

Departament d'Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona

CASES GRANS.
INTERIORS NOBLES A BARCELONA (1739-1761)

Rosa M. Creixell i Cabeza

Directora: Teresa-M Sala i García

Tesi per optar al títol de doctora en Història de l'Art

Història, Teoria i Crítica de les Arts: Art Català i connexions Internacionals
(bienni 2003-2005)

Volum. I. Text.

*Ya le amanece el buen gusto
en el mueblaje; las casas
se adornan de cornucopias,
en vez de petos y lanzas,
y ya ven los españoles
que el papel y las indianas
para vestir las paredes
les hacen muchas ventajas
a los cuadros de Velázquez,
Cano, Ribera, que llaman
el Españoletto, y otros
pintorcillos de esta laya.*

Ramón de la Cruz. *El petrimetre.*

VII. Visions des de l'interior. Agençar l'espai.

Les descripcions dels interiors que molts autors recullen en les seves peces literàries, com a lloc predilecte on situar les accions dels personatges, esdevenen notícies de primer ordre per retratar com eren els habitatges en l'època. Així succeïa en moltes de les obres de Ramón de la Cruz, però és especialment significatiu *El petrimetre*, car indica que al voltant dels anys seixanta s'havien desterrat la majoria dels artefactes ornamentals que havien definit la centúria anterior i porta a plantejar-se un seguit de qüestions sobre el hàbits i les modes decoratives que estaven convertint-se en imperants en l'agençament de les llars aristocràtiques barcelonines entre 1739 i 1761.

Per adquirir una visió aproximada de com eren els interiors nobles, creiem que s'ha de començar analitzant l'ús del color en les arquitectures privades del període, car entenem que era, a l'igual que en l'actualitat i malgrat l'escassa atenció que s'ha dedicat a la qüestió, un element essencial en la creació dels diferents ambients d'una casa. En aquest sentit, sospitem que la tradicional anàlisi de les peces *per se*, sense l'esforç d'una mirada més global al conjunt d'una estança, no ha permès copsar la creació d'una determinada atmosfera i ha desvirtuat la fisonomia real de molts interiors. En el cas català, un clar exponent de la situació és que poques vegades s'esmenta el fet que els mobles anaven coberts amb teles dels més diversos colors que feien variar substancialment la impressió que els estadants d'una llar aristocràtica dels set-cents podien tenir de la que la nostra memòria col·lectiva, fruit d'admirar i apreciar les peces aïllades del seu context original, s'imagina. Això obliga, per tant, a intentar descobrir quins eren els colors de l'escenografia domèstica, la qual cosa portarà també a parlar de la importància assolida pels tèxtils, sense deixar de banda el recobriment dels murs amb tapissos o teles, per posteriorment veure quines eren els artefactes que componien el parament domèstic i que vestien els escenaris de la quotidianitat en la *casa gran* barcelonina. Tanmateix, i donada l'extensió i els objectius de la present tesi doctoral, hom s'ha vist obligat a fer una selecció dels objectes a analitzar, malgrat ser conscients que hi ha altres tipologies de peces susceptibles també de ser estudiades, però que no s'han contemplat perquè se'ls adjudica un valor secundari en l'agençament dels interiors de la noblesa de Barcelona entre 1739 i 1761. Fonamentalment, pel que fa al parament domèstic, hem centrat la recerca en el mobiliari, els elements lumínics i les obres artístiques, així com en petits artefactes decoratius.

A l'altre costat, en els tapissos, va veure les formes de salvatges i la "melée", menys fantàstica, de figures humanes i animals, d'una cacera, amb el porc senglar al capdavant, i els cérvols a la seva esquerra. Aquestes imatges van seguir excitant el seu ànim, a l'enlairar-se a intervals en brillants masses de color i d'expressió salvatge, sota les radiants espurnes del foc.

Thomas de Quincey. *Klosterheim, o la màscara.*

1. El color en l'escenografia domèstica.

Un tret coincident en tots els interiors de les *cases grans* barcelonines era la gran varietat de colors que apareixen en la configuració del que hom pot convenir a denominar "escenografia domèstica". Evidentment, aquesta conjunció de diverses tonalitats en un mateix espai, a partir de la convivència dels més variats artefactes artístics i decoratius, fa pressuposar, altrament, la creació d'atmosferes particulars segons cada funció o cerimonial. En aquest sentit, tal i com s'ha avançat amb anterioritat, cal insistir que l'aiguabarreig de colors en una estança esdevé un fet característic del període, en el qual es parteix d'una gran varietat cromàtica que el conformen de manera natural, juntament amb l'excés i la diversitat d'artefactes, tots ells realitzats amb diferents materials i tècniques, així com els revestiments dels murs amb arrimadors en les parts baixes, pintures al fresc o l'ús de teles. Malauradament, la parcialitat de les notícies extretes dels inventaris no possibilita incidir en les decoracions pictòriques de les parets, però, en canvi, desvetlla una preferència per les tonalitats i colors més en boga o el sentit d'*horror*

vacui que presidia les estances de l'aristocràcia local, car havien omplert les parets de pintures o mantingut els tapissos com una reminiscència del passat, sense deixar cap espai en blanc en els murs de llurs habitatges.

A grans trets, la imatge dels interiors nobles barcelonins divergeix de les elegants sales dels petits “hotels” de París, amb teles encastades a la paret, que reproduïen les més diverses escenes d'esperit rococó, o recobertes de boniques i artístiques *boisseries*. Això no obstant, una mirada minuciosa a l'aparença dels interiors de les *cases grans* permet establir minsos paral·lelismes amb les mansions franceses d'estil Regència i Lluís XV. Recordem les escenografies d'un saló i un gabinet anteriorment presentades on *alguns dels motius que formen part del repertori ornamental de Tramulles recorden les tipologies utilitzades per l'arquitecte francès Jacques-François Blondel*,¹ o el projecte d'un interior, conservat en el Gabinet de dibuixos i estampes del Museu Nacional d'Art de Catalunya, on es pot apreciar una proposta decorativa de clara influència francesa, per bé que no es pugui determinar si es tracta d'un treball a realitzar amb fusta (vegeu imatge 133). Cal, doncs, preguntar-se per l'existència de decoracions d'aquesta mena en alguna *casa gran* barcelonina, de forma similar al *Salon du Graveur Dermartean* exposat en el Museu Carnavalet de París, on romanen des de l'any 1973 (vegeu imatges 134 i 135). La confecció de les teles pintades per al saló va ser un encàrrec del gravador Dermartean, a l'entorn de 1765, al famós pintor François Boucher, qui comptà amb l'ajuda de Jean-Honoré Fragonard i de Jean-Baptiste Huet per finalitzar l'obra. El primer va realitzar la decoració de tres de les portes existents amb amorets fets amb grisalla, essent el més conegut *Deux amours tenant un vasque* (vegeu imatge 136), i al segon se li adjudica l'autoria de *L'amour triomphant* que decora la quarta porta de l'estança, mentre que sembla que Huet va col·laborar en el paisatge i els animals. ¿Potser podríem

¹ *La Màscara Reial. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001, pàg. 33.

considerar que *unas colgaduras de cotonina, pintada, parte de historia de Salomón que guarnecen las paredes de dicho estrado i unos arrimadeillos de lo mismo con sus guarniciones de madera dorada*² que vestien l'alcova d'una de les estrades de la casa de *don* Carlos Herrera estaven pròximes en la concepció decorativa i lluny en els motius escollits, entroncats clarament amb una estètica barroca, a les peces franceses? Fos com fos, el cert és que a les *cases grans* barcelonines era costum revestir les portes de llenç pintat, les quals són citades en la documentació com a “mampares” i que no han de ser confoses amb els paravents. A manera d'exemple, *don* Antoni Balaguer i Vilaplana, cunyat de l'anterior, tenia *dos mampares pintadas sobre tela que se hallan puestas en dos puertas de dicha sala*;³ el noble Carles d'Orís i la seva muller, Anna de Puiggener, en tenien tres en les portes de la primera sala del seu domicili barceloní. Desafortunadament, els únics exemples coneguts fins el moment formen part d'habitatges de fora de la ciutat, alguns realitzats durant la segona meitat de la centúria, però igual de significatius del que fins aquí s'ha anat exposant, entre els quals podríem destacar les d'*El Noguer de Segueró*, a Maià de Montcal, a la Garrotxa, d'inspiració neoclàssica,⁴ o les del saló principal de la *Casa Cortada*, a Vic.

Els arrimadors foren un element de llarga tradició en la decoració que donaven una gran vistositat cromàtica a les habitacions, gràcies a la representació dels motius més diversos en els panells que envoltaven cada estança. L'ús d'aquest revestiment per protegir les parets inferiors de les estances no va ser un tret exclusiu dels habitatges nobles catalans, ni evidentment barceloní, tal i com s'observa si es fa un repàs a la pintura europea precedent. D'aquesta manera, tot i no poder concloure amb total certesa que les parets decorades que apareixen en escenes com *La naissance de Marie*

² A.H.P.B, Not. Claramunt Gavarró, Ignasi. *Primum manuale inventariorum et encantum*. 1747-1767, Any 1761, fol. 207v.

³ A.H.P.B, Not. Claramunt Gavarró, Ignasi. *Primum manuale inventariorum et encantum*. 1747-1767, Any 1758, fol. 150v.

⁴ Pi de Cabanyes, O: *Cases senyoriales de Catalunya*. Barcelona, ed. 62, 1990, pàg. 171.

(vegeu imatge 137), de Vitore Carpaccio, o les que representà Bartholomaüs van Bassen, en els seus interiors (vegeu imatge 138) puguin ser considerades arrimadors, donada la seva alçada, ja no hi ha cap mena de dubte quan es tracta d'interiors propis del segle XVII on és factible posar com exemples l'obra *Prière avant le repas*, de Claes Janszonn Visscher, de 1690, o el *Retrat de família* pintat per Emmanuel de Witte el 1763 (vegeu imatge 139). Totes aquestes escenes d'interiors constaten la gran varietat de tipus existent i els materials que van emprar-se en els arrimadors de les parets, que podien ser ornamentats amb pintures, amb plafons decorats amb fines marqueteries o, fins i tot, enrajolats amb peces ceràmiques com els que va reproduir Peter d'Hooch en el quadre *El dormitori* (vegeu imatge 140) entre 1658 i 1660, de fons blanc i motius blaus, molt probablement manufactura de Delft.⁵

Novament, com que no han sobreviscut interiors de l'època, quan centrem la mirada en l'àmbit barceloní s'ha de concloure que no s'ha conservat cap exemple de l'època, però, en canvi, sí que un cop més estem en disposició d'elaborar un extens llistat dels que encara avui vesteixen determinades cases senyoriales en altres contrades del Principat. L'ús normalitzat dels arrimadors en els interiors benestants a Catalunya el testimonia les estances de la casa Trinxeria d'Olot, les de la casa Parrella de Vic, que mostren escenes quotidianes -converses, passeig, música, etc- protagonitzades per personatges benestants, o les de Can Falç de Sitges (vegeu imatge 141).⁶ Tanmateix, cenyint-nos al marc cronològic de la recerca, s'ha d'apuntar que la inexistència d'arrimadors de l'època queda contrarestada per l'existència d'un nombre considerable de referències documentals, especialment en els inventaris *post mortem*, que especifiquen la utilització d'aquest element decoratiu en les *cases grans* de la ciutat comtal, o per determinades

⁵ El pintor va reproduir un arrimador exacte en *Mujer despiojando un niño*, conservada en el Rijksmuseum d'Amsterdam, la qual cosa fa pensar en la possibilitat que l'artista el copiés.

⁶ Op. Cita. 3.

imatges, on podem destacar l'esbós atribuït a Manuel Tramulles, on es plantejà la representació d'un interior de l'època (vegeu imatge 142). En canvi, no constatem la presència en les *cases grans* de guadamassils de rics colors i motius que cobreixin les parets dels habitatges de la noblesa barcelonina, com s'apunta en el llibre *El moble a Catalunya*. Retornant als arrimadors, han de ser considerats com un element habitual en el parament de les estances interiors de la noblesa i creiem que no poden ser considerats com a elements econòmics, ni tan sols els coneguts com "estora de València", destinats als habitatges més humils, tal i com defensen els autors de l'obra que acabem de mencionar perquè també en els habitatges que pertenyien a membres del braç major de la noblesa barcelonina s'ha localitzat freqüentment aquest model de revestiment.⁷ Més enllà de les contrades catalanes, hom no pot oblidar de mencionar els arrimadors que encara es conserven en elegants palaus mallorquins, així com també resulta obligat interrogar-se per la seva acceptació en les llars aristocràtiques del Llevant, especialment en la ciutat de València.⁸ Determinar, per tant, amb certesa l'èxit dels arrimadors dins les estances del braç noble barceloní és difícil, però tot indica que cap mur restava al descobert i els indicis exposats obliguen a suposar que tota estança important estava vestida en aquesta primera meitat de la centúria amb arrimadors fets de tela i adossats al mur, o bé es pintaven les escenes directament a la paret a manera de falsos arrimadors. En realitat, el fet que siguin consignats de manera molt general s'ha d'entendre com que eren elements decoratius fortament arrelats en la decoració i, per tant, es tractava d'una manufactura poc novedosa en l'agençament dels interiors

⁷ Piera, M; Mestres, A: *El moble a Catalunya. L'espai domèstic del gòtic al modernisme*. Barcelona, Angle editorial, 1999, pàg. 99.

⁸ Vista l'escassa bibliografia existent desconexem la realitat de l'habitatge a la zona del Llevant. És factible pensar que les cases aristocràtiques valencianes haurien recorregut a ornamentar amb aquest tipus de gènere les parets de les seves estances, car tot indica que es generà una indústria important a València. El costum de revestir les parets amb els més diversos materials que combinen funcions estètiques i pràctiques no resulta un tret específic ni de l'època ni de l'àmbit estudiat en la present tesi doctoral.

benestants. Així, per exemple, en l'inventari de Ramon Falguera, són citats com *un joch de arrimaderos en las parets de dit aposento, ja molt vells*,⁹ o en una altra estança del mateix habitatge com *los arrimaderos de palla de dit estrado*.¹⁰ En la descripció de molts altres habitatges ni tan sols es deixa constància del seu ús. A casa del marquès de Barberà, entre la tapisseria pròpia, s'especifica únicament *uns arriamaderos per los quartos*.¹¹ En l'inventari de la seva muller, Josepa de Pinós i de Urriez, no hi apareixen, malgrat especificar-se que en el cas de la roba blanca, per exemple, *no ha de haveriguarse ab certesa lo número pertanyent a la senyora marquesa y lo propi de dit senyor marquès son marit, ni los del servey han sabut explicarho, porque en la casa, seusava de una y altre roba comunament*.¹² Tampoc pot tipificar-se la seva presència en determinats espais de manera contundent, encara que el més habitual en aquesta època és localitzar-los situats en estances de certa importància o representativitat dins el conjunt de l'habitatge. Els trobem preferiblement en aquells espais ocupats pels membres principals de la família, com les cambres personals i de dormir o en estances on accedien amics i convidats. En l'habitatge del noble Ramon de Dalmases i la seva muller, Maria Terré, hi havia arrimadors en dues estrades, la gran, que donava al carrer, i la que donava al jardí, en la cambra de les filles, anomenada com “de les senyoretetes”, i en el que morí la mateixa *donya* Maria. En canvi, i a diferència d'altres habitatges, ni el saló principal, ni la capella, ni altres estances de dormir de la família comptaven amb aquest tipus de revestiment decoratiu en les parets.¹³

⁹ A.H.P.B, Not. Avellà, Fèlix. *Liber inventariorum et encantorum secundus*. 1741-1754, Any 1752, fol. 182r.

¹⁰ *Ibidem*, fol. 182v.

¹¹ A.H.P.B, Not. Fontana, Francesc Josep. *Liber quintus inventariorum et encantum*. 1746-1749, Any 1749, inv. 32.

¹² A.H.P.B, Not. Fontana, Francesc Josep. *Liber quintus inventariorum et encantum*. 1746-1749, Any 1747, inv. 13.

¹³ A.H.P.B, Not. Campillonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fols. 516r-525r.

¿És possible confeccionar un catàleg o repertori de models dels arrimadors que vestien les estances de les *cases grans*? Encara que amb una certa dificultat, però atesa la coincidència i repetició en la descripció d'alguns d'ells, així podem pensar-ho. En qualsevol cas, tant en els arrimadors de la casa del noble Anton Móra com en els de la casa familiar d'Antoni Sunyer Massip es repetia el mateix model, que no era altre que l'arrimador de palla, en el primer cas, i d'espart en el segon, que combinaven els colors blanc i negre.¹⁴ En el *quarto fosc* dels Sunyer, gràcies a les anotacions del notari, sabem que la combinació cromàtica responia a un fons blanc amb vies negres en la seva part superior. No eren els únics que havien escollit aquest model d'arrimador, ja que en el saló del barceloní Joan de Novellet eren *los arrimaderos de dos pessos blanch y negre*,¹⁵ tret indicatiu de l'existència d'un repertori tipificat comercialment. En les primeres línies del present capítol dèiem que en les *cases grans* de l'aristocràcia barcelonina del període fou molt comú l'ús dels arrimadors d'estora o palla de València. Especialment significatiu és el seu ús entre 1739 i 1750 i fou molt present, encara, entrada la dècada dels seixanta, essent descrits com a peces velles i dolentes. Succeeix d'aquesta manera en l'inventari de la noble M^a Anna d'Amat i Lentisclà, en el de Francesca d'Olmera, en el de Josep Rocabertí o en el del comerciant ennoblit Felip de Butinyà, entre d'altres. Insistir, doncs, en el fet que, juntament amb els més rics, pintats sobre teles que representaven els més diversos motius, personatges o històries, era aquest el model més comú també en les llars de l'aristocràcia barcelonina i de les classes benestants, com els que tenia l'impressor reial Josep Teixidor, on es mostraven figures i edificis.¹⁶ En ocasions, aquestes estores de València eren pintades d'una única tonalitat, preferentment de color

¹⁴ A.H.P.B, Not. Veguer Avellà, Fèlix. *Primus liber inventariorum et encantum*. 1752-1755, Any 1754, fol. 262r.

¹⁵ A.H.P.B, Not. Ferrusola, Gerard. *Llibre primer de Inventaris y Encants*. 1735-1751, Any 1747, fols. 74r-75v.

