

El armario de sala de la Edad Moderna en Cataluña, pretexto para una reflexión sobre el estudio del mueble

MÓNICA PIERA MIQUEL
Associació per a l'Estudi del Moble

Dentro de los diversos muebles utilizados en la vivienda catalana a lo largo del tiempo queremos fijar la vista en el armario de sala, una tipología propia y bien definida del amueblamiento de los interiores durante el siglo XVI y primera mitad de siglo XVII.¹ Ha sido tratada por la historiografía desde época temprana, y algunos ejemplos han sido presentados en las exposiciones más relevantes sobre mueble español y catalán, donde se han citado bajo el genérico armario, pero también los específicos armario decorativo, armario catalán y armario de lujo. En su día denominamos a la tipología armario de sala, para diferenciarla de otros modelos, como los de archivo, cocina o los guardarropas, y mantendremos la terminología para facilitar su comprensión y por ser las estancias de representación, el espacio de la casa donde parece que solía ubicarse.²

Centrar la atención en este contenedor nos permitirá lanzar unas preguntas al aire y exponer unas reflexiones genéricas relativas a los estudios del mueble. Esta propuesta me parece pertinente en un volumen dedicado a nuestro amigo Jaime Barrachina, ya que era excepcional su capacidad para plantear miradas interesantes sobre los objetos artísticos y ofrecer relatos de interés. Su vasto conocimiento y su habilidad para relacionar información permitía que pudiera deleitarnos con ricas lecturas de cualquier obra que llamara su atención, desde un vidrio a un hierro o una piedra. Con su alta y sólida oratoria, elaboraba estratos de contenido que sumaban y permitían no solo comprender aprender sobre las piezas, sino también disfrutar de aquellos momentos extraordinarios en que generosamente compartía su saber. Con Jaime, lo común se convertía en excepcional, y el objeto se transformaba en obra de arte. El mueble le interesaba poco, lo que no significa que no le prestara atención. Escuchaba en silencio a los expertos hasta que finalmente deleitaba con un punto de vista bien original que había pasado desapercibido a todos los otros. Escribo este texto con toda humildad y convencida de que, si Jaime leyera sobre el armario de sala, y siendo esta una tipología de la Edad Moderna, él añadiría apuntes que salpimentarían mi sencillo discurso y acompañaría su explicación con referencias a obras literarias entre las que con seguridad incluiría una ingeniosa de *El Quijote*.

El armario de sala catalán

Las características formales del armario de sala se repiten con pocas variaciones. El modelo se identifica por una altura de entre 1,10 y un 1,70 cm, dependiendo de si incluye entablamento y/o base, y una profundidad interior que no llega a 40 cm. Abre por dos batientes en el frente y el interior muestra una distribución con pocos cambios: Se ordena por estantes en la parte alta, en ocasiones incorporando algún cajón o armario; a media altura se dispone un cajón que ocupa todo el largo, y por debajo un módulo con cuatro cajones superpuestos en la mitad derecha, mientras que la mitad izquierda se deja abierta con un único hueco, composición que remite a las arcas aunque aumenta en uno el número de cajones. A partir de esta estructura común se desarrollan algunas variaciones, como que el cajón de la cintura se sustituya por varios o que toda la parte baja se ocupe con dos cajoneras. Otros cambios evolucionan con el paso del tiempo. Así, en los de primera época se abre un rosetón de ventilación en la solera del compartimento inferior izquierdo, y en los más tardíos se colocan patas, ambas soluciones creadas para mitigar el efecto de las humedades procedentes del suelo sobre el cajón ubicado en el zócalo.³ Casi todos estos armarios disponen de entablamento, cuyo friso se aprovecha para poner otro cajón o, más a menudo, un compartimento con tapa fijada por bisagras. Igual que ocurre con el cajón del zócalo, suele pasar desapercibido, ya que se disimula bajo la decoración.

¹ El presente escrito desarrolla el tema que escogimos para la conferencia inaugural de la tercera edición del Congreso iberoamericano de Historia del Mueble, organizado por l'Associació per a l'Estudi del Moble y celebrado en el Museu del Disseny en Barcelona el 28-5-2021.

² Aguiló, 1976: 121-122 y 332-335. Castellanos, 1990: 68-69 y 192-193 y 218-219; 1994: 235-237.

³ Unos cuantos armarios han perdido el zócalo, apoyando directamente sobre la solera del cuerpo principal.

Armarios de sala se conservan en colecciones públicas y privadas, como en el Museu del Disseny de Barcelona, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid,⁴ el Hispanic Society of America, el Museo de Santa Cruz de Toledo y la Fundació Mascort de Torreolla de Montgrí. Otros menos conocidos los encontramos en el del Monasterio de Santa Maria de Pedralbes o los dos de la colección Junyent. Este grupo de obras junto con las localizadas en colecciones privadas y las que en ocasiones salen en el mercado ofrecen un número suficiente como para reconocerla como tipología de lujo, enmarcar su desarrollo temporal, considerarla propia de la Corona de Aragón, con especial incidencia en Cataluña, así como observar su relación con muebles de la Toscana, siendo un ejemplo más de las conexiones entre centros del área occidental del Mediterráneo.⁵

