



Palau Robert
21 de febrer - 24 d'abril de 1994
Barcelona

Electa



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Notes a l'entorn del moble a Catalunya als segles XVI i XVII

És una curiositat ben antiga i legítima intentar saber quina era la vida privada dels nostres avantpassats. Com vestien, què menjaven, com eren les seves llars, de quins objectes es voltaven, quins eren els seus hàbits familiars? Òbviament, hem d'acceptar que aquesta imaginària immersió en els temps pretèrits no és possible. La decoració de la casa és un art, per força, efímer. A cada generació, o fins i tot en terminis encara més curts, els entorns domèstics es transformen, bé pel desgast natural i la destrucció dels productes que el conformen (mobles, ceràmica, vidre, tèxtils), bé per la successió de les modes ornamentals i dels costums socials. Mentre que encara es conserven interiors i palaus del segle passat i, fins i tot, del segle XVIII amb una relativa fidelitat a l'època que els és pròpia, no ens ha quedat cap conjunt decoratiu civil dels segles XVI o XVII. Encara que es conservin sense alteracions els espais arquitectònics originals, com ara les estances privades del rei Felip II al monestir d'El Escorial, per citar un cas prou conegut, el mobiliari que hi trobem normalment no és més que una reconstrucció hipotètica enllestida en aquest segle, i feta, almenys en l'exemple adduït, a partir de mobles originals d'època de molt diverses procedències. D'altra banda, i per raons complexes que ja comentarem més endavant, ni la tradició figurativa catalana d'aquest període, ni la més extensa tradició figurativa hispànica coetània, no ens ofereixen un repertori significatiu d'iconografia del moble, és a dir, un conjunt d'imatges on es representin escenes més o menys costumistes d'interiors domèstics que ens permetin una segona via de coneixement sobre la tipologia del moble antic, sobre els seus usos i sobre el conjunt del parament deco-

ratiu de les cases i els palaus. Aquest fet és tan divers respecte del que podem trobar en les tradicions figuratives italiana o flamenca, que no ens hauria de sorprendre que, dins el singular i notable llibre de Mario Praz, *Filosofia dell'arredamento*, només se citi de passada Gaudí a propòsit de Víctor Horta i no hi figuri ni una sola imatge d'entre les 400 que il·lustren el volum amb una decoració d'interior que pertanyi a cap dels antics regnes hispànics.¹

La història del moble, juntament a la de la ceràmica i el vidre, la de la indumentària i l'orfebreria, són un mirador privilegiat per intentar una ideal reconstrucció de l'àmbit domèstic i de la vida privada en els temps passats. El moble, al marge de la seva qualitat i raresa com a objecte d'art i de curiositat, és també un document històric d'enorme potència, atesa la seva tradicional vinculació a dues funcions bàsiques de la condició humana, com són el menjar i el dormir, alhora que la seva presència és també obligada per a les funcions de custòdia i protecció de tots els altres objectes, des dels aliments fins a les joies i els diners, sense oblidar els teixits, les vaixelles, els llibres i els papers. Per això convé no perdre de vista l'existència d'un doble discurs sobre la història del moble. El primer és construït des de la història de les arts decoratives, i s'ocupa dels mobles de luxe, que són la majoria dels conservats, atesa la superior qualitat dels seus materials

¹No es pot aduir, per explicar aquest fet, cap mena de beligerància o desinterès de l'autor envers la cultura de l'hispanisme, ja que el jove Praz publicà un curiós llibre en la tradició dels viatgers romàntics titulat, *Penisola pentagonale*. Alpes, Milà, 1928. De la seva *Filosofia dell'arredamento* n'aparegué una primera edició a Roma el 1945, mentre que la versió definitiva es publicava el 1964. Existeix una traducció castellana, *Historia ilustrada de la decoración*. Noguer, Barcelona, 1965.

i el més gran interès de sempre per la seva preservació derivat dels seus valors material i estètic. La segona tradició són els estudis etnogràfics a l'entorn del moble popular, que analitzen aquest material per explicar les formes de vida de la cultura pre-industrial. Cal citar en aquesta línia els treballs de Fritz Krüger, i, sobretot, el seu clàssic, *El mobiliario popular en los países románicos*, Coimbra, 1965. Queda al marge de les nostres competències, i a més, potser no fóra assenyat, proposar cap mena de síntesi entre aquestes dues línies de discurs, encara que sí ens semblaria desitjable evitar al màxim la ignorància mútua entre ambdues vies d'aproximació als mateixos fets històrics. Tal vegada les darreres aportacions de l'anomenada història de les mentalitats a l'entorn de la vida privada, ens ajudaran a acostar la història general, la història de les arts decoratives i l'etnografia, disciplines que potser han estat fins ara massa poc permeables a mutus enriquiments i influències.

L'interès erudit i col·leccionista a l'entorn del moble antic comença, com tantes altres coses vinculades a l'art i a l'arqueologia al nostre país, al llarg de les dècades dels setanta-vuitanta del segle passat. La revolució industrial ja ha alterat l'entorn quotidià de l'home amb l'aparició d'una gran quantitat de nous productes i artefactes, mentre que l'expansió urbana de les grans ciutats estableix uns hàbits residencials i de consum nous per als sectors socials més benestants. L'antic mobiliari deixa de ser vist com un objecte d'ús, és a dir ja obsolet en la seva tipologia i funcionalitat, per passar a ser considerat un objecte d'art, una curiosa i venerable antiguitat, plena de valors culturals i estètics. S'inicia la tasca divulgativa i d'estudi del mobiliari amb els treballs de Francesc Miquel i Badia, primer en solitari i després dins el context de l'*Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, presidida per Josep Puiggarí, el qual fou un gran estudiós de la indumentària medieval. Aquesta associació fou l'organitzadora de les primeres exposicions d'art antic a Barcelona i l'editora dels primers

catàlegs d'art amb il·lustracions que es publicaren a Espanya.²

Paral·lelament, a Madrid, el catedràtic Juan Facundo Riaño fou un dels primers estudiosos del moble espanyol juntament amb els treballs puntuals de Gregorio Cruzada Villamil, de Josep Maria Escrivá de Romani marquès de Monistrol, o de Florencio Janer apareguts a les revistes erudites de l'època, *El Arte en España* o *Museo Español de Antigüedades*. Ja als primers anys del segle actual la Sociedad Española de Amigos del Arte organitzarà les primeres exposicions monogràfiques de mobiliari antic.³

En aquest moment, aproximadament durant els quaranta anys que cavalquen entre els dos segles, és quan es formen algunes grans col·leccions particulars on el moble i, en general, les arts decoratives ocupen un lloc destacat. Podem citar, com a predecessora, la del financer José de Salamanca que passarà el 1874 al Museo Arqueológico Nacional, després tenim la del comte de Valencia de Don Juan o la de José Lázaro Galdeano, que han arribat íntegres fins a nosaltres. En canvi la del marquès d'Orovio, la del marquès de Monistrol, la del comte de Casal, la del comte de Las Almenas, la de la marquesa de Bermejillo del Rey, o la de la duquesa de Parcent, o la dels estudiosos nord-americans Arthur Byne i Mildred Stapley, han tingut un destí més incert.⁴ Pel que fa a Catalunya podem citar la col·lecció de Francesc Miquel i Badia, la més eclèctica de Josep Ferrer y Soler, la d'Oleguer Junyent especialitzada en arquetes, ara a les col·leccions March de Palma; la d'arquetes petites de Martí Estany, donada als museus de Barcelona, o la molt notable de Maties Muntadas i Rovira, adquirida per l'Ajuntament de Barcelona als seus hereus

²Hem de lamentar la manca d'estudis detallats sobre aquestes dues personalitats i sobre el conjunt de l'Associació.

³Es pot trobar un útil repàs a la bibliografia espanyola del moble en el treball de José Gabriel Moya Valgañón, "Un siglo de historiografía del mueble español", al catàleg de l'exposició, *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid, setembre-novembre de 1990, p. 11-22.

⁴El repertori fotogràfic d'Arthur Byne i Mildred Stapley, *Spanish Interiors and Furniture*. Nova York, 1928 (2 vol.), (1^a ed. 1921-1925), és a hores d'ara un document d'enorme valor en la mesura que ens permet conèixer part d'aquestes col·leccions madrilenyes, juntament amb d'altres interiors hispànics, ara en gran part destruïts o dispersos. Similar importància documental presenta el fons fotogràfic de mobiliari de l'Arxiu Mas, amb clíxers del començament de segle on destaquen especialment les col·leccions nobiliàries mallorquines amb peces i paraments de gran interès.

el 1956, o la de Miquel Mateu al castell de Peralada.⁵ Convé advertir que molt rarament el col·leccionista de mobles és exclusiu, ja que en realitat es tracta d'afeccionats a l'art antic que decoren les seves cases, palaus o castells a partir de mobles i d'altres objectes dels segles XV al XVIII, en lloc de fer-ho amb el mobiliari més habitual del segle XIX o fins i tot amb mobles nous del seu propi temps. D'aquí la relativa preponderància de títols nobiliaris en aquesta sumària relació, ja que aquest sector social sovint pot partir d'una part heretada i completar-la amb altres adquisicions. Hem de recordar també com aquesta passió pel moble antic hispànic provocarà una moda decorativa feta d'imitacions i reproduccions anomenada *Renacimiento español*, d'enorme abast entre el 1910 i el 1930, i que troba el seu gran moment en el nacionalisme espanyolista de la Dictadura de Primo de Rivera. Aquesta moda ha estat justament escarnida amb l'apel·latiu de *Remordimiento español*, però en tot cas no deixa de ser un dels fenòmens més curiosos de la història de l'interiorisme del segle XX en aquest país, d'alguna manera comparable a la permanència dels estils dels lluisos a França als segles XIX i XX, o al neoquatrecentisme de l'època mussoliniana a Itàlia.

