

Les arquetes italianes del segle XVI amb *pastiglia* del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona

Laia Callejà Galera

Gestió de col·leccions del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona

*El moble del segle XVI:
moble per a l'edat moderna*

Associació per a l'Estudi del Moble
i Museu de les Arts Decoratives, 2012, pp. 105-110

El Museu de les Arts Decoratives de Barcelona (MADB) conserva a les seves col·leccions quatre arquetes italianes del segle XVI, conegudes a partir de la tècnica que les decora amb el nom d'arquetes de *pastiglia*. Els materials emprats en la seva construcció, decoració, així com la iconografia que les ornamenta han generat nombrosa bibliografia i encara hi ha molts dubtes per resoldre.

Tot i que es té constància que des de 1440 ja es produeixen arquetes d'aquest tipus, el gran volum es concentra entre finals de segle XV i les tres primeres dècades del XVI, així com que l'àrea de producció es concentra a la zona septentrional d'Itàlia (al nord), d'acord amb la documentació escrita conservada. A part d'altres zones de desenvolupament de la cultura humanística, es considera que Venècia, Ferrara i Pàdua, sense descartar incloure-hi Bolonya, van ser els centres d'una intensa producció seriada.

L'origen d'aquest objecte es troba, a mitjan segle XV i fins al primer quart del XVI, entre les classes benestants de la societat italiana. El matrimoni entre una jove parella esdevenia un important negoci que situava les famílies dins de la vida social i política del territori. Els caps de les respectives famílies firmaven davant de notari, en presència dels testimonis d'ambdues parts, l'únic document escrit (*scritta / giuramento o sponsalia*) on es lligava el compromís dels núvis.

Entre la *scritta* i les cerimònies nupcials transcorria un llarg temps que servia per preparar tot allò que havia de tenir la llar dels dos joves.

Durant aquest llarg període fins al casament, succeïen un seguit d'actes rituals i cerimònies on la parella s'intercanviava regals. Era habitual que el promès delegués a un dels seus parents o amics portar, a la seva promesa, una petita capsula dita *coffanetto* o *forzierino*. Contenia petits obsequis preciosos com ara conjunts d'agulles de pit, pedres precioses, penjolls, cadenes d'or, entre d'altres objectes preats.¹

Les arquetes italianes amb *pastiglia* del segle XVI

Estructura

L'estructura més habitual que presenten aquestes peces és quadrada o rectangular, tot i que n'existeixen amb altres formes -construïdes a partir de posts unides a testa i fixades per claus de ferro. La fonadura se subjecta al buc amb claus i la coberta pot ser plana, de piràmide truncada o de pagoda, normalment unida al buc per naies a la part posterior i a la part anterior per un pany (a molla) simple. El fet que el pany sigui tan senzill ha portat l'especialista Maria Donata Mazzoni a concloure que aquest tipus de caixes eren un mer contenidor. Un embolcall preciós per regalar petits objectes, però no per custodiar-ne (fig. 1).²

Dins les diferents variants conservades també hi ha arquetes de tapa lliscant amb un llengüeta que encaixa i corre per les ranures practicades per la part interior del frontis i darrere del buc.

La tapa i la fonadura tenen les vores bisellades, que, amb l'aplicació de pastillatge, es conver-



Figura 1. Arqueta italiana del segle XVI amb *pastiglia*. El tancament d'aquestes arquetes acostumava a ser amb pany simple (MADB 29.368).

teixen en un element decoratiu més, i moltes de les arquetes tenen, a la tapa, un pom centrat al mig que ordena l'ornamentació floral i les escenes, totes fetes de *pastiglia* (fig. 2). Se'n conserven molts exemplars que presenten a la post de la tapa un llistó de mitja canya emmarcant les escenes centrals que, a més, serveix per realçar la decoració floral de *pastiglia* aplicada a sobre formant un cordó decoratiu (fig. 3).

Les arquetes, normalment, descansen sobre quatre potes en forma de bulb, possiblement emmetxades a la fonadura (fig. 4), tot i que n'hi ha que no en tenen, sense que existeixi cap traça d'haver-ne tingut mai.

Generalment, a l'interior de l'arqueta la fusta és nua, cosa que permet veure'n perfectament el color natural.

Els materials

Les fustes més emprades per a la construcció d'aquesta tipologia d'arquetes eren fustes tova de bosc de ribera: àlber, til·ler o vern.