La comparación entre ejemplares ha dado la posibilidad de establecer la evolución cronológica que es decorativa más que morfológica, ya que la estructura se mantiene prácticamente inalterable. Las tendencias artísticas inciden en la técnica y los motivos escogidos a la hora de decorarlos, ya que, como ha pasado siempre con los productos dirigidos a clientes pudientes, su apariencia sigue o, quizás mejor, indica las modas imperantes. Para el detalle de la evolución les remito a los trabajos firmados por María Paz Aguiló, especialmente al último donde establece unos grupos cronológicos.⁶ Sucintamente sigue el siguiente esquema: Si en los primeros ejemplos conocidos luce la policromía y tracerías de estilo gótico, después pasan a trabajarse con taracea geométrica de hueso y boj, mudéjar o de influencia mudéjar, o incluir tallas a la romana, para finalmente los del siglo XVII combinar chapeados de cortes oblicuos de nogal con roleos embutidos de boj bajo una composición arquitectónica general, que incluye portaladas, balaustradas y galerías con columnas de órdenes clásicos. Ya no conocemos otros cambios decorativos posteriores, lo que indicaría que el uso del armario de sala se abandonó en la segunda mitad de siglo XVII llevando a su rápida desaparición.

Nos detenemos un momento en el ejemplar del monasterio de Pedralbes y en los de la colección Junyent por no haber sido referenciados en los textos que tratan los armarios de sala. El mueble del cenobio de Pedralbes (figura 1) data de principios del siglo XVI y se conserva con excepcional pureza. Enteramente en chopo, luce un zócalo alto y moldurado

que esconde un cajón, y no presenta entablamento.⁷ El exterior es liso, solo decorado con falsos paneles entre bastidores con cantos moldurados tanto en puertas como en los laterales y presenta una pátina con restos de pintura gris azulada que no parece ser original. El interior, en cambio, conserva todavía la madera virgen, sin ningún tipo de tratamiento. Su sencillez decorativa nos remite a su concepción funcional, sin que esto signifique una menor calidad constructiva, que se alejaría en uso al resto de los ejemplares conocidos. Además, para adaptarse a las necesidades de la comunidad, su estructura se ideó con ligeras diferencias; en concreto, la mayor altura de los cajones y, por consiguiente, la reducción a tres en la cajonera, en lugar de los cuatro habituales. En algún momento posterior a la construcción se añadió una balda en el hueco inferior izquierdo. Sobre el tono claro de la madera destaca el hierro estañado de los tiradores, que son los de origen, del modelo de doble voluta que cuelgan de planchas de fijación en forma de flor cuadrada. Los tres cajones pequeños corren por las soleras que para generar la lengüeta e introducirse en las ranuras sobresalen por ambos lados, repitiendo el mismo sistema que las arcas con cajones de aquel periodo. En cambio, el cajón largo, que ocupa la parte central del interior del armario, apoya directamente sobre el entrepaño y abre sin guía.

En la colección Junyent se conserva un armario de sala catalán del siglo XVI trabajado con lacerías de piezas pequeñas de hueso entre filetes de boj, cercano al conservado en la colección de Nueva York. Ha perdido las puertas de madera, que han sido substituidas por unas con vidrios transparentes para convertirlo en armario vitrina, y con el mismo fin se han forrado de damasco verde las paredes interiores. Aún así, conserva el compartimento en el friso del entablamento y también el zócalo. El otro contenedor de la misma colección data de principios del siglo XVII, y muestra trabajos de fileteado en hueso sobre nogal con una composición que remite a propuestas para casetones de artesanado publicados en los tratados arquitectónicos italianos. La estructura ha sufrido algunas alteraciones y el interior se adaptó para ser utilizado como expositor de arquetas. La obra es interesante porque es la única de todas que nos atreveríamos a considerarla con seguridad de origen valenciano, al poderse relacionar con un escritorio de esta procedencia conservado en la colección de Núria Pla. Aunque tipologías distintas, comparten la técnica decorativa en los semejantes dibujos geométricos.⁸

Aunque el estudio de los armarios ha sido muy inferior al de las arcas, sin duda a causa del menor número de piezas conservadas, tal como comentó Bonaventura Bassegoda, se dieron a conocer en exposiciones de artes industriales desde épocas tempranas, ya que algunos ejemplares formaron parte de colecciones de arte relevantes.⁹ Los localizamos en la Historia del Mueble de Francesc Miquel i Badia de 1897. En concreto, se detiene en tres ejemplares, de los cuales publica imagen del que formó parte de su colección y actualmente se localiza en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y que también se expuso en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Trabajado con tracerías góticas, corresponde a los primeros ejemplos conocidos, y es cercano en composición y decoración al que se conserva en la colección de la Fundació Mascort, ambos fechables a principios del 1500.¹⁰

El hecho de que la colección de Matías Muntadas dispusiera de tres armarios de este modelo ayudó a la difusión y fueron recogidos en los dos catálogos de la colección. Como la colección fue comprada por el Ayuntamiento de Barcelona en 1956, y los armarios pasaron al Museu de les Arts Decoratives y posteriormente al del Museu del Disseny de Barcelona, se han mostrado en sus salas.

De los armarios de sala de la colección Muntadas, uno de ellos mantiene la decoración policromada, como los anteriormente citados, pero el interior de las puertas está decorado con las figuras de san Gerónimo y santa Engracia.¹¹ A partir del estudio de Jaime Barrachina sobre las procedencias de esta colección sabemos que el industrial lo compró a Antoni Maria Brusi i Mataró, propietario del *Diari de Barcelona*.¹² En el momento en que Barrachina escribió su texto, el armario estaba en estudio con el objetivo de discernir el alcance de las intervenciones, ya que se había puesto en duda su autenticidad.



