeza de Holofernes. En los óculos sobre los dinteles van colocados

cabezas de perfil masculina y femenina en cada una, a excepción de la derecha perdida.

El tipo de decoración, a base de chapeado de fresno de Hungría, sin combinar las vetas y el interior de la tapa de marquetería, responde claramente a la producción de Augsburgo, famosa en toda Europa a partir de 1560, que fue conocida en España como *marquetería de Alemania* y como *escritorio de madera de aguas de Alemania*, atendiendo inequívocamente a su procedencia y al aspecto producido por la superficie movida de las vetas del fresno. La calidad de sus maderas y la perfección de sus hierros, inequívocamente sudalemanes y coincidentes en decoración al trabajo de cerrajería augsburgués, no nos permite dudar de su atribución a talleres de aquella ciudad.



Las cerraduras repiten motivos de las series de arabescos grabadas por Virgil Solis². La serie de cabezas masculinas y femeninas, claramente inspiradas en la medallística, hizo creer hacia 1920 -y así consta en los datos de aquellos años referentes a esta pieza- que se trataba de “retratos de Carlos V y su familia”. En realidad sí están copiando retratos

pero de grabados, así la cabeza masculina de la derecha con el pelo a mechones, tiene gran semejanza con la de Ottavio Farnese, duque de Urbino, grabada por Marcantonio Raimondi y la de cuerpo entero con arco a un Apolo del mismo artista³, mientras que el busto femenino de la portezuela central podría identificarse con la serie de cabezas femeninas de entre las numerosas series de Virgil Solis⁴. Tanto las cabezas como las figuras de bulto muestran un cercano parentesco con dos de las principales piezas de Augsburgo, el *Wrangelschrank* del Landesmuseum de Münster y el que se conserva en el museo Victoria & Albert⁵. Con este último tiene además clara relación en la organización del frente.

El mismo Virgil Solis grabó serie de medallones de arabescos, que pudieron servir de modelos para la marquetería del interior de la tapa⁶. Existen multitud de modelos grabados hacia 1565-70 que responden al mismo concepto, si bien hay que precisar que este tipo aparece entre los más cercanos al estilo del Maestro F (italiano), según la clasificación de los denominados *Mauresken* en los grabadores alemanes, con variación de fondos oscuros o claros⁷. El empleo más común de los arabescos se fecha en torno a los años entre 1660-1680 en Augsburgo, lo utilizan el maestro del *Wrangelschrank*, el de Nuremberg y los talleres de Ulm⁸.

Asimismo, a copia o interpretación del primero corresponden los elementos metálicos que encuadran los tiradores de los cajones, si bien en aquel, obra mucho más compleja, estos elementos aparecen en los pedestales de las columnas. Se conocen varias piezas que guardan estrecha relación con ésta. Una, simple copia, la arqueta de la misma colección nº 3887 y la otra escritorio, hoy en colección desconocida, que formó parte de la colección del conde de las Almenas⁹

con solo una hilera de cajones y dos puertas flanqueando un hueco central resueltas de modo muy similar, también con interior de la tapa en marquetería y, aunque solo lo conocemos por fotografía y por la descripción que de sus relieves hacen Byne y Stapley, de calidad superior a este, sobre todo en los metales aplicados, pero además, por la descripción, parece que las tallas eran de nogal y no metálicas, como aquí. De hecho la calidad de éstas no está en consonancia con la madera y con el hierro utilizado, los modelos de los adornos tienen un aire afrancesado, un poco diferentes de los de aquel y las figuras y cabezas son de peor calidad.

Pese a que en España se admiraban y se favoreció la importación a gran escala de escritorios y mesas de marquetería de Alemania y aunque sus proporciones y su distribución sean al gusto español, no hay constancia de que esta obra procediera del mercado español, pudiendo haberla adquirido don José Lázaro en el mercado internacional.



Nº 3. Arqueta tapa marquetería

Inventario: nº 3887**Dimensiones:** 39,5 x 29 x 28,5 cm.**Catalogación:** Siglo XX**Bibliografía:** Domenech y Pérez Bueno, lám 36, fig.53.

Caja de pequeñas dimensiones al exterior chapeada de madera de tipo nogal encuadrada por dos filetes más oscuros. Tapa frontal abatible completamente lisa excepto por las mismas fajas de encuadre más oscuro, con una cerradura de metal dorado en el centro. La madera externa es de calidad muy baja.



El interior de la tapa va re-engruesado con una chapa de marquetería con dibujo de arabescos. El interior presenta cinco cajones aparentando seis y cuya decoración se ciñe al tirador de flor abullonada, dentro de un círculo flanqueado por dos aplicaciones metálicas doradas de baja calidad.

Las gavetillas repiten puntualmente la decoración de las del frente del escritorio nº 2566 de esta misma colección, importante obra de la ebanistería augsburguesa. El interior de la tapa, asimismo, es una réplica de la del otro escritorio alemán del mismo museo. Aún siendo claras estas evidencias, Domenech y Pérez Bueno en *Muebles Antiguos Españoles* lo consideraban una obra “sencilla y elegante” con algún referente francés, lo que claramente indica que opinaron sobre la excelente fotografía de Roig, sin haber visto directamente la pieza.

Nº 4. Escritorio de marquetería de Alemania

Inventario: nº 3997

Material: nogal, acebo, arce, fresno y maderas teñidas

Dimensiones: 94,6 x 58 x 38,3 cm.

Catalogación: Alemania, taller suabo o renano. Hacia 1590 y posterior.

Bibliografía: 1926 nº 401,402; Möller 1956, p.107-108, cat nº 15; Castellanos 1986, p.146, nº 1, figs.1-3; Aguiló 1987, p. 150; 1993, 314 cat. nº 250.



Escritorio con tapa abatible frontal, chapeado en todas sus caras exteriores e interiores con marquetería de maderas en su color y teñidas. Ocho cajones iguales ocupan las dos hileras superiores, mientras que dos portezuelas laterales sobre otros dos cajones más estrechos flanquean el espacio central en el que se abren dos puertas centrales, sobre las que corre un cajón amplio. Aquellas se abren al centro dejando ver un amplio compartimento cuyos costados y solera se adornan con simples líneas de marquetería. Las cerraduras, visibles al interior, son de hierro grabado como las del nº 2566. Todos los frentes van chapeados con taracea de maderas encuadradas por molduras de madera con varios perfiles. Los cantos de tabicas y entrepaños, así como los exteriores de la caja, van asimismo chapeados con cenefas con taracea ajedrezada.



Excepto el frente del central corrido, cuyos motivos difieren considerablemente, el resto presenta una unidad estilística decorativa de volutas enrolladas en perspectiva a modo de cartuchos, centrados por un tirador de hierro y en los que destacan sobre un fondo recortado casi dorado unas hojillas verdes. Las cuatro puertas van decoradas, en cambio, con perspectivas de arquitecturas ruinosas con un punto de vista muy bajo: pórticos convergentes iguales dos a dos, situados en el interior de un perímetro de muros almohadillados, tras los que sobresalen ramas verdes, a modo de copas de árboles.





El suelo del patio central, con el tono grisáceo característico de la madera de lupa de olmo, deja entrever algunas hierbas verdes, iguales a las que “incontroladamente” nacen sobre los entablamentos. El cuerpo central del edificio es el que aparece más destruido con las vigas al aire. Los modelos arquitectónicos de las portezuelas laterales son de dos pisos con óculos en los entablamentos y no se observan restos de sillares o piedras caídas. Los dos cajones bajos presentan un



muro almohadillado y unos edificios tras el pórtico de pilares, pero aquí son solo elementos yuxtapuestos desde un punto de vista más frontal.

El interior de la tapa muestra una composición de tipo vegetal a partir de un centro con cuerpos enrollados y acartelados con zonas claras y hojas verdes, haciendo juego con los cajones de la parte alta. El exterior completamente taraceado, muestra a los costados dos planos de arquitectura, piso bajo almohadillado y con un arco centrado y, separado por

un muro almohadillado sobre el que se colocan las asas, una fachada de piso principal incluso con un balcón entre columnas y con frontón triangular, coronado por una sección abalconada y con remates de pináculos.

El exterior de la tapa lo ocupa completamente una composición de un pórtico adintelado en cuyo centro y sostenido por dos columnas jónicas sobre amplio pedestal descansa un ático con entablamento clásico de triglifos, a modo de portal adelantado, medio oculto por la placa de la cerradura. Tras él y en el segundo piso aparecen los muros almohadillados y una gran puerta también almohadillada, dejando ver al fondo una ciudad con edificios completos. Al igual que en las portezuelas interiores el punto de vista es bajo y tampoco aparecen sillares caídos. En el centro de la composición aparecen herramientas de carpintería, escuadra y compás con martillo, gubia, azuela y bote de cola, junto con instrumentos musicales, vihuela, tambor, viola y flauta con un cartabón en un extremo.



Como ya se estudió anteriormente¹⁰, responde al modelo sudalemán denominado *intarsia de sierra*, utilizado a partir de 1550 en Neuburg y popularizado en Augsburgo en la siguiente década. Conocido entre nosotros como *marquetería de Alemania*, tal y como aparece en inventarios. Hoy conocemos la existencia y las obras de ebanistas, Stromair, los Weishaupt, Fleicher, el armario del primero de la colección Hernani con las armas del emperador Maximiliano II¹¹, o las puertas de El Escorial del segundo, encargadas por el propio Felipe II¹², más cercanas a este en sus temas decorativos, así como el escritorio del Museo de Bellas Artes de Bilbao¹³. La colocación de las herramientas de ebanistería no representa una novedad, pues aparece al menos en dos obras alemanas: una mesa de Hans Kiepfelerle fechada en 1561 y en un arca gremial de Lübeck en 1606¹⁴.

Dentro del grupo de piezas que le pudieron servir de modelo habrían de citarse el del museo Victoria & Albert y el del Nationalmuseum de Nürnberg¹⁵, basadas sus principales composiciones, al igual que las puertas de El Escorial, en la *Variae Architecturae formae* de Hans Vredeman de Vries, publicadas en 1567¹⁶, en este caso la más cercana es la parte superior de la lámina XX, pero está claro que el ebanista no conoció la estampa, sino que copió de otro mueble.

Liselotte Möller, en su estudio fundamental sobre los escritorios manieristas alemanes, dedica un capítulo a las que se conservan en España, en el que incluye este ejemplar de la colección Lázaro. Apoyándose en el gusto español por la marquetería de maderas coloreadas y los fundamentales testimonios de El Escorial y en el memorial que a principios del siglo XVII eleva el tapicero Pedro Gutiérrez a Felipe III, en contra de la importación de estas piezas¹⁷, realiza un análisis estilístico del mismo atribuyéndolo a un ebanista español o a un

alemán residente en España hacia el último decenio del siglo XVI, lo que se advierte en un endurecimiento notorio de las formas conocidas, en un excesivo y agudo contraste de luces y sombras de los objetos que comunican una cierta intranquilidad al ornamento. El mismo tratamiento mucho más duro del Rollwerk casi tensionado y los poco afortunados elementos vegetales, sustentan su teoría indicando que un posible maestro alemán vino a España, en la década de los setenta y aquí, “en contacto con la decoración hispana transformó la decoración adaptándola al gusto español o bien que pudiera tratarse de una copia de un modelo sudalemán realizada por un ebanista español”¹⁸. Lo que sí es cierto es que la calidad de las marqueterías es inferior al de las obras augsbургuesas y guardan un relativo parecido con una variedad de láminas de ornamentación editadas en Alemania, quizás la más cercana pertenece a una serie posiblemente perteneciente a Jakob Guckeisen y a Johann Jakob Ebelmann fechadas en 1598 y editadas en Colonia, algunas de las cuales fueron dedicadas al ebanista de Estrasburgo Jacob Riebel¹⁹.

El ajedrezado de las cenefas de los cantos externos e internos tampoco responden a la forma de hacer de aquel centro, pero, como bien advierte la propia Möller, además de ser motivos utilizados en la certolina italiana, aparecen también en muebles alemanes²⁰ y no tanto en la taracea española. Idéntica la hemos observado en uno más pequeño y con una decoración algo diferente en el comercio de arte actual²¹. Si hubo, en tiempo de Lázaro, un escritorio de este tipo en España. Perteneció a la colección Miguel Borondo y figuró en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929²² y, aunque más seco y más simplificado, éste podía haber inspirado al coleccionista el deseo de una pieza similar. En el que nos ocupa las basas de los pilares marcan una línea quebradas que unifica la perspectiva de las portezuelas

interiores, mientras que la exterior la unifica el arquitrabe corrido. No hay, como se ha advertido, elementos de ruinas por el suelo, que es demasiado liso, sin las desigualdades características de las marqueterías augsburguesas y el cajón central se asemeja de un modo extraño a los motivos del interior de otro escritorio que por los mismos años perteneció a la colección Siraberge y que también Lázaro conoció. El tratamiento de su frente exterior sí tiene una cierta semejanza con otro de dimensiones menores en colección privada en Hamburgo, recogido por Möller²³, perteneciente al círculo de la ciudad suaba de Ulm, advirtiéndose estrechos paralelos entre ambos en el tratamiento de los sillares.

Todo esto, nos permite cuestionar su atribución a talleres hispanoalemanes de fines del siglo XVI. Lázaro no adquirió sus muebles solo en España sino en Inglaterra, Francia e Italia, países a los que pudo llegar procedente sin duda del mercado sudalemán, inclinándonos más por talleres como Estrasburgo o incluso Ulm, por las razones arriba citadas, que por los augsburgueses, aunque pertenezca también a finales de siglo XVI.

Observaciones: apoya desde su ingreso en la colección en el pie nº 3998 (82,5 x 83 x 51 cm.) inventariado en un dormitorio en la calle Gral. Ora con patas estriadas, zapatas con hojas de acanto, y dos chambranas iguales talladas con roleos y recortes con talla plana además de disponer de dos apoyos extensibles rematados con escudos con espejo oval con cruces de Santiago. Obra muy cercana a la producción de ebanistas madrileños de hacia 1920.



Nº 5. Escritorio marquetería floral

Inventario: nº 5711

Material: arce, madera de frutales, raíz madera teñida de verde y maderas duras pegadas, interior pino, óleo.

Dimensiones: 67 x 43 x 33 cm.

Catalogación: En parte Augsburgo hacia 1580-1600, con múltiples restauraciones de 1900

Bibliografía: Catellanos 1986, nº 3, fig.7, p.146; *Guía*, 8ª ed.



Sin tapa todo él va decorado exteriormente con marquetería de maderas. El frente de gavetas presenta tres registros horizontales, siendo el central el doble de ancho que el superior e inferior, albergando dos puertas a los extremos que encuadran cuatro cajones iguales, a los de las otras dos hileras. Todos ellos llevan sus frentes decorados con marquetería floral y están encuadrados por amplias molduras. Las puertas llevan en la zona interna de las molduras una adicional plana y bicolor, huecos de cerradura, sin bocallave y dos bisagras de hierro. Tiradores de hierro en forma de botón sobre placa polilobulada. Apoya sobre cuatro patas en forma de fuste de columna estriado entre dos medias cañas, de recuerdo franco-flamenco, que no se corresponden con el estilo del mueble. Grandes asas laterales de hierro, de tipo hispánico sobre placas iguales a las de los tiradores.

Ha sufrido numerosas transformaciones en la marquetería de los bordes delanteros de los costados. En éstos, cuya composición central

floral va rodeada de figuras poliédricas encadenadas, se han recortado al menos 3 cm. en uno de sus extremos, posiblemente para adaptarlo a esa cajonería alterándose la composición decorativa. En el frente de algunas gavetas los roleos no están realizados mediante embutidos, sino simplemente pintados, posiblemente fruto de toda esa transformación.

Pese a su estado deteriorado y recompuesto en múltiples detalles, se advierte una clara referencia a un modelo determinado, el procedente de la colección Boerner de Leipzig- Berlín²⁴, considerado una pieza fundamental de la nueva tendencia decorativa de la ebanistería augsburguesa de las últimas décadas del siglo XVI, momento en el que este tipo de muebles pierde toda entidad alegórica o representativa que había tenido y de la que son ejemplos los dos conservados en esta misma colección (Inv. nº 2566 y nº 3997). De aquellos de la década de los sesenta conserva las hileras de cuentas de los encuadres y los cam-

pos de arabescos oscuros sobre fondos más claros como los citados, no hay ruinas ni relación con elementos reales de la naturaleza. Se trata de un ejercicio meramente decorativo de estrecha relación entre los campos de roleos y arabescos.



Los campos más determinantes de este concepto decorativo, lo constituyen por un lado el fuerte contraste colorístico de la molduración en tono muy oscuro mientras que la marquetería es más clara (aunque aquí las capas de barnices modernos la desvirtúan) y sobre todo el diseño de las dos composiciones a modo de escudo centrado en las portezuelas, pues las de los frentes se asemejan más a los ejemplos de las décadas precedentes.

Este tipo decorativo, al que se suma la exclusión de cualquier referencia arquitectónica, presenta menores dimensiones totales y ordenación del frente mucho más sencilla, y quedaba oculto con una tapa, que en este caso sería muy similar a la del ejemplo citado de la antigua colección Boerner.

En el caso de la de la colección Lázaro, tampoco se conserva ningún tirador original. El tipo de asas que se le ha colocado parece responder a una muy burda manipulación ya en España y posiblemente en la colección.

Nº 6. Escritorillo joyero

Inventario: nº 5261

Material: palosanto, caoba, boj

Dimensiones: 36,5 x 26 x 24 cm.

Catalogación: Alemania del Sur, hacia 1590 y posterior

Inscripciones: HS cajón superior derecho

Bibliografía: 1926, Cat. nº 404; Castellanos 1986, p.146-147, nº 4 fig. 8-10, Aguiló *Goya*, 2001, nº 283-4, pp.279-290.



Caja denominada en los últimos siglos como joyero, corresponde a la denominación hispánica de escritorillo, al exterior con diseño geométrico formado por un rombo de palosanto fileteado de hueso sobre fondo de madera rojiza, posiblemente caoba en un contexto geométrico alternando rectángulos y cuadrados y los dos tipos de madera, animados por aplicaciones metálicas de bronce, estrelladas y florales alternando.

La cara interna de la tapa va chapeada con el mismo esquema y cuatro chapas de hueso grabadas en los ángulos. El interior formado por cinco gavetillas iguales y una central de mayor tamaño presentan sus frentes con tableros de boj tallados con figuras incluidos entre molduras de palosanto o de peral teñidas de negro, mientras tiras de hueso grabadas con cenefas geométricas cantean tabicas y entrepaños.

Los tableros de boj en algunos casos no se adaptan bien al hueco como en el central, que aún resulta pequeño para el hueco, habiéndose suplementado de un modo burdo por la parte inferior, claro indicio

de que no estaban en origen destinados a este mueble, Castellanos, quien encontró las iniciales del monogramista HP en el cajón superior derecha, pensó en una construcción española para la caja, quizás por su similitud con chapeados del siglo XVII, pero igualmente puede ser una recomposición italiana.

Las seis tablillas de los lados presentan grabados figuras alegóricas en círculos. En dos de ellas iguales, en las que a la izquierda aparecen las iniciales HS del grabador sobre tres campanas y enmarcada toda la escena por janones, una figura femenina sentada con un pie sobre una piedra, y ante ella tres bolsas colgadas y un pelícano. Tras la figura se advierten la terminación CIA, que puede corresponder a la Templanza, TEMPERANCIA.

El superior derecho va decorado con un círculo en el que una figura pequeña —un pullo— abre un compás sobre el globo terráqueo, relacionándose claramente con la Ciencia, la Geometría o la Astronomía. El círculo está exteriormente flanqueado por dos caballeros a izquierda y derecha, este último sosteniendo una lanza.

En dos de las placas iguales, la escena se desarrolla en toda la superficie, mientras que en las demás temas vegetales y cenefas entrelazadas centran medallones con leyendas en alemán resaltadas por gráficas y una figura alegórica en su campo. Las tres placas de la hilera inferior son solo aparentes, estando montadas sobre un solo cajón. Esta distribución es habitual en este tipo de mueblecillos desde el siglo XVI. La placa central, cuadrada se representa la PRVDENTIA, en las dos iguales se representa una grulla, símbolo de la Vigilancia, con la inscripción CHRISTUS- DER-HER- SPR ICHT-HIETET EVCH. VORDENMEN ENZEIT FIRZICM. En las dos inferiores en sendos medallones AVCHZV PRAVCHIN/ AIN/ AUGEMLMAS/ HATVNS/ GOT GEWEN/ DEN / CIRKEL y KAIM/VNTERTON/ LVNA.KIND/MAN/NIT/MV SI-SINT. Sendas representaciones de la Justicia en las placas inferiores WA-MAN-IR -NIT-AUF-SECZ/ T- AIN-HVET+IVSTICIA-IST-CHRECHT-VND-GVET, flanqueando la central con la exaltación de Marco Curcio VNDER-DER: MARX-KURCIVS-WERT-SPRENGT-ZW-ROM.

El central, con proporciones mayores y vertical una figura girada a la izquierda con una pierna cruzada y una filacteria en las manos, dentro de un óvalo de moldura gruesa, flanqueado a sus esquinas por figuras recostadas de clara influencia italiana, respondiendo bastante exactamente al grabado La Fama de la serie grabada por Virgil Solis para la Emblemata de Reusner.

Otros dos representan a la Justicia dentro de un círculo rodeado de talla vegetal en una cartela. Los tres inferiores responden a un mismo esquema decorativo, dos de ellos con una figura femenina de pie andando hacia la izquierda. Esta misma se repite en el segundo de la derecha entre dos caballeros iguales al primero superior izquierdo, mientras el inferior central lo ocupa un guerrero con casco a caballo.

Todas ellas son alegorías de las ciencias y las artes, llevan una leyenda prácticamente ilegible en letras capitales alrededor de cada círculo y responden a las series de grabados posiblemente dentro del círculo de Solís citado más arriba, como la serie de las Siete Artes Liberales.

La repetición de motivos no es pertinente para un escritorio de nueva creación, por lo que está clara la manipulación sufrida por la pieza. En cuanto a las iniciales HS que aparecen en las dos placas de las campanas, pueden interpretarse de dos maneras. Como monograma JIS de grabador, existe uno bastante similar en el siglo XVI alemán aunque su forma de hacer y los temas de los grabados no se corresponden con estos²⁵. Como ebanista que utiliza este monograma existe uno en Nuremberg por los años 1530- 1540, natural de Thurgau y seguidor de Peter Flötner, cuya forma se encuentra en alguna silla de coro y otro, que en Augsburgo realiza las incipientes intarsias hacia 1560²⁶ pero ninguno relacionado directamente con esta labor, aunque este último no es descartable. El estudio iconográfico y la importancia de la meda-

llística utilizada en el mueble han sido ampliamente estudiados en la revista Goya²⁷.



Nº 7. Escritorio flamenco

Inventario: nº 5305

Material: ébano y madera ebonizada, roble, pintura, bronce

Dimensiones: 93 x 77 x 42 cm.

Catalogación: Amberes, hacia 1620. Caja y elementos de madera principios siglo XX.

Bibliografía: 1926 cat nº 229; Castellanos 1986



Escritorio de dos puertas que se abren al centro formadas por rectángulos ingleteados y ligeramente sobresalientes en punta de diamante, que abierto deja ver abierto un frente de cajones de igual tamaño que flanquean una portada central entre columnas.

La escena central rematada en arco va flanqueada por columnas con capiteles y basas de bronce. En las enjutas, en el entablamento lleva aplicaciones de bronce dorado recortado y calado a modo de cartela, con grutesco central, mientras que dos guirnalda flanquean el cajón inferior. Tras la puerta central se ocultan tres cajoncillos sin decorar, con molduras negras y de la que se han perdido los tiradores. Bisagras exteriores e interiores modernas.

Molduras de peral teñido encuadran pinturas al óleo sobre tabla de roble, que presentan una superficie de 12,5 x 25,5 cm. Todas ellas con paisajes de grandes árboles y figurillas de pastores con animales, lavandera junto a un molino y dos mayores en las puertas a la izquierda

con una escena de baile campesino con algunos durmiendo la siesta, en el centro vacas bebiendo en un río guiadas por una campesina, y a la derecha vacas paciendo y una figura masculina, escenas habituales de la pintura flamenca del siglo XVII, en buen estado.

Restauradas en la década de los setenta las pinturas de los frentes de los cajones 3, 4, 6, 7 y 8, ya que presentaban algunas lagunas, que a su vez habían sido previamente restauradas con estucos, los que, según el informe de la restauración eran: uno de yeso y cola y los otros dados tras una fuerte limpieza que había eliminado gran parte de la vegetación y las veladuras de cielos y figuras. Los repintes realizados para disimular los barridos cubren grandes zonas de la pintura original. En la moderna restauración se optó por no eliminar los repintes para evitar su completa desaparición, estucando las lagunas, sentando el color, reintegrando con acuarelas y barnizando con barniz de retoque en las tablas 3, 4 y 7 y otro distinto en las tablas 6 y 8²⁸. Se aprecia que en todas estas tablas las figurillas van vestidas igual con una camisa

roja y pantalón azul, mientras que en las consideradas como auténticas los hombres visten colores variados y las mujeres toca blanca.

El esquema decorativo del mueble a base de espacios boscosos en los costados de los paneles -tanto puertas abiertas como frentes de las gavetas- y claros hacia el centro abriéndose los paisajes a la luz, contrastando de este modo con la portada central es muy común en el tratamiento de los muebles así decorados en Amberes. Quizás uno de los más cercanos es el que lleva pinturas de Isaak van Oosten, hoy en colección particular²⁹, cuyas dimensiones son un poco menores, ya que le falta la hilera superior sobre la portada. En general todos ellos derivan de las composiciones de Jan Brueghel de Velours, utilizándose a menudo lagos en los centros y arboles a contraluz, temas muy utilizados también por Sebastian Vrancx.

Este de la colección Lázaro está montado en una estructura bastante tosca, y posiblemente por ello se ha dudado de su autenticidad. Como se advirtió por el estudio de las pinturas, gran parte de ellas son en realidad auténticas y muy cercanas a composiciones de pintores conocidos. Por ejemplo, los arboles de la puerta derecha se parecen mucho, aunque más emborronados a los de van Goyen de 1624 *Caballeros y aldeanos en la Durfstrasse*³⁰, mientras que las vacas son exactas a las que aparecen en la *Vista de Nimega* del mismo pintor de 1640³¹ y a las de Rubens en *Paisaje tormentoso* de la colección J. Heath Cont Armory³². La representación de aldeanos sesteando y con aperos de labranza es un tema muy utilizado en la pintura flamenca, relacionándose con la parábola del sembrador como la de Jan I Brueghel de la que van Balen hizo varias copias³³.

La escena superior izquierda la encontramos repetidamente en obras flamencas de este periodo entre 1612-1625 paisajes con molinos de agua, en muchos casos cobres, como los de Jan Brueghel el Viejo³⁴, incluso el mismo Rubens³⁵. Muchas de las obras en pequeño formato que aparecen en el mercado, en torno a los 13 x 25 cm. sin duda están destinadas a ocupar los frentes de los escritorios.

Si bien las maderas parecen haber sido reutilizadas y en algunos casos ser modernas, como en las puertas y cajones interiores, la calidad de los elementos metálicos es buena, especialmente la placa calada sobre la puerta central y los colgantes a ambos lados de la misma. La primera esta muy cerca de una serie de grabados de Georg Pencz realizados hacia 1570³⁶ y los segundos fueron muy repetidos tras los modelos



de Hans Friedrich Schroder, pintor y grabador de Augsburgo, realizados hacia 1619³⁷, fecha muy cercana a la de las pinturas del mueble.

Nº 8. Escritorio flamenco

Inventario: nº 5314**Material:** ébano, madera ebonizada, roble, pintura al óleo, terciopelo bordado**Dimensiones:** 83 x 78 x 41,5 cm.**Catalogación:** Amberes, hacia 1620-30 y posterior**Bibliografía:** 1926 nº 228; Castellanos 1986, nº 9, fig. 17-18, p.149; *Guía* 1952 y 1981; *Guía* 1999, p. 61 y 99-100.

Mueble de proporciones un tanto cuadradas, formado por una caja con dos puertas que se abren al centro, decoradas al exterior exclusivamente con molduras de perfiles lisos, con un sobrecuerpo abatible, que deja ver en su interior un compartimento forrado en bordado grueso a punto de tapiz y una pintura en la tapa. Un cajón inferior sin moldura y con una cerradura en latón dorado moderna ocupa toda la anchura del mueble. Los tres se cierran con llave con bocallaves de latón del mismo tamaño.



Abiertas las puertas diez cajones de igual tamaño flanquean una portada central con un medio punto entre columnas y un ático cerrando la composición por arriba, todo ello decorado con pinturas, excepto en la zona que sirve de zócalo a la portada. Basas, capiteles, adornos y tiradores de latón dorado.

Tras la puerta central tres cajoncillos cuyos frentes dobles se decoran con tela bordada. Los del resto incluyendo el ático y la puerta llevan aplicadas pequeñas escenas pintadas que reproducen episodios de la Metamorfosis de Ovidio. En la hilera de la izquierda se representan *Narciso y Eco*, *Pigmalion y Galatea*, *Susana y los viejos*, *Pan y Siringa*. El centro lo ocupa *El banquete de Tereo*, y sobre él una Venus rodeada de angelotes. En la hilera de la derecha *Priamo y Tisbe o la muerte de Procris* (Met VII, 757-865) *Mirra y su padre* (Met. X, 431-470), *Dánae recibiendo la lluvia de Oro* y quizás *Neptuno y Caenis* (Met. XII, 187-209) en la inferior, la mayoría siguiendo los grabados de Virgil Solis³⁸.

En la escena central se escenifica *El banquete de Tereo*, siguiendo un grabado anterior a Rubens, de expresión más contenida, tomando como base el de Virgil Solis. En una interpretación de la leyenda, la figura de Filomela podría tener aquí especial significación al comunicar a su hermana Procne lo sucedido, bordando en una tela o, según la versión ática, al implorar las dos hermanas a los dioses para escapar

de Tereo, éstos transformaron a Filomela en golondrina y a su hermana en ruiseñor y a Tereo en abubilla³⁹. Ambas versiones se pueden asociar a los bellos bordados de los frentes de las gavetillas interiores, representando pájaros.



Las dos escenas de las caras interiores de las puertas son diferentes en estilo y calidad. En una de ellas se presenta una escena de banquete en un interior con ocho comensales sentados en torno a una mesa sobre la que se eleva un arbolito con hojas plateadas y flores rosas. Mientras uno bebe y otro empuña un cuchillo, los otros, incluido uno con turbante se vuelven a contemplar a dos figuras femeninas que se abrazan, mientras un cupido intenta detener a la primera con una flecha. Un gran cortinaje rojo cierra la composición

enlazando con las telas de dos de los comensales. Diversas teorías han relacionado esta escena con la alegoría del amor divino y el amor profano.

En la otra puerta se representa en un interior con estanterías repletas de libros y vaciados de esculturas clásicas, una esfera y un compás, a Minerva expulsando a una joven a quien acompaña un cupido con arco y flechas, mientras que el resto de los personajes airados la amenazan con tirarle libros. De nuevo el amor es expulsado por la sabi-



duría y la ciencia. Una de las figuras amenazantes ha servido como clave para una interpretación de todo el mueble en relación con la Reforma protestante⁴⁰. En opinión de Aida Padrón Mérida las puertas corresponden al estilo de Adrian van Stalbmment, especialista en pintar escenas de fuerte contenido alegórico. En varias de sus obras, con figuras femeninas y *putti* muy semejantes a éstas, muestra especial predilección por temas alegóricos de cierta dificultad, que trataban los artista menores de su época, como *La educación del joven artista* o el *Triunfo de la Melancolía*. El tema de la puerta izquierda es un típico ejemplo de las *conversatio shilder*, frecuentes en la pintura de los Países Bajos, que trataron Pieter Codde entre los holandeses y Frans Francken II y Hyeronimus Francken III entre los de Amberes. De este último se conserva una escena pintada en la tapa de un clavicordio con la defensa de Minerva de las Artes Liberales, con idéntica actitud a la representada en la puerta derecha⁴¹.

En la escena interior de la tapa se representa una composición con ninfas atacadas por sátiros y defendidas por Diana, cuyos modelos fueron tomados directamente de originales rubenianos, ya advertido por Camps Cazorla en la correspondiente ficha de inventario. La parte derecha de la composición sigue exactamente -suprimiendo alguna figura- el cuadro del Museo del Prado con figuras de Rubens sobre paisaje de Snyders con el mismo tema, encargo de Felipe IV a Rubens fechado en 1639⁴². La figura de Diana, armada con arco y no con lanza como es habitual, la ninfa junto a ella y el perro atacando están tomadas literalmente de la *Cacería de Ciervo*, no así la figura de la ninfa que más bien sujeta al perro en vez de azuzarle, como sucede en el cuadro. Las dos ninfas bañándose a la izquierda de la composición están tomadas, invirtiendo la composición, de *La muerte de Acteón*⁴³. La ninfa



dormida, figura central de la derecha, está tomada, según Díaz Padrón del *Hermafrodita Dormido* y el grupo del sátiro a la izquierda atacando a una ninfa del cuadro de *Pan y Diana*, antes en Berlín. Por último la tercera de la izquierda con los brazos levantados es igual a la Siringa del cuadro *Pan y Siringa* del palacio de Buckingham y se repite en la composición sobre uno de los cajones, aunque de muy inferior calidad (cajón nº 5 inferior izquierda).

Según la interpretación de Elizabeth McGranah el tema le fue sugerido a Rubens por un pasaje de la *Silva* de Stacio (II, 38-61) que relata como Pan al atacar a una ninfa dormida fue sorprendido por Diana que le dispara una flecha y puede haber intentado aludir a la moraleja que la caza es un medio para reprimir los bajos instintos.

Escritorios similares en colecciones españolas del siglo XVII no son demasiado abundantes, si en cambio en colecciones modernas comprados en el mercado anticuario, como los dos que Matías Muntadas incorporó a su colección barcelonesa por las mismas fechas en que Lázaro adquirió los suyos⁴⁴.

Observaciones: durante la guerra civil estuvo depositado en el Frontón Jai Alai con el nº 708⁴⁵. En las sucesivas guías del Museo (Camón Aznar 1952 y 7ª ed. 1981) ambos escritorios (nº 5305 y nº 5314) aparecen como “joyeros pintados a la manera flamenca imitando cuadros antiguos de esta escuela”.

