https://doi.org/10.5565/rev/locus.511 LOCVS AMŒNVS 22, 2024 51 - 86

Mobles amb marqueteria a Catalunya: noves consideracions sobre un grup de peces d'influència italiana (ca. 1515-1518)

Daniel Vilarrúbias Cuadras
Arxiu Comarcal de l'Alt Penedès
dvilarrubias@yahoo.es

Recepció: 14/11/2023, Acceptació: 15/10/2024, Publicació: 24/12/2024

Resum

Escampats entre Barcelona, Mallorca i València hi ha un grup de mobles amb marqueteria i unes característiques pròpies, entre les quals destaquen unes determinades dimensions i proporcions i uns repertoris decoratius que esdevenen distintius del taller. Els principals són una gerreta menuda amb una flor octagonal, el cordó llis amb dues mides de *nuades* i les *farfallete* o encenalls encadenats. Segurament es tracta d'un mobiliari d'importació, realitzat en terres italianes amb una certa seriació i personalitzat (un cop tenia destinatari conegut) amb peces heràldiques (sovint amb un perfil o cartutx italià) embotides sobre massís i a posteriori. Si fos així, es tractaria d'un mobiliari prêt-à-porter però de gran luxe, destinat a personalitats d'alt poder adquisitiu. Ho demostra l'espai reservat a heràldica, tant si s'ha conservat com si resta sense afegir. També aporten una valuosa informació aquelles peces que no s'han mogut de lloc (faristol de Pedralbes i caixa *de gros*). Aquest enfocament permetria igualment incloure dins aquest grup les dues caixes del Palau Davanzati i l'escriptori del Museu Horne de Florència.

Paraules clau:
Renaixement; mobles; tarsia; marqueteria

Abstract

Furniture with marquetry in Catalonia: New considerations on a group of pieces of Italian influence (ca. 1515-1518)

Dispersed across Barcelona, Mallorca and Valencia are various pieces of furniture decorated with marquetry and with particular characteristics, most notably their dimensions and proportions and their decorative motifs, which identify them with the same workshop. The most characteristic motif of this group is a small vase with an octagonal flower, a band with two sizes of knots and the linked bows or *farfallete*. The furniture was probably imported from Italy, made in series but personalised with heraldic pieces (often with an Italian outline or cartouche) inlaid on solid wood or added afterwards. If so, this would be ready-made but very luxurious furniture intended for very wealthy individuals. The space reserved for heraldic emblems demonstrates this, whether the heraldry remains intact or was never added. Some pieces that have not been moved (the Pedralbes lectern and the *caixa de gros*) also provide valuable information. This analysis would also allow the two chests from the Palazzo Davanzati and the writing desk from the Horne Museum in Florence to be included in this group.

Keywords:
Renaissance; furniture; inlaid; marquetry

© de l'autor

La tarsia o marqueteria a finals del segle XV

El període de la història del moble català que va des de l'inici de la desaparició gradual de les formes gòtiques i la lenta irrupció de les renaixentistes es troba sacsejat per l'emergència força sobtada, vers el darrer terç del segle XV, de mobles decorats amb el recurs de la tarsia o marqueteria. La tècnica més bàsica és la d'embotir una fusta clara (xiprer, boix, fruiter) sobre la superfície d'un tauló més fosc (usualment noguer) tot excavant-hi abans un alvèol o una caixeta on es pogués incrustar el fragment tallat a la mida del forat. La segona d'aquestes tècniques, anomenada *tarsia cartoixana* (o *alla certosina*), recorda la creativitat de l'abstracció geomètrica a la qual l'islam obliga tant sovint els seus artesans davant la manca de presència d'art figuratiu. Ja existia al segle XII, atès que en conservem una peça datada[1]. Ha sobreviscut fins a temps recents a la zona de Granada, per això quan és hispànica també se l'anomena *granadina*[2]. Fou apreciada dins i fora de les nostres fronteres: alguns estudiosos han detectat la plasmació iconogràfica d'elements de mobiliari netament ibèrics en pintures europees. Durant els segles XVI i XVII a Catalunya i Aragó es va trobar un estil propi, derivat de les tècniques mudèjars, que embotia petitíssimes peces d'os, de forma triangular o romboidal, damunt un tauló de noguera, sovint amb filets de boix o alguna fusta clara. Fou el que s'anomenà *tècnica del pinyonet*, *del pinyolet* o *del gra d'arròs*[3].

A la Itàlia del nord van funcionar, des del segle XIV, certs tallers que embotien decoracions geomètriques en forma de sanefes produïdes a base d'anar retallant seccions d'un bloc o conjunt de llistons (els *toppi*) degudament encaixats i encolats entre si, de manera que s'anomenava *tarsia a toppo*. Resulta un xic difícil de diferenciar de la tècnica cartoixana; si la trobem en mobles petits i alguna caixa o *cassone*, pot incorporar l'os o la banya i se la considera encara *certosina*. Els motius més recurrents són l'estrella de vuit puntes, derivada o no de dos quadres entregirats 45° i uns petits quadrets a base d'un menut escacat de nou peces. La tècnica en bloc a una escala més gran permetia reproduir grups de motius decoratius relativament elegants i refinats d'una manera seriada, sempre en el mateix ordre i amb les mateixes dimensions. Ben aviat es va assolir un variadíssim repertori de sanefes, a vegades relativament amples i tallades en blocs més grans (els *pani*). Aquestes sanefes, molt suggestives per la seva creativitat geomètrica, serien la base per a futures tècniques de marqueteria força més complexes. Se'n troben exemples a les regions de la Llombardia, la Toscana, el Vèneto, l'Emília-Romanya, etc. Segons Fedeli, a la Florència del segle XV, on la tarsia estava especialment de moda i la seva tècnica era molt estesa, la realització d'aquests *pani* es confiava a tallers especialitzats que els comercialitzaven; després eren acabats de treballar pels fusters i mestres de perspectiva[4]. Això ens porta a nous estadis evolutius: la tarsia perspectiva (*prospettiva* o *prospettica*) i la pictòrica, quan és figurada. Es podrien definir com un mosaic de fustes obtingut a partir d'un *dissegno* previ, sovint obra d'un pintor, dibuixant o tracista arquitecte molt notable. Calia, doncs, una doble expertesa: la del tracista i la del fuster executor.

Aquests ebenistes s'adaptaven perfectament a la teoria de la perspectiva i al gust italià de la segona meitat del segle XV. Les peces més emblemàtiques, al marge del famós i rar *sgabello* Strozzi (ca. 1490)[5] són alguns cadirats corals de seus episcopals o monestirs d'alta volada, tot i que també en destaquen importants mobles de

sagristia i, derivats d'aquests darrers, els despatxos o gabinets d'estudi dels nobles més adinerats. Hi trobem algunes escenes figuratives, sanefes d'una gran varietat i complexitat, enganys visuals o il·lusions òptiques diverses. Són conegudes la simulació de porticons d'armari oberts on sembla entreveure-s'hi tot tipus d'objectes amb veracitat i realisme: instruments de música, estris científics, llibres, gerros amb flors o animalons. Aquests mobles eren molt refinats i d'alt preu, encara que no tinguessin elements figuratius. Sovint s'hi observa la contradicció que les diferents peces d'una sanefa encaixen amb tota perfecció, però les juntes o arestes de les sanefes (colzes o cantonades) veuen sovint interromputs de manera brusca els elements que conformen el motiu decoratiu, com si això hagués preocupat poc a l'artesanat.

El veritable èxit d'aquestes produccions es devia al resultat final de gran impacte global, que provocaven un bon efecte a la vista i que responien a les demandes de consum de les classes benestants, perquè la tarsia a *toppo* en la seva variant geomètrica és una tècnica conceptualment més complexa i tècnicament menys mecànica i repetitiva que la cartoixana, encara que puguin tenir uns orígens comuns. Un repertori ornamental reeixit, pensat per ser treballat de manera seriada, optimitzat i repartit per àmplies superfícies del mobiliari no entrava en conflicte amb una demanda ni amb una alta valoració d'aquest tipus de manufactura. Ja s'intuïa a les arquetes del taller dels Embriachi i la munió d'imitadors que se'n succeïren. La qualitat del disseny i el desplegament decoratiu es devien considerar quelcom secundari. La fortuna d'aquestes peces de tarsia a *toppo* i tarsia *prospettica* bàsica requeia en unes fustes de qualitat i en uns acabats acurats, també en referència a la carcassa dels mobles, de gran solidesa i estabilitat, potser preparades a part i per un altre fuster. El prestigi venia donat per l'ús d'uns repertoris de moda i n'hi havia prou amb un efecte global molt ric i sofisticat i un impecable embotit de fustes nobles o de preu[6]. Està clar que tant la seriació com l'austeritat de repertoris de la marqueteria *certosina* queden lluny de la tarsia pictòrica (figurativa) i perspectiva, molt més refinades i sovint amb uns programes iconogràfics preestablerts. Totes dues tècniques comparteixen, però, un impacte general satisfactori, una execució precisa i el fet de jugar amb efectes il·lusionistes dins del rigor geomètric de la seva concepció.

Context i precedents dels mobles estudiats i altres tipologies *anòmales*

La marqueteria italiana sembla que té un primer ressò català al cadirat del cor de la catedral de Tarragona. Executat amb roure pel taller encap-

Figura 1.
Marqueteries del respatller del cadirat de la catedral de Tarragona, vers 1485. Foto de l'autor.

çalat per Francesc Gomar durant l'episcopat de Pedro Ximénez de Urrea entre 1478 i 1488[7], es troba encara emplaçat al mig de la nau central. Un cor italià d'aquesta envergadura hauria ubicat els plafons amb decoració de tarsia en els dorsals; en canvi a Tarragona les marqueteries es localitzen en els respatllers alts del cadirat sobirà, una banda d'un pam i mig d'amplada, de manera que la tècnica pot qualificar-se de marginal dins del conjunt de l'obra (figura 1). Amb tot, aquest contrast cromàtic degué suposar un joc estètic nou, que fins ara s'havia vist poc en mobiliari d'aquest tipus a casa nostra. Un encàrrec així hauria pogut contemplar perfectament la incorporació d'algun artesà procedent d'Itàlia, però no en sembla el cas pel fet que es tracta d'un parell de motius molt simples i, d'altra banda, perquè aquesta és una hipòtesi que ara excedeix el nostre objectiu. La tècnica de la tarsia és del tot inusual als cors catalans i resulta complex plantejar-se una influència mudèjar pel simple fet que Gomar realitzés altres cors amb anterioritat a l'Aragó (per exemple, a la seu de Saragossa), atès que no hi va emprar mai aquest recurs decoratiu[8]. De fet, la talla és també preponderant a molts cadirats del nord d'Itàlia. No pot dir-se el mateix, però, dels *studioli* ni de les sagristies, on els panys llisos oferien àmplies superfícies per embellir a través d'incrustacions de fustes en una ubicació no gaire allunyada de la vista de l'espectador.

Una peça domèstica destacada és la caixa conservada a Pedralbes, inventari 115.064 (figura 2). Obrada en fusta de bedoll, amida 70 cm × 166,5 cm × 68 cm[9]. Joaquim Garriga la considerà catalana de l'inici del segle XVI[10] i no sabríem trobar cap argument que pogués contradir-lo, excepte que per a nosaltres és un xic més anti-

Figura 2.
Caixa del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes, inventari MMP 115.064, vers 1490-1500. Foto de l'autor.

ga. Observem proximitat de motius amb el cor de Tarragona, les dents de serra i les cintes planes en espiral, així com la manera de disposar-les i d'entrecreuar-les. Alarcia la considerà italiana per similituds amb un *cassone* de Ferrara[11], el qual també juga a formar creuaments amb les sanefes, per bé que no amb els hexàgons allargassats d'aquí. Aquesta tipologia de caixa no és la que s'ha considerat prototípica de Catalunya, atès que té un tauló frontal en lloc de sòcol, no mostra els habituals «monjos» amb traceries i el bordó de les motllures no és arrodonit. Això no obstant, incorpora els quadres girats a 45° fets a base de llistons motllurats que acostumen a omplir els plafons de les caixes obrades a casa nostra, de les quals són un tret molt característic. El seu estat de conservació no permet ser concloent: si els motius del brocal de font de la faixa que fa de socolada remeten a repertoris italians, les sanefes de dents de serra es disposen formant hexàgons com moltes rajoles de paviment catalanoaragoneses. Escudero i Mainar relacionaren la marqueteria de la caixa de Pedralbes amb la que guarneix el gran faristol del cor alt del mateix monestir. No sabem veure cap vincle entre les dues peces que no sigui el d'una mateixa tècnica —la tarsia— i un mateix indret de destinació: el monestir de Pedralbes. Joaquim Garriga fou del mateix parer i especula que hi podria haver arribat força temps després de ser construïda a través d'un membre de la família Borja[12].

En canvi, és necessari remarcar l'estreta relació detectada per Eva Pascual entre aquesta caixa de Pedralbes i una arqueta conservada al Museu Marès de Barcelona (inventari 4386), procedent, segons sembla, del convent de Santa Clara de Vic[13], de la qual es parla poc. La coincidència en els repertoris decoratius com el brocal de font sisavada o les sanefes que dibuixen hexàgons allargassats i, sobretot, en la procedència comuna d'ambdós objectes de l'àmbit conventual de les clarisses obre la porta a especular sobre un corrent de gust per aquest tipus d'objectes en aquest orde mendicant, d'altra banda tan arrelada a la Mediterrània[14]. Volem creure que oferien uns acabats que els donaven un cert grau de distinció, sense entrar en conflicte amb la suposada austeritat que calia observar dins el clos monacal i les cel·les. Es considera, però, més acurada l'arqueta del Museu Frederic Marès, tot i el seu mal estat de conservació actual[15].

Hem d'admetre que no coneixem testimonis conservats de mobles decorats mitjançant la tècnica de la tarsia dels quals pugui garantir-se una manufactura catalana. Això no vol dir que no n'hi hagués, perquè Alarcia documenta l'existència de peces de mobiliari amb marqueteries a la Catalunya del segle XV[16]. L'única excepció seria la caixa de cabals i privilegis de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat, a la seu de Palma, datada el 1493 i obra de Jordi Dent[17]. En realitat, que la tipologia d'aquest moble no s'ajusti al model (definit de fa anys)[18] considerat com a més comú per a les caixes catalanes no implica forçosament que aquestes caixes de tarsia no poguessin ser fetes a casa nostra. Ultra les ja esmentades, podem citar diversos exemples més de mobles que no poden adscriure's al model més usual i que foren fetes a Catalunya. En primer lloc, la poc coneguda i impressionant caixa dels pobres vergonyants de la parròquia del Pi de Barcelona (amb una llarga inscripció feta de lletres embotides i amb una altra de datada el 1444, tot i que la tapa sigui posterior)[19].

En segon lloc, la caixa del Museu Episcopal de Vic[20], que es data el 1503 per una lectura errònia —segons Jaume Barrachina, opinió que compartim— del rètol que porta com a principal decoració. Es tracta d'una tipologia documentada com a existent a casa nostra sota el nom de *caixa enguixada amb títol*[21]. No veiem, doncs, excessius problemes a considerar la caixa de Pedralbes o l'arqueta del Museu Marès com a peces catalanes, encara que no tinguem elements per establir-ne vinculacions fiables. No totes les caixes catalanes eren decorades ni tingueren faldó, sinó que les que en tingueren han resistit millor el podriment a la part baixa.

El grup de peces de tarsia Barcelona-Mallorca-València

Les obres que analitza el present treball constituïen fins ara un grup de peces conservades als territoris de la Corona d'Aragó, quasi sempre de noguera densa, d'un gra molt fi, marqueteria de fustes de color molt regular i amb escuts d'armes que personalitzen la peça concreta. Arran del seminari sobre marqueteries del segle XVI, organitzat des de l'Associació per a l'Estudi del Moble, es feren algunes consideracions sobre aquest grup. S'ha dit que és deutor, almenys en allò que pertoca a la part de tarsia *prospettica* o arquitectònica (força residual) i a les grans rosàcies, de les obres de Lorenzo Canozzi da Lendinara[22]. Artífex reconegut a la seva època, Luca Pacioli en recorda la intervenció al cor dels *frari* de Venècia (es refereix als dissenys, atès que fou Marco Cozzi qui el va realitzar, signar i acabar el 1468, com també el del *duomo* de Spilimbergo, fet entre 1475 i 1477) afirmant que «Maestro Lorenzo Canozzo da Lendenara qual medesimamente in dieta facultà (prospettica) fò alli tempi suoi supremo che'l dimostrano per tutto le sue famose opere in tarsia del degno coro del Sancto a Padua e in Venezia a la Ca' Grande [es refereix a Santa Maria dei Frari]»[23]. És cert que algun dels plafons d'ambdós cors[24], d'aspecte un xic més aspre i menys dolç que les produccions del segle XVI, s'adiu molt amb el paisatge urbà de l'arqueta de Santa Magdalena de Palma, però, més que dels Canozzi, caldria parlar de tot un moment de gran efervescència d'aquestes tècniques. No podem obviar l'àmbit florentí a l'entorn de Guliano da Maiano amb les marqueteries del *duomo* de Florència (1463-1465)[25] o les que se li atribueixen de la sagristia de San Giovanni a Loreto (1485-1486)[26]. Hi ha encara altres noms italians, prou significatius, amb els quals pot establir relacions aquest grup de peces. Parlem, d'una manera especial, de Giovanni Maria Platina, autor del cor de la catedral de Cremona (1484) i de Bernardino Fossati da Codogno, autor del cadirat de la catedral d'Alba, al Piemont, datat entre 1512 i 1517 (figura 3).

Figura 3.
Cor de la catedral d'Alba (Piemont, Itàlia). Bernardino Fossati da Codogno, vers 1512-1517. Foto: Giorgio Olivero.

A la llista de les ja conegudes hi incorporem un seguit de peces que fins ara no s'havien tractat. N'hi ha dues (la caixa dels reis de Castella i l'arqueta de Santa Magdalena de Palma) que presenten algunes particularitats i que podrien pertànyer a un taller diferenciat, anterior de molt pocs anys. Contenen petites parts decorades amb unes vistes d'arquitectura urbana[27] on la perspectiva pròpia de finals de segle XV juga un paper més ric i variat. Aquest grup d'obres no té vincles amb l'àmbit germànic i constitueix, a parer nostre, un estadi intermedi entre la tarsia en bloc i la perspectiva, malgrat que algun dels motius decoratius sigui totalment compartit amb la tècnica cartoixana més atàvica. Casto

Figura 4.
Escriptori de la col·lecció Torelló Viticultors, vers 1510-1520. Foto de l'autor.