¹⁶ A.H.P.B, Not. Avellà, Josep Marià. *Manuale contractuum et instrumentorum tertium*. 1757, fol. 4r.

groc o vermell o imitant les vetes del marbre. Una major diversitat presenten els arrimadors de la casa de lloguer que habitava el noble Josep de Copons i Boixadors en el carrer del Carme. La majoria d'ells eren de tela encerada i pintats, però en una estança havien estat substituïts per *uns arrimaderos de indianas, que tenen vuyt canas y mitja ab son llistó perfilat de or*. Curiosament, és també aquest mateix personatge el que guardava en una habitació, en què ja hi havia arrimadors, *sinquanta y un tros de set palms quiscun, de teles enceradas y pintades noves*, que cal suposar que haurien servit per ornamentar altres parts de l'habitatge.¹⁷

En tot cas, la varietat de models en la llar obliga a tractar els realitzats amb teixits, menys citats però d'igual rellevància, que podien anar a conjunt amb la resta de tapisseria de l'habitació, i dels quals podem donar un extens nombre d'exemples, sobretot en la dècada dels cinquanta. Un cas simptomàtic el trobem en la residència del noble Pere Jeroni de Quintana, que havia fet revestir una estança amb *tretse trosos del mateix tafetà de flamulas, forrats de tela que serveixen per los arrimadillos de dos estrados*,¹⁸ però que també s'havia emprat per la roba del llit, en les cortines o en els vint-i-quatre tamborets que vestien aquest espai. No és aquest l'únic cas que permet fer aquesta afirmació. Sense moure'ns de l'habitatge del noble Quintana, es poden mostrar altres casos on els colors i els tèxtils actuen d'element unificador de l'espai i aporten la idea de conjunt en el parament. El marquès de Puertonuevo, ampliant la llista, va fer confeccionar alguns arrimadors a casa seva que combinessin amb les sis cortines de tafetà de flàmules que cobrien els portals o portes i les dues cortines disposades en una alcova. Per la resta, en canvi, va optar per arrimadors de tela pintada.¹⁹ En tots els

¹⁷ Cada peça feia 1'40 metres.

¹⁸ A.H.P.B, Not. Comelles (major), Antoni. *Septimum manuale instrumentum, concordiarum, capitulorum, matrimonialium, testamentorum, inventariorum et encantum*. 1737-1753, Any 1751, fol. 34r.

¹⁹ A.H.P.B, Not. Comelles, Francesc. *Manuale secundum aut liber secundus testamentorum, inventariorum et encantum*. 1756-1758, Any 1757, fols. 92r-99r.

casos, indistintament de si presentaven imatges o no, la seva disposició era la mateixa: emmarcats a la manera de quadres amb fins llistons de fusta, llisos o amb mostra, bàsicament amb perfils de colradura, daurats o jaspiats. Així doncs, si als arrimadors, element escollit per mostrar el pes del color dins l'agençament dels interiors, afegim les pintures disposades a la paret, els objectes decoratius que vestien les estances o la gran varietat de materials i, per tant, també de tons cromàtics, en què estava realitzat el mobiliari hom no podrà negar la importància d'aquest en el parament domèstic, que venia reforçat, tal i com s'ha avançat en la introducció, pels mobles recoberts amb teles vistoses, a manera de tapets o fundes, que oferien una visió de conjunt i, de retruc, aconseguien una atmosfera decorativa unitària.

Allí, sota un quadre que representava el segon marquès de Dosrius de bracet d'una senyora exuberant i inacabable, que volia simbolitzar, en ella sola, la monarquia borbònica, els cavallers van abandonar les dames en unes cadires i en unes converses de drapets i pentinats i van tornar al centre guiats pel comentari que feia el doctor Dalmases...

Jaume Cabré. *Senyoria*.

2. El parament domèstic.

Una mirada ràpida als interiors de les *cases grans*, entre 1739 i 1761, faria concloure que el seu aspecte encara estava fortament entroncat amb els gustos i l'estètica barroca de la centúria anterior. Tanmateix, s'ha d'indicar que els seus estadants no van ser indiferents a les novetats i que, en la mesura del possible, van intentar adequar-se a les propostes del gust i l'elegància que dictaven els nous temps. Estaríem, doncs, en un període de transició estilística on la casa esdevé el mirall perfecte de la convivència entre allò nou, anomenat a la “moderna” i aquells artefactes que van quedant relegats a les estances menys importants, en les cambres dels criats, de moda en el passat però que ara són consignats com a “la moda antiga”. La convivència entre artefactes sumptuosos de diverses èpoques es converteix en un dels aspectes més remarcables del període i en un dels seus elements característics, que revela la casa com un espai viu en permanent transformació.

Des d'aquesta perspectiva, és necessari advertir que no es tracta de fer una història del moble, dels elements tèxtils o de la pintura i altres objectes artístics que ornaven la casa

noble barcelonina, sinó d'esbrinar quin tipus de peces escollien i empraven en el període. Circumstància que obliga a assenyalar que les conclusions assolides s'han de cenyir estrictament a l'estament nobiliari, encara que en ocasions ha estat pertinent mostrar la realitat d'altres grups socials com a contrapunt.

2.1. La importància dels tèxtils. Decorant l'arquitectura.

Durant un llarg període de temps, en l'agençament dels interiors va existir una figura cabdal: el tapisser. I és que aquest artesà, sobretot a França, a més d'ocupar-se dels tèxtils i de la tapisseria, en moltes ocasions era també el comerciant que exercí de decorador. Figura, aquesta última, sorgida a l'albada del segle XVIII a conseqüència de la rellevància que van assolir els interiors en les concepcions estètiques del moment, que cercaven una síntesi total entre espai i parament. Lawrence Wright, en *Warm and Snug: The History of the bed*, recull, referint-se a l'ofici de tapisser, el comentari d'una revista de 1747 que el definia en els següents termes (...) *como experto en todos los artículos que pertenecen a una casa. Emplea a operarios para hacer el trabajo que da nombre a su oficio, a ebanistas, vidrieros, enmarcadores de espejos, tallistas de sillas, de cabeceras y de postes de camas, al especialista de lanas, el mercero, el especialista en hilos, y a diversos tipos de metalúrgicos y a un nutrido ejército de oficios de las demás ramas artesanales.*²⁰

Respecte a les llars de l'aristocràcia barcelonina, dèiem que els tèxtils, és a dir, les tapisseries, les cortines de portes i finestres, els cobertors de taules, cadires o calaixeres, i el parament dels llits, esdevenen els elements més importants per crear un espai amb una certa coherència organitzativa. Imatge unitària, certament encara molt vinculada als

²⁰ Rybczynski, W: *La casa. Historia de una idea*. Madrid, Nerea, 1992, pàg. 134.

models imperants en el segle XVII sobretot per la pervivència dels colors carmesí i verd en les mateixes. Entre les pertinences del noble Josep Sadurní, el notari va recollir dos conjunts de tapisseria de seda que serien destinats amb molta probabilitat a dues estances diferents. El primer conjunt, de color carmesí, estava conformat per dos llits de domàs,²¹ les corresponents cortines per portals, els tapets per taules, cadires i bufets, així com els cordons del mateix to per penjar els quadres. L'altre conjunt, aquest de color verd, estava compost per un tapet, un cobrellit i vuit cortines.²² L'habitatge de Fèlix d'Amat i Lentsclà pot ser un nou exemple dels molts a mostrar. En l'estança on la família havia disposat el llit a "l'imperiala", el model més sumptuós de tots els existents fins el moment, la tapisseria feia conjunt amb el cobrellit, les cortines de dos portals, les cobertes dels tamborets i el tapet d'una taula, la qual cosa conferia majestuositat a l'habitacle.²³

En el mobiliari també cal destacar les teles com a element de guarniment i protecció, que cobria els sobres de tot tipus de taules, calaixeres o, fins i tot, seients (vegeu imatges 143, 144, 145 i 146). Malgrat que en cap història sobre el moble català i de la península es nega, ans el contrari, la importància dels elements tèxtils, són poques les referències al costum de vestir o cobrir els diversos mobles que ocupaven les diferents estances d'una llar. Com tampoc s'ha mencionat el costum de substituir les tapisseries per teixits més o menys lleugers i més o menys càlids, depenent de l'estació de l'any, com fan palès

²¹ En el període analitzat el terme "llit" fa referència al conjunt de teles que vestien l'estructura d'aquest moble. *Les lits comprennent presque toujours un "ciel", dit, à l'époque, impériale, souvent richement orné de draperies, de bouquets de plumes et d'ornements sculptés. Le "lit à la française" comporte une impériale de même dimensions que la couchette.* Vegeu Meuvret, J: *Les ébénistes du XVIII siècle français.* Paris, Hachette, 1963, pàg. 329.

²² A.H.P.B, Not. Prats, Sebastià. *Liber quartus capitulorum matrimonialium, concordiarum, societatum, inventariorum, auctionum, requisicionum, deliberacionum, compromissorum et aliorum diversorum.* 1755-1758, Any 1757, fol. 353r-353v.

²³ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber primus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auctionum.* 1740-1751, Any 1749, fol. 475v.

moltes de les cadires que han arribat fins els nostres dies, on el teleret és desmuntable a tal finalitat. El comte de Darnius tenia vint-i-quatre cadires i dos canapès de noguera nous, sense seient ni respatllet en el guarda-robes del segon pis de casa seva.²⁴ I en l'actualitat podem apreciar un cadiratge d'aquesta mena –conjunt de seients i canapè– en el museu Maricel de Sitges (vegeu imatges 147, 148, 149 i 150). Indicaven, doncs, la importància dels cobertors en el mobiliari, els quals no és limitaven únicament a un model concret de cadires, sinó que esdevingué una veritable moda decorativa en totes les tipologies. Els seients si no anaven enfundats, anaven coberts de rics coixins, com les cadires angleses de Joan Manuel d'Oms, marquès de Dosrius, reixades però vestides amb *divuit guarnicions de domàs carmesí (...); esto es: dos cuixinets, un per lo asiento y altre per lo respatllet gaurnit amb un serrallet de seda carmesina vella.*²⁵ La resta del cadiratge, tamborets i poltrones, confeccionat amb *domasquillo encarnat*, portava cobertors, també anomenats en ocasions amb el terme de “bossa”. Gaietana Oms tenia un llit amb coberta i bossa a la capçalera, i Ramon Sans una taula *oxavada* de fusta de noguer amb *panyo* verd i una coberta de guadamassil.

Dins els tèxtils emprats en l'agencament dels interiors barcelonins de l'aristocràcia no podem oblidar de citar el paravent. D'ús desigual entre els diferents habitatges analitzats, cal distingir dos models o tipologies d'aquest moble de protecció. Per una banda, el moble vertical d'una certa alçada amb fulles articulades i, d'altra banda, els mobles baixos que es disposaven davant les xemeneies per evitar que les espurnes saltessin dins l'estança i protegir així de la calor del foc. Mentre que el primer es normalitzà en els interiors domèstics europeus vers 1625, el segon era conegut i emprat

²⁴ A.H.P.B, Not. Fontana, Francesc Josep. *Liber quartus inventariorum et encantum.* 1738-1745, Any 1744, inv. núm. 57.

²⁵ A.H.P.B, Not. Rondó, Carles. *Inventaris y encants.* 1733-1755, Any 1755, fols. 242v-243r.

ja en el segle XIV.²⁶ D'aquest segon tipus era el que tenia la comtessa de Descepaux, Maximiliana Brodot, quan diu *un biombo, o ecran con guarnición de madera y en medio cubierto de paño bordado de estambre de diferentes colores que sirve a la ximenea del quarto*.²⁷ A més dels que es disposaven davant les llar de foc, d'una mida més reduïda, els paravents o mampares²⁸ es col·locaven davant les portes per evitar els corrents d'aire. Tot i això, la documentació consultada evidencia que existí una preferència per l'ús de cortinatges en les portes o portals en comptes d'aquestes peces mòbils, que resultarien millors com a elements de calefacció o d'abric en una estança al deixar passar menys corrents d'aire. A casa de Jaume Guàrdia es van comptabilitzar setanta-dues cortines per portals de diferents teixits, mostres i colors, on destacaven les de domàs carmesí, domàs groc, o les més senzilles de cotonada blava i blanca.²⁹ També les finestres anaven vestides amb cortines, entre les quals cal destacar les que tenia el marquès de Verboom, ja que, a diferència de la majoria, fetes de roba, les seves eren de vaqueta amb flors de diferents colors, és a dir, realitzades amb guadamassils ben treballats, cosa que demostra un cop més la pervivència dels gustos del segle XVII. Les cortines, situades en portes o finestres, estaven confeccionades amb acurats dissenys que no oblidaven l'ús de galons de sumptuosos fils de plata i seda de colors vius que contrastaven perfectament amb el fons. A més, en la seva disposició anaven també sempre guarnides de sanefes idèntiques en la part superior de portes i finestres.

²⁶ Reyniès, N: *Le mobilier domestique. Vocabulaire typologique*. 2 vol. Paris, Imprimerie Nationale, 1992, pàgs. 766-777.

²⁷ Vegeu annex documental: "Inventaris, núm. 4".

²⁸ Aquest és el terme més freqüent en els inventaris consultats i fa referència tant a les teles que cobrien les portes com a les estructures exemptes a manera de paravent que anaven col·locades davant les portes.

²⁹ Vegeu annex documental: "Inventaris, núm. 6".

Retornant al tema dels paraments, en ocasions citats en castellà com a *biombos*, entre les famílies del braç noble que van emprar-los es pot citar Gertrudis Copons, que en tenia dos disposats en la sala gran amb motius decoratius pintats,³⁰ el noble Pere Anton de Fluvià, o Francesca Olmera. La millor descripció de l'estructura d'aquests paravents la trobem en el que posseïa Josep Rocabertí, car se'ns explica que era de fusta vestida de tela pintada amb tanca de ferro per tancar-lo i els seus corresponents golfos per plegar-lo. Alguns d'ells podien arribar a tenir fins a vuit fulles. Malauradament, tampoc en aquest cas coneixem els motius preferits per decorar aquestes peces, encara que en l'inventari de Raimunda Brias, vídua en primeres núpcies d'Antonio Gallego de Montemayor, s'explica que els seus tenien pintats diferents gerros de flors.³¹

Menció especial mereix el tapís, car ningú no pot negar l'èxit i la importància d'aquesta peça tèxtil dins l'agencament dels habitatges al llarg dels temps a la península, en els quals s'hi representaven habitualment sèries historiades,³² ni la constant presència en l'engalanament de carrers, balcons i façanes en processons i celebracions públiques, com queda plasmat en determinades representacions pictòriques. Per obtenir-ne una mostra només cal recordar el paisatge urbà ornat que Domigo Martínez pintà al recrear la Màscara celebrada a Sevilla amb motiu de la pujada al tro de Ferran VI (vegeu imatges 20, 21 i 22).

Cenyint-nos a les llars aristocràtiques de Barcelona s'adverteix una pervivència d'aquest parament tèxtil en els murs de les seves residències, malgrat que va quedant relegat a un segon terme i es troba en grau menor amb comparació a les dècades anteriors. El

³⁰ A.H.P.B, Not. Fontana, Josep Bonaventura. *Primum librum testamentorum*. 1751-1755, Any 1754, inv. núm. 27, s/fol.

³¹ A.H.P.B, Not. Claramunt Gavarró, Ignasi. *Primum manuale inventariorum et encantum*. 1747-1767, Any 1747, fol. 16r.

³² Plourin, ML: *Historia del tapiz en occidente*. Barcelona, Seix Barral, 1955, pàg. 168.

nombre de peces comptabilitzades entre els inventaris aixecats entre la dècada dels quaranta i cinquanta no difereix en excés de la següent perquè en ambdós casos es recullen a l'entorn del centenar de peces, més o menys, molts dels quals ja no es troben penjats en les parets, sinó guardats en caixes, guarda-robes, o fins i tot arraconats en les golfes, signes evidents dels canvis de gust. La llista d'exemples és llarga. En l'inventari de Francesca Montfar, mare de la baronessa de Segur i vídua de Josep d'Aguilar, constatem l'existència trenta-nou peces de tapisseria que corresponien a diferents estances, però que estaven en un guarda-roba.³³ En aquest cas concret, però, cal matisar la informació, ja que la distingida dama va morir a l'estiu i, per tant, pot respondre al fet que s'haguessin tret de les parets a causa de l'estació en què es trobaven. No oblidem que els tapissos, a més de la seva funció decorativa, servien com aïllant tèrmic de les estances. El cert és que, en èpoques passades, en l'habitatge dels Aguilar havien estat guarnides amb tapissos l'estrada, la sala gran, la sala segona, diferents cambres, estances i saletes, dels quals únicament sabem que els rebosters de la cambra de *don* Ramon portaven com a motiu les armes de la casa Casador. En canvi, en la decoració de les estances del comte de Darnius, Bernardí d'Ardena, els elements de tapisseria van quedar relegats dins de dues caixes situades a la porxada, les quals guardaven *deu draps de tapisseria, çò es sis de grans, quatre de petits que són de la historia de Romulo y Remo ja vells*, propietat de la tia de la seva muller, *donya* Serafina de Morer i de Còdol. En aquest mateix espai, però, la comtessa guardava una *caixa llarga, gran en què hi ha quatre draps que es diu de bergana llista, o de diferents colors, que mi senyora comtessa diu que són de mi senyora D^a Maria Ignàsia a qui regalà de lo señor Abat de Sant Feliu son oncle*. A la resta de la casa no n'hi havia cap rastre, tret del reboster amb les armes de la casa Taverner que guardaven en el guarda-roba del segon pis.³⁴ Cas similar al de la llar dels marquesos d'Alfarràs, que

³³ Vegeu annex documental: "Inventaris, núm. 1".

³⁴ A.H.P.B, Not. Fontana, Francesc Josep. *Liber quartus inventariorum et encantum*. 1738-1745, Any 1744, inv. núm. 57.

en el moment de la mort del marquès l'any 1759, es localitzà en una peça auxiliar del segon pis tota la tapisseria, de la qual s'indica quina estança havia guarnit. Per això sabem que els set draps de tapisseria amb boscos *serveixen per lo estrado del doser*, els sis amb la història de la reina Ester eren per l'estrada llarga, els nou amb diferents històries anaven a la cambra de la xemeneia i en una cambra principal i, finalment, els deu restants en les estances privades de la vídua senyora marquesa.³⁵

Pel que fa a la terminologia emprada en la documentació, aquest parament tèxtil es denomina indistintament “drap” o “tapís”, a manera de termes sinònim, malgrat que determinats notaris i escrivans semblen reservar aquest darrer mot a les peces de més qualitat tècnica i artística. En altres documents són citats com a “drap de tapisseria” i, en menor grau, com a “drap de ras”, que, tal i com apunta, M. Carbonell, podria ser una corrupció del terme “drap d'Arràs”.³⁶ Tampoc es fan massa mencions de les diferents tipologies de tapissos existents, aspecte que vindria a reforçar el desús cada cop major en els interiors de les *cases grans*, i on, bàsicament, els dos tipus més comuns són els coneguts amb els noms de “portalera” i “reboster”.³⁷ Sense entrar en les característiques específiques d'un i altre model, sols indicar que les diferències responen més als teixits que a les mesures, així com que el reboster portava brodades les armes de la família o llinatge en qüestió.

Els temes i les escenes brodades en aquests grans quadres tèxtils mostren motius propis del segle XVII, que no fan més que confirmar i afegir nous motius per qualificar l'ús del

³⁵ A.H.P.B, Not. Olzina Cabanes, Joan. *Manuale quartum testamentorum seu ultimarum voluntatum, ac quintum inventariorum et encantorum*. 1759-1761, Any 1759, fol. 76r.