Damunt de la superfície de la fusta s'hi feia una preparació per després poder-hi aplicar els

materials per a la decoració. La preparació es basava en la superposició de capes successives de cola, una capa fina de guix i bol vermell. Aquesta última capa era prèvia, i imprescindible, a l'aplicació del pa d'or que cobria tota la superfície del buc i que, posteriorment, es brunyia amb pedra d'àgata. Finalment, es puntejava amb punxons formats per rodetes per aconseguir línies rectes i paral·leles perfectes, recurs emprat per multiplicar els efectes lumínics del daurat.

Després del tractament de la superfície del buc es procedia a l'aplicació de la *pastiglia* o *pastillatge* (nom genèric que es dona a tota aquella decoració feta amb materials plàstics aplicats damunt de fusta). Aquesta pasta era el producte de la barreja de guix, pols de marbre i cola. Pel resultat compositiu de les escenes es dedueix que hi havia un ordre en l'aplicació. En primer lloc, s'aplicaven les columnes o pilastres que separen les escenes, després, es procedia a la realització del fons (per crear el camp i les estructures arquitectòniques) i, per acabar, figures emmollades fetes, molt probablement, amb motlles de plom.

La composició de les figures i les escenes s'acabava de modelar quan la pasta encara era calen-



Figura 2. Arqueta italiana del segle XVI amb pastiglia amb pom a la post de la tapa (MADB 37.938).



Figura 3. Detall d'una tapa (MADB 29.368).



Figura 4. Exempler amb potes en forma de bulb. Únic exemplar exposat a les sales del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona (MADB 37.925).

ta i s'aplicaven damunt les posts de l'arqueta fixant-les al buc per mitjà de cola forta.

L'ús d'aquest material permetia economitjar molt el cost final de l'objecte ja que, d'una banda, era un material molt més econòmic que el tan emprat os o ivori durant l'època medieval i, de l'altra, el treball en motlles permetia utilitzar les mateixes figu-

res per compondre escenes diferents, variant-ne la posició de les extremitats i incloent-hi uns atributs o uns altres en funció de l'escena representada.

Les anàlisis fetes a la pasta de guix en dues ocasions (el 1984 per l'estudi de De Winter-British Museum i el 2002 per M.D. Mazzoni)³ revelen els components de la matèria:

1. presència de blanc de plom.

2. pigments de color groc ocre i negre carbó, que servien per obtenir un to ambre, pròxim al preat ivori.

Per acabar, una altre material, avui en dia ja imperceptible als nostres sentits, són les olors essencials. Sabem per les fonts escrites que a la barreja de la *pastiglia* s'hi afegien essències animals com el musc (cérvol mesquer), l'ambre (de la balena) o el civet (gat asiàtic). Possiblement es degui a la creença que aquestes essències servien de protecció a les malalties que assetjaven la població a la segona meitat del segle XIV i que alhora servien com a desinfectant.⁴ Tot i així, les anàlisis fetes fins ara no presenten traces de dites essències i, per tant, caldria analitzar-ne d'altres per poder confirmar aquest fet.⁵

Iconografia, models de representació i difusió

La decoració d'aquestes arquetes és un dels aspectes més interessants i que més controvèrsia ha portat. L'enriquiment ornamental de les peces ha fet que, encara que fos fruit d'una producció seriada, sigui considerat com a objecte de luxe.

El fet que, de forma generalitzada, a la temàtica de les escenes la representació femenina és molt important ha portat a pensar que l'únic destinatari d'aquest objecte era una dona, però també es conserven arquetes amb temàtica de caràcter masculí, on es representen escenes de batalla, soldats, personatges a cavall en els plafons laterals i, en la tapa, medallons amb perfils d'emperadors romans, etc., fent evident que el destinatari final de l'objecte era un home i no una dona.

La diversitat d'iconografia representada fa pensar que les ocasions en què es donaven aquestes arquetes no només eren com a obsequi de prometatge o noces, sinó també altres celebracions, com naixements, aniversaris, festes civils o religioses.⁶

Les fonts de tota la imatgeria provenen, bàsicament, de temàtica inspirada en els *Triomfs de Cèsar* de Mantegna, episodis de les *Metamorfosis* d'Ovidi -a través de les obres de Petrarca i Boccaccio-, escenes d'exaltació de les virtuts heroiques de temps passats, encarnats en els epi-

sodis de la història romana, i la interpretació figurativa de temes clàssics de tipus moralitzant.