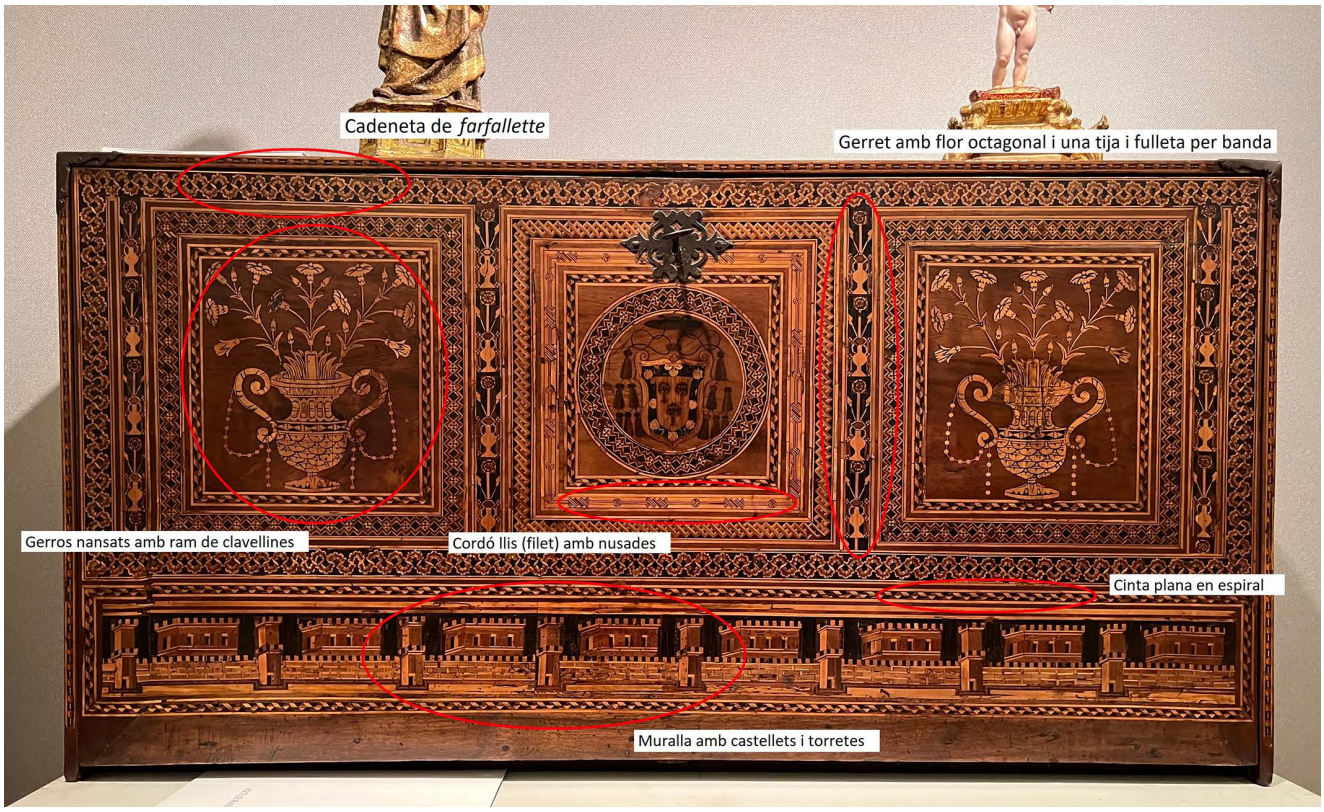
Castellanos ja manifestava el 2017 la seva incertesa sobre aquest aspecte, advertint —encara sense mencionar cap dels quatre escriptoris ni les peces conservades a l'estranger— que era un grup amb la majoria de peces inèdites o desconegudes i sense documentació coetània que permetés aclarir-ne l'origen.

Repertori de motius decoratius

Relacionem alguns dels repertoris decoratius propis d'aquest taller o entorn, especialment els que en semblen un tret diferencial. Això permetrà comprendre millor el treball referenciat, alhora que pot ajudar a identificar i posar en relació noves troballes futures. Hi ha motius ornamentals que, per la seves dimensions, ocupen un plafó sencer o n'esdevenen el centre i que anomenem *grans motius*. D'altres, de format molt menor, constitueixen les feixes de compartimentació decorativa de les cares vistes o bé en perfilen el perímetre, n'enquadren els plafons o n'encerclen els grans motius. Alguns dels motius, com ara l'estrella de vuit puntes, el fris de dents de serra o la cinta en espiral, no són específics d'aquest obrador (figures 4 a 8).

Grans motius
Rosetó de molinet de vuit aspes inscrites en octàgon.
Grans rosàcies de vuit puntes inscrites en octàgon o quadrat.
Gerros nansats amb ram de clavellines.
Grans rodes quadrades amb desfalc o gir de 45°.
Bordó gruixut a dos tons (socolades).
Franja de castellets i torretes.

Motius de petit format
Gerret amb flor octagonal i una tija i fulleta per banda, característic del taller.
Cordó llis (filet) amb nuades, també característic i potser vinculable al cordó franciscà.
Cadeneta de *farfallette*.
Rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc (rombe escacat).
Rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc (rombe escacat) entre dos frisos de dents de serra.



Figures 5 i 6.
Escriptori Olzinelles (col·lecció particular de Barcelona), vers 1510-1520. Fotos de l'autor.

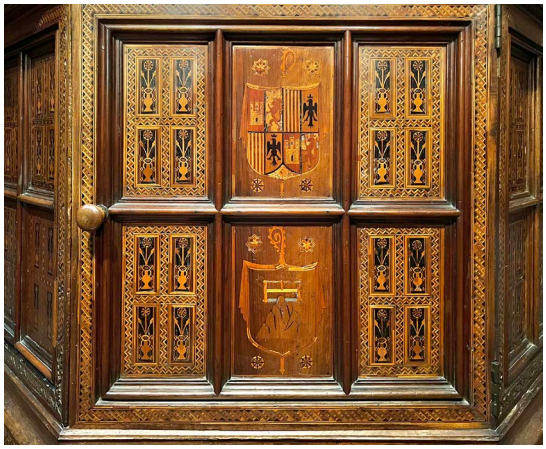
Figura 7.
Escriptori procedent de la Col·lecció Muntadas, vers 1510-1520. Barcelona, Museu del Disseny, inventari MADB 64.176. Foto de l'autor.

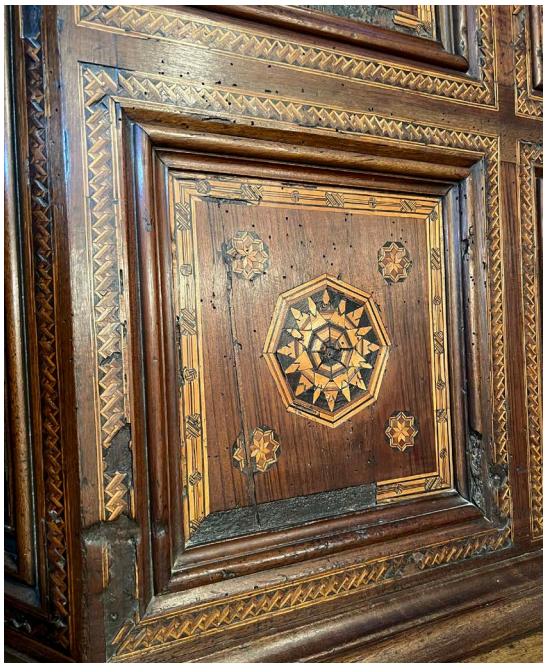
Figura 8.
Comparativa del motiu arquitectònic de torres i muralles de l'escriptori Olzinelles i la caixa *de gros* de la taula de canvi de València. Fotos de l'autor.

Creuetes fosques sobre fons clar (rombe escacat) entre tascons: >X<
Cinta plana en espiral.
Entrellaçament doble amb escacat a dins.
Entrellaçament simple amb escacat a dins.
Entrellaçament simple.
Prismes de dues mides enfilats.
Estrelletes de vuit puntes.
Octàgon radiat de negre.
Cadeneta de prismes enfilats.

El faristol del cor alt de Pedralbes

El faristol de Pedralbes (MMP. inventari 115.281) encapçala el conjunt d'obres perquè és, simplement, la peça de més envergadura i la més citada i publicada, però també una de les més inaccessibles, pel fet de trobar-se dins la clausura monàstica, al cor superior (figures 9, 10, 11 i 12). Amb l'interior revestit de fusta de pi, mesura 209 centímetres d'amplada i 280 centímetres d'alça-





Figures 9 a 12.
Faristol major del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes, vers 1514-1518, inventari MMP 115.281. Fotos de l'autor.

da, si bé el coronament fou modificat amb afegits o substitucions a finals del segle XIX. Va ser col·locat al seu lloc actual el desembre de 1518, o sigui en temps de l'abadessa Maria d'Aragó (1514-1519), filla de Ferran el Catòlic[28], de la qual porta l'escut.

D'aquesta obra se'n sap realment molt poca cosa. Les notícies ofertes per Eulàlia Anzizu a les seves *Fulles històriques* han estat repetides per la historiografia:

> Lo chor, en primer lloch, mereix especial menció; si no lo faristol, que's conserva encare de quan lo posà Sor María d'Aragó, de noguera embutida, tot lo demés ha mudat d'aspecte[29].
> La nova Abadessa [...] fou molt aficionada á les millores de la Casa. [...] A 20 Desembre de 1518 se posa en lo chor lo faristol que existeix encare y solen dir que l'havian fet per Montserrat, portantlo açí per esser de poques dimensions per lo chor dels Benedictins d'aquella Montanya. Açó no's troba escrit; sols en lo mateix faristol hi há, dejus del escut d'armes de Sor María, lo de Montserrat[30].

Amb tot, el millor examen fet a la peça fins a data d'avui —que nosaltres sapiguem— és el que publicaren Assumpta Escudero i Josep Mainar el 1976:

> FARISTOLS. Dignes de remarcar són dos mobles de caràcter eclesial, els dos de volum

> i disseny excel·lent [...] el major (n.º inv.: 115.281), és emplaçat al mig del cor de l'església; té uns 2,80 m d'alçària, bé que la quarta part superior sembla l'afegit o substitució d'un pinacle anterior. El cos de baix, d'uns dos metres d'envergadura, és de planta vuitavada, amb quatre portes practicables per on es guarden els antifonaris; cada una de les vuit cares és guarnida per motllures encreuades formant sis plafons ornats de tarsia cartoixana, o sigui la marqueteria de cadeneta, fora de la que omple els dos plafons del mig de la cara principal, que ostenten el de dalt, l'escut de l'abadessa Sor Maria d'Aragó, i l'inferior el de Montserrat, testimoni segons sembla, d'un moble obrat en aquell monestir i que fou transferit a Pedralbes. Sor Eulàlia d'Anzizu fa constar que la seva col locació escaigué el 20 de desembre de 1518 —quan era abadessa dita Maria d'Aragó, i abat de Montserrat Pere de Burgos— [...] Destaquen finalment la riquesa de les motllures que l'envolten i l'enquadren, el perfil de les quals és de molta bellesa i interès[31].

En fer el catàleg de mobles del cenobi, reiteren una descripció del faristol que resulta clau per les mides donades i, sobretot, per transcriure l'única notícia documental concreta i coneguda sobre els mobles de tarsia d'aquest grup:

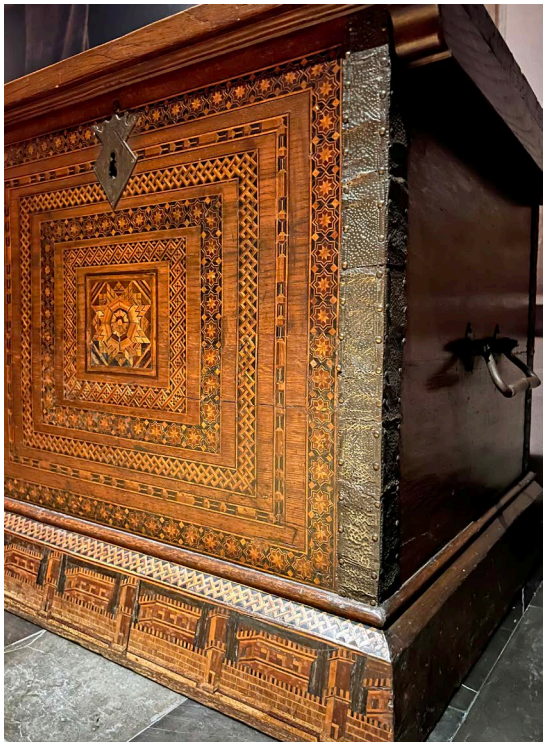
> Nº Inv.: 115.281. FARISTOL Fusta de noguera - 2,80 × 209 cm - s. 16. Faristol emplaçat al cor alt de l'església. El cos baix, de 209 cm d'envergadura, és de planta vuitavada, amb quatre portes practicables. Cada una de les vuit cares és guarnida per motllures encreuades formant sis plafons amb ornamentació de tarsia amb motius geomètrics i unes gerretes amb una flor. Són diferents els dos plafons del mig de la cara principal, que ostenten: el de dalt l'escut de l'abadessa de Pedralbes sor Maria d'Aragó, i l'inferior el del monestir de Montserrat. [...] Sabem que fou col·locat el faristol al cor el 20 de desembre de 1518, perquè en el llibre de comptes de 1518 (C. 113), fol. 82 es diu: *a XX del dit paguí als bergans que pujaren el faristol VIIII (sous) per el pujar del portal de la vinya fins a la església*[32].

Cal destacar que el motiu dels gerros amb flor es troba emmarcat per un fris de dents de serra o pels rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc (rombe escacat). També volem remarcar la resta de color blau afegit que es pot veure encara a la serra de l'escut de Montserrat. Cal entendre que alguns detalls heràldics on el cromatisme hi podia representar un paper eren acabats amb materials aliens, si bé d'una manera superficial i minoritària.

La caixa *de gros* de la taula de canvi de València

L'anomenada caixa *de gros* de la taula de canvi de València es troba avui al Museu Municipal[33], ubicat al Palau de Cervelló d'aquella ciutat[34]. Qualificada per Mainar com un «exemple insigne» de marqueteria[35], és l'única peça feta en una altra fusta (sembla roure), per la seva condició de caixa de cabals (figures 13 i 14). Mesura 77 cm × 199 cm × 73 cm i llueix les armes de la ciutat al frontal i a la tapa. Com una caixa similar que es troba a l'Ajuntament de Vic, tanca amb dos panys. Tot indica que era un moble simbòlic, important a nivell econòmic i social i concebut per durar, robust i ben acabat. Sembla que la taula de canvi va reobrir, després d'uns quants anys tancada, el 1517[36], fet que permet proposar-ne una data aproximada. Porta les cantoneres reforçades amb planxa metàl·lica, si bé aquesta podria ser una intervenció poc o molt posterior. Això impedeix veure'n els encaixos entre els diversos taulons, que és on millor es podria comprovar com s'havia resolt a nivell constructiu. Destaca per les flors estrellades que centren els plafons enquadrats per fins a quatre sanefes o rodes concèntriques diferents. La compartimentació del frontis (que és l'única cara del moble decorada) es realitza amb una cinquena sanefa que el parteix en tres plafons simulats, a base d'estrelles de vuit puntes, un dels motius més usuals entre els repertoris decoratius de la tarsia en bloc. El seu tret més característic (ultra l'heràldica de la ciutat, posterior en el cas de la que llueix a la tapa) és la socolada, un xic inclinada i sense motllurar, decorada amb una sanefa amb el motiu repetit d'una muralla merletada amb portals que s'obren a unes bestorres quadrades i que s'alternen amb castells també quadrats amb cornisa i tres finestrals. Aquest motiu traspua un ús de la perspectiva molt proper a les tarsies dels germans Canozi da Lendinara, Marco Cozzi i, sobretot, de Bernardino Fossati (cor del duomo d'Alba, 1512-1517)[37].

El faristol i la caixa *de gros* són molt importants, perquè els tenim datats per alguna referència més o menys precisa que actua com a *terminus ante quem* per ser construïts. No s'han mogut del lloc per al qual foren destinats o, en tot cas, coneixem quina fou la seva ubicació multisecular. La resta de peces no poden ser emplaçades en un context clar, atesa la seva mobilitat, ni que fos recentment pel



Figures 13 i 14.
Caixa *de gros* de la taula de canvi de València, vers 1517. Fotos de l'autor.

comerç antiquari. En tot cas, l'heràldica que porten algunes ens podrà ajudar a establir-ne ubicacions.

Més caixes de gran format

Tot seguit comentem un seguit de caixes o arques, totes de tapa plana, sense peus (si en tenen són un afegit posterior) i amb un sòcol sense motllures, d'una importància molt menor als faldons de les caixes típicament catalanes del període, perquè l'aposta decorativa d'aquest taller recau en les sanefes de tarsia en bloc. Algunes no tenen aquest sòcol, mai el tingueren o bé l'han perdut. Aquests darrers són els exemples que semblen més intervinguts o refets.

Caixa vinculada als reis de Castella. Mereix una menció especial una caixa venuda a Madrid el 2004. La fitxa del catàleg de la subhasta la considerà una caixa nuvial vinculada al casament de Joana de Castella (1479-1555) amb Felip de Borgonya (1478-1506)[38]. Les seves mesures són 60,5 cm × 130,5 cm × 53 cm. Va despertar molt interès, de manera que és el moble hispànic que ha assolit un preu de compra més elevat[39]. Costa incloure-la dins el grup que estudiem, tot i la proximitat de repertoris decoratius; potser es tracta d'una producció anterior, cap a 1495-1505. Diem això perquè el motiu de la gerreta nansada amb una flor octagonal presenta dues tiges per banda en lloc d'una, com és usual en aquest grup de peces. A més, les franges verticals que flanquegen cada gerreta porten uns dauets que formen una creueta fosca sobre fons clar, mentre que en el nostre grup hi sol haver aquesta creueta clara sobre fons fosc. Hi trobem, però, la sanefa amb *farfallete*, la de l'entrellaçament doble, les sanefes amb dents de serra o les estrelles de vuit puntes dels plafons laterals. La socolada d'aquesta caixa és destacable perquè incorpora

un fris amb elements arquitectònics. Aquest fris està mutilat de la mateixa manera que s'observa en una altra caixa i s'hi entreveu una porta amb arc ultrapassat que podria correspondre a una restauració vuitcentista[40]. La part exterior de la coberta porta un tauler d'escacs, a cada banda del qual hi ha una gran roda formada per dos quadrats entregirats 45° i creats amb una fina sanefa que ultrapassa el quadrat mateix per fer una llaçada també quadrada, de manera que es forma una estrella de vuit puntes amb petits quadrats a quatre dels vèrtexs. Dins d'aquestes grans rodes hi trobem unes lletres coronades. Segons el catàleg, la tapa «muestra una inicial F gótica en ébano embellecido al fuego para Felipe, y una Y gótica para Juana. En los últimos años del s. XV, las letras Y e I se utilizaban indistintamente para la grafia de Juana, como se puede ver en ciertas monedas contemporáneas».

Si realment es tractés d'una caixa nuvial regalada per Maximilià, com apunta la fitxa del catàleg de la subhasta[41], aquest moble podria datar-se vers 1496 (any del casament) i abans de 1506 (mort prematura de Felip). Si, tanmateix, es considera regalada pels Reis Catòlics, tindria encara més sentit una provinença de la Capella Reial de Granada (segons es fa constar al catàleg, a través dels seus darrers propietaris). Som escèptics amb la idea que fos un regal de casament, atès que els inventaris reials consignen caixes en grans quantitats. Un present de noces més aviat seria la vaixella de metalls preciosos i els objectes rars o preuats que podien contenir dites caixes. Les inicials coronades van tradicionalment associades a Ferran d'Aragó i a Isabel de Castella, i no pas al matrimoni que, en teoria, els havia de succeir[42], encara que concordin. Una simbologia tan personal per a un moble segurament manufacturat fora de la Península només s'entén si els seus destinataris eren els mateixos reis o un familiar directe, com ara la seva filla i el seu gendre, però més aviat sota un encàrrec dels pares d'ella que no pas per la banda del nuvi. La iconografia del castell que trobem a la caixa és, això sí, molt similar a la dels maravedís immediatament posteriors a la mort de la reina Isabel[43].