³⁶ Carbonell Buades, M: “Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, Ca. 1575-1650” a: *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*. vol. XIII, Col·legi de Notaris de Catalunya, Barcelona, 1995, pàg. 114, nota 26.

³⁷ *Ibíd.*

tapís de signe de pervivència del passat dins les llars aristocràtiques del període. L'argument més freqüentment representat era el de caire històric, així com la representació de personatges o figures i, amb nombre superior als anteriors, també es trobaven els tapissos amb fullatges i elements de tipus vegetals (vegeu imatge 151). Pel que fa als episodis històrics, aquests poden ser dividits entre els que narraven escenes de l'Antic Testament i els que representaven fets extrets de textos històrics, mitològics i de les llegendes. Quant als primers, els d'història sagrada, van tenir molta acceptació els protagonitzats per personatges bíblics com Noè, Moisès, Salomó, la vídua Judit, o Josep el Just. Respecte als segons, era comú tractar temes com la vida d'Alexandre, amb gran èxit de l'episodi de la confrontació amb el rei Darios de Pèrsia, la història de Juli Cèsar, la de la reina d'Egipte Cleopatra, o l'elecció de Ròmul enfront del seu germà Rem, com a fundador de la ciutat de Roma a la muntanya Palatina, així com el tema de les amazones. De forma més esporàdica també són citades escenes de la història d'Holofermes. Amb tot, les escasses referències que han arribat fins a nosaltres dificulten en gran manera saber en la majoria dels casos quin moment ha estat l'escollit en la representació. En aquesta circumstància sols és possible fer conjectures. Així doncs, en el cas de Cleopatra res permet intuir si ha estat el banquet, els seus amors amb el romà Marc Antoni o la seva mort el tema escollit. Talment passa amb la història de Juli Cèsar.³⁸ En canvi, hom adverteix que les peces historiades corresponen tècnicament a obres de gran qualitat, car moltes vegades així és indicat, com les que tenia Felip Butinyà, en les quals es podien admirar les històries de Goliat, la de Raquel o les de les amazones, i que, procedents de França, estaven confeccionades amb estam i seda de la millor classe.³⁹ No faltaven en aquesta primera meitat de segle les tapisseries

³⁸ El tema de Juli Cèsar havia tingut una ràpida acceptació en la pintura barroca italiana amb les escenes "La mort del Cèsar" o "L'entrega a Cèsar del cap de Popeu". Vegeu Revilla, F: *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 1995, pàg. 93.

³⁹ A.H.P.B, Not. Campillonch, Fèlix. *Liber primus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1740-1751, Any 1743, fol. 353v.

de caceres i animals, considerats ja com a temes passats de moda, com els sis que guarnien la capella de la casa dels marquesos de Barberà,⁴⁰ o els que posseïa Fèlix Amat i Lentisclà, que eren guardat en el *rebot abont se salan los tossinos*. En aquest curiós armari, que denota el poc interès per aquestes peces en aquest moment, l'any 1749, guardaven uns vint-i-quatre tapissos de diferents mides, dels quals vuit representaven la història de Judit i tres representaven diferents animals.⁴¹ Tot i la substitució gradual dels tapissos per quadres en les parets, no deixa de sobtar la impressió que algunes estances guarnides encara amb aquests haurien produït als convidats i amics. En el cas anteriorment citat de l'habitatge de Felip Butinyà, el tema de les amazones estava desenvolupat en disset peces, disposades totes elles en la sala anomenada “del carrer”, deu més que la tapisseria, també francesa, que explicava una història fabulosa, cal suposar de tipus mitològic, que guarnia una habitació de la casa de Francesc Blanes Centelles,⁴² o set menys que la tapisseria flamenca ubicada en l'estradet de *don Joan Antoni Fontaner*.⁴³

Dèiem que per poder valorar el manteniment dels tapissos en les llars del període calia no oblidar el moment estacional en què s'havia aixecat l'inventari, ja que podia resultar que haguessin estat despenjats a causa de ser estiu. Això passava a casa del noble Ramon Dalmasas, que quan morí la seva dona, Maria Terré, el 16 de juny de 1750, s'indicà a quina cambra de la casa corresponia cada una de les tapisseries guardades en un guarda-roba situat en el segon pis de l'habitatge. És justament en aquest habitatge on

⁴⁰ A.H.P.B, Not. Fontana, Francesc Josep. *Liber quintus inventariorum et encantuum*. 1746-1749, Any 1747, inv. núm. 13.

⁴¹ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber primus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1740-1751, Any 1749, fols. 421v-422r.

⁴² Vegeu annex documental: “Inventaris, núm. 2”.

⁴³ A.H.P.B, Not. Alier, Ramon. *Liber primus inventariorum et encantuum*. 1731-1751, Any 1745, fol. 248v.

podem parlar d'uns cicles historiatos en la decoració de les parets, com a resultat dels motius escollits en les tapisseries que guarnien els diferents espais de la llar. En una s'escollí la història d'Alexandre el Magne, en una altra s'optà per Ulisses i Aquil·les, i en la darrera per l'episodi bíblic protagonitzat per Noé.⁴⁴ Tanmateix, i encara que el gust per l'ús de tapisseries en les parets cada cop era més fugisser, els preus encara eren considerables, tal i com consta en l'estimació dels encants del ciutadà Josep Escuder, que era propietari de dues tapisseries de llana, la primera, composta per dotze quadres que representaven la història de Moisès, es va valorar en 300 lliures i la segona, amb vuit peces i sense especificar quina història mostrava, valia 110 lliures.⁴⁵ En aquest sentit és important saber, per poder apreciar la seva consideració crematística, que en aquest mateix encant el moble més car, un tocador de xarol, va ser peritat amb 50 lliures, res a veure amb els tapissos o amb la peça de tela de *brocello de italia con cubiertas de estrado y cortinas de lo mismo*, que ho estava amb un valor de 112 lliures.

2.2. El mobiliari.

En la reconstrucció de qualsevol interior el mobiliari hi tindrà sempre un paper destacat, ja que és un element indicatiu de les maneres de viure o d'organitzar-se dins la casa. Atès que l'espai domèstic, tal i com indica D. Roche, està conformat per discontinuïtats, caldrà intentar allunyar-se de la construcció d'un discurs sobre l'evolució del moble segons la classificació històrica més estricta a partir de segments estilístics.⁴⁶ En realitat, l'interès d'aquest apartat rau en dibuixar aspectes com les tipologies més emprades, la seva disposició o la diversitat d'usos que se'n feia, els quals

⁴⁴ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fol. 522v

⁴⁵ A.H.P.B, Not. Prats, Sebastià. *Manuale secundum instrumentorum*. 1744-1745, Any 1745, fol. 310v.

⁴⁶ Vegeu Roche, D: "Meubles et objects" a: *Historie des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles*. (XVIIe –XIXe). Paris, Fayard, 1997, pàgs. 183-208.

van des de les pràctiques vinculades al luxe a aquelles altres més quotidianes. I és que, seguint al mateix autor, convenim en què l'historiador no pot tractar els objectes únicament com a signes i emprar l'art com un llenguatge, ja que té la missió de restituir el valor entre l'art i la funcionalitat dels objectes estudiats per donar un missatge que serveixi de model i referència d'un temps concret.⁴⁷

En tractar aquestes qüestions no es pot ometre que la descontextualització que ha patit el mobiliari respecte a la seva disposició i lloc original, fruit en part dels mecanismes del mercat de l'art on el paper del món de l'antiquariat ha estat decisiu, ha propiciat la pèrdua de molta informació que ha comportat que molts valors intrínsecs al mobiliari hagin estat invertits en les interpretacions que ha anat donant la història del moble.⁴⁸ És important no oblidar que els mobles, com la resta d'artefactes que vestien la casa, conformaven inicialment un tot amb l'arquitectura, especialment durant el segle XVIII, i sumaven una doble funcionalitat, a saber: la utilitat i la bellesa. I és justament a través de les imatges que ofereixen els inventaris dels nobles estudiats que pretenem il·lustrar una "filosofia del tenir" que quan sigui pertinent continuarem confrontant amb exemples extrets d'habitatges representatius d'altres estaments socials, perquè l'elecció d'una peça mobiliària enfront d'una altra configura un ritual d'usos i gestos diferents en cada cas particular.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Vegeu Escárzaga, A: "El mueble como obra de arte" a: *Revista Antiquaria*. Madrid, núm. 87, Any IX, 1991, pàgs. 36-39.

2.2.1. Mobles per guardar: de l'arquimesa a la calaixera.

La substitució gradual de la caixa per la calaixera, que esdevení ràpidament un dels contenidors principals en l'habitatge del segle XVIII, va suposar un canvi de categoria en l'ordenació de les coses guardades, una revalorització del contingut a partir del continent i, altrament, un canvi en les històries marcades pels gestos. Això no obstant, tot i la substitució paulatina de les caixes per modernes i pràctiques calaixeres, al llarg de tota la primera meitat del set-cents es pot afirmar que en els habitatges de la noblesa barcelonina va produir-se una convivència entre el nou i l'antic contenidor, conseqüència d'una lenta assimilació de les novetats. Circumstància que pren més força en el cas dels habitatges de fora de la ciutat o de les classes menys benestants, donat que és fàcil localitzar caixes datades en la primera meitat de la centúria (vegeu imatges 152 i 153). Amb tot, sí que s'observa una variació qualitativa en allò que es guarda en una o altra tipologia que referma la primera afirmació feta. Així, encara que en les caixes millors, normalment els baguls portats amb motiu del matrimoni s'hi guardaven els vestits personals, els altres models més senzills cada cop eren més emprats per guardar roba de casa, les més diverses andròmines o, fins i tot, les més simples, de pi i amb particions, servien per emmagatzemar els llegums.

Els tipus de caixes que vestien els interiors del braç noble barceloní no difereixen de la resta que tenien els seus conciutadans. Per aquest motiu no sorprèn trobar, a més dels característics baguls nuvials, coberts de vaqueta i ornats amb tatxes metàl·liques i de les més elegants amb nanses de ferro i peus daurats i folrades de tafetà, exclusives en aquest cas de les dames de l'aristocràcia, caixes de noguera, de pi o d'alba, reiterant decoracions emprades ja en la centúria anterior, com l'ús de la talla o motius realitzats amb incrustacions d'altres fustes (vegeu imatges 154, 155, 156 i 157). En alguns casos, en gran quantitat. Anton Sunyer Massip era propietari dels dos baguls de tomba coberts

de pell, un cofre llarg i vell que era emprat per contenir les cendres, una caixa per guardar la fruita seca, una pintada i daurada, possiblement molt antiga, de la qual no s'especifica el seu ús, així com una de mostrajada de dauets d'os, per fora i per dintre, que contenia la roba personal a més d'altres de pi de factura extremadament simple. La roba de casa, en canvi, estava disposada dins les dues modernes calaixeres d'aspecte rococó.⁴⁹ En realitat, la desaparició de les caixes dins els habitatges barcelonins hauria estat lenta, si tenim en compte que al llarg de tota la primera meitat del set-cents localitzem fusteries que realitzen aquest tipus de moble. En el taller de Joan Corriol, al carrer de Sant Pere més Baix, l'any que li sobrevingué la mort, el 1742, van trobar-se a mig fer *quatre parells de caixas de fusta de noguer de la forma major novas, çò és dos parells de cabades, un parell en blanc y lo altre vestides*.⁵⁰

Respecte als contenidors més vells, i més enllà de la divergència terminològica, encara avui es fa difícil establir les diferències estructurals entre un model i altre. ¿Quina és la divergència entre cofre, bagul o caixa?⁵¹ Tant el *Tesoro de la Lengua Castellana*,⁵² com el *Diccionario de Autoridades*⁵³ coincideixen en què el “cofre” és una arca, caixa o bagul revestit de pell per fora i de tela per dins, mentre que aquest darrer seria un cofre rodó i coincideixen també en adjudicar-li al terme procedència francesa. No obstant això, la dificultat per clarificar el sentit dels termes emprats parteix de la mateixa evolució terminològica al llarg de la història, si considerem com a vàlides les explicacions

⁴⁹ A.H.P.B, Not. Veguer Avellà, Fèlix. *Primus liber inventariorum et encantum*. 1752-1755, Any 1754, fol. 258v.

⁵⁰ A.H.C.B, *Notarial*. “Inventari dels béns de Joan Corriol”, Any 1742, s/fol. [I.66].

⁵¹ Malauradament, arribar a un consens en la terminologia emprada per designar les diferents tipologies es fa difícil perquè molts cops les definicions es veuen influïdes pel tipus de fonts primàries i secundàries consultades.

⁵² *Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española reducido para su más fácil uso*. Madrid, Joaquín Ibarra impresor de la cámara de SM y de la Real Academia. 1780 (1742).

⁵³ *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Gredos, 1963 (1726).

donades per historiadors del moble francès. Segons Harvard, l'“arca”, en el segle XIV corresponia als cofres amb tapa abombada, però a partir del segle XVI indica qualsevol tipus de cofre i inclou també aquells de tapa plana. I és que a França el terme “cofre” és definit com *meuble en bois, métal, osier, etc. constitué d'un corps fermé accessible par un dessus ouvrant et servant au reangement d'objets éventuellement spécifiques ou à la conservation d'aliments*.⁵⁴ Va esdevenir, per tant, un terme de tipus genèric. En canvi, el terme “bagul” era emprat en els segles XIV i XV, seguint les explicacions de Harvard, per designar aquell cofre de viatge d'una certa alçada i que en ocasions podia ser abombat. Posteriorment, durant els segles XVII i XVIII designava un cofre també de viatge, de fusta i recobert de cuir amb tatxes, d'alçada ordinària, com a sinònim de “cofre de campanya”.⁵⁵ En canvi, a Catalunya, popularment i tradicionalment s'ha emprat el terme “arca” per designar les caixes de tapa plana i “cofre” per les peces de tapa abombada, sense ser mai sinònims. En aquest difícil entramat lingüístic, i respecte al període analitzat, sols estem en disposició d'indicar que el terme “bagul” és el més emprat i que es caracteritzava per ser una peça revestida de pell, habitualment vaqueta vermella⁵⁶ o circumstancialment negra, guarnit amb tatxes metàl·liques i indicant quan la seva tapa era de “tomba”. Pel que fa al terme “caixa” resta reservat a contenidors realitzats sempre amb pi, noguera o altres fustes perfilades amb os o motlures decoratives, malgrat que Ramon de Xammar posseïa una caixa coberta de vaqueta feta a manera de bagul,⁵⁷ sense indicar la forma de la tapa, que també cal suposar seria plana. Finalment, respecte al mot “cofre”, en la documentació consultada és poc citat i sempre fent referència als “cofres de

⁵⁴ Op. Cita. 26, pàg. 444.

⁵⁵ Ibídem, pàg. 450.

⁵⁶ El cuir emprat era el de cavall, o bé cuirs de color castany clar que oferien tonalitats vermelloses. Vegeu Covarrubias, S: *Tesoros de la lengua castellana o española*. Madrid, Turner, 1977 (1611), pàg. 329.

⁵⁷ Vegeu annex documental: “Inventaris, núm. 3”.

campanya”, els quals apareixen en quantitats molt minses en les llars aristocràtiques barcelonines.

A ningú se li escapa que l'aparició de la calaixera fou una millora en l'agençament de les estances, però fonamentalment un avantatge pràctic en la domesticitat diària.⁵⁸ Aquest nou moble, amb la particular terminologia del qual es fa palesa aquesta voluntat de funcionalitat, oferia amb la seva estructura -buc amb calaixos- avantatges enfront la caixa (vegeu imatges 158 i 159). Mantenia la capacitat d'acumulació en el seu interior, alhora que afavoria el seu accés i millorava la disposició i organització dels continguts a desar-hi. En definitiva, ara els objectes disposats en les parts més baixes ja no quedaven soterrats, com succeïa en les caixes. Per aquest motiu, juntament amb el fet de ser un moble modern i novedós, es pot afirmar que l'acceptació de les calaixeres dins l'espai domèstic nobiliari va ser ràpid, encara que calen certs matisos en el grau d'acceptació, car -també s'ha de dir- va ser desigual en quantitat i qualitat com ho demostren algunes llars del braç noble de la ciutat. Alguns d'ells fins i tot van morir sense haver-ne adquirit cap. Així mateix, és convenient indicar que en el cas d'algunes variants tipològiques, com els canteranos, de gran qualitat tècnica i decorativa, i les calaixeres a manera d'escriptori, també foren escasses, encara que no inexistents en l'època que ens ocupa.

Tècnicament, les calaixeres descrites en els inventaris de nobles senyors barcelonins estaven realitzades amb les més diverses fustes i formes. Les realitzades en fusta d'alba, les més senzilles i menys preuades en l'actualitat, són sempre considerades com a pertinents als àmbits o registres populars, cosa que no succeeix amb les construïdes amb fusta d'olivera o de noguera, bé fossin massisses o bé revestides de xapa. Donades les connexions amb el mobiliari anglès coetani, que també emprava amb molta profusió

⁵⁸ Vegeu Piera, M: *La calaixera o cómoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002. [Tesi doctoral].

la fusta de noguera, seria pertinent no oblidar que a Anglaterra *the greater part of the walnut furniture made from 1740 onwards was of moderate quality and of provincial make.*⁵⁹

La varietat de models és innegable si es ressegueixen els habitatges de la noblesa de la ciutat. Podem destacar la calaixera amb guarnició d'escultura de Joan Plana; les dues calaixeres d'Olot de la família Padellàs, que cal preguntar-se si estarien embotides de fil d'argent com les conservades en la casa Trinxeria; les dues calaixeres revestides de fullola dels nobles Orís, amb els caps i nanses de bronze que permetien una major mobilitat, o les de perfils de boix o taronger de Josep Sadurní, entre d'altres. Algunes peces, com per exemple, les que posseïa Josep Molinés o les de les famílies Pastor i Olmera, obliguen a admetre un alt grau d'artisticitat en la seva factura, ja que eren *dos calaixeres de noguer, ab quatre calaixos, y sinch calaxets sobre ab sas cantoneras ab una petxina dorada en cada una, guanidas ab mareperla*⁶⁰ o decorades amb “art povera”. Més interessant, des d'un punt de vista de les estructures, era la calaixera d'alba que tenia Anton Móra al morir l'any 1753, perquè pot ser identificada com una calaixera amb portes,⁶¹ la descripció de la qual és “*a modo d'armari amb tres calaixos dins*”,⁶² i tampoc s'han d'oblidar les inicialment citades de *don* Anton Sunyer Massip, que corroborarien l'acceptació i assimilació de manera ràpida de les modes importades de l'estranger per part de la noblesa local, emmirallant-se en aquest cas amb el model francès. No és agosarat considerar aquestes dues calaixeres de cor de noguera fetes a la moderna amb els cantons ovats com a peces d'estil Lluís XV, és a dir, d'influència rococó.

⁵⁹ Seymonds, RW: *Veneered walnut furniture.1660-1760*. London, John Tiranti Ltd., 1946, pàg. 13.

⁶⁰ A.H.P.B, Not. Campillonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1754, fols. 286r-286v.