Soportes: las mesas que soportan estos dos escritorios, de madera de pino pintadas de negro, responden en cierto modo a los modelos flamencos de finales del siglo XVII con patas torneadas, chambrana central con Pináculo, etc., pero utilizando parámetros españoles: la disposición piramidal, el torneado de lenteja realizado mecánicamente, etc., mientras que las procedentes de los Países Bajos llevaban los soportes perpendiculares y los torneados salomónicos, más gruesos y generalmente con faldón bajo el tablero.



Nº 9. Escritorio joyero pequeño

Inventario: nº 2307

Material: palosanto, ébano, marfil, roble, pintura, plata

Dimensiones: 32,5 x 47, 5 x 27,5 cm.

Catalogación: mueble: posiblemente alemán de finales del siglo XVI con restauraciones de finales del siglo XIX / Pintura: Amberes hacia 1580.

Inscripciones: MDLXXV

Bibliografía: 1926 cat. nº 265; *Guía* 1967.



Pequeño mueble, denominado en los catálogos modernos como joyero o guardajoyas, compuesto por una estructura vertical con dos puertas que se abren al centro entre amplia cornisa y base, decoradas con taracea de marfil entre molduras. Todo el exterior, incluida la trasera, va chapeado en ébano y filetes de hueso, formando recuadros, en los que se desarrollan composiciones vegetales en hueso. La cornisa se levanta permitiendo el acceso a un compartimento hoy vacío, mientras que se abre un cajón corrido en la base decorado de igual modo.

El interior está compuesto por nueve cajones sin molduras chapeados, fileteados de hueso y con tiradores de lo mismo, de los que tres son sólo aparentes, ocupando el inferior toda la anchura. Están dispuestos en torno a una portezuela central. Con decoración arquitectónica, columnas estriadas sobre ménsulas dobles, cornisa perlada y

frontón curvo, que alojan dos escudos tarjados con águila explayada y león rampante cobijados por sendos yelmos con cimera calada, ambos coronados con pluma entre alas y león entre cuernos, todo ello entre abultadas formas vegetales, realizado todo en plata recortada. Bajo ellos una cartela recortada con la fecha MDLXXV, también en plata, como los capiteles y tercio inferior de las columnas y el querube del ático. Por el contrario las asas laterales y las bocallaves son de latón.

La cara interior de las puertas lleva insertas en huecos moldurados escenas pintadas sobre tabla, representándose a la izquierda *La Visitación* entre *san Mateo* y *san Lucas* y a la derecha *La Anunciación* entre *san Marcos* y *san Juan*. Los cuatro evangelistas y la escena de la Anunciación se representan entre fondos de nubes, mientras que la Visitación lo hace en un amplio espacio urbano con una iglesia de gran tamaño al fondo.



En cuanto a la pintura, la forma de vestir a los personajes, túnica rosa y manto azul para la Virgen de la Anunciación y traje de viaje campesino en la Visitación así como la pequeña escena de género con el personaje con el burro en el amplio espacio de una plaza aconsejan, según indicación de Elisa Bermejo, situar las pinturas en el entorno de las dos últimas décadas del siglo XVI, momento en el que aparecen estos detalles anecdóticos.

El modelo de *Zacarías* con turbante se encuentra abundantemente en la pintura flamenca en el siglo XVI, desde que Pieter

Coecke van Alost realizó una serie de grabados sobre turcos hacia 1553⁴⁶, pero quizás esta representación podría acercarse a Hyeronimus Francken, en cuyo *Exodo de los israelitas hacia la tierra prometida*⁴⁷ aparecen las figuras así ataviadas, hacia 1570, alcanzando gran éxito a través de los grabados de los Wierix.

Si bien la calidad de las pinturas es indudable, excepto en algunas zonas barridas y con cuerda con la fecha situada bajo los escudos, el mueble ha sufrido manipulaciones importantes en su estructura y decoración.



La forma de altar decorado con pinturas religiosas fue utilizada en Flandes y en Alemania a finales del siglo XVI y principios del XVII realizadas para capillas palaciegas y oratorios o bien altares de viaje, en cuyos compartimentos internos podría guardarse reliquias. En el compartimento superior, aquí vacío, solía llevar un cuadro religioso -a veces doble con un ático rematado en frontón escamoteable. Incluso otra tabla pintada cubría las gavetas interiores y generalmente llevaban aplicaciones decorativas en plata, enmarcando las escenas religiosas⁴⁸. El tipo de decoración externa es más utilizado en Alemania, manteniendo la estructura con piedras duras o con molduras ondeadas hasta 1650 en el ámbito augsburgués.

La utilización de escudos en los frentes de las puertas es usual en el último tercio del siglo XVI. En el palacio de Altenklingen se conserva un armario fechado en 1610 con los escudos de Meldegg y Ulm atribuido al monogramista H.S. de Turgau, seguidor de Peter Flötner⁴⁹. En este caso se corresponde con las series de *Wappenbüchlein* de Virgil Solis de Jost Amman o de Hirschvogel, siendo las armas aquí representadas pertenecientes a personajes relevantes de la corte de Sajonia, sin ninguna relación con las escenas religiosas.

En definitiva, se trata de un mueble en el que hábilmente se insertaron pinturas de indudable calidad, componiendo un bello ejemplo “a la manera alemana”.



NOTAS A PIE

- ¹ S. Jervis, *Printed Furniture Designs before 1650*, FHS 1974.
- ² O'Dell Francke, Serie M9.
- ³ *The illustrated Bartsch*, vol.27 (14), fig.3.
- ⁴ O'Dell-Francke, Serie ex 52.
- ⁵ Inventario W 24-1931.
- ⁶ O'Dell Francke, Serie h 65.
- ⁷ Berliner I. Lám 85-86; O'Dell-Francke. Serie ex 159.
- ⁸ Möller, p.95.
- ⁹ Venta 1927. Lote n 409. Fotografía Moreno. Participó en la exposición de *Mobiliario español* de 1912 con el nº 121. Véase Aguiló 1993.312 nº 248.
- ¹⁰ Aguiló 1993, p.314.
- ¹¹ Aguiló 1993, 310-311 y *El Real Alcázar de Madrid* 1994, p.285.
- ¹² Aguiló 1986 y 1993, pp. 103-105.
- ¹³ Aguiló, "En busca de la sabiduría. Un programa iconográfico en un mueble alemán de marquetería del siglo XVI", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao* 2010, pp.15-63.
- ¹⁴ Kreisel 1974, figs. 222 y 308.
- ¹⁵ Himmelheber *Kabinettschränke*. Bayerisches Nationalmuseum Bildführer 4. München 1977.
- ¹⁶ 2ª edición. De la 1ª de 1556 no se conserva ningún ejemplar. Vease S. Jervis, *Printed furniture designs before 1650*. Leeds 1974.
- ¹⁷ J. F. Riaño, *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Vol. IV nº 6, p.371.
- ¹⁸ Möller 1956, pp. 107-108.
- ¹⁹ S.Jervis, *Op.cit.* láms. 271-273.
- ²⁰ Museo de Frankfurt, véase Mölller nº 67 fig.169, procedente de la colección WH.Henrich o el nº 66 fig.168 de la antigua colección Kranz.
- ²¹ Artemanía Primavera 2000. Madrid Anticuarios Altabella Teruel.
- ²² Gómez Moreno, *El Arte en España*, nº 2.790. véase Aguiló 1993, nº 252.
- ²³ *Op.cit.* nº 19, fig. 97-98.
- ²⁴ Möller 1956 pp. 104-105, cat. nº 9 ilustr. Nº 81-83. Alfter 1985. Sotheby's Zurich 7-8 Juni 2000 lote 74.
- ²⁵ *The illustrated Bartsch. German Meister of the Sixteenth Century. Virgil Solis*. Vol. 19.I.9.164, repetido por Jost Amman 1.159.
- ²⁶ Kreisel, *Die Kunst der deutschen Möbeln* 1974, pp. 67-69.
- ²⁷ M.P.Aguiló, "De modelos y medallas. A propósito de un mueble con placas de boj en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 2001 nº 283-4, pp.279-290.
- ²⁸ Informe realizado por Paloma Renard y Mª Dolores Fuster del Instituto del Patrimonio Cultural Español.
- ²⁹ Sotheby's New York 29-1-1998, lote 341.

³⁰ Bolsvert, nº 56.

³¹ H.-U.Beck, "Doorzagen op Jan van Goyen" *Oud Holland*. 113. 1999. Figs. 12 y 13. Véase id. *Jan van GoyenZeichnisse*. Amsterdam 1972/73.

³² Bolsvert, nº 44.

³³ Bayerischen Sttatgemälde Samlungen. Bayreuth y colección Granata en Padua. Erz 1984. K5 y 6.

³⁴ Sotheby's New York. 28.1.2000, lote 49 y prácticamente iguales a los de la Alte Pinakothek de Munich fechado en 1612. V.Ertz *Jan Brueghel*, 1979. cat, 240 y 255.

³⁵ Buchard. *Paisajes...* nº 12, dibujo fig 39.

³⁶ Berliner Lam.66, nº 7.

³⁷ Berliner Lam 225,2.

³⁸ Bartsch, vol. 19.Part I, 7.126, 7.128.

³⁹ C.Falcon, E.Fernandez Galiano y R.López Melero, *Diccionario de mitología clásica*. Alianza Ed. 1980, I, pp.247-248.

⁴⁰ A. López Redondo, J.M. Martín Acija, "Una visión calvinista de los conceptos clásicos de amor y belleza", *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, nº 3, 2000.

⁴¹ Para Stalbmment véase Ursula Härting "Adrian Stalbmment as Figurenmaler", *Oud Holland*, vol. 90, 1981, núm 9, pp. 3-15; *Frans Francken der Jüngere 1581-1642*. Freren Lucaverlag 1989, fig.39, p.171.

⁴² Díaz Padrón 1975.I., pp. 268-269. Burchard XVIII, II. Hunting Scenes, cat. nº 22 figs. 112-113, del que existen numerosas copias de taller en el museo de Nimes, P. Pitti.

⁴³ Burchard, Op.Cit. Cat nº 23, fig.115.

⁴⁴ *La colección Muntadas*. Barcelona 1931, núms. 141 y 174. Sobre el comercio de escritorios pintados entre Amberes y España en el siglo XVII véase, Aguiló, "El papel de los mercaderes en el comercio de arte entre España y los Países Bajos", *Comunidades transnacionales: colonias de mercaderes extranjeros en el mundo atlántico (1500-1830)* Ana Crespo Solana (coord..) Doce Calles 2010. pp.209-249.

⁴⁵ Fichero de Recuperación del Archivo Fotográfico del antiguo Instituto Diego Velázquez. CCHS.CSIC.

⁴⁶ Max Friedländer, "Pieter Coecke van Alost" *Berliner Jahrbuch XXXVIII*. 1917, p.77.

⁴⁷ Sala Retiro. Caja Madrid 14 diciembre 1999. Lote 63.

⁴⁸ *Siber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas*. Hirmer Verlag. München 1994. Cat. núm. 65, p.282.

⁴⁹ Otto von Falke, "Peter Flötner und die suddetschen Tischlerei", *Berliner Jahrbuch der konigliische preussische Kunstsamlungen* 1916, s 144, il.18.

LA COLECCIÓN DE ESCRITORIOS ESPAÑOLES

Nº 1. Escritorillo gótico

Inventario: nº 2312

Material: Nogal

Dimensiones: 39 x 60,5 x 35,5 cm.

Catalogación: Siglo XVI, probablemente 1900

Bibliografía: Castellanos 1984 nº4. p.268



Mueble de tamaño mediano, construido como una caja prismática, armada con abundantes lazos en caja y espiga, dentro de la cual se ordenan cinco gavetas, la superior aparentando dos frentes para igualar con las otras cuatro. Todos los frentes van decorados con tracerías góticas en un panel encuadrado por numerosas molduras. Carece de tapa y lleva cantoneras en todos sus cantos, asas laterales y tiradores de tijera, todo de hierro. Se le ha añadido además cuatro discos planos a modo de patas.

Castellanos lo considera un contador por el tamaño mediano y no tener puertecillas ni adornos, fechándolo en el siglo XVI, pero por la forma de la construcción no parece pertenecer a fechas tan remotas: los tableros están cepillados, los lazos de los ensambles, completamente regulares, están hechos a máquina, así como las tabicas y entrepaños, demasiado finos, para lo que se hacía en la época. Las molduras de los cajones tienen un caveto interior, perfectamente delineado, que no solía emplearse, además de apreciarse numerosas perforaciones -incluso cabezas de clavos vistas-, algo impensable entonces.

Las tracerías de los cajones repiten esquemas bastante estereotipados. Las de los superiores se encuentran en varios muebles del mismo museo y las de los dos inferiores son menos claras en sus ritmos. En los interiores de los cajones se aprecia el uso de maderas modernas.

Las asas y las cantoneras pertenecen a un tipo habitual en el mobiliario español e italiano pero del siglo XVII, que conjuga mal con las labores gotizantes de los cajones.

Estilísticamente es impensable la existencia de este tipo de muebles en el siglo XVI, sin puerta alguna, en su color -no se observan restos de pintura- sin fondo alguno para las tracerías, por lo que se puede considerar obra moderna producida en talleres de carpintería muy hábiles y posiblemente catalanes, por la semejanza de construcción con otras piezas del mismo museo de la misma procedencia¹.

Nº 2. Escritorio gótico dorado

Inventario: nº 2575

Material: nogal, pino

Dimensiones: 53 x 95 x 37 cm.

Catalogación: España, Cataluña. Siglo XVI y 1870-1900

Bibliografía: Domenech y Pérez Bueno lám. XXIII fig.40-41;

Claret lám. 41; Castellanos 1984, nº2, p.268, fig. 3; Aguiló 1993 cat. nº 147.



Caja prismática sin tapa. La estructura del armazón de pino, lleva las tabicas correspondientes a los cajones centrales, huecas en su interior, formadas solo por listones. El frente de gavetas lo constituyen nueve cajones y dos portezuelas en las calles laterales. Estas al exterior se decoran con una moldura central, aparentando ser gavetas y al interior de la derecha lleva un entrepaño. Flanqueando el hueco central dos cajoncillos estrechos, uno de ellos compartimentado para útiles de escritorio, incluido rodillo al fondo para papel.



Todos ellos van decorados por tracerías góticas de esquema sencillo, cuadrifolios insertos en una retícula con puntas de hojarasca, doradas sobre

fondo azul. Las molduras centrales de las portezuelas se decoran a modo de friso renacentista con roleos rematados en hojitas a partir de un jarrón central, dorado sobre fondo azul. Entrepaños también con restos de policromía. Molduras múltiples, a partir de una plana exterior con un filete oscuro, también doradas, encuadran todos los frentes. Tiradores de jarroncillos con chapa romboidal, incluso en los cajones aparentes de las portezuelas que a su vez llevaría cerraduras. La izquierda lleva bocallave apaisada. La derecha solo un tosco hueco, sobre el que se advierte un clavo de sujección de la cerradura interna.

Esta pieza no figura en el catálogo de 1926, debiendo entrar en la colección en fecha posterior. Castellanos ya advirtió las similitudes entre este ejemplar y otros dos del mismo museo (Inv. nº 155 y nº 3356), los dos primeros sin tapa, así como la estrecha semejanza de los armarios laterales estrechos y altos dividido su frente en dos cajones aparentes y el vano central sin cerrar.

Toda la caja incluida la solera es de nueva construcción, siendo muy inusual la colocación de tabicas huecas en los interiores de los escritorios españoles. El dorado y la policromía parecen modernos, acercándose mucho en diseño de las tracerías y en tratamiento pictórico a la arqueta nº 3142.

Es una de las piezas que tradicionalmente han sido consideradas como de fecha más temprana - solo el frente de gavetas, por supuesto- incluible en la primera mitad del siglo XVI, pero la revisión actual nos plantea serias dudas sobre su autenticidad. Su cercanía a la arqueta citada, también considerada obra de principios del siglo XX además de las razones expuestas relativas a su construcción nos permite considerarla obra de finales del siglo XIX y posiblemente de talleres barceloneses.



Nº 3. Escritorio talla gótica

Inventario: nº 2581

Material: Nogal, pino, boj, frutal

Dimensiones: 112 x 55 x 41 cm.

Catalogación: Reino de Aragón (Cataluña), siglo XVI y último tercio XIX.

Bibliografía: Junquera 1982. 12; Castellanos 1984. 262 fig.1 y 2; Aguiló 1987. 136; Aguiló 1993 cat. nº 150



Estructura prismática formada por un bastidor con ensambles ocultos, con dos tapas una superior y otra frontal, que cerradas presentan un aspecto de caja muy lisa, solo alterada por una cerradura y dos asas laterales. La tapa frontal está formada por un tablero inserto a ranura por sus cuatro lados en otro también de nogal teñido, lo que ofrece una alternancia de color, que se repite a modo de franjas en el interior.



La tapa superior abierta, presenta dos cuadros de molduras separados por una amplia tracería aplicada. Los marcos entre molduras perfiladas llevan igualmente tracerías góticas aplicadas. En el interior de ambos van sendos paneles con taracea de boj bicolor formando lazos de ocho harpados. El frente de cajonería se dispone con un cuerpo estrecho superior retranquea-

do con cuatro cajoncillos y tres compartimentos accesibles desde arriba, a modo de ático, dejando una amplia superficie horizontal vacía. El cuerpo central se compone de once gavetas y una portezuela con un amplio hueco inferior central. La segunda gaveta izquierda presenta un secreto en su interior.

Toda la decoración se realiza mediante tracerías góticas doradas aplicadas sobre un fondo de cuero hoy azul oscuro. Las molduras de las gavetas compuestas de varios perfiles a partir de una plana más ancha con una lista de boj, posiblemente para dar mayor colorido.

Un análisis cuidadoso de estos elementos nos permite ver que no todas las partes del mismo mueble tienen igual molduración. En la portezuela del lado derecho, es redondeada y sin filete de boj. En la misma colección el nº 155 tiene idéntica composición de las molduras. Los dos cajoncillos en el registro central izquierdo sustituyen a una portezuela, pues se aprecian marcas de charnelas.

Los frentes de los cajones y las fajas de talla gótica que recorren a modo de cierre todo el cuerpo de cajonería y de la tapa, son exactamente iguales a las del mueble del mismo museo (Inventario nº 2799). La tapa frontal, de peor calidad, es similar a otras del mismo museo (Inv nº 3356) y exacta a la del Museo de Artes Decorativas de Barcelona, procedente de la colección Muntadas². No es habitual la cenefa con tracería que encuadra el frente de gavetas, aunque sí se encuentra en obras similares con decoración plateresca, como los del Banco Exterior de España, Arqueológico Nacional o Victoria & Albert Museum³ y en el mueble de esta misma colección con decoración gótica y plateresca (Inventario nº 2799). No se encuentra recogido en el catálogo de la colección Lázaro de 1926. Pese a ello ha sido durante años considerado como referente principal de un tipo cuya clasificación como obra de Barcelona, ha sido clarificada por Casto Castellanos al tratar un ejemplar, largos años en el comercio de arte, hoy en el Museo Nacional de Artes Decorativas (CE27219)⁴.

La cerradura carece de aldaba y es quizás un poco más grande de lo habitual para el siglo XVI, procediendo posiblemente de un ejemplar posterior. Igual sucede con los tiradores de las gavetas en forma de jarrones de desigual calidad. Los tableros de los costados están dispuestos a contraveta, disposición no muy usual, pero que sin embargo aparece en algún otro ejemplar como el de la Hispanic Society of America S47⁵.

El dorado parece moderno. La mejor calidad se encuentra en la cara interna de la tapa. Las coincidencias citadas con otros muebles de la misma colección y junto con la revisión actual de muebles similares⁶, hace aconsejable su consideración como reconstrucción de principios de siglo XX, pero sobre elementos auténticos como la por-

tezuela derecha y los paneles del interior de la tapa alta. En estos se observa el esquema básico de tracería de la arqueta del Museo de Vich⁷, que se encuentra en otras piezas similares como el escritorio conservado en el Kunstgewerbemuseum de Colonia, en el que caja y frentes de cajones no ofrecen dudas sobre su autenticidad⁸, y cuya semejanza con este ya fue advertida por Burr en 1964⁹.



Nº 4. Escritorio talla gótica

Inventario: nº 3356

Material: Nogal

Dimensiones: 1050 x 58 x 33,5 cm.

Catalogación: España. Cataluña. Hacia 1890 con elementos del siglo XVI

Bibliografía: 1926, I, nº 343; Castellanos. 1984. 263, núm. 3.



Caja formada por tableros de madera de poco grosor, sin molduraje ni decoración alguna, excepto en la tapa. Ésta en su cara externa va encuadrada por sus cuatro lados por dos fajas de la misma madera teñida en tono caoba. Sobre ellas va colocado un cerrojillo a cada lado sobre una placa de hierro recortado y dorado y en el centro una cerradura con aldaba y llave sobre placa también recortada. Bajo ella un tirador grande de hierro en forma de vástago con dos volutas y a ambos lados dos mascarones decorativos en hierro dorado. Grupos de cabezas de clavos de hierro, acusan al exterior las tres bisagras insertas en la tapa, no siendo visibles al interior de la misma. Por la cara interna se observa el mismo chapeado de encuadre albergando un damero romboidal en disposición transversal, que abarcando la totalidad de la tapa, utiliza los dos mismos tonos de la madera.



El frente de gavetas se ordena mediante finas tabicas y entrepaños en cuatro hileras, las dos superiores con cajones del mismo tamaño. Los extremos de la segunda forman

parte de las portezuelas, que a su vez encuadran tres cajones iguales, un poco mayores en la tercera y todo ello sobre dos más grandes en la inferior flanqueando un hueco central. Todos ellos decoran sus frentes con una tracería recortada finamente sobre un fondo de papel o cuero, dorado y punteado, enmarcada por amplias molduras. El diseño de las tracerías es siempre el mismo: a partir de un a cruz central sobre la que va colocado un tirador en forma de tijerilla salen unos vástagos curvos que rematan en flores de cuatro pétalos con botón central. La progresión en los tamaños de las gavetas implica una sucesión aritmética de las tracerías. El diseño se repite vez y media en los cajones medianos y dos veces en los grandes, mientras las puertas ostentan dos mitades superpuestas.

La forma de construcción es muy similar a la de otras piezas del mismo museo sobre todo en la disposición de las portezuelas (Inv. nº 2575), en la utilización de un hueco central (también en los nº 2576, 2581 y 155) cuya utilidad y cuya existencia y denominación como *pastera* ofrece actualmente serias dudas sobre su autenticidad (vease inv. nº 2581), pero que incluso aquí no parece pertinente sobre todo por las dimensiones, ya que resulta demasiado estrecho. La molduración

de los frentes de las gavetas tampoco corresponde a la habitual en el siglo XVI, fecha a la que por su decoración debería haberse encuadrado, pues ostenta mayor número de perfiles que de ordinario tenían. Ya en el inventario del Museo, se dudó sobre su datación, como obra posible del siglo XVII y añadiendo “Restaurado y arreglado”.

El esquema del diseño básico de las tracerías se encuentra en piezas góticas existentes en el museo de Vich¹⁰. La talla a bisel sobre madera dorada y punzonada se encuentra en varias arcas de novia hoy en el Museo de Artes Decorativas de Barcelona, una procedente del legado Estany¹¹ y otros dos muebles procedentes ambos de la colección Muntadas¹². Las tracerías cortadas a bisel y aplicadas sobre estos fondos han sido puestas en tela de juicio al ser estudiadas aisladamente la primera ya apuntado por Mainar¹³ y los otros –armario y arca de la Anunciación, respectivamente- también por Castellanos¹⁴, atendiendo a su estado demasiado perfecto, al dorado y en última instancia al diseño tan repetido en obras conservadas en colecciones de las que pasaron a formar parte en torno a los años 1900-1930. En todas ellas la labor no sigue un esquema arquitectónico sobre el que, en la zona superior se desarrollan los motivos entrecruzados, como es habitual en la decoración de fines del gótico incluso en Cataluña, sino que se suele adaptar al elemento en el que se inserta como panel, sea puerta de un arca, cajón o friso, ya que de esta manera sirve igualmente para todos, a base de multiplicar el motivo.

En las tracerías se observan manos diferentes, aunque algunas están realizadas con bastante primor. El modo de remate de las mismas en dos florecillas se encuentra, aunque con el dibujo invertido y con la misma molduración en el frente del mueble de gavetas o escritorio (Inv nº 2799) del mismo museo, que lleva decoración plateresca en su parte alta y que junto con el 155 parecen proceder del mismo taller,

puede que basándose en piezas auténticas hoy sin localizar, en la que se observa la misma distribución de las portezuelas divididas en dos recuadros¹⁵.

En la superficie exterior de la tapa se observan cinco huellas verticales de velas (las *moccole*) uno de los procedimientos habituales de finales del siglo XIX para aparentar un envejecimiento de las maderas. Ninguno de los elementos funcionales ni ornamentales dispuestos al exterior concuerda con la forma habitual de realizar este tipo de muebles. Las bisagras debían acusarse al interior, ya que no se conocía su colocación inserta en el grueso de la madera. La cerradura y sobre todo las placas de hierro calado están mucho más cerca de la tradición castellano leonesa, de lejana filiación lombarda pero ya del siglo XVII, que del intento de recrear un mueble perteneciente al final del gótico aragonés, como hasta hoy se había venido considerando.

Dadas las similitudes con los citados del mismo museo y su cercanía decorativa con piezas del Museo de Vich, y sobre todo del ejemplar procedente de la colección Muntadas¹⁶ y con las tracerías de las sillerías góticas catalanas, no resulta demasiado aventurado acercarlos a la producción catalana entre 1870-1910, de talleres como el de los Hermanos Jové, de Sant Gervasi, quienes en la Exposición de 1888 presentaron varias piezas góticas¹⁷ o el de Juan Puigdegnolas, quien en la Exposición del Foment de les Arts Decoratives de 1918 se anunciaba como especialista en “Muebles en todos los estilos: Restauración de Antigüedades: Altares, Oratorios y Retablos antiguos y modernos: Especialidad en Arquillas: Reproducción de ejemplares antiguos y modernos”.

Observaciones: Colocada actualmente sobre un soporte de pie abierto, en la fecha del inventario lo estaba sobre una mesa con patas torneadas (Inventario nº 3357).

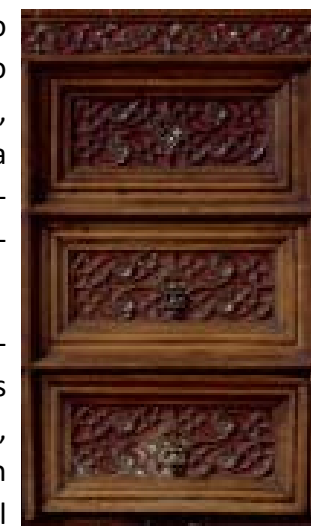
Nº 5. Escritorio talla plateresca

Inventario: nº 2799**Material:** Nogal, cerezo**Dimensiones:** 119 x 40 x 42 cm.**Catalogación:** Aragón. Medios del siglo XVI y finales siglo XIX**Bibliografía:** *La colección* 1926, vol. I, nº 50; Domenech y Pérez Bueno fig. 42; Claret lám.15; Castellanos 1984, pp. 268-9 nº 5.

la tapa superior va decorada con dos filas de seis casetones cuadrados aplicados sobre un fondo de tela roja, y unificados por una tracería externa de labor gótica a modo de retícula con cuadrifolios. Cada casetón lleva molduras amplias de varios perfiles, y en su interior un jarrón tallado en boj dejando ver el mismo fondo rojo. La tapa frontal, lisa al exterior, con una cerradura no pertinente,, presenta su cara interna cabeceada con una franja oscura que encierra otra más fina, contrastando con el color más claro del resto.

Todo el frente aparece repartido en tres hileras horizontales de gavetas iguales articulado por un armazón de entrepaños y tabicas con molduras de media caña bastante resaltadas. Las de la hilera superior son fingidas, teniendo acceso desde arriba a un hueco corrido. Todas las gavetas llevan tracerías de tipo gótico en tono oscuro aplicado también sobre fondos de terciopelo rojo en torno a un centro de los que faltan tres. El cuerpo de gavetas no alcanza los bordes del mueble, sino que se centra enmarcado por una franja con tela roja sobre la que va una cenefa tallada esta vez con labor renacentista. Se conservan restos de pintura.

Constituye un ejemplo distinto de las formas habituales del escritorio, tanto en sus proporciones, más alargadas y estrechas, como en su decoración en la que se alternan motivos góticos y platerescos, existentes en el



mobiliario y los retablos de hacia 1530, especialmente al grupo de escritorios con talla de boj aplicada sobre terciopelo, considerados genéricamente como pertenecientes a la Corona de Aragón en la misma línea de Moreto o Morlanes y el resto de los mazoneros aragoneses, que tanto éxito tuvo en Cataluña antes de 1550¹⁸. Un ejemplo cercano a esta combinación se puede encontrar en arcas de novia catalanas¹⁹ en las que se observan idénticas cenefas góticas y platerescas. Sin duda hay que poner en relación el interior de la tapa con los dibujos que Jerónimo Cosida realizó para la tribuna del órgano de la iglesia de San Pablo de Zaragoza realizada en 1569²⁰.

El que hoy consideremos que estos muebles deben parte de su decoración a un “enriquecimiento” realizado a finales del siglo XIX, y el que el dibujo de las tracerías, rematadas en florecillas de botón sea muy similar al de otros muebles del mismo museo (Inv. nº 3356 y 155 esencialmente) e incluso el que las cenefas de encuadre sean exactas a las del escritorio nº 2581, nos conducen de nuevo al planteamiento de su realización por hábiles talleres de ebanistas en Cataluña, a finales del siglo XIX o en los primeros años del XX.

Nº 6. Escritorio de talla gótica

Inventario: nº 155

Material: Nogal, castaño y boj

Dimensiones: 97 x 60 x 33 cm.

Catalogación: España. Posiblemente Cataluña, ca. 1870-1900

Bibliografía: Castellanos 1984 núm. 3.



Sin tapa, caja exterior completamente lisa, su frente de cajones se distribuye siguiendo el esquema más clásico en tres hileras horizontales, la superior formada por tres gavetas iguales en el centro y dos ligeramente más anchas a los extremos para hacerlas coincidir con la anchura de las portezuelas laterales del registro central que a su vez flanquea dos cajones centrales grandes. Bajo las portezuelas dos cajoncillos a cada lado y hueco central. Todos ellos van decorados con paneles de tracerías góticas sobre fondo de papel verjurado color cuero.

Los frentes de los entrepaños y tabicas van perfilados, mientras que los paneles de los cajones van insertos en un armazón sobre el cual se dispone una moldura ancha plana surcada por una línea de boj rematada en su canto interno por una media caña. Esta moldura va clavada sobre el armazón advirtiéndose las marcas de los clavos sobre ella.

Los diseños de las tracerías se ordenan en torno a un círculo y al esquema más sencillo de cuatro pétalos con círculos en su interior y

en las enjutas se atisban hojas con botón central. Las gavetillas más estrechas van recorridas por una línea horizontal con tracerías muy simples.

La caja exterior completamente nueva, el tipo de distribución de la cajonería, sin tapa, con el hueco central y los cajones superiores muy profundos, no es habitual de la época a la que por su decoración debe pertenecer el mueble, como máximo el siglo XVI avanzado en Cataluña. La ausencia de todo tipo de fondo bajo las tracerías, que están realizadas en la misma madera que el fondo, muestran claramente que se trata de una pieza de factura moderna, perteneciente a los muy activos talleres de ebanistería entre 1890-1920, posiblemente catalán, pero distinto de los que realizaron otras piezas del mismo museo como los nº 2799, 2585, incluso diferente del 3356, piezas todas ellas de mayor calidad. Asimismo los tiradores en forma de tijerillas de latón están realizados siguiendo supuestos modelos de 1500.

Observaciones: El pie abierto con el mismo nº de inventario actualmente soporta el 2581 (vestíbulo).

Nº 7. Escritorio taracea

Inventario: nº 158

Material: Nogal, boj y hueso

Dimensiones: 107 x 53,5 x 35,5 cm.

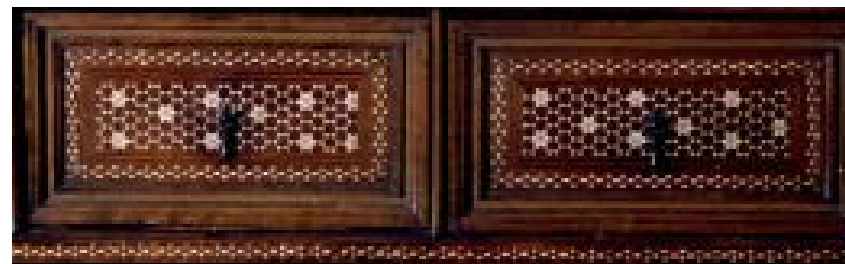
Catalogación: Cataluña, hacia 1870

Bibliografía: 1926 Cat. nº 423; Eberlein y Ramsdell 1930, Lám 21; Domenech y Pérez Bueno lám.17, fig.34; Feduchi 1966, fig 436; Claret 1972 lám 35; Castellanos 1984, p. 269, nº 6 fig.7; Aguiló 1987. 104; Aguiló 1993. 167-168 y cat. nº 182.



Si nos atenemos a las denominaciones comunmente aceptadas, se trataría en este caso más de una papelera que de un escritorio, al estar concebido directamente sin tapa frontal, ya que no se observan orificios ni otras señales de haberla tenido. La caja, cuyo exterior esta formado por tableros lisos ensamblados a cola de milano, alberga una serie de cajones y puertas. La distribución de la cajonería se ha hecho siguiendo la disposición tradicional de tabicas y entrepaños, acusados al exterior por un perfil de media caña, mientras que los cantos frontales de la caja exterior van taraceados. Los catorce cajones de diferentes tamaños, van ordenados en series de hileras horizontales, presentando cuatro iguales en la superior y seis de menor tamaño en el registro central, flanqueando uno central en disposición vertical y con dos portezuelas a los extremos, que dejan un amplio espacio central inferior ocupado por dos cajones bastante grandes. Otros dos muy estrechos rematan por la parte inferior bajo las portezuelas.

Todos ellos llevan sus frentes decorados con taracea embutida, de pequeñas piezas de hueso triangulares formando composiciones geométricas a base de repetir polígonos de seis puntas que se suceden ininterrumpidamente y que, delimitados por dos filetes de boj, se encuadran mediante molduras de diferentes perfiles. Tres gavetas, la central en disposición vertical y las dos grandes inferiores, tras enmarcar el centro mediante otra moldura en cuarto de bocel, llevan en la parte externa una platabanda un poco más ancha recorrida a su vez



por una cenefa de piezas romboidales y triangulares de hueso, más separadas que en los frentes, haciendo juego con la colocada en los cantos de la caja exterior.