Caixa, col·lecció privada, València. Mides sense especificar, però al voltant de 130-140 centímetres d'amplada (no hem vist la peça en directe). Llueix l'heràldica d'un castell que Castellanos considera que és la de Castella[44]. Cal dir, però, que molts altres escuts d'armes empren el recurs del castell o murada amb torres; també els inventaris reials esmenten un nombre important de contenidors, una gran part dels quals devien portar llurs armes[45], de la mateixa manera que molts monuments llueixen l'escut d'un monarca sense que això impliqui necessàriament que fossin seus o costejats per ell. És una peça especialment destacada, perquè mostra diversos detalls que s'acosten molt (admetem les limitacions de les nostres observacions basades en poques imatges i de poca qualitat) a la caixa *de gros* i als escriptoris que descriurem: en dos punts (socolada i part inferior del plafó frontal) incorpora el motiu decoratiu de la muralla amb torres i castells a la part baixa (hi apareix invertit: les torres i castellets tenen llur punt de fuga cap a la dreta)[46] i al sòcol. En aquest darrer punt, el motiu —retallat sense miraments— mostra els castells amb una aparença de prisma hexagonal o octagonal en lloc de rectangular. També ostenta els motius del cordó amb nuades (amb els tons invertits) i de la gerreta amb una flor octagonal —si bé la tija central és un xic més llarga—, així com els grans gerros ansats amb un ram de clavellines.

Caixa sense heràldica. Catedral d'Àvila. Ubicació desconeguda (mides sense especificar, però al voltant de 130-140 cm)[47]. S'ha contactat reiteradament i infructuosa amb el museu de la catedral d'Àvila per tal d'obtenir imatges i les mides d'aquesta peça, que creiem que està força malmesa, si bé és clarament recuperable amb una intervenció acurada. Malgrat tot, Casto Castellanos ens n'ha facilitat documentació gràfica, gràcies a la qual podem dir que la majoria dels motius decoratius majors i menors concorden amb els d'aquest taller (entrellaçament simple amb escacat a dins, entrellaçament simple i cordó amb nuades).

Caixa del convent de Sant Bartomeu d'Inca. Es tracta d'una caixa o cofre major que pertany a les monges jerònimes de Santa Isabel d'Hongria, de Palma, avui traslladades a Inca (figura 15). Segons Llabrés, mesura 45 cm × 155 cm × 54,5 cm[48], encara que la comunitat ens ha informat que fa 45 cm × 141 cm × 51 cm. Aquestes darreres mides ens semblen més adients segons les imatges que ens en van remetre. No llueix cap heràldica, tot i que porta dos escuts preparats per lluir-ne, amb un perfil del cartutx típicament italià, *a testa di cavallo*. Les sanefes que ornen els plafons simulen ser una cinta, els plegaments de la qual dibuixen grossos rombes amb els vèrtexs ressaltats per altres rombes tangents, més petits. El cantell del buc que llinda amb la tapa porta una decoració incisa al llarg del seu perímetre, com un petit sol radiat[49]. Modernament li foren afegides unes potes —segurament exemptes— que sobresurten per sota en amplada, les quals enlairen el conjunt.

Caixa venuda el 2005 per Bonhams a San Francisco. Ubicació actual desconeguda. Segons Castellanos, la tapa no era l'originària, sinó fruit d'una restauració historicista que va comple-

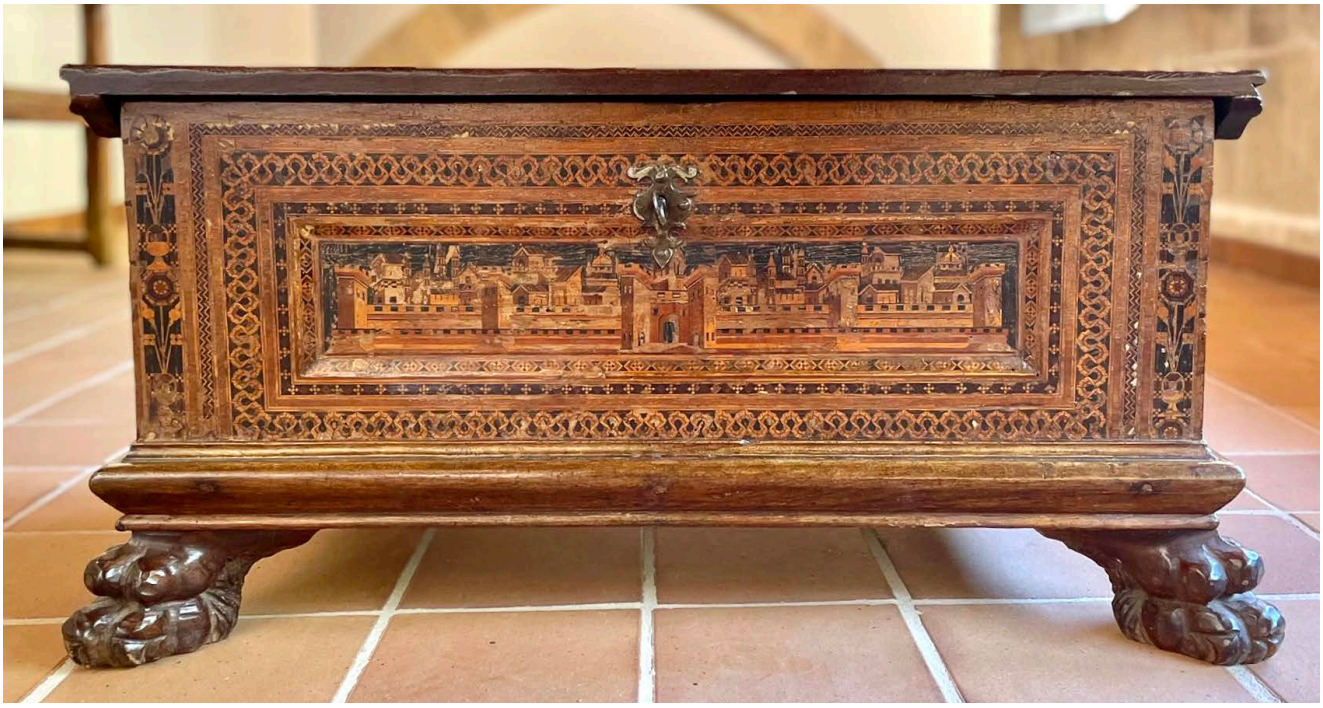
Figura 15.
Caixa del convent de les monges jerònimes de Palma (avui a Sant Bartomeu d'Inca). Foto: Pere Rayo.

tar aquesta mancança. Segons sembla, mesura 56 cm × 141 cm × 57 cm (alçària, amplada, profunditat)[50]. Ens interessa mencionar que els dos enquadraments laterals del plafó frontal incorporen el motiu decoratiu del molinet de vuit aspes, així com l'estrella de vuit puntes. No es pot descartar que sigui una producció d'un taller proper al que tractem, però no exactament el mateix.

Arquetes de sobretaula amb gavetes interiors (arquilles)

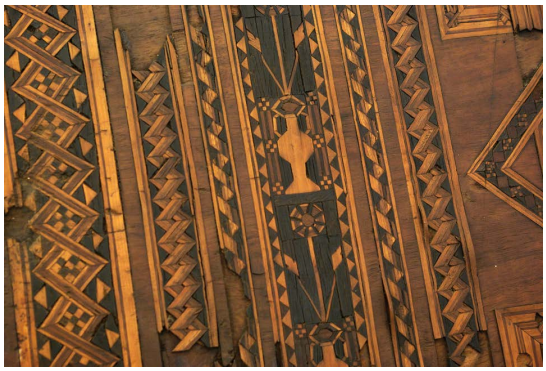
Coneixem un seguit d'arquetes, les quals tenen la tapa plana i motllures, molt simples, aplicades damunt els taulons per tal de simular un sòcol de reduïdes dimensions. Aquest detall ja es troba a la majoria d'arquilles de sobretaula catalanes del segle XVI[51], les quals tenen també una compartimentació interior similar[52]. Són les peces següents:

Arqueta de Santa Magdalena de Palma. Publicada per Jaume Llabrés, amida 43 cm × 83 cm × 44 cm (figures 16 i 17). Es tracta d'una peça molt interessant, perquè és, juntament amb la caixa reial subhastada el 2004, l'única que incorpora una decoració de paisatge arquitectònic rellevant per la seva varietat i per l'ús de la perspectiva. Això la podria fer, a parer nostre, alguns anys anterior a la resta de peces, vers 1500. La decoració incorpora una vista de ciutat emmurallada, semblant a les que havia realitzat vers 1465-1477 Marco Cozzi a Venècia i a Spilimbergo i ben similar a la que apareix a la socolada



Figures 16 i 17.
Arqueta del convent de Santa Magdalena de Palma, vers 1500. Fotos: Pilar Fernández.

plana de la caixa reial, encara que en aquella la muralla quedaria a la part més inferior del plafó i hi manca, per haver estat retallada, ja fos en el moment d'aplicar-se o bé posteriorment. Un detall d'aquesta decoració arquitectònica és un portal de muralla, amb una torre per banda, el qual empra la porta com a punt de fuga i planteja les torres en perspectiva, així com un element cupulat proper. S'hi empra, com feien els italians de la segona meitat del segle XV (i encara més els alemanys de finals del segle XVI), el recurs del mirall per invertir el motiu i treure'n més rendibilitat en superfície. Aquest moble porta un compartiment interior elevat per banda amb un petit calaixet, així com un tram que els uneix, també penjat, amb dos calaixets més. Sota d'aquesta franja en forma de U hi ha quatre caixonets amb el frontal decorat a base de ratlles incises a manera de trama. Les sanefes que ornen la tapa de les gavetes es creuen de manera que provoquen l'efecte d'uns hexàgons allargats, com veiem a la caixa de Pedralbes (inventari 115.064). Però si aquella era feta de bedoll, aquesta arqueta és de noguera i vinculada al grup que tractem. Li foren afegides unes potes a manera d'urpes, les quals encaixen molt bé amb el segle XVIII mallorquí, i també li foren substituïdes les antigues anelles que feien de frontissa[53]. Té encara dues particularitats que l'apropen a la caixa reial de Castella. En primer lloc, incorpora un tauler d'escacs a la part exterior de la tapa. En segon lloc, el motiu de les petites gerretes nansades que porta a cada banda de la paret frontal són també amb dues tiges per cada costat en lloc d'una; les més curtes culminen amb una floreta quadrada i les més llargues, amb la característica fulleta romboidal. Les sanefes de l'interior de la tapa dibuixen una creu llatina sobre la cúspide d'un petit triangle, evocació del Calvari, tal com passa en algunes campanes a partir de la primera dècada del segle XVI.



Figures 18 i 19.
Arqueta del Museu Arqueològic Nacional de Madrid, inventari 1984/130/51, vers 1510-1520. Foto: María Ángeles Granados.

Arqueta del Museu Arqueològic Nacional de Madrid. Número d'inventari 1984/130/51 (figures 18 i 19). Donada a conèixer per Castellanos[54], les dimensions són de 30 cm × 73 cm × 47,5 cm[55]. És molt interessant, perquè suposa una hibridació perfecta entre una tipologia de moble d'arrel hispànica i una tècnica de tarsia d'aparença més aviat italiana. Pel que fa als repertoris decoratius, aquí es navega entre la generosa decoració de les tapes abatibles dels escriptoris i els requadres entregirats de les caixes grans. No sembla que hagi estat mai restaurada, per la qual cosa els seus elements es poden contrastar molt bé amb les altres peces, i a més les pèrdues deixen observar la profunditat dels solcs o canals on s'havien d'embotir les decoracions. A la cara frontal del buc hi ha *farfallette*, sanefes de cinta plana en espiral, cordó llis amb nuades, entrellaçament simple i bordó a dos tons. El motiu del cantell de la tapa —creuetes fosques sobre fons clar (és a dir, un rombe escacat) situades entre amples tascons— és especialment important, perquè es tracta d'un motiu frontissa: apareix aquí però també a l'interior de la tapa i al frontal del buc de l'arqueta de Santa Magdalena de Palma i al frontal de la caixa B del Palau Davanzati, que considerem fetes en un primer moment, juntament amb la caixa vinculada als reis de Castella. En canvi, els repertoris de l'interior de la tapa d'aquesta arqueta remeten a les portes abatibles dels escriptoris de forma més gran. En primer lloc, l'entrellaçament simple amb escacat a dins, l'entrellaçament simple, els rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc, el cordó llis amb nuades, els rombes escacats entre dos frisos de dents de serra encarades (base de la creueta del centre) o el sempitern gerret nansat amb una floreta octagonal i una tija per banda. Dins del buc hi trobem l'entrellaçament doble amb escacat a dins o les dents de serra, motius també presents als escriptoris. I el cantell dels taulons que formen el buc mostra incisa una decoració feta a base de punxonar un motiu de sol radiat que recorda molt el de la caixa del convent d'Inca.

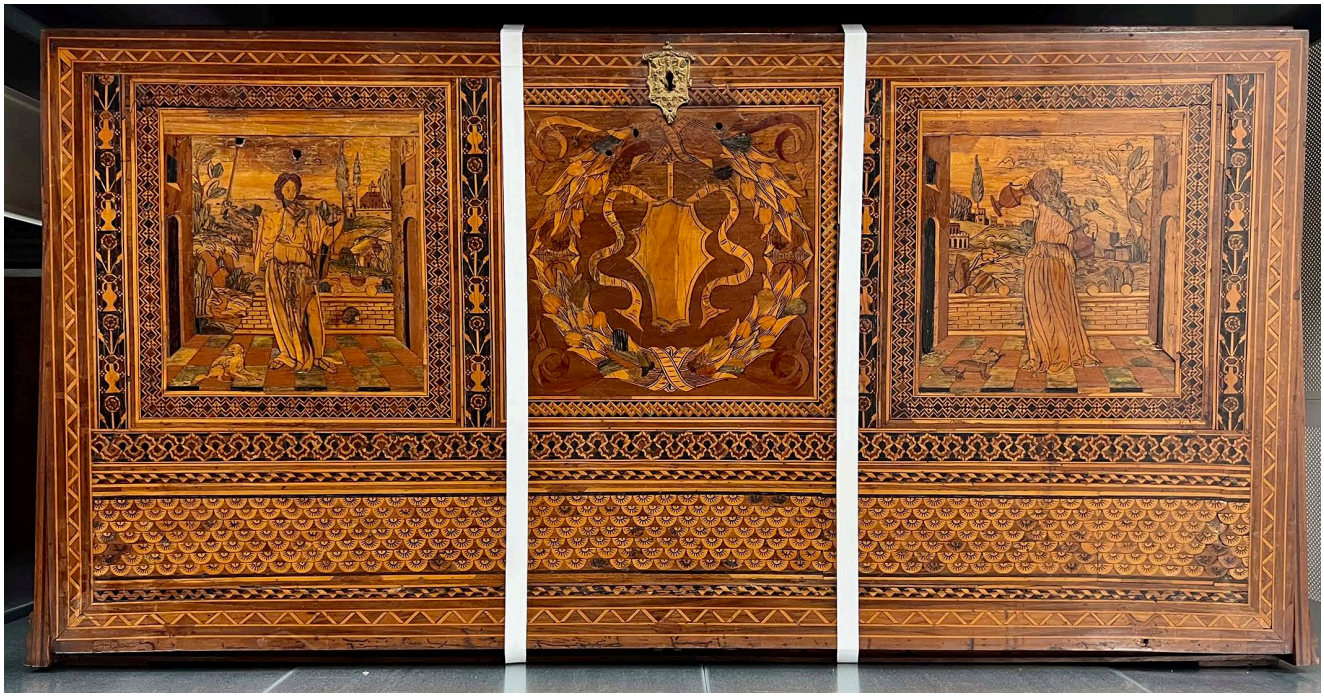
Arqueta (Palau Antiguitats, Barcelona 2021)[56]. De la mateixa tipologia que l'anterior en el seu origen, fou en un moment incert transformada en una arquimesa, hem de dir que d'una forma extremada, canviant-ne els envans interiors i aplicant-hi trossos de sanefa pertot, sense gaire ordre ni concert. També cal dir que no era una operació de la qual la peça pogués sortir indemne amb facilitat i elegància. Tot i això, aquesta arqueta resulta molt interessant dins la història del moble peninsular, per com demostra meridianament una situació de canvi tipològic: l'arquimesa fou, entrat ja el segle XVI i per damunt de l'arqueta amb caixons interiors, la forma de moble que triomfà definitivament per als usos d'escriptori. Ostenta diversos motius decoratius com ara el cordó llis amb nuades, l'entrellaçament doble amb escacat a dins o l'entrellaçament simple, així com els rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc. El frontal del buc ha perdut gran part de les marqueteries i deixa entreveure el sistema d'encaix dels taulons, molt ben executat, així com els espais que havien de rebre les diferents sanefes decoratives. El plafó central (que, de ben segur, portaria marqueteria de cadeneta) es troba centrat per un escut *a testa di cavallo*, del qual no en queda cap més rastre que el clot o alvèol on devia encastar-se. Aquesta partició del frontal en dos plafons també la veiem a l'arqueta del Museu Marès procedent de les clarisses de Vic. Per contra, la coberta actualment és llisa i sense decoració. Un parell dels motius de cadeneta que trobem en aquesta arqueta no apareixen a cap altre moble conegut d'aquest grup.