Algunes de les escenes més representades són les extrems de les *Metamorfosis* d'Ovidi, com la fi tràgica d'Acteó (Diana), Píram i Tisbe, el rapte d'Europa, Apol·lo i Dafne, el judici de Paris, mentre que de temàtica històrica hi trobem Gai Muci Escèvola davant el rei Pòrsena, la fi d'Atili Règul dins la bóta, Marc Curci o el suïcidi de Lucrecia.

La temàtica religiosa, lluny del que es pugui pensar, és molt poc freqüent entre les escenes més reproduïdes, amb una excepció: l'escena bíblica de Judit amb el cap d'Holofernes. Aquesta escena, juntament amb les de temàtica clàssica, perseguia la voluntat d'enaltir i homenatjar el poder de l'amor i la fortalesa de la virtut femenina.⁷

L'organització de les escenes s'adapta a l'estructura habitual quadrada o rectangular de les arquetes. Aquesta forma paral·lelepípedica fa que la disposició de les imatges s'ordini a partir de pilastres o de columnes que subdivideixen l'espai fent possible tenir més d'una escena a la mateixa cara del lateral del buc. Les escenes es disposen una al costat de l'altra sense tenir altra aparent relació que la d'estar de costat, i, per tant, no hi ha continuïtat narrativa o fil conductor entre elles.

La representació iconogràfica és complementada per una ampli repertori d'elements fitomorfs, com ara mascarons grotescos, harpies, tritons, dofins, cornucòpies i motius vegetals que, generalment, decoren la superfície de la tapa o, en forma de sanefa contínua, elements vegetals que ornamenten els bisells de les posts inferiors i superiors.

La difusió de la imatgeria a finals del segle XV i al llarg del XVI era a partir d'objectes quotidians i a l'abast dels artesans. Les ceràmiques historiades, les xilografies i les plaques de bronze eren petits objectes fàcilment transportables que circulaven pel nord d'Itàlia i que permetien la difusió de la iconografia que estava de moda en aquell moment a través dels temes i els models de representació. Tot i que les escenes i els models es repeteixen al llarg de dècades, se sap a partir de quin moment apareixen, i això permet datar, de manera aproximada, les arquetes.

Es pot parlar de l'establiment de models de representació i d'una influència directa quant a la disposició dels elements en l'espai similar a la xilo-

grafia ja que es donen similituds en la manera de representar determinades escenes, els personatges o els elements per omplir el fons. La finalitat era aconseguir uns artificis narratius semblants amb la intenció de transmetre un missatge a partir d'uns elements de gran simplicitat, equilibrant la relació d'espais i figures, i omplir el fons amb el mateix repertori: flors, plantes, arbres a terra, ocells al cel, etc.

La iconografia d'aquests objectes ha estat àmpliament estudiada per P.M. de Winter l'any 1984, de manera que va fer unes agrupacions segons la iconografia i els motlles utilitzats per fer les figures. Winter conclou que existeixen els següents tallers: "El taller del Judici de Salomó", "El Taller de l'arqueta major de Berlín", el "Taller de l'arqueta de Cleveland", el "Taller de l'Arqueta amb l'inscripció 'Amor' d'Ecouen", el "Taller dels Triomfs Romans", el "Taller de les figures allargades" i finalment el "Taller dels Temes Morals i Amorosos".

Aquesta classificació va ser rebutjada per un altre estudiós de la matèria, J.W. Pomeranz, l'any 1995, ja que considera que els models de les figures que serveixen a Winter per individualitzar els tallers sovint apareixen en una mateixa arqueta.

Tot i que Pommeranz rebutja la teoria de De Winter quant a l'establiment de set tallers de producció, es podria confirmar l'existència molt evident d'un d'ells. Unes seixanta-set de cent trenta arquetes analitzades podrien ser atribuïdes al "Taller dels Temes Morals i Amorosos".

Les característiques generals que planteja aquest taller són arquetes de buc amb els costats llargs amb tres columnes o pilastres decorades amb abundants motius vegetals i cornucòpies que divideixen l'espai en dos. Aquesta subdivisió de l'espai permet multiplicar el nombre d'imatges, fet habitual d'aquest taller.