FIGURA 1. Armario, Barcelona, primer cuarto del siglo XVI. En álamo con tiradores de hierro forjado. Monestir de Santa Maria de Pedralbes.

⁵ Aguiló, 1976: 121.
⁶ Aguiló, 2012: 41-52.

⁴ El museo escogió este contenedor para realizar un video interactivo, que permite visualizar los detalles. «El Armario Catalán». *Museo Nacional de Artes Decorativas* (MNADVirtual) [en línea]. <https://mnadvirtual.es/el-armario-catalan> [consulta: 21 enero 2022].

⁷ MMP 115.293. Las medidas totales son 147 x 85,6 x 41,5 cm, con una menor altura de lo habitual por no disponer de entablamento.

⁸ Alarcia, 1998: 90-92.

⁹ Bassegoda, 1994: 58.

¹⁰ Miquel, 1897: 152-153. Piera i Mestres, 1999: 50-51. Creixell, 2010: 21.

¹¹ Número 86 en el catálogo de *La colección Muntadas* de 1931. Descrito como «Armario gótico, en madera dorada y policromada. El interior de las puertas pintadas representando Santos. Siglos XV-XVI».

¹² Barrachina, 2013: 11-49.

El resultado de la investigación concluyó que las pinturas formaban parte original del armario, siendo atribuidas por Guadaira Macías al círculo de los pintores Vergós.¹³ Según el inventario manuscrito que conserva la familia y J. Barrachina nos permitió conocer, el armario estaba en la antesala de la casa y era descrito con los siguientes términos:

Armario dorado y policromado. En el interior varios cajones con esculturas góticas. En las puertas un santo y una santa a cada lado, coronas y adornos del vestido dorados y estofado y en su exterior, el cajón superior con escultura gótica, lo mismo que a los lados y frente de las puertas, con dibujos azul muy oscuro en los 8 plafones. Procede de la colección Brusi. Sig. XV, coste compra 1200, restauración 700.

Esta anotación, además de registrar la procedencia, nos informa que fue M. Muntadas quien encargó la realización de la restauración, cuyo alto coste coincide con el nivel de intervención identificado en su estudio.¹⁴

Otro de los armarios de la misma colección muestra tallas aplicadas de estilo gótico,¹⁵ mientras que el tercero está decorado con taracea mudéjar de hueso y boj, y corresponde al grupo que convierte la mitad superior del interior en una estructura de dos galerías porticadas superpuestas.¹⁶ Los últimos estudios de estas obras han concluido que se trata de reproducciones del siglo XIX.¹⁷

Además, la documentación trabajada por J. Barrachina sacó a la luz diversos recibos firmados por Miguel Sastre, ebanista, restaurador y anticuario al que estábamos siguiendo la pista por haber localizado su sello pirograbado en el interior de diversos muebles. Sastre era proveedor habitual de Brusi y de Muntadas, a los que cobraba trabajos de restauración de entre los años 1896 y 1901. Esta información daba sentido a las estampillas del taller colocadas en tres muebles procedentes de la colección del segundo, en todos los casos con importantes intervenciones. Teniendo en cuenta que los últimos estudios sobre los dos armarios de sala con taracea mudéjar de la colección Muntadas sitúan su construcción hacia 1900 y sabiendo que M. Sastre vendía reproducciones, además de restauraciones, no sería descabellado proponer esta autoría para los mismos, aunque ninguno de los dos esté firmado. De todas formas, esta atribución es arriesgada porque son varios los profesionales que se dedicaban a comerciar con este tipo de obras.¹⁸

Para recoger información sobre la tipología en la documentación escrita debemos recurrir a los inventarios, la fuente disponible más abundante, pero el seguimiento es complicado por la dificultad en identificarla. El exhaustivo vaciado de inventarios de Barcelona del siglo XVII que realizó Xavier Lencina, nos advierte que los armarios se destinaban para diferentes usos; desde contenedores de herramientas de oficio a armarios para ropa, vajilla, joyas y objetos de valor, pero en los escritos no se suelen especificar nomenclaturas ni formas concretas. Lencina informa que tanto los comerciantes como los menestrales disponían del mayor número de armarios, aunque era entre la nobleza que se percibe un incremento en el número de ejemplares a lo largo del siglo XVII, alguno de los cuales podrían hacer referencia a la tipología que aquí comentada. Hemos de tener en cuenta que las referencias a armarios son escasas, inferiores a las que se refieren a arcas o escritorios. Esta realidad y el hecho de que no los localicemos a medio hacer o acabados para su venta en los talleres de carpinteros, nos sugiere que eran obras de encargo, y en el caso de los aquí comentados, dirigidos a un público de nivel social alto.¹⁹

Por nuestra parte, en los inventarios recogemos el genérico «armari» y en alguna ocasión el «armari guardajoyes», con muchos o pocos cajones, en cuyo interior se guardan joyas, plata, objetos de coral, porcelana o latón, y que en ocasiones se localiza en el dormitorio o estancias cercanas a éste. Parece que este guardajoyas respondería a nuestro modelo, aunque no podemos asegurarlo, ya que el escribano no

13 La investigación se llevó a cabo gracias a un acuerdo entre el Museu del Disseny de Barcelona, el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya y l'Associació per a l'Estudi del Moble. El resultado permitió identificar las partes originales y las intervenciones, pero solo fue publicado el estudio de las pinturas, mientras que el resto de la información se entregó en forma de ficha y estudio razonado al museo, propietario de los muebles.