Escriptoris (arquimeses)

Les peces pròpiament civils més destacades i sofisticades del grup són els escriptoris o arquimeses. Estan construïts amb una fusta de noguera excepcional per la finor del seu gra i el seu to daurat. Són potser també les peces tipològicament més problemàtiques, atès que plantegen, com veurem, un conflicte atàvic. D'una banda, el seu estil és el que sembla més influenciat per les marqueteries italianes de finals del segle XV; d'altra banda, la seva compartimentació interior sembla hispànica, per no dir catalana. D'una manera general, presenten un interior partit en quatre fileres o registres horitzontals, cadascun dels quals mostra un nombre diferent de calaixets segons la fila que ocupen; a més, tenen dues portelles als laterals. Les proporcions, tant les exteriors com les interiors, són cuidades en un grau extrem: les tres columnes centrals suposen la meitat de l'amplada total, mentre que cadascuna de les dues columnes laterals n'ocupa una quarta part. Els envans verticals dels calaixets no s'encavalquen. Això podria fer perdre rigidesa estructural al conjunt, ans formen una retícula totalment ortogonal i alineada, però el pes i el gruix del buc són considerables i no es degué considerar necessari. Presenten sempre una decoració exterior de la tapa amb una partició vertical en tres zones o plafons (disposició tripartita que també es produeix a la cara interna de la tapa), com si d'una caixa catalana es tractés, per bé que sense cap motllura i amb l'únic recurs de la marqueteria. La tècnica és la de l'embotit de peces de fusta sobre massís i la tarsia en bloc tot fent cadeneta o sanefes. Tant els plafons interior i exterior de la tapa com els dos laterals utilitzen sempre el recurs d'un seguit de filets o sanefes diferents que formen diversos rectangles concèntrics de mides diferents, on els més grans n'encerclen uns altres de més petits. Ofereixen una gamma tan gran de motius decoratius que no hi ha dues peces ben iguals, malgrat que totes s'identifiquen ràpidament com a sortides del mateix entorn i taller. Si bé són concebudes per portar un escut al centre de la superfície exterior de la tapa, aquest no sempre llueix armes dins de l'espai destinat a aquesta finalitat. A la part inferior de la tapa hi ha la franja de castells i torres amb merlets, quasi idèntiques a la de la caixa *de gros* i semblant a la que apareix al cadirat del *duomo* d'Alba (Bernardino Fossati, 1512-1517), encara que amb un nombre variable de merlets (prova que no foren tallades del mateix bloc i potser indici que foren fetes per diferents operaris).

Escriptori del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona. MADB 64.176, procedent de la col·lecció Muntadas[57]. Mesura 61,5 cm × 122 cm × 36,5 cm (figures 20 i 21). Es tracta del cas més intervingut: l'interior va rebre uns calaixets nous, segons la retícula o compartimentació antiga, amb marqueteries alemanyes del primer terç del segle XVII que empren simètricament la mateixa composició, invertida en alguns calaixets i portelles, un fet que va cridar l'atenció de Josep Mainar, el qual va dir-ne:

> D'atribució problemàtica, hi ha en el mateix Museu una arquimesa amb escenes a l'interior de caça a cavall, amb brots de plantes similars, així com la vestimenta dels caçadors, acompanyades de paisatges i edificacions d'estilística assimilada, però que fa pensar en una còpia local mediocre, perquè aquests últims estan repetits i encarats, com un pobre recurs de copista d'un original alemany. I, malgrat això, la cara anterior de la tapa està decorada amb figures i motius d'ascendència italiana. De segur que és un aprofitament barroer que revela que, de certes composicions de marqueteria, se'n feien còpies diver-



Figures 20 i 21.
Escriptori procedent de la col·lecció Muntadas, vers 1510-1520, ca. 1630, finals del segle XIX. Barcelona, Museu del Disseny (sales de reserva), inventari MADB 64.176. Fotos de l'autor.

ses i eren objecte de comerç exterior per a ésser aplacades per ebenistes arreu on fossin[58].

S'ha arribat fins i tot a la consideració que aquest moble era un «fals» historicista de finals del segle XIX. Estem convençuts que es tracta d'una peça d'inicis del segle XVI, a la qual algú (Miquel Sastre)[59] li va substituir tots els calaixets i portelles tot afegint-hi material aprofitat, és a dir, marqueteries d'importació germànica de la primera meitat del segle XVII, degudament adaptades als espais existents, la mida de les quals venia condicionada per la compartimentació original del moble primigeni, que es conserva[60]. D'aquí l'escepticisme de Mainar: no podia relacionar la tapa i la carcassa amb el que es trobava a dins quan l'obria.

L'exterior de la tapa també ofereix particularitats remarcables. En primer lloc, la franja inferior que va de banda a banda no porta la típica fronda de muralla amb bestorres i castells, sinó un fris d'escates com les d'alguns gerros que tot seguit veurem en d'altres escriptoris. En segon lloc, la *corona di alloro* que encercla l'escut del plafó central incorpora tocs verdosos que tenyeixen puntualment la fusta. Tal escut mai va rebre les armes concretes i té forma *a testa di cavallo*, com altres peces del mateix grup[61]. A més, als plafons laterals hi trobem dues escenes figurades de tarsia pictòrica, del tot inusuals dins d'aquest grup de mobles, les quals representen dues virtuts cardinals: justícia (espasa i balances) i temprança (vessant aigua d'un gerro a l'altre). El seu estil, molt afí a les tarsies figurades del primer quart del segle XVI, podria considerar-se deutor del cor de Monteoliveto (Fra Giovanni da Verona, 1503-1505, avui muntades al cor de la catedral de Siena)[62]. Que hi hagi solament dues de les quatre virtuts cardinals ens porta a creure que tot plegat es tracta d'un conjunt factici de finals del segle XIX amb una carcassa i unes peces d'època. Reforça aquesta hipòtesi el fet que tots dos plafons figurats portin una franja superior que les acaba d'adaptar al lloc que restava disponible. Cal afegir-hi que, en general, els mobles de la col·lecció Muntadas són peces molt intervingudes.

Figura 22.
Escriptori del llegat Orts i Bosch. Museu de Belles Arts de València, inventari general 15/2005. Foto: Paco Alcántara.

Escriptori del Museu de Belles Arts de València. MBAV 15/2005, procedent de la col·lecció de Pere M.ª Orts Bosch. Mesura 62 cm × 123 cm × 38,5 cm (figura 22). Donada a conèixer el 2006 per Manuel Casamar arran de l'ingrés a l'esmentat museu[63], es tracta d'una peça en un estat força pur, excepte alguns ferros de tancament que traven per dalt els laterals de la tapa i unes cabotes que n'asseguren les frontisses, així com els petits poms dels caixonets. La distribució dels calaixets interiors és exacta que la de l'escriptori Muntadas del MADB. L'exterior de la tapa està partit en tres registres verticals. Als extrems, dos grans gerros de conca gallonada, ansats i amb peu (un per banda), apareixen plens de clavellines i amb uns cordonets que simulen rosaris de perles. Al requadre central, encerclat per una sanefa de rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc (rombe escacat) entre tascons o frisos de dents de serra, hi apareix un escut. Aquest és fet amb la tècnica de l'embotit sobre massís, en forma quadrilonga amb esmotxadura inferior, amb el marc coronat per una petita i rudimentària flor de lis i encerclat per una sanefa de rombes escacats entre dos frisos de dents de serra. Al catàleg s'associa l'escut (quarterat amb un castell sobre ones d'aigua d'atzur i una àliga amb les ales obertes) a les famílies Milà i Pròixida. Si bé la primera família hi sembla plasmada sense gaire correcció (àliga frontal amb les ales obertes, mentre que els armorials parlen d'un milà volant), la segona nissaga hi sembla identificada sense marge d'error possible per l'aigua sota el castell. Hauria pogut pertànyer a Gaspar de Pròixida (ca. 1474-1507), qui el 1494 es casava amb Caterina del Milà. Aquesta era filla (!) del cardenal i bisbe de Sogorb i Lleida Lluís del Milà (ca. 1432-1510), i n'esdevenia la muller després de frustrar-se una temptativa de casar l'esmentat Gaspar amb Lucrècia Borja el 1492. Encara seria més versemblant que fos part del regal o aixovar nuvial del seu fill Ferran de Pròixida i del Milà (ca. 1493-1574), qui va casar-se vers el 1515 amb la seva cosina Àngela del Milà d'Aragó[64]. D'aquest matrimoni nasqué, vers el 1516, Gaspar de Pròixida.

Escriptori Olzinelles. Comerç d'antiguitats Barcelona 2022[65], venut el 2023 a un particular. Mesura 62 cm × 120,5 cm × 38 cm (figures 5 i 6). Sembla que procedeix d'una important col·lecció mallorquina. És molt semblant a l'anterior, amb la qual comparteix l'extrema riquesa de l'interior de la tapa i la preponderància del motiu de *farfallete* o encenalls i una mateixa distribució interior dels calaixets. Molt poc intervingut i en un alt grau de puresa, porta solament l'afegit d'unes discretes cantoneres metàl·liques a cada costat de la part superior davantera. En lloc dels petits poms tornejats que actuen com a tiradors dels calaixets de l'escriptori anterior, en aquest hi ha unes fines peces cordiformes de llautó que no

Figura 23.
Escriptori del llegat Orts i Bosch. Museu de Belles Arts de València, inventari general 15/2005. Foto: Paco Alcántara.

semblen originals, com tampoc els poms tornejats. L'exterior de la tapa és partit en tres registres verticals. A cada costat, el gerro ansat amb clavellines i uns cordonets que simulen rosaris de perles. L'escut d'armes, encerclat de la mateixa manera que en l'escriptori Orts i Bosch, informa una heràldica eclesiàstica, ja que les corona un capel amb tres nivells de borles en gradació. El fet que porti tres arbres de sinople (verd, del qual queden restes de pigment afegit damunt la fusta, com al faristol de Pedralbes) amb les arrels vistes, ens porta a molt poques opcions, la més convincent de les quals ens condueix a la família Olzinelles, de Lleida[66]. L'únic eclesiàstic de pes que encaixa amb el moble que comentem és Esteve Joan d'Olzinelles, el qual va ser canonge de Lleida i diputat per Tortosa a la Generalitat. Pertanyia a una d'aquelles nissagues dins les quals el clergat cobrava rendes tot i absentar-se sovint dels seus càrrecs. L'hem trobat documentat a les actes capitulars de Lleida des del gener de 1509[67] i a l'anomenat *Libre dels deputats e oïdors ensaculats dels tres staments del Principat de Cathalunya* […] *e dels que aprés han succehit per cascú d'ells, axí per mort com per transfferiment e mudament de stament*. Allí figura com a insaculat el desembre de 1520 i substituït el desembre de 1526 a causa de la seva mort[68]. Una atribució als Olzinelles resulta prou còmoda si enllacem aquest escriptori amb l'anterior, relacionat amb una filla o un net del qui fou bisbe de Lleida entre 1461 i 1510. Sembla, doncs, que aquest tipus de manufactura podia haver causat furor entre un selecte grup de nobles, tant laics com eclesiàstics.

Escriptori. Col·lecció privada Torelló Viticultors (Barcelona). Mesura 59 cm × 120 cm × 40 cm (figura 4). Adquirida fa alguns anys a un antiquari de Barcelona, procedeix de la mateixa col·lecció que l'anterior. Es tracta d'un exemplar en bon estat, totalment semblant als ja descrits, per bé que modernament li foren afegits alguns ferros antics de gran qualitat, com ara un pany de lleva abatible que s'entrega a una placa amb decoració de fosa i retallada, segurament del mateix segle XVI però més tardana i d'estil hispànic. També li foren posades unes cantoneres, les quals reben uns magnífics passadors d'acer cisellat per evitar que la tapa s'obri i, en darrer lloc, unes nanses ovalades en forma de balustre al bell mig de les cares laterals. La distribució interior és idèntica en proporcions i nombre de calaixets als tres exemples anteriors i aquests també porten els tiradors cordiformes. Aquest moble presenta algunes variants en relació amb els dos anteriors: el motiu que hi predomina a la cara exterior de la seva tapa no és el de les *farfallette*, sinó l'estrella de vuit puntes, i a dins incorpora com a motiu enquadrat una roda o molinet, que també apareix a la caixa venuda el 2005 a Bonhams. Dit d'una altra manera, treballa amb els mateixos repertoris, però els combina segons unes altres va-

Figura 24.
Escriptori del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes, inventari MMP 115.268. Vers 1520. Foto de l'autor.

riables. Tot i aquestes diferències que impedeixen parlar de peces aparellades procedeix, com l'escriptori anterior, d'una important col·lecció de Mallorca, on s'exhibien com a tals. La tapa també presenta tres registres verticals, amb els dos grans gerros ansats de conca escatada, les clavellines i els cordonets que simulen rosaris de perles. L'heràldica que s'hi plasma a fora és molt més incerta: es tracta d'un lleó i no podem determinar de quin color és, atès que no conserva cap rastre que mai hagués portat policromia[69]. Aquesta figura és excessivament abundant[70], si tenim en compte que hem trobat que porten un lleó les nissagues Erill, Ribelles, Camós, Carcassona o el comte de Feria i els napolitans duc de Sessa, comte de Campobasso i comte de Montorio[71]. Aquest escut es presenta encerclat per una fronda similar a la dels anteriors.

Escriptori del monestir de Pedralbes. Número d'inventari 115.268. Mesura 105 cm × 54 cm × 34 cm[72]. Es tracta d'una peça més discreta, que presenta diferències acusades amb la resta d'escriptoris, però amb el valor afegit que fa segles que es troba a l'indret actual, dins el mateix clos monàstic que el preuat faristol (figura 24). Miquel Àngel Alarcia la considera versemblantment italiana[73]. Considerem que és, de tot el grup d'escriptoris, la que mostra un estil i una morfologia més propers a les arquimeses primerenques considerades catalanes. Aquestes, si bé no abunden, són menys escasses del que hom podria pensar[74]. La tapa no presenta cap decoració exterior i la interior és geomètrica i força simple, amb un creuament senzill que origina uns petits rombes. En segon lloc, els únics motius resolts amb marqueteries *a toppo* són els de les estrelles de vuit puntes, ben semblants a les del nostre taller però més menudes (l'esmentada roseta és un dels motius intarsiats més estesos i difosos arreu), i la cinta plana en espiral, aquesta totalment marginal. Creiem que podria ser una obra feta enterament a casa nostra (hi abunda la fusta de ribera), amb sanefes d'importació (potser un romanent de bandes amb estrelletes i cinta plana en espiral que feia anys que romanien disponibles?) degu-

Figura 25.
Caixa del Palau Davanzati, amb l'escut d'Agostino Chigi, vers 1509-1513. Davanzati núm. 426, inventari general 00226643. Foto extreta del Catalogo generale dei Beni Culturali (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900226643>).

dament aplicades. Les motllures dels calaixets no concorden amb la resta d'arquimeses que hem esmentat. La distribució interior hi és menys ambiciosa: els envans de compartimentació no porten sanefes de tarsia als cantells, ans venen centrats per un bordó i a cada banda degraden amb filet i mitja canya; els calaixets centrals s'encavalquen, de dalt a baix, en tres, dos i un, i les columnes laterals no suposen sinó una cinquena part de l'amplada total, de manera que l'àmbit central hi pren un xic més de protagonisme. S'atansa als escriptoris anteriorment citats, però també és molt propera als exemplars catalans del segon quart del segle XVI, austers per fora i amb la decoració sovint reservada a les motllures i als frontals dels calaixets. Pensem que fou això el que motivà Aguiló a datar-la vers 1530, si bé a parer nostre podria ser de cap a 1520 o, fins i tot, coetània a la resta de peces del grup.

No entenem com a pertanyent a aquest grup l'arquimesa que es conserva al Museu Nacional d'Arts Decoratives de Madrid (inventari 1124), de 108 cm × 50 cm × 36 cm. Si bé ha perdut la tapa, ens sembla una imitació catalana del producte de luxe que suposaren els escriptoris produïts dins del nostre grup de mobles. D'entrada, el moble sembla prou ben construït; a més, les seves dimensions concorden moltíssim amb les de l'arquimesa de Pedralbes. Aguiló no coneixia les quatre arquimeses que hem presentat aquí, i considerà la tipologia com a interpretacions de la tarsia florentina del quatre-cents, rares de veure a Espanya[75]. Tampoc pertany a aquest entorn l'escriptori del Museu Lázaro Galdiano, inventari 2581, català i allunyat de les peces que estudiem. El pes de la seva decoració recau en les traceries calades de talla, i les úniques marqueteries són filets a la cara interna de la coberta, mentre que la tapa frontal és pràcticament llisa, tant per dins com per fora.

Més peces a Florència

Analitzarem encara diverses peces que es conserven a Florència. El Palau Davanzati acull peces aplegades per l'antiquari Elia Volpi, que va comprar-lo el 1904. En segon lloc, el Palau Corsi acull les col·leccions aplegades antany per Herbert Percy Horne, llegades a la ciutat el 1916.

Palau Davanzati, caixa A. Número d'inventari general 00226643, Davanzati 426 (figura 25). Es tracta d'una caixa de fusta de noguera de 57 cm × 128 cm × 50 cm. L'estat de conservació és força bo i fou intervinguda als anys 1973-1974. L'inventari l'atribueix, amb dubtes, a la Llombardia i sembla que fa un segle que forma part de les col·leccions municipals del Museu Barghello[76]. La coberta és centrada per un tauler d'escacs (com a la caixa reial i a l'arqueta de Santa Magdalena) que ocupa quasi tota l'amplada del moble, mentre que a banda i banda hi ha una estrella de vuit puntes que resulta de superposar dos quadrats entregirats 45°. Els motius principals concorden amb els escriptoris (gerrets amb

flor, *farfallete*, estrelles de vuit puntes, rombes alternats amb rombes escacats, entrellaçament doble amb escacat a dins, entrellaçament simple, petites dents de serra i fronda de muralla amb torres merletades i castells, si bé amb dues mides de merlets), però també amb les caixes, especialment la *de gros*, la qual també ostenta aquest fris amb representacions arquitectòniques en perspectiva. Entre el buc i la socolada hi ha un gros bordó on s'alterna el to clar amb el fosc, tal com es veu a l'arca de la col·lecció particular valenciana[77]. Aquest exemplar incorpora al frontal un escut amb les armes del banquer sienès, Agostino Chigi (1466-1520), a qui l'any 1509 el papa Juli II (Giuliano Della Rovere) va permetre quartejar les seves armes (de gules, una muntanya amb sis cimals d'or muntada d'una estrella de vuit puntes del mateix)[78] amb les de la nissaga papal (un roure de sinoble sobre fons d'or). Tal escut perdria utilitat amb l'ascens al soli pontifici de Lleó X, un Mèdici[79]. Així doncs, aquest moble s'hauria de datar entre 1509 (data de la concessió) i 1513 (ascens de Lleó X). Aquest escut s'hi deuria afegir un cop el moble ja era acabat, perquè ultrapassa per baix l'espai quadrat que li havien reservat els seus constructors[80].

Palau Davanzati, caixa B. Número d'inventari general 00284819, Davanzati 208. Es tracta d'una caixa de fusta de noguera, de 45 cm × 98 cm × 45 cm, i fou comprada el 1957 a Paola Susini Lumini[81]. La decoració del buc no mostra cap sanefa que parteixi el frontal en tres parts, encara que hi hagi tres grans àrees delimitades amb sanefa de dents de serra, amb un rombe de les mateixes dimensions i característiques d'inscrit, de manera que sembla el mateix quadrat amb un gir de 45°. Una gran rosàcia a l'estil dels cors italians del segle XV resta inscrita en el quadrat central del frontal[82]. L'escut d'armes que mostra a les dues rodes laterals no ha estat identificat, però llueix vuit bandes de tons contrastats alternats i, en principi, aquestes armes han de ser presumiblement italianes[83]. En cas que el moble aflorés al comerç antiquari de la primera meitat del segle XX o abans, podria procedir de la península Ibèrica, i les armes en qüestió (quatre bandes de sable —o sia negre— sobre fons d'or o més aviat escut bandat de vuit peces d'or i sable)[84] podrien pertànyer a Bernat Fenollar (1438-1516), eclesiàstic i notable poeta valencià[85]. La corresponent fitxa d'inventari ens diu que la base «[…] è stata sostituita. All'interno, sulla sinistra si trova un cassetto ad apertura verticale. Il disegno geometrico dell'intarsio è molto simile a quello dei mobili di area settentrionale (cfr. Colombo 1975). Il recente catalogo […] (Arredi 2016) propone per il cassone una datazione negli ultimi decenni del secolo XV con interventi del sec. XX.».