Fou dins el context de l'humanisme italià quan sorgí una teoria de les arts que sobretot exaltava el concepte de *disegno*. Aquest seria la representació mental prèvia a l'execució formal artística, i seria també un relatiu hereu del concepte retòric d'*inventio*. D'aquí es deriva la contraposició de dos moments en el procés de la creació artística, que fins aleshores sempre s'havien vist com a indissociables; es tracta del valor ideatiu, primer i essencial, acte de creació pur, enfront del moment operatiu, pràctic i manual, subordinat al primer. Aquesta distinció es revelà de gran utilitat per a la reivindicació intel·lectual del fet artístic i tingué com a corol·lari la

rotunda separació i jerarquització entre artistes i artesans, entre unes arts dites majors (arquitectura, escultura i pintura) i unes altres dites menors (tota la resta: orfèbreria, ceràmica, vidre, tapisseria, brodat, ebenisteria, etc.). Aquesta divisió que encara assumim com a lògica, en realitat subvertia profundament la valoració social de les arts del món medieval, on els orfebres, per exemple, ocupaven un lloc socialment més destacat, que no pas els mestres de cases i arquitectes, o que els picapedrers i els escultors. De fet aquesta nova valoració de les arts i els artistes trigà a Itàlia moltes dècades a esdevenir una realitat social vigent, i fora d'aquest país trigà fins i tot diversos segles. D'altra banda, el discurs sobre l'esdevenir històric de les arts, ja des del seu origen renaixentista (Vasari, per donar un nom prou conegut), és construït a partir de donar importància a la vida i l'obra de l'artista creador. La moderna Història de l'Art, nascuda cap a la fi del segle XIX, ha estat en això una fidel hereva de la tradició vasariana. No ens ha de sorprendre, doncs, la trista realitat que les arts decoratives en el seu conjunt, i especialment aquelles que no poden adduir noms d'artífexs reconeguts i cèlebres, siguin encara el parent pobre dels estudis històrico-artístics. Dit d'una manera massa radical però prou clara: la Història de l'Art, malgrat els esforços d'Alois Riegl, no és una disciplina pensada per a estudiar sèries d'obres d'autoria anònima, sinó justament per fer el contrari, per agrupar conjunts i proposar noms, establir com sigui tendències i influències. En el cas que ens ocupa, el moble català dels segles XVI i XVII, aquesta metodologia resulta especialment inadequada, ja que en cap de les peces en estudi podem identificar-ne l'autor. Per al mobiliari litúrgic i en el cas d'una peça singular i conservada *in situ*, els documents ens podrien oferir la notícia d'un encàrrec o, millor, la certesa d'un pagament final, però en el mobiliari civil aquesta identificació esdevé quasi impossible. Ens cal, doncs, començar per una ràpida mirada al conjunt dels productors, el gremi de mestres fusters.

Qualsevol estudi sobre la vida corporativa

⁵La història del col·leccionisme d'art a Catalunya és encara per escriure. Un punt de partida podria ser el treball de Borràs, Maria Lluïsa, *Coleccionistas de Arte en Cataluña*. Biblioteca de La Vanguardia 1986?. Per a les dues primeres col·leccions vegeu *Album heliogràfic del gabinete de curiosidades artísticas de José Ferrer y Soler*, Barcelona, 1884; i *Album heliogràfic de la colección de don Francisco Miquel i Badia*, Barcelona, 1888.

ha de partir de l'enorme diversitat del fenomen. Els costums d'agregació són singulars a cada ciutat i a cada regne. A la Corona d'Aragó els gremis de fusters, bé en solitari, bé amb els mestres de cases o amb els d'altres oficis, es consoliden ja a la baixa edat mitjana, mentre que a Castella o Andalusia aquest procés és més tardà. Així per exemple, tenim notícia d'una certa realitat associativa dels mestres fusters a Barcelona el 1257; a València, el 1283; a Palma, el 1499; a Sevilla, el 1527; a Granada, el 1528; a Toledo el 1551, i a Madrid, el 1588.⁶ Els mecanismes legals de l'agregació són ben senzills. Els practicants de l'ofici, o una gran part d'ells, es posen d'acord a acceptar la vida corporativa i ho consignen en un document públic. Redacten tot seguit unes ordinacions, que sotmeten a l'aprovació del govern de la ciutat. A voltes també es remedia la normativa al rei que la sancionava amb un reial privilegi. Les diverses modificacions dels reglaments han donat lloc a la renovació d'aquestes prerrogatives i privilegis, el que ens permet, ara, seguir amb detall l'evolució d'aquesta normativa corporativa. En un primer moment es funda la confraria, és a dir, una associació de tipus pietós i de previsió social, però d'una manera progressiva, aquesta es dobla en gremi, en la mesura que els afers purament professionals són cada cop més importants. La confraria pot funcionar amb una capella pròpia per als cultes patronals, però a mesura que la documentació corporativa augmenta sovint es fa necessari l'agencament d'una casa gremial.

En el cas de Barcelona, l'únic del qual disposem d'estudis, les primeres ordinacions que

conservem són les del 1334, modificades lleugerament per Joan I en un reial privilegi del 1393, i un altre d'Alfons el Magnànim, el 1424, signat a Barcelona. Ja des del segle XV es reflecteix en les ordinacions la separació de fusters *bosquers* i de fusters *caixers*. En la primera categoria, hi entrarien els que fan obra de fusta vinculada a l'arquitectura: bigues, portes, finestres, enteixinats, etc., mentre que els *caixers* es dediquen preferentment al mobiliari: arques, cofres, cadires, taules, arquimeses, llits, etc. Per exercir aquestes especialitats calia haver estat examinat de cada una. Sabem per les ordinacions aprovades l'onze de febrer de 1537 que els entalladors només eren autoritzats a fer la decoració escultòrica i en relleu de les peces i que, per a l'anomenada *feina de pla*, hom havia de contractar-la a un fuster examinat d'aquesta especialitat. Els fusters establiren la primera capella gremial a la girola de la catedral sota l'advocació del patró de la corporació sant Joan Baptista. La limitació d'aquest espai explica que el vint-i-dos de febrer de 1421 hom acorda amb l'abadessa del convent de Santa Clara de la plaça del Born, l'ús de la capella de Sant Joan en aquest dia per a la celebració de la festa patronal i com a lloc d'enterrament. Alguns anys després, el trenta d'octubre de 1505, es preferí acordar amb el capítol de la catedral l'ús d'una capella al claustre ja sota l'advocació de Sant Josep, nou copatró de la confraria. Alhora es mantenia el culte a la capella de Sant Joan a la girola per al grup de fusters caixers, mentre que els bosquers, més nombrosos, passaven a la nova capella del claustre. Aquesta època sembla especialment activa en la vida del gremi ja que els dos cossos

⁶L'antiga documentació del gremi de fusters de Barcelona es conserva a l'Arxiu Històric de la Ciutat. Falta, però, un estudi complet sobre el gremi a partir del buidatge d'aquest fons. La bibliografia essencial sobre el tema seria, Campmany, A. de, *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de Barcelona*, Barcelona, 1961, vol. I, p. 540-542; Bofarull, Manuel de, *Gremios y cofradías de la Antigua Corona de Aragón*, Barcelona, 1876, p. 318-330; Bofarull, Francisco de, *id.*, Barcelona, 1910, p. 87-99; Aymar i Puig, A., *Resena històrica de la confraria i gremi de mestres fusters de Barcelona*, Barcelona, 1906; Martinell, C., *L'antic gremi d'escultors de Barcelona*, Valls, 1956; Duran i Sanpere, A., *Barcelona i la seva històrica*, Curial, Barcelona, 1973, vol. I, p. 380-385; Madurell, J. M., "Los escultores de Barcelona y la fundación de su cofradía", *Barcelona, Divulgación histórica*, vol. V, 1959, p. 209-212; Martinell, C., "El antiguo gremio de escultores y su vida intranquila", *Barcelona, Divulgación histórica*, vol. X, 1959, p. 313-317, i del mateix autor, "El antiguo gremio de carpinteros de Barcelona",

Destino, [Barcelona] (14 de març 1959), p. 13-15. Pel que fa a València es pot consultar, Marqués de Cruilles, *Los gremios de Valencia*, València, 1883, p. 65-77, i l'estudi global clàssic de Tramoyeres, L., *Instituciones gremiales, su origen y organización en Valencia*, València, 1889. Per a Mallorca vegeu, Quetglas, B., *Los gremios de Mallorca, siglos XII al XIX*, Palma, 1939, p. 82-88. Per a Aragó vegeu, Boloqui, Belén, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez*, Madrid, 1982, vol. I, p. 25-46. Per a Sevilla vegeu, Palomero, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento, análisis y evolución*, Sevilla, 1983, p. 34-56; i Toajas, M. A., *Diego López de Arenas*, Sevilla, 1989, p. 25-40. Per a Madrid vegeu, López Castán, A., "El gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal de Madrid en el siglo XVII. Notas para su historia", al volum *Velázquez y el arte de su tiempo*. CSIC, Madrid, 1991, p. 349-356; vegeu també la síntesi de conjunt que en fa Aguiló, María Paz, *El mueble en España, siglos XVI y XVII*, CSIC, 1993, p. 37-68.