14 Macías, 2014: 39-59.

15 Número 324 de la colección, descrito en 1931 bajo los siguientes términos «Armario gótico. El exterior pintado de un tono unido. El interior en madera natural con escultura gótica muy fina. Siglos XV-XVI».

16 Número 323 de la publicación de 1931, del que solo se detalla «Armario de taracea. Siglo XVI».

17 Creus, 2017: 145-148.

18 Piera, 2017: 95-107.

19 Lencina, 2012: 61-99. Lencina, 2017: 65-70.

se refiere a la composición de esos cajones ni puntualiza el tamaño del mueble. Podría tratarse de un contenedor de pie como el aquí comentado o de un armario de sobremesa, de los cuales también han llegado ejemplares, como el de la colección Mascort. Si el documento no hace referencia al soporte, podríamos deducir que apoya directamente en el suelo, pero nos movemos en un mar de incertezas.²⁰ Donde el escribano fija mayor atención es en la decoración, ya que este dato le ayuda a identificar la obra y diferenciarla de otras. Así, por ejemplo, en armarios del siglo XVI se nos dice que están trabajados con taracea, y en ejemplos del siglo XVII con cornisas, columnas y balustres, como recoge Lencina. (figura 2) Lógicamente, los escribanos se detienen en el contenido interior. Transcribimos una descripción de 1612, procedente del inventario post mortem de Gaspar Càrcer, ciudadano honrado, con el objetivo de ilustrar sobre el grado de detalle de los escritos y compartir la dificultad a la hora de interpretar la forma y estructura del mueble:



Un armari de fusta de noguer gornit de tersia ab quatre calaxos y dins les coses següents [...] creu de evano de llargaria de prop de palm y mig ab lo cap de dalt y una cadenilla de or de dotse malles petites y lo ganxet y una anelleta per a penjarla ab quatre encaxos de or quadrats de la amplaria de un sou ab quatre amatistes blancs y en lo abre de la creu tres encaxos de or llarchs de llargaria de un quart cada hu poc més o manco y en cada hu dels dos sia tres reliquias y al altre quatre y als braços sia dos encaxos de or més petits y en cada hu de ells sie dos reliquies y al mig una corona de or esmaltada de vert y dins ella sia pasta de agnus y del lignum crucis los noms de les quals reliquies estan escrits ab un

FIGURA 2. Armario de sala, Cataluña, primera mitad siglo XVII. Con chapeados y aplicaciones de nogal, y embutidos y torneados de boj. Fundació Mascort, Torroella de Montgrí.

20 Piera i Mestres 1999: 85.

paperet ficat es la capsa de dita creu la qual es de cuyro folrada de vellut vermell pesa tota junta un march y quatre argensos [...].²¹

Así, en la sala, el dormitorio, o estancia cerca del dormitorio, los datos parecen indicar que nuestro modelo de armario sería un mueble de uso masculino, tal como ha apuntado repetidamente la bibliografía.²² Se trataría de un mueble de representación con funciones de contenedor, pero también de expositor que, podemos imaginar, se abría cuando el señor de la casa quería disfrutar de sus tesoros o cuando recibía. Se podría entender como versión local de los gabinetes de curiosidades que a lo largo del siglo XVI se extendieron por Europa entre las élites económicas, culturales y de poder. El ejemplar del Museo de Artes Decorativas de Madrid incluye una inscripción manuscrita sobre la madera misma de un compartimento interior, con un listado de cuentas, lo que añadiría el uso de contenedor de dinero, mientras que el armario del Monasterio de Pedralbes, así como el de decoración gótica de la colección Mascort, que incluye un texto que ha llevado a atribuirle una procedencia litúrgica, nos alertan de que la tipología se utilizaba también en ámbitos religiosos.

La tipología como dato para catalogar

Me aprovecho del armario catalán para compartir unas reflexiones que van más allá del mueble escogido y de su marco cronológico y temporal. El armario servirá para compartir ideas y lanzar preguntas al aire.

Las primeras cuestiones que quería exponer hacen referencia a la tipología; es decir, a los tipos. Cuando nos enfrentamos al estudio del mueble se hace evidente la gran cantidad de tipologías, es decir, de modelos que el hombre ha ideado a lo largo del tiempo y en los distintos lugares como solución a unas necesidades.

En un momento histórico determinado suele ocurrir que varios centros desarrollan una misma necesidad, pero nos damos cuenta de que la manera de resolverla no tiene por qué ser única. Por ello, coetáneamente encontramos que dos centros productivos distintos ofrecen soluciones diferentes a un problema, que si están bien resueltas se mantienen y asientan en el territorio. El hecho suele repetirse a pesar de que el mueble es móvil por naturaleza, que artistas, clientes, diseños han viajado siempre, provocando continuas mixturas, combinaciones y mezclas; y que se han generado mil y una variedades y excepciones del tipo principal. Y este arraigo es lo que convierte a los tipos en un dato primordial para la catalogación. Esta realidad facilita su trabajo cuando tiene que determinar el lugar de procedencia de una obra, que llegará a identificar si consigue registrar una muestra mínimamente amplia y documentalmente sólida.