Museu Horne, escriptori («stipo»). Número d'inventari 6518. Es tracta d'un moble de noguer de 80,5 cm × 79 cm × 37,5 cm[86]. Degut als repertoris decoratius que conserva i la forma de les seves portelles laterals, pot afirmar-se que és una peça sortida del mateix obrador que els altres escriptoris comentats, encara que no manté la tapa i la carcassa sembla molt modificada. Tampoc conserva cap dels tiradors per obrir els calaixets. Adquirit el 1935 a Ferdinando Guerri com a «piccolo stipo intarsiato con sportelli e cassette», fou greument malmès per les riuades de l'Arno del 1966, de manera que tota l'estructura resultà inflada per la humitat i un atac de fongs[87]. Gràcies als informes de restauració sabem que la tarsia d'aquesta peça és amb xiprer, roure tenyit i noguer de diversos tons. Estem convençuts que fou retallada per tal de reduir-ne les dimensions i fer-la més fàcil de transportar o, per què no, de vendre si havia perdut calaixets. La seva alçària i la profunditat concorden totalment amb els altres escriptoris del grup. Aquesta idea, versemblant només de veure'l, ja fou advertida per Claudio Paolini, qui el data vers 1500 tot considerant la peculiar distribució de calaixets i portes (que ell considera deutora de les tipologies hispàniques) i veient-hi una mà de finals de segle XIX o inicis del XX que va fer una recomposició d'una peça indubtablement antiga, amb les dues portelles o els pocs calaixets que hi quedaven.

Museu Horne, credença de sagristia («bancone»). Número d'inventari 6510. Es tracta d'un moble de noguer amb carcassa interior de pollancre de 92 cm × 229 cm × 79 cm[88]. Una peça de tipologia totalment italiana, però que considerem altament probable que fos sortida del mateix obrador o, en tot cas, d'un taller tècnicament molt i molt proper. La tarsia és realitzada emprant-hi roure tenyit, evònim o boneter i noguer. Procedeix de l'església de Sant'Andrea a Cennano in San Lodovico, a Montevarchi, entre Florència (de la qual dista uns 25 km) i Arezzo. Fou comprat el 1934 per l'aleshores curador de la Fundació Horne, Carlo Gamba, qui el va descriure com a «cosa di primo ordine del primo Quattrocento con bellissimi intarsi. Speso di averlo per L. 3000 ma ne vale venti volte di più». Si bé pot semblar que els materials emprats difereixen un xic de la resta del grup, cal recordar que la carcassa interior del faristol de Pedralbes és realitzada en fusta de pi. El motiu decoratiu principal d'aquest moble, el brocal de pou hexagonal, és acompanyat per un fos de castell amb merlets i amb unes obertures molt semblants a les franges dels escriptoris i de la caixa *de gros*. A més, les peces on hi ha aquest pou s'emmarquen amb una cinta en espiral idèntica a la del cantell

dels taulons que, a manera d'envans, compartimenten els escriptoris interiorment. Pensem, doncs, que es tracta una peça florentina, però de finals de segle XV o, fins i tot, de cap a 1500. Cal dir, però, per prudència, que aquest encintat és un recurs abundant, atès que ja apareix amb profusió a les parts altes del revestiment ligni de la sagristia vella de San Lorenzo o a les mateixes zones (spalliera) de la sagristia de la Santa Croce (pas del segle XV al XVI), així com a les portes de la capella Mèdici d'aquesta mateixa església, tot a Florència.

La qüestió de fons sobre aquests mobles: Itàlia o Corona d'Aragó?

Sembla que una cronologia entre 1509 i 1518 ens semblaria força més que ajustada per a tot aquest grup de mobles. La qüestió que per a nosaltres resulta cabdal al seu entorn és ben concreta: són peces hispàniques o italianes? Casto Castellanos reconeixia que la manca de documentació

> […] sobre éstas no permite saber, por el momento, si se trata de muebles importados desde Italia, lo que parece bastante probable, o si hacia 1500 llegó la influencia de los citados *intarsiatori* a talleres españoles, quizás barceloneses o valencianos[89].

Així doncs, el quid de la qüestió és qui les va fer i on. Un assumpte que aquest mateix autor esbossà de manera molt precisa, encara que sense resoldre'l. La hipòtesi canviava constantment de rumb, atesa la dualitat d'arguments consistents, tant en una direcció com en l'altra:

> Que en alguna de las arcas que comentamos aparezcan escudos hispánicos no parece ser razón suficiente para considerar que su manufactura tenga que ser española, pues pueden haber sido perfectamente realizadas en Italia para satisfacer encargos de comitentes españoles, taraceando posteriormente los blasones con técnica diferente, bien en Italia, o bien en España. No obstante, tampoco se debe descartar del todo plantear la posibilidad de que hubiera existido algún taller de este tipo de taracea en nuestro país, especializado en muebles de este estilo tan italiano, pues además del gran número de ellos encontrados en España y de la larga tradición existente aquí en el desarrollo de la técnica de la taracea en bloque, algunos muebles que presentan dichas decoraciones, como los escritorios, son de tipología netamente hispánica y sin duda son de manufactura española[90].

Unes quantes línies més avall la conclusió es refermava al considerar els repertoris decoratius emprats. Però el que sembla distintiu d'aquest grup ja va cridar l'atenció fa anys, tant per la seva reiteració com per la circumstància que «hasta el momento no lo hemos encontrado en las obras italianas con las que los estamos comparando» i que és «un pequeño y estilizado jarrón que se repite innumerables veces». Per tant:

> Tanto este último motivo como la presencia de platabandas de gusto canoziano en los ya citados escritorios españoles, nos hacen pensar que quizá se trate de muebles españoles y no italianos[91].

Alarcia considerà que la caixa de Pedralbes (inventari 115.064) és importada d'Itàlia i apuntava vinculacions amb un *cassone* ferrarès[92]. Per contra, manifestà escepticisme amb el faristol: «no tenemos ningún ejemplar existente que nos permita comparar su iconografía con esta obra, de manera que no podemos precisar si fue hecha aquí (en Barcelona o Montserrat) o fue importada»[93], i considerà que les peces d'aquest grup tenien una clara relació entre elles:

> Opino que hay evidentes concomitancias entre el trabajo del facistol de Pedralbes, la caixa *de gros* de Valencia y las arcas del convento de Santa Isabel de Hungría y del convento de Santa Magdalena de Palma de Mallorca. Primero en las fechas de realización: 1518 en Pedralbes y en torno a 1517 en Valencia. Después en una serie de detalles ornamentales que sugieren un mismo autor o taller, al estilo de los Canozi de Lendinara, como se puede apreciar en las rosáceas que sin ser exactamente iguales tienen coincidencias evidentes. […]. Dado que en este ámbito no aparecen más ejemplares conservados se podría pensar en un artesano ambulante[94].

Si analitzem les caixes de gran format, especialment la d'Inca (abans Santa Isabel de Palma), la seva construcció sembla, a priori, italiana, sobretot per la manca dels característics faldons atalussats amb potents motllures (els guardapols laterals de la caixa d'Inca, totalment afins a les caixes catalanes de principis del segle XVI, no els contemplem perquè sembla que són fruit d'una restauració moderna). Sobre la caixa *de gros*, som del parer que és una caixa de cabals semblant a la de Santa Maria del Pi, feta a inicis del segle XVI i que va rebre una decoració de cadeneta prèviament obrada en un taller tècnicament i estilística molt proper al del faristol o els escriptoris. Mainar ja advertia que certes composicions de marqueteria eren comercialitzades fora dels

centres productors per tal de ser aplicades pels ebenistes on calgués. Les mides d'aquestes caixes no s'apropen a l'amplada d'un cofre major (cana barcelonina) ni a la d'un mig cofre, de manera que la factura i l'aparença no s'adiuen gaire amb les tipologies catalanes en mides i proporcions. Resta per veure si la decoració incisa del sol radiat als cantells dels taulons del buc —que ens evoca el punxonat sobre daurat del tall d'alguns llibres de luxe— és un tret català o també el trobem als contenidors italians (sense comptar, evidentment, diverses caixes catalanes que per raons de mercat s'hagin pretès de fer passar per italianes).

La forma dels escuts *a bucranio o a testa di cavallo* d'aquests mobles suggereix un origen italià, accentuat per la corona *di alloro* que encercla els escuts de la caixa de la col·lecció privada valenciana i de l'escriptori Muntadas, atès que es tracta d'una forma típicament italiana. Tot i això, cal dir que, en alguns tractats d'armoria catalans d'aquesta època, hi apareix en l'apartat de noblesa italiana vinculada als reis d'Aragó o a la zona napolitana. El fet que dos d'aquests escuts no incorporin cap heràldica a dins només demostra que les armes del destinatari eren afegides a posteriori o, almenys, quan hom ja en coneixia el comprador:

> Es interesante comprobar que en el facistol de Pedralbes y en las arcas de este tipo con escudos de armas, los blasones aparecen realizados con técnica diferente, pues están hechos elemento por elemento y el conjunto resultante va embutido sobre el macizo, no adaptándose siempre de manera perfecta al espacio donde se ubican y parecen ser trabajo realizado por mano diferente de los mosaicos de taracea en bloque. Cabe la posibilidad de que las arcas se hicieran más o menos en serie, en lo que se refiere a su construcción y a su decoración a base de mosaicos de taracea en bloque, y que los artífices dejaran zonas sin taracear para poder incrustar posteriormente las armas e iniciales de los comitentes[95].

Aquest aspecte, sumat a detalls constructius dels escriptoris, com ara la fonadura dels calaixets, de noguera i amb encaixos d'una execució tècnica molt precisa, els apropa més a les maneres italianes que no pas a les catalanes. La profusió de marqueteries a la tapa (que contrasta amb l'austeritat de l'arquimesa de Pedralbes) i el fet que n'hagin aparegut en contextos italians (Museu Horne i caixa Chigi de Florència) obren la porta més aviat a considerar una realització italiana, segurament florentina, pensada per a l'exportació. També cal dir que la noguera té una brillantor daurada impressionant, qualitat que no hem vist gaire sovint en mobles catalans. Seria el més probable, tot i l'inconvenient que suposen per emetre aquesta hipòtesi dues peces tan contundents com la caixa *de gros* i el faristol major de Pedralbes. Ambdues semblen obrades per fusters locals amb la incorporació de tarsies italianes; això no obstant, no costa gaire considerar aquestes darreres obres com una excepció a part, com a realitzacions d'alt prestigi. Serien uns encàrrecs fora del corrent i amb destinacions poc comunes i que, per tant, segurament van desenvolupar-se d'una manera poc habitual. En el cas del faristol, som del parer que se'n tallaren els plafons intarsiats al centre de producció i després un fuster barceloní va muntar-lo tot perfilant i enquadrant aquests plafons amb motllures afins al gust de la ciutat.

Si la qüestió no era prou complexa, l'escut de Montserrat al faristol de Pedralbes ha fet córrer hipòtesis molt suculentes. Són de factura montserratina alguns dels cantorals o llibres de cor realitzats just després del faristol. Els que formaven part d'una primera sèrie es copiaren vers 1516-1520 (dins l'abadiat de Maria d'Aragó) i només se'n coneix el miniaturista, el florentí Smeraldo Dotavanti[96]. Part d'una segona sèrie, dels primers anys de Teresa de Cardona (vers 1527-1529), fou copiada a Montserrat (amb qui el monestir de Pedralbes fou agermanat el 1523) per fra Pere de Perpinyà i miniada per Joan Gonçal, sota el manament de l'abat Pere de Burgos i a petició de l'esmentada abadessa[97]. El fet que l'any 1897 Eulàlia Anzizu reportés d'aquest faristol que «solen dir que l'havian fet per Montserrat, portantlo açí per esser de poques dimensions per lo chor dels Benedictins d'aquella Montanya. Açó no's troba escrit; sols en lo mateix faristol hi há, dejus del escut d'armes de Sor María, lo de Montserrat»[98] és el que ha donat suport a un enfilall d'especulacions interessants. Si aquesta empresa responia a una iniciativa montserratina per normalitzar la litúrgia coral després d'un període força convuls i amb disputes pel càrrec d'abadessa[99], tot plegat tindria sentit. L'any 1994 Joaquim Garriga vinculava el faristol amb la caixa *de gros* de València, però no amb la caixa de Pedralbes. Ell creia (encertadament a parer nostre) que ambdues peces només compartien el recurs de la marqueteria. I considerà la possible existència d'un taller de mobles a Montserrat a començament del segle xvi com una hipòtesi «tan suggestiva com versemblant»[100].

Que la hipòtesi de l'existència d'un taller de mobles a Montserrat és suggestiva no podem fer res més que reconèixer-ho, tot i el silenci absolut de la documentació i el fort regust italià que traspua tot aquest conjunt de mobles. Si bé la segona tanda de cantorals pot acreditar-se com a copiada a Montserrat, la intervenció del minia-

turista Dotavanti als primers volums ens porta a pensar en una procedència més barcelonina que no pas montserratina d'aquells exemplars concrets. Aquests llibres de cor podrien constituir la pedra cimal i litúrgica de l'obra reformadora de l'abadessa Maria d'Aragó, a la qual l'abat Pedro de Burgos i la comunitat de Montserrat haurien pogut contribuir amb el faristol i l'acabament del conjunt de llibres. Si fos cert que el faristol s'havia fet per a la comunitat de Montserrat i els resultà petit o insuficient, podria recular-se la cronologia del moble fins a l'inici de l'abadiat de Pedro de Burgos, vers 1510-1515, o fins i tot a les darreries del mandat de García Jiménez de Cisneros. Si fou ja concebut per a Pedralbes, caldria ubicar-lo dins l'abadiat de Maria d'Aragó, iniciat el 1514, de manera paral·lela als primers cantorals, un dels quals (MMP 115.206) ja incorpora també tots dos escuts a l'entorn de la primera caplletra miniada. No sabem explicar la presència de l'escut de Montserrat en aquest llibre si no és des d'una subvenció (ni que fos parcial, proporcionant el copista i potser el model i els pergamins) per part d'aquella abadia, fet que podria repetir-se amb el faristol. És aquesta darrera la idea que més ens convenç: els dos escuts d'aquest moble es troben executats d'igual manera, així com els que trobem als escriptoris Milà i Pròixida, a Olzinelles i a la col·lecció Torelló. L'escut de l'abadessa no sembla, doncs, posterior al de Montserrat, situat a la part inferior. Pedralbes sortia d'un convuls període de transició i Montserrat va exercir una tutela sobre el monestir barceloní a la manera d'un centre jeràrquicament superior que, per ordre de Ferran el Catòlic, vetllà per la introducció d'una observança més estricta dins del clos monàstic de les clarisses[101].

El cas del faristol és molt revelador, perquè les seves motllures, considerades «de molta bellesa i interès» per Escudero i Mainar, són les úniques que semblen catalanes, com les de l'arquimesa del mateix monestir. Els plafons del faristol van enquadrats per una motllura de bordó, filet i mitja canya, en la línia del que veiem a les caixes nuvials del Principat. També els muntants llueixen sanefes que poden tallar-se en cadeneta; bé podrien haver-se aplicat a casa nostra, perquè ens sembla que segurament el faristol fou compost —almenys el seu trasllat i muntatge— per un mestre fuster català. No podem ignorar el nom de Joan Xamar, fuster de Barcelona, el qual va realitzar diverses tasques per al monestir entre 1513 i 1521[102]. Com que la comptabilitat diu que el faristol fou pujat al cor per uns bergants que el carregaren des d'un dels portals del monestir (on devia haver arribat)[103], entenem que, ja fos muntat o desmuntat, va arribar a Pedralbes sota una forma identificable i calia portar-lo fins al cor alt; això dona suport a la idea que podria procedir de Montserrat, ofert o costejat per aquella abadia i enriquit de marqueteries italianes. Cal reconèixer que fins i tot el faristol sencer hauria pogut venir d'Itàlia; prou conegudes són diverses tombes renaixentistes de marbre que vingueren de Nàpols en vaixell, de les quals un parell d'exemplars molt notables (Joan II de Ribagorça, 1509, i Bernat de Vilamarí, 1512-1516) encara són avui a Montserrat, degudament reconstruïdes.

Els escriptoris ens semblen, com ja hem dit, peces fetes a Itàlia i traslladades íntegrament (segurament ja muntades) per mercaders que controlaven una quota de mercat molt exclusiva com és la noblesa. Això ens porta a una qüestió a parer nostre no resolta, tot i que transcendeix aquest treball. On i quan va originar-se la tipologia de moble que avui anomenem *escriptori* o *arquimesa*? Nosaltres apostem per una evolució resultat d'hibridar les arquetes de sobretaula amb gavetes interiors i les caixes conegudes com a *mig cofre*, a causa d'una necessitat d'emmagatzemar objectes menuts o de valor i, sobretot, escriptures i documents de petit format o plegats. Sembla que és d'aquí d'on li ve el nom, no pas perquè s'hi escrigui damunt de la tapa quan aquesta és oberta. Però la raó d'existir d'una tipologia de moble no aclareix qui la crea ni on es crea. La factura d'un grup de peces tan divers amb el denominador comú de la marqueteria fina devia ser gestionada o comissionada per algú d'aquí que, vist l'interior dels escriptoris, coneixia els gustos imperants entre els eclesiàstics, nobles o burgesos d'Aragó i, a més, els podia oferir productes de gran presència.

El *Diccionari català-valencià-balear* ens cita el mot *escriny* com a contenidor els anys 1380 i 1407; el mot *escriptori*, en un document de 1515, i les paraules *arquilla* i *arquimesa*, respectivament, el 1541 i el 1555. Cal pensar que és aquella on hi ha un frontal abatible i també una coberta superior capacitada per obrir-se com si es tractés d'una caixa nuvial. Els escriptoris ibèrics més antics conservats no solen datar-se fins a la tercera o quarta dècada del segle XVI, i els seus interiors, decorats amb talla (traceries o grotescos), semblen clarament emparentats amb les caixes coetànies o els armaris[104], però les seves proporcions s'allunyen de les que veiem a les caixes mitjanes. Amb tot, s'ha conservat molt poc mobiliari domèstic de començament del segle XVI: aquest no abundava tant com als segles següents, les tipologies eren poques i estaven dominades per les caixes i els arquibancs i alguna taula plegadissa o d'estructura simple. Els mobles d'aparat eren poc usuals, de manera que la majoria de peces es destinava a l'ús quotidià[105]. També cal dir que una bona quantitat

d'exemplars apareixen molt intervinguts o realitzats modernament aprofitant elements antics i amb daurats recents[106].