Jefu, Maria, ab la Patriarcha Sant Joseph.

PER
LA CONFRARIA
DELS FVSTERS DE
LA PRESENT CIVTAT

DE BARCELONA, A EFECTE
DE REPRESENTAR LAS RAHONS, LOS ASSIS-
TEIXEN PERA CONTRADIR A LA PRETEN-
CIO TENEN LOS SCVLPTORS, QVE SA MA-
GESTAT (DEV LO GVART) LOS CONSTI-
TVESCA COLLEGI, DONANTLOS LA
FABRICA DE LA SCVLPTVRA,
Y ARCHITECTVRA.



Any

1680.

Ab Uterencia: En Barcelona, en Casa de Rafael Figueró.

1. Jeroni de Ferrer, "Per Confraria dels fusters..." Barcelona, 1680 (fullet). Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

de caixers i bosquers decidiren concordar-se en un sol cos, i poc després, el trenta-u de gener de 1511, els prohoms adquiriren una casa com a seu corporativa, en concret la casa número 11 del carrer de la Fusteria, que feu aquesta funció fins al seu enderrocament amb l'obertura de la Via Laietana. La vida corporativa no presenta incidents significatius al llarg del segle XVI i durant la primera meitat del XVII. Les ordinacions habituals són sancionades en un nou privilegi del 1599 per Felip III i el mateix fa Felip IV el 1627. En aquestes ordinacions, s'hi regula la vida de la confraria, l'elecció dels càrrecs, el control de la qualitat del treball i les formes d'adquisició de la matèria primera. L'aprenentatge se solia iniciar entre els dotze i els catorze anys i segons les ordinacions del 1599 durava un mínim de quatre anys i el fa-

drinatge —ja amb retribució— uns altres quatre. Un cop enllestida aquesta formació es podia aspirar a esdevenir mestre fuster mitjançant un examen i el pagament d'unes taxes al tribunal i a la confraria. És probable que aquest examen en el seu origen fos teòric i pràctic, és a dir, que inclogués la realització d'alguna petita peça de mobiliari o algun encaix o tècnica especial. A les ordinacions de 1627, però, la part pràctica es limita a la sola execució d'una traça o un projecte sobre paper. Com que els candidats són presentats per un padrí mestre que dóna testimoni dels preceptius anys d'aprenentatge i de fadrinatge, hom preferia insistir, amb molt bon criteri, en la importància del projecte i en la capacitat de dibuixar per obtenir la categoria de mestre.⁷

Un dels episodis més significatius de la vida corporativa en el segle XVII fou la polèmica i el conflicte jurídic produït amb motiu de la separació dels escultors. La qüestió de fons és en primer lloc d'ordre econòmic. Atesa la progressiva importància dels encàrrecs de retaules i cambrils els escultors intenten tenir-ne l'exclusiva, no solament en les parts escultòriques, que ja feien, sinó també en les parts arquitectòniques i d'estructura, sense necessitat de partir l'encàrrec amb un fuster que hauria d'executar la *feina de pla*. En segon lloc pesen també factors culturals, que fan que els escultors, conscients de la progressiva consideració social dels treballs artístics, se sentin incòmodes dins un gremi ampli on conviuen des de l'ebenista més delicat fins a un simple cadiraire. El tema feia temps que s'havia plantejat. Madurell ja va documentar un primer intent de constitució d'una confraria d'escultors el disset de juliol de 1605, quan nou d'ells reunits al monestir de Sant Pau del Camp acordaren gestionar davant el govern municipal aquesta separació. Consta que es feren dues reunions més fins al febrer de 1606,

⁷Les ordinacions diuen textualment, "Admitidos que sean, el examinador primero hará una demanda si es hijo de maestro o yerno, hará quatro demandas si es mancebo. Se le mandará delinear una traza la que bien paresca al examinador, bien delineada en papel blanco y nunca quedaran examinados que la traza no sea aprobada." Vegeu Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Gremis, caixa 37176, Ordinacions manuscrites del 1627 (còpia del segle XIX), cap. 15. Per desgràcia, aquestes traces no es col·leccionaren en un llibre d'examen, similar al de Passanties dels argenteros, o bé, si així va ser, aquest no s'ha conservat.

però sembla que el tema queda aturat fins molt més endavant, a l'agost de 1679. Fou aleshores quan vint-i-vuit escultors presentaren un memorial al Consell de Cent per obtenir la separació del gremi de fusters. Com que aquest s'hi oposava i el Consell no es decidia, els escultors s'adreçaren directament al rei, que finalment els concedí un reial privilegi datat el set de novembre de 1680, on se sancionaven les noves ordinacions de la confraria d'escultors.⁸ Fou aquesta una victòria només organitzativa, ja que les ordinacions lògicament no detallaven la qüestió més important: on acaba la feina de fuster i comença la d'escultor. D'aquí l'inici immediat de diversos plets i conflictes que s'allargaran sense solució de continuïtat fins tota la centúria següent, i on les resolucions judicials a favor dels fusters són quasi constants.

Aquest episodi corporatiu i jurídic fou prou important com per donar peu a una polèmica pública, que no ha estat mencionada pels estudiosos del tema, i que comprèn almenys tres breus textos. El primer (*fig. 1*), és un fullet datat el 1680 i signat pel jurista Jeroni de Ferrer i Vinyals. És escrit abans de la signatura del reial privilegi i exposa les raons dels fusters en contra de la nova confraria. Comença apel·lant a l'antiguitat i la utilitat de l'art de la fusteria i al fet que aquesta forma part de l'arquitectura segons ja deien els antics, però també perquè:

“Las obras y operaciones que fan los fusters, encara que tot sia arquitectura, generalment parlant se divideix una ques diu feina de pla, y altre que reté lo nom de feyna de arquitectura, en lo qual genero de arquitectura ve compresa la sculptura, per esser altre de las obras del architecto, de tal manera, que ex eo que es un mestre fuster examinat, obra de arquitectura, feyna de pla y sculptura, de tal manera, que en la present ciutat de Barcelona en temps passat, y de present, hi ha fusters que se emplean, sols en la sculptura y altres, que ja obran de scultura, ja obran de arquitectura y feyna de pla, y altres que no se emplean en la sculptura sino

⁸Aquestes dades han estat adduïdes en els treballs de J. M. Madurell i de C. Martinell, ja citats a la nota 6.



2. Güell, "Resposta per los sculptors architectos y entalladors..." Barcelona, 1680 (fullet). Biblioteca de Catalunya.

en las demás operaciones de fuster. Compravas lo proxim dit de lo que se observa en los examens de la mestria de fusters, puix los interrogran, y examinan de diversas disposiciones, trasas, com son arquimesas, armaris, pilars, columnas, portaladas, coronisas, frontispicis, de biaix y montea, sostres ab pasteras, ancavalladas y altres; las quals cosas venen compresas tota especie de arquitectura en fusta.”

Més endavant, el text indica que la causa del conflicte ve d'alguns fusters especialitzats en l'escultura que tingueren aprenents i fadrins només dedicats a l'escultura i que sense examinar-se de fuster executaven també la feina de pla. Aquest fet irregular provocà diversos penyoraments i plets que es resolgueren a favor dels fusters, la qual cosa propicià l'intent de separació dels escultors. El fullet que comentem acaba amb set raons que justifiquen la no-ac-

ceptació de la nova confraria. Una d'aquestes raons és especialment significativa per nosaltres:

“La quinta, porque sis concedia als sculptors lo fer sculptura y architectura fora del tot extinguir la Confraria dels fusters, lo que no es possat en raho, que per a donar una gracia y constituhir un comú de deu o dotse homens qui son los sculptors, qui no son fusters, posar en contingencia lo viurer de una confraria de fusters, que avui se troba composta de 185 mestres, y los joves y aprenents foran duplicats, y així mes de 500 persones, por un numero tant limitat de homens.”