¡Cuántas veces la tipología ayuda a identificar el lugar de producción! En el caso aquí planteado, el modelo concreto de armario anteriormente descrito lo situamos en Cataluña, porque los ejemplares que la historiografía ha ido registrando se repiten en esta zona, donde permaneció en uso durante un siglo y medio. Además, las características estructurales del armario se relacionan directamente con las de otros muebles de esta misma área geográfica, por ejemplo, el curioso compartimento situado en los entablamentos o la disposición de cajones en el interior del armario.

Con todas las excepciones que queramos, nos parece posible afirmar que la circulación de motivos decorativos es más rápida y generalizada que la de tipologías, y por ello los primeros son menos fiables a la hora de utilizarlos para establecer procedencias. El estudio que María Paz Aguiló dedicó a un armario de sala catalán trabajado con taracea alemana evidencia esta cuestión. La autora demuestra la fuerte y duradera influencia de la denominada obra rica germánica en el mobiliario español, incluido el catalán, desde mediados del siglo XVI gracias a un comercio de obras bien documentado; pero, en cambio, la explicación a la aplicación de la taracea en una tipología de mueble claramente catalana era un hecho extraordinario, que fue el que le llevó a plantear el artículo y concluirlo con varias hipótesis, «desde el envío a Alemania de un armario tradicional en la corona de Aragón para ser allí *eingelegte und gefornierte*, pasando por su

21 AHPB, Gaspar Xemalau. 2º Libro de inventarios y encantos. 1611-1613. fol. 177r-207v.

22 Solo Miquel i Badía sugiere que podría tratarse de un armario de uso femenino por el hecho de disponer de tantos cajones pequeños.

compra en Alemania y ser complementado interiormente aquí por uno de los maestros alemanes» hasta la sugerencia de que pudiera tratarse de un mueble intervenido en el siglo XIX. Es decir, que a Aguiló le era fácil encontrar argumentos sólidos para explicar la circulación de motivos y técnicas decorativas, mientras que el traspaso de un tipo de armario de un centro a otro se le hacía más difícil de entender por la escasez de paralelos.²³

La rebelión de las formas

Si decimos que el armario de sala catalán nació para cubrir una necesidad, cuál era. Hemos visto que contenía cosas de valor y su estructura nos informa que era un contenedor para objetos pequeños, algunos de ellos guardados en cajones y otros dejados a la vista en los estantes.²⁴ Esta disposición era adecuada para custodiar y, cuando se abrían las puertas, mostrar colecciones, objetos curiosos o reliquias en casas de alto nivel económico y posiblemente también en algunos espacios eclesiásticos para el mismo fin.

Así, podemos suponer que la aparición del tipo estaba regida por la necesidad de disponer de un mueble que permitiera guardar, pero también, visualizar objetos sin necesidad de tocarlos. Sería la otra cara del escritorio o, mejor dicho, una evolución de este: si el primero se diseñó en origen con cajones cerrados para facilitar el traslado de objetos, que solo era posible mostrar si se extraían, el armario, en cambio, fue ideado con estantes para lucir el contenido y dejarlo a la vista sin tocarlo. Pero esto solo se pudo hacer en el momento en que el propietario dejó de viajar con sus pertenencias y el mueble permanecía estable en la casa.

Si comparamos estructuras de escritorios y armarios es evidente que sus diferencias atienden a esta adaptación a los traslados. Ahora bien, a medida que avanzaba el siglo XVII, la mayoría de los escritorios también quedaban fijos en las casas, ganando su valoración como objeto artístico. De esta manera, su función mutó compitiendo con la de los armarios que lucían en las mismas salas. Este cambio de uso es posible rastrearlo a partir de las formas desde mediados del siglo XVI. Algunos pierden tapas, otros dejan de llevar asas e incluso se estructuran en dobles cuerpos superpuestos a la manera de armarios. Un ejemplo temprano de esta concepción lo encontramos

23 Aguiló, 2012: 51.

24 Sobre la relación de tapas, cajones y puertas con el traslado, guarda y exposición de objetos, ver Piera, 2014: 15-30.



FIGURA 3. Escritorio sobre armario a juego, Valencia, primera mitad siglo XVII. En nogal con filetes de hueso embutidos. Interiores de álamo y fijaciones en hierro forjado. Fundación Ramón Pla y Armengol, Barcelona.

en el escritorio catalán con taracea mudéjar de hueso y boj conservado en el Museu Palau Mercader en Cornellà de Llobregat, que, aunque más bajo, responde a una estructura igual a la que se desarrollará de manera más estable en Valencia durante el siglo XVII.²⁵

Detengámonos un momento en el escritorio valenciano, porque cerrado es muy cercano al armario de sala. (figura 3) Es estrecho, incluye el entablamento con su compartimento, se alza sobre zócalo y patas, y no lleva agarraderas laterales. La diferencia entre ambos radica en que está construido a partir de dos cuerpos superpuestos, el inferior con doble puerta y un cajón estrecho en la cintura, disimulado con molduras, que sirve para apoyar la tapa del cuerpo superior. Su interior mantiene la composición de los escritorios de periodos anteriores, con cajones y puertas, pero incluye diversos elementos extraíbles a la manera de secretos y sorpresas por influencia de los ejemplares más sofisticados creados en los centros europeos principales. Es decir, que podemos interpretar estos escritorios valencianos como un último estadio de la tipología, pensados ya para lucir de manera fija en la casa.