El esquema decorativo de los cajones, alternando polígonos -o flores- de hueso y nogal o de nogal y hueso obedece sin duda a la búsqueda de un efecto colorista, en el que de lejos predomine el blanco sobre el nogal, mientras que en los otros tres, en los que los polígonos claros son menos en número que los oscuros, ofrece un aspecto de celdillas de panal contrastando con aquellos.

En las dos portezuelas la composición decorativa es distinta. Una rueda de lacería de 12 formada por dos filetes de boj forma la retícula de fondo en la que se insertan estrellas de los dos tipos citados, la formada solo por rombos de hueso y la que se convierte en polígono de nogal con solo las puntas de triángulos en hueso. La rueda, cerrada exteriormente por dos círculos de boj se acompaña por cuatro líneas de rombillos con las mismas flores en las esquinas. Ocho cajones llevan tiradores de tijerilla, cuatro -incluidas las puertas- de balaustre y dos, los inferiores, de botón, además de faltar otros dos.



Excepto el cajoncillo inferior izquierdo y quizás el superior derecho, en los que se observan alabeos y deformaciones propias de maderas antiguas, del resto parece obra nueva utilizando como base los modelos antiguos.

Las opiniones de Perez Bueno y Feduchi, sobre su posible entronque granadino, con sus observaciones como “conjunto de unidades decorativas con marcada influencia de la azulejería y trazado de las molduras sabiamente resuelto” no pueden hoy sostenerse, tras los avances en la investigación en la tradición de la ebanistería catalana.

En estudios anteriores ya advertimos²¹ la identidad de este tipo de decoración con la taracea denominada de *pinyonet* o de *gran d'arros*, versión catalana del popular *grano de trigo* aragonés utilizado profusamente a todo lo largo del siglo XVI.

En el Museo Episcopal de Vic se conserva una arqueta pequeña con similar decoración que parece derivar en última instancia de dos arcas de novia, también pertenecientes al mismo museo²², cuyos plafones ostentan un dibujo prácticamente idéntico a las portezuelas de este que se estudia.

Hasta hoy no ha sido cuestionada, quizás intencionadamente, su clasificación como perteneciente al grupo de obras del siglo XVI más directamente entroncadas con las coetáneas *tarsie alla certosina* italianas de las que se conservan algunas piezas originales en Cataluña, en el Monasterio de Pedralbes. Un atento examen y la comparación con las citadas nos llevan, sin embargo, a considerar esta como obra de la segunda a mitad del siglo XIX, producida sin duda por talleres catalanes.

La tradición ebanística catalana hizo que no desapareciese la técnica de la taracea con los siglos y resurge insistentemente a partir de 1850, cuando comienzan las Exposiciones Retrospectivas de Arte, cuando desde la Llotja y desde el Foment de les Arts Decoratives se impulsa la artesanía tradicional. A aquellas se presentan especialistas en este tipo de trabajo como los Giralt de la Plaza Nueva especializados en embutidos de pasta a imitación de la concha y marfil en la *Exposición Industrial y Artística de Productos del Principado de Cataluña* de 1860, o La Unión - de la Rambla de San José 14- en la *Retrospectiva* de 1867. Incluso en la de *Artes Decorativas* celebrada en 1881 se organizó una sección, la 3ª, dedicada a “Dibujos aplicables a la construcción y embellecimiento de toda clase de muebles y otros objetos de madera, piedra, marfil, nácar y pastas”.

Siguiendo los mismos esquemas decorativos, se construyen en fechas muy cercanas un buen número de escritorios entroncados formalmente con el arca de novia del Museo Balaguer de Vilanova i La Geltrú²³ y con toda la serie de escritorios con talla de boj aplicada, que incluso combinándose con el *pinyonet*, se convirtieron en preciados muebles de la Renaixença, ejemplares buscados por los coleccionistas de entonces, reflejados en sus cuadros como *El coleccionista* de Sans Cabot, varios en la de Muntadas²⁴ e incluso se conservan fotografías de algunos que estuvieron en la colección Homar, de quien es voz pública su habilidad en copias de muebles antiguos, antes de convertirse en el paradigma del Modernismo.

Observaciones: En fotografías antiguas aparece sostenido por cuatro patas de bola, quitadas en la actualidad. Descansa sobre un bufete a juego moderno.

Nº 8. Escritorio esgrafiado

Inventario: nº 5712**Material:** Nogal, boj**Dimensiones:** 74,8 x 41,8 x 37 cm.**Catalogación:** Hacia 1600-1610 con adiciones posteriores.**Bibliografía:** Domenech y Pérez Bueno 1921, lám.37, fig.54; Claret, lám 56; Castellanos 1984, 270, nº 8.

Ejemplar sin tapa, con una caja exterior completamente moderna, así como los interiores de los cajones, muestra al frente tres hileras horizontales separadas por entrepaños que incluyen diez cajones de tamaños sensiblemente semejantes. La decoración consiste en relieves plano en los frentes de los cajones repitiendo esquemas geométricos de cueros con elementos florales estilizados insertos.

En la hilera inferior a la izquierda se advierten dos dragones a los lados del tirador y en el central dos arcos descansan sobre sendas columnas toscanas. En estos la composición es radial, y mientras el centro de la izquierda representa un águila o un gallo, a la derecha el



centro va oculto por un tirador de madera. Las enjutas de los arcos las llenan dos flores extendidas con botón central. Entre ambos arcos un tirador abalaustrado de hierro y una bocallave sobre él.

El análisis material de la pieza presenta varias anomalías. Como se ha comentado la caja exterior de castaño y los fondos son muy modernos, quedando exclusivamente para un estudio de época los frentes de los cajones. Estos, a su vez, han sufrido transformaciones con los tiradores de hierro colocados en unos sobre restos de terciopelo y en el central sobre chapa de hierro recortada. La existencia de una bocallave remite a un concepto moderno, pues en el siglo XVI, fecha en que por su estilo debería incluirse no se cerraban los cajones con llave, ya que estaban ocultos por una tapa. El hueco es además muy burdo. La decoración de las enjutas recuerdan sobremanera la talla de las arcas catalanas de novia provinciales, que repiten el mismo modelo desde el siglo XVII al XX, como la que se conserva en esta misma colección (Inv. nº 2137), aunque no realizada por el mismo envejecimiento artificial, diferente al de los frentes. Las columnillas toscanas están realizadas en

una madera distinta, en la que se observa un envejecimiento artificial, diferente al de los frentes.

Los frentes de los cajones llevan una decoración de talla muy plana de entrelazos geométricos en cartelas. En la hilera inferior se advierten figuras de animales enfrentados insertas y un ave entre los arcos.

Para Pérez Bueno se trata de una obra del siglo XVII, mientras que Camps Cazorla en el inventario del museo lo daba como español del siglo XVI. Ya Castellanos lo consideró atípico en la producción española, recordándole modelos de Ducerceau del *Livre contenant passementerie de moresque*. La disposición del doble arco en cajón central inferior, es bastante usual en la producción flamenca, siendo quizás más cercanos los entrelazos dibujados y grabados por J.Jakob Ebelman y Jakob Guckeisen activos en Colonia en la última década del siglo XVI, publicados en su *Schweyfbuch* (1599), que fue muy utilizado por ebanistas centroeuropeos²⁵, aunque tampoco resulta ajeno a la tradición de la carpintería mudéjar aragonesa el empleo de figuras geométricas encadenadas, por ejemplo estrellas, bien entrado el siglo XVII²⁶, lo cual puede casar de algún modo los modelos europeos con la tipología del mueble.

Nº 9. Escritorio de talla

Inventario: nº 2555**Material:** nogal**Dimensiones:** 107 x 53 x 36 cm.**Bibliografía:** 1926 II. nº 861-63; Claret lám.58; Guía 9ª ed. 1981.69; Castellanos 1984, 269, nº7; Aguiló 1993 nº 171.

Caja exterior construida mediante paneles insertos en bastidor, cerrada al frente mediante una tapa con cerradura central de hierro en plancha recortada con dos grapas en forma de balaustre y aldaba fina rematada en punta de lanza, deja ver la bocallave. Se conserva una llave pequeña. El mueble presenta en su interior once cajones y dos puertas, de los que el inferior central es abatible. La armadura está re-

cortada por el interior en las tabicas para permitir el deslizamiento de los cajones.

Tanto exterior como interiormente la decoración es de talla de poco relieve. En la tapa, en un recuadro, ligeramente cajeado, dos ángeles sentados sobre roleos, sostienen un escudo con cinco bandas y sobre ellas cruz de Calatrava con bordura con cuatro calderos y cua-



tro torres. A los costados la Fe y la Caridad cobijadas por arcos de medio punto, simulando mediante un cajeado las enjutas.

Los cajones llevan tallas de grutescos sencillos, todas iguales con dos figuras flanqueando un tirador de madera central sobre una cartela. El segundo central inferior, en vez de cartela lleva una máscara con un hueco, posiblemente de una cerradura. En las puertas dos bustos de perfil, femenino y masculino, este barbado y con casco, abriéndose mediante tiradores de hierro en forma de balaustre. El cajón inferior está colocado en disposición abatible.





La disposición en bastidor no es habitual en un mueble del siglo XVI, época que pretende representar. Las tallas de los costados tampoco son pertinentes, además de estar mal realizadas en cuanto a la relación con el marco, casi saliéndose de la clave del arco. Las interiores responden a los modelos de grutescos más sencillos y primitivos, del tipo creado por Agostino Veneziano, accesibles en todos los repertorios y manuales de decoración publicados.

Las tallas de las dos puertas, especialmente la figura femenina, responden a lo que se hace en torno a 1900 en Cataluña, recordando los perfiles de los modelos empleados por la ebanistería catalana para las marqueterías, como los dibujos de Josep Pey o Junyent, mientras que la masculina es exacta reproducción de las empleadas profusamente en los muebles neorenacentistas y más tarde en los "Remordimiento".

El escudo no pertenece al apellido Villegas, como se pretende en las distintas Guías. Castellanos intentó acercarlo a una interpretación de los pertenecientes al arzobispo Carranza en los facistolos de Vergara de la catedral de Toledo, pero solo se acerca a este en la composición general de escudo con cruz y bordura. Las torres aquí son casi portadas de las muchas que aparecen en los frontispicios de los libros de finales del siglo XVI.

La cerradura es asimismo moderna pintada y envejecida artificialmente y tanto la aldaba como las grapas son demasiado finas, además de no observarse suciedad acumulada en torno a la chapa y la llave demasiado pequeña, para lo que se hacía en la época que quiere representar. También en la calidad de la madera se observan diferencias. Los frentes de los entrepaños parecen de buena calidad, la puerta izquierda mejor que la derecha, siendo esta posiblemente una reposición incluso posterior a la ejecución del mueble, que por todo lo dicho parece clasificable en torno a la década de 1900-1910. Ciertos detalles ya comentados, como los perfiles del interior recuerdan lo catalán, incluido el propio Joan Busquets, pero no hay que olvidar la importancia que este tipo de trabajos con nombres como Luis. S del Cid, quien fue premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920, exponiendo en Nueva York y París obras similares con enorme éxito.



Nº 10. Escritorio "de Salamanca"

Inventario: nº 9**Material:** nogal, pino, hueso**Dimensiones:** 109 x 67 x 41,5 cm.**Catalogación:** España, Castilla. Estilo Salamanca 1650, probablemente hacia 1900**Bibliografía:** 1926 I, cat. nº 45 y 46. Domenech y Pérez Bueno, fig. 43 y 44; Claret lám 40; Castellanos 1984. 271. nº 10; Aguiló 1993, 293.

Escritorio de nogal y pino compuesto por un bastidor de tableros enterizos unidos por ensambles en cola de milano y tapa abatible al frente, cabeceada en sus extremos y articulada mediante dos bisagras de doble pala encastradas en la solera y la tapa. La decoración del exterior se basa en las planchas de hierros calados sobre terciopelo rojo. El esquema decorativo es el habitual para este tamaño de mueble. La cerradura central va acompañada por cuatro cerrojos, dos por lado, además de dos pequeños balaustres que hacen de pasadores en los

ángulos para asegurar el cierre. A ellos se suman cinco placas cuadradas, dos con tiradores de balaustre y las otras de botón gallonado.

El interior está dividido en dos registros horizontales, el superior compuesto a su vez en tres zonas con una puerta central flanqueada por tres gavetas iguales a cada lado, mientras que el inferior dos cajones cuadrados a los lados encuadran cuatro gavetas también iguales entre sí. La puerta central, concebida a modo de portada en la que grupos de cinco columnillas torsas apoyadas en ménsulas flanquean un rectángulo con la bocallave. Sobre el conjunto una balaustrada entre dos impostas y un frontón partido rematado en volutas. Al interior tres gavetas repiten la decoración básica del conjunto a base de golpes de gubia, esquema de metopas pintadas con florecillas y dorado. Estilísticamente estamos ante un escritorio del tipo conocido comúnmente como bargueño, que se realizaron abundantemente en España desde 1610 a 1660 aproximadamente, siguiendo los modelos que desde





Salamanca, como foco principal tuvieron gran fortuna. Continuamente aparecen citados en los documentos como “de Salamanca” o “al modo de los de Salamanca” para los no hechos en esta localidad. Por su esquema compositivo, tanto formal

como decorativo, podría responder a los que se hicieron en torno a 1650²⁷. Los ejemplares más cercanos son el de la colección Rodríguez Jiménez que se presentó a la *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929 nº 562 y más aún el perteneciente a Luciano Boada en la *Exposición Histórico Europea* de 1892 nº 130 sala 25, del que solo varían las proporciones de los tres frentes de portadas, hoy en colección particular barcelonesa.

Como éste y a diferencia del de Barcelona, todos los frentes de tabicas y entrepaños van tallados en zig-zag doble y profundo en un esquema continuo, sin diferenciar zonas. Esta excesiva abundancia de talla se observa especialmente el conjunto decorativo de la portada central, en las ménsulas que soportan las columnillas en la insistencia en rellenar huecos con elementos tallados, que no solían ser habituales, dejando más espacios limpios.

La madera utilizada para el exterior, de nogal, no presenta síntoma



alguno de envejecimiento, ni suciedad acumulada. Parece tratarse de una madera antigua reutilizada.

Es muy común que buena parte de los elementos de hierro se hayan visto renovados o reutilizados. En este caso los que componen la cerradura, doble falleba y grapas, en forma de balaustres parecen originales conservando además restos de dorado y con su modelo se han imitado los demás. Los que menos se han adecuado son los cerrojillos cuya forma de balaustre en punta no permite el empuje hacia el exterior. El elemento más llamativo, además del terciopelo conservado en un estado demasiado perfecto, es el cordón metálico que rodea todas las placas que tendría que haber conservado algún resto del dorado.



Los seis clavos que acusan al exterior las palas de las bisagras responden a un modelo muy utilizado en talleres castellanos a finales del siglo XIX con mayor estrangulamiento de lo habitual. Lo mismo sucede con las asas laterales, demasiado grandes para una placa recortada demasiado pequeña. Peor calidad acusan las grapas de sujeción de

los costados en forma de horquilla. No se aprecian señales de clavos antiguos en la madera.

El interior presenta también irregularidades respec-



to a la forma de hacer habitual. Los interiores de las gavetas no son antiguos, como lo muestran sus ensambles regulares y los clavos que afianzan las soleras. La puerta central alberga tres cajoncillos con idénticos dibujos de flores y colorido que los exteriores. Lo común es que el colorido y los motivos de las tallas de los frentes sean distintos, más sencillos al de los cajones grandes. Todos los fondos de los frentes va dorado, lo cual tampoco es habitual, ya que generalmente iban pintados de rojo o azul, correspondiendo el oro solamente a los cantos de los elementos tallados, para producir efectos de contrastes de luces y sombras.

En la misma colección Lázaro, hubo otro bargueño similar fotografiado solo el exterior (1926 nº230, reproducido por Pérez Bueno en 1930, lám. XXXIV) que responde a características similares, hoy en paradero desconocido.



Nº 11. Escritorio con escenas del Quijote

Inventario: nº 5251**Material:** palosanto, marfil y hueso grabado**Dimensiones:** 95 x 88 x 41 cm.**Catalogación:** Italia del Norte. Ca. 1910**Bibliografía:** Aguiló, *Goya*, 2005 nº309, 339-353.

Exterior en chapa de madera de palosanto, sin tapa frontal, coronado por una barandilla de hueso con remates de pináculos y con patas cuadrangulares, forradas de lo mismo, presenta filetes insertos de hueso y pequeñas plaquillas en los ángulos, así como tiras de decoración geométrica encuadrando el frente. Este decorado con placas de marfil grabado se compone de dos hileras verticales de cuatro cajones grandes con sus delanteras divididas en dos placas, flanqueando una portada central entre columnas recubiertas de hueso, en la que recoge una placa de mayor tamaño reproduciendo la imagen de *Don Quijote leyendo libros de caballerías* de Gustavo Doré. Al interior de la portada seis gavetas estrechas, asimismo con plaquitas de hueso. La cara interior de la puerta en chapa de madera de raíz de tono claro con fileteado de palosanto.

Realizado según el gusto italiano –napolitano- de finales del siglo XVI, las placas presentan episodios de *El Quijote*. De arriba hacia abajo la hilera de la izquierda: *La presentación de Dorotea a Don Quijote* y

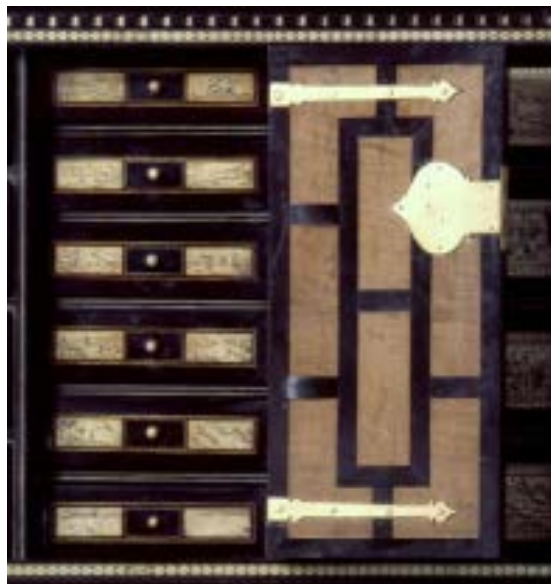
Don Quijote y la princesa Micomicona; Don Quijote armado caballero y la Aventura con los mercaderes; La aventura de los cueros de vino y Conversación en la venta; La primera visita del cura y el barbero junto con Don Quijote bebiendo en la venta. A la derecha El Manteamiento de Sancho y la Batalla con las ovejas, la Aparición de Marcela junto con el emplaste de Don Quijote; la disputa sobre el yelmo de Mambrino y las tres aldeanas y en el último el caballero del Sol y la aventura de los molinos de viento.

La placa central es una reproducción casi exacta de la conocidísima estampa de Gustavo Doré para el prólogo de la edición de Hachette de 1865, titulada *Alonso Quijano libros y sueños*, tomada de la edición de Edoardo Perino de 1888 grabada por H. Pisan. El resto de las placas reproducen fielmente los grabados realizados para las ediciones de Viardot (Paris 1836-37) por Johannot, reutilizados en la edición de Antonio Bergnes (Barcelona 1839), en algunos casos con retoques de

A. Martí (ed. Madrid 1851), la de Tomás Gorch de Barcelona de 1859, copiadas en muchos casos en la edición de la Biblioteca Universal Popular de 1851.

Las placas laterales, de mejor calidad, la de *Cardenio*, tomada de la edición de 1833 de Diego Clemencín y *La princesa Micomicona* de la de Tomas Gorch de Barcelona 1859 dibujada por Luis de Madrazo.

Los frentes de las pequeñas gavetas del interior de la puerta central van grabadas con paisajillos, que, en casi en todos los casos responden a las viñetas iniciales o finales de los capítulos de la edición francesa de 1838 y las españolas que se inspiraron en ella, mientras que las efigies de los dioses, y las representaciones de *las Cuatro Estaciones* y las *Artes Liberales*, tomadas a su vez de las estampas renacentistas de Antonio Tempesta, series muy conocidas por los grabadores quienes las podían ver frecuentemente en escritorios y tableros de mesas napolitanos, que por las fechas que se hizo el mueble, estaban ya expuestos en muchos museos italianos.



Soportes escritorios españoles

Nº 12. Pie abierto

Inventario: nº 8380

Material: nogal

Del tipo denominado pie abierto en los documentos de la época, está construido con dos elementos claramente diferenciados. Las tres columnas toscanas sobre zapatas que arman los laterales tienen calidad de madera y de ejecución, parecen elementos aprovechados, pero la arquería que los une es completamente moderna.



Nº 13. Pie cerrado

Inventario: nº 9**Material:** nogal, pino**Catalogación:** hacia 1900**Bibliografía:** *Guía* 1926

Estructura de tipo bastidor con largueros y peinazos. Costados panelados con un asa en cada peinazo, como testimonio de su carácter transportable. Bajo el tablero deslizan unos listones rematados en concha tallada que sirven para sostener la tapa abierta del escritorio. Dos cajones profundos y dos puertas con dobles bisagras decoradas de modo similar a los frentes de las gavetas. Los cuatro tienen bocallave central cuadrada siguiendo el dibujo y dos tiradores de hierro cada uno a ambos lados de la estrella central.



Asimismo cada uno va encuadrado por molduras de perfiles varios que incluyen una talla da con golpes de gubia. Los mismos motivos se repiten dorados en los frentes de montantes y peinazos alternando con zig-zag con fondos



blancos y florecillas. A las cuatro patas rectas, escuadradas se le han añadido pies torneados, que no corresponden a los esquemas originales.

Al igual que el cuerpo alto hay un exceso de dorado en los fondos, algo no existente en los originales. Las molduras de golpes de gubia son excesivamente finas, resaltando demasiado los cantos exteriores de nogal.

Nº 14. Pie cerrado-taquillón

Inventario: nº 2694**Material:** pino y hueso**Dimensiones:** 105 x 89 x 42 cm.**Catalogación:** reutilizado siglo XIX

Estructura prismática habitual, armazón de pino, panelado a los costados en dirección transversal, con dos asas de hierro. Con la trase-
ra embarrotada, presenta al frente dos cajones grandes y dos puertas
de igual tamaño decorados los cuatro frentes del mismo modo creán-
dose una unidad de conjunto. Los cuatro van decorados con listones
formando rombos con un círculo central recubierto de terciopelo rojo
sobre el que se asientan bocallaves en placas de hierro recortada. Dos
tiradores de hierro en forma de piña a los extremos permiten el acce-
so al interior, situados en los ángulos exteriores de los rombos que a
su vez se ensamblan en una amplia moldura cuyo campo va decorado
por clavos de cabeza estrellada meramente decorativos.

Todo su armazón, montantes y peinazos llevan sus frentes tallados
con un motivo geométrico a base de rectángulos encadenados, que
se resuelve en las intersecciones con piezas resaltadas adornadas de
chapillas de hueso pintadas en punta de diamante. El mueble apoya
en patas torneadas de bola mediante una sección cuadrada y otra ci-
líndrica.



Por su estructura y decoración se corresponde con los pies ce-
rrados, soportes de escritorios de tipo salmantino, que comienzan a
utilizarse a principios del siglo XVII, según las noticias documentales
aparece como término generalizado hacia 1630²⁸. La decoración de
cadeneta deriva directamente de la ebanistería salmantina de finales
del siglo XVI, observándose constantemente en faldones de mesas,
cantos de escritorios y chambranas de sillas producidas allí

Ejemplo muy similar en el Instituto Valencia de Don Juan²⁹, ambos
descansan en unos pies que no corresponden a los tipos originales,
cuyos soportes eran simples prolongaciones de los largueros y conti-
nuando la decoración hasta abajo. Todas las cerraduras son de nueva
realización, siendo variable la antigüedad de los interiores, algunos
renovados.

Nº 15. Pie cerrado-taquillón

Inventario: nº 4053**Material:** pino**Dimensiones:** 115 x 89 42 cm.**Catalogación:** moderno, hacia 1920

Estructura de bastidor a base de largueros y peinazos rectos con los costados panelados con el asa en el centro. Por debajo del tablero tiene dos ranuras por las que se deslizan dos listones rematados en una pieza rectangular con una concha tallada sobre ella. Todo el decorado con talla geométrica de eslabones, no sólo en los frentes del armazón como era habitual, sino también en los frentes de los cajones y las puertas a modo de molduras, continuándose en las esquinas, algo no usual en los originales del siglo XVII. En vez de los reiterados moldurajes de rombos o talla de gubia habitual los centros van ocupados por un rosetón con lóbulos flanqueados por tres pinos también tallados a cada lado. A ambos lados de la figura central dos tiradores de hierro en forma de piña.

Los cuatro montantes se prolongan, añadiéndoles una moldura y una pata de bola y se decoran igualmente con las cadenetas, de menor amplitud que en los frentes de los cajones y segmentos con talla de gubia en zig-zag, del mismo grosor que las copas de los pinitos.



Son escasos los pies cerrados del siglo XVII con decoración vegetal. En el Museo Arqueológico Nacional se conserva uno (inventario nº 52652) con pequeños pinos pintados de verde en recuadros muy pequeños, haciendo juego con el bargueño clasificado como de hacia 1650³⁰.

Observaciones: Durante un tiempo sirvió de apoyo al escritorio nº 3356 (Foto Mas L/4.053).

Nº 16. Cajonera de cuarterones

Inventario: nº 2721**Material:** pino, castaño, boj y cerezo**Dimensiones:** 140 x120 x 65 cm.**Bibliografía:** Feduchi 1969, fig.115.

Estructura prismática presenta dos zonas diferenciadas. La parte baja compuesta por una puerta central que ocupa más de la mitad de la altura total y dos cuerpos cerrados, todo ello apeinado con labor de cuarterones, al igual que los costados. Sobre ella y flanqueándola por su parte alta cinco cajones profundos con sus frentes marcados por molduras, similares a las de los cuarterones y con una mínima decoración de filetes de boj flanqueando dos rectángulos de cerezo oscuro en cada cajón, con un tirador de madera torneada sobre cada uno de ellos y con bocallaves de hierro en forma de corazón, características del siglo XVII.

La construcción de los cuarterones con profusión de perfiles enmarcando una puerta central sin bocallave que se abre con dos goznes de hierro de tipo tradicional, es común a toda la zona centro, Castilla-Toledo y es muy común encontrarla en postigos y ventanas.

La adición de los cinco cajones con estricta decoración geométrica, es usual en todo el siglo XVII, se encuentra desde el mobiliario valenciano hasta el de Salamanca. El tratamiento es idéntico al de los frentes de la arquimesa nº 90 de este mismo museo, solo que los frentes van encuadrados por una moldura. En el Museo de Artes Decorativas de Madrid hay alguno similar³¹ con rombos en vez de rectángulos en los frentes y con una construcción de cuarterones de calidad inferior a este. Las patas no se corresponden con el tipo de mueble.



NOTAS A PIE

¹ Escritorios nº 155 y 3356 y rosetón de la silla de coro nº 148.

² Inv. nº 170. Reproducido aquí con el escritorio nº 3.356.

³ Aguiló 1993, cat. nº 156, 154 y 158 respectivamente.

⁴ Catellanos, cat. Exp. *Isabel la Católica*. Toledo 2005, pp. 568-69.

⁵ Burr, 1941. 128-129.

⁶ Aguiló 1993 cat. nº 195, aparecido recientemente en el comercio de arte (Arte-Joya 1998), se le ha considerado también como obra de principios del siglo XX.

⁷ Feduchi 1969, fig. 31.

⁸ Aguiló 1993, p.251 nº 149.

⁹ Burr 1964, fig. 37.

¹⁰ Feduchi 1969, fig. 31.

¹¹ Inv. nº 40.103, Aguiló 1993 cat.43, expuesta en *Reyes y Mecenas* 1992, nº 28 y en *Moble catalá* 1994, nº 23.

¹² Inventario nº64.150 y 64.151, ambos en Aguiló 1993 cat. 39 y *Estrado y Dormitorio* 1990 cat. nº 16 y 17.

¹³ 1976 pp.50 y 51.

¹⁴ *Estrado y Dormitorio* 1990, pp. 192-195.

¹⁵ Fotografía Ruiz Vernacci en la Fototeca del Instituto Diego Velázquez.

¹⁶ Cat. 1931 nº 329, hoy Museo de Artes Decorativas de Barcelona Inv. nº 170.

¹⁷ Mainar p. 268.

¹⁸ Aguiló 1993 pp.98-100 y 252-257.

¹⁹ Aguiló 1993, cat. nº 46 y 49.

²⁰ Morte Garcia, "Los coros aragoneses: sillerías tardogóticas y renacentistas". *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Eed. R. Yzquierdo Perrin 2001, 229 y ss.

²¹ Aguiló 1987, p. 104 y fig. 31.

²² *Catálogo del Museo de Vich*. Inventario nº 80 y nº 780.

²³ Aguiló 1993 cat. nº 52.

²⁴ Museo de Artes Decorativas Barcelona. Inv. nº 64, p. 169.

²⁵ J.S.Jervis, *Printed Furniture before 1650*, The Furniture History Society. London 1974, p. 262 y ss.

²⁶ Aguiló, "Mobiliario en la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud". *IV Simposio Internacional de estudio de la orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza 2011, pp. 245-260.

²⁷ Aguiló 1993, pp. 110 y 293.

²⁸ Aguiló 1993 p. 97.

²⁹ Feduchi 1951 lam. 33.

³⁰ Aguiló 1993 cat. nº 219.

³¹ Foto Mas G/23.564.

LA COLECCIÓN DE ESCRITORIOS ITALIANOS

Nº 1. Escritorio piedras duras

Inventario: nº 8502

Material: Ébano, mármoles diversos, concha, marfil, caoba y elementos metálicos

Catalogación: Florencia. Placas hacia 1670 en caja del último tercio del XIX

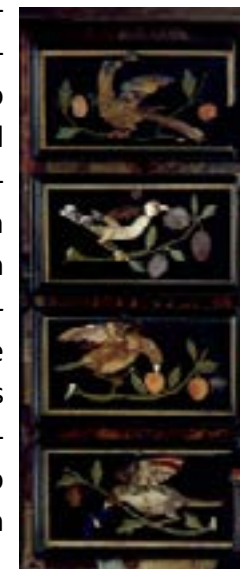
Bibliografía: Castellanos 1986, nº 10 fig.19 p.150.



Una caja exterior formada por planchas de madera de caoba completamente lisa y fileteada en sus frentes, de factura moderna, alberga un juego de cuatro cajones a cada lado que flanquean un cuerpo central concebido a modo de portal flanqueado por columnas, dispuesto sobre una zócalo que a su vez alberga un cajón estrecho. Al interior de la portada se disponen una serie de ocho gavetillas en cuatro filas, dos a dos, con sus frentes chapeados en carey enmarcados por molduras de ébano, perdidas dos de las inferiores y con tiradores de marfil en forma de botón resaltados por un filete de lo mismo sobre la concha.

Las zonas estructurales del mueble, frentes de entrepaños y tabicadas, así como los fondos del entablamento y columnas que flanquean la portada, están revestidos de placas de concha. Así mismo los capiteles y basas de las columnas están realizados en marfil, mientras que todo el molduraje, cajones, puertas arco, interiores lo está en ébano.

Los frentes de los cajones exteriores llevan aplicadas placas de mármol negro *paragone* con mosaico de mármoles representando pájaros picoteando frutos y encuadradas por filetes de calcedonia. El cajón central inferior se adorna con una rama de lirios y otra de campanillas anudadas en disposición horizontal y el centro de la portada y dentro de un arco de diaspro de Volterra, un perro de mármol *semesanto* sentado sobre un pedestal con un ovalo de lapislázuli observa a una gran mariposa, mientras otras dos revolotean a sus pies, también predominando el lapislázuli. Una nueva moldura de ébano más amplia encuadra esta composición central con piedras de diferentes tamaños insertas longitudi-





nalmente en el ébano, todo ello bajo un frontón curvo en ébano y carey. En la parte superior de las placas se han colocado tiradores metálicos.

Las ocho placas con los pájaros sobre ramas con dos o tres bayas responden a los modelos florentinos de principios del siglo XVII. El motivo de los pájaros picoteando frutas es una constante en las labores de los talleres granducales, conservándose un buen número de placas combinando *pietre dure e tenere* (calcáreas), siguiendo los diseños de Ligozzi entre 1610 y 1620 en que se fecha el que hoy se conserva en el Palazzo Vecchio con la vista de Petraia en el centro y en la National Gallery de Canadá en Ottawa¹.

A estos paneles “seriados” de rápida ejecución y de no excesivo coste se dedicó en particular la actividad de los talleres privados que, durante todo el Seiscientos, proliferaron en Florencia. Y abastecieron a una vasta clientela internacional. Entre los ejemplos destacan el stipo del Victoria & Albert, perteneciente a John Evelyn, uno de los primeros viajeros ingleses que realizaron el *Grand Tour*, quien visitó Florencia en 1643 y compró a Domenico Benotti los 19 cuadros con pájaros y flores que lo decoran o los 318 que decoraban el salón del trono del emperador moghal Shan Jahan en su palacio de Delhi, realizado entre 1638 y 1648². Los motivos viajaron rápidamente a Augsburgo, posiblemente de la mano de Hainhofer, de donde procede un dibujo acuarelado de 1627 hoy en el Archivio di Stato de Florencia. Se conservan numerosos ejemplos de escritorios con placas con pájaros de esa procedencia alemana (Buckingham Palace, Castillo de Rosenberg

y Museo del Louvre, entre otros). Incluso se ha considerado por Fabbri la existencia de talleres flamencos que realizaban obras similares, conocidas como *florentijns werck van agaet*³.

Colle, por su parte en el catálogo del Palazzo Pitti opina que los temas de los pájaros apoyados en las ramitas con hojas y frutos hay que fecharlos entorno al tercer cuarto del siglo XVII. Entre los documentos del *Guardarroba granducal* hay un pago de 22 de marzo de 1665 por “una cartella grande con uccello in atto di volare sopra rama di rose, gelsomina e narciso e nastro svolazzante”. En 1670, el 2 agosto Giovan Francesco Pandolfini cobró cierta suma de dinero por 16 “quadretti in pietre dure per fare uno stipo” con ocho con flores y ocho con pájaros. En “pietre dure sul fondo de paragone”, solían llevar moldurillas de bronce para contornear los commessi y se hacían sobre “noce d’india” es decir palisandro. El ejemplo más similar se encuentra en el museo del Opificio delle Pietre Dure y en Los Angeles County Museum of Art⁴.