⁶¹ Creiem que es tracta del model francès conegut com a “commode à vantaux” o “à portes” tot i que el darrer terme no compta amb el consens dels especialistes.

⁶² A.H.P.B, Not. Fontana, Josep Bonaventura. *Liber primum inventariorum et encantum*. 1751-1755, Any 1753, fol. 490v.

En aquest breu recorregut per les formes de les calaixeres que la documentació recull entre 1739 i 1761 s'hi ha d'afegir el testimoni de les peces procedents d'altres llocs, com Malta, Roma o Nàpols, per exemple, que, unides al creixent nombre de peces construïdes en el tallers locals de la ciutat, fan evident que l'ús de la calaixera estava perfectament arrelat en les *cases grans* de la ciutat.⁶³ Fet extensible, encara que en menor grau, a una de les seves variants més particulars, el canterano, que és definit per M. Piera com *mueble de dos cuerpos, el inferior en forma de cómoda, en cuyo tablero reposa el superior o canterano, más estrecho, en forma de armario con dos batientes, cuyo interior se divide en anaqueles y, ocasionalmente, presenta algún cajón. (...) Las puertas del canterano pueden ser de madera, con rejilla metálica, con vidrios transparentes o con espejos, siguiendo los ejemplos de otros centros europeos, especialmente de Londres y de algunas ciudades italianas* (vegeu imatge 160).⁶⁴ En aquest moment, però, és en ocasions difícil determinar si les descripcions dels notaris i escriptors descriuen en realitat aquesta tipologia de mobles. Així succeeix en el cas de Ramon Xammar, que l'any 1748 tenia entre les seves pertinences un *canterano o calaixera embotida guarnida llautons i la mesa de pedra ab quatre calaixos dins*, que s'emprava per la roba d'ús de la filla del difunt.⁶⁵ El primer canterano localitzat entre els membres de la noblesa que configuren la mostra és el de Maria de Montaner, a la seva mort l'any 1743, de gran sumptuositat, ja que portava els panys de plata,⁶⁶ o poc després trobem el que tenia la noble família dels Massanés, l'any 1745, procedent d'Holanda i realitzat en fusta d'olivera,⁶⁷ sense poder obviar en el ventall tipològic citat els dos *cantaranos de fusta*

⁶³ Vegeu capítol 8.

⁶⁴ Op. cita 58, pàg. 22.

⁶⁵ Podria tractar-se del moble conegut a Anglaterra amb el nom de “*Chest of drawers*”, format per una taula i sobre una calaixera. Vegeu annex documental: “Inventaris, núm. 3”.

⁶⁶ A.H.P.B, Not. Rondó, Carles. *Inventaris y encants*. 1733-1755, Any 1743, fol. 91r.

⁶⁷ A.H.P.B, Not. Bosom Grosset, Josep. *Primer liber aut manuale omnium testamentorum publicacionum, inventariorum, et encantum*. 1728-1751, Any 1745, fol. 162r.

de noguer ab dos miralls quiscun d'elles, d'influència anglesa i propietat de *donya* Anna Alòs (vegeu imatge 161).⁶⁸ És important advertir que la part superior del canterano, a manera d'armari amb portes, podia ser substituït per una escaparata o capella, si atenem alguns exemples conservats que van mantenir-se en les llars nobles barcelonines quasi entrada ja la centúria posterior.⁶⁹ En tal circumstància, l'armari o vitrina presenta en el seu fons un paisatge pintat per crear una petita i acurada escenografia i es converteix en un veritable altar de devoció religiosa (vegeu imatges 162, 163, 164 i 165). Són totes elles peces que estructuralment van complicant-se i s'hi afegeixen parts entre les quals cal destacar el canterano, realitzat amb formes sinuoses i xapat amb fusta d'arrel, que evidencia la qualitat tècnica del seu artífex i que presenta en la seva part superior un armari revestit en el seu interior per un teixit floral de l'època, que fa pensar que va ser dissenyat per contenir una imatge en el seu interior a manera de petita capella (vegeu imatges 165, 166, 167, i 168), o l'escriptori que la Junta de Comerç deixà sortir del país a l'entorn dels anys trenta, que presentem en el catàleg iconogràfic (vegeu imatge 169).

Si les calaixeres, juntament amb els armaris, eren els contenidors més moderns no es poden deixar de banda altres contenidors, alguns heretats tipològicament de segles precedents. Entre ells apareixen els escriptoris, nom amb què es designaven dues peces diferents: per una banda, una variant de la mateixa família tipològica de la calaixera i, per altra banda, al contenidor de més èxit del segle XVII. Estructuralment, l'escriptori, com a model del passat, responia a una caixa de forma paral·lelepípeda amb una sèrie de calaixos i compartiments en la seva cara frontal que es sostenia o disposava sobre

⁶⁸ A.H.P.B, Not. Ferran, Francesc. *Liber secundus inventariorum et encantuum*. 1753-1764, Any 1760, fol. 87v.

⁶⁹ Amb data de 1792 encara es poden llegir en el *Diari de Barcelona*, anuncis com *Está a la venda un canterano, trabajado con gran primor, que tiene dentro la Imagen de la Divina Pastora, vestida ricamente, con sus joyas y pendientes de diamantes y esmeraldas, y todo de lo más primoroso. Dará razon Grabiel Minguell, mediero de seda que vive en la Rambla, frente a San Joseph*". a: *Diari de Barcelona*, 26 novembre de 1792, fol. 228.

diferents tipus de taules. Gràcies al notari que féu l'aixecament dels béns del noble Josep Sadurní tenim una descripció detallada de quina era l'estructura que es mantenia respecte als escriptoris singulars del sis-cents. Era una peça que presentava les seves cinc cares guarnides de banús i xacaranda, amb decoració florejada de diferents colors de fusta i ivori i que en la seva cara frontal contenia *17 calaixets i una portalera al mig ab son escuts de plata*, a més dels panys i les claus.⁷⁰ En el segon cas, com a variant de la calaixera, el moble responia a una estructura a manera de buc amb tapa abatible que en el seu interior també tenia un seguit de calaixets i on, fins i tot, podia amagar algun calaix secret.⁷¹ Aquesta tapa era sostinguda, un cop oberta, sobre unes guies que es desplaçaven des de l'interior de l'estructura de la calaixera cap a l'exterior (vegeu imatges 170, 171, 172, 173, 174 i 175).

De la mateixa manera que amb les caixes i baguls, també aquí cal fer distincions entre les variants lèxiques dels diferents models que apareixen en la documentació. A més dels escriptoris, en les *cases grans* de la ciutat apareixen “papeleres”,⁷² arquilles i arquimeses. El problema de la terminologia ha estat a bastament anunciat per M^a P. Aguiló en els seus treballs i en aquest sentit només és possible manifestar que les conclusions a les que arribà mantenen la seva vigència pel que fa al marc cronològic de la present tesi doctoral. D'aquesta manera, també en la documentació consultada el terme “papelera” al·ludeix a peces realitzades amb fustes més aviat econòmiques i de

⁷⁰ A.H.P.B, Not. Prats, Sebastià. *Liber quartus capitulorum matrimonialium, concordiarum, societatum, inventariorum, auctionum, requisicionum, deliberacionum, compromissorum et aliorum diversorum*. 1755-1758, Any 1757, fols. 249r-249v. La presència de peces de plata en el mobiliari va ser característic dels mobles més luxosos podent-se indicar alguns exemples de calaixeres i baguls que els panys de plata portaven la pica de Barcelona.

⁷¹ També conegut com “escriptori a l'anglesa”, tal i com consta en l'inventari del doctor Joan Sans, de l'any 1741: *Un escriptori ab calaixos fet a la anglesa en la present ciutat molt ordinari*. A.H.P.B, Not Cussana, Joan. *Libri inventarium*. 1741-1755, inv. núm. 23.

⁷² Aquesta tipologia apareix molt poc ens els inventaris consultats entre 1739 i 1761, fet que impossibilita fer-ne una descripció fidedigna.

poca qualitat com el pi, a més de ser un terme poc emprat. En quant a les arquilles i arquimeses són escriptoris, sense tapa en la cara frontal, en el primer cas, i amb tapa que amagan els calaixos o compartiments, en el segon (vegeu imatges 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, i 185). La decoració del buc i dels calaixos de les arquilles, en nombre sempre parell, sis o vuit preferentment, s'insereix, com a moble que fou de gran acceptació en el segle XVII dins les llars de la península, en els cànons estètics barrocs. Es tracta de la pervivència d'un moble del passat que encara marca una certa sumptuositat dins les estances principals dels habitatges barcelonins en aquesta primera meitat de segle XVIII. Des d'aquest punt de vista, cal assenyalar novament que el ventall decoratiu és ampli i variat i trobem peces guarnides amb conxa -material considerat luxós i molt preuat al llarg de tot el sis-cents-, amb planxes de llautó, ivori o vidre, amb escenes pirogravades o pintades en els calaixos, revestides de banús o de xarol en el seu buc, amb preferència pel color negre, o embotides de diversos tipus de fusta. Les fetes a "l'antigalla", amb les armes de la família, són sostingudes per veritables elements d'escultura i, en la seva banda superior, rematades amb floreres o una barana. Per adonar-nos de la riquesa d'aquestes peces cal recollir alguns dels millors models que encara es mantienien en els interiors i que eren propietat d'aquest grup de membres del braç noble barceloní. S'ha d'incidir en la considerable quantitat d'aquestes peces que trobem i en el seu èxit, ja que Josep Rocabertí, per exemple, era propietari de més de cinc arquilles de diferents menes. Dèiem abans que les més antigues portaven els escuts de la família, i així ho podem exemplificar amb tres casos concrets. El primer, que esdevé simptomàtic del desig d'adequar-se a les modes, són les dues arquilles, de considerable tamany, revestides de conxa que havien portat les armes de la casa Orís, però que l'any 1746, al morir el seu propietari, *don* Carles d'Orís, el notari fa constar que havien estat eliminades quan les esmentades arquilles van renovar-se.⁷³ El segon cas

⁷³ Concretament, en l'inventari de *don* Carles d'Orís podem llegir: *dos arquilles molt grans guarnides de conxa las quals antigament hi havia las armas de casa Orís y se traqueran quant se feran renovar ditas arquillas*. A.H.P.B, 378

eren les que tenien els marquesos de Barberà, descrites com *dos arquilles ab calaixos guarnits de vidres i en lo peu de cada una hi ha dos negres ab las armas de Casa Pinós*. Finalment, l'últim exemple eren les *fetes a l'antigalla amb les armes de Casa Oliver i Miralles*. Amb tot, l'evidència d'estar davant de peces de factura extremadament luxosa fa pensar que en altres descripcions potser no s'ha consignat aquest detall. Fos com fos, les citades fins el moment eren pròximes tipològicament a les del noble Jaume Cordelles, amb els vidres pintats i sostingudes per dos lleons daurats, les de Felip Butinyà de fusta d'alba, part negra, daurades i d'altres colors i també amb els vidres dels calaixos pintats i peces de llautó entatxonades, que anaven adornades amb quatre poms de flors de paper, o les sumptuoses peces dels marquesos de Cerdanyola. Al morir el senyor marquès, l'any 1747, en una estança hi havia, entre una gran varietat de mobles, *dos arquilles grans guarnides y vidres pintats de fusta banús ab sos peus de fusta pintada de negre ab dos aguillens i dos angels d'escultura negre*,⁷⁴ i en la galeria *dues arquilles grans de fusta de ebano ab vidres pintats de part de dintre grans ab guarnició de conxa los vidres contenen diferents historias i los peus de escultura pintats*. Aquest model d'arquilla, gran amb pintures, no era exclusiu de l'àmbit català. De fet, tal com s'indica en l'aixecament de l'inventari de Maria Terré, muller de don Ramon Dalmases, era un model napolità de gran acceptació en les llars barcelonines del període,⁷⁵ que també són consignades sempre amb parelles ricament guarnides.⁷⁶

Olzina Cabanes, Joan. *Manuale secundum inventariorum et encantorum*. 1746-1752, Any 1746, fol. 27r.

⁷⁴ A.H.P.B, Not. Gomis, Jeroni. *Secundus liber inventariorum et encantuum*. 1745-1758, Any 1747, fol. 39r.

⁷⁵ A.H.P.B, Not. Campillonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fol. 517r. *Dos arquilles grans de Nàpols ab pintures sota vidre de diferents fàbulas (...) y los peus de ditas arquillas peus escultura ennegrits*.

⁷⁶ Segons recull la documentació, el moment de més auge d'aquesta tipologia s'hauria de situar a l'entorn dels anys 20. Un exemple eren les *dos arquilles grans ab sa capalleta en quiscuna ab diferents personatges pintats sobre vidre ab diferents pessas de conxa ab sos peus a la moda de Nàpols bona* del noble Joan Catta. A.H.P.B, Not. Mollar, Pau. *De inventariis et auccionibus*. 1722-1743, Any 1726, s/fol.

Per anar acabant, cal fer menció, encara que sigui de manera breu, als tipus d'armaris existents en les cases aristocràtiques del període. En primera instància s'ha d'advertir que les referències que hi trobem són escasses o, si més no, poc curoses. Així, en algunes de les descripcions que trobem encara hi apareixen armaris anomenats de “guardar joies” o “de l'or”, de fusta de noguer i entatxonats de petites peces d'os, florejats d'ivori, com consta en la casa dels Massanés, o amb peces de fusta de boix, com en el cas d'Isabel Antic. L'armari de joies de Carles Orís i la seva muller combinava aquests dos motius decoratius. No obstant això, no eren els únics armaris que apareixen citats en la documentació, ja que cal fer esment de l'increment d'armaris citats com “a grans”, construïts amb fustes del país, principalment de pi, alba o noguera, i aquells que anaven encastats a la paret, situats gairebé sempre en les estances anomenades menjadors per disposar-hi la vaixel·la de vidre o la roba blanca de casa. En aquest sentit, hom es veu obligat a indicar que en aquest moment l'ús de l'armari era per guardar i protegir, bàsicament, la vaixel·la i la roba de casa, i en poques ocasions hi trobem desada la vestimenta personal. De fet, sols en una ocasió s'ha trobat citat un guarda-roba amb vestits d'alguns dels membres de la família. Certament, en aquestes primeres dècades encara es tendeix a guardar aquest tipus de peces en les caixes o en les calaixeres. Estructuralment, els armaris grans es componien de prestatges i calaixos en el seu interior, essent molt habitual l'existència de tres prestatges i dos calaixos. Novament, però, és l'agençament de la casa propietat de Josep Sadurní el que permet indicar una procedència d'aquest tipus d'armari o, si més no, un focus tradicional de producció: Olot. El notari consignà *armari de fusta de Olot gran amb motlures i perfils grocs i un calaix baix amb dos anelles*, el qual també anava provist de tres prestatges i dos calaixets petits a dins.⁷⁷ Quan les portes eren substituïdes per filats de filferro eren destinats a contenir-

⁷⁷ A.H.P.B, Not. Prats, Sebastià. *Liber quartus capitulorum matrimonialium, concordiarum, societatum, inventariorum, auctionum, requisicionum, deliberacionum, compromissorum et aliorum diversorum*. 1755-1758, Any 1758, fol. 249r. La importància d'Olot com a centre productor de mobiliari en el segle XVIII és innegable, vistes les notícies que aporta la documentació. Malauradament, encara manca fer un estudi

hi llibres i papers dels patrimonis familiars. La diversitat de models conservats és àmplia, cosa que permet establir una sèrie de característiques comunes. Així, existí una preferència per l'ús de la fusta de noguera i eren construïts a partir de l'estructura coneguda com a "panells i bastior", i a nivell decoratiu -com en les calaixeres i en els canteranos- existí una preferència pels motius d'inspiració vegetal realitzats amb filets de boix incrustats o quarterons de formes geomètriques i es reservaren pels remats superiors els elements de talla. En altres, en canvi, es va optar per la policromia (vegeu imatges 186, 187, 188, 189, 190, 191 i 192).

2.2.2. Mobles per seure: de la cadira de repòs al seient encoixinat.

El tipus de seients recollits en la documentació notarial del període permet manifestar que els models tipològics de més èxit en la centúria ja eren coneguts i emprats en les *cases grans* de la ciutat durant la primera meitat del set-cents, com succeeix amb el conegut com a "cadira poltrona", que analitzarem més endavant. En aquest sentit, són poques les novetats, puix que, en realitat, les tipologies de seients emprades en el moment corresponen en la seva gran majoria als models existents a la casa barroca de la centúria anterior. No obstant això, també és cert que els seients foren la tipologia més nombrosa en els interiors, com a reflex de la sociabilitat del moment, amiga de les reunions i vetllades musicals, i se'n poden comptabilitzar quantitats desorbitants en una mateixa sala. El fet que en algunes cases benestants es sumin a l'entorn de cent cinquanta cadires és un fet prou demostratiu de l'activitat social.

Conscients que en moltes ocasions un mateix model s'esmenta de diverses formes, partint dels materials emprats en la construcció de les tipologies més reiterades en les

amb profunditat per poder establir els trets i els models pertinents dels mobles realitzats pels fusters olotins.

cases grans d'entre 1739 i 1761 permet abordar una primera classificació configurada per cadires on els seients eren realitzats amb palla, espart o boga, diferents de les anomenades “angleses”, amb seient i respatller de reixeta o axarolades, les quals conformen un segon grup tipològic a analitzar. Les més nombroses en aquest primer grup són les de seient i respatller de cuir, sense oblidar les entapissades amb diferents teixits, models tots ells que podien anar amb o sense braços. Però entre el repertori de mobles per seure, a més de a les cadires, caldrà fer esment als bancs, incloent aquí al canapè i als tamborets. Com apuntàvem, les maneres de denominar els seients són molt diverses i, per tant, dins d'aquesta primera classificació caldria acotar diferents models que apareixen en la documentació esmentats com a cadira de repòs, cadira de Moscòvia, cadira de Marsella o cadira poltrona, entre d'altres. No són, però, les úniques, car també es citen cadires de campanya, d'estrada, negres o de vaqueta, a l'anglesa, *encolxada*, de tisora o contrafetes, és a dir, fetes “segons la manera de”. Malgrat tot, insistim en la presència de models bàsics: els seients confeccionats amb fusta i cuir, aquells que optaven per emprar fibres vegetals com la palla o boga i els revestits amb tela, que van anar evolucionant i adequant-se a les noves modes. És gràcies a les notícies del plet iniciat entre fusters i basters, discussió sobre les competències que pertocaven a cada un d'aquests oficis, que queda clar que durant el període es repeteixen dos tipus bàsics de cadires: d'una banda, les de cuir fort, vulgarment anomenades cadires negres o de Moscòvia, i, d'altra banda, les de seient “*encolxat*” amb cuir o roba, havent-se d'especificar que el terme “*encolchar*” consistia en fer *almoada de pelo o crin*.⁷⁸

Entre tots els models descrits en els inventaris, cal parlar primer de les “cadires de repòs”, habitual en el segle XVII, popularitzat dins els habitatges a partir del regnat de

⁷⁸ AHCB, *Gremis*. Gremi fusters. “Legajo con 8 pleitos con el gremio de silleros, recibos e impresos. s.XVII-XVIII”, Any 1752.