La relación formal y decorativa entre el armario catalán y el escritorio valenciano es clara, y no sería descabellado plantear que en el siglo XVII ambas tipologías cumplían funciones similares, aunque el primero no tuviera capacidad de exposición. En los escritorios la morfología interior había quedado atrapada en modelos del siglo anterior, pero las proporciones, los detalles y el diseño de los compartimentos incorporaban novedades de gusto barroco. Visto así, nos parece que la evolución de los tipos de mueble es semejante a la de las especies: adaptaciones lentas, muy lentas a las nuevas necesidades; especialmente en centros periféricos.

En el estudio del mueble, especialmente lejos de los ejes principales, es perceptible esa tardanza a la hora de adecuarse a las formas de vida y a los hábitos de cada nueva sociedad. La tradición pesa y parece que a los artesanos les cueste proponer morfologías de mueble que se adecuen mejor a los requerimientos de los clientes, o quizás, al contrario, son estos los que tienen dificultades en aceptar las novedades y no se preocupan por mejorar las prestaciones de los productos que compran. Será a causa de uno o del otro, o del peso de la tradición, o las reglamentaciones gremiales, o por la falta de sentido crítico, el resultado es que a menudo se observa el enquistamiento de los tipos más allá de lo que parecería necesario y razonable. El escritorio sería un ejemplo, el arca, de la que no hablaremos ahora, otro. Los productores cuidan la epidermis de aquello de quieren vender, adaptan la decoración, por ejemplo, pero les cuesta mucho más cuestionarse la eficacia funcional, la virtud de la forma.

Reflexionando sobre la aparición, desarrollo y muerte de los tipos, dejemos el escritorio valenciano y volvamos al armario: Igual que nos preguntamos sobre las razones de la creación del armario, lo hacemos sobre su desaparición. Si funcionaba bien, si respondía a unas necesidades que seguían vigentes, ya que durante el barroco la voluntad de mostrar se acentúa, ¿por qué deja de usarse la tipología cuando estuvo bien implantada en las casas acomodadas durante nada menos que 150 años? y llevada la pregunta más lejos, ¿por qué desaparece un mueble concreto? Naturalmente, la supresión de tipos puede deberse a diversas razones, pero en el caso del armario de sala creemos que se vio superado por otro mueble cuya morfología y estructura encajaba todavía mejor con los requisitos de los posibles compradores.

Mediados del siglo XVII, que es cuando empieza a decaer el uso de este armario, coincide con el momento en que aumenta la importación de muebles de Alemania, Italia y Flandes, no solo de nuevos modelos, sino también de otras maneras de presentación más ricas y con propuestas intelectualmente más elevadas. La consecuencia de la internacionalización del gusto motivó el paso de los muebles decorados con maderas autóctonas a los de ebanistería, que incluían materiales traídos de otros continentes y combinaciones estéticas mucho más potentes, a las que a veces se sumaba una iconografía con mensajes personalizados.

La cuestión a la que pretendo llegar es hacer observar que en la segunda mitad del siglo XVII el cliente de estos muebles expositores mantenía la necesidad, incluso la acrecienta: seguía vigente recoger curiosidades y mostrar alhajas y piezas delicadas, pero frente a esa estructura de tradición catalana, entraron en el territorio otros formatos, más interesantes a ojos de un ambiente de mercado del arte y del lujo. Del exterior llegaban opciones innovadoras no solo en apariencia sino también en practicidad. En

definitiva, opciones más eficaces.

En el caso de los muebles expositores fueron cruciales los avances en la producción de vidrios planos y transparentes, que desarrollaron un fuerte impulso en su aplicación durante el siglo XVII, permitiendo la aparición de una nueva tipología de mueble, el escaparate, es decir el armario vitrina donde, sin necesidad de abrir las puertas, se podía guardar y mostrar «buxerías, barros finos y otras cosas delicadas» como lo describe el Diccionario de Autoridades. Así, gracias a un avance tecnológico, se dio el salto de la puerta opaca de madera a la caja transparente. Una mejora suficientemente importante como para derrotar al tradicional armario de sala. Como el coste de los vidrios crecía a medida que aumentaba su tamaño, la nueva tipología de expositor debía reformularse para conseguir el efecto deseado sin encarecer más de la cuenta la obra. Por ello, los escaparates son más pequeños que los armarios comentados y siempre lucían sobre una mesa o soporte. Ante una realidad que debió revertir en los resultados de los negocios, los mueblistas catalanes reaccionaron incluyendo entre sus ofertas esos expositores con marcos de materiales exóticos, pero siempre a remolque de los centros punteros y con unos resultados que atraían solo a clientes locales. Muy a menudo reducían la medida de los vidrios, colocando en cada cara varios de pequeños entre varillas de sujeción de madera e imitaban los materiales exóticos a base de técnicas pictóricas diversas con el objetivo de ofertarlos a precios que el cliente habitual pudiera adquirir.

Una vez aceptados los cambios, los artesanos fueron adaptando las formas y empezaron a idear nuevos tipos propios, algunos de los cuales volvieron a tener éxito y permanecieron como característicos del territorio. Sería el caso de las cómodas con escaparate y las cómodas vitrina, cuyo desarrollo se extendió en la casa acomodada catalana, pero para eso hay que esperar a la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con el auge económico y demográfico.