Pese a ello, el stipo de la colección Lázaro presenta unas peculiaridades, que lo hacen diferente a los citados. En primer lugar la calidad del mueble no responde a las características citadas ni de los florentinos ni de los augburgueses. En segundo lugar las placas son también diferentes. El tamaño es mayor de los utilizados en la primera mitad de siglo cuando se utilizaban dos placas por cajón, recordando a los que a finales del XVII se emplean en la parte baja de composiciones grandes como el stipo de Vittoria della Rovere en el Palazzo Pitti. Sigue, sin duda, los modelos citados, pero la realización deja mucho que desear respecto a aquellos, en algunos casos incluso, como el segundo cajón de la derecha, están torpemente realizados. El motivo central del perro no se utiliza en ninguna de las composiciones granducales ni tampoco se asemeja a las series de animales utilizadas en otros talleres⁵.

Su distribución tan simple, incluida la del cuerpo central, resulta muy esquemática para lo que se utilizaba en Florencia y no demasiado bien construida. El que se hayan horadado los mármoles para disponer los tiradores -algo impensable entonces-, nos llevan a contemplar la de su fabricación en el último tercio del siglo XIX. Comparándolo con la producción florentina de entonces, uno de cuyos máximos exponentes es el stipo del Museo Sttibert⁶, con el que encontramos ciertamente mayor semejanza en la utilización de hojas degradadas de color (utilizadas más a finales del XVII que las jaspeadas de los ejemplos del primer cuarto del siglo)⁷ y sobre todo en la composición algo deslavazada del ramillete del cajón central inferior. Se sabe que obras del taller de los Barbetti expuestas al público durante unos días en Florencia tenían los mismos motivos pero también Giovanni Dupré en su descripción de la tienda de antigüedades de los Hermanos Poccetti en los bajos del Palacio Borghese reconoce entre los varios objetos expuestos varios de ébano, piedras duras, marfil y tortuga⁸.



Nº 2. Stipo piedras duras

Inventario: nº 8496**Material:** Madera ebonizada, mármoles, piedras duras**Catalogación:** Milán, hacia 1870**Bibliografía:** Castellanos 1986 nº 13, p.151,fig.22; *Guía* 7ªed. 1981.

Mueble de poca profundidad, formado por dos cuerpos, decorado con piezas de mármoles embutidas y enmarcadas por delgados tableteros de ébano con sus bordes biselados y dorados, ocultando así el posible corte irregular de las piedras.

El cuerpo inferior de mayor anchura con una puerta decorada con una esculturilla de bronce de la Fama, el central asemeja un edificio entre cuatro columnas de lapislázuli con una puerta y dos edículos laterales con sendas esculturas en bronce en hornacinas. Una doble cornisa con balaustrada metálica rematada por figurillas forma el cuerpo superior sobre el que se eleva un ático con un reloj entre doubles columnas de lapislázuli con capiteles de bronce, coronado por un frontón semicircular y sobre él una figura de bronce del mismo tipo que las anteriores.

El centro del cuerpo alto lleva incorporado un armario central con una puerta de dos hojas, que dan acceso a un hueco a la izquierda con una balda y a la derecha cinco cajoncillos, con tiradores metálicos con sus frentes chapeados de palosanto y fileteados en caoba, igual a la cara interior de las portezuelas.

Este mueble ilustra de modo elocuente la transformación y últimas consecuencias de un tipo que forma parte de la historia del mobiliario italiano durante tres siglos, a partir del *studio* diseñado por Buontalenti y construido por Domenico del Tasso para Fernando I de Medici para la Tribuna degli Uffizi en torno a 1593⁹, que ha sido restaurada recientemente. Por la calidad y rareza de sus mármoles fue objeto de estudios mineralógicos ya en el siglo XVIII, desmembrándose en 1780. Se conserva su imagen por el grabado de De Greyss en los Uffizi y por un cuadro de Pignatta de 1715¹⁰. Ya en el siglo XVII sirvió de base a muchos otros como el realizado en los talleres granducales sobre diseño de Mateo Nigetti entre 1642-46 para Fernando II.

La colocación de mármoles encastrados en la superficie de ébano debida a modelos florentinos ha hecho que a todo mueble así decora-



do se le adjudique este origen, cuando lo cierto es que su empleo se extendió por otras ciudades italianas. No hay que olvidar que durante todo el siglo XVIII es el comercio exterior, sobre todo Inglaterra y Francia, el que se nutre de las producciones de los talleres lapidarios florentinos y romanos. Los visitantes que realizan su *Grand Tour*, sucumben sistemáticamente a la pasión por los mármoles y piedras duras, generalmente adquiriendo placas que se montarán más tarde en sus países en muebles de tipologías vernáculas. Esta afición permanece y se acrecienta en el último tercio del siglo XIX en el que se enfatizan las tradiciones antiguas. La Lombardía y esencialmente Milán se especializa en taraceas de marfil sobre ébano o maderas ebonizadas pero no desdeña la animación de la bicromía producida por esos elementos, mediante la adición de piedras, generalmente lapislázuli y ágatas variadas, alternando así los azules, rojos y blancos opalescentes con las grañas del marfil o hueso sobre el ébano.

La presencia de artistas italianos en las exposiciones nacionales y universales, especialmente en las de Florencia de 1861 y París de 1867 hace que la poderosa industria del mueble lombardo, entre la que se cuentan especialistas en reproducciones de muebles antiguos como Los Mora, los Speluzzi o Fontana, se especialice en producir muebles de gran empaque que compiten con los armarios y *buffets* “renacentistas” franceses. Verdaderamente suntuosos y siguiendo muy de cerca las tradiciones barrocas son los producidos en la década de los 70-90 en principio siguiendo de cerca los ejemplos existentes de intarsia marmórea en iglesias milanesas como la de Sant Alessandro. Se conocen piezas más ricas pero en esta misma línea producidas por Giuseppe Bertini, ebanista, anticuario y restaurador de muebles antiguos, especializado en marfil y *comesso en oietre dure*, participando con ellos en la Exposición de Bellas Artes de Parma de 1870, con una tienda



de “antigüedades y curiosidades” en la rua Venezia¹¹.

A estos muebles con muy precisa tipología decorativa, basada en el contraste estricto del mármol y las piedras duras con las cornisas negras, Colle añade un grupo de muebles, librerías, muebles de dos

cuerpos rematados con un reloj, algún tablero de mesa y sillas, citando también en nota los dos existentes en Madrid: la del Palacio Real y este de la colección Lázaro¹². Ambas piezas son similares aunque mucho más rica la del Patrimonio Nacional (Inv. 21100467), regalo de la princesa Beatriz a Alfonso XIII, tiene mejores proporciones, mayor calidad de piedras y un cajón inferior abatible, además de tres puertas en las que se alojan cajoncillos con los frentes en ébano y marfil que se repite al interior de las puertas.

Tanto en Europa como en Norteamérica este tipo de muebles se convierten en signos de distinción. En *Los salones de Madrid*, publicación que recoge fotografías y descripciones de las más importantes casas nobiliarias madrileñas, se cuentan al menos ocho descripciones de “un gran mueble italiano de ébano con marfil y /o con mármoles”¹³ colocado siempre en el lugar más destacado de esas mansiones, como representante de la moda y el buen gusto del momento. Pese a no conservarse fotografías de los mismos, no hay duda que Lázaro quiso, ya en época avanzada, tener una buena representación de este tipo de muebles y lo adquirió en fecha posterior a 1930 pues no figura en las fotografías de *La Esfera*¹⁴, ni figura en las guías del Museo hasta la 7ª edición (1981), considerándose como pieza italiana del siglo XVII.

Escritorios de ébano y marfil

Nº 3. Stipo italiano

Inventario: nº 2321

Material: Ébano, marfil, Interior roble

Dimensiones: 52 x 37 x 34 cm.

Catalogación: Milán, hacia 1870. Posible taller de Fontana.

Bibliografía: Castellanos 1986 p. 148, nº6, fig.13 y 14.



Exterior chapeado en ébano de Macasar, con recuadros formados por hilos de marfil en todas sus caras. En la tapa encuadran paneles de marfil incisos con roleos en ébano en un diseño central de tipo vegetal encerrado en recuadros, utilizándose la técnica de *tarsia a incastro* y completados con grabados del mismo tipo. Al interior se disponen seis cajones con similar diseño flanqueando una puerta central, sobre uno inferior corrido que aparenta tres. Tras la puerta se ocultan tres cajones secretos estrechos dispuestos horizontalmente y dos menores cuadrados. Los costados del receptáculo y el envés de la puerta chapeados con un rectángulo en madera oscura. En la tapa se representa una figura masculina como Apolo con lanza y escudo apoyado en el suelo.

Las soleras de los cajones no alcanzan la profundidad completa del mueble, sólo la mitad. Unos tacos dispuestos al fondo del cajón inferior imposibilitan la inclusión excesiva. La cara interna de la tapa frontal se decora del mismo modo pero solo con cuatro cuadrados

con roleos enmarcando una placa grande con una Minerva también en ébano sobre marfil. Patas torneadas den forma de disco. Grandes asas, cantoneras y cerradura al exterior y tiradores de los cajones de bronce dorado. Las cantoneras también muy grandes caladas. Los tiradores de los cajones formados por una cabeza de león cuyas fauces sujetan anillas.

El estilo de este mueble responde a las características de la corriente en boga en el primer cuarto del siglo XVII, que alcanzó a Italia, España y Sur de Alemania. Atribuido anteriormente por Castellanos a esta última, las más recientes investigaciones de Enrico Colle sobre un buen número de muebles de la *Civiche Raccolte Artistiche* del Museo Sforzesco de Milán¹⁵, nos llevan a incluirlo dentro de la producción italiana milanesa del círculo de Pogliani, y más concretamente al de Fontana, quien al decir de Giovanni Frattini “sobresale especialmente por el diseño no sólo emula sino que a veces sobrepasa en este género las más exquisitas obras del Cinquecento”¹⁶.

Tanto las dimensiones como las placas y los bronce son muy similares a varios que se encuentran en el Palacio del Quirinal, especialmente a los números 6 y 7, considerados ya por Gonzalez Palacios como pertenecientes a la producción ochocentista¹⁷. Incluso en estos se observa el anaranjado del ébano que en algunas zonas ha resultado fruto posiblemente de un mal secado. Las bandas de marfil que ocultan los cantos de los entrepaños van grabadas con motivos vegetales y geométricos de variados dibujos en estilo renacentista, variación típica de su empleo decimonónico.

Este tipo de muebles es relativamente abundante en la producción italiana, apareciendo con similares proporciones en el comercio de arte¹⁸.



Nº 4. Escritorio de ébano y marfil

Inventario: nº 5773

Material: Palosanto, ébano, marfil, cedro

Dimensiones: 89 x 49,5 x 28,5 cm.

Catalogación: Italia. Primer cuarto siglo XVII

Bibliografía: Domenech y P. Bueno 1921 lám.18 fig. 35; 1926 nº 227; Castellanos 1986 p. 148 nº 7 fig.15.



Sin tapa, en una caja con su interior de pino y entrepaños de tres cuartos de profundidad, su exterior va chapeado en palosanto con solo dos filetes de marfil enmarcando el frente y un sencillo dibujo geométrico a los costados. Su frente de gavetas se distribuye en dos cuatro a cada lado de un cuerpo central, cuyos frentes se decoran cada uno con dos placas de marfil grabado enmarcado por abundantes molduras. En el centro de las dos placas se aloja la cerradura sin bocallave alguna. El cuerpo central más estrecho se resuelve en una puerta con una placa de marfil central de igual dibujo que las laterales, enmarcada a modo de portada con molduras con orejas y flanqueada por dos columnas lisas de ébano con capiteles y basas de marfil. Elevada sobre un pedestal no accesible, se rematada en su parte alta con una balaustrada de marfil antepuesta a un cajón superior.

Tras la portada se alojan tres cajoncillos con frentes de palosanto asimismo con molduras de ébano y tiradores de marfil en forma de botones planos. Todo este cuerpo central parece estar renovado pos-

teriormente a la construcción del mueble.

El mueble responde a un tipo en origen italiano cercano por su distribución a la producción napolitana de principios del siglo XVII. Castellanos encuentra parecidos con el ejemplar del palacio Ruspoli de Roma atribuido a Giovanni Vanzani o Van Santen conocido por Giovanni degli Studi, quien recibió por uno 50 escudos de oro entre 1608 y 1609¹⁹.

Es también un tipo que se extendió abundantemente en España, donde además de numerosos ejemplares se encuentran representados en la pintura española. Uno de los primeros podría ser precisamente el representado en el *Retrato de dama* de Rodrigo de Villandrando, perteneciente a esta misma colección Lázaro, anterior a 1622, fecha de la muerte del pintor, aunque de menor tamaño que el que comentamos y muy abundantes a mediados de siglo, apareciendo en generalmente en composiciones de bodegones, desde Camprobín hasta Tomás Yepes, pasando por el más conocido de Antonio de Pereda en

el Museo del Ermitage, fechado en 1652²⁰. Son embargo los arabescos que decoran las placas son más cercanos a los del mueble que aparece en el cuadro atribuido recientemente al “Maestro lombardo del frutero” posiblemente un español²¹, pero no es común encontrar muebles españoles con balaustrada de hueso y sí en cambio en los italianos.

No obstante, las investigaciones de Colle sobre el mueble milanés y las de González Palacios en el Quirinal, sacan a la luz algunos ejemplares bastante parecidos, manipulados a finales del siglo XIX y con paneles similares a los de este mueble, de los que parecen conservarse algunas partes del XVII, la balaustrada y los *cigli* sobre los cajones²². Precisamente uno de los del Quirinal, muy parecido a este pero con dos puertas y doble columnata, procedía de las colecciones ducales de Parma al Quirinal y como tal se ha considerado como procedente de la colección Farnesio²³. Por último hay que tener presente que muebles muy similares que figuraban en los inventarios españoles con un precio sensiblemente más bajo que los de ébano y marfil historiados y que se conocieron bajo la denominación de “muebles de madera negra labrados de ataujía”, como los citados de Yepes o Pereda tuvieron gran éxito en el neorenacimiento y que tanto en Italia como en Alemania se realizaron un buen número de ellos destinados a las exposiciones universales²⁴.



Nº 5. Stipo ébano y marfil

Inventario: nº 5772**Material:** Ébano, marfil, hierro dorado**Dimensiones:** 66 x 41 x 31,5 cm.**Catalogación:** Italia, hacia 1600**Bibliografía:** castellanos 1989, nº 8, fig.16.

Siete cajones iguales y uno inferior grande que abarca la base del cuerpo central, aparentando ser ocho gavetas con molduras, decoradas solo con un filete en marfil y un tirador central de lo mismo. El cuerpo central a modo de portada está formada solo por un arco entre columnas estriadas con marfil, así como basas y capiteles sobre el entablamento someramente delineado con filetes de marfil un cajón superior cuyo frente ostenta una balaustrada de marfil. El compartimento interno va a su vez dividido con seis gavetillas, la superior aparente y la inferior de menor profundidad con un secreto sin tirador al fondo. Las bisagras y charnelas al interior de la tapa son doradas sobre un simple diseño geométrico.



Al exterior un simple filete forma un escueto dibujo geométrico en la tapa con una cerradura de ébano en forma de corazón. Cantoneras y asas de latón, estas parecen modernas.

El mueble responde estilísticamente a modelos italianos de finales del siglo XVI, aunque por sus proporciones parece más aconsejable incluirlo en el siguiente. La sobriedad decorativa tanto del exterior como del interior, aconseja su adscripción al primer cuarto del siglo XVII.

Aparecen en ventas italianas muebles semejantes que, sin duda, fueron también copiados en el siglo XIX, pero, a pesar de las restauraciones, parece que en gran parte pudiera ser original acorde con obras semejantes aparecidas en inventarios españoles de esas fechas.

Nº 6. Tocador con mármoles

Inventario: nº 3534

Material: cedro, palosanto, ébano, marfil, cristal de roca y piedras duras.

Dimensiones: 42 x 34 x 28 cm

Catalogación: Italia. Siglo XVII y 2ª mitad siglo XIX

Bibliografía: 1926 cat. nº 363; Castellanos 1986, 151, nº 12, fig. 21.



Exteriormente presenta el aspecto de una caja, de doble tapa, con cubierta elevada y moldurada chapeada de ébano con un sencillo fileteado al frente de hueso dibujando un óvalo lobulado inserto en un rectángulo. En el resalte de la cubierta se aloja un espejo, accesible al levantar aquella, que va sujeto por dos pequeños pasadores de hueso a una moldura fina de lo mismo. El espejo se encuadra con chapas de palosanto con taracea de hueso formando tallos y roleos en recuadros con disposición geométrica, con sus centros decorados por segmentos de mármoles de colores.

La cara interior de la tapa frontal dibuja un rombo a modo de punta de diamante inserto y entrelazado en un rectángulo. El centro lo ocupa una piedra de ágata, imitando asimismo el corte del diamante con sus esquinas cortadas a modo de grapas de sujeción, rodeada de roleos en marfil también con piedras cortadas en círculos o rombos entre ellos. Piedra verde con vetas rojas, cuadrados rojos y lapislázuli. Ágatas cuadradas en los extremos.

El interior presenta un frente como de escritorio arquitectónico con una portada central que, en este caso dadas sus dimensiones, es simplemente un cajón de proporciones cuadradas con dos gavetas a cada lado decoradas igualmente con arabescos y piedras duras, separados por cuatro columnas torsas de cristal de roca. Sobre una cornisa a modo de entablamento, se desarrolla un ático que se compone de un cajón corrido cuyo centro dibuja un luneto y que se decora con mármoles fileteados de hueso sin arabescos, mientras que a los lados se repiten rectángulos simulando cajones, completando así la fachada. La zona correspondiente al zócalo y pedestales de las columnas lleva insertas piedras, también marcando un ritmo: dos cuadrados flanqueando un óvalo con un ágata, mientras que los frentes de los pedestales quedan subrayados por dos rectángulos con plaquillas de mármoles alternando los colores.

Este tipo de mueble, al que modernamente se ha denominado joyero, quizás por su riqueza interior que contrasta con la austeridad externa, viene dotado de un aditamento nuevo, el espejo situado al interior de la tapa. En inventarios españoles, a muebles con unas dimensiones semejantes se les denominaba *tocador*. Y así lo recoge el *Diccionario de Autoridades* “una caja de madera exquisita con algunos embutidos de concha u marfil ó plata y en ella divisiones para guardar los adornos y buxerías del tocado las mugeres. Suelen tener en la tapa un espejo, para estarse mirando cuando se peina”. En general se trata de piezas pequeñas y bastante decoradas para ser colocadas sobre las mesas. Esta hipótesis viene avalada por la presencia en ellos, además del espejo, de cajoncillos sin llaves ni secretos²⁵.

Estilísticamente es un fiel reflejo del interés arquitectónico, que se traduce en estos pequeños edificios que simulan portadas, enriqueciéndolos con piedras duras, moda imperante sobre todo en Florencia y Roma durante todo el primer cuarto del siglo XVII, pero que se extiende por toda Europa. La presencia de algunos similares en colecciones antiguas, como en el Palazzo Spinola de Genova²⁶ avala la doble teoría de la utilización por un lado de piedras duras en otras ciudades italianas, sobre modelos florentinos, así como la adición de elementos de marfil y en segundo lugar la continuación de un tipo de mueble como el tocador con pocas variantes desde el siglo XVI.



Nº 7. Tocador con piedras duras, marfil y cristal de roca

Inventario: nº 285**Material:** Palosanto, marfil, piedras duras, cristal**Dimensiones:** 64 x 56 x 57 cm.**Catalogación:** Italia .Hacia 1870-90**Bibliografía:** 1926 cat. nº 362; Castellanos 1986 nº 11 fig.20; Ca-
món Aznar, *Guía* 1993.

De estructura prismática con dos puertas al frente y una tapa superior que se levanta, a cuyo resalte central corresponde un espejo al interior. El exterior elevado sobre patas de bronce dorado, con dos puertas al frente que se abren al centro y una superior con cuerpo elevado, va chapeado de palosanto con filetes de hueso dobles en una rigurosa y austera composición geométrica. Al interior, en cambio muestra la misma estructura decorativa a base de líneas de hueso enmarcando dibujos geométricos con rectángulos, círculos y óvalos insertos en filetes de hueso y en cuyo interior se desarrollan composiciones de ro-
leos centrando una pieza de mármol de diferentes colores.

El frente de cajones muestra una estructura arquitectónica, de fachada, con cuatro columnas de cristal torneadas que separan tres cuerpos de dos gavetas cada uno y sobre un entablamento y un frontón central que se continúa en balaustrada en los laterales. En el ático se repiten los mismos motivos decorativos, abriéndose el central superior mediante llave. Todos los frentes de los cajones van chapeados en ébano con arabescos de hueso centrando piedras duras. Las seis gavetas van enmarcadas por molduras ondeadas, así como la línea inferior y la que cierra la fachada por la parte alta, bajo la balaustrada. Esta, cuyos elementos representan jarrones planos, las basas y capiteles de las columnas, bocallaves y tiradores son de bronce así como los pies formados por *putti* alados.



Las piedras utilizadas, ágatas, mármol rosso antico o diasprio de Sicilia y lapislázuli, de pequeño tamaño, existentes en el mercado de lapidarios italianos y muy empleadas de esta forma en el siglo XIX, siguiendo ejemplos del siglo XVII. Entonces no era tan frecuente la inclusión directa en la madera bordeada de filetes de marfil. Generalmente se aislaban rodeándolas de una moldura bien en ébano, bien en bronce, a modo de filete. Un ejemplar similar se encontraba antes de la Guerra Civil en la colección Payá²⁷.

Con estructura diferente, es una muestra de la interpretación decimonónica italiana de la ebanistería, las piedras duras etc., que se encuentran en otro mueble de la colección aunque aquel de menor tamaño (inventario nº 3534).



NOTAS A PIE

¹ González Palacios 1986, pp.64-66 y 1993, p. 402 y ss.

² Giusti 1991, p.80.

³ Fabbri, R. *Meubles d'apparat dans les Pays-Bas meridionaux*. Bruxelles, 1989, pp. 34 y 156.

⁴ Colle 1996 cat. nº 64, nº 66, pp.213-216.

⁵ Aguiló AEA 1999, nº 288, p. 573.

⁶ *Il Museo Sttibert*, 1776, p.46 nº 224.

⁷ En el Museo del Prado, Legado Fernández Durán: se conserva una arqueta con placas con idénticas características considerada obra del siglo XVII. Inventario nº 178FD: *El Legado Fernández Durán* cat. nº 173.

⁸ *Pensieri sull'arte* 1880, p.66.

⁹ D. Heikamp "Zur Geschicgte der Uffizien Tribuna und die Kunstschränke in Florenz und Deutschland" en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXVI, 3-4 1963, pp. 193-268 y Colle 1996, pp.191-194.

¹⁰ Massinnelli 1993, fig. 88.

¹¹ Bertini colaboró de manera efectiva en la colección Poldi Pezzoli, re-dactando el *Catalogo generale della Fondazione Poldi Pezzoli*, Tipog. A. Lombardi. Milano 1881.

¹² Colle 1995, fig.49, nota 43.

¹³ Rodríguez R. de la Escalera, E.

¹⁴ J. Romano 1930, Fot. p. 24.

¹⁵ "Dipingere coll'intarsiatura in legno: Appunti sul mobile intarsiato lombardo" *Rassegna di studi e di notizie*. Castello Sforzesco. Vol. XIX anno XXII, 1995, p. 139.

¹⁶ *Storia e Statistica dell'Industria Manifatturiera in Lombardia*, Milano 1856.

¹⁷ González Palacios 1996, nº 5-7.

¹⁸ Christie's Monaco 21 Junio 1998, lote nº 579.

¹⁹ Lizzani, G. *IL mobile romano* 1970, p. 44.

²⁰ Angulo, D y Pérez Sánchez, *La pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, CSIC, lám. 181.

²¹ Christie's Londres 7 julio 1995, lote 89.

²² Colle 1995 y G. Palacios 1996, pp. 54-55.

²³ Jestaz, "le decor mobilier, les objets d'art et la sculpture moderne" en *Le Palais Farnese*. Parma 1981, fig.21.

²⁴ Aguiló, "La evolución de la decoración con placas de marfil en los muebles del siglo XVII", *Materiales singulares aplicados al mueble*. Barcelona, Associació per a l'estudi del moble. 2012, pp. 9-21.

²⁵ González Palacios 1996, p.42. refiriéndose a un mueble veneciano del siglo XVI con distinta decoración pero con similar estructura, apoya idéntica teoría.

²⁶ Simonetti 1992. Nº 260, pp. 394-395.

²⁷ Depositado en el frontón Jai-Alai número 194. Archivo de Recuperación CSIC.

LA COLECCIÓN DE MESAS

Nº 1. Mesa

Inventario: nº 2967

Material: castaño, roble, nogal

Dimensiones: alt. 82 x 136 cm.

Catalogación: Italia. Posible siglo XV, probablemente siglo XIX

Bibliografía: cat. N.Y. nº 264¹.

Sobre cuatro patas a modo de grandes mensulones armadas en rectángulo con una cruz central apoya un tablero octogonal formado por tres tableros con faldón dentado y con ovas. El estado de la madera con sucesivas capas de barnices impide su correcta clasificación, pudiendo tratarse de nogal, aunque no de gran calidad ya que presenta varios nudos y deformidades.

Más visibles son los tableros que forman las patas, en los que además del deterioro se puede advertir la madera de castaño, aunque de textura muy basta y decoradas con un guilloqueado enmarcando una voluta plana, motivo que aparece repetido en los cantos. La cruz en la que se insertan los cuatro tableros de las patas y que soporta el considerable peso de la cubierta es de roble, presenta varias maderas de refuerzo insertas en los peinaos por dos grandes espigas.

El tipo de mesa central con tablero octogonal, trípode o monopo-



dia es una de las más características de la Italia del Renacimiento. Se trataba de una pieza ornamental, no de uso común, que se colocaba en el centro de las estancias principales. Por ese mismo carácter de representatividad, los materiales debían ser también ricos, acordes con esa finalidad. Ebano y marfil y sobre todo embutidos de mármoles y piedras duras acaparan con exclusividad toda la producción².

Un dibujo conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York³ ilustra exactamente como eran este tipo de mesas, que habitualmente remataban en garras. Las volutas no sólo son una referencia ornamental antigua, sino que además determinan el ritmo del contorno y crean un espacio para tallas adicionales, generalmente cartuchos con temas heráldicos y empresas.

Nada de esto se contempla en la mesa de la colección Lázaro. Sus referentes más cercanos están en las abundantes reconstrucciones del último cuarto del siglo XIX, que se realizaron en Italia y pasaron a formar parte de las más relevantes colecciones privadas. Similares hubo en la colección Bardini, en la Julius Böhrer y en la Demidoff, hoy en el Museo Bardini⁴, aunque la más cercana es una catalogada por Schottmüller como perteneciente a Italia central hacia 1600⁵.

En el catálogo de la exposición de Lisboa se constata que una mesa pareja de esta pertenece a la colección Pierpont Morgan de Nueva York. Un buen número de mesas con proporciones muy similares - aproximadamente 165-170 cm de diámetro- tableros poligonales y varios tipos de pies aparecen en los últimos años en las salas de subastas, consideradas correctamente como “estilo renacimiento”⁶.



Nº 2. Mesa francesa sobre columnas

Inventario: nº 2791

Material: roble

Dimensiones: alt. 85 x 70 cm.

Catalogación: Francia. Posible siglo XVI, probablemente hacia 1870

Procedencia: colección Emile Gavet

Exposiciones: Cat. Lisboa nº 269, ilustr. XXXVII.

Sobre dos gruesas zapatas y ancho travesaño central, rematado con ovas en los cantos superiores y con tallas planas de acanto en sentido longitudinal en las zapatas, se levantan cinco columnas toscanas, con basas de anillos y palmetas, cuyos fustes van asimismo decorados con hojas de vid enrolladas y racimos, tallado todo en muy bajorelieve. Rematan con capiteles de tipo jónico, con volutas a los lados pero realizados de un modo esquemático. Entre los pares de columnas que arman los costados se cierra un arco con una gran clave en punta de diamante, de la que pende un pinjante. Las enjutas llevan talla plana de tipo vegetal. Sobre ellas un grueso faldón decorado con ovas en su parte inferior y palmetas invertidas en la moldura a modo de caveto también talladas. Se cierra en su parte alta por un tablero cuadrado cabeceado de inferior calidad. Como es habitual en las mesas renacentistas francesas de las esquinas penden pináculos o peonzas invertidas gallonadas. Carece de remate sobre las columnas a modo de entablamento como la mayoría de estas mesas.



En el inventario figura como “Pie de mesa tallado con cuatro columnas entorchadas de guirnalda de yedra, chambrana y otra columna central del mismo tipo. Pies de mensulones de hojas de acanto. Tablero cuadrado añadido. Francés siglo XVI”. El aire general sin duda responde a los popularizados diseños de DuCerceau de *tables à l’italienne*....que han dejado la clasificación de estas mesas a caballo entre la producción francesa y la italiana, si bien no son demasiado habituales en el Renacimiento francés las dimensiones tan cuadradas. Las columnas recubiertas de hiedra son un referente al mundo clásico, que se encuentran incluidas en dibujos tan cercanos como el *De varia commesurazione*... de Juan de Arfe (Sevilla 1585).

Se encuentra reproducida –con el mismo tablero nuevo– en *Le Meuble d'Art dans les Collections Particulières*⁷, como perteneciente a la colección Gavet y clasificada como lyonesa de mediados del siglo XVI.

Sin duda las columnas el travesaño y las zapatas son originales. No lo parecen sin embargo los arcos que unen las laterales, a los que falta la continuidad de su parte alta a modo de entablamento, requerida en el tratamiento de la arquitectura clásica francesa del Renacimiento.

Este tipo de mesa no aparece específicamente descrito en los inventarios franceses publicados, pero tiene algunas características comunes a un ejemplar de la colección Frick⁸, como las molduras con talla muy plana, la decoración acartonada de los costados de las zapatas y sobre todo las columnas, con las vides enrolladas en su fuste, que permiten englobarlas en un pequeño grupo sin duda francés.

Se trata de un tipo de mesa que hizo impacto entre los coleccionistas del siglo XIX. En la misma colección había una similar pero plegable y con columnas estriadas. En la colección Spitzer tres del mismo estilo⁹, la nº 26, la nº 22 con columnas acanaladas, cabezas de carnero en los ángulos y tablero liso. La colección Emile Gavet se vendió en París en el Hôtel Drouot en mayo-junio de 1897, pudiendo muy bien ser adquirida ya entonces por Lázaro.

Nº 3. Mesa de estilo renacimiento francés

Inventario: nº 5318

Material: nogal

Dimensiones: 131 x 80 x 86 cm.

Catalogación: Francia. Estilo siglo XVI, hacia 1900



Dos grandes zapatas a los costados unidas por una gruesa chambrana con cuatro balaustres soportan el tablero de borde moldurado y amplio faldón a modo de entablamento, tallado a su vez con ovas en su parte baja. Las cartelas que centran los costados llevan cabezas de leones a ambos lados sobre las volutas que se ensanchan hacia los lados, con un escudo en el centro a modo de lambrequín en el que campean un árbol, una estrella y dos flores de lis todo ello bajo un yelmo con cimera. Otras máscaras con cabezas de león se incorporan al centro y a la parte inferior del pie. Hojas de acanto extendidas, palmetas y círculos completan la decoración de tipo clásico.

Sigue los modelos de las mesas “a la italiana” de Ducerceau que también popularizaron los grabados de Vredeman de Vries, mientras que los torneados de los balaustres siguen muy de cerca los en forma de campana característicos del periodo William & Mary (1690-1700).

Precisamente por la abundancia de grabados existentes, este tipo fue muy copiado y reinterpretado a finales del siglo XIX. Sobre todo a partir de la Exposición Retrospectiva de Lyon de 1877. Prácticamente en todos los museos se encuentran ejemplares similares. Quizás los más parecidos fueros los pertenecientes a la colección Chabrière Arlès, hoy en la colección Frick¹⁰, en el Metropolitan Museum, procedente de la colección Altman¹¹, en la colección Bardini y en la Spitzer y en la colección Gavet, en la que había varias de este tipo con el tablero extensible. La más parecida está clasificada como borgoñona hacia 1560¹². En España se encuentran algunas muy semejantes, llegadas allí de colecciones antiguas como la del Museo Arqueológico Nacional procedente del legado Palmaroli¹³.

Nº 4. Mesa taracea

Inventario: nº 8038

Material: roble, nogal, castaño, hueso

Dimensiones: 192 x 81 x 980 cm.

Catalogación: España. Tablero hacia 1690-1700, soportes modernos.



Sobre patas de silueta recortada y chambranas ondulantes sujetos entre sí por gruesos fiadores de hierro en ese y cruzados bajo el tablero decorados con discos, capullos y rematados en plancha abierta plana. El tablero, que vuela ampliamente a los costados se fija sobre dos peinazos que se apoyan en dos soportes mediante un ensamble en ranura y va taraceado con chapas o lámina de roble y castaño en su color y teñido, formando polígonos y estrellas en las que la madera alterna con el hueso. El esquema central está compuesto por un octógono encadenado con dos cuadrados dispuestos a 45º formados por filetes de madera rojiza, posiblemente jacarandá, en cuyos interiores se dibujan octógonos con estrellas en hueso. Todo ello se subraya por una platabanda de lo mismo con abanicos de hueso y exteriores con centros de hueso alternando con corazones de jacarandá en los ángulos. El reverso del tablero parece de castaño o pino, en el que se observan abundantes hongos y mantiene los primitivos travesaños con sus goznes, pues se trataba de una mesa plegable. La colocación

de los fiadores posteriores impide esta función. Se aprecian varias restauraciones en las maderas que componen la parquetaría del tablero, siendo sustituidas algunos de los filetes por una madera distinta.

La utilización de las estrellas perfiladas en triángulos bicolors a modo de rosa de los vientos se encuentra abundantemente en tableros lisos. En los conventos se conservan bastante regularmente en portezuelas pequeñas, alacenas, puertas de comulgatorio de monjas, fondos de escaparates y urnas, como por ejemplo el relicario del Monasterio de Sancti Spiritus de Toro¹⁴. Es un tema común al mundo mediterráneo del siglo XVII. En España quizás el foco principal de su producción es Valencia donde se da con profusión el juego de la combinación colorista de maderas en esquemas geométricos, pero allí se

utiliza más en maderas macizas: peinazos, cantos de tableros, parte alta de las patas, faldones de mesas etc. suelen ir acompañadas de filetes de boj, como el de la colección Serra de Alzaga de Valencia¹⁵.