Dins d'aquest grup d'arquetes s'hi inclouen des de les més senzilles amb tapa plana fins aquelles més riques en decoració. En els exemplars més complexos, la tapa pot arribar a tenir una forma monumental de piràmide truncada, sovint decorada de garlandes que enquadren mascarons, caps clàssics i busts de figures músiques.

La temàtica més representada per aquest taller, entre d'altres, és la d'Atili Règul, el judici de

Paris, Apol·lo i Dafne, Diana i Acteó, Píram i Tisbe, Gai Muci Escèvola.

La procedència de les arquetes del MADB

La majoria de les arquetes que avui dia formen part de les col·leccions del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona van ser donades al museu pel senyor Martí Estany (1874-1938), un empresari destacat en les activitats comercials i administratives de Barcelona de principis del segle XX. La seva afició col·leccionista va ser desenvolupada intensament durant deu anys, del 1916 al 1926, concentrant els seus esforços en la compra d'antiguitats, sobretot mobles, ceràmica i pedres de valor històric i artístic.

L'increment més important de les seves col·leccions fou després de la Primera Guerra Mundial, ja que durant la postguerra s'intensificaren les ocasions d'adquisició. Totes aquestes compres eren acompanyades de múltiples consultes i recerques quant a la vàlua de l'objecte.

Martí Estany de seguida s'adonà de la importància de dues de les seves col·leccions, la de rellotges i la d'arquetes, i per això les va incloure en el seu testament l'any 1927 a favor de la Junta de Museus.

La inestabilitat sociopolítica d'entre els anys 1930 i 1936 a Barcelona i la Guerra Civil espanyola van precipitar la donació, el 1936, a la Comissaria General de Museus que substituïa l'antiga Junta.

Els dos-cents dinou rellotges de butxaca i les setanta-nou arquetes van ser inventariats en el moment d'entrar a la Comissaria, mentre que la resta de peces que ingressaren com a llegat després de la seva mort, el 1938, no van ser inventariades a fins l'any 1943.⁸

A partir dels estudis podríem avançar-nos a dir que les arquetes del MADB s'afegeixen a aquest grup nombrós de peces produïdes per un dels tallers més prolífics, el "Taller de Temes Morals i Amorosos", amb dos aspectes principals que el defineixen: els temes de la història antiga romana i els *exempla virtutis*.⁹

Segons l'experta Marisa Zaccagnini, es coneixen prop de tres-centes arquetes arreu del món,¹⁰ i en aquest recompte no hi ha els exemplars del

Museu de les Arts Decoratives de Barcelona, ja que mai no han format part de cap estudi publicat ni de cap exposició. En aquesta publicació (pp. 134-136) s'analitza una de les peces (MADB 37.970) que forma part d'aquest grup d'arquetes italianes amb *pastiglia* del segle XVI, fins avui inèdites.

Notas

1 M. AJMAR-WOLLHEIM; F. DENNIS (eds.), *At Homme in Renaissance Italy*, 5 d'octubre del 2006-7 de gener del 2007, Londres, Victorian & Albert Museum, 2006, pp. 104- 121.

2 Maria Donata MAZZONI, "Cofanetti in pastiglia del Rinascimento: modelli, tecnica artistica, collezionismo e repliche", *ODP Restauro*, 14 (2002), pp. 89-98. (92?)

3 *Ibíd.*, pp. 93 i 94.

4 M. ZACCAGNINI, *Pastiglia boxes hidden treasures of the italian renaissance Catalogo mostra Miami Art Museum 13-28 aprile 2002*, Florència, Centro Di, 2002, p. 74.

5 MAZZONI, *op. cit.*, pp. 94.

6 *Ibíd.*, p. 89.

7 L. MARITINI; L. FOI, "Cofanetti in pastiglia del rinascimento italiano", *I Quaderni di Brixantiquaria*, IV (2002), pp. 11-17.

8 MASERES Alfons, "La col·lecció d'arquetes de Martí Estany", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, VII:79 (1937).

9 J. CRUZ LABELIAGA MENDIOLA, "Cofaneto (Cofre) del Renacimiento italiano en la Parroquia de Satiago de Sangüesa", *Cuadernos de Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3 (2008), pp. 503-603.

10 ZACCAGNINI, *op. cit.*, p. 74.