Si la eficacia es un objetivo anhelado por todo productor, incluido el catalán de muebles del siglo XVII. ¿No será que los tipos evolucionan tras la búsqueda de nuevas prestaciones que los conviertan en más útiles? ¿Y en el caso de los muebles de lujo, a esa eficacia se le ha de añadir una estética a la moda, la más puntera, para atraer a esos clientes que quieren ser los primeros en disfrutar de la novedad? ¿No será entonces que toda la historia del mueble, y no solo la del diseño, depende en gran medida de la evolución de la tecnología y de las ciencias aplicadas? Es evidente que el mueble, con independencia de si se ha construido a mano o a máquina, participa directamente de la ingeniería y de la ciencia y, por lo tanto, para comprender este objeto, artefacto o producto, necesitamos adentrarnos y dominar estos otros campos del saber.

No estoy diciendo nada nuevo, podríamos remontarnos a Aristóteles o al origen de las Academias de las Ciencias y Artes, pero es imprescindible establecer más conexiones entre arte y la ciencia, especialmente entre las artes aplicadas, como con tanta sabiduría insistía Jorge Wagensberg, de quien he tomado prestado el título de este apartado.

²⁵ Tres de ellos fueron publicados y fotografiados en detalle por Miquel Àngel Alarcia en 1998.



FIGURA 4. Armario de sala, Valencia, primera mitad siglo XVII. En nogal con filetes de hueso embutidos. Interiores de álamo y aplicaciones en hierro forjado. Colección Oleguer Junyent. Fotografía Estudi Oleguer Junyent, Barcelona.

El armario como objeto de colección

El último tema que me permite poner sobre la mesa el armario de sala es el del mueble convertido en pieza de colección a finales del siglo XIX e inicio del siglo XX. Diversos de los armarios de sala que han llegado a nosotros formaron parte de colecciones relevantes de Cataluña. Ya en 1867, la sección de carpintería de *El Informe sobre el resultado de la Exposición Retrospectiva* celebrada en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, redactado por Josep de Manjarrés y con litografías de Jaume Serra, escoge entre otros un armario de sala para ilustrar el texto. A partir de ese momento el armario de sala entra en las casas de los amantes de las antigüedades de Cataluña, que vieron las cualidades artísticas de las obras y también su utilidad como contenedor. (figura 4) Las funciones originales de la tipología, la de contener y exponer colecciones de pequeño formato, volvieron a ser demandadas por los compradores, y con estos fines los incorporaron a sus salas de exposición. Como hemos visto, actualmente sabemos que en realidad algunos de estos muebles eran reproducciones o, en el mejor de los casos, reconstrucciones drásticas realizadas a partir de partes antiguas.

Sugerimos repensar la manera de interpretar estas obras «impuras», para no repetir el trato dado por la historiografía, especialmente a partir del tercer cuarto del siglo XX. El hecho de descubrir que no eran originales, que eran el resultado de copiar obras

anteriores sin aportar creatividad ha llevado a menospreciarlas. A menudo, los museos las han retirado de las salas de exposición y en las publicaciones se reducen a la etiqueta de reproducción, sin prestarles mayor interés.

Pero, merece la pena atender a esos talleres de mueble y de restauración de hacia 1900. Primero porque fueron ellos los que supieron ver la relevancia de esos muebles antiguos, entre ellos, los armarios de sala. Los rescataron del abandono, los pusieron en valor y los consiguieron introducir en las mejores colecciones del momento. En ocasiones, lo hicieron vendiéndolos como originales, es cierto, pero en otros casos ya se era consciente de la agresiva intervención o de la reforma realizada. Algunos restauradores incluso los firman, como el caso de Miguel Sastre, y otros los utilizan como imagen de su tienda, como el caso de Gaspar Homar.²⁶ (figura 5)

Después, porque si nos situamos en aquel contexto de auge de la producción industrial, para un artesano era un orgullo trabajar de la misma manera que se había hecho en tiempos antiguos. El mayor reconocimiento era que sus añadidos no fueran identificados, no

²⁶ Gaspar Homar utiliza un armario de sala del siglo XVI restaurado por él de manera intensiva como imagen de su tienda de 1917 y 1919. Se anuncia a la vez la fabricación de muebles y la compraventa de antigüedades, no queda claro a cuál de las actividades responde el armario en cuestión. Ver Piera, 2017: 95-107.

necesariamente para engañar, sino como mérito de su buena mano. Los clientes, los coleccionistas, valoraban el oficio de estos talleres, los impulsaban, y juntos rescataban dos cosas del patrimonio: los muebles del pasado que estaban abandonados y los oficios que iniciaban el camino hacia la extinción. Esta meta, la de salvación, era tan relevante, que la pureza de la obra pasaba a un segundo término.

Así, el armario de sala que en la Edad Moderna se había pensado para mostrar objetos de prestigio, a finales del siglo XIX se convirtió en pieza de deseo, ocupando un lugar destacado en las colecciones catalanas de arte, donde no solo se les dio otra oportunidad, sino que allá consiguió reinar como ejemplo del patrimonio antiguo de la nación y de calidad de las industrias y talleres propios frente a la invasión foránea.

Sin duda, llegados al 2021, han cambiado radicalmente los criterios de restauración y de valoración del patrimonio. Nos tenemos que congratular de la profesionalización de los conservadores-restauradores con un nivel de trabajo muy alto, siempre en beneficio de la preservación de las piezas y bajo los criterios de mínima intervención y reversibilidad. Ahora priorizamos la pureza en el caso de los muebles antiguos y la originalidad en las creaciones de firma de los siglos XX-XXI, lo que nos impide entender el significado de las réplicas, como las comentadas del siglo XIX y principios del XX, o de los muebles sin autor. Es decir que nos encontramos en una situación no tan diferente a la de 1900, para la que tendremos que encontrar nuestra propia vía de salvación.