Carles V i que va mantenir-se amb força fins ben entrat el set-cents. En la pintura espanyola del Segle d'Or és fàcil trobar-hi un ampli repertori d'aquest tipus de seient, que popularment, i fruit d'una errònia tradició oral, han arribat designades com a "cadires de frare". Es tracta d'un seient l'estructura del qual era principalment realitzada amb fusta de noguer i el seient i respatller de cuir o de luxoses teles com domàs o vellut, clavades amb tatxes metàl·liques de llautó o coure. No és agosarat pensar que moltes de les cadires anomenades simplement "cadires" o "cadires de braços" en la documentació facin referència a aquesta tipologia del tot popularitzada i normalitzada en el període. Reafirma aquesta idea el fet que són escassos els inventaris on apareixen consignades d'aquesta manera entre la classe noble. Sols en el cas dels nobles J. Cordelles, de la marquesa de Gironella i de Bernardí Ardena es fa ús d'aquesta denominació i, en aquest sentit, és important assenyalar que tots ells moren abans de 1745, període en què únicament trobem aquest terme.

Respecte als cuirs, aquests podien ser de les més diverses qualitats, i caldria aquí també establir una certa categoria en funció de la seva factura, car en ocasions són anotades segons el tipus de pell emprada. Així doncs, en les *cases grans* barcelonines del moment són citades com a "cadires de Moscòvia", "cadires de vaqueta negra", "cadira de luda vermella", "vaqueta encarnada", "de badana", "vaqueta de Moscòvia vermella" o "marroquí encarnat".⁷⁹ Les anomenades com de Moscòvia o de vaqueta de Moscòvia fan referència a les realitzades amb pells procedents de Rússia, com és sabut per tothom. La consulta del *Dictionnaire de Trevaux*,⁸⁰ així com del *Dictionnaire universel de la*

⁷⁹ Tot i ser conscients que possiblement els estadants d'una casa no eren coneixedors de les qualitats de les pells i que difícilment les podien reconèixer i establir qualitats, sí que creiem que popularment sabien quines eren les més preuades en el mercat i respondria la seva distinció al preu i la categoria respecte al conjunt total de les peces localitzades en cada casa. D'alguna manera, el notari o escrivà té una classificació assimilada per establir barems qualitatis.

⁸⁰ *Dictionnaire universel français et latin vulgarement appelé Ditionnaire de Trevaux*. Paris, 1743.

geografie,⁸¹ fa possible ampliar el que fins el moment s'ha dit sobre aquesta qüestió.⁸² En el primer diccionari s'explica en la veu "cuir" que el de Rússia era realitzat en pell de vaca, mentre que el d'Hongria era fet amb pell de bou i de cavall, i el del Marroc, també conegut com a cuir marroquí, era d'ovella, i l'anomenat cuir verd era sense preparar.⁸³ En el segon diccionari podem perfilar més enllà respecte al tema de les qualitats de la pell emprada en la construcció de mobles i altres artefactes domèstics. Consta l'autor que Rússia havia estat un país de manufactures mediocres on sols la indústria del cuir havia sobresortit i havia aconseguit ser considerat el millor de l'imperi rus i també d'arreu d'Europa. La causa -sempre segons l'autor- radicava en el fet que els cuirs eren adobats segons antigues i secretes receptes heretades dels pobles tàrtars que cap estranger havia pogut conèixer, aconseguint d'aquesta manera donar-los un llustre i una suavitat inimitables. Els millors cuirs eren, per ordre de procedència, els de les fàbriques de Kronstrom i Jaroslow, seguits per les de Wologde, de Nogorad, de Moscou, de Preslow, de Casan i, finalment, de Lugosk.⁸⁴ A banda de les cadires de vaqueta de Moscòvia, que podien ser de color negre⁸⁵ o vermell -les cadires de repòs de la marquesa de Gironella eren, per exemple, de vaqueta de Moscòvia vermella, així com

⁸¹ Peuchet, J: *Dictionnaire universel de la géographie commerçante: contenant tout ce qui a rapport à l'étendu du chaque Etat commerçant aux productions de l'agriculture (...) aux manufactures ..(...)*. Paris, Chez Blanchon, 1798-1800.

⁸² També en l'obra *Comercio suelto y en compañías general y particular en México, Perú, Philipinas y Moscovia* del marquès de Santa Cruz, A. Navia Osorio, editada l'any 1732 a l'impremta d'Antonio Marín, queda clar que hi ha un intens tràfic comercial entre la península i Moscòvia.

⁸³ Op. Cita. 80, vol. 1, pàg. 778.

⁸⁴ Op. Cita. 81, vol. 5, pàg. 498. La sortida dels cuirs russos es produïa, bàsicament, pels ports d'Archangel i el de Sant Petersburg. El procediment és explicat amb els següents termes: *la teinture de ces cuirs était en partie composee d'écorce de bouleau, que le mordant qu'on employait était absorbé ou recouvert per une espèce de graisse, dont une sorte d'huile de poisson était l'ingrédient principal, et que d'ailleurs, les eaux du pays avaient une qualité particulière, analogue à la nature des cuirs et à leur preparation*. *Ibidem*, pàg. 497.

⁸⁵ Per la documentació consultada sembla que el color negre era el més habitual. Així, a més dels documents citats en el discurs, podem aportar les explicacions que Benet Andreu i Francesc Quadres, assonadors, fan en un document datat el 1745 sobre les diferents pells que treballen. Les anomenades de Moscòvia eren fetes de pells negres embetumades o encerades. A.H.P. Torres, Pere Màrtir. *Decimum tertium manuale*. 1744-1745, Any 1745, fols. 21v-22v.

les de *don* Anton Sunyer, que va morir l'any 1754, també eren habituals les peces de badana, cuir més tou i menys resistent que s'emprava molt cops com a folro d'altres cuirs.⁸⁶ Les tintures de totes aquestes pells podien ser dels més diversos colors, i malgrat que el més comú fos el negre hi ha una forta preferència pel color vermell, considerat de moda, segons la declaració que féu Jaume Darder a mitjan segle, tot referint-se a la dècada anterior.⁸⁷ Era el vermell també la tonalitat predilecta entre les cadires pintades o les cobertes de teixits, cosa que podria explicar-se per la influència dels nous colors de les peces lacades, així com per la càrrega de dignitat que se li atribueix històricament a aquest color.

Un segon model de seient important en el període va ser la “poltrona”. És una cadira que ha suscitat molts interrogants sobre la seva estructura i decoració,⁸⁸ donat que el nombre de peces citades en els inventaris, les que sembla que han arribat a l'actualitat i el significat adjudicat al terme pels diccionaris de l'època, no concorden. En realitat, creiem que amb aquest mot s'intentava definir totes aquelles cadires amb o sense braços que podien proporcionar certa comoditat, que eren fonamentalment amples i còmodes, les quals s'adequaven amb el pas del temps a les noves modes. En aquest sentit, creiem que és un error intentar tipificar un únic i exclusiu model per aquesta designació i que cal establir fins a quin punt la denominació rep contaminacions de models forans. És cert, tal i com han fet constar altres autors, que en el *Diccionario d'Autoridades* es defineix la “cadira poltrona” com una *silla baixa de brazos que la común, pero de más magnitud. Suele tener unos hierros con varias muescas, para dexar caer el respaldo todo lo que se quiere, para la mayor conveniencia de la persona, que se recuesta en ella, para el sueño o*

⁸⁶ Op. Cita. 56.

⁸⁷ Op. Cita. 78 (...) *no menos de piel colorada se llaman a la última moda.*

⁸⁸ M. Piera proposa que les poltrones serien aquelles entapissades, mentre que les de repòs serien les que no estarien encoixinades.

*poltrenería, de donde tomó el nombre.*⁸⁹ Així mateix, també és obligat admetre que pocs exemplars han arribat amb aquest mecanisme i que aquelles que no tenien braços i són citades com a tals difícilment podien adaptar-se a aquesta descripció. De totes maneres, i acceptant com a vàlides aquestes afirmacions, és important no perdre de vista alguns aspectes de la pròpia definició en la interpretació de la tipologia. En primera instància, encara que un tret important és la presència d'unes peces de ferro per pujar o baixar el respall, la realitat és que ja en la mateixa definició s'indica que no sempre és necessari. Altrament, s'esmenta com a essencial qu' es tracta d'una cadira més baixa del normal i de més magnitud, és a dir, més gran i possiblement més ampla en les dimensions del seu seient. ¿D'on parteix la definició donada pel *Diccionari de Autoridades*? Molt probablement, l'autor d'aquest diccionari coneixia el *Dictionnaire universel français et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, on es defineix *chaise de commodité* amb els següents termes (..) *une chaise bien rembourrée, qui a un pupitre pour pouvoir lire & écrire, une cremaillère pour pouvoir hausser ou baisser le dossier, selon qu'on veut, où l'on peut dormir & appuyer.*⁹⁰ Aquí, a més de tenir un mecanisme mecànic per poder pujar i baixar el respall, s'incideix en el fet que és una cadira amb el seient plena de crin, és a dir, encoixinada, i en què presentà determinats accessoris que permeten al seu ocupant recolzar-se i, fins i tot, dormir. Constatem l'existència d'un seient citat com a poltrona on és descrita com una *cadira gran poltrona cuberta de badana ab son coixí del mateix i una post que servia de taula*. Altres portaven rodes.⁹¹ L'evolució de la *chaise de commodité* es fa evident si consultem el *Dictionnaire domestique*, de 1765, on només consta com a tret

⁸⁹ Op. Cita. 53, pàg. 314.

⁹⁰ Op. Cita. 80, pàg. 1899.

⁹¹ A.P.N.B, Not. Ferrusola, Gerard. *Llibre primer d'inventaris y encants*. 1735-1751, Any 1739, fol. 31r. Francesc de Copons, abad del Monestir de Ripoll tenia una poltrona amb *un bassi de aram*. A.H.P.B, Not. Tos Romà, Jaume. *Secundum librum inventariorum et encantuum*. 1752-1755, Any 1755, fol. 156r.

característic el fet de ser abatible per poder “prendre repòs”.⁹² I, inevitablement, hom es pregunta per la coincidència amb el model de cuir anteriorment analitzat. ¿En algun moment aquest dos termes han estat sinònims també aquí, com succeí a França? ¿És possible una interpretació o identificació errònies per part dels investigadors? Són poques les dades que podem aportar de manera concloent sobre els plantejaments esbossats fins el moment, encara que com a futura hipòtesi de treball cal considerar documents d’altres períodes que poden aportar certs elements de discussió. En aquest sentit, resulta de gran validesa el contracte establert entre un fuster de Sabadell, Joan Mas, i el magistrat barceloní Gaspar d’Aguilar datat a mitjan cinc-cents, en virtut del qual el primer havia de realitzar un seguit de mobles i que obliga a replantejar la definició d’aquests models. Entre els mobles de noguera que va haver de construir hi havia (...) *dotse cadiras comunas sens cuyro bonas y acabadas y clavarme los cuyros donat io las taxas*. I continua *item ha de fer sis cadiras grans de repòs ab sas baldas de ferro sens cuyro així dalt dit, a més de sis cadiras de repòs ab ses baldas de ferro y així com dalt dit est*.⁹³ Considerant aquest document, cal interpretar que, amb anterioritat al període cronològic que ens ocupa, les cadires de cuir eren comunes i diferents a les de repòs, les quals, curiosament, segons la descripció del document, respondrien al model que ha estat definit com a “poltrona” en català i *chaise de commodité* en francès. Terme aquest últim emprat a França com a sinònim de cadira de repòs, amb la qual cosa queda clar que amb aquesta darrera denominació s’estava esmentant una cadira encoixinada.⁹⁴ A França, tot i que el model era conegut als voltants de 1670, fou durant la dècada següent quan esdevingué sinònim de la *chaise a cremaillere*, de la qual s’indica com a característica essencial que s’hi podia dormir. Al llarg de tot el sis-cents va ser comú denominar-les cadires de repòs. Quasi a

⁹² Op. Cita. 26, pàg. 104. Els autors donen com a sinònims les “cadires de repòs”, terme emprat en el segle XVII, i les anomenades com cadires “*de commodité*”, terme aparegut a l’entorn de 1670 que indicava la possibilitat de dormir-hi de manera còmode.

⁹³ A.H.C.B, *Notarial*. “Fusters 1420-1750”. [IX.4]

⁹⁴ Una de les dificultats terminològiques és trobar un sentit estricte en català al mot “rembourré”.

la fi de la centúria, al 1694, el Diccionari de l'Acadèmia francesa tornà a insistir en el fet que es tractava d'una cadira gran amb braços, on el respalller era una mica inclinat i que estava ben guarnit amb matalàs.⁹⁵ Si el significat pot partir de models francesos, l'origen de la veu és italiana, ja que designa en aquesta llengua la idea de descans o comoditat i la segona accepció de la paraula en el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias incideix en què es tracta d'un vici més italià que espanyol. A Itàlia fou definida com un *sedile imbottito comodo ed elastico, che presenta una seduta ampia, braccioli e spalliera*, que va anar transformant-se i evolucionant segons els nous agençaments dels interiors i el desenvolupament dels diferents estils.⁹⁶ Raciocini plantejat, insistim, a manera d'hipòtesi.

Creiem que en el cas de les cases aristocràtiques barcelonines es tendí a indicar sota el nom de poltrona una gran varietat tipològica, però especialment les encoixinades, que eren considerades més modernes donat que havien estat introduïdes feia pocs anys segons es recull en la documentació generada pel gremi de fusters. En el plet entre fusters i basters, citat anteriorment, però datat anys després, al 1758, s'indicava que els cuirs havien caigut en desús i, malgrat mantenien les cadires amb vaqueta negra o de Moscòvia, ja no eren considerades a la moda. Per això no ha d'estranyar que fins i tot algunes cadires amb seients de palla fossin anomenades vulgarment poltrones, les quals, això sí sempre anaven vestides amb coixins. D'aquesta espècie eren la *cadira de palla poltrona ab un coxi cubert de domàs carmesí* de l'estrada del marquès d'Alfarràs,⁹⁷ *una cadira poltrona de palla ab brassos y coxins de marroquí ab clin dintre usada*⁹⁸ del noble don Quintana,

⁹⁵ Op. Cita. 26, pàg. 104. Concretament, la definició és *une grande chaise à bras, dont le dos est un peu renversé et qui est bien garnie de matelas, afins qu'on y puisse être plus à son aise*.

⁹⁶ Bergamaschi, U: *Dizionario del mobile antico*. Milano, Fabri editori, 2002, pàg. 312.

⁹⁷ A.H.P.B, Not. Olzina Cabanes, Joan. *Manuale quartum testamentorum seu ultimorum voluntatum, ac quintum inventariorum et encanorum*. 1759-1761, Any 1759, fol. 40r.

⁹⁸ A.H.P.B, Not. Comelles (major), Antoni. *Septimum manuale instrumentorum, concordiarum, capitulorum, matrimonialium, testamentorum, inventariorum et encantum*. 1737-1753, Any 1751, fol. 32v.

o el mateix fuster Mateu Puig tenia *nou cadires de boga tornejades, y una de poltrona de jonchs*.⁹⁹ Havent dibuixat fins el moment les coordenades per poder donar un nou sentit al terme “poltrona” i a la “cadira de repòs”, que caldrà abordar en posteriors estudis, és possible indicar l’existència de cadires encoixinades dins els interiors domèstics catalans. La imatge d’una estança, més aviat benestant, que hom pot admirar en una de les taules conservades en el retaule de sant Aleix, procedent de la parròquia arxiprestal de Sant Joan Baptista de Valls, a l’Alt Camp, permet confirmar la influència dels models francesos propis de la Regència (vegeu imatge 193). L’obra de Lluís Bonifàs i Massó, tot i ser datada el 1769, és prou indicativa del gust del període. Es tracta, com es pot apreciar, de dues cadires, una mig tapada per un cortinatge, d’estructura ricament treballada amb talla daurada, potes cabriolé i entapissada de pell o tela, amb molta probabilitat sembla un guadamassil, mostrajada amb petites decoracions de tipus vegetal, que, com dèiem, seguien els models francesos que van caracteritzar el període de Ferran VI i existeixen models molt similars en diferents col·leccions públiques catalanes i castellanes (vegeu imatges 147, 194 i 195).

Durant el període d’entre 1739 i 1761 un dels models de seients més citat entre el mobiliari que vestia les diferents estances és, sens dubte, la cadira *a l’anglesa* o *contrafetes a l’anglesa* (vegeu imatges 196 i 197). També aquí és precís marcar una evolució dels models consignats que denota l’acceptació que van tenir els estils Guillem i Maria, primer, i el reina Anna, pocs anys després. Les més citades, les de pergamí, és a dir, amb seient i respatller de reixeta, corresponen a un dels models més habituals entre les cadires d’estil Guillem i Maria, deutor alhora del mobiliari dels Països Baixos, encara que també apareixen en els inventaris consultats un gran nombre de peces enxarolades o pintades que seguien les formes reina Anna (vegeu imatges 198, 199, 200, i 201). Tal

⁹⁹ A.H.P.B, Not. Galí, Bonaventura. *Inventariorum et encantorum liber septimus*. 1752-1756, Any 1754, fol. 8v.

suposició parteix del fet que en la demanda de restitució de sis cadires per part del mestre Jacint Casals, matalasser, el gremi de fusters li contesta que *eren de madera y nuevas y de las vulgarmente dizzen hechas a la inglesa sin brasso, y que eran encolchadas, y cubiertas en el asiento y parte del respaldo de una ropa de seda.*¹⁰⁰ Com dèiem, en aquest moment les més freqüents en les llars de l'aristocràcia barcelonina eren les trenades de jonc, que també a la França de finals de la centúria anterior havien estat denominades amb el mateix nom, cosa que ens fa incidir de nou en la ràpida acceptació de determinats models per part de tota l'aristocràcia europea. Pensem que a França aquest tipus de cadira és citada per primer cop en un inventari de 1707.¹⁰¹ Tots aquests models conviuen en les estances de les *cases grans*. Així, a la mort de l'advocat de la fiscalia Pere Joan Esteve, l'any 1743, sabem que era propietari de cadires poltrones de pell vermella i cadires de jonc angleses.¹⁰² En l'inventari de Carlos d'Herrera aixecat l'any 1761, les cadires angleses que es citen són *dose sillas tambien de nogal hechas a la inglesa con aciento, y respaldo de una estofa de hilo y seda encarnada con listas verdes usadas.*¹⁰³

L'augment de cadires encoixinades entre els anys quaranta i cinquanta,¹⁰⁴ més còmodes, no va fer disminuir la considerable quantitat de cadires amb seient de palla dins els interiors aristocràtics (vegeu imatges 202, 203, 204, 205 i 206). En aquest sentit, des de la història del moble seria bo avaluar el valor i revisar la consideració d'aquesta tipologia dins les llars del moment. No hi ha dubte que aquest model gaudia de molta acceptació

¹⁰⁰ A.H.C.B, *Gremis*, Gremi de fusters, "Lejago documentos gremio", núm.47.