Els escriptoris que estudiem són un xic més grans que la majoria dels exemplars peninsulars de cap a 1520-1550[107] i no presenten doble obertura per davant i per dalt. La seva disposició interior sembla que tingui paral·lels hispànics clars en la *pastera* o forat central del registre inferior[108], però en canvi no hi trobem la rematada superior en tres costats de gavetes o calaixets en planta en U[109]. A més, la compartimentació de les gavetes presenta una regularitat, una ortogonalitat i unes proporcions que tampoc es troben fàcilment a casa nostra[110]. Claudio Paolini fa avinent la difusió d'aquest tipus d'escriptori portàtil a la Itàlia d'entre els segles XV i XVI, definit aleshores com un armari dotat de petits calaixos i portes, al seu torn protegit per un frontal desplegable, normalment enriquit amb marqueteria[111]. Castellanos anota que a regions orientals com ara la Xina hi ha mobles amb el frontal compartimentat en calaixets molt abans que a la península Ibèrica[112]. Caldria, doncs, realitzar una prospecció iconogràfica sistemàtica del primer renaixement per tal de veure si s'hi troben plasmacions d'aquesta tipologia de moble.

D'altra banda, aquests escriptoris són els exemplars més antics que coneixem a la Corona d'Aragó de moble tancat i pensat per anar col·locat damunt d'un peu o d'una taula, amb un interior totalment compartimentat per una graella que organitza un gran nombre de calaixets. A tall d'exemple, l'escriptori que atribuïm als Milà i Pròixida sembla que correspon a un matrimoni celebrat vers el 1515, i el d'Esteve Joan d'Olzinelles abasta un període situable entre la data en què va ser admès al capítol catedral el 1509 i la seva defunció el 1526, amb preferència pels primers deu anys d'exercici del càrrec. Que cap dels dos porti nanses laterals i que llurs acabats i decoració siguin tan italians obliga, com a mínim, a replantejar-se si aquest model d'arca horitzontal amb frontal abatible i un interior compartimentat en calaixets i portelles no ens va venir sinó d'algun altre país de la conca mediterrània i després va acabar de fer fortuna a la Península. La iconografia de sants doctors de l'Església treballant en els seus escrits en un pupitre i un espai dedicat a la lectura és quantiosa, però tampoc coneixem cap pintura catalana del període on aparegui aquest tipus d'escriptori o arquimesa[113].

Seria lògic pensar que aquests escriptoris es podien muntar a l'indret de destinació final, però tant els taulons que conformen el buc (prou gruixuts) com els que fan la compartimentació interior en caixonets (tots de la mateixa fusta i qualitat) porten el cantell ornat amb sanefes de tarsia del mateix estil, per la qual cosa pensem, a tot estirar, en un muntatge a casa nostra d'unes peces totalment prefabricades a l'estranger. I tot això encara amb dubtes, atesa la complexitat que suposen els acurats encaixos interiors d'aquests escriptoris. L'arquimesa de Pedralbes, més petita i segurament un xic posterior, presenta la tapa embellida solament amb un joc de fustes força simple[114], més connectada amb els escriptoris catalans d'aquesta època, fins i tot quan presenten els calaixets amb talla flamígera. Per això la considerem feta a casa nostra amb bandes de tarsia portades d'Itàlia. També corrobora aquesta idea el fet que, malgrat que les arquetes de sobretaula del nostre grup semblen tant o més hispàniques que italianes, són moltes les caixes amb marqueteria de pinyonet vinculades amb el Vèneto o amb Barcelona (com les del Victoria & Albert Museum) que incorporen també aquests calaixets a la part superior interna del buc de la caixa. Calaixets que, per complicar més la casuística, també trobem a la caixa de privilegis (datada el 1493) de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat, avui a la seu de Mallorca.

Són aquests mobles art català, si fossin fets a Itàlia? Potser són totes dues coses, atès que hi havia un intermediari que garantia satisfer els gustos d'un espectre concret de clients de Barcelona, Mallorca o València. A nosaltres ens interessa especialment constatar els vincles entre els eclesiàstics de les famílies del Milà i Olzinelles; entre Giuliano della Rovere (abat de comandatari de Montserrat al darrer quart del segle XV i futur papa Juli II) i els Chigi, o entre el mercader piemontès Francesco della Chiesa i el pintor Bartolomé Bermejo, el qual va rebre per part del primer l'encàrrec d'un retaule presidit per la Mare de Déu de Montserrat[115]. Ens interessa també que el miniaturista que ornava llibres corals de Pedralbes ubicats dins del període 1516-1520 fos florentí, així com el *Missale Barcinonense* de 1521[116] que avui s'exposa al MNAC, perquè dues caixes d'aquest entorn es conserven, com hem vist, a Florència. Això no obstant, Dotavanti s'havia casat l'any 1509 a Barcelona amb la filla d'un venecià i gaudia d'una relativa bonança econòmica[117].

Durant la quarta dècada del segle XVI abunden les mencions en inventaris d'escriptoris o arquimeses i de peces obrades amb la tècnica de la tarsia. Per exemple, l'anomenada *Testamentaría* d'Isabel la Catòlica esmenta:

> Vna arca escritorio con vnos pies guarnesçida en terçiopelo negro viejo y la guarniçion dorada. «Apreçiola el dicho Sauastian de Palaçios en dos ducados.» Otra arquilla pequeña blanca de nogal, labrada de atarçes, quebrada, que es vna que enbio Dª Aldonça de Castilla con rropa blanca a la Reyna de Granada[118].

Si entrem en terres catalanes, Jeroni Torres tenia, el 1533, un *escriptori* o *arquimensa* amb la seva tisora de fusta d'àlber [...] dins del qual hi havia diverses escriptures[119]. I l'any següent, Pere Joan Ferrer de Boscà deixava una arquimesa que ja era qualificada d'*antiga*[120]. Sobre la tarsia, Francesc Mateu deixava l'any 1500 un caixó petit, amb caixonets a dins, obra de tarsia, dos blancs i verds *obra de Rodes*, amb son pany de llautó i un cofre gran *obra de Pisa* obrat de tarsia[121]. Estefania de Carrós tenia, el 1511, quatre caixes d'obra de tarsia, *caixes de Nàpols*[122], i l'inventari de Felip de Farrera del 1509 consigna un caixó obrat de tarsia amb diversos calaixos i caixonets, el qual dit difunt havia tramès per mar[123]. Tot i que ens pensem que es tractaria d'una caixa amb calaixons interiors, la paraula *arquimesa* ja apareix el 1469, a l'inventari de Joana Galern[124], tot i que sense especificar si era o no una peça forana.

També convé destacar que Joan de Aluenda, canonge, protonotari i obrer del Pilar de Saragossa, deixés, en morir el 1516: «Ytem una arquilla de Nápoles. [...] Ytem una arquilla de noguera con hun juego de exadrez encima»[125]. I si retornem a Catalunya, l'inventari del 1507 del canonge de Lleida i doctor en drets Ramon Solsona fa al·lusió a «hun caxó de tercia, en lo qual ha hun goch de scachs en lo cubertor; ab moltes scriptures sues pròpies»[126]. Lluís Desvalls tingué un «migcoffre petit, de tersia» al castell del Poal l'any 1518[127] i Francesc Soler, degà de la seu de Lleida, tenia «tres còffrens grans, de Gènova, obrats de tarsia, o tres caxes grans de noguer, obrades de tercia, ab se clavadures [valorades en sis lliures]» o una «caxeta tota obrada de tercia, bona, ab sos caxonets a l'entorn, ab sa tancadura de colp, ab moltes barbuleries [valorada en una lliura i quatre sous]» el 1523[128]. Per fi, el 1529, el canonge i prebost de la seu de Lleida, Pere Agustí, deixava entre els seus béns «una archimesa, dins la qual foren trobades les cosses següents [...]». Hi havia llibres, papers, algun objecte d'atzabeja, cintes de seda, ampolletes de vidre i altres menuderies. Tenia almenys catorze caixonets, dels quals com a mínim un tancava amb clau[129]. Als escriptoris més grans d'aquest grup n'hi ha quinze, comptant-hi les dues portelles laterals equipades amb tancadura. Pere Agustí tenia també una «archila [...] dins la qual ha moltes bulles y papés»[130]. A més, el 1539, el canonge lleidatà Lluís de Montsuar tenia una «caxa de secretari ab sa tisora y caixonets de dins, de tersia, dins los quals havie letres y bulles, tot cosa de Roma»[131].

Tot i que Mainar ja anotava un testimoni documental d'exportació de mobles catalans a finals del segle XVI[132], ens resulta molt difícil d'imaginar l'artesanat barceloní permetent que un valencià fes les marqueteries del faristol de Pedralbes o a la inversa: que un barceloní realitzés les tarsies de la caixa *de gros*, sobretot quan sabem que els fusters valencians bregaren contra l'entrada de caixes fetes a Barcelona dins la regió sota la seva influència i més enllà[133]. Tampoc gosem assegurar que el terme *obra de Nàpols* impliqui necessàriament una manufactura napolitana, perquè potser solament es referia al port d'on procedien. Quin obrador d'Itàlia (potser de la Toscana o del Piemont) hauria obrat aquestes marqueteries? La pregunta és difícil de respondre, atès que hom s'ha preocupat solament de documentar i estudiar les grans obres documentades, els grans cadirats i els mobles corals de les esglésies o els gabinets dels grans magnats. Raffaele Casciaro ja ens avisa sobre com d'àrdua pot esdevenir la tasca d'esbrinar-ho, perquè els artesans actius a la zona eren nombrosíssims:

> Il problema di riconoscere la responsabilità progettuale ed eventualmente distinguerla dall'esecuzione delle singole tarsie si inserisce nel dibattito sui 'maestri di prospettiva' toscani attivi nelle Marche nell'ultimo quarto del Quattrocento. L'arcinota Cronaca di Benedetto Dei contava a Firenze 84 botteghe di legnaiolo di tarsia, che sottintendono un vasto mercato, anche e forse soprat tutto forestiero[134].

Som del parer que l'estudi d'aquest conjunt de mobles i una precisió més gran sobre la seva cronologia i procedència pot obrir una mirada nova sobre com la marqueteria geomètrica i *prospettiva* italiana —potser la forma més cara, luxosa i prestigiosa entre totes les que podien emprar-se per a la decoració del mobiliari al tombant de 1500— arribà a casa nostra. Anys enrere ja s'havia assolit la fama d'aquestes tècniques a través de la cadeneta *alla certosina*, però en aquells moments es feia un pas més en referència a la riquesa i el refinament. L'elaboració, la dimensió i la complicació més grans dels repertoris, unides a un esforç dels tallers italians per aparentar que s'apartaven dels motius més seriats i tradicionals, tot aplicant sobre fustes fines els coneixements científics que ja s'havien introduït a la pintura, van captivar tota una aristocràcia amb possibles i, entre aquestes oligarquies socials, hi havia la noblesa catalana vinculada al corrent humanista.

Aquesta clientela maldà per tenir a casa una peça d'importació realitzada amb els millors materials del mercat, fornida per aquells proveïdors més ben connectats i més atents a les seves necessitats i aspiracions i amb l'opció llaminera de personalitzar el moble, encara que de vegades fos in situ i a posteriori, amb l'heràldica personal. Que

aquestes tècniques arribaren aquí ja ho demostraven la caixa *de gros* i el faristol de Pedralbes, atès que no havien canviat mai de lloc. Ara doncs, podem afegir-hi també els escriptoris vinculats a famílies de l'alta esfera social de Catalunya o de València connectades amb la cultura italiana. A més a més, a la consideració que aquestes peces de mobiliari, avui en terres catalanoaragoneses, tingueren al seu darrere un o més comerciants d'aquí hi dona suport la proximitat dels escriptoris i de les arquetes amb algunes de les tipologies de mobiliari pròpies de l'indret de destinació (ja fos aquesta una tipologia de moble hispànica o no), així com les heràldiques aplicades, segons aquest encertat denominador comú que serien les *marqueteries a la conca del Mediterrani*.

1. Es tracta del minbar d'una mesquita del Marroc, però de fabricació cordovesa del segle XII. Casto CASTELLANOS (2017), «La taracea en bloque en España entre 1400 y 1550», a *Marqueteries a la Conca del Mediterrani*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble / Museu del Disseny de Barcelona, p. 21-34, concretament, la p. 21, on suposem que cita María Paz Aguiló.

2. María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España: Siglos XVI-XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Ediciones Antiquaria, p. 163. Hi ha una arqueta de tipus granadí al Museu del Monestir de Pedralbes, inventari 115.066, estudiada a Eva Pascual (2005), «Arqueta», a *Pedralbes: Els tresors del monestir*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Institut de Cultura i Museu d'Història de la Ciutat, p. 170-171, on és catalogada com ja del segle XVI. Per a peces del segle XIX, vegeu Jaume LLABRÉS (2017), «Anotacions sobre tarsia i mobiliari a Mallorca: Del gòtic a l'historicisme del segle XIX», a *Marqueteries a la Conca del Mediterrani*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble / Museu del Disseny de Barcelona, p. 43-52, especialment, p. 50-51, i, ben recentment, el lot 324 de la subhasta de la casa Balclis a Barcelona, el 9 de març de 2023, catalogat com a «escritorio granadino en nogal con taracea en bloque, de principios del siglo XX».

3. Denominació que apareix a Eva PASCUAL (2005), «Arquimesa», a *Pedralbes: Els tresors del monestir*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Institut de Cultura i Museu d'Història de la Ciutat, p. 168-169. En podem veure exemples al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona o al Museu del Monestir de Pedralbes, on destaquen la famosa tauleta d'*estrado* amb un tauler de deu costats emmarcat per fines motllures MMP 115.272, i la caixa MMP 115.068 (María Paz AGUILÓ [1993], *El mueble en España*…, op. cit., p. 198, núm. 51). N'hi ha també prou amb AA. DD. (1990), *El mueble español: Estrado y dormitorio*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, p. 198-201, i María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 164 (exemples de repertoris decoratius), p. 224-225 i 231 (arquetes de sobretaula), p. 237 (arquilles amb caixonets o petits escriptoris d'*estrado*) i p. 266-271 (escriptoris o arquimeses amb calaixets).

4. Francesca FEDELI (2015), *Giuliano da Maiano e Domenico del Tasso: Il coro ligneo intagliato e intarsiato della cattedrale di San Lorenzo a Perugia. Vicende storiche e conservative*, Florència, EDIFIR Edizioni Firenze, p. 99.

5. Nova York, Metropolitan Museum of Art, inventari 30.93.2.

6. Vegeu alguns models d'aquestes arquetes a Jaume BARRACHINA (2022), «Arquetes italianes amb os i ivori», a *Catàleg del Moble: Fons del Museu Frederic Marès / 6*, Barcelona, Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, p. 36-61.

7. Vegeu <https://www.catedraldetarragona.com/catedral-cat/planol-21-29/>.

8. Comunicació verbal de l'estudiós dels cors catalans Voravit Roonthiva (maig de 2023). Pot consultar-se'n la tesi doctoral sobre cadirats del segle XIV a <http://hdl.handle.net/10803/689905>.

9. Segons Assumpta ESCUDERO i Josep MAINAR (1976), *El moble català al Monestir de Pedralbes*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Museu d'Art de Catalunya, p. 74, mesura 69,8 cm × 166,5 cm × 66,5 cm. Volem agrair a Anna Castellano, Carme Aixalà i Mònica Navarro, del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes, totes les facilitats que ens han donat per poder veure i estudiar les peces del Museu.

10. Joaquim GARRIGA (1994), «Caixa de nuvi», a *Moble Català: Exposició Palau Robert, 21 de febrer-25 d'abril de 1994*, Barcelona, Electa i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 216-217.

11. Miquel Àngel ALARCIA (2017), «Una aproximación a los muebles de marquetería del siglo XVI en Cataluña», a *Marqueteries a la Conca del Mediterrani*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble / Museu del Disseny de Barcelona, p. 35-42.

12. «Les analogies són només genèriques i limitades a l'aplicació d'una mateixa tècnica d'intarsia […] Però els motius geomètrics concrets del revestiment ornamental no presenten afinitats significatives de disseny ni de manufactura» (Joaquim GARRIGA [1994], «Caixa de nuvi»…, op. cit.). Cita Escudero i Mainar (1976), p. 33, els quals vinculaven aquesta caixa amb la de la sala Jaume I de l'Ajuntament de València, la qual, segons dits autors, és «també del segle 15». La presència d'un bou embotit a la tapa portà Garriga a considerar possibilitats com aquesta.

13. Eva PASCUAL (2022), «Arquetes i caixes catalanes amb talla i marqueteria», a *Catàleg del moble: Fons del Museu Frederic Marès / 6*, Barcelona, Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, p. 213-234.

14. Apunta Pascual (2022): «Malgrat que actualment no disposem de referències documentals, potser caldria interpretar la procedència de l'arqueta i la conservació de la caixa a la comunitat de clarisses de Pedralbes més enllà de la coincidència. Tal vegada cal pensar en l'existència d'un possible taller que treballava per a la comunitat de clarisses més important (com dels fusters Samar o Joan Flix, els quals treballaren a Pedralbes, tal com apareix reflectit al llibre de comptes del monestir i que temps després l'arqueta arribà a la comunitat vigatana». Es refereix al fuster de Barcelona Joan Xamar, del qual parlarem després.

15. Citem encara Pascual (2022): «L'arqueta té a la part central dels plafons frontals un pou sisavat obrat de marqueteria sobre un fons de fusta negra aplacada. Aquest motiu és el que, amb lleugeres variacions, orna la faixa inferior de la caixa de Pedralbes, si bé en aquest cas es tracta d'un treball de marqueteria més acurat i que presenta elements que no apareixen a l'arqueta, com ara els ramatges sobresortints del brocal i les floreres situades entre els pous. Així mateix, la solució dels estels de vuit puntes confeccionats amb marqueteria embotida i la sanefa perimètrica de la tapa de l'arqueta tenen importants punts de contacte amb el treball d'alguns elements que decoren els laterals de la caixa de Pedralbes».

16. Miquel Àngel ALARCIA (2017), «Una aproximación…», op. cit., p. 37.

17. Jaume Llabrés (2017), «Anotacions…», op. cit. Actualment es pot veure perquè forma part de l'exposició permanent de la seu de Mallorca.

18. Eva Pascual (1994), «Caixa», a *Moble Català: Exposició Palau Robert, 21 de febrer-25 d'abril de 1994*, Barcelona, Electa i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 206-209, realitza la que per a nosaltres és la millor síntesi d'aquest moble prototípic. I ja apunta a la pàgina 206 que n'hi ha alguns a Itàlia dels quals es pot garantir una procedència catalana. Nosaltres encara hem trobat el 2021 una caixa catalana amb «monjo» de traceria i faldó motllurat subhastada a París sota la consideració de «Rare cassona Italy, c. 1480-1490». La causa d'aquestes atribucions rau en el fet que el moble del renaixement italià se sol valorar més que el seu coetani català dins el comerç antiquari d'escala internacional. Vegeu Marc-Arthur Kohn – Hotel Drouot a París, subhasta del dia 1 de juny del 2021, lot 19: <https://www.gazette-drouot.com/en/lots/15073228-rare-cassona-italy-c--1480-1490---> [consulta: 14/06/2023].