Quizás, toda esta cuestión, que trasciende la tipología del armario de sala, merecería una reflexión calmada y algunas propuestas viables, sino queremos ser responsables del «exterminio de los inservibles trastos de antaño» utilizando las palabras de Rafael Argullol, en un artículo en torno a la herencia de un armario antiguo.²⁷



FIGURA 5. Armario de sala, Cataluña siglo XVI con intervenciones de Gaspar Homar a principios de siglo XX. En nogal con taracea de hueso y boj y aplicaciones de nogal. Interiores de álamo y fijaciones de hierro forjado. Colección particular.

²⁷ Argullol, 2005.

Referencias bibliogràfiques

AGUILÓ, María Paz (1976). *El mueble en España. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas; Antiquaria, pág. 121-122 y 332-335.

___ (2012). «Alemania-España. Marquetería y taracea». En: Piera, Mónica; Nadal, Xavier. *El mueble del siglo XVI: mueble per a l'edat moderna*. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble; Museu de les Arts Decoratives, pág. 41-52.

ALARCIA, Miguel Ángel (1998). «Una variante barroca del escritorio español». En: Alarcia i Huarte, Miquel Àngel. *Gran galería del mueble antiguo: conocerlo, restaurarlo, valorarlo*. Barcelona: Planeta DeAgostini, núm. 41, pág. 87-94.

ARGULLOL, Rafael (2005). «El armario». *El País*, 3-4-2005.

BARRACHINA, Jaume (2013). «Unes anotacions de procedències de la mà de Maties Muntadas». En: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.], pág. 11-49, Memoria Artium, 15.

BASSEGODA, Bonaventura (1994). «Notes a l'entorn del mueble a Catalunya als segles XVI i XVII». En: Jardí, Eulàlia (dir. i coord.) *Moble català: Palau Robert, 21 de febrer - 24 d'abril de 1994, Barcelona* (catálogo de exposición). [Barcelona]: Electa: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, pág. 44-61.

CASTELLANOS, Casto (1990). «Armari». En: Moya Valgañón, José G. *Mueble español, estrado y dormitorio Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo*, septiembre - noviembre 1990 (catálogo de exposición). Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, pág. 68-69, 192-193 y 218-219.

___ (1994). «Armari, núm. 36». *Moble català: Palau Robert, 21 de febrer - 24 d'abril de 1994, Barcelona* (catálogo de exposición). [Barcelona]: Electa: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, pág. 235-237.

Colección Matías Muntadas: catálogo-guía: Salón del Tinell y Real Capilla de Santa Águeda: Barcelona, 1957 (catálogo de exposición) [1957]. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

CREIXELL, Rosa (2010). *Alguns mobles singulars, s. XV-XVIII* (catálogo de exposición). Torroella de Montgrí: Fundació Mascort.

CREUS, Àngels (2017). «Armario». En: *Marqueteries a la conca del Mediterrani = Marqueterías en la cuenca del Mediterráneo*. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, pág. 145-148.

ESCUADERO, Assumpta; Mainar, Josep (1976). *El mueble català al Monestir de Pedralbes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Museu d'Art de Catalunya, pág. 121.

La Colección Muntadas (1931). Barcelona: Oliva de Vilanova.

LENCINA, Xavier (2012). «La vida millorada: Els interiors de 1600 a 1700». En: Garcia i Espuche, Albert. *Interiors domèstics. Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Institut de Cultura, pág. 61-99.

LENCINA, Xavier (2017). «Tarsia en la documentació notarial. Invetaris postmortem de Barcelona. 1597-1690». En: *Marqueteries a la conca del Mediterrani = Marqueterías en la cuenca del Mediterráneo*. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, pág. 65-70.

MACÍAS, Guadaira (2014). «Algunes caixes i armaris del Museu del Disseny de Barcelona: una aproximació històrica i tècnica a les seves pintures». En: Piera, Mónica; Nadal, Xavier. *Història i ciència al servei de*

l'estudi del mueble. [Barcelona]: Associació per a l'Estudi del Moble. Museu de les Arts Decoratives, pág. 39-59.

MIQUEL i BADIA, Francesc (1897). «Historia del mueble». En: Domènech i Montaner, Lluís; Puig i Cadafalch, Josep (dirs.). *Historia General del Arte: escrita e ilustrada en vista de los monumentos y de las mejores obras publicadas hasta el día*. Barcelona: Montaner y Simón, vol. 8, pág. 1-184 [en línia]. Dipòsit Digital de Documents. <https://ddd.uab.cat/record/56958> [consulta: 21 enero 2022].

PIERA, Mónica; Mestres, Albert; CASALS, Lluís (1999). *El mueble a Catalunya. L'espai domèstic del gòtic al modernisme*. Manresa: Fundació Caixa Manresa: Angle.

PIERA, Mónica (2014). «¿Dónde guardar? En arcas, armarios y cómodas». En: Piera, Mónica; Nadal, Xavier. *Història i ciència al servei de l'estudi del mueble*. [Barcelona]: Associació per a l'Estudi del Moble. Museu de les Arts Decoratives, pág. 15-30.

___ (2017). «La taracea de hueso en la Barcelona de finales del siglo XIX: algunas colecciones y talleres». En *Marqueteries a la conca del Mediterrani = Marqueterías en la cuenca del Mediterráneo*. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, pág. 95-107.