La introducción de los motivos en forma de corazón nos lleva a un precedente flamenco, pero los materiales utilizados nos vuelven al mundo mediterráneo. En el Palazzo Pitti de Florencia se conservan dos mesas (Inv. MPP 1911 nº 11680 y 81) hoy en los apartamentos del Gran Príncipe Ferdinando clasificadas por Massinelli y Colle en torno a 1650. Sus dimensiones no eran superiores a 140 cm. por lo que sus patas eran plegables, apareciendo en los inventarios con la denominación “de campo”. Las que se consignan en inventarios del siglo XIX, torneadas y teñidas de negro eran adiciones ochocentistas¹⁶. El esquema es similar entre ellas, pero no así los materiales ni la forma de construcción. En las florentinas el tablero va completamente chapeado de ébano y lleva filetes de granadillo (palisandro) y las estrellas en marfil. En ésta, en cambio, la construcción del tablero se asemeja a la labor de parquetería, es decir, el ensamblado de varios listones de maderas en diferentes direcciones. Es un tipo de labor comenzado en Francia en la segunda mitad del siglo XVII y que se extendió por toda Europa. De los ebanistas flamencos proviene sin duda el diseño de los ángulos en forma de corazón.

La filiación española que se le atribuye en el inventario, tiene sus más cercanos ejemplos -en el sistema de construcción a base de listones de madera ensamblados- en los escritorios mallorquines que utilizan la madera de xicranda (jacarandá) en chapas combinando con el palosanto y el hueso¹⁷. Los temas decorativos como se ha visto se utilizan en Valencia, pero también en Mallorca, según se advierte en el ejemplar de esta procedencia, aunque con otros soportes, clasificado por Byne a finales del siglo XVII¹⁸.

Para su correcta clasificación advertimos que presenta un problema de proporciones. El tablero es demasiado largo para las patas y además los hierros son demasiado gruesos para el conjunto, por lo que parece un tablero no anterior a 1690, introducido en un marco y dotándolo de soportes “a la española”, patas recortadas del estilo de las utilizadas en Salamanca y León en el siglo XVII. Estas operaciones se llevaron a cabo sin duda, antes de su adquisición, es decir en los primeros años del siglo XX.



Nº 5. Mesa

Inventario: nº 143

Material: nogal

Catalogación: hacia 1900-1920

Los soportes están formados por tableros aserrados con recortes exterior e interiormente en disposición trapezoidal unidos por chambranas lisas del mismo grosor e insertados en un peinazo que se atornilla al tablero por su parte inferior. Fiadores de hierro curvos se unen en el centro de aquel rematándose en volutas tanto por su parte alta como tras el tornillo que las sujeta a las chambranas laterales.

A este tipo de soportes se le denomina de lira, tipo originario de Italia que se utilizó de forma generalizada en España en el siglo XVII y sobre todo en el XVIII, dando origen a múltiples variaciones locales. El tablero liso va cabeceado en los costados.



Nº 6. Mesilla-bufetillo

Inventario: nº 2313**Material:** castaño, concha, hueso, hierro**Dimensiones:** 55 x 43 x 39 cm.**Catalogación:** España, hacia 1880-90

Patas formadas por secciones de torneados en balaustre, con pies de peonza, dispuestas en forma trapezoidal, unidas por chambranas con su borde inferior ondulado, teñidas de negro y unidas por fiadores de hierro curvos de sección abalaustrada y cruzados en el centro, rematados en pala abierta.

El tablero, clavado a los travesaños transversales y sin encajar, lleva decoración geométrica a base de hilos de boj, óvalos y rombos en concha sobre fondo rojo que se resuelven a modo de corazón en las esquinas.

El dibujo bastante torpemente realizado, en algunos puntos no se inserta correctamente. Asimismo la secuencia de compartimentación, suele llevar siempre y no aquí, líneas dobles y los círculos suelen ir encadenados en grupos de tres. No es habitual como aquí que se inserte un solo círculo en un rectángulo. Junto con la 2320 representa el estilo doméstico usual de la segunda mitad del siglo XIX, interpretando los modelos del XVII, de procedencia flamenca.



Nº 7. Bufete

Inventario: nº 2320**Material:** nogal, concha y boj**Dimensiones:** 81 x 78 x 52 cm.**Catalogación:** España

Patatas rectas con chambranas laterales iguales unidas por una central en H. Todos los elementos son de madera teñida de negro y torneadas en discos muy juntos, con el denominado torneado *de lenteja*, que se puso de moda a mediados del siglo XIX. Torneado conseguido de modo industrializado con tornos mecánicos se utilizó insistentemente para todo tipo de muebles de dimensiones no muy grandes, mesas o bufetes, sillas, sillitas bajas, taburetes, etc. que necesitasen apoyos de un diámetro no superior a los tres cm., los pies son torneados en disminución, en forma de peonza y de una sección diferente a las patas, disposición adoptada en el siglo XIX.

El tablero de proporciones más bien cuadradas, va ensamblado a testa, lleva tiras de madera más oscura incluidas entre filetes de boj. Este asimismo forma dibujos entrelazados de tipo geométrico guilloqueado, enmarcando a su vez piezas ovaladas de concha aplicada sobre fondo pintado de rojo. En los ángulos estas piezas adoptan la forma de corazón, tan característica del mobiliario flamenco que llegó abundantemente a España en el siglo XVII a través del comercio artístico. En este caso el guilloqueado que encuadra las dos cartelas



centrales es excesivamente grande para lo habitual.

Posiblemente las proporciones de este tipo de mesas en origen utilizadas para sostener escaparates o urnas con esculturas religiosas o ceras en el siglo XVII, fueran las más favorables para su adopción en torno a 1850 como mesillas de salón en los recreados ambientes “estilo español”, pero esta tiene una altura superior a la media, quizás por ello y por haber sido utilizada por Lázaro para escribir, figura en el inventario de Camps Cazorla como *mesa de escritorio española del siglo XVII*.

Nº 8. Bufete

Inventario: nº 3107**Material:** castaño, haya teñida**Dimensiones:** 89 x 74 x 44,5 cm.**Catalogación:** hacia 1900-1920

El soporte está formado por dos caballetes de madera teñida de negro, con torneados de bola de secciones iguales y los pies también torneados. Fiadores de hierro finos con disco intermedio y cruzados sujetos a las chambranas, las cuales repiten el mismo tipo de torneado. Tablero sin encaje, simplemente depositado sobre las patas, decorado con una faja de madera rojiza que corre alrededor a 5 cm. del borde. Los cantos del tablero van adornados con chapas de metal dorado y calado en centros y esquinas sobre fondo rojo, lo que quizás contribuyó a su clasificación en el inventario como italiana del siglo XVII.

La forma troncopiramidal resultante continúa la tradición de la mesa española desde el siglo XVI. Los torneados repiten los característicos de la década de 1620-30, prácticamente iguales a los que soportan los escritorios flamencos de esa época, pero unidos por los hierros, más hispánicos. Estos son demasiado finos para las dimensiones del tablero, que a su vez es muy fino. Los soportes claramente modernos y la ornamentación recuerda de lejos las cantoneras de los bargueños. En el tablero se advierte, asimismo, las huellas de la sierra mecánica.



Nº 9. Bufetillo

Inventario: nº 2306**Material:** pino, chapa de castaño, boj, hueso**Dimensiones:** 65 x 61 45 cm.**Catalogación:** Posiblemente hacia 1880

Patas de silueta plana con recortes variados rematadas en voluta hacia el interior, coincide con el tipo que habitualmente se denomina de lira característica de los últimos años del siglo XVII.

Tablero apoyado directamente sobre los caballetes, lleva una decoración de ocho recuadros de boj fileteados por una doble línea de la misma madera que centran una placa en la que va taraceada una cartela de hueso o marfil.

Su colocación como soporte del escritorio nº 2321 decorado con ébano y marfil, en cuya superficie el ébano aparece anaranjado, podría ser determinante para la combinación de colores de este tablero. Podría apuntarse a una fabricación levantina de finales del siglo XIX, encargada expresamente por Lázar.



Mesas o bufetes modernas bajo escritorios

Nº 10. Mesa de apoyo de bargueño

Inventario: nº 2564

Material: castaño

Dimensiones: 129 x 83 x 46 cm.

Catalogación: Cataluña, h.1870

Torneados mecánicos de tipo lenteja estrechos con pies de peonza teñidos en negro y sujetos por las chambranas con fiadores de hierro de secciones curvas distintas. Estos últimos, que no se juntan en el centro ni se cruzan como es habitual, soportan un tablero bastante fino y amplio no ensamblado sino clavado. Pensado para completar el mueble Inv. nº 158 de taracea.



Nº 11. Mesa de apoyo de bargueño

Inventario: nº 3357

Dimensiones: 133 x 77, 5 x 44,5 cm.

Catalogación: hacia 1920

Tablero completamente liso de cantos rectos apoyado en caballetes con torneado de lenteja de diámetro sensiblemente menor que los anteriores. Hierros en S cruzados y rematados en voluta en sus extremos inferiores. Anteriormente servía de apoyo al escritorio nº 3356, para el que sin duda fue realizado.



Nº 12. Mesilla

Inventario: nº 2311**Material:** nogal**Dimensiones:** 72 x 47 x 40 cm.**Catalogación:** España, hacia 1900

En una estructura completamente nueva de patas perfiladas y en forma troncopiramidal con chambranas iguales se han ensamblado dos chambranas longitudinales realizadas en una madera más antigua, recortadas en ondas y talladas en sus caras externas con elementos vegetales tipo racimos o flores en las dos direcciones. Se advierte claramente que están hechas exprofeso para éste u otro mueble con las mismas dimensiones, ya que sus extremos concluyen los dibujos, es decir no se trata de una tabla antigua tallada y cortada a la medida del mueble. El tipo de trabajo pertenece por entero al ámbito de la talla popular, cercana a las áreas de montaña que se suelen realizar en maderas blandas, sin relación alguna con el mobiliario tradicional ni de tipo tradicional español.



Nº 13. Mesa estilo español

Inventario: nº 4062**Dimensiones:** 201 x 85,5 x 96 cm.**Catalogación:** España, hacia 1900

Un gran tablero con el borde moldurado en gallones apoya sobre patas torneadas en disposición de tronco de pirámide. Las chambranas también van torneadas y de sus centros parten fiadores de hierro retorcidos y con dos discos, que se cruzan bajo el tablero.

Los soportes son de grandes dimensiones y muy fuertes, aptos para soportar un tablero mucho más grueso que el que lleva. Las secciones poliédricas son asimismo muy grandes. Está mal resuelta el ensamble de los elementos torneados con el larguero longitudinal que soporta el tablero, pues en la moldura de gola de los tableros de los siglos XVI y XVII se observa siempre el extremo de una larga cola de milano que, según las características técnicas de la época, aseguran la conexión entre el tablero y las patas, que aquí no aparece.

Se trata de una típica creación de finales del siglo XIX, posiblemente realizada en taller madrileño para el propio Lázaro.

Nº 14. Mesa larga

Inventario: nº 7954**Material:** nogal**Catalogación:** España. Partes siglo XVII, hacia 1900

Estructura de mesa rectangular con seis patas formadas por baustres, chambrana perimetral con faldón amplio en el que se alojan dos cajones con los frentes tallados en bajorrelieve vegetal centrados por una cartela con bocallave y asas finas de hierro, repitiéndose la talla en los costados. Tablero de amplio vuelo.

Prácticamente toda la mesa es de construcción moderna excepto los frentes de los cajones, en los que por la textura de la madera, la disposición de los elementos vegetales y la talla, nos acercan a la producción española de mediados del siglo XVII. Los torneados de baustres, modernos, son muy similares a los utilizados en la primera mitad del siglo XVII, con abundantes ejemplos en todas las colecciones, como la del Museo Nacional de Artes Decorativas¹⁹.

Estructuralmente sigue el tipo de las mesas conocidas como de refectorio, en las que es habitual -por sus dimensiones- la chambrana perimetral. Ejemplares similares se encuentran en el castillo de Peralada y en el palacio de Liria²⁰, si bien el tipo de recorte de moldurado de aquella no es habitual en la mesa española. Asimismo carece de las colas de milano visibles bajo el tablero, característica de la mesa española.



Nº 15. Mesa refectorio

Inventario: nº 952**Material:** nogal y roble**Dimensiones:** 427 x 78 cm.**Catalogación:** España. Siglo XVII con adiciones en el XIX

Un grueso tablero de nogal de grandes dimensiones, vuela 44 cm. por cada lado del cuerpo del mueble. Este está formado por seis paras torneadas que se unen entre sí dos a dos mediante chambranas lisas. Éstas a su vez se unen por medio de una larga pieza longitudinal similar a las transversales formando una H. El tablero descansa sobre un amplio faldón con su canto inferior moldurado, en el que se alojan cuatro cajones con los frentes decorados con talla ordenada en torno a un eje central en el que se aloja la bocallave de hierro sobre una pieza de terciopelo rojo. La decoración consiste en dos círculos estrellados con botón central a modo de flor rematando en tres volutas decrecientes a cada lado. Los espacios entre los cajones repiten el mismo motivo. En la trasera quedan delimitados los tramos del faldón decorándose con amplio zig-zag. En los lados estrechos no hay decoración alguna.

La unión del tablero al faldón se realiza mediante gruesos clavos de hierro. En la trasera todo el lado izquierdo está reconstruido utilizando gruesas piezas de madera de pino teñido pues se advierten grandes



agujeros rellenos. El esquema decorativo del círculo radial es muy común en el mueble popular. Una referencia podría estar en la mesa del Museo Nacional de Artes Decorativas, con dibujos exactos pero estilísticamente dentro del siglo XVIII.

Generalmente los frentes de los cajones no llevan bocallave, sino solamente tiradores. También lo usual es que los espacios entre los cajones vayan resaltados por ménsulas de sección variable según los momentos, desde finales del siglo XVI hasta finales del XVII. En ésta, sin embargo se repiten las mismas tallas que en los frentes de los cajones, lo que confieren a la pieza un aspecto dudoso respecto a su filiación seicentista.

Este tipo de mesas tan largas -superan los cuatro metros- han venido llamándose de refectorio sin apoyo documental alguno. En realidad las que en estas estancias conventuales se conservan y se conocen por la documentación y los testimonios gráficos, son muy sencillas: las patas no van torneadas sino escuadradas y en la mayoría de los casos sujetas al suelo y sobre todo carecen de cajones, elementos no necesarios para su destino. Sin duda la denominación le viene de su extrema longitud que recuerda de algún modo aquéllas.

Mesas con una longitud similar aparecen no sólo en España, incluso son más generales en otros países como Inglaterra o los Países Bajos desde el siglo XIV con tallas de pergamino y menor vuelo de tablero. Su uso se incrementó en el siglo XX en vestíbulos y estancias grandes, siendo muy buscadas sobre todo para el amueblamiento de los Paradores de Turismo, ya que son generalmente los tableros consistentes en grandes tablas de nogal entre 4 y 5 cm de grosor incluso a veces de una sola pieza, los que le confieren más valor. No parece ser el caso.

Por sus numerosas incorrecciones estilísticas y constructivas, además de las diversas combinaciones de maderas que se observan en su parte inferior, creemos se trata de una reconstrucción de hacia 1900, utilizando maderas antiguas.



Nº 16. Mesa portuguesa

Inventario: nº 8451**Material:** palosanto, teca, ébano y marfil/hueso, boj, bronce**Dimensiones:** 145 x 86 x 78,5 cm.**Catalogación:** Portugal. Siglo XVIII-XIX

Tres cajones practicables al frente, dos aparentes a los lados con bocallaves caladas y tiradores de latón en forma de gota. Molduras ondeadas en los frentes de los cajones enmarcar la labor de taracea de estos. Cada cajón lleva una cerradura embutida, perdida la de la derecha. Las patas, aparentemente de palosanto, van torneadas con discos de diferentes tamaños y tramos centrales salomónicos de los denominados en portugués de *bolachas* y *retorcidos* o torneados. Chambrana perimetral con seis apoyos y refuerzo transversal central para soportar el peso del tablero y los cajones. El faldón va reforzado y recortado en tres secciones, sujetos con tirafondos de bronce sobre chapa calada de lo mismo de 1 cm. de grosor y sujeto con espigas de madera a los



ángulos con un tornillo moderno en la trasera izquierda. El tablero con borde gallonado está formado por una platabanda de caoba entre por dos fajas de palosanto que enmarcan una retícula de círculos secantes de teca y ébano con puntas de marfil, no metálicas, como era habitual. Los frentes de los cajones con idéntica decoración resaltan gracias a los *trémidos*, nombre con el que se designan las molduras ondeadas característica del mobiliario portugués.

Probablemente esta pieza fue adquirida en su estancia en Lisboa ya en los años cuarenta, perteneciendo al mobiliario barroco en el que aunaban características del mobiliario portugués como loas placas de bronce calado, los frentes convexos de los cajones y los torneados característicos de las camas, junto con la decoración de taracea lusoin-dia, existiendo un amplio mercado a finales del siglo XIX.

Nº 17. Mesa grande de lira

Inventario: nº 3312**Material:** castaño y nogal**Dimensiones:** 186 x 103 x 85 cm.**Procedencia:** Col. Mariano Fortuny**Bibliografía:** Feduchi 1969, fig.78.

Mesa grande de patas recortadas y talladas así como las chambranas también recortadas por su parte alta. Los frentes de las patas, en su parte alta llevan talladas cartelas a modo de guardamalletas, y el resto abundante vegetal. Fiadores de hierro dobles, de sección redonda eseados abalaustrados y cruzados rematados en volutas amplias tanto arriba como abajo y con hojas de roble en el cruce central.

Amplia moldura de gola, cuya testa acusa el ensamble de cola de milano, asegura al tablero, técnica usual en la fabricación tradicional española desde el siglo XVI. Sin embargo se ve asegurada por cuatro tirafondos de hierro en forma de pináculo y otros dos grandes centrales de hierro para los fiadores, que obedecen a una mala construcción.

El aspecto general responde estilísticamente a modelos ya dentro del siglo XVIII, pero las incongruencias constructivas y decorativas hacen dudar de su autenticidad.

Esta mesa aparece ya en las primeras fotografías de 1915²¹ realizadas por Laurent, en el conjunto del "Salón Renacimiento". En 1930, en



el artículo que publicó Julio Romano en *La Esfera*²², se indicaba tanto al pie de la fotografía como en el texto su procedencia de la colección de Fortuny, por indicación verbal expresa del propio D. José Lázaro a Romano. Esta seguridad indica que la adquirió en la subasta de los bienes del pintor en París en 1875 en el Hotel Drouot o a través de un anticuario, pero es una de las piezas más antiguas de la colección.

Nº 18. Arquimesa-mesa cuatro cajones

Inventario: nº 90**Material:** nogal, boj y pino**Dimensiones:** 105 x 101 x 52 cm.**Catalogación:** Castilla, Salamanca. Primer cuarto siglo XVII**Bibliografía:** Feduchi 1949, fig.423; 1969, fig.110

Estructuralmente el mueble se compone de dos cuerpos superpuestos, separados por una moldura a modo de entrepañó. Cuatro cajones iguales cuya profundidad abarca todo el mueble, contruidos con los frentes de nogal claro, ensambles de cola de milano e interiores de pino que se deslizan sobre dos tablas ensambladas al armazón vertical. Sobre este gruesas ménsulas estriadas flanquean los cajones, repitiéndose un poco más estrechas a los costados, delimitando los paneles insertos en ranura en el armazón. El tablero, sobre el que se observan los extremos tapados de las espigas que lo aseguran a aquel, va rematado con una gruesa moldura en toro y escocia, sobresaliendo ligeramente, en las mismas proporciones que el entrepañó central -éste sin molduración- y el faldón inferior. La trasera va embarrotada y se observan en ella algunas restauraciones. Los costados están formados por paneles a modo de cuarterones con resaltes tallados en el grueso del panel, encajados en el bastidor bajo las ménsulas. Cuatro gruesas patas con su mitad superior torneada a modo de columna

toscana o pata de vela y la inferior prismática soportan el bastidor, con un prisma cuadrado por arriba y descansando en patas de bola achatadas.

La decoración la asumen los elementos arquitectónicos excepto en los frentes de los cajones taraceados con dos estrellas de ocho puntas en nogal teñido y boj encuadradas por tiras oscuras insertas a su vez entre filetes bicolores de ambos tonos, que forman un entramado geométrico en el destacan las estrellas. Sobre ella tiradores de hierro en forma de concha y bocallaves centrales también de hierro en plan-

cha recortada. Cerraduras interiores no cajeadas. En el cajón superior derecho sobresalen de un modo burdo unas grapas de una cerradura colocada posteriormente a la construcción del mueble. Las bocallaves están restauradas o renovadas.

Este tipo de mueble, del que se conocen un número no muy abundante de ejemplares parecidos, no tiene una denominación uniforme. Aparece en las publicaciones sobre mobiliario de este siglo como *taquillón* o *credencia* (Feduchi), mesa de cajones o armario bajo con cuatro cajones y en inglés como *serving table* (Byne). Mientras que *taquillón* es palabra moderna, *credencia* en el *Diccionario de Autoridades* es “aparador donde se pone todo lo necesario para celebrar de pontifical o en qualquier misa solemne”, pero no aparece en relación con el mobiliario doméstico, como sería el *aparador*, mueble con otra estructura diferente²⁴. Sí aparece, sin embargo, *arquimesa*, comúnmente considerada voz aragonesa, pero que aparece en *Auto-ridades* como una segunda acepción de arquibanco “mesa con cajón debajo”, denominación que podría aplicarse a este mueble con mayor aproximación. Alarcía²⁵ se inclina también por la denominación de *arquimesa*, recogiendo la definición del marqués de Lozoya “mueble con tablero de mesa y varios compartimentos de cajones”.

Piezas similares, en cuanto a medidas, proporciones y decoración, se encuentran reproducidas por Byne²⁶ sin localización actual. Se conserva una en el Hospital de Afuera, que Feduchi denominó como “de ménsulas invertidas”, apuntando un posible origen portugués²⁷ y otra más en el palacio de Monterrey, esta última sin ménsulas, con hierros calados de tipo salmantino²⁸.

En colección particular conocemos varias. La más parecida está formada por dos cajones grandes, aunque las ménsulas dividan también el frente, en el que en vez de estrellas de ocho puntas aparecen recuadros de taracea, más en consonancia con la decoración valenciana, mientras que otra de la misma colección, también bastante similar, con los cajones más delimitados por las ménsulas, resulta algo más simple. Ambas proceden de Salamanca, en zona frontera con Portugal, aunque desconocemos las razones que han apuntado su consideración como mueble toledano. La relación con aquella región se hace más plausible si buscamos sus posibles antecedentes en el siglo XVI y encontramos que los muebles más parecidos proceden también de Salamanca, aunque con las características propias del siglo anterior, en patas y decoración.

El mueble del museo Lázaro Galdiano, aun con los retoques habituales en prácticamente todas las piezas de mobiliario de la colección, es uno de los representantes más genuinos del mobiliario español del siglo XVII, no tanto por su decoración, que puede ser variable, como por su estructura, sus proporciones, la solidez constructiva de sus ensambles, la utilización de tableros gruesos que delatan el trabajo de los maestros ensambladores y sus claras referencias a los modelos arquitectónicos de aquel momento.

NOTAS A PIE

¹ En el texto figura la ilustración XXXVII que en realidad pertenece a la nº269 del mismo catálogo (Inv. nº 2791).

² Como ejemplo citamos “un ottangulo de ebano et avorio col pieci de noce” que aparece en el inventario de Eleanora de Toledo del Palazzo Vecchio realizado en 1553.

³ Rogers Fund, 1966 (66.621.2) en Janet S. Byrne, *Renaissance Ornament Prints and Drawings*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1981, pl.141.

⁴ Massinelli, 1993, fig. 62.

⁵ 1921. Fig. 353 sin referencia de colección.

⁶ Christie's New York 24-9-98, lote 302.

⁷ Paris. Librairie Générale de l'Architecture et des Arts Décoratifs. Ch.Massin, Editeur. Pl. 6, fig.1.

⁸ *The Frick Collection. An illustrated catalogue. V. Furniture*, N.York 1992. (16.5.84) pp.143-148.

⁹ *Meubles et bois sculptés* vol II p. 94-95, pl. LXIV.

¹⁰ Inv. nº 1991.

¹¹ Se conoce fotografía antigua de su situación en la casa de la Quinta Avenida. Véase Goya 1999.

¹² *Le Meuble d'art dans les collections particulières*. Lam.6, fig.2.

¹³ Feduchi, 1950, lám 44.

¹⁴ *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*. Valladolid, 1980, p.239. J. Navarro, ficha nº 124 de *Las Edades del Hombre*, Salamanca ficha nº 124.

¹⁵ J.Mainar, *El Moble catalá*. 1976, p.92. C. Soler, “La cómoda de sacristía valenciana de los siglos XVII y XVIII”, *Revista de la Federación Española de Anticuarios* nº 2, 1998, pp.74-82.

¹⁶ A.Massinelli, 1993, p.168, ilustr. LXI y E.Colle, *il mobili del Palazzo Pitti. I. Il periodo dei Medici (1537-1737)*. 1996, pp. 30-31.

¹⁷ M. J. Massot Ramis d'Ayreflor, *El moble a les Illes Balears. Segles XIII-XIX*, pp.102-103.

¹⁸ Byne & Stapley, 1928, vol. I. pl.110.

¹⁹ Domenech y P. Bueno, 1921, lam. 50, fig.67.

²⁰ Feduchi, 1969, fig. 87 y 88.

²¹ Album Laurent, 1913, lám. 2.

²² *La Esfera* 1930, pág. 24.

²³ Navarro, Carlos G., “Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma”. *LOCVS AMOENVVS*, 9, 2007-2008, pp. 319-349.

²⁴ Para todas ellas véase Aguiló 1993 y para aparador, Aguiló “Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración”, *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al prof. Antonio Bonet Correa*. 1994, pp.295-304.

²⁵ M.A. Alarcia, "Taquillón, credencia o mesa", *Gran Galería del Mueble Antigo*. Ed. Planeta Agostini nº 82, pp.149-154.

²⁶ 1928, Pl.244.

²⁷ Feduchi, *El Hospital de Afuera. Fundación Tavera Lerma*. 1950, figs. 17 y 18.

²⁸ Feduchi, 1969, figs.112 y 120. En el Museo de Arte Antiga de Lisboa se conserva una con dos cajones bajos (Inv. nº 1148), que podría tener relación con ésta.

LA COLECCIÓN DE SILLAS

Nº 1. Sitial llamado "del conde de Urgell"

Inventario: nº 2578

Material: roble y nogal

Dimensiones: Asiento 45 cm. alt./De la misericordia 72 cm. alt./ Brazal anterior 112, interior 102 cm. alt./ Anchura respaldo 88 cm.

Catalogación: España, Cataluña, 1407-1415

Autor: Pere de Sant Joan (atr.)

Procedencia: Catedral de Seo de Urgell

Adquisición: entre 1919-1925

Bibliografía: Puig y Cadafalch 1918: Lázar 1925; Pérez Bueno 1930, lám. 10; Madurell 1946, 186, p. 259-262.

Formado por tableros lisos recortados en su delantera, con asiento partido abatible en cuyo reverso va aplicada una misericordia. Los brazos, formados por secciones curvas de gran grosor, forman una amplia curva sobre el respaldo con talla de hojas de roble bajo ellos y apoyan su delantera en dos pilarcillos, que a su vez lo hacen sobre dos discos –pomos- dispuestos transversalmente con decoración figurada, continuándose hasta la parte inferior en forma acanalada. El mismo tipo de pilares finos encuadra y divide en dos el tablero del respaldo. Éste último, formado por un altísimo tablero con tracerías aplicadas movidas sobre otras pequeñas con cuadrifolios, remata en una cornisa



inclinada con talla de cardinas y crestería. En la misericordia se observa una figura sosteniendo el asiento y una representación a los lados, posiblemente “Hércules y Omphale”. Como sitial aislado del conjunto de la sillería, los costados aparecen rehechos y los brazos tienen una acusada inclinación hacia atrás.



Las noticias acerca de la sillería del coro de la Seo de Urgell son escasas. Según publicaba D. José Lázaro en *El Liberal* y otros periódicos

catalanes en 1919, artículo reeditado en 1925 en *La España Moderna*¹, la sillería fue descrita por primera vez en 1912 en una visita realizada por Julio Puyol afirmando que fue construida durante el obispado de Galcerán de Vilanova (1388-1415) y que constaba de dos órdenes, el inferior de 42 asientos y el superior de 60, alcanzando los 4.40 metros de altura y que, separada de éstos, había un gran sitial de cuatro metros destinado al conde de Urgell. Esta descripción fue reimpresa en 1926, tras haber aparecido el artículo “El vandalismo en una catedral” de Lázaro y con el mismo título², denunciando las obras de restauración de la Seo de Urgell que conllevaron la venta de su tesoro, sustituyendo el coro gótico por otro de estilo románico diseñado por Puig i Cadafalch, entonces presidente de la Mancomunidad catalana. Puig i Cadafalch en su estudio publicado en 1918, previo a la

restauración, afirmaba la no existencia de documentación referente a la construcción de la sillería, a excepción de un par de noticias de mediados del siglo XVI relativas a su conservación, pero afirmaba que se trasladó el coro al centro de la nave mayor y se construyó esta sillería, destruyéndose una anterior. Por ello, en su proyecto propuso y consiguió desmontarla y construir una sillería nueva en estilo románico para situarla en su primitiva ubicación junto al altar mayor³.

La publicación de Lázaro denunciando las obras de restauración aparecida en *La España Moderna* explicaba que “como complemento del coro estaba el gran sillón de cuatro metros consagrado al conde de Urgell y que es el más importante, anterior en un siglo a los dos famosos contruidos en Santo Tomás de Ávila para los Reyes Católicos, tiene sobre estos fabricados con plena decoración del arte ojival, mayor sobriedad a la vez que mayor nobleza y más señorial aspecto”⁴.

A pesar de sus denuncias, Lázaro aprovechó la ocasión de la venta siendo obispo don Juan Belloch i Vivó para comprar dos casullas, cinco siales del coro bajo y tres del alto y la silla del conde⁵. Precisamente en ese momento, 1926, Puyol arremete contra el artículo de Lázaro y contra el coleccionista “marchante disfrazado de bibliófilo erudito” comparando la acción con lo acaecido en Sevilla con el mosaico romano de Casariche o el Van der Goes de Monforte⁶.

Las cinco sillas a que se refiere aparecen recogidas en 1926 en *La Colección Lázaro* con el nº 1045 como “de un coro de la Seo de Urgell. Solo las sillas sin respaldo”. En el Inventario realizado en 1940 figuran 11 sillas con una altura hasta el extremo de los brazos superiores de 111 cm. localizadas en el recibidor de coches⁷. Actualmente no pertenecen a la colección, pero por la fotografía conservada se observa que

los brazales apoyan en columnillas y rematan en figurillas. La posición de los asientos bajados no permite observar las misericordias.

Los tres sitiales que compró y que tampoco se conservan en la colección⁸ estaban alterados con una crestería claramente decimonónica que los remata, no existente en los cuatro pertenecientes a la colección Junyent del mismo conjunto⁹, formando un ángulo –por lo que hay dos tableros de respaldo más estrechos- y son claramente a juego con la silla principal. En estos tres no se conservan las misericordias animadas mientras que en las de la colección catalana sí y en el mismo estilo que la silla principal.

En el Museo de Arte de Cataluña se conservan seis sillas en grupos de tres en las que los cantos de los tableros que las separan son idénticos a las anteriores¹⁰, incluido el sitial, llevando pomos en los brazales, redondos y con tallas iguales pero sin columnillas, pertenecientes sin duda a la misma sillería alta sin los tableros y con las misericordias iguales a las altas que estuvieron en la colección, que podrían corresponder o no a los sitiales que Lázaro compró con todo



el lote y que más tarde vendió. Asimismo se conservan cuatro sillas en la misma colección (cat. nº 95 y 106) muy restauradas pero cuyos pomos pertenecen al mismo estilo, todos ellos, en definitiva, característicos de los talleres catalanes muy cercanos a la sillería de la catedral de Barcelona.

Según la documentación publicada por Madurell¹¹, la construcción

de la sillería se debió a Pere de Sant Joan, maestro de obras y escultor natural de Picardía, maestro mayor de la catedral de Gerona, quien realizó además el portal principal de la iglesia de San Miguel de Palma y el de la capilla de la Piedad en el claustro del convento de San Agustín de Barcelona¹², escultor activo durante el primer tercio del siglo XV, conservándose tres documentos que hacen



referencia a la sillería –sin duda definitivos para probar su autoría y/o dirección de la obra–, pero en los que el espacio para las capitulaciones quedó en blanco, por lo que no se pudo precisar el alcance de su ejecución material. Desde las primeras *Guías del Museo Lázaro Galdiano* escritas por Camón Aznar, figura ésta en sala XI como “sitial con influencia franco borgoñona”.

Iconografía: en la misericordia del sitial se observa una figura sosteniendo el asiento, un viejo centauro hilando y una figura femenina a la derecha con una corona de flores, cuya iconografía no ha sido hasta ahora aclarada satisfactoriamente. La figura del centauro, habitual en las sillerías de coro españolas, aparece siempre con los atributos de escudo, maza o espada considerado como símbolo de la violencia y la sensualidad, personificación de los impulsos y pasiones del animal incontrolado¹³. Sin embargo, también pertenece a la heráldica (Sagitario) en el libro de Philip de Thaur, *Livre des Creatures*, Sagitario como signo del Zodiaco y en el *Physiologos* aparece una figura mitad hombre mitad asno.

Se ha barajado también la posibilidad de que se tratase de una representación de Hércules y Onfale, muy clara en una misericordia de Hoog Stretten, en la que se representa como el hombre fuerte que corre con un hilo ante la mujer que le golpea con el huso¹⁴, tema que aparece también en grabados en las pinturas de Brueghel, pero no es un centauro. En la sillería de la catedral de Barcelona dos figuras femeninas trenzan coronas de flores y en una de ellas un anciano al extremo derecho levanta un dedo en actitud de advertencia. Para Isabel Mateo el centauro hilando podría significar la lujuria, mientras que la mujer con la corona de flores podría representar también la primavera o el verano, mientras que el personaje central sosteniendo el edificio, hombre barbado y con gorro, se identificaría con Sansón, símbolo de la fuerza, aunque esta cualidad aparece generalmente en su lucha con el león. En la catedral de Barcelona aparece levantando las puertas de Gaza, pero aquí aparece sentado o agachado sosteniendo un gran peso sobre los hombros y con la cabeza inclinada.