La resposta dels escultors a aquestes al·legacions no es féu esperar. Es tracta del segon fulllet que presentem (fig. 2), que va signat per un tal Güell i datat el 1680. Devia ser publicat al final d'aquest any, ja que indica en el títol que el privilegi reial del set de novembre els ha estat concedit. En el text es diferencia l'art de la fusteria, mecànica i manual, de l'art de l'escultura, liberal i especulativa. Aquests conceptes són àmpliament divulgats des del Renaixement italià, però aquí és el primer cop que s'expressen de manera impresa en llengua catalana:

“Lo ofici de fuster es totalment distinct, y separat del exercici, y operació dels sculptors, architectos y entalladors, porque propiament lo ofici de fuster, ara sia dels fusters bosquers, o caxers, consisteix en obrar feynas y operacions manuals y mecanicas, com son portas, sostres, finestras, caxes, banchs, taules, cadires, armaris, arquimesas y altres coses de aqueixa especie, per la qual operació no es menester que los fusters tinguen intelligencia de ciencias algunas, si sols de tenir aquella practica manual, que qualssevol, per imperit que sia, per lo temps y experiencia pot venir a conseguir, y la rahó es clara, porque en ditas operacions treballen mes las mans y lo cos, que lo enteniment, y eixa serà la causa porque lo ofici de fuster es mecànich. [...] La operació emperó dels sculptors, architectos i entalladors, no consisteix en fer, y fabricar taules, banchs etc., sino en obrar y fabricar Imatges, qualsevols sian, axí per lo culto Divino, com altrament, fer retaules, sa-

craris, tabernacles, y altres coses, per la fabrica de les quals necessitan dits architectos de esser adornats, y capaços de moltas ciencias, particularment de la Geometria, Arismethica, saber de Historias, de Musica y altres. [...] Y es evident, porque jas deixa considerar quant gran es lo treball y estudi que posan los sculptors architectos y entalladors en concebir y aprender in mente tantes innumerables diversitats de formas y ideas de homens, y de tot genero de animals, plantas, fullas, rius, camps, cels, y de tot quan conté en si la naturalesa humana; y després de esser apresas y concebudas in mente todas las ditas cosas, jas deixa comprender, lo molt que lo enteniment sa cansa y fatiga en raciocinar aquellas, dividirlas y compondrerlas, traçant la varietat de posturas que han de tenir, la perspectiva, las proporcions geometricas y arithmeticas, y significar en los homens las vir-

3. Joan de Colomer, “Scedula resolutive en favor del syndich de la confraria dels fusters...” Barcelona, 1683 (fulllet). Biblioteca de Catalunya.



tuts y vicis, y en los animals la braveza, fiereza, o mansuetut; y despres de tot lo devant dit; qui hi pot haver, que en si no consideri lo molt [que] se canse lo enteniment per executarho, y posarho en obra, de tal manera, que imatges y fabricas hi ha fetas per los professors destas arts, que casi nols falta mes que infundirlos lo espirit, movent y encenent los animos pera guanyar y adquirir nobleza, y fama.”

Després es pondera l'antiguitat de l'arquitectura i de l'escultura molt més enllà que no pas la fusteria; i es glossa la utilitat social d'un gremi propi per als escultors, que comportaria entre altres avantatges el control de la qualitat i el dels preus. El text resumeix en el seu tram final quina és la pretensió exacta dels escultors:

“y dits sculptors architectos no pretenen ab dit real privilegi voler conseguir la facultat de poder fer y obrar feyna de plà, que consisteix propiament en las operacions abans explicades, de poder fer taules, banchs, etc., perque esta operació es propia dels fusters, sino que merament pretenen conseguir ab dit real privilegi, lo poder obrar, y fer fabricas de aquella materia, ques simpliciter necessaria per la fabrica de la sculptura, arquitectura, y talla, que vulgarment se anomenan cornisas, columnas, frisas, alquitravas, taulons de mig relleu, pilastres, pedestrals y altres semblants, sobre las quals se fabrica y se dona principi, y cumpliment a la obra de sculptura, arquitectura y talla, y si dits sculptors no podien obrar de dita materia, se seguiria, que no serian de profit algú las ditas arts, y restarian aquellas del tot inútils, puix no podrien fabricar Imatges, Retaules, Tabernacles etc., ques la obra propia y peculiar de ditas arts de sculptura, arquitectura y talla, tant necessaries per lo culto divino, com altrament.”

És a dir, que es tracta de no competir amb els fusters en la feina de pla, però sí reservar-se del tot els cada vegada més importants encàrrecs religiosos del tipus retaules, cadafals, tabernacles i cambrils.

Les reclamacions judicials dels fusters en contra del reial privilegi s'iniciaren el vint-i-dos de novembre de 1680 i es resolgueren tres anys després a favor seu amb una “scèdula resolu-



4. Maties Jener, “Saló de festes del Palau del Virrei a Barcelona.” Buri, c. 1668. Biblioteca del Seminari de Barcelona.

tiva”, datada el setze de juny de 1683, escrita pel lletrat Joan de Colomer i publicada segurament per iniciativa del gremi triomfador (fig. 3). Aquest darrer fullet, malgrat l'habitual feixugesa de la prosa jurídica, afirma clarament que el reial privilegi fundador de la nova confraria dels escultors els atorga l'exclusiva de l'obra en talla i en relleu, mentre que de l'arquitectura només els correspon aquella que és

“annexa y connexa a la sculptura”. A continuació passa a considerar què vol dir aquesta expressió i ho fa en un evident sentit restrictiu per als escultors:

“[...] los retaulas, sacraris, camerins, monu-
ments, reliquiariis, caras de organs, sepulturas,
y oratoris y todas las sobreditas fabricas se fan,
y de son primer fer son todas feyna de pla, sens
necessitar de esculptura, ni fisura alguna: y si
esculptura o incisura se fan en aquellas, son ad
ornatum y per accidens, essent accessoris a la
arquitectura, o feyna de pla [...]; lo retaule nos
fa per a la esculptura, o incisura, sino que pren
son ser de aquella primera obra de arquitectu-
tura, o de pla, y la esculptura, o incisura ques
fa despres es per adorno del retaule.”

Y més endavant conclou:

“[...] las cosas que donan de manutenció als
fusters, posant entre ells, arquillas, guardajoyas,
y arquimesas, y altres semblants obras que
propriament no sian destinadas per la sculptura;
perque la fabrica de guardajoyas y una arquilla
y arquimesa te tanta primor y art com pot tenir
un retaule, camerí y sagrari, y demás exemples
de la manutenció dels escultores; com consta
de la planta y trassa que se exhibirà, y per la
mateixa raó que sels permet als fusters la pos-
sesió de fer arquillas, guardajoyas y arquimesas,
sels ha de permetre obrar tot allò que pro-
piament no es destinat per la esculptura o
entalladura. Ajustant a tot lo sobredit, lo que
resta ponderat ja, que la esculptura no te desti-
nació alguna, y sols es propi della lo fer una fi-
gura, o un tauló de mitg relleu en ditas soles
operacions la esculptura està de per se, y en les
demés per accidens, y annexa la esculptura a la
arquitectura, y no la arquitectura a la esculptura.”

* * *

L'estudi del mobiliari civil dels segles XVI i XVII hauria d'afrontar-se mitjançant el creuament de tres vies bàsiques d'informació. En primer lloc, les fonts documentals escrites, sobretot els inventaris, en segon lloc, les fonts iconogràfiques, és a dir, les imatges antigues

on figurin mobles, i en tercer lloc l'estudi detallat de les peces conservades i de l'evolució de les tipologies més habituals. Els inventaris de béns *post-mortem* o fets amb motiu de capitulacions matrimonials, o de professió religiosa o per altres causes, són una font privilegiada d'informació sobre el parament i la riquesa de les llars i sobre els costums d'ús d'aquests objectes. Hi ha però una dificultat evident: els inventaris fins ara publicats d'aquests dos segles que hem sabut localitzar, són només una petita, petitíssima, part del material conservat, que segurament es pot comptar en desenes de milers.⁹ Aquesta realitat ens obliga a ser molt prudents i a veure les dades que ara tenim com un simple testimoni puntual de fets concrets, que de cap manera no són susceptibles de generalització. Un buidatge prou ampli dels inventaris, tanmateix, sí que ens hauria de permetre suggerir unes pautes de freqüència per a una determinada tipologia de moble, i un cert perfil sobre la seva evolució i cronologia. D'altra banda, un repàs sistemàtic de les fonts literàries ens ajudaria a contrastar la validesa i la versemblança d'aquestes hipòtesis derivades de la font bàsica, però no única dels inventaris.