¹⁰¹ Op. Cita. 26, pàg. 42.

¹⁰² A.H.P.B, Not. Galí, Bonaventura. *Libri quarti [quinti] inventariorum et encantuum*. 1743-1748, Any 1743, fol. 8r.

¹⁰³ A.H.P.B, Not. Claramunt Gavarró, Ignasi. *Primum manuale inventariorum et encantuum*. 1747-1767, Any 1761, fol. 206v.

¹⁰⁴ Op. Cita. 78, *en el tiempo del real privilegio (1742) solo se estilavan hazerse assientos de sillas de vaqueta negra o de moscovia, y es de persuadir que solo se hizo mención de aquellas. De forma que el hacerse modernamente introducido las sillas y tamburetes encolxados(...)*

en qualsevol llar de la ciutat i, de fet, els mateixos fusters reclamaven i manifestaven reiteradament el seu dret a realitzar cadires pintades i daurades, la qual cosa obliga a pensar en l'existència d'un pròsper mercat per aquesta tipologia.¹⁰⁵ Des d'aquesta perspectiva creiem que no pot ser considerat un model vulgar. La fabricació de cadires de boga corria a càrrec dels torners, els quals van mantenir llargs plets amb els fusters, donat l'intrusisme d'aquests, tal com succeí l'any 1724, quan van denunciar a Marià Fuster, mestre fuster que tenia un torn a casa seva.¹⁰⁶ Tot i això, com és ben sabut també eren portades d'altres contrades: València, Mallorca, Holanda,¹⁰⁷ Gènova, Marsella i Nàpols, essent citades de manera desigual en els inventaris de l'època i sense especificar les diferències existents en cada cas. Així, sols coneixem la referència d'unes cadires de València per l'inventari datat el 1718 del sastre barceloní Andreu Rossell, sense que ens sigui possible fins el moment determinar unes característiques particulars per aquesta zona de producció. El mateix succeeix amb les cadires mallorquines localitzades en un inventari de 1740, on resta clar, però, que podien ser de diverses mides.¹⁰⁸ En aquest període les més nombroses procedien de Gènova,¹⁰⁹ essent a finals del sis-cents les de més èxit, i de Marsella, molt en boga en la dècada dels anys 20 i 30, i que va deixar pas posteriorment al model procedent de Nàpols. Pel que fa al model de cadires napolitanes avancem que en la majoria dels casos el color emprat era el verd, tal com analitzarem en el capítol següent dedicat a les manufactures estrangeres. Els colors

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Op. Cita. 100, núm. 26. Les pugnes entre diferents gremis, tal i com veurem en el capítol següent, seran llargues i reiterades. Així, sabem que l'any 1656 el fadrí fuster Francesc Prats tornejava pilars de llits, o quatre anys més tard Josep Miquel treballava les baranes tornejades d'un capçal.

¹⁰⁷ Les cadires holandeses a finals del segle XVIII encara eren considerades les millors, com consta en les "Ordenanzas de los maestros sillas de paja, fuelles, rastrillos, jaulas, ratoneras(...)" a : *Memórias de la Sociedad Económica de Amigos del País*. Madrid, Impt. Antonio Sancha, 1780, pàg. 71.

¹⁰⁸ A.H.P.B, Not. Ferran, Francesc. *Liber primus inventariorum et encantum*. 1711-1752, Any 1740, fol. 200r.

¹⁰⁹ En aquesta primera meitat del segle localitzem cadires de Gènova fetes de palla, però també de vaqueta de procedència russa.

més freqüents en les cadires de palla eren, per ordre, el vermell, el verd i el blanc, i en menor grau, el blau i el blanc, amb parts daurades o colrades, sense oblidar les que anaven pintades de colors foscos com xocolata o cafè i les negres amb flors pintades, que eren considerades com a genoveses.¹¹⁰ En alguns inventaris les cadires de Marsella són identificades com les de color vermell.¹¹¹

A més de les cadires anteriorment esmentades, els cadiratges eren compostos per les cadires de braços (vegeu imatges 207 i 208), pels tamborets, també citats com “tamboretillos” o “tamborets d’estrado” (vegeu imatges 209, 210, i 211) i pels canapès, peces a conjunt a partir d’una mateixa factura constructiva i d’una mateixa tapisseria (vegeu imatges 212 i 213). El canapè, com hom sap, tenia el seient i el respatller encoixinats, tot cercant la comoditat de l’usuari, que podia tenir dos coixins pel cap i que admetia més d’una persona.¹¹² Els primers canapès localitzats es troben en inventaris de la dècada dels any 20, moment en què encara és consideren una novetat introduïda des de França, malgrat que una dècada després estaran força normalitzats dins els interiors de la noblesa barcelonina.¹¹³ En un principi, sembla que va ser emprat per estirar-se davant la llar de foc i servia de llit de dia en les sales grans, tot convidant a prendre actituds més còmodes.

¹¹⁰ Tot i que en cap inventari dels nobles hem localitzat aquest tipus, en coneixem nombrosos exemples. Així, l’argenter Pere Codina tenia a casa seva l’any 1754 nou cadires pintades *d’obscur ab flors vermelles* i seient de boga de diferents tamanys. A.H.P.B, Not. Fontana, Josep Bonaventura. *Liber primus inventariorum et encantuum*. 1751-1755, Any 1751, inv. núm. 5.

¹¹¹ A.H.P.B, Not. Cerveró, Bartolomeu. *Pliego de inventarios y almonedas*. 1704-1743, Any 1732, s/fol.

¹¹² Op. Cita. 52.

¹¹³ A la mort del noble Lluís Soler apareixen entre les seves pertinences un canapè de fusta de noguer *ab son asientadero y respallera de clina cubert de gamuses vermelles ab tatxetes de llautó ab un galonet de seda groga*. Curiosament, aquesta peça formà part de la dot de la seva vídua al casar-se amb el també noble Pere de Fluvià. A.H.P.B, Gomis, Jeroni. *Liber primus inventariorum et encantuum*. 1729-1745, Any 1732, fol. 41r.

Anteriorment, a l'inici hom ha destacat la gran quantitat de cadires existents en les estances de l'aristocràcia local i ho ha vinculat a l'existència d'una constant activitat social. Resta, però, especificar que la raó que els conjunts de cadiratges responguin a les xifres de dotze o divuit seients no és fruit de la casualitat. En aquell moment es considerava que el guarniment d'una estança elegant havia de ser d'un llit més el cadiratge amb aquest nombre de seients, segons el *Dictionnaire Treveaux*.¹¹⁴ Així succeeix en el cas del notari Ubach, el qual tenia en una estança *divuyt cadires de vaqueta de Moscòvia ab lo respalller fet ab una espècie de remate en forma de petxina guarnit de galonet groc y tatxas grogas, y las tatxas grans de gra de ordi, çò és, una de gran ab brassos que serveix per lo capsal de llit, quinze dites de estrado y dos de petites bonas*.¹¹⁵

Per acabar aquest apartat cal citar breument els bancs, peces que van ocupar les sales més principals de la casa barroca i que van quedar relegades en aquest moment a vestir caps d'escala, entrades o sales que funcionaven com a espais de rebuda. Molts d'ells tenien forma de caixa per contenir part de la roba dels lacais de la casa.

2.2.3 Mobles per dormir: del llit de peu de gall al llit “a l'imperiala”.

Pascal Dibie, en la seva obra *Ethnologie de la chambre a coucher*,¹¹⁶ fa un recorregut per l'evolució dels espais emprats per dormir i posa especial atenció en el valor simbòlic que ha anat prenent el llit com a moble principal de les cambres. No és l'únic. En aquesta mateixa línia hom pot citar estudis com *Rêves d'alcôves. La chambre au cours des*

¹¹⁴ Op. Cita. 80, pàg. 1561. Concretament indica que *Une garniture de chambre est, d'un lit & de douze ou dix-huit sièges*.

¹¹⁵ A.H.P.B, Ferrusola, Gerard. *Llibre primer de inventaris y encants*. 1735-1751, Any 1751, fol. 130r.

¹¹⁶ Dibie, P: *Ethnologie de la chambre a coucher*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1987.

siècles,¹¹⁷ o les aportacions fetes per Philippe Aries i Georges Duby en *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*.¹¹⁸ I és que, sens dubte, el llit en el transcurs de la curs de la història ha estat un dels mobles més preuats dins el parament domèstic, tal i com ho demostra el fet que formés part dels béns heretats de pares a fills. Altrament, dèiem que aquest moble ha estat dotat d'un alt significat simbòlic, ja que és present en la vida de l'individu des del seu naixement fins a la seva mort. És un espai de gestos íntims, de promiscuïtat, de descans, de privacitat, tàlem nupcial o de representació social, tot depenent de les seves formes, èpoques i usos que se'n fan. ¿Quins eren, doncs, el models emprats en les *cases grans* barcelonines?

Abans de conèixer les tipologies més freqüents de llits, és necessari advertir que en els inventaris analitzats s'adjudica una importància major a les teles que els vesteixen que no pas a les pròpies estructures. Novament, la consulta del *Diccionario de Autoridades*, de 1726, explicaria la raó, car com a segona accepció del terme *se toma muchas veces por la colgadura de ella(...)*.¹¹⁹ S'ha d'incidir, per tant, en la rellevància de les teles en contraposició de les estructures i s'ha de saber que en aquest període per "llit" s'entenia el parament tèxtil a conjunt, conformat pel cobricel, les cortines, l'entorn dels peus i la part superior, segons la tipologia, coneguda com a sanefa, així com per la vànova (vegeu imatges 214 i 215). Deixant de banda momentàniament aquest ric accessori, que segons la seva forma donarà nom a alguns dels models més vistosos i sumptuosos del moment, com el llit l'imperial, cal centrar-se ara en les seves estructures. Bàsicament, els notaris consignen dues tipologies com les més comunes: els llits de peu de gall i les camilles, les quals són pròpies de la centúria anterior (vegeu imatges 216 i 217).

¹¹⁷ *Rêves d'alcôves. La chambre au cours des siècles*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995.

¹¹⁸ Aries, P; Duby, G: *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. vol. 3, Madrid, Taurus, 1991.

¹¹⁹ Op. Cita.52, pàg. 82.

La camilla va ser l'estructura més important del segle XVII i, tal i com vam definir en *Els llits policromats catalans en el segle XVIII: Els focus d'Olot i Mataró*,¹²⁰ es tracta d'un llit de pilars amb el capçal conformat per pilarets i guarnit amb peces de bronze daurat o punts de dauradura.¹²¹ En la dècada dels quaranta apareixen citades com a peces molt antigues¹²² i, a diferència dels de peu de gall, els models més presents en la documentació del període, eren fets de fustes d'una certa qualitat i bellesa, preferentment de fustes com la noguera o la xacaranda, aquesta darrera molt típica del mobiliari del sis-cents. La peça que tenia *don* Anton Meca Cardona va ser descrita pel notari com *çò es pilars, capsalera de barandillas y poms, de noguer ab bronzes daurats y bancades y post d'alba*.¹²³ En canvi, la disposada a casa del noble Joan Novell era de fusta de xacaranda; la de Josep Smandia era negra, molt probablement de banús o imitant aquesta fusta típica del període barroc, i en el cas de la marquesa de Ciutadilla era d'olivera. Un dels elements a ressaltar, que reiteradament s'acompleix en la construcció del mobiliari català, és la combinació de fustes de diverses qualitats, ja que en les parts no visibles s'empraven fustes més econòmiques i més dúctils al treball, fet que, evidentment, suposava un abaratiment en els costos de producció. Així, en el cas de les camilles, les posts pel matalàs solien ser d'alba o de pi.

¹²⁰ Vegeu Creixell, R: *Els llits policromats catalans en el segle XVIII: Els focus d'Olot i Mataró*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997. [Tesina de llicenciatura]

¹²¹ En l'inventari de 1732 del comerciant Colomer, propietari de les anteriorment citades cadires vermelles de Marsella, constatem la presència de dues camilles que eren realitzades una a "tall de candelero" i l'altra a "la salomònica". Op. Cita. 111.

¹²² En l'inventari de Jacint Oliver de 1748 és cita *una camilla de noguer enllautonada feta a l'antigalla*. A.H.P.B, Not. Tos Romà, Jaume. *Primum manuale inventariorum et subastacionum*. 1739-1751, Any 1748, fol. 144v.

¹²³ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fol. 333v.

Això no obstant, si fem cas a la documentació, l'estructura que més es reiterava en els interiors barcelonins, inclosos en els de la noblesa, és la del llit de peu de gall. Es tracta d'un model on els bancs per sostenir les posts eren fets a manera de dues forquetes en forma d'U invertida, que podien ser de fusta o de ferro. Hom pot observar aquest tipus de peu en determinades imatges artístiques, entre les quals cal ressaltar el conegut dibuix de M. Tramulles que mostra un llit a "l'imperiala" (vegeu imatge 218), el quadre de les clarisses de Pedralbes (vegeu imatge 219), o en un gravat de l'Hospital Reial i General de Saragossa (vegeu imatge 220), per citar-ne sols tres exemples. Les fustes emprades per aquest tipus de peu i el seu corresponent capçal, quan en portaven, eren sempre fustes toves i econòmiques, com el pi i l'alba, car anaven policromades o revestides de teles en la majoria dels casos. En les cases de l'aristocràcia barcelonina, els llits de peu de gall que no tenien ni capçalera ni revestiment tèxtil eren destinats als membres menys importants de la parentela, és a dir, al servei o criats, mentre que aquells que disposaven de capçal i rics guarniments de tela eren emprats pels membres de la família, com també succeï amb les camilles. És el cas *del llit de peu de gall ab sa capsalera pintat, ab cortinatges, sobre cel, pavellons de cotonada ab sos guarniments per tenir-se en lo ayre i quatre poms de fusta pintats* del noble Josep Duran i Sala.¹²⁴ Un tret distintiu que donava idea de la seva importància i qualitat eren les mesures i la quantitat de matalassos que portaven. En el cas dels llits de peu de gall hom observa que els més petits portaven dues posts, mentre que els més grans podien arribar a tenir-ne vuit, essent els més habituals els de tres i quatre. Respecte al nombre de matalassos, s'ha d'indicar que anaven moltes vegades en funció del nombre de posts i els millors podien arribar a portar quatre peces de llana.

¹²⁴ Molt possiblement, la descripció fa referència al model conegut com "a l'imperiala". A.H.P.B, Not. Duran Quatre cases, Antoni. *Secundus liber inventariorum et encantuum*. 1749-1758, Any 1755, fol. 161r.

Pel que fa a la decoració dels capçals, que –insistim- poden formar part de diferents models en funció de la seva ornamentació tèxtil, a mitjan anys cinquanta la majoria eren policromats. En el cas dels habitatges de la present recerca, molts eren jaspiats i, en canvi, pocs eren policromats amb escenes, encara que queda constància documental suficient per poder admetre que era un model conegut i emprat al llarg de la primera meitat del segle en les cases catalanes.¹²⁵ Serveixi d'exemple el fet que Salvador Tamarit, en morir l'any 1744, tenia *un llit de peu de gall pintat de blanc i perfilat de or ab sa capsalera corresponent*; Ramon Sans dos llits enguixats; el noble castellà Carlos Herrera un de pintat de blanc i jaspi amb el nom de Maria esculpit i Carles d'Orís un de color perla i or. Malgrat que la documentació sobre els habitatges nobles no explicita massa aspectes sobre la producció de llits policromats, la revisió d'habitatges d'altres estaments permet indicar que les capçaleres pintades es trobaven de moda a l'entorn dels anys quaranta. Així ho fa suposar la lectura d'inventaris de ciutadans barcelonins com el de Maria Anna Gispert, que en morir l'any 1738 tenia un llit a la moda amb capçalera pintada de verd i perfils. I així mateix es mantingué fins ben entrada la dècada següent, quan a la mort de Josep Vehils encara són citats com a la moda.¹²⁶ El que tenia Ramon Meca, per contra, al tombant dels anys seixanta, és descrit com *un llit gran a la moda ab capsalera jaspeada ab perfils d'or i el nom de Maria*. El gust pel color perla combinant amb el daurat fou un tret peculiar del moble neoclàssic i, per tant, evidencia la ràpida assimilació dels gustos i les modes en l'agençament dels interiors. Són peces novedoses que haurien

¹²⁵ Op. Cita. 120. Mantenim les conclusions que allà vam aportar i que poden ser resumides dient que eren peces tradicionals però no populars, que apareixen primer en les cases benestants, que era una manufactura realitzada en moltes contrades catalanes i no solament en el cas olotí, així com que caldria una recerca més profunda per establir contactes amb peces italianes també policromades. A tall d'exemple, però, dels deu llits que existien en casa del corredor d'orella Odon Burgues, un era policromat blau, dos jaspiats blaus i blancs, tres jaspiats vermells amb perfils daurats i quatre sense pintar. A.H.P.B, Not. Prats, Sebastià. *Liber quartus capitulorum matrimonialium, concordiarum, societatum, inventariorum, auctonum, requisicionum, deliberacionum, compromissorum et aliorum diversorum*. 1755-1758, Any 1756, fol. 165v.

¹²⁶ A.H.P.B, Not. Llobet Soldevila, Josep. *Inventaris y encants*. 1745-1755, Any 1748, fol. 31v.

conviscut amb capçals en els quals s’hi representaven escenes i imatges religioses, depenent de les devocions particulars de cada propietari, com la Verge de la Concepció per exemple,¹²⁷ *una camilla jaspeada a la xinesca*,¹²⁸ o capçals policromats amb l’escut de la família en la seva tarja (vegeu imatges 221, 222, 223, 224, 225 i 226).

Recollides les formes i estructures més comunes, cal aturar-se ara en els tèxtils que les vestien, car conformen diverses tipologies. Entre la gran varietat existent s’ha de destacar el citat “llit a l’imperial” o “a la imperiala”, que corresponia al model conegut a França com “*lit à la duchesse*” o també, “*lit à la française*”, en què el capçal podia respondre a diferents models, bé fossin policromats, bé jaspiats o de tela, com s’acaba d’exposar.¹²⁹ Pel que fa al cobricel, es distingia per cobrir la llargada total del jaç o llit, que es sostenia en el sostre (vegeu imatge 218). Molts d’aquests capçals jaspiats o amb escultura, amb peus de peu de gall o potes de formes més modernes,¹³⁰ conformaven aquest llit “a l’imperial”, on el tapisser jugava un paper fonamental en comparació al fuster.¹³¹ La majestuositat d’aquest tipus de llit s’aconseguia amb l’ús de riques teles, on la coneguda com “imperial” hauria estat la predilecta dels tapissers. Segons consta en les tarifes de bolla catalana, amb aquest nom és coneixia el teixit de seda ornamentada

¹²⁷ El comerciant Bonaventura Ferrer, quan morí en l’any 1753, tenia un llit de peu de gall amb capçalera a la moda, jaspiat i daurat amb la imatge de Nostra Senyora de la Concepció. A.H.P.B, Not. Prats, Sebastià. *Liber Quintus capitulorum matrimonialium, concordiarum, societatum, inventariorum, auctionum, requisicionum, compromissorum et aliorum diversorum*. 1759-1761, Any 1753, fols. 134v-136 v.