En los pomos de los brazales se representa una figura femenina con un rosario al cuello, que podría representar a la mujer piadosa, como uno de la sillería de la catedral de Barcelona¹⁵ y en el otro un fraile que podría indicar bondad o maldad según fuese su actividad o la de las representaciones situadas más cerca, sean pomos o misericordias¹⁶. El problema reside en la dispersión de los asientos, las restauraciones y las reintegraciones que hacen imposible una lectura correcta del simbolismo existente en ésta y tantas otras obras de la Edad Media y que servía de explicación a una interpretación de la Biblia, generalmente con un sentido moralizante y que necesitaba de símbolos y glosas para ser comprendida correctamente¹⁷.

Por último, creemos necesaria una aclaración respecto a la consideración de este sitio como perteneciente al conde de Urgel. No hay mención de su existencia como elemento aislado del resto de la sillería en la documentación comentada. Las visibles obras de restauración aplicadas en sus costados con maderas diferentes, indican claramente que no estaba situada aparte de las demás, sino que ha sido separada de un conjunto. Si hubiera pertenecido al conde de Urgel, conservaría en algún lugar una referencia a sus armas, como sucede en uno de los pomos de un sitio de la misma colección (Inv. nº 106), estilísticamente contemporáneo de éste, aunque también haya sido manipulado. Por otro lado, históricamente resulta difícil concebir que una figura como el conde Jaime II, cuyo mandato coincide cronológicamente con la ejecución de la sillería, pudiera tener asiento especial en el coro de la catedral, ya que, nacido en Balaguer, dedicó su vida a pretender la corona aragonesa a la muerte de Martín el Humano. En 1413 tuvo que rendirse a Fernando I de Aragón y murió desterrado en Uruña, cerca de Ciudad Rodrigo. Entre la documentación publicada por Jiménez Soler solo se menciona una vez una relación con el obispo de Urgel, a quien se piden colgaduras y tapices con ocasión de su boda¹⁸. La utilización de los escudos de armas como elemento básico para atestiguar la pertenencia a un linaje y del que carece la silla que comentamos viene precisamente avalado por una orden del rey Martín al mismo conde de Urgel, dada en 1408, para que pagase un guadamacil granadino “en el que estaban puestas sus armas” a un mercader valenciano¹⁹.

Nº 2. Sitiales góticos

Inventario: nº 147 y 148

Material: nogal

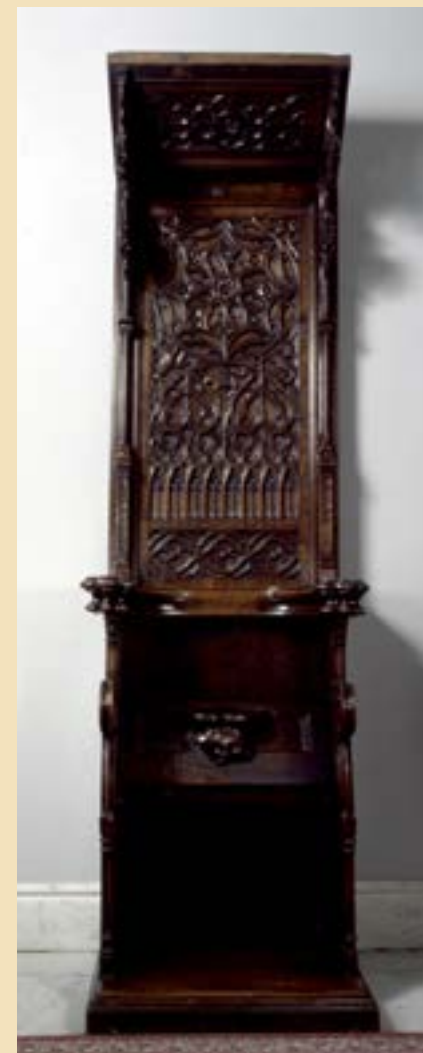
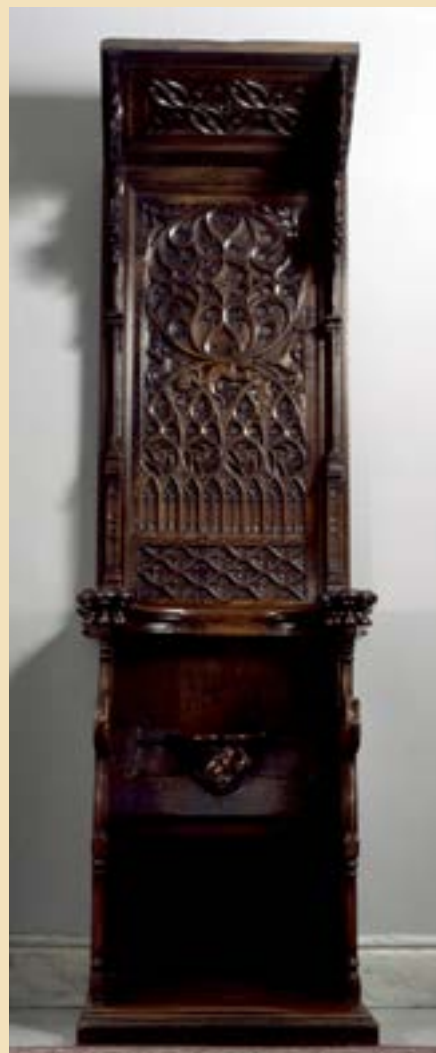
Dimensiones: altura total 262/ alt. brazales cara alta 112

Catalogación: Cataluña. Siglo XV-XIX

Bibliografía: *Guía* 1951 p.105; *Guía* 1954 p.89; Feduchi 1969, fig.17

Dos sillas pertenecientes a una sillería alta con brazales con pomos, misericordias y respaldos tallados con tracerías góticas, rosetón con celosía flamígera, cornisa con tracería y costados con florones.

En los pomos de los brazales de uno de ellos (inv. nº 147) se representa un soldado, un sol y un fraile con un ave. En la misericordia un dragón alado y en el respaldo entre las tracerías: cardo, lagartija, flores de seis pétalos, un perro con garras y un león junto a un racimo de uvas. En los del otro (inv. nº148) un rey coronado, un gallo, una corona de espinas y un clavo, la cabeza de un joven, mientras en la correspondiente misericordia un bichejo andando que también aparece en el respaldo. La talla de las tracerías siempre a base de figuras centradas, pétalos y flores con botón central es característica de la escuela gótica catalana y también de la aragonesa, bastante diferente de los talleres castellanos, ni el leonés que suele utilizar figuras, ni el burgalés con dibujos más apretados y de dimensiones menores.



En las *Guías* escritas por Camón Aznar desde 1951 ambas figuran colocadas en el rellano de la escalera, como procedentes de Santa María de Huerta y se repite igual en todas: “Puede adscribirse a los autores de la sillería de la catedral de Sigüenza, Francisco Coca y Alfonso González, Chirinos y Diego Cigas de complicado dibujo gótico flamígero”, atribución sin fundamento comprobable.

La existencia en una colección particular barcelonesa de otras muy semejantes y el tratamiento y finura de la talla del respaldo nos llevan a pensar en la posibilidad de que se trate de obras realizadas “en estilo gótico” en talleres catalanes en la segunda mitad del siglo XIX, teniendo como modelo dibujos o estudios de la sillería de la Catedral, con la que presentan similitudes demasiado evidentes para ser coincidencias y que podrían responder a ejercicios de tafia, realizados en la barcelonesa escuela de la Llotja, base de la formación de ebanistas como el propio Homar o Vidal.



Nº 3. Sillas de coro

Inventario: nº 95 y 106**Material:** nogal**Dimensiones:** alt. 109 fondo exterior 56 ancho (cada dos) 130/
anch. asiento 56 cm. /fondo asiento 47 cm.**Catalogación:** España, Aragón y Cataluña. Finales del siglo XV

Cuatro sitiales dos a dos que parecen pertenecer a una sillería alta por la existencia de ranuras traseras para los tableros y huecos sobre los extremos de los brazos para los pilares. Asiento amplio y abatible en más de dos tercios, con misericordias talladas en su cara inferior, una con un mascarón y dos de tipo arquitectónico, habiéndose perdido la restante. El esquema constructivo responde a un asiento amplio con brazos digitados en sus extremos sobre pilarcillos hexagonales y pomos redondos en disposición transversal tallados con figuras y símbolos.

En ellos de izquierda a derecha se representan dos tréboles y una cruz, posible símbolo de la Trinidad²⁰ y por el lado interno una cruz de dos brazos como la del Santo Sepulcro. El siguiente podría llevar unas iniciales entrelazadas correspondientes a Ysabel y Fernando. Y una letra gótica, alusión a los Reyes Católicos. El tercero lleva el yugo, divisa de los mismos y una cabeza de perro, relacionada comúnmente con la fidelidad. Estas dos sillas podrían ser sillas de huéspedes, que solían llevar el escudo del rey.



En las otras dos un cáliz con tres clavos y una palmera. El dátil es símbolo de la Eucaristía, mientras que en algunos momentos se decía que la palmera parece que fue el árbol cuya madera sirvió para la cruz. En la última de la derecha una paloma, símbolo de pureza y una cardina de tres hojas, y por el exterior una flor de botón central con tres círculos y un escudo con ocho roeles, correspondientes al apellido Acuña, que pudieran pertenecer al obispo correspondiente. Este empleo de las armas de un prelado es utilizado a finales de XV como las de la catedral de Astorga²¹. La misericordia con cabeza monstruosa es frecuente encontrarla en un gran número de sillerías desde el siglo XV hasta finales del XVI como en la de la catedral de Barcelona²².

La disposición de pomos en forma de discos se encuentra comúnmente en sillerías catalanas, como la de Barcelona y la de la Seo de Urgell, aunque allí los frentes de los cantos van enlazados mediante una talla longitudinal cóncava, mientras que aquí lleva un baquetón convexo. Allí los pilarcillos son tres baquetones, mientras que en ésta son hexagonales y algo más cortos. Las dos misericordias de corte arquitectónico —en forma de capitel o ménsula— son muy similares a las que aparecen en los tres sitiales procedentes de la catedral de la Seo de Urgell, que Lázaro adquirió al ser desmantelado el coro en los años veinte y que posteriormente vendió. No sabemos en qué se fundamentó Camón²³ para atribuir su procedencia al monasterio cisterciense de Santa María de Huerta. Allí solo está documentada una sillería perteneciente al siglo XVI avanzado y completamente renacentista de traza y talla.

Observaciones: falta una misericordia. El brazo izquierdo parece nuevo y en el asiento se observan trazas de dos hierros sujetos mediante gruesos clavos, hoy desaparecidos. Han sido restauradas de un modo algo tosco, con empleos abundantes de colas y clavazón. El tablero del respaldo derecho, así como las traseras bajas son reposición moderna.



Nº 4. Sitial de respaldo alto

Inventario: nº 8495**Material:** nogal**Dimensiones:** 183 x 87 cm.**Catalogación:** Francia. Estilo siglo XVI, probablemente siglo XIX**Bibliografía:** *Guía* 1954, 3ª ed. p.87 y 8ª ed. p.93

Sillón de tipo representativo profusamente tallado con cartelas enrolladas, bustos en círculos concéntricos, pareja de atlantes sosteniendo la cornisa, figuras antropomórficas sosteniendo los brazos, costados inferiores tallados, así como la cara inferior del tablero del asiento, potentes cornisas y reposapiés de planta curvada.

En las *Guías* del museo aparece desde el principio como “Enrique II, fastuosamente tallado”. El sitial sigue, efectivamente, un modelo introducido en la época de Enrique II, aunque las que se conservan de ese periodo son más altas. Es uno de los más claros ejemplos de la labor de talla realizada en Francia en el siglo XIX, utilizando modelos renacentistas, que alcanzaron gran éxito de mercado a partir de la Exposición Internacional de París en 1855. La talla de las figuras antropomórficas de las patas es muy semejante a la realizada por Gabriel Viardot, ebanista parisino establecido en la rue Grand Chantier hacia 1860, especializado en muebles exóticos, anunciándose como *createur de meubles dans le genre chinois et japonais*, con obras en el museo Victoria & Albert²⁴.



Nº 5. Sitial abacial

Inventario: nº 3388**Material:** nogal y roble**Dimensiones:** alt. total asiento: 80 x 66 cm x 52 cm.**Catalogación:** hacia 1860**Bibliografía:** *La colección...* 1926, cat. nº 52

Sitial de ensamblaje con el asiento trapezoidal con cajón sin cerradura y frente formado por dos paneles con talla geométrica que se repite en el respaldo. El asiento abatible en dos tercios y los brazos prolongan en recto los tableros laterales ligeramente abiertos y con remate de bolas sobre pilastras estriadas al frente. Sobre el panel del respaldo entre columnas estriadas jónicas de buena proporción, una moldura lo separa de un ático semicircular tallado y pintado de azul oscuro sobre el que hay un escudo tarjado entre cuernos de la abundancia bajo timbre arciprestal con tres fajas de azul sobre oro a la izquierda, sin identificar. Por encima de éste, corre un entablamento liso con una ligera cornisa adelantada y remata un frontón triangular, también con molduras. Las traseras están formadas por gruesas maderas de roble de calidad, mientras que brazos y asiento de nogal también son antiguos y de calidad.



El diseño geométrico de los paneles está tomado directamente del libro IV de Serlio y

responde a un gusto muy extendido en el primer tercio del siglo XVII, en fachadas de edificios, en yeserías y en mobiliario de la provincia de Valladolid y Burgos, siguiendo las directrices de los arquitectos del momento. La labor de ensamblaje, tan cercana a la construcción de retablos, no es habitual encontrarla con esa limpieza de cortes en piezas del siglo XVII, por lo que suponemos, ayudados por alguna incongruencia de detalles —frontón, cornisa etc.—, que es fruto de una recomposición moderna.



Taburetes italianos

Nº 6. Pareja de sgabelli

Inventario: nº 2746 y nº 2747

Material: nogal tallado y pintado

Dimensiones: 99 x 37,5 x 8 cm. (2747) y 101 x 44,5 cm. (2746)

Catalogación: Italia. Estilo veneciano siglo XVI, hacia 1870

Exposiciones: Lisboa 1941, cat. N.Y. nº 262/263, ilustr. XXVI

Bibliografía: Asúa 1930, fig.115

Procedentes de la colección de José Lázaró en Nueva York, participaron en la exposición de Lisboa como trabajo italiano del siglo XVI: “Del tipo de sgabelli florentinos con un escudo oval con lises en barras verticales entre hermes tenantes y delfines”.

Formados ambos por dos tableros, anterior y posterior tallados, el posterior se prolonga a modo de respaldo. Son ligeramente distintos, dentro del mismo estilo. Dos centímetros de altura total los diferencian en tamaño. Uno (Inv. nº 2747) de 99 cm. de alto y 37,5 cm de costado, lleva el asiento rectangular con una depresión central redonda y una decoración de hojas de parra en el respaldo de notable calidad. En el frente del tablero delantero, formado por dos delfines con una hoja de acanto y anillados por sus cabezas que hace las veces de patas, lleva una cartela con un escudo oval con seis flores de lis en dos bandas verticales. La madera está ligeramente apolillada, talla bastante buena, mientras que el es de peor calidad con una fila de dentículos.



El segundo (Inv. nº 2746), dos centímetros más alto y cuatro más de ancho, tiene el asiento hexagonal y conserva restos de tela en la almohadilla del asiento. El respaldo va encuadrado por dos figuras y es más estrecho en su parte baja. Un mascarón ocupa el frente del tablero inferior y apoya en garras.

Los mascarones del respaldo de ésta y el asiento de la otra repiten los modelos de los *sgabelli* pero no florentinos, como venían sien-



do clasificados, sino venecianos, como los ejemplares pintados de colores que, procedentes de la colección Emile Peyre, están desde 1905 en el Museo de Artes Decorativas de París²⁵. Según se desprende de la documentación del siglo XV en Roma, se realizan pagos a los pintores Pietro de Pavia, Francesco Alfei por Pio II en 1458. Los encargos son invariablemente muebles pintados: “10 schabellirossi per li cardinali” o bien *sedibus cuperti de veludo*²⁶.

Los sgabelli venecianos habían sido clasificados por Augusto Pedrini como umbros²⁷, pero G. Palacios ya advierte la impronta sansovinesca de los respaldos²⁸. Otro del mismo estilo con mascarones en los costados con un que-

rubín en el copete y hojas bastante planas se halla en la colección del Museo Victoria & Albert²⁹, aunque aún es más cercano el que Schottmüller publicó como veneciano, perteneciente a la antigua colección Heilbronner de Berlín, con la talla más contenida que los del museo londinense ya del siglo XVII³⁰. Los que estudiamos de la colección Lázaro han transformado el copete con el querubín característico por un

ovaló a modo de espejuelo y una hoja de acanto en vez de las alas y son algo parecidos en su parte baja a un ejemplar de la antigua colección Bardini³¹.

Taburetes de este mismo estilo, sin pintar con un gran número de figuras antropomórficas enmarcando el frente se encuentran en la colección del Palazzo Venezia de Roma clasificados por Pyne como florentinos de hacia 1880.



Nº 7. Taburetes italianos

Inventario: nº 947, nº 948, nº 951 y nº 8236

Material: nogal

Dimensiones: alt.120 cm.

Catalogación: hacia 1880

Bibliografía: *La colección...* 1926

Siguen el tipo de los anteriores con variantes que muestran una producción diferente pero mezclando estilos. Estructuralmente responden al mismo tipo de dos tableros formando la base del asiento. Los tableros de las patas, enmarcados por dos delfines, son idénticos al nº 2749. El asiento rectangular con costados ligeramente cóncavos, borde tallado con hojas y hueco central formado por varios círculos, apoya en un cimacio alto de bordes moldurados para proporcionarle mayor altura. Los respaldos, en cambio, obedecen a otro concepto. Dos grandes volutas anilladas por su parte inferior enmarcan un



medallón en cuyo centro va tallada una cabeza masculina de perfil con los pelos al viento, mientras que los centros de los frentes llevan un escudo con dos lunas crecientes y un castillo con dos fajas diagonales debajo.

Los escudos de los respaldos son ficticios, tomando como base los de antiguas y preeminentes familias italianas. La cabeza masculina de perfil, por ejemplo, correspondiente a

la preeminente familia Pucci, se encuentra abundantemente representada en todas las obras de arte que tuvieron que ver con ellos. Aislado corresponde al cardenal Lorenzo Pucci (1513-1531) tanto en libros como en cerámica como las del museo de Montelupo³².

F. Schottmüller clasifica los más similares a éstos con los delfines encuadrando el escudo como del norte de Italia entre 1550-1600 pertenecientes a la antigua colección Julius Böhler de Munich³³, pero en la misma obra los clasifica como florentinos fechándolos en 1880.

Observaciones: no coincide el respaldo con el pie trasero, construcción moderna mala: introducido y con tornillos. El nº 8236 tiene el medallón del respaldo con la cabeza más pequeña y va encerado, mientras que los otros 5 (salas 5 y 6) están barnizados.



Nº 8. Taburetes

Inventario: nº 8521 y nº 8522

Material: nogal, dorado

Dimensiones: Alt. 98 cm.

Catalogación: Italia, hacia 1880

Procedencia: colección de París

Asiento octogonal alargado, uno antiguo o de madera reutilizada, el otro copia moderna. Ambos respaldos llevan dos atlantes sujetando el escudo, que lleva seis flores de lis en grupos de tres, horizontales arriba y dos toros en el campo inferior. Por copete dos cabezas de carnero.

De los tres grupos de sgabelli de la colección éstos son los únicos que llevan un elemento torneado a modo de chambrana uniendo los tableros anterior y posterior, elemento que parece sí tenían los originales. Schottmuller (fig.398) clasifica un tipo semejante a éste procedente de la colección Bardini como italianos, en general, ya casi del siglo XVII.

El nombre *sgabello* es una extensión del original *taburete*. El respaldo es una adición posterior a los primitivos sgabelli, decorándose cada vez con mayor insistencia, tallándolos y a veces dorándolos. Todos estos ejemplares reflejan en realidad, con diferentes grados de calidad el estilo de los primeros años del seiscientos, siendo común a todo el mobiliario italiano la talla de las armas del comitente. Incluso aunque formen un conjunto se pueden advertir entre ellas diferencias

en la talla. Se hacía a máquina hasta bien entrado el siglo XX, pero falta la simetría de las piezas mecánicas.

Sgabelli se encuentran en los frescos de Fra Angelico en el convento de San Marcos de Florencia y los utiliza también Miguel Ángel en la Capilla Sixtina y se atisba el contorno expresivo de uno de ellos en el cuadro de *Las Hilanderas* de Velázquez en el plano intermedio, sosteniendo la viola. Por la documentación se sabe que se utilizaban en los vestíbulos venecianos desde el siglo XVI, colocados en fila y adosados a las paredes. Como asiento popular hay diferentes variedades hasta el XIX y fueron los ingleses en el XVII, quienes contribuyeron a su popularización utilizándolos para sus vestíbulos. Ch. Pyne clasifica a los venecianos como toscanos y a los del tipo de los números 8521-22 como florentinos, fechando a todos ellos en la década de 1880³⁴.



Nº 9. Silla de los Medicis

Inventario: nº 2723**Material:** nogal y boj**Dimensiones:** 95 x 71 x 42 (Lisboa) alt. / 94 x 72 x 33 fondo asiento**Exposiciones:** Lisboa 1945**Bibliografía:** *La colección...* 1926, cat. N.Y. nº 261

Silla de tijera formada por ocho costillas de sección cuadrada con rombos de taracea de boj cada dos centímetros, en las que se inserta un asiento de una pieza. Los extremos superiores se recogen mediante brazos rectos rematados en una flor tallada en bajorrelieve y en zapatas en su base. Un respaldo recortado y con copete une los extremos superiores. Todas las costillas van decoradas con rombos de taracea de boj cada dos centímetros, mientras que el asiento, el respaldo y los brazos van reengruesados con una chapa de nogal en la que se inserta la *tarsia* decorativa que en asiento y trasera representa el escudo de los Medicis entre roleos y en aquel con láurea y cintas, mientras el frente del respaldo ostenta una flor de lis encerrada también en una láurea. Toda la composición va enmarcada mediante filetes de boj. Los brazos asimismo se ven recorridos por flores enlazados los tallos en la misma taracea, de buena calidad y en su cara interna con *anthemion*, campanillas en disminución de tamaño hacia los extremos. Zapatas lisas rematadas frontalmente con taracea

La colección Figdor de Viena tenía varias sillas de este tipo dadas como florentinas con diferentes asientos y por tanto diferentes aperturas³⁵, pero Schottmüller³⁶, las clasifica como del norte de Italia, con los brazos rectos, siempre rematados en bolas, mientras que aquí lo hacen con una roseta tallada. En cambio, el tipo de curvatura de la tijera inferior que en el norte tenía aún los restos de arcos góticos, aquí mucho más suavizada, aparece en otra de la colección Otto Lanz de Ámsterdam, con los brazos curvos. El perfil varía desde recto y simple al curvo ofreciendo mayores efectos decorativos, incluso pueden llevar talla muy plana. Los de un ritmo ondulado lo llaman Savonarola, se usa también en el XVI en países alpinos y sudalemanes.

Una sigue un esquema similar con remates o pomos agallonados en los extremos de los brazos y con el escudo de los Medicis tallado en el respaldo, hoy en el Palazzo Vecchio. Pasa por haber sido el asiento del gran duque Ferdinando I quien dejó la púrpura cardenalicia para suceder en 1587 a su hermano Francesco I³⁷.

Los tipos más sencillos se conservan en Suiza, Berna Historischen Museum, hacia 1477-1500³⁸. Este tipo de sillas en el siglo XVII se conocieron como sillas de costillas, perteneciendo a un estilo casi rústico y siempre aparecen en escenas de interiores conventuales muy sobrios (San Jerónimo en su estudio) o bien en porches o exteriores de tabernas o camino (Pedro Orrente “La cena de Emaús”, Museo de Bellas Artes de Bilbao). Al igual que los sgabelli, se copiaron abundantemente en los dos últimos decenios del siglo XIX, apareciendo muchas aún hoy en el mercado³⁹.

En el inventario de Camps figuraba como obra italiana de finales del siglo XV y en el catálogo de Lisboa: “del tipo denominado Savonarola, escudo de los Medicis y escudo de Florencia. Trabalho florentino sec. XV-XVI”. No es habitual que lleven escudos en el reverso del respaldo y menos aún en el asiento, el cual, iba siempre cubierto por cojines de seda.



Nº 10. Sillas de tijera

Inventario: nº 8449 y nº 8450**Material:** ébano y marfil**Dimensiones:** 79 x 61 x 54 cm**Técnica:** madera ebonizada**Catalogación:** Siglo XIX

Construida por cinco costillas gruesas de madera ebonizada lleva los brazos chapeados con ébano y marfil con una capilla representando un cupido con flecha y arco y otras con delfines a los extremos entre arabescos. En las costillas lleva pequeños discos de marfil con florecillas. Perdido el respaldo de una de ellas, va recubierta una tabla sin calidad por terciopelo bordado y con flecos, que indican el estilo ampuloso de finales del siglo XIX.

Pyne⁴⁰ ya la define como silla muy popular en Italia denominándola como *savonarola*, para diferenciarla de otro tipo más pesado con respaldo y asiento tapizado y otro con asiento de madera como éste al que se conoció como *seda dantesca* hacia 1900. Responde a la producción típica milanesa del último tercio del siglo XIX, que se podría relacionar con el taller de los Fantoni, muy cercanas al escritorio de esta misma colección (Inv. nº 2321). En España se conservan ejemplares similares en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia.



Nº 11. Silla de caderas

Inventario: nº 8050**Material:** nogal y boj**Dimensiones:** alt. 92 x 69 x 53 cm. / alt. real 91 x 69 x 53 cm.**Catalogación:** Italia-Francia 1880**Procedencia:** colección de París

Formada por dos estructuras curvas en X, unidas por dos zapatas a modo de pies y por brazos rematados en curva en su delantera que se elevan en su parte posterior para alcanzar la altura del respaldo. Tanto los brazos como las orejas por su cara exterior e interior y las patas también por sus caras frontal y posterior van taraceadas con rosetas de cuatro pétalos de boj formando una fila entre dos listas de lo mismo.

Asiento y respaldo al aire sujeto con grandes clavos en forma de flor de seis pétalos. De terciopelo rojo moderno con escudo aplicado bajo corona nobiliaria: a la izquierda campo de gules, seguido de campo de oro con tres flores de lis y a la derecha león rampante rojo bajo faja del mismo color con tres rombos de oro. Entre los apellidos con estas armas se encuentran el de Castro, siendo, como los demás de la colección, una adición de escudos bordados antiguos sobre telas nuevas.



Como evolución del faldistorio medieval es, en opinión de los estudiosos del mueble italiano, el resultado de transformar las patas de aquel en dos arcos, dotándola de un respaldo. Son los asientos conocidos en el comercio artístico, sin ningún fundamento, como *sedia dantesca*. Generalmente son asientos y respaldos formados por cueros o terciopelos al aire, sobre los que se colocaba además un cojín henchido y forrado del mismo tejido. Schottmüller llamó la atención sobre la altura del asiento, necesaria en función de su representatividad, al

implicar un rango elevado y de la existencia junto a ellas de sillas bajas con respaldos decorados o tallados, más cómodas para mujer, diferencias que aparecen ya en una carta de Isabella d'Este en 1518. Su aparición en los inventarios de finales del siglo XV como sillas de campo, denominación para las de asiento amplio, se observa en el retrato de Sixto IV de Melozzo da Forlì en 1477. Aparece también como *sedia alla napolitana* y siempre se representa en el siglo XVI a la cabeza de la jerarquía, como el retrato de Pio V con remates simbólicos con las armas papales.

Los brazos muy anchos y el nudo tallado central, la apertura del ángulo de la tijera y el perfilado de las zapatas se acercan a ejemplares que pertenecieron a la colección Julius Bohler y que Schottmüller clasificó como piezas italianas cercanas ya al siglo XVII.

Inventariada por Camps como italiana del siglo XVI, la investigación actual de este tipo, fuerte y con una aplicación de talla bastante abultada en el cruce, cree que pasó a Francia en el siglo XVI, en la época de María de Medicis y allí tuvo amplio desarrollo, aunque en realidad se conservan miniaturas del siglo XIV en las que ya aparece este asiento como la de Carlos V de Francia recibiendo la Biblia fechada en 1372 (París, Biblioteca Nacional).

Nº 12. Silla de caderas con terciopelo

Inventario: nº 2711**Material:** castaño, terciopelo, seda y oro**Dimensiones:** 80 x 70 cm.**Catalogación:** España. Estilo siglo XVI, posiblemente 1890-1900

Montantes curvos en forma de S articulados para plegarse se estrechan bajo los brazos. Estos asimismo son bastante finos y llevan como decoración una estrella taraceada con piecillas triangulares al extremo interno de los brazos y en el círculo de cruce o nudo central. Las zapatas asientan en ángulo, característica de la silla española, que depende de la mayor o menor apertura de la tijera, según la tela o cuero esté más o menos tirante. Asiento y respaldo de terciopelo con flecos, el respaldo se decora con un escudo central cosido enmarcado por una cenefa con decoración floral.

En el escudo, partido con tres torres sobre rojo arriba y abajo banda de azur sobre fondo de oro, cruz flordelisada arriba y abajo sobre rojo un elemento irreconocible, con bordura y en los mismos tonos y posiblemente de la misma procedencia las cenefas que lo encuadran. El terciopelo es color carmesí, más claro de lo habitual en las renovaciones decimonónicas, pero, como los demás, producto de una recomposición moderna. Ya en la ficha de inventario Camps Cazorla, aun atribuyéndola al siglo XVI, añadía “muy restaurada”. Lo cierto es que no se aprecian restauraciones sino que toda la madera tiene la misma factura.



Una muy similar perteneció a la colección Almenas y se expuso en 1912 en Madrid⁴¹, anterior a ésta por la decoración geométrica del respaldo, hoy en ubicación desconocida y otra, prácticamente igual, pero con un escudo cardenalicio en el respaldo, se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan⁴². Ambas son modernas pero reproducen casi exactamente la de la colección Otto Lanz de Ámsterdam que Bode recogió como lombarda de hacia 1500⁴³ y Schottmüller como del XVI sin localización⁴⁴.

A nuestro entender todas ellas son producto de talleres artesanales del centro o del norte de España, lugares en los que el castaño se utiliza como madera común para el moblaje. La decoración de taracea responde a un concepto casi popular que, a su vez, pudiera ser interpretación de las granadinas o toledanas de nogal con taracea de hueso que fueron características del primer tercio del siglo XVI. Con decoración de taracea en hueso, pero en la misma disposición, las encontramos representadas en la pintura española de esa época como en la Virgen del Pajarito de Juan Correa de Vivar, entonces como sitial o silla rica o de rango, que debió servir de modelo a otras más simples de uso monástico, como las que encontramos en los lienzos de Carducho a principios del siglo XVII.

Nº 13. Silla de caderas con guadamecí

Inventario: nº 3161

Material: castaño, piel, plata

Dimensiones: 97 x 62 cm. /fondo asiento 34 cm.

Catalogación: España, hacia 1890

Bibliografía: Feduchi 1966, p. 169.



Silla de tijera de tipo tradicional, bastante ligera en su estructura, con una estricta decoración de talla incisa tanto en el nudo como en la cara interna de los extremos de los brazos, formando una especie de estrella o girasol del que salen estrellitas cada vez más espaciadas y remata en dos corazones. Las zapatas de las patas conservan los frentes estriados. El asiento y el respaldo están formados cada uno por una pieza de guadamecí tallado y ferreteado con hierros redondos, siguiendo un diseño de cartela y forrado por el respaldo de tela azul. Perdida la corladura de la piel, conserva sin embargo, la plata original. La cartela del respaldo va encuadrada por dos fajas incisas lisas a modo de bordura.

Claramente se trata de una silla con decoración muy popular española, pero de fecha incierta, a la que se ha aplicado en épocas más actuales unas pieles de guadamecí, que por su estilo y dibujo son claramente españoles y fechables en torno a 1550, perteneciendo a una cenefa o tira vertical de revestimiento de pared, del tipo que se hacían en Córdoba para cubrir en verano las paredes de las salas, sustituyendo a los tapices, para producir una mayor sensación de frescura⁴⁵.

La utilización de esta piel no era habitual, por lo delicado de su decoración que desaparecía con el roce, prefiriéndose el cordobán mucho más fuerte. Se conservan algunas aisladas con la misma talla incisa de tipo popular en el Instituto Valencia de Don Juan y alguna otra con guadamecí, tratándose siempre de recomposiciones modernas, ya que según los inventarios de mediados del siglo XVI, lo habitual era que, excepto para viaje cuando se las prefería de haya y cuero, el asiento y respaldo de las decoradas con taracea era de terciopelo, verde, negro o carmesí con “flecós de sirgo y clavazón dorada”, como figura por ejemplo en el inventario del tercer duque de Alburquerque (1560).

Nº 14. Taburetes

Inventario: nº 3123, nº 3124, nº 3159 y nº 8317

Material: nogal

Dimensiones: alt. media de los brazos 70 cm./ anch. media 71-75 cm. /fondo 40 cm.

Catalogación: 1900

Bibliografía: Asúa 1930, fig. 123; Feduchi *Colecciones Reales de España* 1965. p.33; Feduchi *El mueble español* 1969, fig.62.



Reproducción del llamado faldistorio de Carlos V de El Escorial, aquel con un rico almohadón de terciopelo negro bordado en oro y con flecos, incluyendo un pequeño respaldo de lo mismo y éstos con terciopelo rojo bordado en oro y con el anagrama coronado con MA entrecruzadas. Estos cuatro copian la parte inferior de las patas pero no así los brazos, solo tallados aquí con una hoja de acanto en la parte inferior.

Bode hacia coincidir este tipo de asiento en parte con la que él denominaba *sedia veneciana* del museo Victoria & Albert⁴⁶. Feduchi la incluía en sus repertorios⁴⁷ pero ya matizaba en 1965 que a su vez el ejemplar de El Escorial es una réplica del antiguo asiento de tijera y que fueron muy repetidos a fines del siglo XIX en colecciones particulares, citando expresamente los de la colección Lázaro. El de El Escorial, se citaba desde el siglo XIX como de procedencia quizás española⁴⁸.