Amb plena consciència d'aquestes profundes limitacions, intentarem unes sumàries pinzellades sobre el parament de la llar a Catalunya en aquesta època. En aquest mateix catàleg ja Jaume Barrachina ens ha advertit sobre la necessitat de distingir de manera absoluta els diversos estaments socials, que tenen nivells de riquesa i formes de vida prou contrastades. Deixem de costat el món rural. Els estudis de Jaume Codina i de Núria Sales assenyalen la tendència constant al llarg d'aquests dos segles a l'augment del parament, en el cas dels pagesos rics, que usen ja mobles de custòdia i de repòs i no solament conviuen amb els estris de treball com succeïa en èpoques anteriors.¹⁰ El sector social més elevat, l'alta aristocràcia cata-

⁹Només el material conservat a Barcelona a l'Arxiu Històric i sobretot a l'Arxiu de Protocols és ja enorme. Agraïxo a Manuel Peña, Joan Bosch i Marià Carbonell l'ajuda prestada en el recull d'inventaris publicats i inèdits per ells localitzats.

lana: els Cardona, els Montcada, els Requesens etc., resideixen normalment fora del país i els seus hàbits socials depenen dels models cortesans. Les seves responsabilitats militars i de govern els obliguen a continus canvis de residència i per això el seu equip mobiliari és adaptat a aquesta situació. Posseixen diverses residències urbanes i rurals, però la part més substancial i valuosa dels objectes de la seva quotidianitat hom els transporta a cada desplaçament. Es tracta, a més, i majoritàriament, de productes d'importació: tapissos flamencs, mobles italians o alemanys, argenteria, joies, vidre, i els luxosos vestits i la roba de casa. Per això, Estefania de Requesens el 1534 quan proposa a la seva mare la comtessa de Palamós de reunir-se amb ella li escriu: "la casa m'ha alegrat los esperits, que es molt gentil, i ha molt aposento i és ben fort, però encara hi resta espai a on vostra senyoria poria trasar". És a dir, que encara queda espai per projectar —trasar— la instal·lació de les estances i els mobles de la comtessa. Aquesta mateixa idea de muntatge per fer habitables els interiors d'acord amb un estatus determinat és el que suggereix el terme *aparellar*, tret també de l'epistolari d'Estefania de Requesens: "La casa de Barcelona serà menester per al marquès d'Elx; jo ho he escrit a mossèn Capeller per a què l'aparelle. Vostra senyoria mane-li lo mateix."¹¹ Convé no perdre de vista que aquestes operacions d'instal·lació es basen sobretot en la presència abundant d'elements tèxtils: tapissos, rebosters, domasos, draps pintats, dossers, cortines, catifes, etc., que permeten partir l'espai i fer estances guarnides i confortables. Aquests elements eren els veritablement cars i valuosos ja que els mobles només molt rarament —peces d'importació o recobertes de plata— assolien preus comparables amb aquests teixits de luxe. Així, per exemple, d'un llit, les seves colgues i el parament poden arribar a costar més de deu ve-

gades el preu de l'estructura de fusta que el conforma, la qual, com que ja és pensada per vestir, no rep cap mena de treball de talla o de pintura decorativa.

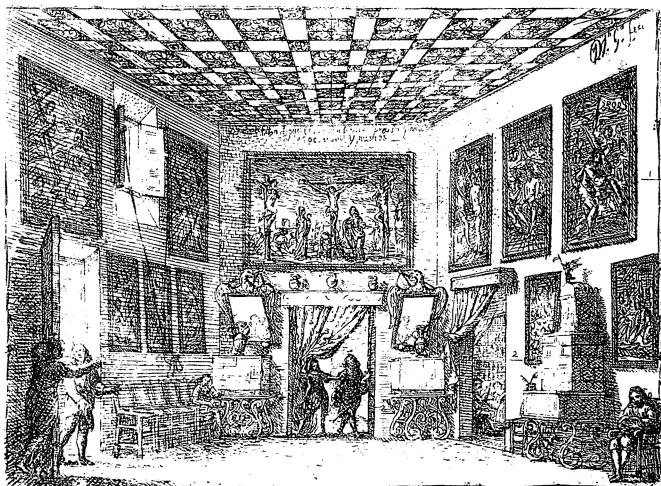
Els sectors socials benestants de les ciutats: la petita noblesa, el clergat superior, els lletrats, els mercaders i la menestralia més pròspera, són els consumidors naturals dels mobles de producció catalana que ens han arribat, i que en bona lògica devien omplir les seves cases i palaus. A la primera meitat del segle XVI no es detecten canvis significatius en l'organització interior dels habitatges. Hem de pensar en una estructura de palau similar a la del segle anterior: estable, celler, cuina i serveis a la planta baixa, amb accés a un hort o jardí, pati interior amb escala d'honor fins a la planta noble del primer pis, on trobem les estances privades i públiques, i una segona planta per als criats i els altres membres de la família entit amplí, que pot tenir també una galeria. Als habitatges menestrals les dimensions són més reduïdes i a la planta baixa hi ha sempre la botiga o el taller. Les estances més importants dels habitatges són la cambra o el dormitori i la sala-menjador, és aquí on es concentra la major part del mobiliari. En el cas de propietaris lletrats o nobles cultes, hi trobem també un estudi de petites dimensions. La continuïtat amb l'època anterior és molt clara ja que els inventaris mencionen a les cambres els habituals *llits de posts* i el seu parament tèxtil, a vegades se citen *llits encaixats*, és a dir quan a partir d'una tarima prenen forma de caixa i normalment es col·loquen adossats a la paret¹². Les caixes, cofres, mig cofres, bancals i llitotxas¹³ són les peces més citades pels inventaris en els dormitoris. A la sala es mencionen també caixes i cofres però els són més propis les estrades, els bancs, els arquibancs, els escambells, les taules plegables o fixes, el tinell quan n'hi ha, o altres mobles més luxosos com arqueime-

¹⁰Vegeu Codina, Jaume, *Els pagesos de Provençana (984-1807). Societat i economia a l'Hospitalet pre-industrial*, Ajuntament de l'Hospitalet-Abadia de Montserrat, 1987-1988, 3 vol.; i Nuria Sales, *Els segles de la Decadència. Història de Catalunya*, Ed. 62, Barcelona, 1989, p. 229-235.

¹¹Requesens, Estefania de, *Cartes íntimes d'una dama catalana del segle XVI*, La Sal, Barcelona, 1987, p. 40 i p. 95. [Ed. de Maite Guisado].

¹²Krüger, F., *El mobiliari popular en los países románicos*, Coimbra, 1965, p. 473-479.

¹³La llitotxa seria una caixa gran per contenir-hi roba i que, per la seva dimensió, podria ser usada com a catre per dormir-hi a sobre. Vegeu l'inventari del bisbe Pere de Copons del 1670 publicat per Madurell a ABMAB, 1946, p. 401.



5. José García Hidalgo, "Interior d'un palau de Madrid." Aiguafort, 1693. Museu Nacional d'Art de Catalunya-Gabinet de Dibuixos i Gravats.

ses, armaris, o cadires de braços. Els elements estructurals com els enteixinats del sostre o les xemeneies, normalment no s'inventarien, però és probable que existissin i que fossin elements molt significatius en la decoració de les millors cases. Als estudis-biblioteca es mencionen arqueses o papereres, caixes i armaris per a llibres, taules i cadires i també, a vegades, faristols notables, com ara el descrit a Mallorca el 1493: "una roda d'estudi, de siti de vuyt llibres, ab sos quatre faristols."¹⁴

A mesura que avancem en el nostre recorregut temporal i ascendim en l'escala social augmenta la superfície de les cases i els palaus, i alhora la riquesa del seu parament mobiliari i tèxtil. Són els espais públics aquells que busquen impressionar per les seves dimensions i per la seva sumptuositat. D'aquesta manera es tendeix a definir un gran saló sobre la façana

¹⁴Vegeu Aguiló, Estanislau de Kotska, "Inventari dels béns y heretat den Miquel Abeyar, notari, notable bibliòfil mallorquí del segle XV", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, (octubre 1898), p. 419. Aquest moble podria ser similar al que figura en una miniatura del segle XV del manuscrit 2572 de la Biblioteca Nacional d'Àustria a Viena, on es retrata l'autor a la seva biblioteca. Apareix reproduït al treball de Hasenohr, Geneviève, "L'esor des bibliothèques privées aux XIV et XV siècles". *Histoire des bibliothèques françaises. Les bibliothèques médiévales*. Promodis, Paris, 1989, p. 253.