19. La caixa, de 61,5 cm × 190,5 cm × 68 cm, és llisa, amb un sofisticat sistema d'encadellat de les posts que formen el buc. La inscripció diu: «Caixa hedificada : dels · pobres · vergonyants : d[e] la parroquia · del · pi : / stants : administradors : lo honrat · en miquel çabestida : e iohan · cen / dra · brocarer · e francesch · font · sartre : any · m' : cccc : xxxx : iiij :·». Té el número d'inventari MiTPi-0035 i el número de l'inventari de l'Arquebisbat de Barcelona 2100035.

20. MEV, inventari 17166. Celina Llaràs (1994), «Caixa», a *Moble Català: Exposició Palau Robert, 21 de febrer-25 d'abril de 1994*, Barcelona, Electa i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 212-213.

21. Jaume Barrachina (1994), «El moble gòtic català d'ús domèstic», a *Moble Català: Exposició Palau Robert, 21 de febrer-25 d'abril de 1994*, Barcelona, Electa i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 21-43.

22. Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 29 i 32.

23. Michela Caufin Mattiuzzo (1980), «Il coro ligneo del duomo di Spilimbergo», a *Antichità Altoadriatiche XVIII (1980): Studi Spilimberghesi*, p. 57-64. Lorenzo Canozzi també va obrar, conjuntament amb el seu germà Cristoforo, el cor del *duomo* de Mòdena (1461-1465). Aquest cor incorporava també pintures realitzades per ells mateixos sota l'estela de Piero della Francesca, com la *Madonna* amb el nen, datada el 1482, signada per Cristoforo i avui conservada a la Galleria Estense de Mòdena, inventari R.C.G.E. 485.

24. Reproduïts a Michela Caufin (1980), op. cit., figures 3 i 4.

25. Margaret Haines (2001), «I maestri di prospettiva», a Filippo Camerota (ed.), *Nel segno di Masaccio: L'invenzione della prospettiva*, Florència, Galleria degli Uffizi, p. 99-106.

26. Raffaele Casciaro (2013), «Giuliano da Maiano e gli armadi della Sacrestia di San Giovanni a Loreto», a Gabriele Donati i Valeria E. Genovese (eds.). *Forme del legno: Intagli e tarsi fra Gotico e Rinascimento. Atti dfel convegno Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 ottobre 2009*, Pisa, Edizioni della Normale, p. 93-106.

27. Recorden força les vistes de ciutats que trobem a la famosa *Crònica* de Nuremberg, obra de Hartmann Schedel (Anton Koberger, 1493), però també els plafons de marqueteria que va fer Marco Cozzi per als cors de Venècia o Spilimberc (Friül).

28. Eulàlia Anzizu (1897), *Fulles històriques del Real Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, Barcelona, estampa de F. Xavier Altés, p. 130-134. En tot cas, Maria d'Aragó no partí per retornar al convent d'agustines de Madrigal, d'on havia arribat per complir les ordres de son pare, fins al 1520.

29. Eulàlia Anzizu (1897), *Fulles històriques*…, op. cit., p. 193.

30. Ibídem, p. 132-133.

31. Assumpta Escudero i Josep Mainar (1976), *El moble català*…, op. cit., p. 29.

32. Ibídem, p. 118.

33. Agraïm a Marta López i a Rafaela Soriano les facilitats per obtenir fotografies de la caixa *de gros*.

34. Per entendre l'enorme importància simbòlica d'aquest moble per a la ciutat de València ens remetem al fet que durant anys va romandre a la Sala Jaume I de l'Arxiu Municipal i a una comunicació personal d'Alicia Martínez Alonso, del Servei de Patrimoni Històric i Artístic – Arxiu Històric de l'Ajuntament de València. «La *Caixa de Gros* era una caja de caudales donde se depositaba dinero y joyas, cuando a principios del siglo xv se creó la *Taula de Canvis e Depòsits* de la ciudad de València. La Taula fue el primer banco municipal, era una institución bancaria de depósito, cambio o giro, en resumen, un banco público que garantizaba los cambios y depósitos monetarios desde su creación en 1407. […]. La estructura financiera y administrativa de la *Taula* de València descansaba sobre la existencia de dos cajas de caudales. Una fija, en un lugar inamovible, que era la *Caixa de Gros*, en alusión a ser la principal, la que guarda lo más importante, y otra transportable, apta para custodiar el dinero que se necesitaría en las operaciones bancarias de cada día, denominada *Caixa de Menut* (que no se conserva). Ésta diariamente iba a la Lonja donde se hacían las transacciones económicas. La *Caixa de Gros* solía estar fija en un sitio, estando un tiempo en la sacristía de la Catedral junto con el *Llibre de la caixa de gros* que controlaba la entrada y salida de las cantidades de dinero y joyas que se depositaban en dicha *caixa* y que provenían todas de la *Caixa de menut*.»

35. Josep Mainar (1976), *El moble català*, Barcelona, Destino, p. 95.

36. Publicada ja per Josep Mainar (1976), *El moble català*, op. cit., p. 97, imatge a la p. 59. També Miquel Àngel Alarcia (2017), «Una aproximación…», op. cit., p. 39, amb imatge a la p. 40. Per a la datació, vegeu Santiago Bru i Miquel Àngel

Català (1986), *L'arxiu i museu històric de la ciutat de València*, núm. 8, València, Ajuntament de València, Monografies Cimal. També <http://www.jdiezarnal.com/valenciatauladecanvis.html> i <https://blogs.ua.es/historiavalencia16/2013/10/29/la-taula-de-canvis/> [consulta: 16/07/2023].

37. Vegeu Silvia Piretta (2009), «Intagli e tarsie in un'area di frontiera: Il caso del coro della chiesa abbaziale di Staffarda», a Gabriele Donati i Valeria E. Genovese (eds.), *Forme del legno. Intagli e tarsi fra Gotico e Rinascimento. Atti dfel convegno Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 ottobre 2009* (2013), Pisa, Edizioni della Normale, p. 239-260, i també Giuseppe Borio (2014), *El coro lígneo de la catedral de Alba: Propuesta de conservación y restauración*, TFG del Grau en Conservació i Restauració de Béns Culturals, Universitat Politècnica de València, <http://hdl.handle.net/10251/45303>.

38. Es tracta de la subhasta del 6 d'octubre de 2004 a la casa Alcalá Subastas, lot 124. Catàleg de la subhasta, pàgines 75-76 i 124. Vegeu <https://www.elmundo.es/elmundo/2004/10/06/cultura/1097045620.html> [consulta: 16/08/2023]. Segons informa aquesta font: «El arcón de Juana La Loca. Alcalá Subastas también presenta una pieza de singular valor histórico, ya que se trata de un arcón de madera que perteneció a Juana la Loca, La pieza cuenta con una profusa marquetería en su cubierta, presidida por los escudos de armas de la hija de los Reyes Católicos y de su esposo Felipe de Austria, popularmente conocido como Felipe El Hermoso. Los motivos de su decoración, su tamaño y otras características del mueble permiten a los expertos identificarlo como el arcón del ajuar de bodas de Juana La Loca. El consejero delegado de Alcalá Subastas, Gonzalo Mora, añadió a la descripción de esta pieza también tiene a los lados "los castillos de Castilla, que también llevaban las monedas de la época". "El arcón vendría del norte de Italia, y fue un encargo o un regalo de Maximiliano, el padre de Felipe. Desde hace 140 años ha estado en posesión de la Familia Contreras y estaba situado en el Palacio Contreras de Granada, que hoy es la Universidad de esta Ciudad", explicó. Por otra parte, Mora indicó que el precio de salida de esta piezas es "asequible para una Capilla Real o para cualquier Museo". A su vez, el jefe del departamento de Muebles y Artes Decorativas de Alcalá Subastas, Bentley Angliss, subrayó que hay otras arcas en Florencia y Milán, "pero sin blasón real", apostilló, para añadir que "la Familia Contreras lo compró por la amortización o al que guardaba la Capilla Real, que estaba autorizado a vender muebles para salvar la Capilla"».

39. Segons <https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/ajuar-juana-loca-record_0_B1Hmi_j1Ctg.html> [consulta: 16/08/2023], «un comprador no identificado ganó ayer la puja por el arcón del ajuar de novia de Juana "La Loca", hija mayor de la reina Isabel La Católica, y pagó por esa pieza histórica 1,34 millón de dólares. El arcón de madera, cuyo precio de salida en subasta era de 610.000 dólares […]».

40. La fitxa del catàleg de la subhasta deixa ben clar que la peça té intervencions posteriors: «Trabajo florentino o milanés, h. 1496 y s. xix».

41. Vegeu la fitxa del catàleg de la subhasta.

42. Ho demostren molt bé uns versos del cançoner de Pedro Marcuello, manuscrit conegut com a *Devocionario de la reina Juana la Loca* (1482-1502) conservat al Musée Condé de Chantilly. Uns versos allí copiats vinculen la Y i la F, ultra els famosos *Yugo i Flechas*, a través de les dues denominacions del fonoll, la castellana (*Ynojo*) i l'aragonesa (*Fenojo*), que corresponen a les inicials dels monarques, les quals apareixen en aquest còdex magníficament pintades amb les seves corones al damunt a cada costat d'una empresa al·legòrica dels monarques: la del fonoll com a cimera d'un elm. Segons Sagrario López (2012), «Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)», *Janus*, 1, els versos que acompanyen les inicials diuen així: «D·este yelmo: la cimera / trahe dos siniffícados / d·estos Reyes prosperados. / Llámala Castilla ynojo / qu·es su letra de Ysabel / y de Ihesús Hemanuel. / Llámala Aragón ffenojo, / qu·es su letra de Fernando / y de ffe las dos de un vando». Vegeu aquest treball a <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=5> [consulta: 2023-08-17].

43. És el mateix catàleg qui cita aquesta moneda circulada ja en temps de Joana.

44. Casto Castellanos (2012), «Arcas y arquetas españolas del siglo xvi», a *El moble del segle xvi: Moble per a l'edat moderna*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble / Museu del Disseny de Barcelona, p. 75-88 (especialment p. 87) i Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 30 i 32.

45. Casto Castellanos (1990), «El mueble del Renacimiento», a *El Mueble Español: Estrado y Dormitorio*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, p. 59-101 (especialment p. 67-68).

46. Casto Castellanos (2012), «Arcas y arquetas españolas…», op. cit., p. 87, amb dues imatges on això es veu raonablement bé.

47. Casto Castellanos, (2012), «Arcas y arquetas españolas…», op. cit., p. 86, i Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 30.

48. Jaume Llabrés (2017), «Anotacions…», op. cit., p. 45 a 47. Agraïm a sor Teresa l'amabilitat de remetre'ns algunes imatges de la peça.

49. Jaume Llabrés (2017), «Anotacions…», op. cit., p. 46. Aquest mateix motiu l'hem vist en algunes caixes catalanes, com la del Museu Episcopal de Vic núm. 4357, encara que el sol radiat hi apareix combinat amb una retícula o malla quadrada. Aquesta retícula també es veu al cantell d'una caixa de la Casa Castellarnau de Tarragona.

50. Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 30.

51. Per exemple, María Paz Aguiló (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 231 (núm. 113, on se la considera andalusa, atribució que no compartim).

52. Durant la revisió d'aquest estudi (abril-novembre 2024) hem sabut de dues arquetes més, molt semblants, que no incorporem pel fet que s'assemblen molt a la del Museu Arqueològic Nacional de Madrid. Ens interessa, però, fer avinent que una d'elles ha aparegut al comerç antiquari del nord d'Itàlia i l'altra pertanyia a un privat espanyol que la vengué fa uns anys. Totes dues mostraven un tauler de joc d'escacs a la part externa de la coberta.

53. Jaume Llabrés, «Anotacions…», op. cit., p. 47-48. Agraïm a sor Pilar Hernàndez, priora, l'amabilitat de remetre'ns imatges de la peça.

54. Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 30-31.

55. Informació facilitada per María Ángeles Granados, conservadora en cap del Departament d'Edat Moderna de l'esmentada institució. Tot i el número d'inventari facilitat, cal dir que a la part posterior s'hi llegeix una altra referència: 1972/105/2.

56. Localitzada recentment a Barcelona, fou portada a Feriarte de Madrid en la seva ix edició, el 1985. La premsa del moment la presentava com a element destacat sota la descripció «papelera de viaje en nogal y taracea, estilo mozárabe, del siglo xv, cuyo precio son 600.000 pesetas».

57. Agraïm a Josep Capsir, de l'Àrea de Col·leccions i Recerca del Museu del Disseny de Barcelona, les atencions per poder estudiar aquesta peça.

58. Josep Mainar (1976), *El moble català*, op. cit., p. 78. Vegeu-la també a María Paz Aguiló (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 317, on no s'entra en la problemàtica observada anys enrere per Mainar.

59. El segell, gravat al foc, diu: «Restauracion de Antigüedades de M. Sastre. Puertaferrisa 15, Barcelona».

60. És aquí on María Paz Aguiló (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 317, afina que les escenes de caça i els elements vegetals que decoren les vistes de poblacions remeten a exemples que s'ubiquen a la ciutat de Coburg, vers 1620. Mainar suggeria en canvi una manufactura catalana que prenia per model uns gravats holandesos (*Venationis, piscationis, et aucupii typi. Joes Bol depingebat. Philip. Galleus excudebat*. Anvers, 1582), que nosaltres no compartim més que per referents iconogràfics de caça i pesca propis d'un gust i d'un moment a tot Europa, passat ja el primer manierisme.

61. Per exemple, l'escriptori de col·lecció Torelló Viticultors de Barcelona.

62. Hom trobarà aquesta informació arreu, especialment en qualsevol monografia sobre la catedral.

63. Presentada per Manuel Casamar (2006), a *La Col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València. Volum II: Escultura i Arts Decoratives*, València, Generalitat Valenciana, p. 510-511.

64. Ricardo Santarrufina (2014), «Los Próxita: Un linaje de origen napolitano en el reino de Valencia», a *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 40, València, Departament d'Història Moderna de la Universitat de València, p. 237-254. Tampoc gosaríem descartar del tot que es tractés de l'escut dels Torres d'Aguilar, atès que les armes dels Milà deurien presentar l'ocell en actitud de volar, no pas amb les ales obertes. En aquest segon cas, el castell concretament de Berenguer Martí de Torres II (1439-1507), fill de Berenguer Martí de Torres I i d'Úrsula Aguilar. O, més aviat encara, de Jaume García de Aguilar i Amalrich, conegut com a Berenguer Martí de Torres de Aguilar I (ca. 1476-1543), casat amb la seva tia Isabel Juan de Torres, hereva de l'anterior. El 1507 fou jurat de València i tot seguit creà el llinatge que a partir d'aleshores posseiria la vila d'Alaquàs, on inicià la construcció del conegut castell palau d'Alaquàs. Segons sembla, era un dels personatges més rics del Regne de València. Aquestes armes es reprodueixen a la segona part de la Crònica de Martí de Viciana, publicada el 1564, foli xxiii. De totes maneres, la nostra primera opció concorda amb Casamar i els Pròixida – del Milà.

65. Artur Ramon (2022), «Bargueño. Catalonia, 16th century: Walnut and mahogany carved wood», a *Tefaf Maastricht 2022 - Artur Ramon Art*. Catàleg a la web. <https://www.arturamon.com/wp-content/uploads/2022/06/TEFAF2022-Highlights-Artur-Ramon-Art.pdf> [consulta: 20/09/2022].

66. Armorial mal anomenat de *Bernat de Llupià* (ca. 1530-1545), Biblioteca de Catalunya, ms. 698, vol. ii, folis 120v.-121r. Foli 120v.: *De Olzinellas. Porta or ·iij· olzines de sínoble. Aquest passà ab lo rey en Martí en Valènssia en cartes ·xiij·*. Foli 121r.: *De Olzinelles, és del vagariu de Balaguer*. Armorial de Jaume Ramon Vila, Biblioteca de Catalunya, ms. 2319, volum ii, p. 81-82. *Olzinellas. Lo camper de or, 3 alzines de sínoble, en triàngol*. Vegeu també Martí de Riquer (1983), *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550. 2 volums*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, vol. i, p. 271 i vol. ii, p. 418. A. i A. García Carraffa (1968), *El solar catalán, valenciano y balear*, Sant Sebastià, Librería Internacional, volum iii, làmina 18, núm. 42. Olzinelles, de Lérida; p. 202-203: «Olzinelles (u Olcinellas, o Ulcinellas, u Oncinellas, o Doncinellas, o Dolzinellas). Procede de Cataluña este apellido. Es muy antiguo y noble. Tuvo su solar en la ciudad de Lérida y de ese solar se derivaron las ramas que crearon nuevas casas en la vegueria de Balaguer y en Urgel, pertenecientes a la provincia de Lérida, en la ciudad de Manresa, de la provincia de Barcelona y en Tamarit, en la provincia de Tarragona. El caballero Gaspar de Oncinellas, natural de tamarit, era diputado en 1602. […] Armas. Los Olzinelles de Léria traían: De oro, tres encinas de sinople, arrancadas y puestas en triángulo. (Escudo 42). Los de Urgel y Manresa: De oro, con las tres encinas de sinople puestas en situación de faja y entrelazadas, o sea, con las copas unidas (Escudo 43. El caballero Gaspar Oncinellas usó: De oro, tres encinas de sinople, puestas en triángulo».

67. Arxiu Capitular de Lleida. Actes capitulars, volum 57 (1506-1512), folis 128v., 133v.-135r. (17 de desembre del 1508 a 9 de gener de 1509).

68. AA. DD. (2015), *Els llibres de l'ànima de la Diputació del General de Catalunya (1493-1714): Volum 1*, Barcelona, Institut d'Estudis

Catalans, p. 131, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, XCIX/1: «[Diputats] eclesiàstichs [per] Tortosa […] A III del mes de desembre any MDXX, per mort del dit micer Sanxo Asquera, fou ensaculat per deputat mossèn Stheve Dolzinelles, canonge de Leyda. / A VII del mes de desembre any Mil DXXVI, per mort del dit mossèn Steve Dolzinelles, fonch ensaculat concordablament mossèn Dionís Carcassona, canonge de Leyda. […]».

69. Martí de RIQUER (1983), *Heràldica catalana*…, op. cit., p. 213: «El lleó heràldic és vertical, i apareix aixecat sobre la pota posterior esquerra i alçant les altres tres en actitud d'atac; té el cap de perfil, amb dents i llengua visibles, així com les urpes de les quatre extremitats, i porta la cua alçada i amb nusos i flocs de pèls. […] La posició del lleó heràldic, vertical i amb el cap de perfil, és dita rampant des del segle XIII, però com que en aquest animal és la normal no cal indicar-ho, de manera que de fet en heràldica no s'hauria de dir mai "lleó rampant"».

70. El mateix RIQUER (1983), *Heràldica catalana*…, op. cit., volum I, p. 213, ja deixa clara la seva abundància dient que «[…] el lleó és el rei dels animals, com apareix al *Libre de les bèsties* de Ramon Llull. Això fa que no sigui gens estrany que el lleó aparegui al 15 % dels escuts medievals i que, per tant, constitueixi l'animal més freqüent en l'heràldica; si be entre els 600 escuts catalans enregistrats al present llibre només 43 porten lleons, i això fa un 7,16 %».