En el inventario de Felipe II se cita una “silla de pontifical de madera de pino dorado con quatrobraços cortos, con sus mançanas por remate de la misma madera, sin travesaño alguno, hecha a lo antiguo, con asiento de brocado morado de oro y franxas de oro que sirve para quando se hace pontifical en la capilla, con tres cubiertas de tafetán morado una y otras blanco y otra negro tasada con ellas en veynte ducados”⁴⁹.

El uso de este asiento procede de la Roma antigua y de la Edad Media asociado a una persona de alto rango. Una segunda utilización es el asiento papal, situado al lado del Evangelio en los altares durante el siglo XVII, que también utilizaron los obispos para celebrar. Un

tercer uso, quizás el menos conocido, fue el de apoyabrazos estando arrodillado, como el diseñado por Bernini para Alejandro VII. De su utilización en el Renacimiento dan fe los frescos de Rafael en las estancias vaticanas, en las que aparece Julio II apoyando sus codos en un faldistorio de este tipo⁵⁰.

Ejemplares aislados similares se encuentran en varias colecciones de principios del siglo XX como la de Richard von Kaufmann de Berlín en 1917 (nº 566), la de Stegmann en 1911⁵¹ o la de Figdor⁵². En grupos, como aquí, no debe considerarse como intento de falsificación o de búsqueda de mueble antiguo, sino únicamente con un interés meramente decorativo del Sr. Lázaro.

Observaciones: Ya formaban parte de la colección en 1913, apareciendo en foto antigua de Lacoste en un salón junto con la mesa con patas de lira (Inv. 3312).

Sillas de brazos

Nº 15. Silla de brazos con chambrana tallada

Inventario: nº 8331

Material: nogal, terciopelo, bordado

Dimensiones: 101 x56 cm.

Catalogación: España, estilo siglo XVI

Con chambrana frontal tallada con roseta central y dos recortes a los lados, brazos algo curvos enrollados y patas delanteras acanaladas en dos tercios y prolongadas hasta los brazos, estas dos piezas son prácticamente iguales, variando su anchura el hecho de haber dispuesto la tela del respaldo más tirante.

El asiento y respaldo con tapizados de terciopelo sobre crin y forro de arpillera lleva cosido en su centro un escudo inserto en un círculo anillado bordado igual que la mayoría de la colección (Inv. nº 8.330 y nº 8.336). En ésta se trata de un escudo con bordura, cuartelado con las barras de Aragón, águila y castillo. Su estado de conservación no es muy bueno, falta la trasera.

La correspondiente al inventario nº 8321, con dimensiones un poco distintas (97 x 59 x 40 cm.) ha perdido el respaldo y renovado el asiento. Clasificadas como español del siglo XVI claramente responden a la producción del último tercio del siglo XIX, respondiendo a

los tipos de chambranas con tallas populares de las que se conservan varios ejemplares en museos y colecciones. El conde de las Almenas presentó una a la exposición de 1912⁵³, recogiendo Byne y Stapley al menos tres muy parecidas⁵⁴. Feduchi en su *Antología de la silla española* ilustra varios en el Museo de Artes Decorativas de Madrid y en el Instituto Valencia de Don Juan, con ligeras variantes de chambranas, soportes de zapatas o pies y patas lisas o acanaladas⁵⁵, que tienen estrecha relación.

Nº 16. Silla de brazos

Inventario: nº 8336**Material:** nogal**Dimensiones:** 102 x 57 x 41 cm.**Catalogación:** Española, estilo siglo XVII, probablemente 1900

Chambrana de riñoncillos, soportes cuadrangulares, chambranas recortadas en los costados, brazos con curvatura interna iguales a los números 8330, 8331 y 8321. Construcción propia del siglo XIX con escuadras bajo el asiento. Asiento y respaldo renovado de terciopelo rojo con escudo en el respaldo con un árbol en el cuartel derecho y un león rampante –prácticamente perdido– en el izquierdo en la misma disposición, inserto en un círculo con argollas igual que las citadas anteriormente. El elemento principal es la chambrana frontal, recortada al modo de las que por el siglo XVII se hacían en Salamanca, posiblemente el tipo decorativo que mayor fortuna tuvo durante la primera mitad del siglo XVII y de la que mayor número de copias se hicieron posteriormente⁵⁶.



Nº 17. Silla de brazos

Inventario: nº 8330

Material: nogal

Dimensiones: 103 x 59 cm.

Catalogación: hacia 1870-1900

Bibliografía: Feduchi, *Historia del Mueble* 1946, fig. 360 y 1969, fig.74

Chambrana recortada plana, interpretación moderna del tipo anterior recompuesta. Escudo respaldo: cuartelado dentro de láurea, águila, dos cruces, 3 barras y dos ondas sobre cruz de Santiago. La insistencia de Feduchi en su reproducción en distintas publicaciones, posiblemente se deba a que es el único ejemplar con chambrana recortada de esta manera y que de algún modo enlaza con lo anterior y con las plegables⁵⁷.



Nº 18. Silla de brazos con soportes torneados

Inventario: nº 8320**Material:** haya, terciopelo**Dimensiones:** 103 (111) x 64 x 46,5 cm.**Catalogación:** Francia, entre 1870-1910

Montantes y chambranas perimetrales con torneado en espiral. Los brazos en sus dos extremos llevan una hoja de acanto tallada. Asiento y respaldo renovados de terciopelo rojo con un escudo central perdido, flecos nuevos. Clavazón moderna en forma de roseta octogonal dorada.

Asúa reproduce una muy parecida del Museo de Artes Decorativas de París clasificándola como francesa del reinado de Luis XIII⁵⁸. Sin embargo, en el Museo de Artes Decorativas de Madrid se conserva una con asiento y respaldo de cuero y chambranas anterior y posterior elevadas y con torneado de carrete central y espiral o torso a los lados y en los montantes. Considerada por Feduchi como evolución del fraileiro con elementos salomónicos⁵⁹, parece corresponderse bien con la que se halla en el museo de Pontevedra con proporciones similares y torneados más gruesos, asiento y respaldo de cuero, procedente de una feligresía portuguesa y que perteneció a la colección Sarnpedro⁶⁰. De Portugal sin duda a finales del XVI, se exportó el tipo a Inglaterra y Países Bajos de donde pasó a Francia, convirtiéndose en asiento común en toda Europa Occidental.

Éste que nos ocupa, es de construcción no excesivamente buena. Su frágil estructura debido al pequeño diámetro de sus elementos y a la carencia de chambranas frontal y posterior, sus remates superiores prolongados y la calidad de sus maderas, aconsejan considerarlo pieza del último tercio del siglo XIX.

Nº 19. Silla de brazos

Inventario: nº 8321

Material: nogal

Dimensiones: 106 x 64 x 40 cm.

Catalogación: Camps "español siglo XVI". Hacia 1900

Silla de brazos española con montantes delanteros estriados de la chambrana a la altura del asiento. Brazos planos con ligerísima curva, enrollados al frente. Chambrana de tipo popular con flor de botón central y recortado a los lados. Remates estriados y vueltos. Respaldo perdido, asiento renovado sobre tela.



Nº 20. Sillas de brazos anchos

Inventario: nº 8332 y nº 8333**Material:** nogal**Dimensiones:** 96,5 x 73/75 x 44 cm.**Catalogación:** Siglo XVII

Del tipo de asientos anchos con brazos rectos muy anchos (10 cm.), todas las maderas escuadradas. Chambrana trasera estrecha recortada por la parte inferior, falta la delantera. Mal estado de conservación, presenta patas carcomidas. El nº 8333 está muy deteriorado. El ejemplar bueno tiene brazos enrollados con estrías, ya advertido por Camps en el inventario “brazos llanos estriados”.



Nº 21. Pareja de sillas de brazos

Inventario: nº 8325 y nº 8326**Material:** nogal**Dimensiones:** 83 x 66 x 43 cm.**Catalogación:** estilo siglo XVII

Tipo construcción antiguo con tirafondos de hierro en chambranas anterior y posterior. Patas acanaladas y remates estriados. Brazos rectos enrollados en los cabezales. Chambrana con triglifos en el inventario: “rectas talladas con espejos alternados redondos y romboidales”, brocatel amarillo y rojo con temas de grutescos”. Recompuestos los terciopelos bordados. A la colección Figdor pertenecieron dos sillas iguales a éstas, procedentes de un convento de Ursulinas de Vitoria⁶¹, modelo que también se encontró en la colección Stegmann⁶².



Nº 22. Silla de brazos grandes

Inventario: nº 8334**Material:** nogal**Dimensiones:** 111 x 71 x 50 cm.**Catalogación:** España, hacia 1900**Bibliografía:** Asúa, p.163, fig.165; *La colección* 1926, nº 53.

Ejemplo muy grande de asiento del siglo XIX con chambrana frontal tallada y sujeta mediante tirafondos igual que la posterior. Brazos rectos y finos. Terciopelo deteriorado sujeto en asiento y respaldo con grandes clavos cuadrados calados y dorados. Remates o manzanillas de latón dorado. La talla de la chambrana, con pequeñas figuras en movimiento, responde a un deseo de imitar la labor de grutescos, propia del estilo del neorrenacimiento que tuvo su momento entre 1900-1920. Los clavos cuadrados son iguales a la silla de estrado de la misma colección (Inv. nº 7.331).

Observaciones: por el número de inventario parece que debió entrar en la colección en fecha relativamente tardía, vistiéndose con terciopelo antiguo el asiento y nuevo en el respaldo.



Nº 23. Sillón de brazos

Inventario: nº 8323**Material:** nogal**Dimensiones:** 104 x 84 x 51 cm.**Catalogación:** hacia 1870

Tipo ancho característico del siglo XIX con brazos anchos y planos, sigue la forma tradicional, pero enriquecida con talla vegetal en las patas y en la chambrana frontal con un escudo con cruz de Calatrava entre hojarasca. Ménsulas vegetales caladas. Remates de perillas gallonadas metálicos. Tapizado nuevo. En el inventario de 1944 aparece como “siglo XVII avanzado español”. Este sillón responde a un tipo erudito de finales del siglo XIX dentro del revival del renacimiento. Ejemplares igualmente recargados con un lejano recuerdo del austero sillón español del Barroco pertenecen en principio al comercio sudamericano o al ampuloso Alfonsino.



Nº 24. Sillón de brazos anchos

Inventario: nº 8322**Material:** nogal**Dimensiones:** 93,5 x 87cm. (asiento 53 cm. ancho)**Catalogación:** España, siglo XVII**Inscripciones:** DIOLE ANGELONSA BERNARDO VIUDA DE LAZARO MERINEO: 1630.**Bibliografía:** Asúa 1930, p.161

Brazos extremadamente anchos (13 cm.) y rectos que apoyan mediante ménsulas invertidas en los montantes acanalados hasta el suelo. Chambrana con talla popular de flores y acanaladuras entre ellas “recortada con tablero con estrías verticales”. Escudo aplicado en el respaldo con letrero en hilo de oro, casi perdido con la leyenda (leída por Asúa) DIOLE ANGELONSA BERNARDO VIUDA DE LAZARO MERINEO: 1630. Si la lectura es correcta (hoy resulta ilegible) responde a un grupo de terciopelos con escudos recortados auténticos, pertenecientes como se han visto a linajes existentes, que debieron comprarse aparte de los asientos, o con ellos muy deteriorados, sustituyéndose las estructuras con maderas modernas.



Nº 25. Silla de brazos

Inventario: nº 8324**Dimensiones:** 106 x 86 x 54 cm.**Catalogación:** principios siglo XX.**Bibliografía:** Asúa, fig.166

Estructura muy recta con fuertes brazos planos y enrollados con torpeza en sus extremos delanteros. Chambranas laterales recortadas en su canto inferior y chambranas delantera y trasera muy anchas y recortadas, siguiendo modelos comunes del siglo XVII sujetas con tirafondos de hierro. Piñas de bronce dorado rematan el respaldo a modo de manzanillas. Toda la madera es moderna. Perdida la tapicería. Domenech reproduce uno con chambrana igual⁶³. Sillas de brazos de respaldo muy grande y tapizadas de esta forma las encontramos abundantemente en la pintura de finales de siglo XIX como por ejemplo, el cuadro de Juan Gallego Arenosa *El Coro* pintado en Roma hacia 1870. De esto parece desprenderse que no era un tipo privativo de España sino que se utilizaba de forma similar en Italia por las mismas fechas, o bien que el pintor lo llevaba en su recuerdo como pieza familiar en iglesias y sacristías de España.



Nº 26. Estructura de silla de brazos con guadamecí

Inventario: nº 8329**Dimensiones:** 86 x 65 x 49 cm.

Brazos rectos y bolas de madera dorada. Sobre una estructura completamente nueva, sin intento de aprovechar madera alguna, pero con chambrana frontal con taracea de boj del tipo de León o Asturias, se ha colocado un respaldo de guadamecí con rocalla dorada y clavel rojo sobre fondo azul, forrado posteriormente con damasco rojo, flecos en asiento y respaldo completamente nuevos. El cuero procede posiblemente de una guarnición de colgadura de pared de principios del siglo XVIII, piezas realizadas a molde y posiblemente, por los temas y colores, procedentes de los Países Bajos.

Observaciones: bastante similar al nº 8.326.

Nº 27. Sillón de brazos con escudo

Inventario: nº 8099**Material:** nogal**Dimensiones:** 92 x 59 x 42 cm.**Catalogación:** Estructura moderna, escudo antiguo**Bibliografía:** Asúa 1930, fig. 160.

Con brazos muy anchos rectos y chambrana recortada por la parte inferior central, asiento y respaldo de terciopelo rojo sujeto por clavos de latón redondos con reborde. Al costado izquierdo del respaldo lleva un escudo recortado y cosido formado por una cruz de plata sobre rojo y adosada a ella una banda de azur con tres roeles de oro y un buey, todo sobre cruz de la Orden de San Juan, con rosario y corona de caballero profeso.

Observaciones: en el inventario de Camps aparece como “siglo XVIII restaurado” y en fotografías anteriores llevaba un ancho galón de pasamanería con flecos, justo hasta la chambrana.



Sillones de respaldo alto

Nº 28. Sillón

Inventario: nº 8319

Material: nogal, damasco

Dimensiones: 111 x 62 x 48 cm.

Catalogación: España, segunda mitad del siglo XVII

Bibliografía: Domenech, lám. 28; Asúa 1930, fig.184

Asiento trapezoidal, respaldo estrecho, brazos ligeramente curvos y enrollados al frente. Todas las maderas llevan torneado salomónico de calidad. Chambranas inferiores en H, la central y las dos superiores, frontal y trasera, con cuatro anillos centrales. Asiento y respaldo rehenchido, tapizado en damasco rojo muy deteriorado. Clasificado como español de finales del XVII, Asúa sin embargo lo identifica con ejemplares flamencos similares, como uno que se conserva en el Museo de Ámsterdam y que reproduce también en la fig.185. Es la estrechez del respaldo lo que le confiere ese aspecto que, a semejanza con Portugal, se extiende por toda Europa occidental. Entre los artesanos madrileños del siglo XVII destaca la figura de Antonio de Murcia, entallador con importante taller en San Ginés, con clientela relevante como el marqués de Almazán⁶⁴.



Nº 29. Sillón de brazos con gadamecí

Inventario: nº 5767**Material:** nogal**Dimensiones:** 115 x 64,5 x 49,5 cm.**Catalogación:** Francia, siglo XVIII**Procedencia:** colección París

Brazos finos curvos ligeramente cóncavos rematados en voluta enrollada, propios de finales del siglo XVII y chambranas con torneado de carrete. Respaldo bajo y recto apuntando o insinuando el copete. Guarnecido en cuero labrado azul y dorado y rojo, con grandes pájaros y girasoles sujeto con tachuelas al borde forrado por detrás en damasco rojo.

Asiento de tipo europeo, más cercano a Francia y Holanda que a la producción española habitual, a excepción de los brazos tapizados que habitualmente responde a las publicaciones de finales del siglo XIX, en que se dan a conocer los estilos franceses clásicos, incluyendo en el Luis XIII todo este tipo de asientos con soportes torneados en los que el respaldo se inclina hacia atrás y se va elevando respecto a la silla de brazos de la primera mitad del siglo⁶⁵.

En este caso, sin embargo, el respaldo está muy cerca de los modelos de principios del siglo XVIII, más bajo y con un ligero copete, casi un respaldo “á la reine”. El tipo de torneados es demasiado fino para



la época, recordando otros de la colección rehechos a finales del siglo XIX. La forma de colocar el cuero y forrarlo por detrás es igual al nº 1329 y como aquel procede de un revestimiento de pared procedente de los Países Bajos. Por todo ello, nos inclinamos a considerarlo pieza de interpretación moderna.

Nº 30. Dos sillones con guadamecí

Inventario: nº 8327 y nº 8328

Material: nogal

Dimensiones: 127 x 65 x 53cm.

Catalogación: España. Siglo XVIII, finales siglo XIX

Procedencia: Valladolid

Bibliografía: Asúa 1930, fig.198

Respaldo alto rematado en copete mixtilíneo, toda la madera visible va ondulada y estriada, mostrando las chambranas un perfil interesante en doble curva. Las patas se curvan hacia dentro siguiendo el gusto francés. Tapizado con guadamecíes azules y color natural, con dibujos de rocalla y flores, con doble fila de tachuelas al borde y al canto y entelados como el nº 5767 con damasco rojo en el respaldo. Ambos tienen muy deteriorado el cuero y el nº 8327 roto el respaldo. Un ejemplar similar pero con los brazos más caídos se encuentra en el Hospital de Afuera de Toledo, “copia de un sillón español llamado Luis XIII”⁶⁶.

A finales del siglo XIX por influencia de Champeaux, Bayard y Harvard a este tipo de sillas se las clasificó genéricamente como Luis XIII, permaneciendo así hasta nuestros días. Asúa por su parte⁶⁷, muestra dos muy parecidos, uno de la colección Miguel Gómez Acebo fechándolos en el reinado de Carlos II y de fabricación española y otro de cuero sin flecos existente en Potes (Cantabria), pero estos los clasifica como italianos de principio del siglo XVIII. Esta parece ser la clasifica-



ción correcta. No constituyen una evolución de la silla de brazos española ni tienen apenas relación con lo que en ese momento se hace en Francia, sino que es una realización española a partir de la poltrona toscana que tuvo gran éxito como muestran los inventarios de la época.

En la Real Botica de Madrid se encontraban a principios del siglo XVIII “ocho sillas a la moda de nogal forradas en lienzo crudo cubiertas de guadamacil” y su precio era de 352 rs⁶⁸. Uno de los principales focos productores era Valladolid, pero también se hicieron en Barcelona para las presidencias de la Audiencia con escudos de Carlos II⁶⁹.

Nº 31. Sillón

Inventario: nº 8318**Material:** nogal, seda y latón**Dimensiones:** 132 x 65 x 48 cm.**Catalogación:** Español, siglo XVIII. Tapizado posterior.

Con asiento ligeramente trapezoidal, y respaldo alto y estrecho, los soportes en este caso están formados por elementos torneados en balaustre, con mayor diámetro en las cuatro patas y más finos en las chambranas. La delantera y la trasera están reforzadas por tirafondos gruesos. Lo más notable de este ejemplar son sus brazos amplios vueltos rematados en voluta, un poco abiertos, dadas las proporciones del asiento y sobre todo muy robustos, contrastando con los torneados más finos. Tapizado en sedas verdes y azules con flecos y pasamanería en ambos tonos, copete semicircular con tachuelas al borde y pináculos de remate.

El tipo podría corresponder a una interpretación, algo equivocada en sus proporciones, del sillón torneado del siglo XVII ibérico como el que se encuentra en la Torre de Juan Abad, supuestamente utilizado por Quevedo, con asiento y respaldo de madera y que conserva la fecha de 1630, con torneados gruesos alternando carretes y prismas y con los brazos ligeramente curvos y rematados en voluta, no tan planos como aquí. Pero la estrechez del respaldo y el asiento trapezoidal



nos llevan a clasificarlo como pieza algo popular y retardataria, ya del siglo XVIII y con adiciones posteriores. La colocación del asiento bajo, respecto a la sección cuadrada que ensambla el tambor del asiento y los tirafondos de las chambranas son detalles que evidencian una realización no demasiado cuidada. Uno de estructura similar pero tapizado en guadamecí se conserva en el Museo de l'Art de la Pell de Vic considerado obra flamenca del siglo XVII⁷⁰.

Sillas portuguesas

Alfred de Champeaux en 1885 afirmaba taxativamente⁷¹, ilustrando con una fotografía, que España en el siglo XVII fue el principal proveedor de sillas y mesas a toda Europa, a veces guarnecidas de tejidos pero la mayoría de las veces con pieles grabadas y doradas que se convirtieron en una fuente de exportación muy fructífera para la corona, siguiendo a Davillier (*Notes sur les cuis de Cordoue, Guadameciles d'Espagne*, París 1878). El primer párrafo del libro de aquel está subrayado por el propio Lázaro en el ejemplar que se conserva en la Biblioteca de la Fundación y explica una de las razones de la predilección del coleccionista por este tipo de asiento.

De raíces aún no del todo esclarecidas, no se conoce el origen exacto de este asiento, que sirvió para que Feulner en 1927 considerara este tipo como de transición, denominando *spanische stuhl* al asiento que evolucionó en los Países Bajos desde estos modelos españoles. “Como en todos los asientos barrocos –opinaba–, la forma de la construcción está mejor ajustada, el respaldo es más ligero, los brazos se curvan y los pies se perfilan o se retuercen. La chambrana entre las patas delanteras se talla con doble voluta. Característica propia es el respaldo en forma de escudo cubierto de cuero grabado y sujeto con clavos de cabeza grande, insinuando una labor de tipo orientalista a través de España”⁷².

Por los mismos años treinta, comienza a estudiarse la producción portuguesa. Cardoso Pinto saca a la luz una serie de asientos de las características de los que nos ocupan, procedentes de conventos y monasterios, llamando la atención sobre su relación con la producción inglesa de finales del siglo XVII. Asúa interpretó que estas sillas fueron

usadas frecuentemente desde la época en que se construyeron por primera vez, siendo sus reproducciones más frecuentes en Inglaterra y en España designadas en ambos países como barrocas. Otros las consideran inglesas y copiadas en España⁷³, mientras que Burr⁷⁴, sin hacer distinciones entre ambos países, opina que la silla portuguesa es una evolución natural de la silla renacentista que se extiende por España y la Flandes católica, siguiendo las modas orientales introducidas en Europa por Portugal; es decir, recoge la opinión de Feulner, introduciendo el componente portugués y advirtiendo la falta de pruebas históricas de su origen, la razón para el repentino revival y su desarrollo en el siglo XVII.

En Portugal se han realizado investigaciones al respecto. A las piezas que se conservan en el Museu de Arte Antiga de Lisboa⁷⁵ hay que añadir la dedicación de la Fundación Ricardo do Espírito Santo Silva de Lisboa en donde funciona desde los años cincuenta un taller de cincelado para el repujado de los cueros, utilizando cinceles y punzones variados para avivar los contornos, rebajar los fondos o modelar los cueros destinados a estas sillas. En la exposición *Os Moveis e o seu Tempo* (Lisboa 1987) figuran varios ejemplares (Inv. nº 481-1027 y nº 1084, cat. 26, 49 y 42) con diversos motivos en los cueros, con o sin brazos similares a los de aquí, clasificados todos como de la segunda mitad del XVII. Su evolución, en líneas generales, conduce a la utilización del palosanto en vez del tradicional carvalho, al paso desde el entrelazo de la chambrana central a la concha y/o la hoja de acanto y en los cueros desde el medallón central con o sin escudos y apellidos a los estampados con tulipanes y rosas, a imitación de los tejidos bordados⁷⁶.

Las últimas novedades se aportaron en otra exposición en el museo de Biscainhos en 1998 en la que Franklin Pereira exploraba la documentación a partir del siglo XVI de los gremios de *correeiros* (guarnicioneros) de Lisboa, Coímbra y Oporto, en cuya sección de “obra grossa” se elaboraban arreos, baúles y sillas aceptando la denominación general de *couro lavrado* -en España simplemente “cordobán”-. De la ejecución de la armadura se encargaban los carpinteros, siguiendo los dos tipos básicos de “sillas de espaldas” y “sillas rasas” como eran antiguamente. De su pujanza en el siglo XVIII dan fe las reformas de las Ordenanzas de Lisboa de 1738⁷⁷.

Las primeras sillas de brazos guarnecidas de cuero “a la morisca” en ambos países dieron paso en el siglo XVII a los taburetes y sillas rasas de dimensiones más reducidas y respaldo alto a la que se adapta rápidamente el respaldo alto y movido con 2 o 3 remates de metal y el cuero estirado en el respaldo y asiento con grandes clavos de latón de cabeza redonda de 2-2,5 cm. denominados “clavos de cazoleta”.

Los asientos generalmente trapezoidales son un poco más anchos por delante, estrechándose hacia el respaldo. Patas laterales y chambrana trasera alternan torneados y prismas y los pies, bien en forma de bola o estriados o acanalados en una forma conocida como *spanish foot* o “pie de pincel” (término utilizado contemporáneamente por ebanistas y torneros). La chambrana frontal es amplia, arqueada y con roleos entrelazados. Los brazos, cuando los hay, son suaves pero profundamente curvos y rematados en voluta. Atendiendo a las formas de la madera, Feduchi en 1946 quiso ver una evolución desde el “frailero” con ocho tipos, con los que coinciden varios de la colección Lázaro, correspondiendo uno al tipo IV (Inv. nº 3089) y la mayoría al tipo V, excepto una con pie de pincel al VI (Inv. nº 88) y las de pata cabriolé, aunque con otra chambrana al VII. Por otro lado, es innegable

la influencia portuguesa en Inglaterra pasando por Holanda en el pie de pincel, los torneados bulbosos y espirales, los respaldos semicirculares y las chambranas en forma de roleos enlazados.

Siempre llevan cordobanes gruesos, de más de 10 mm. grabados y repujados, la mayoría de las veces al aire, pero también forrados en su trasera con cuero crudo. El esquema de la decoración de los respaldos en principio consistía en la inclusión de los apellidos o las armas de los comitentes, como se observa en dos sillones de la colección Lázaro (Inv. nº 96 y nº 101), inscritos en roleos vegetales y flanqueados por águilas incluso con algún motivo procedente de lo indoportugués. El resto corresponde a otros dos patrones popularizados por los moldes: un gran jarrón flanqueado por *putti*, sirenas o animales fantásticos descansa sobre un pavimento enlosado en perspectiva, con flores variadas centradas por un gran girasol rematado por una concha, bien en la parte superior bien en la inferior, basados en los modelos flamencos decorativos para todo tipo de materiales. Varían las fajas de molduras en dos o tres tipos básicos: cordoncillo y acanto, aunque en muchas prevalece una sospechosa sucesión apretada de flores de lis o de hojas de espino⁷⁸.

Del primer tipo, con referencias a sus dueños y casi siempre de brazos, se conservan en buen número en Galicia y Salamanca —siempre zonas fronterizas con Portugal—, mientras que los otros se retoman en el siglo XIX. Sillas “portuguesas” con respaldo bajo son muy comunes en toda España desde el último tercio del siglo XIX. De su uso común en Andalucía en torno a 1900 es testigo el cuadro de Eugenio Álvarez Dumont “tertulia en el patio” del Museo de Buenos Aires. Fortuny en “La Vicaría” de 1870, recoge una con pie de pincel con copete alto y otra con torneado similar pero tapizada. Estas podían ser tanto antiguas como modernas dado el interés de sobra conocido del pintor por

las antigüedades. Por el momento se desconocen los talleres locales que las fabricaron, aunque si la producción de algunas firmas francesas e inglesas que los popularizaron como los Mielon Lelongeais de París o los polivalentes Gillows de Lancaster y Londres, siempre atentos a las demandas del público. Asimismo es general su reproducción en publicaciones como *L'Art pour Tous* o *Arte y Decoración en España*, revistas de gran divulgación entre 1900 y 1912.

Nº 32. Sillones portugueses

Inventario: nº 96 y nº 101**Material:** castaño, cuero, latón**Dimensiones:** 138 x 62 x 47 cm. /Anch. respaldo 56 cm.**Catalogación:** estilo siglo XVII. Realización 1870-1900

Brazos torneados curvos sin aristas rematados con volutas anterior y posterior. Chambrana de roleos simétricos hacia fuera, no de mala calidad. Torneado alternando con anillas finas. Cuero al aire sin forrar negro repujado excepto en el remate inferior del respaldo donde va cosido a otro. Clavos de cazoleta en el respaldo y asiento. En este lleva una fila extra de clavos en superficie bajo los brazos. Remates de latón en forma de pináculos.

En el centro del respaldo campea un escudo con timbre episcopal, cuyo principal distintivo son las armas portuguesas. Cuartelado con cuatro tundes de plata en campo de gules en el 2º y 3º, castillo en 1º y ajedrezado en 4º, pertenecientes a don Francisco de Sosa, obispo de Canarias y de Osma en 1613⁷⁹. Muerto en 1617 pretendió junto con su hermana doña Petronila, esposa del contador toledano Diego de Chaves y Baftuales, edificar una capilla colateral al convento de la Concepción Francisca de Toledo y sus escudos decoran aún la iglesia, pero no en su capilla funeraria, sino a los pies del edificio⁸⁰.

Este tipo de sillas con brazos tiene su precedente en las portuguesas *cadeiras de cauro lavrado*, uno de cuyos ejemplares más significa-



tivos puede ser la conservada en la Fundación Ricardo Espirito Santo Silva de Lisboa (Inv. nº 56) con torneados típicos portugueses en los travesaños laterales, clasificadas como pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVII y a varias del Museu de Arte Antiga (Inv. nº 1481) procedentes de conventos y colecciones repartidos por todo Portu-

gal⁸¹. Sin embargo, las proporciones de estas dos no corresponden a una labor del siglo XVII, su respaldo es muy recto, algo que sí aparece en las portuguesas del XVII que lo inclinan hacia atrás, una vez pasado el umbral del siglo y los brazos van más abiertos que aquellas, característica también de época más avanzada. Estilísticamente son muy diferentes del resto de las sillas de la colección Lázaro, respondiendo a unos modelos popularizados en Galicia a partir del siglo XVII, en los que se observa una clara evolución de la silla de brazos según el modo de hacer portugués.

En el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid en las dependencias de la Biblioteca hay tres sillones exactos a estos con el mismo escudo y en su archivo se encuentran referencias a sillones portugueses que pudieron servir de modelo a éstos, pero con claras diferencias de proporciones, mucho más estrechos los auténticos. El hecho de que en el citado Instituto se utilicen a diario es muestra de su filiación decimonónica, aunque todavía son desconocidos los talleres españoles dedicados a su producción, pero la exactitud de los de Lázaro y los de don Guillermo de Osma, apuntan a un mismo origen.

Nº 33. Silla taburete

Inventario: nº 3089**Dimensiones:** 118 x 50 x 41 cm. /Anch. respaldo 50 cm.**Catalogación:** siglo XVIII

De proporciones anchas y con respaldo corto y más ancho de lo habitual, presenta torneados con discos en forma de carrete en las patas delanteras y en el travesaño trasero. Para separar el respaldo del asiento se emplean dos secciones grandes. Nudo calado y enlazado en la chambrana frontal. El motivo grabado del respaldo juega en torno a un gran jarrón y a un girasol, dentro de una moldura poligonal, y a ambos lados racimos de uvas con *putti* colgando. Remates vegetales de latón pequeños.

Su semejanza con las sillas portuguesas en torneados y en proporciones está mucho más cerca del taburete del siglo XVII, sin las influencias externas que alargan sobremanera el respaldo. El nudo frontal enlazado y calado es similar a otro ejemplar de la colección (Inv. nº 2140) y a los ejemplares recogidos por Burr, aunque esta última tenía pie de pincel⁸².

La forma, dimensiones y estampado del respaldo son iguales al ejemplar del museo de Grao Vasco (Inv. nº 1837), considerada como de la segunda mitad del siglo XVII, pero el modelo se repite en ejemplares con estructura dieciochesca⁸³. Asimismo lo encontramos idéntico en uno con brazos que perteneció a la colección Valero⁸⁴ y a dos



vendidos en Lippman también en Berlín⁸⁵ cuyo catálogo se conserva anotado su precio (1550 M) por Lázaro en la Biblioteca. Es uno de los modelos más decorativos y por tanto más difundidos, encontrándose otros dos similares en la misma colección (Inv. nº 2868 y nº 953) con otra estructura de soporte y más altos y estrechos.

Con las mismas proporciones y similar esquema decorativo en el respaldo, un medallón central flanqueado por una cenefa con putos colgados de ramas con racimos y flores. Aunque con otros motivos diferentes, se conserva un ejemplar similar en la Can Vivot de Palma considerado como perteneciente al siglo XVII español⁸⁶.

Nº 34. Silla patas rectas

Inventario: nº 3058**Material:** castaño, cuero, latón**Dimensiones:** 118 x 49 x 41 cm. /Alt. asiento 48 cm.

La única de la colección que lleva la madera en su color, sin teñir y los soportes rectos sin tornear. Las chambranas laterales y traseras van recortadas por su cara inferior y la delantera con recortes a ambos lados muy pronunciados y con el canto resaltado. El respaldo estrecho y alto lleva un copete muy pronunciado. La decoración de este y la del asiento repiten el mismo motivo de un gran jarrón bajo baldaquino y lleva como remates pináculos muy apuntados (falta uno). El estampado del cuero corresponde a los diseños inspirados en la tradición franco-flamenca de finales del siglo XVII, transmitida mediante moldes y que se utilizó también para los guadameciles, tanto en Flandes como en España⁸⁷.

La construcción no resulta muy estable, necesitando escuadras y refuerzos de hierro en la trasera. Por la estructura podría pertenecer a un tipo antiguo de patas rectas, pero el recorte de la chambrana no se encuentra en ningún ejemplar conocido del siglo XVII y sí, sin embargo, tiene cierta semejanza con algunas que adornan las sillas de brazos grandes, sillones neorenacentistas.



Nº 35. Sillas portuguesas con pie de pezuña

Inventario: nº 2129, nº 2853, nº 2806 y nº 2820

Material: castaño, cuero, latón

Dimensiones: 134 x 53 x 43 cm. /Anch. respaldo 43 cm.

Catalogación: hacia 1900, siguiendo modelos anteriores

Asiento ligeramente trapezoidal apoyado en patas alternando el torneado y la pieza prismática. Chambrana central con nudo en forma de palmeta, patas delanteras vueltas. Respaldo estrecho de cuero en forma de escudo sujeto por clavos de latón semiesféricos grandes, forrado por detrás también en cuero, presenta en su faz una composición formada por una corona nobiliaria sostenida por sirenas y flanqueada por dos pavos reales. Sobre ella un atlante sostiene media venera. Bordura flordelisada entre líneas rectas. Remates metálicos en forma de capullo.