principal dels castells i els palaus. Aquest seria el cas del castell nou de Llinars, enllestit el 1558 i que ja fou elogiat el 1567 per l'ambaixador venecià Sigismondo Cavalli,¹⁵ i on destaca el seu saló ornat amb un sostre teginat i amb un fris alt amb pintures profanes. El mateix trobem al desaparegut palau del virrei, que fou enllestit entre el 1668 i el 1688, a partir de les traces de fra Josep de la Concepció, segons encàrrec del virrei Gaspar Téllez-Girón, duc d'Osuna, que ocupà el càrrec entre el 1667 i el 1669. Efectivament, aquest edifici tingué un gran saló del tron i de festes que coneixem gràcies a una estampa signada per Maties Jener (fig. 4) a partir d'un dibuix de fra Josep.¹⁶ Creiem que es tracta de l'única imatge que pretén representar un espai interior d'aquests segles a Catalunya, al marge de les poques imatges religioses o mitològiques ambientades en un interior, com ara una anunciació o un sant sopar, que tenen una intenció diferent i per tant un valor documental molt secundari. Recordem a més que ni per al *Salón de Espejos* de l'Alcázar de Madrid, ni per al *Salón de Reinos* del Buen Retiro, espais claus del cerimonial de la cort de Madrid, tenim imatges d'època en aïllat com aquesta. L'estampa de Maties Jener ens mostra una gran sala amb cinc amplis balcons sobre la plaça Palau i dos més al fons sobre l'actual passeig del Marqués de l'Argentera. Entre aquests dos balcons trobem el tron sobre una tarima, emmarcat per un reboster i cobert amb un dosser. Hi ha dues balconades interiors amb gelosia en els dos costats curts de la sala, bé per a les dames en determinades cerimònies, bé per als músics a les festes. La paret esquerra es decora amb quatre arquemeses coronades amb escultures i un tapís a la zona central. L'entrada es trobava al costat curt

¹⁵Al cap de cinc milles, hom arriba a un lloc anomenat Llinars, veïnat de cases. No gaire lluny, el senyor, que és un privat gentilhome, hi ha construït un palau tan bell que d'ençà que hem entrat a Espanya no n'havíem pas vist cap com aquest." Vegeu Bolós i Masclans, Jordi, *Com veieren els països catalans alguns viatgers del segle XVI*. Dalmau, Barcelona, 1980, p. 51.

¹⁶L'estampa es conserva a la Biblioteca del Seminari de Barcelona i fou publicada per primer cop per Casanovas, Maria Aurora, *L'Art Català*. Aymà, Barcelona, 1958, vol. II, p. 135. La inscripció central al peu diu: "Perspectiva del salon de los festines deste palacio. Las armas repetidas arriba son las de Sus Majestades y estan en los tres repartimientos del medio del llano de la boveda y las de los Exms. Srs. Duques de Osuna estan repartidas en las quatro lunetas de los quatro retangulos de la boveda".

oposat al tron. Sorpren en un primer moment l'efecte de buidor del conjunt. El fet s'explica perquè es tracta del projecte d'un arquitecte i no d'una realitat que es copia del natural, i també perquè la imatge és feta per destacar sobretot la monumentalitat de l'espai: la seva sobèrbia alçada, que comprèn dues plantes, i la seva longitud. El moblatge que hi apareix és, doncs, el que correspon a les funcions representatives bàsiques. La resta no hi figura ja que depèn de les diverses cerimònies, àpats o festes que haurà de cobrir en un futur.

Per desgràcia no tenim, o no hem sabut localitzar, cap document gràfic que ens informi sobre els interiors de les residències urbanes benestants. Ens hi pot ajudar indirectament l'estampa del pintor i gravador José García Hidalgo (ca. 1646-1719) que il·lustra el seu llibre, *Principios para estudiar el Nobilissimo y Real Arte de la Pintura*, publicat a Madrid el 1693 (fig. 5). Aquesta imatge reflecteix lògicament un interior madrileny del final del segle XVII, però en la mesura que coincideix amb una pintura de Michele Regolia datable cap al 1670 i que ens retrata un interior privat de Nàpols,¹⁷ creiem que ens és lícit imaginar que les cases benestants de Barcelona podrien haver tingut un aspecte similar, atès que, a més, els inventaris enumeren la mateixa tipologia de mobles. Les dues imatges presenten una sala-rebedor que dona accés a altres estances nobles com són el dormitori principal o la sala-menjador. Tots dos espais comparteixen la voluntat de manifestar un nivell social elevat, gràcies a la presència de mobles de luxe com les arquimeses monumentals, els miralls —penjats amb una lleugera inclinació—, les cadires col·locades contra les parets —al segle XVII mai, o rarament, no hi ha mobles al mig de les sales—, les cortines que vesteixen les portes però no les finestres, i sobretot les pintures amb els seus marcs que omplen les parets fins al sostre, un dels emblemes més característics de la riquesa i de la cultura dels propietaris. Aquesta

¹⁷Aquesta pintura es pot veure reproduïda i comentada al catàleg, *Pittura Napolitana de Caravaggio a Giordano*. Museo del Prado, Madrid, 1985, p. 260.



6. Pedro Perret, fill, "La Infanta Margarita i el seu confessor." Buri, 1636. Museu Nacional d'Art de Catalunya-Gabinet de Dibuixos i Gravats.

abundància de pintura contrasta amb el saló del palau del virrei que acabem de veure i que se'ns presentava orfe de quadres a les parets. L'explicació cal trobar-la en el fet que aquest darrer és un espai públic i el seu guarniment s'ha de resoldre amb tapissos, frescos, o amb sèries de teles amb un programa iconogràfic polític o dinàstic, com es féu al Saló de Reinos, ja que la hipotètica col·lecció de pintura del virrei és purament privada i com a tal devia de guarnir només les estances residencials del palau.

Un dels costums privats en ús a Espanya i Portugal fins al segle XVII i que més difereix dels nostres hàbits actuals és la presència de l'estrada com a lloc de reunió i de treball per a les dones, que hi seien sobre coixins, al terra o en cadires baixes. L'estrada ocupava una part de l'estança i a voltes es rematava amb una petita barana de separació. Aquest costum, que era practicat per totes les classes socials inclosa la més alta aris-

toçràcia, el tenim plenament documentat per la literatura castellana del Segle d'Or i era motiu de sorpresa per als viatgers estrangers en el Madrid de la primera meitat del segle XVII.¹⁸ L'estampa que ara presentem (fig. 6) és feta per Pedro Perret fill i il·lustra el llibre de Juan de la Palma, *Vida de la Sereníssima Infanta Sor Margarita de la Cruz* (Madrid 1636). La infanta Margarita (Viena, 1567-Madrid 1633) era neboda de Felip II, ja que era filla de la seva germana Maria d'Àustria i de l'emperador Maximilià II, i va viure a Madrid des del 1581 on professà a las Descalzas Reales el 1584. Aquí la veiem en un interior cortesà, asseguda sobre un coixí sobre una catifa i emmarcada per un rebooster amb les armes imperials i per un dossier, en actitud d'escoltar els consells del seu confessor, abans de fer-se religiosa. El gravat no detalla l'estructura de l'estrada però sí documenta com un fet ben natural que la princesa sigui al terra sobre un coixí i no en una cadira de braços com ho fa el seu interlocutor.

En el cas de Catalunya, la informació que tenim sobre aquest costum és malauradament molt escassa. Sembla que hi ha estrades al principi del segle XVI, ja que en l'inventari dels béns relictes del pintor Pere Mates fet el 1530 s'indica clarament: "Mes en lo mengedor. Primo una estrade ab tres cayxons, les dues ab cuberta, la una sens cuberta sòtil. Mes en dit mengedor un altra estrada ab tres cayxons ab sos cubartós. [...] Mes una estrada verda e leonada ab cayxons ab cubertós." No podem citar altres exemples d'estrades en inventaris, encara que sovint s'hi mencionen cadires baixes, *cadires de dona*, i també *cadires d'estrado*.¹⁹ El fet

no tindria més importància, atès el reduït nombre d'inventaris publicats, si no tinguéssim un notable testimoni del segle XVII on s'afirma clarament la desaparició a Catalunya del costum femení de seure a l'estrada. Es tracta d'un text manuscrit conservat a la Biblioteca Universitària de Barcelona obra d'un jurista, Onofre de Selma i de Salabert, que es declara "*doctor en derechos natural de la ciudad de Barcelona, residente en la de Urgel*", i també consta pel mateix text (fol. 43v) que l'autor va viure a Castella trenta-sis anys, de la qual cosa es dedueix que es tracta d'un home ja madur en el moment de la redacció. El manuscrit es titula *Verdad defendida...* i és alguns anys posterior al 1632, ja que és una resposta a determinades crítiques escrites que rebé un text del bisbe d'Urgell Antonio Pérez presentat a les corts de Barcelona del 1632. En realitat és un escrit feixuc de caire polític-jurídic d'escàs interès, però que conté una llarga disgressió (fol. 41v-47v), totalment fora de lloc, sobre les dones catalanes i el seu comportament social, on l'autor demostra abastament la seva entusiasta misogínia. Així, després de criticar asprament el costum de les dames d'anar a les festes o *sarraos*, en critica també la llibertat de moviments:

"[...] assi assiendose a la ocasion de las visitas, que dizen se han de pagar con puntualidad, y las unas y las otras las afectan con esta intención, y a la ocasion de las devociones, con el salvo conducto de la exterioridad de bueno: no ay parar en casa en todo el año; sino vagar y trotar; ni ay quien caliente un asiento jamás; y aun por eso, se usan tan poco los estrados en Cataluña; siendo en otras partes el continuo centro y reposo de las señoras; porque las nuestras, si se han de sentar alguna vez, es muy de passo, y assi se contentan con una silla, en que estan mas aptas para la mudança, pues tienen los pies plantados a fuer de caminantes y pueden usar dellos a su alvedrío; y no tan bien en el estrado, donde sentadas sobre la alfombra o la alhomada pierden sus pies la actividad y se embarazan con la travazón de piernas, y para desahazer esta, y cobrar aquella, y levantarse son

¹⁸Vegeu un bon estudi sobre el tema al treball de Aguiló, María Paz, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*. CSIC, Madrid, 1993, p. 22-24.