¹²⁸ A.H.P.B, Not. Ribes Granés Josep. *Primum protocolum inventariorum et encanatum*. 1752-1764, Any 1754, fol. 33r.

¹²⁹ Op. Cita. 26, pàg. 256

¹³⁰ És simptomàtic fins a quin punt els llits de peu de gall estaven arrelats en els interiors domèstics catalans. Fixem-nos en la següent descripció d’un llit propietat del noble Anton Sunyer i Massip, l’any 1754: *un llit de peu de gall de fusta de alba, los peus bocellats ab sa capsalera fet a la moderna tot nou*. És evident que aquestes potes serien de formes més sinuoses i, en canvi, en termes generals encara es cita com un llit de peu de gall.

¹³¹ Vegeu capítol 9: “Les compres del duc de Sessa”.

amb figures en el seu fons,¹³² al qual molt probablement fa referència la tipologia.¹³³ El colors predilectes de la noblesa per vestir els seus llits “a l'imperial” van ser el carmesí, el verd i, en tercer lloc però ja en menys quantitat, el color llimó. Una diferència fonamental entre el llit de columnes, característic del període anterior, i aquest nou model va ser que en el primer els cortinatges i el cobricel conformaven un espai clos, mentre que el segon presenta un aspecte més lleuger, seguint les imposicions de l'època, donat que el nombre de cortines era inferior, encara que mantenia els guarniments en el cobricel de les més diverses espècies: en forma de flor, de fusta policromats, recoberts de la mateixa tela que la resta de la tapisseria, de fusta daurada o combinats en blanc i or. Els models acabats de citar conviuen amb d'altres menys abundosos, com els catres, alguns d'ells també vestits amb riques teles, els llits de monja,¹³⁴ els llits de campanya, algun llit a l'italiana¹³⁵ i també perviu algun llit de parada, en l'estrada o cambra principal, com en la casa del marquès d'Alfarràs.¹³⁶ Tanmateix, encara que es pugui considerar un costum en desús dins el parament domèstic, no fou aquest l'únic habitatge que comptava amb un llit en un espai de recepció pública entre els nobles barcelonins. Es manté també el costum a casa de la noble família Quintana, els quals

¹³² Dávila, R; Duran, M; García, M: *Diccionario histórico de telas y tejidos*. Junta Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.

¹³³ Op. Cita. 26, pàg. 256. A França també era comú la designació i apareix freqüentment en els inventaris del segle XVIII.

¹³⁴ No estem en disposició de precisar exactament a quin model de llit es refereix. Certament, el terme “tall de monja” en les qüestions mobiliàries pot fer referència a una mesura, però si atenem que hem localitzada a “tall de pera” podria fer també referència a un tipus de decoració. A més dels llits, també hem localitzats caixes citades a “tall de monja”.

¹³⁵ Vegeu capítol 8: “Peces italianes”.

¹³⁶ Aquest responia als models a la moda, ja que el capçal era pintat de blau i or. Curiosament, però, no indica la presència de riques guarnicions tèxtils. El llit de parada fou un model emprat en època medieval, disposat en les sales on un individu d'alt rang rebia convidats o mostrava els seus descendents. A.H.P.B, Not. Olzina Cabanes, Joan. *Manuale quartum testamentorum seu ultimatum voluntatum, ac quintum inventariorum et encantorum*. 1759-1761, Any 1759, fol. 74v.

van disposar en una estança del segon pis, anomenat “lo quarto llarch”, un llit parat i guarnit a “l'imperiala”.¹³⁷

Tot i que el catre era un llit d'estructura simple o senzilla, alguns eren realment sumptuosos. Entre els diversos mobles que el duc de Sessa va encomanar fer a artesans barcelonins, cal destacar, a més d'un llit “a l'imperiala”, alguns tamborets, un canapè i un catre. Rafael Fuster va ser el sastre que li confeccionà la tapisseria amb què anava guarnida, feta amb teles d'indianes comprades a la reial fàbrica de Maria Àngela i Juan Pablo Canals.¹³⁸ Seria erroni pensar que, almenys en aquest cas, es tractava d'una peça poc important, ja que en realitat el seu cost fou elevat, car a les 109 lliures i 10 sous que van costar les teles per fer el cobricel i les cortines, cal sumar-hi l'import de borles, cordons i franges de seda que Joan Torras, cordoner, els va vendre per guarnir-lo,¹³⁹ sense oblidar d'afegir la feina del sastre Josep Ribes, que fou l'encarregat de realitzar-les.¹⁴⁰

2.2.4. Mobles per disposar: del bufet a la taula gran.

La importància de la taula com a tipologia mobiliària ha estat desigual en el transcurs històric dels interiors domèstics, car és bo no oblidar que ha estat un moble sotmès en ocasions a la importància del tèxtil, i no és estrany trobar-ne, especialment durant el barroc, de concebudes com simples estructures, poc ornamentades, disposades per anar

¹³⁷ A.H.P.B, Not. Comelles (major), Antoni. *Septimum manuale instrumentoum, concordiarum, capitulorum, matrimonialium, testamentorum, inventariorum et encantuum*. 1737-1753, Any 1751, fol. 34r.

¹³⁸ A.H.P.B, Not. Rondó, Carles. *Vigessimum septimum manuale instrumentorum*. 1757-1758, Any 1758, fol. 423v

¹³⁹ *Ibidem*, fols. 630r-630v

¹⁴⁰ *Ibidem*, fols. 636r-636v. Aquest darrer va ocupar en la confecció dels guarniments tèxtils d'aquest catre cent sis jornals.

recobertes amb rics tapets o tapisseries. I és que caldria fer una distinció entre les taules destinades a ornamentar estances principals de les mansions aristocràtiques, realitzades amb materials luxosos, i les utilitzades quotidianament en les dependències de la casa menys importants, de caire funcional i estructures simples. La història de la pintura en dóna bona mostra a través dels segles. Recordem, per exemple, els models isabelins amb taulell de marbre de l'inventari de Lumley, de la col·lecció del comte de Scarborough, o la taula que apareix dibuixada en el cartó de Charles Le Brun, realitzat cap a l'entorn de 1666, on s'aprecia Lluís XIV visitant les manufactures dels Gobelins (vegeu imatge 227). Són peces luxoses amb funció decorativa, però poc pràctiques, que difereixen de moltes de les taules representades en els interiors domèstics del nord d'Europa en el mateix període, totes elles cobertes de teles, i que trobem en obres d'artistes com Vermeer o Pieter de Hooch (vegeu imatges 228). En la primera meitat del segle XVIII hom pot sentenciar que encara estava fortament arrelat el costum de recobrir les taules amb catifes o teles sumptuoses, tal i com ho mostra el quadre *Don Carlos de Borbón renuncia a la Corona de Nàpoles* (vegeu imatge 229), encara que començaven a proliferar les taules descobertes o nues, que a mitjan set-cents es tornarien més sumptuoses i apareixerien nous models ornamentats amb materials i tècniques més refinades. El panorama que s'acaba d'exposar, a grans trets, és extensible a l'àmbit català. En les *cases grans* de l'aristocràcia barcelonina també s'observa la convivència entre taules força senzilles i un increment d'altres models de factura més artística, policromats o xapats. Peces, totes elles, a les que se'ls adjudicarà una funció concreta, com les taules de joc, però en les que no es renunciarà a una elegant ornamentació en consonància a les modes imperants.

Entre les taules emprades en els interiors del braç noble barceloní, abans d'abordar l'estudi dels models més freqüents, s'ha de fer esment a les taules per menjar en el

llit,¹⁴¹ molt comunes en el parament domèstic del moment, malgrat la tendència a desaparèixer com a conseqüència de la transformació lenta en els hàbits socials del menjar. Tanmateix, el seu arrelament en les llars de l'aristocràcia indica que el menjador encara no s'havia normalitzat totalment com a espai principal per menjar.

També en les taules, com en la resta de mobiliari, hi ha una forta presència de models propis del sis-cents, on cal ressaltar el model citat com a "bufet". M^a Paz Aguiló va sistematitzar els diferents models existents durant els segles XVI i XVII a la península basant-se en el tipus d'estructura i la decoració que presentaven.¹⁴² Estudi que, malgrat no ser del tot esclaridor pel que fa al període que ens ocupa, serveix com a esquema a seguir donada la varietat de les descripcions que conté. Respecte a l'estructura, fa una distinció entre les taules grans, on hi hauria taules plegables i taules d'influència italiana, els bufets, les taules i bufets que anirien tapats i altres tipus, on fa referència a les taules rodones o als vetlladors. Pel que fa a la segona classificació, feta en funció de la decoració, que abordaria aquells models més decoratius que no pas funcionals, la llista de tipologies s'amplia considerablement. Seguint l'esquema proposat per Aguiló, pel que fa a la primera classificació és pot indicar la presència de totes elles, malgrat que el notari no faci massa esment de les particularitats de cada una. S'observen, però, algunes diferències respecte al segle anterior i cal indicar com un del tipus més comuns en els habitatges de la noblesa les taules rodones, de diverses mides, grans o mitjanes, així com les mitges taules que a l'ajuntar-les conformaven una única peça. Continuen vestint algunes estances les taules amb traves de ferro, també de tots els tamanys, així com les vestides ja amb domassos o amb vistosos guadamassils, algunes de les quals responen a

¹⁴¹ Indica l'autora que aquestes foren emprades des de finals del segle XVI i que, segons els inventaris que va treballar, eren de marqueteria. Desafortunadament, malgrat comptabilitzar un gran nombre d'elles, en cap cas es feia referència al seu aspecte en els inventaris. Vegeu Aguiló, M^a P: *El mueble en España siglos XVI-XVII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Antiquaria, pàg. 128.

¹⁴² *Ibíd.*

la tipologia coneguda com a bufets, que depenent dels materials emprats en la seva construcció poden ser inclosos en la segona classificació donada per M^a Paz Aguiló (vegeu imatges 230, 231 i 232). Els bufets servien com a suports de les arquilles o arquetes, tot i que també era molt comú disposar-hi sobre ells petits quadres, imatges o altres artefactes d'ordre decoratiu. En aquest sentit, és necessari remarcar la forta pervivència d'aquest model dins les llars barcelonines del període, indistintament de l'estatus socials dels seus propietaris, i cal insistir en el gran ventall tipològic existent, característic i propi de la centúria anterior, on es mantingueren com a peces luxoses les realitzades en pedra o jaspi, les que combinaven fustes de diferents tonalitats, les de planxes de banús i ivori o les que anaven cobertes amb teles, principalment amb domàs o pell.

Si centrem l'anàlisi en els interiors propietat dels vuitanta-cinc nobles que conformen la mostra cal concloure que els agradaven especialment les peces fetes amb pedra o jaspi combinant amb fustes.¹⁴³ Són nombroses les descripcions que fan referència a models italians, concretament genovesos, i també les que s'identifiquen com de pedra de Tortosa, molt similars a les foranes, les quals possiblement haurien aparegut en el mercat com a peces que imitaven els esmentats models, amb totes les seves possibles variants tipològiques. No oblidem que de Gènova s'extreia una gran varietat de marbres, conformant un dels principals mercats del territori itàlic.¹⁴⁴ Aquest tipus de

¹⁴³ El gust pels marbres va mantenir-se al llarg de tot el segle. Així, ràpidament van ser acceptades les imitacions. En el Diari de Barcelona, al 1792, és fàcil trobar anuncis sobre fàbriques de jaspi artificial que n'expliquen de manera detallada tots els avantatges. Tot i allunyar-nos del marc cronològic, és interessant mostrar-ne un exemple. En el Diari de Barcelona del dilluns 8 d'octubre de 1792 podem llegir: *en esta ciudad, en la calle de las Molas, casa n° 17, se ha establecido baxo la dirección de Jayme Esteve, una nueva fábrica de jaspes artificiales, que imitan perfectamente al jaspe natural, y le exceden notablemente en su lustre (...) A las piezas formadas de esta composición, lejos de dañarlas el agua, constituye a que se pedrifiquen más, ni pierden su lustre, aunque se derrame sobre ellas agua caliente, aceite caldo, tinta (...). De este material se hacen las losas para poner sobremesas (...) sobrecómodas, escritorios (...)*, pàg. 31.

¹⁴⁴ Op. Cita. 81, pàg. 741.

taula, indistintament de si el seu taulell de marbre provenia de la regió italiana o de les terres catalanes del sud del país, és citat fins quasi al tombant dels anys cinquanta. Especialment elegants eren les de Salvador Tamarit. Una és descrita com una peça amb una pedra negra al mig, guarnida de fusta amb figures de lleons al seu voltant, que recorda algunes peces de procedència mallorquina que s'han conservat fins l'actualitat; i cal sumar-hi les dues tauletes de noguer amb *una pedra marmol al mig pintadas ab rams de diferents colors*.¹⁴⁵ El model que tenia Josep Marimon, per contra, era amb els peus de fusta, el taulell de pedra de Tortosa i provista de travesseres de bronze.¹⁴⁶ Finalment, també s'especifica clarament que les dues que tenia *don* Ignasi Rius i Falguera eren *a la genovesa*, de pedra negra.¹⁴⁷

D'aspecte més curiós era la que tenia també Josep de Marimon amb peu de llebre i tres calaixos;¹⁴⁸ o d'inqüestionable artísticitat la taula pintada d'Eulàlia Giralt, de la família dels Massanés, que presentava en el seu taulell *un joch de cartes, un violó, polsera y tinter*,¹⁴⁹ molt semblant a la conservada al museu Maricel de Sitges (vegeu imatges 233 i 234); o la de Joan Novell amb diferents animalons i floratges,¹⁵⁰ més modernes totes elles que les guarnides amb planxetes d'os pintades, o les dues taules amb taulell de pedra marbre i peus d'escultura daurats de Ramon Dalmases i la seva muller, Maria Terré, que disposaren en el saló.¹⁵¹ També entre les taules van ser corrents els models lacats o

¹⁴⁵ A.H.P.B, Not. Gomis, Jeroni. *Liber primus inventariorum et encantum*. 1729-1745, Any 1744, fol. 220r.

¹⁴⁶ A.H.P.B, Not. Gomis, Jeroni. *Secundus liber inventariorum et encantum*. 1745-1758, Any 1747, fol. 39r.

¹⁴⁷ A.H.P.B, Not. Fontana, Francesc Josep. *Liber quintus inventariorum et encantum*. 1746-1749, inv. núm. 17.

¹⁴⁸ Op. Cita. 146, fol. 40v.

¹⁴⁹ A.H.P.B, Not. Bosom Grosset, Josep. *Primer liber aut manuale omnium testamentorum publicacionum, inventariorum, et encantum*. 1728-1751, Any 1745, fol. 162r.

¹⁵⁰ A.H.P.B, Not. Ferrusola, Gerard. *Libre primer de Inventari y Encants*. 1735-1751, Any 1745, s/fol.

¹⁵¹ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fol. 517v.

pintats a imitació del xarols amb diferents tipus de motius, moltes de les quals procedien d'Holanda. Curiosament, entre les pertinences del noble Pere Jeroni Quintana, hi trobem tres taules circulars, una primera amb pintura fina i personatges, la segona amb pintura basta i diferents ocells i la darrera amb pintura de diferents colors, que podrien ser identificades segons les tècniques decoratives del xarol, la policromia i el jaspiat, respectivament.¹⁵² Anton Sunyer Massip en tenia una de gran i ovada, pintada a la xinesca.¹⁵³ Les taules d'Holanda, de xarol negre i motius daurats, pintades o de fusta sense vestir, tot i ser conegudes, són poc citades en les residències dels nobles del moment, però cal suposar que algunes de les taules pintades podrien ser models holandesos. En tot cas, i ja en menor quantitat, n'apareixen algunes entre els béns inventariats de Jaume Guàrdia i de Francesc Bassols, on queda clar que eren treballades a Holanda amb vernís i pintura, o en l'inventari de Josep Sadurní, aquestes darreres de fusta ordinàries. Són, però, les estances de casa Berard i les de la noble Francesca Meca les que mostren el gust per espais on existís una harmonia decorativa, fruit de pensar l'agencament de manera global. S'aconseguí en els dos casos a través del mobiliari, amb una sèrie de taules que formaven un parament a conjunt. Els primers havien disposat sis taules jaspiades amb perfils daurats en una estança de la seva llar, cinc de les quals eren raconeres.¹⁵⁴ Més revelador és el segon cas pel que fa a la unificació dels espais a través dels tèxtils o del mobiliari. Francesca Meca i la seva família van moblar el seu primer saló amb cadires i diverses taules, cinc de grans i dues mitges taules ovades, pintat tot de color cendra amb perfils de colradura.¹⁵⁵

¹⁵² A.H.P.B, Not. Comelles (major), Antoni. *Septimum manuale instrumentoum, concordiarum, capitulorum, matrimonialium, testamentorum, inventariorum et encantum.* 1737-1753, Any 1751, fol. 32v.

¹⁵³ A.H.P.B, Not. Veguer Avellà, Fèlix. *Primus liber inventariorum et encantum.* 1752-1755, Any 1754, fol. 254r.

¹⁵⁴ A.H.P.B, Not. Gomis, Jeroni. *Liber tercius inventariorum et encantum.* 1759-1765, Any 1759, fol. 5r.

¹⁵⁵ Vegeu annex documental: "Inventaris, núm. 5".

Entre els diferents models és interessant ressenyar la localització per primera vegada d'una estructura de taula que respondria al model conegut com a “consola”, terme que va aparèixer vers 1748.¹⁵⁶ Es tractava d'una taula que sé té ab unes gafas, á, la paret cuberta de fullola dorada y los peus de escultura dorat que guarnia la casa dels Orís.¹⁵⁷ La consola era una taula per anar arrambada a la paret de diverses formes però que necessitava d'aquesta per sostenir-se i que era coneguda a França com *table d'applique*, amb una finalitat eminentment decorativa més que no pas funcional. Servia, doncs, per embellir l'espai (vegeu imatges 235 i 236).

Ja per acabar aquest apartat, menció especial requereixen les taules de joc, les quals -recordem- van ser àmpliament analitzades en tractar els temes de la sociabilitat del moment. Per tant, aquí sols recollirem alguns dels elements més importants d'aquesta tipologia. A l'igual que succeí amb les taules per menjar al llit, en la majoria de les *cases grans* apareixen taules de joc que van augmentant en el transcurs de les dècades. Habitualment eren realitzades amb noguera, encara que també és possible localitzar-ne de decorades amb policromia o xarol, i presentaven en el seu taulell un tapet que podia ser de color verd o blau. S'ha de destacar per la seva bellesa les que tenia el notari Pau Borràs, que eren fetes a la moda amb un sol peu i decorades amb paisatges.¹⁵⁸ Algunes d'aquestes taules mostren una gran complexitat estructural, entre les quals sobresurt la

¹⁵⁶ M.Piera i A. Mestres adjudiquen la presència d'aquest tipus de taula ja en el segle XVII. La lectura que fan de la notícia localitzada en l'inventari de la casa de Tristany–Bofill, on s'especifica *una taula jaspeada i envernissada ab son peu de fullatge dorat*, creiem que no té per què respondre en realitat a una consola. Recordem que hem indicat prou exemples de taules amb un sol peu central que molt bé podrien ser tallades seguint models d'inspiració barroca, altrament de recordar la cura que els notaris tenien per indicar qualsevol novetat o cosa que fos poc comuna. Vegeu Piera, M; Mestres, A: *El moble a Catalunya. L'espai domèstic del gòtic al modernisme*. Barcelona, Angle editorial, pàg. 90.