La nº 2806 y la nº 2820 son idénticas a una de las expuestas en la exposición *Cueros de Arte* de 1953⁸⁸ y a muchas de las conservadas en el museo Victoria & Albert. Consideradas en los inventarios como “española del siglo XVIII con temas de hojarasca barroca y grutescos dentro de cartelas y espejos ovales coronados”, en realidad son producto de finales del siglo XIX de los muchos talleres que en Europa Occidental se dedicaron a la reproducción de muebles antiguos, po-



pularizados por las historias del mobiliario como la de Jacquemard⁸⁹ y reproducidas en revistas de decoración en torno a 1900 como *L'Art pour Tous* o *Arte y Decoración en España*.

Nº 36. Sillas portuguesas con pie torneado

Inventario: nº 2868 y nº 953**Material:** castaño, cuero, latón**Dimensiones:** 134 x 53 x 43 cm.**Catalogación:** hacia 1900, siguiendo modelos anteriores

Proporciones y torneados más simples que los anteriores, rematados en pies de bola. La chambrana central muestra la venera toscamente tallada de una producción seriada de baja calidad. Los cueros del respaldo en cambio presentan un modelo muy difundido a base de un gran jarrón con girasol centrado y sin el pavimento en fuga de las anteriores, flanqueado por moldura de varios perfiles. Las dos zonas laterales llevan racimos de uvas colgando pero en este caso los *putti* son de mayor tamaño y en posición frontal ocupando la zona inferior.

Al mismo tipo de soportes pero variando la chambrana central y con motivos diferentes en el estampado del cuero responde la nº 2140, cuya talla delantera es enlazada como la nº 88. El respaldo rematado por una venera casi circular que va inscrita en la misma moldura dentada que en el campo central, en el que se desarrolla una composición con acantos y *putti* escalonados en tres órdenes ostentando como motivo central una rosa. Los motivos y la forma de fijar el cuero, recortado en los cantos, son muy cercanos a la producción seriada de principios del siglo XX.



Ejemplares similares en *Arte y Decoración en España* (vol. IV, lám. 15) y en el Museo de Pontevedra (Inv. nº 181, 183, 192 y 193)⁹⁰ procedentes de la colección Sampedro, donde se insiste en que se trata de versiones popularizadas haciendo hincapié en los escudos y más recientemente estudiadas por F. Pereira⁹¹.

Nº 37. Silla con pie de pincel

Inventario: nº 88 y nº 89**Material:** castaño, cuero, latón**Dimensiones:** 138 x 52 x 41 cm.**Catalogación:** española

Patas con torneado esférico y de carrete, alternando con piezas prismáticas y acabadas en un pie abierto conocido como pie de pincel. Chambrana frontal con nudo enlazado sin calar. Respaldo alto con copete muy pronunciado. El estampado del cuero ocupa todo el ancho, llegando hasta los clavos de remate con solo una fila de puntas exterior (más ancho que en la nº 2820 y en la nº 2853).

El motivo central se encuentra dentro de una moldura en forma de ces contrapuestas, un águila bicéfala bajo una gran corona y un ramo de acanto en el copete. Bajo ella, un busto femenino está flanqueado por dos águilas explayadas a los lados, sobre las que dos *putti* sostienen hojas de acanto. En este caso la forma avenerada ocupa la zona inferior, como sosteniendo la composición. El asiento, con decoración vegetal en torno a una flor central repite la moldura en C contrapuestas a juego con el respaldo, inscrito todo ello en un cuadrado. Similares en la colección Salvetti fueron publicadas por Pérez Bueno.

Dentro de las sillas portuguesas, ésta, por la esbeltez del copete, el tipo de patas y la forma de anudar la voluta central responde a un tipo que debió ser abundante en el siglo XVIII. Es de las que ostenta mejor calidad, pese a utilizar la madera pintada de marrón oscuro.

También su respaldo tiene mayor riqueza decorativa, basado en los modelos de finales del siglo XVII. La inclusión de águila bicéfala es motivo muy usado en las Indias y en Portugal, muy utilizado en la decoración de cuero en baúles y petacas durante el siglo XVIII, pero también y por lo mismo, enormemente extendido en cualquier interpretación decimonónica del “estilo español”.

Observaciones: la nº de inventario 89 (sala XIV) con las mismas dimensiones y del mismo estilo, varía en el torneado en forma de huso y la chambrana con venera central, mientras que otra en la sala VII lleva un nudo enlazado similar a ésta, con torneado de la chambrana lateral de mayor calidad. Los remates son vegetales y los motivos del respaldo, de cordobán sin forrar, de color más claro, ostentan claveles y otras flores de claro patrón flamenco.



Nº 38. Sillas patas cabriolé

Inventario: nº 826, nº 862, nº 2894, nº 2904, nº 2912, nº 2923

Dimensiones: Alt. asiento 45 cm.

Catalogación: España, siglo XVIII

Patas cabriolé con talla de espejos y motivos vegetales en la rodilla, apoyando en pies enrollados en voluta sobre tacón. Para estabilizarla se utiliza una chambrana plana cruzada con una flor tallada en el centro y se acompaña con talla vegetal cuidada en el faldón del asiento. Este y el respaldo en cuero grabado mantienen la forma tradicional, asiento trapezoidal y respaldo estrecho con remates semicirculares, sujetos a la armadura por clavos de cazoleta de 16 mm. muy juntos. El motivo estampado en el respaldo es un jarrón sostenido por dos figuras con un gran ramo centrado por un girasol y rematado por una granada. En el asiento el estampado floral se encierra en cuadrifolio.

Estilísticamente responden a la evolución de la silla “portuguesa” pasado 1740 con nuevas proporciones menos rígidas, clara influencia francesa en soportes, talla denominada en España “de espejuelos” que parecen seguir más de cerca la evolución de la silla portuguesa auténtica. Clasificadas como francesas en el inventario de la colección, no responden a ninguno de los ocho tipos de la clasificación de Feduchi, estando cerca del VIII en la utilización de las patas cabriolé, pero en esa clasificación, aún den-



tro del siglo XVIII, las traseras permanecen inalterablemente rectas, mientras que aquí son iguales a las delanteras. La chambrana plana, las patas traseras y los tacones en los pies nos acercan a la producción decimonónica de los neos recogida en época isabelina.

Dos de ellas, la nº 2894 y la nº 2923 son más toscas y menos pesadas que la nº 2904 y la nº 2912 que parecen copias y a su vez ostentan tallas más perfectas en el tambor, sin duda de producción mecanizada. Posiblemente las dos citadas y quizás las rotas formaron parte de la colección antes de 1915 pues aparecen en las fotografías de Lacoste.

Observaciones: estado de conservación de la nº 2894 regular. Lleva chapas de hierro en los montantes traseros de arriba abajo, otra tiene la chambrana rota. Las dos últimas, nº 8.261 y nº 8.262, en los almacenes del museo están rotas.



Nº 39. Maderas vistas

Inventario: nº 4055 y nº 8260**Dimensiones:** 143 x 55 x 48 cm.**Catalogación:** hacia 1900

Dentro del mismo tipo de respaldo muy alto, asiento trapezoidal, patas torneadas y chambrana tallada con motivo avenerado, estos dos ejemplares se diferencian de los anteriores en disponer el cuero en un bastidor sujeto a los montantes, con el copete muy alto y el arco inferior muy cercano al asiento. En esta ocasión, el cuero tampoco llega a los costados estando inserto en un bastidor dejando la madera vista y sujeto con clavos de cazoleta pequeños y muy juntos.

El motivo central del estampado es el águila bicéfala entre rocallas. Clasificadas como españolas del siglo XVIII, en realidad están mucho más cerca de la producción flamenca con influencias inglesas. Ejemplares muy similares con brazos idénticos respaldos y motivos aparecen continuamente en el comercio internacional⁹² como, posiblemente, flamencas de los siglos XVIII-XIX.

Observaciones: se conserva otro ejemplar en depósito con copete muy alto y los mismos motivos de águila bicéfala y rocalla grabados en el respaldo.



Nº 40. Silla giratoria francesa

Inventario: nº 8059**Material:** nogal**Dimensiones:** 131 x 60 cm.**Catalogación:** Francia, hacia 1900-1910**Procedencia:** colección de París, cajón 37.

Trípode giratorio con volutas denominado en el inventario “pie de tres patas con tomapuntes”, asiento trapezoidal y brazos planos que salen del respaldo estrecho con columnas toscanas, componen la estructura de este asiento de nogal tallado el panel central del respaldo con una escena de tipo mitológico en un arco de medio punto bajo una moldura recta. Al igual que otros muebles renacentistas los brazos rematan bajo el tablero del asiento en pináculos. La escena mitológica con tres figuras femeninas sentadas a los pies de Júpiter y Juno sentados sobre un águila y rematadas con dos figuras aladas en las enjutas.

Según Le Blun⁹³ responde al tipo de *chaise a bras y tournante*, con ejemplos en el Museo del Louvre pertenecientes a la antigua colección Davillier con el mismo tipo de respaldo pero con patas rectas o columnas unidas por chambranas bajas. Un tipo de silla que permite mirar sin volverse y que aparece en los inventarios Margarita de Austria (1523) *une tour de et les dehors tout dore*, perdurando todo en el de Catalina de Medicis (1589) *une chaize garnye de son estrier el po-zée sur ung pivot de Francois Pithou* (1597) o una *chaise à caquetoire*

o *chaises a la fasson talemouse* (pieza de tapicería triangular), que podían ser o no pivotantes, el tambor semicircular y con balaustres. Más tarde, utilizadas desde mediados del siglo XVI, Enrique II, con los respaldos de rectos con placas rectangulares con alegorías, inspirada en la Segunda Escuela de Fontainebleau o con cueros recortados a veces incluso con frontón o con copete calado, fechándose entre 1560-1580⁹⁴.

Claramente la armadura y la talla del respaldo son modernas. La talla es una transposición exacta del cuadro de Rubens *Las tres Parcas hilando el destino de Maria de Medicis* encargados por ésta al pintor para el palacio de Luxemburgo y grabado por L. De Chastillon⁹⁵ y se le ha añadido una sección horizontal con talla vegetal para completar la altura requerida.

Varias con el mismo tipo de respaldo recto con decoración y asiento trapezoidal, aunque no giratorias, pertenecieron a la colección Figdor⁹⁶. La silla de la colección Lázaró es una muestra de las interpretaciones decimonónicas de este tipo de asiento, que debió aparecer en la Exposición de París de 1878. Los ejemplos del Museo Jacquemart André, las de la colección Du Sommerand del Museo de Cluny, que pasaron al castillo de Ecouen, considerados hasta ahora como auténticos, muestran el mismo estilo de interpretación.

En el volumen XIV de *L'Art pour Tous* y en la *Encyclopedie de l'Art Industriel el Decoratif* se repetían los modelos, que hasta hoy han confundido a los investigadores. En esta de Lázaró, además, se utiliza un pie muy moderno que ofrecía en 1906 la firma Spiers & Pond's de Londres en su catálogo de venta: *Oak revolving and tilling office chair with leather aphoistered* (trípode giratorio con volutas “pie de tres patas con tornapuntas”)⁹⁷.



Nº 41. Sillita de estrado

Inventario: nº 7331**Material:** nogal, tejido, latón**Dimensiones:** 39x 86 x 37 cm.**Catalogación:** Estilo segunda mitad del siglo XVII/ Último tercio del siglo XIX

Asiento muy bajo en madera de nogal con soportes torneados con arista, chambrana central también torneada sujeta con tornillos pasantes. Los torneados soportan también el respaldo atirantado y rematan en medias bolas. Asiento rehenchido tapizado con terciopelo rojo con una franja central de brocado, flecos y pasamanería roja, sujeto mediante clavos rectangulares dorados de tipo grapa dibujando una cruz en aspa.

Responde al tipo de sillas de estrado bajas del siglo XVII, abundantemente representadas en la pintura española. No obstante, ofrece ciertas peculiaridades que contrastan con las utilizadas en aquella época lo que aconsejan su clasificación como moderna. En primer lugar, tanto en Italia como en España hasta finales del siglo XVII se utilizan los torneados de balaustre a los que correspondía un respaldo abierto también con balaustres y rematados en manzanillas. Uno de los mejores exponentes auténticos es la conservada en el convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo con barandilla de balaustrillos



y copete en madera y cuero⁹⁸ y otras dos que se expusieron en 1990 en Madrid⁹⁹. En el Museo Nacional de Artes Decorativas se conserva también una similar (Inv. nº 1189). El terciopelo sí parece antiguo reutilizado, mientras que los clavos en forma rectangular los encontramos en otros asientos de la colección Lázaro, montado todo ello en un armazón moderno con torneados mecánicos.

Hay que advertir que estas sillas de estrado o “asientos bajos para mujer” como figuran en los inventarios, no son las que aparecen en los mismos como “silla de espaldas” como se ha querido ver, sino que corresponden a la denominación citada arriba. Además no son privativos de España. En Italia aparecen como *seggiole basse da donna di sala* conservándose una en el Palazzo Pitti¹⁰⁰. En la Biblioteca Nacional de Florencia se encuentra también un dibujo de Diacinto Maria Marmi en la que aparece por primera vez con chambrana central¹⁰¹. En Muncaster Castle en Inglaterra, se conservan varios del siglo XVII que además llevaban fundas, a veces de cuero, para proteger los tejidos¹⁰².

El tipo de torneados corresponde más a modas franco flamencas, pues las españolas apoyaban siempre en la sección más ancha de la pata, el taco contraserrado y no al revés, como aquí. La madera oscurecida artificialmente y los terciopelos recompuestos y posiblemente reutilizados, confirman junto a lo anterior la teoría de que se trata de una pieza de finales del siglo XIX.

Es un tipo de silla que también fue utilizado en el siglo XIX, no con interés historicista, sino de uso, como sillita auxiliar para las damas, según aparece en fotografías antiguas. En una fotografía del salón de los marqueses de Casa Loring en la finca La Concepción en Málaga, aparece una junto a un puff y a un sillón Luis XV¹⁰³, o la de la marquesa de Molins quien utilizaba una muy similar a ésta para apoyarse¹⁰⁴.

Nº 42. Taburete

Inventario: nº 2687**Material:** roble**Dimensiones:** 47 x 45 x 27 cm.**Catalogación:** Inglaterra-EEUU. Posible 1600

De planta ligeramente trapezoidal, cuatro soportes torneados en forma de bulbos insertos en gruesas chambranas rectas soportan un asiento también de roble en el que se advierten las espigas de sujeción, visibles asimismo en las uniones de los elementos contraserrados. En faldón bajo el asiento, muy amplio, lleva un diseño de lunetos con palmetas. Aunque se advierte el paso del tiempo, el desgaste de las chambranas y el alabeo del asiento no corresponden al tiempo teórico transcurrido desde su realización.

Considerada como de nogal española del siglo XVI, además de constatar que el material utilizado es roble, tanto este como el tipo responden a un modelo original inglés, del periodo de Isabel I, en torno a 1600, siendo abundantes los ejemplos similares tanto en estructura como en decoración. Esta última fue enormemente utilizada en el País de Gales, no solo en taburetes sino también en mesas largas o de refectorio¹⁰⁵.



Taburetes similares con muy pocas diferencias se encuentran repartidos por diversos países, aunque la mayoría de los ejemplos hay que fecharlos en la segunda mitad del siglo XVII. A veces con un cajón añadido cuyo frente va ornado con los mismos motivos como el de Veste Coburg en Alemania¹⁰⁶. En Bonhams, se vendió uno exacto en todo excepto en los soportes abalaustrados en vez de gallonados¹⁰⁷. Por su abundancia se ha convertido en un tipo muy falsificado, sirviendo de ejemplo en publicaciones americanas que alertan sobre las manipulaciones en el mobiliario¹⁰⁸.

Nº 43. Banco Catedral de Cuenca

Véase: Arcas



NOTAS A PIE

¹ “El vandalismo en una catedral”. *La España Moderna* 1925, p. 131.

² Puyol, Julio “El vandalismo en una Catedral”. Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid 1926.

³ *Santa María de la Seu d’Urgell*, 1918, pp.81-82 y 93, fig.XXX.

⁴ *Op.cit*, p.11.

⁵ Álvarez Lopera 1997, p. 573.

⁶ Puyol, J. *Op cit.*, nota p. 6.

⁷ Inventario nº 239 y nº 240.

⁸ 1926 1045. Col. Ruiz Vernacci, Fototeca I. Diego Velázquez, reg. nº 11644.

⁹ Foto MAS G-32987-98.

¹⁰ Foto MAS MB-2055-56.

¹¹ *El Arte en la comarca alta deUrgell*. 1946, p.186-188 y p. 259-263.

¹² *Idem.*, p 36-38.

¹³ Francis Bond 1910, *Wood carving in English churches*, p.14-16.

¹⁴ L.Maeterlinck, *Le genre satirique dans la sculptur*. París 1910, p. 236-237 Misericordia de HoogStretten.

¹⁵ Isabel Mateo, *La escultura profana en las sillerías góticas españolas*. CSIC, p. 347, 399, 406-407.

¹⁶ *Ibidem* 251, 1978, p. 45-52.

¹⁷ Delgado, F. “Fundamentos teóricos del simbolismo medieval” *Traza y Baza*, 1979.

¹⁸ Jiménez Soler, *Don Jaime de Aragón, último conde de Urgel*. Barcelona 1899, documento XLI.

¹⁹ *Idem*, documento XLVIII.

²⁰ Ferguson, G. *Signos y símbolos del Arte Cristiano*. Buenos Aires 1955.

²¹ Mateo. *La escultura profana...* fig. 383, p. 426.

²² Mateo. *La sillería del coro de la catedral de Barcelona* fig.87, p.196, fig.196.

²³ Guía 1967.

²⁴ *Art and Design in Europa and America 1800-1900*. London 1987, p.135.

²⁵ *Connaissance des Arts* nº 547 feb. 1997, p.94.

²⁶ Müntz 1878, 1308-9 y 328.

²⁷ 1948. p 114 y 118.

²⁸ 1969 nº 24, p.117.

²⁹ Bode Abb, 35.

³⁰ *Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance*, 2ª ed. Stuttgart 1921, lám. 171, fig. 390 y 391.

³¹ La colección Bardini, fig.398.

³² Spallanzani, Marco, “Maioliche con stemmaPucci e capellocardinalizio”

Faenza 1999, nº 1-3, pp.71-83.

³³ Lám. 172, fig. 395.

³⁴ *19th Century European Furniture*. Antiques collector's Club 1ª ed. 1981, repr.1989, p.407, figs. 1191-1193.

³⁵ Bode fig. 37ª y 38.

³⁶ lám 175, figs. 403-406.

³⁷ *La sedia italiana nei secoli*. Nona Triennale di Milano. Catalogo della Mostra.

³⁸ Feulner, vol. I, 81-82; Otto von Falke s.206-7.

³⁹ Sotheby's N.York 29.enero 1998, lote 281.

⁴⁰ *Op.cit.*, p. 407, nº 1195.

⁴¹ Exposición SEAA 1912, nº 2 y venta 1927, lote nº 396.

⁴² Feduchi, *Antología*, fig.27.

⁴³ Bode, 1920, fig.118.

⁴⁴ Schottmuller 1921, p.177.

⁴⁵ Para guadamaciles véase Aguiló, *Cordobanes y Guaciamaciles* 1998 y "La industria del cuero en Espada" en *Artes decorativas en España*. Vol II. Summa Artis 1999.

⁴⁶ Ilust.101, lám.LI.

⁴⁷ 1965, p. 33.

⁴⁸ Rotondo, *Descripción de la gran Basílica del Escorial*. Madrid, 1873. Lo cita sin explicar procedencia.

⁴⁹ Sanchez Cantón, nº 454.

⁵⁰ *Life and the Arts. The Baroque Palaces of Rome*, 1999, cat. 82, p.236.

⁵¹ *Kunst und Kunsthandwerk* 1902. S.588, Abb82.

⁵² *Sammlung Albert Figdor*, nº 686.

⁵³ Exposición SEAA, 1912, nº 25.

⁵⁴ 1928, III. Pl. 293.

⁵⁵ 1957, figs. 364.

⁵⁶ Feduchi 1957, nº 38, incluye uno con brazos completamente rectos y con chambrana de riñoncillos y talla central.

⁵⁷ 1957, figs. 38-52.

⁵⁸ Fig. 182.

⁵⁹ *Antología*, núm. 53.

⁶⁰ Novás 1943, núm 176, lám. XXXIV.

⁶¹ *Op.cit.* núm. 685, 81 y 482.

⁶² Fig. núm. 82, p. 590.

⁶³ 1921, lig.25.

⁶⁴ Aguiló 1993.

⁶⁵ Bayard, *Le style Louis XIII*, fig. 112.

⁶⁶ Feduchi 1950, nº 33.

⁶⁷ Asúa, p.187, en los pies de las fig. 196 y 197.

⁶⁸ Barrio Moya, inventario de Francisco García de Vicuña, espagírico de la

Real Botica de Madrid (1723) Bol. R.S. B.A.P... 1997, 2, 592 citadas como procedentes de la Real Academia de Bellas Artes.

⁶⁹ *Exposición Retrospectiva* de Barcelona 1867, lám. 15, n° 21.

⁷⁰ Inventario n° C-218. Se expuso en 1998 en *Cordobanes y Guadameciles*.

⁷¹ *Le Meuble* vol. II, XVII-XIX siècles, París, p.12.

⁷² Feulner 1927, s.226.

⁷³ Asúa, 1930, fig.189.

⁷⁴ Burr, 1946, p.55.

⁷⁵ *Artes Decorativas Portuguesas*. Catálogo 1979.

⁷⁶ Cardoso Pinto *Cadeiras Portuguesas*, p.59.

⁷⁷ *Na senda do passado. O couro lavrado no mobiliário português do período barroco*. Braga 1998; Feduchi en la 8ª edición de su *Historia del mueble*, figs. 822-829.

⁷⁸ En la Fundación Ricardo do Espírito Santo Silva de Lisboa, funciona desde los años cincuenta una oficina de cincelado para el repujado de los cueros, labor que se realiza sobre una piedra semiesférica recubierta de pez quante que asegura y amortigua el golpe del Martillo, utilizando cinces y punzones variados para avivar los contornos, rebajar los fondo o modelar los cueros destinados a estas sillas.

⁷⁹ En la heráldica portuguesa, según el *Regimento de Nobreza* dado por Don Manuel, podían llevar armas cuarteladas todos los miembros del linaje de un modo indistinto, a partir del siglo XVII. Véase F.Menéndez Pidal "Muebles raros y equívocos en la heráldica española", *Hidalguía* XXXLII. 1985, p. 441- 464.

⁸⁰ Martínez Caviro B, *Conventos toledanos*, p.269-270, a quien agradezco su ayuda en la posible identificación de los escudos.

⁸¹ *Móveis*, p.69.

⁸² 1946 fig. 35 y 36.

⁸³ Pereira 1997, n° 10.

⁸⁴ Vendida en Heilbrons de Berlin en 1912.

⁸⁵ N° 83 y 84 del 26 noviembre de 1912.

⁸⁶ Mainar p.96.

⁸⁷ *L'Art en la Pell*. Exposición Madrid 1998.

⁸⁸ Palacio de la Virreina. Barcelona. Cat il. 167.

⁸⁹ *Histoire du Mobilier*, Paris 1876, p.265.

⁹⁰ Novás, "Muebles blasonados" *El Museo de Pontevedra*, 1943.

⁹¹ Franklin Pereira, "As cadeiras em couro lavrado e os guadamecis no Museu de Pontevedra", *El Museo de Pontevedra*, n° 54, 2000 , pp. 211-252.

⁹² Christie's, Amsterdam 10 marzo 1998, lote 92.

⁹³ p. 223.

⁹⁴ Boccador, p. 298-300.

⁹⁵ M.Rooses, *L'Ouvre de P.P.Rubens*. Soest-Holland 1977, III, pl.226.

⁹⁶ *The Studio* 1905.33, núm.142, p.337.

⁹⁷ Ed. Reiber et A. Morel, Paris.

⁹⁸ *El Toledo del Greco* n° 257.

⁹⁹ *Mueble español. Estrado y dormitorio*. Cat. nº 58 y 59.

¹⁰⁰ Colle, E. 1996, nº 197.

¹⁰¹ Mag. 1380. C148 en un “Disegni per una poltrona con leggio e per una seggiola”.

¹⁰² M. Swain, 1997.128, fig. 2 y 3.

¹⁰³ E.M’ Ramos, “Relación entre la obra de arte y su pasado: la decoración y la herencia como formas de valoración a través de los testamentos y dotes”. *Boletín de Arte* nº 19, 1998, p.185, fig.2.

¹⁰⁴ *Los Salones de Madrid*.

¹⁰⁵ Venta Christie’s South Kensington, 24 febrero 1999, lote 609.

¹⁰⁶ Kreisel I. Fig.595.

¹⁰⁷ Bonhams, Londres 5 marzo 1997.

¹⁰⁸ N.A.Smith, *Old Furniture. Understanding the Craftman’s Art*. 2ª ed. Dover Pub. 1991, p.153.

BIBLIOGRAFÍA*

AGUILÓ ALONSO, M^a Paz, “Otros objetos italianos representativos del mecenazgo de los Mejorada en el Monasterio de Guadalupe”, *Archivo Español de Arte* 1999, nº 288, pp. 573- 576.

AGUILÓ ALONSO, M^a Paz, *El Mueble en España. Siglos XVI y XVII*, CSIC y Antiquaria, Madrid 1993.

ALBUM DE LA EXPOSICIÓN DE ARTES DECORATIVAS 1881. Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona. “Catalogo de los Objetos presentados en la primera exposición de Artes Decorativas y sus aplicaciones en la Industria”, Instituto del Fomento del Trabajo Nacional 1881.

ALBUM HAGIOGRÁFICO de la Exposición de Artes Suntuarias y Modernas, Barcelona 1877.

ALCOUFFE, Daniel. *Le arti decorativi alle grandi Esposizioni Univer-sali*. Idea Libri 1988.

ALFTER, Dieter. *Die Geschichte des augsburger Kabinettschrank*, 1985.

ARTIÑANO, *Hierros Antiguos Españoles*. Sociedad de Amigos del Arte 1919.

BODE, Wilhem von, *Italian renaissance furniture*. New York, W. He-lburn, c. 1921.

BOTTARO, Silvia, *Intarsiatori Savonesi dell'Ottocento*. Collana “Arte e Artisti Liguri”. Marco Sabatelli Editore, Savona 1989.

BRUHHAMER Y FAYET, M. *Meubles et ensembles époques Moyen Age et Renaissance*, París 1966.

BURR, Grace H. *Hispanic Furniture from the fifteenth through the Eighteenth Century*. 2ª edición. The Archive Press. New York 1964.

BYNE, A. & STAPLEY, M. *Important medieval and early Renaissance Works of Art of Spain*.

BYRNE, Janet S. *Renaissance Ornament Prints and Drawings*. The Metropolitan Museum of Art, New York 1981.

CATALOGO DE LOS HIERROS DEL CAU FERRAT y de Maricel de Sitges. Junta de Museos de Barcelona 1946.

CATALOGO ILUSTRADO de la 3ª Exposición de Bellas Artes e Indus-trias Artísticas. Barcelona 1896.

CATALOGO ILUSTRADO de la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores. Barcelona 1923.

CATALOGUE of the collection of Conde de las Almenas. Madrid. Spain. American Art Association. New York 1927.

COLLE, Enrico. "Dipingere coll'intarsiatura in legno": appunti sul mobile intarsiato lombardo" *Rassegna di Studi e di Notizie* vol XIX. Anno XXII. Milano 1995. pp.105- 146.

COLLECTION OF JOSEPH DABISSI. American Art Association. 26 october 1926.

CHAMPEAUX, Alfred de, *Le Meuble*..Paris, Quantin, 1885.

CHIARUGI, *Botteghe di mobili in Toscana*.

D'ALLEMAGNE, Henry R. *Les anciens maîtres serruriers et les meilleurs travaux*. Paris 1913.

D'ALLEMAGNE, Henry René, *Decorative Antique ironwork. A pictorial treasury*. Dover Pub. N York 1968 rep de las laminas del *Musée le Sec de Tournelles a Rouen: Ferronnerie ancienne*. Paris 1924.

EBERLEIN Y RAMSDELL, *Tratado práctico del mueble español*. Barcelona 1930. Ed. Facsimil. Editorial Maxtor, Valladolid 2009.

ERZ, Klaus. *Jan Brueghel the Younger*. 1984.

EXPOSICIÒ D'ART. Barcelona. 1918. *Catàleg oficial. Secció del Foment de les Arts Decoratives*.

EXPOSICIÓ D'ART. *Catàleg Oficial*. Barcelona 1923.

EXPOSICIÓN AGRICOLA INDUSTRIAL y Artística de Sevilla de 1858.

EXPOSICIÓN HISTÓRICO-EUROPEA. *Catálogo General*, 1892-93.

FALKE, Otto von *Der Sammlung Dr. Albert Figdor-Wien*. Erster Teil. Zweiter Band. Herausgegeben von O.v F. Verzeichnet von August Schestag. Möbel. Berlin 1930.

FALKE, Otto von, "Die Neugotik in deutschen Kunstgewerbe das Spätrenaissance" *Jahrbuch der K.P.Kunstsammlungen*, 1919, Bd.40, 75-94.

FAYET. Monique. *Meubles et Ensembles, Moyen Age et Renaissance*.

FEDUCHI, L. *Los Museos Arqueológico y Valencia de Don Juan*. A.Aguado. Madrid 1950.

FEULNER, Adolf. *Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum*. Berlin 1927.

FIORENTINO, Alessandro. *L'Arte della tarsia a Sorrento dal XIX secolo ai nostri giorni*. Mostra a Parigi 1987.

FUNDAÇÃO Ricardo do Espírito Santo Silva. 2ª edição. Lisboa 1999.

GENOVA, nell'Età Barocca. Genova 1992.

GÓMEZ MORENO, M. *El Arte en España*. Subirana editorial 1929.

GONZALEZ PALACIOS, Alvar. *Biennale Internazionale dell'antiquariato Firenze*. *Arte Illustrata* 1969, nº 24 dic. pp.117-119.

GONZALEZ PALACIOS, Alvar. *Il Gusto dei Principi. Arti di Corte del XVII e del XVIII Secolo*. Milano 1993.

GONZALEZ PALACIOS, Alvar. *Il Patrimonio artístico del Quirinale* 1996.

GONZALEZ PALACIOS, Alvar. *Il Temio del Gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*. Milan 1984.

GONZALEZ PALACIOS, Alvar. *Il Temio del Gusto. Le Arti Decorativi. La Toscana e l'Italia Settentrionale*. Milano 1986.

HEINS, Armand, *Coffres et coffrets. Etude sur ce genre d'objets anciens au Belgique*, Gante 1909.

ISABEL LA CATÓLICA. *La magnificencia de un reinado*. Quinto Centenario de Isabel la Católica 1504-2004. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Junta de Castilla y León. 2004.

JACQUEMART, Albert. *Histoire du Mobilier. Recherches et notes sur les objets d'art, qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme de monde et du curieux*, Paris Hachette 1876.

KOEPPE, Wolfram. "French renaissance furniture at the Frick Collection" *Apollo* 1993 may, pp. 326-327.

LENSI, Alfredo. "Il Museo Bardini. IV. Mobili e sculture in legno" *De-dalo*. Año VIII. 1927, pp.461-479.

MÖLLER, Liselotte. *Der Wrangelschranck und die verwandten süddeutschen Intarsienmöbel des 16. Jahrhunderts*. Berlin 1956.

MÜNTZ, Eugene, *Les arts a la cour des papes pendant le XVème et le XVIème siècle*. Paris 1878.

PAOLINI, Ponte y Selvaforte. *Il bello "ritrovato". Gusto, ambienti, mobili dell'Ottocento*. Istituto Geografico De Agostini. Novara 1990.

PASCUAL MIRÓ, Eva, "Arcas catalanas del siglo XVI: evolución de la tipología" *El moble del segle XVI: moble per a l'edat moderna*. AsEM 2012, pp. 95-103.

PEDRINI, Augusto, *Il mobili, gli ambienti, la decorazione Rinascimentale in Italia*. Firenze 1948.

PIERA, Mónica "El mueble en la documentación de Barcelona en el siglo XVII". *El moble del segle XVII a catalunya i la seva relació amb altres centre europeus*. Barcelona Associació per a l'Estudi del Moble, 2007, 69-82.

REDCLIFE, AF. "John Evelyn's cabinet" *The Connoisseur* 1978 vol 197 nº 794 pp 254-262.

REYNIES *Le mobilier domestique. Vocabulaire typologique*, 1987.

RODRIGUEZ Y RUIZ DE LA ESCALERA, Eugenio, (Montecristo), *Los salones de Madrid*. S.d. sl.

ROMANO, Julio. "Un palacio maravilloso. Las magníficas colecciones

de arte de don José Lázaro Galdeano” *La Esfera*. 10 mayo 1930, nº 853 pp.21-28.

ROSA, Gilda, *I mobili nelle Civiche Racolte artistiche di Milano*. Milano 1963.

SANCHEZ SALCEDO Ana María “Cassoni italianos en los Museos Lázaro Galdiano y Arqueológico Nacional” *Anales de Historia del Arte* Universidad Autónoma de Madrid. nº 3. 1991-2.págs.77-93.

SIMONETTI F. “L’arredo delle dimore aristocratiche genovesi: testimonianze a Palazzo Spinola di Pellicceria” en *Genova nell’Età Barocca*. Genova 1996.

THORTON, Peter. “Mobili italiani del Victoria & Albert Museum” *Arte Illustrata*, 1969 parte I, 1970 parte II nº 27-29, pp. 116-125.

VASALLO E SILVA, Nuno *A colecção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio* 1998.

VEGA ALMAGRO, Victor de la, *Tesoro artístico y guerra civil: el caso de Cuenca*, Ediciones Universidad Castilla-La Mancha 2007. Colección Almud nº6.

YSABEL, *LA REINA Católica*. Arzobispado de Toledo 2005.

ZAHAR, Leon Z. *Taracea islámica y mudéjar*. Colección Uso y Estilo. Museo Franz Mayer y Artes de México. 2000.

*Bibliografía no exhaustiva:

Las referencias bibliográficas puntuales aparecen completas en las fichas respectivas. En las cabeceras de las mismas se incluyen las distintas ediciones de las Guías del Museo y la referente a cada pieza.