71. Armorial mal anomenat de *Bernat de Llupià* (ca. 1530-1545), Biblioteca de Catalunya, ms. 698, volum I, foli 69r. (duc de Sessa), foli 75r. (comte de Campobasso), foli 76r. (comte de Montorio), volum II, foli 82r. (Erill, Ribelles), foli 98r. (Camós, Lena), foli 128 (Carcassona), foli 131 (Peguera, tot i que el lleó va coronat) o foli 162r. (comte de Feria). Armorial de Jaume Ramon Vila, Biblioteca de Catalunya, ms. 2319, volum I, pàgines 43 (duc de Pastrana), 119 (Belloch), 163 (Camós), 169 (Carcasona), 203 (Castell de la Tallada, Canet), 283 (Fivaller) i 375 (Lena); volum II, pàgines 151 (Queralt), 189 (Rabollet), 191 (Ribelles), 345 (Valldaura) i 363 (Xamar).

72. Segons María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 265, núm. 176. Trobem també unes dimensions lleugerament diferents, de 54,9 cm × 110 cm × 35,6 cm, a AA. DD. (2020), *Decòrum: Vestir la casa per a l'ocasió*, Sílvia CARBONELL i Mónica PIERA (coords.), Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil. La nostra comprovació in situ ens ratifica les donades per Maria Paz Aguiló.

73. Miquel Àngel ALARCIA (2017), «Una aproximación…», op. cit., p. 39. També s'hi mencionen Assumpta ESCUDERO i Josep MAINAR (1976), *El moble català*…, op. cit., p. 114; María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España*…, p. 265 (núm. 176); Carme AIXALÀ i Lídia FONT (2012), «La peça en el seu entorn. El moble del segle XVI al Monestir de Pedralbes», a *El moble del segle XVI: moble per a l'edat moderna*. Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble / Museu del Disseny de Barcelona, p. 58-59, i *Decòrum*, op. cit.

74. N'hi ha prou amb consultar María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 265-276, i hom trobarà diversos exemplars que tenen altes probabilitats de ser catalans. També la que es conserva a Pedralbes (MMP 115.329, Carme AIXALÀ i Lídia FONT (2012), «La peça en el seu entorn…», op. cit., p. 59), peça fascinant, sense altra decoració que les motllures i amb una gradació del nombre de calaixets del sector central que va dels cinc als dos en quatre registres horitzontals.

75. María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 265, núm. 176 i 177.

76. Vegeu-ne l'inventari a <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900226643> [consulta: 02/09/2023]. Se la qualifica de «Tipico cassone dell'Italia settentrionale (Lombardia ?) rivestito da formelle intarsiate a motivi geometrici secondo un gusto per la decorazione fitta e distribuita su tutti i lati del mobile caratteristica dell'artigianato lombardo del secondo Quattrocento. La datazione del cassone in esame può spingersi forse ai primi decenni del Cinquecento, per la presenza dello stemma Chigi, arricchito delle insegne dei Della Rovere, concesse ad Agostino Chigi da papa Giulio II nel primo decennio del XVI secolo».

77. Casto CASTELLANOS (2012), «Arcas y arquetas españolas…», op. cit., p. 87, figures 27 i 28, i Casto CASTELLANOS (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 30, figura 25.

78. Segons Conte G. GUELFI CAMAJANI (1921), *Dizionario Araldico*, Milà, Ulricho Hoepli, p. 665, «Chigi (Roma). Di rosso al monte di 6 cime d'oro, sormontato di una stella di 8 raggi dello stesso».

79. «I Chigi, antica famiglia senese di mercanti, acquistarono il titolo di nobili nella persona di Lorenzo, trisavolo del C., che sedette in concistoro nel 1377. Divenuto pontefice Giulio II, la Signoria di Siena, ricordando che Francesco Della Rovere -il futuro Sisto IV- era stato per diversi anni lettore di teologia nello Studio senese e antico proprietario della villa della Sugara, cercò di dimostrare che la famiglia Della Rovere aveva avuto le sue origini in Siena. Decise quindi di donare al nuovo pontefice quelle tenute che allora appartenevano per una parte ad Alessandro Saracini e per l'altra ai Chigi, i quali cedettero subito la loro quota ad un prezzo molto basso. Giulio II gradì particolarmente il magnifico dono e per riconoscenza ai Chigi, nel 1509, concesse loro di fregiarsi dello stemma della famiglia Della Rovere e rilasciò loro "patenti" in teologia, filosofia, medicina e giurisprudenza.» Vegeu <https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-chigi_(Dizionario-Biografico)> [consulta: 04/09/2023]. També se'ns aclareix encara amb més precisió: «In fact, Julius, Agostino's greatest protector, had adopted the banker into the Della Rovere family in 1509, a connection publicized in the Villa Suburbana by a large gilt Della Rovere stemma on the ceiling of the east (entry) loggia. Thus Julius Caesar had again adopted Augustus. The bull of adoption is found in B.A.V., Archivio Chigi 3666, int. 3; cf. the seventeenth-century copy in B.A.V., Archivio Chigi 11446, fols 3Ir-36r, allowing the Chigi brothers Agostino and Sigismondo to quarter their arms with the Della Rovere in perpetuity, to legitimize bastards, contract marriages, confer degrees in theology, law

and medicine, while naming them Counts Palatine, public notaries and judges (Iudices Ordinarios). […] Furthermore, the value of a Della Rovere stemma was greater during the reign of Julius, who died in 1513, than during that of his successor Leo X […]. Under Leo, Agostino Chigi's patronage took another, distinct, Tuscan emphasis». Vegeu Ingrid D. Rowland (1984), «Some Panegyrics to Agostino Chigi», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 47, p. 194-199.

80. La raó que donem és que hi encaixa d'una manera anòmala, per barroera, impròpia d'un taller que ha fet un moble d'aquestes característiques.

81. Vegeu l'inventari a <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900284819> [consulta: 04/09/2023].

82. Són les que trobem al faristol de Pedralbes o a la caixa *de gros*, que Castellanos qualificà encertadament com a deutors de la influència dels Canozi da Lendinara, i encara també les trobem, per exemple, als cors de Cremona (Giovanni Maria Platina, 1484) i Alba (Bernardino Fossati, 1512-1517).

83. Per exemple, recorden molt les del ja abans esmentat Federico da Montefeltro, duc d'Urbino, encara que als escuts de la caixa hi manca l'àliga negra que va damunt la banda daurada superior. Essent dues les representacions heràldiques que ometen aquest element zoomòrfic, i veient com l'escriptori Orts i Bosch incorpora ocells embotits sobre massís, creiem que no es pot vincular aquest moble amb la cort d'Urbino.

84. Armorial mal anomenat de *Bernat de Llupià* (ca. 1530-1545), Biblioteca de Catalunya, ms. 698, vol. ii, folis 91v.-92r. Foli 91v.: «D·en Fonollar. Porta banda de or y sabla en VIIIIº pesses. Aquest també fonch en companyia del rey en Jauma quant passà en Roma». A. i A. García Carraffa (1968), *El solar catalán*…, op. cit., volum ii, làmina 24, núm. 30, Fenollar, p. 184-185: «Fenollar (o Fonollar). Linaje de Cataluña. Pasó a Valencia, donde fundó nueva casa, de la que fue I. Gaspar Fenollar, natural de Valencia, que casó con doña Magdalena Sanz, y fueron padres de II. Francisco Fenollar y Sanz, natural de Valencia, que contrajo matrimonio con doña Francisca de Próxita, y tuvieron por hijo a III. Francisco Fenollar y Próxita, natural de Valencia, y caballero de la Orden de Santiago con fecha 24 de marzo de 1645. ARMAS. De oro, con cuatro bandas de sable. (Escudo 30). Otros pintan el campo de plata, con cuatro bandas de sable. […] Garma y Durán y Piferrer dicen que ostentaron también: Escudo bandado de ocho piezas de oro y sable, cuatro de cada esmalte».

85. Vegeu <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/bernat-fenollar> [consulta: 05/09/2023].

86. Claudio Paolini (2002), *Il mobile del Rinascimento: La collezione Herbert Percy Horne*, Florència, Edizioni della Meridiana, p. 63-65.

87. Claudio Paolini (2002), *Il mobile del Rinascimento*…, op. cit., p. 31, per veure'n l'estat lamentable després de la riuada.

88. Ibídem, p. 60-63.

89. Casto Castellanos (2012), «Arcas y arquetas españolas…», op. cit., p. 87.

90. Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 33. Cal dir, però, que Castellanos parlava solament dels escriptoris de Pedralbes i del que hi ha al Museu Nacional d'Arts Decoratives de Madrid, CEO1124, ambdós clarament hispànics.

91. Ibídem, p. 33.

92. Miquel Àngel Alarcia (2017), «Una aproximación…», op. cit., p. 37.

93. Ibídem, p. 39.

94. Ibídem.

95. Casto Castellanos (2012), «Arcas y arquetas españolas…», op. cit., p. 87.

96. Eulàlia Anzizu (1897), *Fulles històriques*…, op. cit., p. 132-133, i Josefina Planas (2005), «Llibres de cor», a *Pedralbes: Els tresors del monestir*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura i Museu d'Història de la Ciutat, p. 136-147. Es tracta dels volums MMP 150.203, MMP 150.204 i MMP 150.205, tots amb les armes de Maria d'Aragó a les orles que els embelleixen. El quart, MMP 150.206, porta les armes de la mateixa abadessa i també l'escut de Montserrat, encara que el pintor miniaturista sembla que és un altre.

97. Josefina Planas (2005), «Llibres de cor»…, op. cit., p. 144-147.

98. Eulàlia Anzizu (1897), *Fulles històriques*…, op. cit., p. 132-133.

99. Ibídem, p. 117-128.

100. Joaquim Garriga (1994), «Caixa de nuvi»…, op. cit., p. 217.

101. El contacte amb Montserrat devia comportar una potent reforma litúrgica i nombroses entregues de llibres manuscrits encaminats a tal fi: hem trobat que el cantoral MMP 115.206 porta, al foli xvi vers, un reforç de pergamí a la cantonada on es llegeix el colofó d'un *Kalendari o Martirologi* copiat —com els cantorals MMP 115.201 i 115.202— també a Montserrat amb permís de l'abat Pere de Burgos i a petició de l'abadessa Teresa de Cardona. Aquest martirologi porta la data de 1531.

102. Carme Aixalà i Lídia Font (2012), «La peça en el seu entorn…», op. cit., p. 51.

103. Assumpta Escudero i Josep Mainar (1976), *El moble català*…, op. cit., p. 118.

104. Per exemple, existeix una gran connexió entre l'escriptori de Pedralbes MMP 115.329 i alguns armaris coetanis del mateix monestir o de fora.

105. Casto Castellanos (1990), «El mueble del Renacimiento», op. cit., p. 67.

106. Així ens apareixen, per exemple, els escriptoris del Museu Lázaro Galdiano núm. inv. 2575 i 3356.

107. L'arquimesa de Pedralbes, MMP 115.268, fa 110 cm d'amplada; l'escriptori del Museu Lázaro Galdiano, de Madrid, inventaris 2575 i 2581, fa 112 cm. Els escriptoris d'aquest taller fan 120-123 cm.

108. Casto Castellanos (1990), «El mueble del Renacimiento», op. cit., p. 71.

109. Així tenen la part superior interna del cos els escriptoris atribuïts a Catalunya o a la zona catalanoaragonesa (Museu Lázaro Galdiano, inventari 2581, i Museu Arqueològic Nacional, inventari 52697). La denominació en forma de U no és nostra.

110. Carme Aixalà i Lídia Font (2012), «La peça en el seu entorn…», op. cit., p. 53-64. Només cal veure la peça de Pedralbes MMP 115.329, sense altra decoració que les motllures i la disposició del nombre de calaixets en gradació de dalt a baix. Per contra, l'escriptori de pinyonet de la col·lecció Mascort, de Torroella de Montgrí (45,5 cm × 80 cm × 36 cm), porta els calaixets totalment arrenglerats.

111. Claudio Paolini (2002), *Il mobile del Rinascimento*, op. cit., p. 64.

112. Casto Castellanos (1990), «El mueble del Renacimiento», op. cit., p. 69.

113. Segons Jaume Barrachina (1994), *El moble gòtic*…, op. cit., p. 39: «Els escriptoris eren molt freqüents; la seva mínima expressió era una tauleta vestida ("taulell cobert de drap de llana, blanc, per estudiar"). Quan es tractava d'un escriptori en el sentit estricte gairebé sempre anava compartimentat, a la part inferior, per a llibres i objectes; en aquest cas se'ls anomenava "scriptoris armari". Ocasionalment presentaven també calaixos laterals. Hi havia escriptoris amb rodes (no apareixen en els retaules) i plegables: la iconografia d'aquests mobles és riquíssima. Els escriptoris acostumaven a tenir com a complement un faristol, de sobretaula o de peu. Els de sobretaula podien ser giratoris i plegables. Associat a tot això hi podien haver també lleixes amb llibres; sembla ser que abans del segle xv era inconcebible guardar libres en lleixes, a l'aire; s'havien de guardar sempre tancats en armaris o cofres. De tota manera, de l'any 1430 recollim ja una citació que parla de prestatges a la manera moderna: "iiii posts llevadisses, abtes per a tenir libres". Hi ha iconografia d'aquests prestatges». Però el que mostra aquesta iconografia no es correspon amb el tipus de moble que estem comentant en el present estudi.

114. Tot i que tenim alguns exemples d'escriptoris amb els calaixos centrals superiors alineats, com el del Museu Lázaro Galdiano de Madrid inventari 2575 (María Paz Aguiló [1993], *El mueble en España*…, op. cit., p. 250, núm. 147, 95 cm × 53 cm × 38 cm) o el del Kunstgewerbemuseum de Colònia (María Paz Aguiló [1993], *El mueble en España*…, op. cit., p. 251, núm. 149), el més usual és que els calaixets alts del mig dels escriptoris siguin encavalcats com els maons d'una paret. Vegeu-ne els exemples que en publicà María Paz Aguiló (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 250, núm. 148, i p. 251-258, núm. 151 a 162.

115. Es tracta del retaule que avui es conserva a la catedral d'Acqui Terme (Piemont) i que Francesco della Chiesa (qui residia a València els anys setanta del segle xv i va morir vers 1510) degué llegar a la seva ciutat nadiua. Vegeu el catàleg de l'exposició sobre Bartolomé Bermejo celebrada al MNAC i al Museu del Prado el 2018.

116. Lió, Bernat Lescuyer, 29 d'abril de 1521. Josefina Planas (2005), «Llibres de cor»…, op. cit., p. 140, dona la data incorrecta de 1526. MNAC, Biblioteca, Reg. 22.103. Inventari actual: 12-94779. Agraïm aquesta darrera dada a Joan Yeguas.

117. Josefina Planas (2005), «Llibres de cor»…, op. cit., p. 140.

118. Antonio de la Torre y del Cerro (1974), *Testamentaria de Isabel la Católica*, Barcelona, Vda. de Fidel Rodríguez Ferrán, p. 7.

119. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Miquel Riera, 337-10, plec de documentació diversa 1533-1545 (19 de novembre de 1533). Devem les notícies d'aquest paràgraf al buidatge realitzat pel Dr. Joan Bellsolell als arxius de protocols, de la Ciutat i de la Biblioteca de Catalunya.

120. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Jeroni Mollet, 342-45, plec d'inventaris i encants de 1530-1536 (20 de juliol de 1534).

121. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Notarial, I-20 (3 de juliol de 1500).

122. Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya, 845 (18 de març de 1511).

123. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Lluís Carles Mir, 261-49, *Inventarium bonorum que fuerunt Magnifici Philipi de Ferraria, quondam, civis Barchinone* (26 de setembre de 1509).

124. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Notarial, I-12 (21 de gener de 1469). S'hi esmenta una arquimesa amb el seu peu, amb un escut a la taula amb les armes de serra que són tres caps d'àguiles, amb diverses escriptures amb papers volants que estaven en el caixons d'aquella i amb alguns llibres al peu dels que hi havia designats a l'inventari dels de misser Francesc Serra.

125. José Cabezudo (1956-1957), «Inventarios del siglo xvi (1516)», a *Archivo de Filología Aragonesa*, vol. 8/9, p. 203-209.

126. Jordi Bolòs i Imma Sànchez-Boira (2014), *Inventaris i encants conservats a l'Arxiu Capitular de Lleida (segles xiv-xvi)*, 3 vols., Barcelona, Fundació Noguera (sèrie Textos i Documents, núm. 52, 53 i 54), vol. iii, doc. 128, p. 1456.

127. Jordi Bolòs i Imma Sànchez-Boira (2014), *Inventaris i encants*…, op. cit., vol. iii, doc. 133, p. 1527.

128. Ibídem, doc. 142, p. 1613, 1623 i 1624.

129. Ibídem, doc. 145, p. 1649.

130. Ibídem, doc. 145, p. 1660. Es refereix, òbviament, a una *arquilla* o arqueta del tipus que hem comentat.

131. Ibídem, doc. 149, p. 1694.

132. Josep Mainar (1976), *El moble català*, op. cit., p. 78, on diu: «Confirmant una, almenys, de les fonts internacionals d'aquest tipus de moble, Felip III, en un edicte del 1603, privava l'entrada a Espanya particularment dels *cabinets* de Nuremberg. Els industrials catalans mentrestant no restaven passius, car, si bé importaven materials per

ornamentar llurs mobles, cuitaven també a exportar-los així mateix per via marítima. Segons escriu Pere Gil el 1600, després d'esmentar que a Catalunya es fan bufets i taules per a menjar, llits de camp, cadires de repòs i de totes maneres, afirma: "Ayxi mateyx se fan Cayxas y Archimesas obradas ab llavors a las mil maravellas: las quals y també las cadiras són aportadas de Barcelona per mar a moltas parts d'Espanya, França, e Italia: y són de molta valor y ab iusta rahó són estimadas y preciadas"».

133. María Paz Aguiló (1974), «Muebles catalanes del primer tercio del sigo xvi», a *Archivo Español de Arte*, núm. 187, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 249-271 (p. 251): «Pese a las ordenanzas existentes, surgieron rivalidades entre los gremios de diferentes ciudades del Reino. Así, en 1482 los carpinteros valencianos prohiben que los "caixiers" de Barcelona entren en Mallorca, decreto no efectivo, que suscitó la aparición en Valencia de una ley prohibiendo la importación de carpintería de Cataluña». La citació és de Tramoyeres (1889), p. 122, encara que hi hauria de posar «p. 291». Allí realment se'ns diu: «En 1482, prohibieron la introducción de cajas labradas procedentes de Barcelona, diciendo "que tan buenas se hacían en Valencia como en aquella ciudad". No debió de dar grandes resultados la anterior prohibición, por cuanto en 1497 se lamentan de que llegasen a Valencia cajas y demás objetos de carpintería fabricados en Castilla, Cataluña y otros puntos, pohibiéndose de nuevo su introducción y venta en todo el término jurisdiccional del gremio». La font ha de correspondre amb el capítol xiii de les ordinacions gremials dels fusters de 1482 que es conservaven a l'arxiu del gremi a finals del segle xix i que avui haurien de ser a l'Arxiu del Regne de València. No coneixem la raó per la qual Aguiló hi feia aparèixer Mallorca.

134. Raffaele Casciaro (2013), «Giuliano da Maiano…», op. cit., p. 102.