¹⁹L'inventari de Pere Mates fou publicat per J. M. Madurell a ABMAB, 1946, p. 368. No queda clar si aquests *cayxons* són calaixos dins l'estrada o més probablement alguna mena de caixes tipus bancal per anar a sobre de l'estrada. A l'inventari del bisbe Pere de Copons del 1670, publicat al mateix lloc, p. 394, se cita: "Un estrado de terciopelo carmesí guarnecido con franja de oro de Milán, con sus borlas de seda carmesí, y oro, esto es, estrado con tres almohadas, también con sus borlas, cobriestrado, o tellis de tafetán doble carmesí liso. Iten, la cilla terciopelo carmesí con su galón de oro, y franja, con clavazón y yerros dorados; y en el remate de la cilla sus pomos de bronce dorados. El qual estrado y cilla de terciopelo carmesí se ha estimado por parte de dicho ilustrísimo señor obispo, en quinientas sessenta ocho libras". Queda clar que en aquest cas l'estrada és una tarima de tipus cerimonial. Les *cadires d'estrado* són citades a l'inventari de Joana d'Aragó Folch de Cardona del 1608, citat per Josep Mainar, *El mueble català*. Destino, Barcelona, 1976, p. 88.

menester muchos mas movimientos; y a ellas no les conviene dificultar tanto la salida de casa.”²⁰

Hi ha trets evidents d'exageració propis d'un moralista, però de fet no hi ha cap raó per no atendre la idea de base: la separació de sexes estricta que significa l'estrada tendeix a desaparèixer al llarg del segle XVII, i és molt possible que aquest procés sigui més ràpid a les zones mediterrànies, com Catalunya i València, que no pas a l'interior de la península, com Castella o Andalusia, on pesen més la tradició rigorista de l'honor i la pervivència de la cultura islàmica.

La principal dificultat a l'hora de plantejar l'estudi de les peces de mobiliari civil conservades és l'absència de notícies segures sobre el lloc de producció dels objectes. En el cas de l'argenteria podem tenir l'ajuda preciosa dels punxons i, més indirectament, dels llibres de passanties, i per a les arts majors el suport documental de l'encàrrec i del pagament. En el mobiliari civil, malauradament, res d'això no és possible, ja que el més probable és que l'adquisició dels mobles es fes a la botiga o el taller dels mestres fusters, i que rarament hom utilitzés l'encàrrec previ amb protocol notarial.

La majoria d'experts en el tema, Josep Mainer, M. P. Aguiló, C. Castellanos, coincideixen a assenyalar la importància dels centres de producció de mobiliari a Catalunya i a València en les dècades finals del segle XV i les primeres del segle XVI. El fenomen sembla prou clar: tenim una tipologia de mobiliari al darrer gòtic amb força personalitat pròpia i alhora perfectament permeable a les grans tendències tipològiques i ornamentals procedents d'Itàlia i de Flandes. Al segle XVI la situació és la mateixa, o fins i tot millor. Trobem la continuïtat i l'evolució dels tipus propis, amb una primerenca adopció dels repertoris decoratius a l'antiga o “a la romana”, i sobretot, el que és més important, trobem també la incorporació dels nous models tipològics, de nous mobles, com ara els

escriptoris, els bufets i les cadires de braços. En el segle XVII continua l'evolució constant dels mobles ja coneguts, però, sobretot, destaca la transformació dels procediments tècnics amb la incorporació de materials abans poc emprats, com ara les fustes exòtiques, la closca de tortuga o el bronze daurat, sempre en la línia d'obtenir l'aparença d'una major sumptuositat.

El moble més emblemàtic de la nostra tradició és la caixa. És també el més citat en els inventaris i aquell del qual es conserven més exemplars. La seva tipologia és múltiple, i comprèn des de les luxoses arquetes per a la guarda de joies, les llitotxes per a roba, els habituals cofres, mig cofres, i els *cofres de tomba*, és a dir amb coberta curvilínia, fins a les caixes de nuvi i núvia. La caixa és el moble clàssic de guarda d'objectes amb un origen vinculat a les necessitats del transport, però que cada cop més esdevé un estri de parament fix de la llar, fins i tot com a moble de representació, ja que és un objecte de regal vinculat a les noces i al costum de l'aixovar. D'aquí la disposició de la tapadora superior aixecada de forma permanent per tal de lluir la decoració pictòrica o de talla de la seva cara interior. A la primera meitat del segle XVI trobem a Catalunya dues grans sèries bàsiques de caixa. La primera es caracteritza per la presència de la decoració daurada i policromada, que els inventaris a voltes anomenen “d'obra de València”. Aquestes caixes usen sovint la traceria gòtica entallada en forma de finestral a la zona central o a les portes, que més endavant es transforma en un baix relleu de tipus renaixentista aplacat a la manera de caselles. És freqüent també la convivència natural de la talla gòtica amb la decoració pictòrica amb motius ornamentals renaixentistes. Les millors caixes d'aquesta sèrie presenten figuració de tema religiós o heràldic a la cara interior de la tapadora o a la porta inferior. Aquest seria el cas de l'excel·lent caixa del Museu de Vic decorada per Perot Gascó (cat. núm. 29). La segona gran tipologia de caixes catalanes és la que refusa en la seva decoració el daurat i la policromia i, en canvi, adopta altres tècniques decoratives que poten-

²⁰*La verdad defendida*, manuscrit 1189 de la Biblioteca Universitària, fol. 44v. El primer que va utilitzar de passada aquest manuscrit fou Soldevilla, Ferran, *Historia de España*. Vol. V, Ariel, Barcelona, 1963, p. 216, nota 116.



7. Armari català del segle XVIII. Localització actual desconeguda.

cien la valoració de la matèria primera, la fusta, mitjançant la *intarsia* tipus cartoixana (marquets aplacats), o mitjançant les incrustacions d'ós i de fusta de boix segons la tècnica dita "del pinyonet", o mitjançant la talla en relleu aplacada, bé de tipus figuratiu ("plate-resc") o de tipus geomètric-arquitectònic, amb arcades i pilars, per citar un dels recursos més habituals. En aquesta segona sèrie tipològica el treball és obra exclusiva dels mestres fusters, mentre que en el cas anterior, la col·laboració dels dauradors i dels pintors hi és obligada. No ens queda clar si una de les dues sèries tenia un nivell d'apreciació més elevat, perquè es tracta en els dos casos de mobles rics i "artístics", al marge completament d'altres

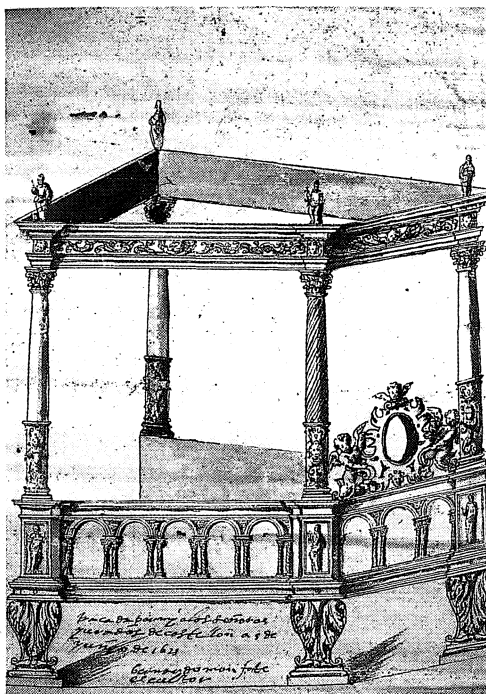
peces sense decorar que satisfien el gruix del consum popular, i que ara podem en part conèixer gràcies a singulars fenòmens de conservació com el produït al monestir de Pedralbes de Barcelona. Ambdues sèries evolucionen paral·lelament pel que fa a les proporcions entre les seves parts: hi ha una clara disminució de la soclada i un augment de l'horitzontalitat del conjunt en detriment de l'alçada.²¹ Els progressos de l'art de l'ebenisteria i la influència de les modes estrangeres seran la causa de la gradual desaparició de les caixes daurades i policromades que a la fi esdevindran una pura tipologia popular, com veiem a les caixes de mariner, per citar-ne un exemple prou conegut.

Un altre moble català d'aquesta època de gran interès és l'armari. A diferència de les caixes, en què són relativament nombroses les peces conservades, dels armaris, ens n'han arribat molt pocs exemplars. La seva forta personalitat i la seva proximitat tècnica i decorativa amb les caixes ens permet no dubtar de la seva procedència catalana. En contra de l'opinió antiga de Grace H. Burr que imaginava un ús religiós per a aquests armaris catalans, els estudiosos actuals, M. P. Aguiló i C. Castellanos, pensen que és probable que tinguessin un ús civil, segurament vinculat a l'aixovar masculí més luxós que no exclou alhora la custòdia d'objectes i documents valuosos. Els inventaris medievals catalans citen amb freqüència armaris als dormitoris i a les sales, encara que sovint precisen que es troben empotrats o encaixats a la paret. En aquest darrer cas potser hem de suposar que es tracta més de prestatgeries que no pas de peces de complexa elaboració. Si a aquesta tradició gòtica, plenament comprovada en la col·lecció de mobles de Pedralbes, hi afegim la segura influència dels mobles d'importació d'Itàlia o del sud d'Alemanya, no costa gaire imaginar la capacitat dels nostres mestres fusters i ebenistes per intentar plantejar mobles de custòdia en vertical, d'acord amb les tècniques i la decoració pròpies de les caixes. Un exemple d'alta qualitat és la peça del Museo de

²¹Per a més detalls en aquesta qüestió vegeu en aquest mateix catàleg les fitxes 28 i 33 a càrrec d'Eva Pascual.

Artes Decorativas de Madrid que figura en aquest mateix catàleg (núm. 36). Com a contrapunt curiós ens atrevim a presentar (fig. 7) una antiga fotografia de l'Arxiu Mas on apareix un armari de singular raresa.²² Amb totes les reserves pròpies de no conèixer la peça directament, creiem que es tracta d'un moble català, atesa l'única ubicació coneguda, la sobrietat de la decoració i l'existència de les mènsules decorades amb fulles, que són habituals a les caixes catalanes del sis-cents. Ens resulta especialment atractiva la peculiaritat del joc il·lusionista que creen les arcades i el terra de la zona baixa del cos superior, i que hem de veure com una ingènua adaptació local d'un motiu d'origen nòrdic, potser passat per la influència dels gravats del flamenc Vredeman de Vries. L'estructura en dos cossos, la forma semicircular de la zona alta i les potes d'àliga sobre una bola suggereixen una probable execució ja a les primeres dècades del segle XVIII.

El tercer gran moble català d'aquesta època que destaca amb llum pròpia és l'escriptori, paperera o arquimesa. Aquestes denominacions apareixen molt tardanament en els inventaris, mentre que determinats exemplars, pel tipus d'ornamentació, hom tendeix a situar-los a les primeres dècades del segle XVI. Només un buidatge prou ampli dels inventaris ens permetria confirmar o no aquest desajustament, que tal vegada podria explicar-se perquè els notaris, en un primer moment, els consignarien com a caixes o arquetes atesa la novetat del tipus. De fet, l'origen de l'escriptori és una qüestió encara oberta. Sembla que es tracta d'un moble de creació hispànica, per derivació bé de les caixes de núvia catalanes, bé de les arquetes mudèjars rectangulars, i que devia tenir les primeres manifestacions a l'entorn del 1500. Cap a la meitat del segle devia passar al nord d'Europa on devia assolir la seva condició de moble de luxe i representació, de *cabinet*. L'evolució de l'escriptori és senzilla. Primer presenta una doble obertura: una de frontal i una altra de



8. Bernat Monfort, trasa per al Illit de la Mare de Deu d'agost de la vil·la de Castelló, 5 de juny de 1629. Ploma i aiguada sobre paper. Arxiu Municipal de Castelló.

superior, aquesta darrera és la que subjecta la primera. Poc després, la zona superior deixa de ser practicable i només trobem la tapadora del davant que es tanca amb pany i clau. Finalment, queden els calaixos a la vista i el moble augmenta la seva verticalitat i busca una col·locació pròpia sobre una taula o un bufet, alhora que s'enriqueix amb materials nobles. En el seu origen, és evident que l'escriptori és pensat com un objecte transportable, apte per guardar-hi papers valuosos, joies i diners. D'aquí les nanses laterals i els calaixos secrets.²³ La ta-

²³El tema dels calaixos secrets es presta a una certa exageració. En tot cas és una mitificació ja antiga segons es dedueix del text de fray Pedro de Valderrama, *Ejercicios espirituales para todos los días de la Cuaresma*. Luis Sánchez, Madrid, 1604, fol. 551v: "Suelen los escritores [escritorios] famosos tener algunos secretos tan escondidos, que aunque un ladrón los decerraje y saque las gavetas de una en una, y los revuelva treinta veces, no dará con él, y lo tendrá delante de los ojos, porque se hacen a posta para guardar allí los papeles de importancia, o las preciosas monedas de oro".

²²Clixé Mas C-36920. A l'Institut Amatller la documentació de la fotografia indica com a ubicació "Casa Paldo. Solsona". Amb tota probabilitat es tracta d'un clixé dels anys vint.



9. Llit català del segle XVII. Localització actual desconeguda.

padora frontal és, sobretot, un element de protecció en cas de viatge i de decoració quan el moble és obert, per això no l'hem de veure com un suport de l'acció d'escriure.

El tinell o l'aparador és una peça de mobiliari que el segle XVI hereta de la tradició gòtica i que en la seva estructura demostra el gran sentit pràctic de la cultura del moble a Catalunya, ja que per sobre dels codis decoratius trobem una perfecta correspondència entre forma i funció. Recordem en aquest sentit com, a les peces que hem conservat, la seva ubicació era en el forat de l'escala entre la planta baixa i el primer pis, per tal d'estalviar espai a la sala.

En la sèrie dels mobles de repòs: bancs, cadires, taules i llits, tenim, per ara, moltes més dificultats per definir amb certesa la procedència catalana de moltes de les peces que ens han arribat. Les causes les trobem en la proximitat

més gran amb els models castellans i també potser en el fet que hi ha molt poques peces conegudes. És segur que a Catalunya es fabricaren tota mena de cadires, incloses les més solennes de tisora i de braços, també dites de frare. La col·lecció del monestir de Pedralbes hauria de ser un dels punts de partida més sòlids per a l'estudi detallat d'aquestes tipologies. Un dels models de seient amb més continuïtat en la tradició popular és la cadira tallada i policromada amb sobre de reixeta o de fibres vegetals trenades, que té en l'anomenada cadira de la reina de Pedralbes un dels exemples més destacats.

Per a l'estudi dels llits, la dificultat és encara més gran, perquè els exemplars conservats es poden comptar amb els dits de les mans. No en coneixem cap peça del segle XVI i l'escassa iconografia sobre aquest moble que trobem en la pintura de l'època, com per exemple a les anunciacions, sempre representen les colgues del llit i donen molt pocs detalls de l'estructura de l'objecte. Per al segle XVII la situació és també poc clara, però la publicació recent d'una traça per a "lo llit de Nostra Señora d'Agost" de la vil·la de Castelló de la Plana, datada el 1627 i signada per l'escultor Bernat Monfort²⁴ (fig. 8), ens hi pot ajudar, en part. Es tracta d'una estructura pensada per a una escala monumental i potser respon a un model retardatari, però és un document gràfic molt rar que explica com es podia concebre un llit sumptuós el 1627. Per comparació amb aquesta imatge creiem probable que dos exemplars publicats per M. P. Aguiló en el seu llibre (cat. núm. 327 i 328) puguin ser peces catalanes o valencianes, tal vegada derivades de models italians, com ja assenyalava aquesta autora. Un altre llit fins ara inèdit que coneixem només per una fotografia de l'Arxiu Mas (fig. 9) quan era en una masia de Sant Esteve d'en Bas,²⁵ també ens sembla

²⁴La descoberta correspon a Olucha Montins, F. E. *Dos siglos de actividad artística en la villa de Castellón (1500-1700)*, Noticias documentales, Diputación de Castellón, 1987, p. 62. També ha estat publicat per Aguiló, op. cit., 1993, p. 147.

²⁵Clixé Mas C-13721. A la làmina 4 del llibre de Byne i Stapley, ja citat a la nota 4, hi figura un llit del castell del Conde del Asalto a Guadamur (Toledo), que també recorda aquesta tipologia.

molt pròxim a aquesta tipologia. L'exemplar de la casa Solà d'Olot publicat per Feduchi i Mainar i un dels llits de la col·lecció Mateu a Peralada (Aguiló, cat. núm. 334), tots dos amb pilars tornejats i dosser, sense daurats i policromia, formarien part d'una segona línia tipològica de llits catalans, ja més avançada, de ben entrada la segona meitat del segle XVII.

Recuperar la quotidianitat dels nostres

avantpassats pot semblar, i ho és en part, un exercici impossible, desmesurat. L'estudi del moble i de les arts decoratives és, però, una de les vies més segures per avançar vers aquest objectiu. El moble és un fet de cultura prou ric i prou important, i hem d'evitar que l'estudi i el fruïment d'aquest fet, quedi limitat a uns pocs especialistes. La llarga i exemplar dedicació de Josep Mainar al tema és un repte obert a les noves generacions.