¹⁵⁷ A.H.P.B, Olzina Cabanes, Joan. *Manuale secundum inventariorum et encantorum*. 1746-1752, Any 1746, fol. 28r.

¹⁵⁸ *Dues taules priones de jugar, a la moda, que no tenen sino un peu que contenen dos paisos pintats*. AHPB, Not. Gaspar Grases, *Plego inventarios i almonedas* 1702-1745, Any 1745, s/ fol.

que tenien els Amat, que heretà Fèlix d'Amat i Lentisclà, però que havia estat consignada anys abans en l'inventari de la seva mare i descrita com *una taula de noguer que la mitat se plega sobre altra ab tres fulls de fusta podentse obrir cada un de per si fent tres diferents mostrars de taula, la una llisa, la altra coberta de panyo vert y la altra ab un encaxos de fusta vermella y groga per ajadres, y jaquet ab un tou a la part de sota à modo de calaix abont son les pessas corresponents per lo jaquet usada;*¹⁵⁹ es tracta d'un mecanisme de gran complexitat que l'apropa als models anglesos.¹⁶⁰

2.3 Llums, cornucòpies i miralls.

Al repassar, si es vol fins i tot a l'atzar, alguns dels episodis socials que el baró de Maldà va anar anotant pacientment en el seu dietari, hom s'acaba adonant de la importància que per ell tenia la il·luminació dels espais on es celebraven i transcorrien els saraus, les vetllades o les celebracions. És més, en moltes ocasions, abans i tot d'explicar les viandes servides pels criats, a les quals –no oblidem– era un gran afeccionat, s'atura a comentar quantes aranyes, llums i cornucòpies s'havien disposat en el saló principal o en les estrades dels amfitrions. I és que la il·luminació és una de les condicions domèstiques que més ha variat dins els habitatges amb el pas del temps.

Si durant el dia la normalització del vidre en portes i finestres ajudà a millorar la visibilitat en els interiors, allargant algunes hores la il·luminació de les estances, a la nit,

¹⁵⁹ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber primus, capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1740-1751, Any 1749, fol. 467v. També M. Piera i A. Mestres van localitzar aquest model, identificant-lo amb la tipologia anglesa coneguda com "Harlequin table". Op. Cita. 156, pàg. 140

¹⁶⁰ L'any 1736, el noble Pere Pérez Moreno en tenia dues amb peus de cama de camell, cosa que fa pensar que seguien els peus en forma d'unglot. A.H.P.B, Not. Guasqui Brull, Tomàs. *Llibre de inventaris*. Tomo I. 1728-1744, Any 1736, s/fol.

inevitablement, havien de recórrer a recursos artificials com les espelmes o els llums d'oli. Interessa, però, aturar-se en la càrrega simbòlica de l'enllumenat insinuat anteriorment en relació al ritual funerari. També aquí -com allà-, la possibilitat d'il·luminar de manera resplendent un saló o una sala gran esdevenia un signe de posició social, ja que denotava la possibilitat de poder accedir a un producte car com era la candela de sèu i la cera. A ningú se li escapa que la il·luminació contribuïa a crear les atmosferes més addients segons ho demanés l'ocasió i permetia restar-li hores a la nit, podent ocupar-les en activitats com la conversa, el joc o, en menor mesura, la lectura. En tot cas, centrant-nos en les *cases grans* de la ciutat en el període tractat, són poques les referències i notícies que s'extreuen de la documentació consultada. Tanmateix, queden recollits diferents estris al servei d'aquesta funció, els quals poden ser dividits entre aquells d'ús individual i els emprats per il·luminar espais més grans i afavorir la visibilitat d'un grup d'individus, i en una segona qualificació també és pertinent establir una altra classificació en funció del material emprat en la seva confecció, que permet diferenciar entre uns artefactes sumptuosos o luxosos i uns altres que es trobaven mancats d'aquesta categoria.

Les tipologies recollides en els inventaris de nobles barcelonins aixecats entre 1739 i 1761 són essencialment vuit: fanals, atxera de fusta, bleneres, llumeneres, candelers, palmatòries, salomons o aranyes i cornucòpies. Interessa de tots ells definir els sis darrers, donat que els fanals, també citats com a llums de ferro resten exempts de sumptuositat, malgrat que s'ha d'advertir que a l'entrada de la dècada dels quaranta els trobem disposats en alguna sala principal, com a la sala primera de la casa dels Amat Lentsclà, situada -recordem-ho- en el carrer Montcada, o en la de Francesc Ribera o Felip Butinyà, per il·luminar la sala i situats en el darrer cas penjats al mig d'aquesta. De totes maneres, aquest tipus de llum era la més emprada en els passadissos, escales i portes d'entrada. Retornant a les tipologies que interessin, mentre que les llumeneres,

els candelers o les palmatòries, a causa de l'escassetat de braços de què es componien, produïen una llum certament reduïda, el salomó i les cornucòpies foren pensades per ampliar al màxim la llum. Les palmatòries es caracteritzaven per disposar d'un suport baix que servia per sostenir una única espelma i presentava el seu peu en forma de petit plat proveït d'una nansa o mànec. En canvi, les llumeneres eren un llum d'oli amb un o més brocs per al ble o blens, i també portava un peu i un agafador, a diferència de les bleneres, que sols eren els recipients. Finalment, els candelers, tenien el cos allargat, del qual podien sorgir diferents branques o braços, habitualment els més grans en un nombre de quatre.

Dèiem que tots aquests estris lumínics podien esdevenir sumptuosos segons el materials emprats en la seva realització. En realitat, la majoria de les peces consignades en els inventaris eren de plata les més luxoses o de bronze o llautó la seva variant més vulgar. Les peces realitzades en plata, pertinentment guardades sota clau en els armaris destinats a conservar l'argenteria de cada casa, oferien dos models: els plans, certament de formes antiquades, i els consignats a la moda, de formes ovalades o *oxavades*. Els de bronze, suposem que de formes molt similars, es localitzen en les cuines, ja que haurien estat els més emprats en el dia a dia, i, en canvi, els altres eren reservats per les grans ocasions o bé utilitzats pels membres més importants de la família.

Especial atenció mereix la cornucòpia, car la seva classificació tipològica pot resultar complicada en trobar-se a mig camí entre un moble i un enginy tècnic. Per una banda és un moble que porta llums o palmatòries incorporades¹⁶¹ que el converteixen en un estri de veritable millora tècnica en el camp de la il·luminació, basant-se en un joc de

¹⁶¹ Habitualment realitzats en ferro o llautó daurat.

reflexos i sense la necessitat de grans llunes de vidre,¹⁶² i, per altra banda, s'inclou entre els mobles ornamentals d'una casa (vegeu imatges 237, 238 i 239). Respecte a la cornucòpia i, malgrat que la seva normalització en les llars catalanes es produí en la segona meitat del set-cents, ja s'observa la seva presència en els interiors aristocràtics i benestants de la primera meitat de la centúria. El noble Pere Jeroni Quintana en deixà una enorme quantitat al morir l'any 1751,¹⁶³ i el 1746 Carles Orís ja va guarnir amb cornucòpies la primera sala del seu habitatge, tot i que encara convivien amb un fanal de vidre. A finals de la dècada dels cinquanta el nombre de cornucòpies havia augmentat considerablement: superava la vintena de peces en l'habitatge de la dama Anna Alòs i s'arribava quasi al mateix nombre en casa del marquès d'Alfarràs, aquestes últimes realitzades amb colradura en comptes del tradicional pa d'or fi, la qual cosa és un aspecte indicatiu d'una producció que recercava uns costos de producció més barats, només possible amb l'acceptació per part dels clients i la normalització de la tipologia en les llars aristocràtiques barcelonines.

Els salomons o les aranyes, termes sinònims, eren reservats per als sostres més importants de la casa, sempre en estances de certa representativitat com els salons i les estrades principals. Com que en la primera dècada quasi sempre s'indiquen recoberts

¹⁶² La introducció de llums en les cornucòpies feia que amb els reflexos sobre el vidre augmentés la sensació lumínica, i, en canvi, la reducció del tamany del vidre abaratia els costos.

¹⁶³ M.Piera i A.Mestres també destaquen la gran quantitat de cornucòpies (35) i ho adjudiquen al fet que molt possiblement serien per vendre, donat que es trobaven localitzades en el guarda-roba de l'esmentat noble. Malgrat ser certament una possibilitat, cal recordar que les cases quedaven desparades en el moment de la mort del propietari per posar-se de dol. Donat que s'indica que són usades i que en la mateixa estança també hi ha una quantitat considerable de quadres i robes considerem més favorable aquesta segona opció. Fixem-nos que en tota la casa sols van quedar-ne dues en una cambra poc principal; per tant, no seria estrany que fossin les pròpies de l'habitatge donat el grau de riquesa d'aquest noble. Un altre element que fa decantar-nos per aquesta opció és que la majoria porten cordó vermell i la cambra anomenada *llarg que tran balcó i sagnan a la casa*, on no hi ha cap quadre, tota la tapisseria és vermella. Caldria preguntar-se si no va ser aquesta l'estança on es va fer la vetlla i, per tant, va ornamentar-se de dol, desparant, momentàniament, la decoració habitual.

amb una tela de gasa, sembla que sols eren emprats en ocasions especials de certa rellevància social, majoritàriament quan el propietari organitzava grans celebracions amb un nombre considerable de convidats. Obeïen bàsicament a dos models: els realitzats amb vidre en la seva totalitat i els de fusta daurada, amb la possibilitat en ambdós casos d'una varietat en el nombre de braços depenent del tamany i la importància d'aquest antecedent de la làmpada. Les aranyes anaven penjades del sostre, a diferència del candelers, situats en les parets, alguns dels quals eren realment artístics, com els *sinch candeleros de paret ab unes figures de esclaus de cartó*, a més de dues figures de bulto en forma de petits moros, també de cartó, utilitzades molt possiblement per recolzar canelobres, propietat del botiguer Josep Ferriol¹⁶⁴ o els exempts, que podien situar-se on més convingués. De totes maneres, s'intentava distribuir-los de la millor manera possible en l'espai per així aconseguir una llum el més uniforme possible, situant-los en ocasions en peanyes estratègicament disposades i de formes d'allò més exòtiques. Només cal imaginar-se la casa del capità Josep Farri amb els *deu moros de cartó ab sos candaleros* que il·luminaven una estança, o el conjunt d'onze que tenia en una altra.¹⁶⁵

Si eixemplem el marc de la recerca a altres habitatges de la ciutat és possible ampliar el catàleg de llums emprades en els interiors barcelonins del període. D'aquesta manera sabem que de candelers també n'hi havia de paret, amb una gran profusió de models. El sabater Martí Altés, ja en els anys quaranta, disposà candelers en la paret fets de fusta i daurats en or fals,¹⁶⁶ els del botiguer Raimon Huguet, qui va morir al 1740, el mateix any que l'anterior, eren de colradura,¹⁶⁷ i Maria Rosa Vilella tenia en el rebedor *quatre*

¹⁶⁴ A.H.P.B, Not. Cussana, Joan. *Libri inventariorum*. 1741-1755, Any 1742, fol. 7v.

¹⁶⁵ A.H.P.B, Not. Creus Llobateres, Jaume. *Libro de inventarios y almonedas*. 1728-1755, fol. 58r.

¹⁶⁶ A.H.P.B, Not. Ferran, Francesc. Not. Francesc Ferran, liber primus, 1711-1752, fol. 192.

¹⁶⁷ A.H.P.B, Not. Llosas Oms, Pere Antoni. *Pliego de inventarios sueltos*. 1730-1746, Any 1740. s/fol.

candeleros de pared, çò és dos essets en un sol vidre y dos ab tres vidres y ab una branca en cada un de ells,¹⁶⁸ així com cornucòpies amb dues branques. No s'acaba aquí l'ampli ventall de tipus. El doctor en medicina Sebastià Dalmau quan morí l'any 1752 deixà sis cornucòpies amb figures pintades sobre el vidre -cal pensar que gravades-, de les quals s'especificà que seguien models anglesos.¹⁶⁹ Fins i tot s'han localitzat *dotze candeleros de pared de fusta dorats ab una estampa a cada una de ells*.¹⁷⁰ Tots aquests exemples són un clar exponent de la diversitat tipològica i la preocupació per assolir dins l'àmbit domèstic unes millores que conduïssin a un estrenat sentit de la comoditat. Però és el magatzem dels vidriers Saladriga, estudiats de manera detinguda en el capítol següent, on millor es mostra aquesta variació. La companyia formada per Saladriga i el fuster Llobet tenia entre les llums, aranyes de cristall senzilles i guarnides, de quatre, sis i vuit llums o braços. El negoci hauria estat pròsper si ens refiem del valor de les diferents làmpades. Així, les més ornamentades de sis llums tenien un valor de 48 lliures cada una i les més senzilles, amb el mateix nombre de braços, de 26 lliures. Les procedents de Venècia amb vint-i-quatre llums assolien un preu de 75 lliures o les de divuit arribaven a les 40 lliures, models tots ells més aviat escassos en aquest establiment. Les més freqüents, segons els estocs existents, eren les venecianes de quatre i tres llums amb preus que oscil·laven entre 11 i 18 lliures, preus certament més accessibles.¹⁷¹ I evidentment, també venien miralls amb el més diversos marcs, entre els quals sobresortien els de

¹⁶⁸ A.H.P.B, Not. Cassani Mascaró, Josep Antoni. *Primum librum sive manuale inventariorum et encantuum*. 1748-1768, Any 1749, fol. 165v.

¹⁶⁹ A.H.P.B, Not. Alier, Ramon. *Inventari y encants*. 1752-1755, Any 1752, fol. 9r. Segons es pot apreciar per les que han arribat a través del mercat de l'antiquariat, les imatges que podien gravar eren diverses, especialment sants i figures mitològiques. Josep Troch, l'any 1747, tenia dues cornucòpies de formes *ovat per dos llums amb pabissos en el menjador*. A.H.P.B, Not. Comelles (major), Antoni. *Quintum manuale instrumentorum, concordiarum, capitulorum matrimonialium, testamentorum et encantuum*. 1735-1749, Any 1747, fol. 211v.

¹⁷⁰ A.H.P.B, Not. Ferran, Francesc. *Liber secundus inventariorum et encantuum*. 1753-1764, Any 1755, fol. 50v.

¹⁷¹ AHCB, *Notarial*. "Contractes", Vidriers 1577-1797. [IX.6].

talles daurades de formes sinuoses, inserits en els nous gustos estètics (vegeu imatges 240, 241 i 242).

2.4. Estampes, imatges, països...

La producció artística com a matèria d'estudi, indistintament de l'estructuració formal en escoles i estils, ha estat fins el moment escrita obviant l'ús que d'ella en feia la clientela i, per tant, sense vincular-la excessivament al lloc que ocupava en les residències particulars. Fet que aquí es presenta com inexcusable si es pretén emmarcar-la en els paràmetres de la quotidianitat i esbossar amb correcció la fisonomia dels interiors de les *cases grans* barcelonines. Fent-ho d'aquesta forma, és a dir, desplaçant la mirada principal vers una o altra peça en favor d'una visió que recorri la totalitat de les parets de les estances aristocràtiques estudiades, es disposa d'un nou panorama pel que fa a les qüestions a l'entorn del consum i, de manera tangencial, sobre la producció artística de l'època.

L'atenció que la historiografia del país ha dedicat a la pintura del segle XVIII s'ha vist fortament afectada per l'interès que suscità la centúria anterior. En aquest sentit, hom pot dir que l'èxit i l'esplendor del segle XVII –no en va conegut com a Segle d'Or– va relegar a un segon terme l'atenció dedicada al segle següent. De fet, J. R. Buendía manifestà que l'oblit per part dels investigadors del set-cents respecte al camp de la pintura *llegó en ocasiones al desprecio*,¹⁷² expectatives que no milloren quan ens centrem en el cas català del període abordat. En tot cas, no creiem que es pugui parlar de despreci,

¹⁷² Buendía, JR: "La pintura española del siglo XVIII. Aproximación al estado de la cuestión" a: *Pintura Española Siglo XVIII*. I Congreso internacional, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 15 al 18 abril 1998, pàg. 14.

però s'ha de convenir en admetre un cert desconeixement o, si hom prefereix, concloure que encara hi ha un ampli camp de coneixement per explorar. És significatiu l'anàlisi que S. Alcolea va fer de la qüestió, conclouent que *el ambiente general de la pintura estaba dominado por los grandes artistas de la escuela madrileña postvelazquena (...). Las escuelas regionales que tanto esplendor habían alcanzado en los dos primeros tercios del siglo se iban apagando gradualmente y sólo permanecían continuadores mediocres de los grandes maestros que habían dado vida y personalidad a esos focos provinciales.* I afegia, referint-se a Catalunya, *transcurren los años de esta centúria sobre una Barcelona adormecida y depauperada que no capta más que levísimos y degenerados ecos de las corrientes artísticas dominantes en Europa y la Península, que se adaptan a las escasas necesidades y exigencias de la vida local. Será preciso que llegue la figura de Antonio Viladomat, que inicia el desarrollo de su personalidad cuando finaliza este siglo XVII, para comenzar el lento e incesante camino progresivo hacia la recuperación.*¹⁷³ Sabem, però, de l'existència entre 1708 i 1711 d'un cercle de pintors de cambra al voltant de la figura de l'arxiduc Carles d'Àustria, amb artistes com Andrea Vaccaro o Fernando Galli "Bibiena", de qui Antoni Viladomat en fou col·laborador i ajudant en la confecció d'escenografies. A aquesta darrera figura, cabdal en el panorama català del set-cents, cal afegir-hi la dels seus deixebles més destacats, els germans Tramulles, Francesc i Manuel, sense oblidar altres pintors barcelonins actius a les acaballes del segle anterior, com Pere Clusells. Tots ells, fossin pintors locals o estrangers, permeten intuir un cert nivell qualitatiu de la pintura que es va realitzar a la ciutat, que -no oblidem- hauria estat comprada i venuda per decorar estances privades en gran part. Possiblement, la qüestió rau, tal i com ha apuntat reiteradament, J.R Triadó, en què ens trobem davant *un art amagat. Obres sense pintors, pintors sense obres.*¹⁷⁴

¹⁷³ Alcolea Gil, S: "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII" a: *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. vol. XIV, Barcelona, 1759/1762. [Monogràfic temàtic]

¹⁷⁴ Triadó, JR; Subirana, RM^a: "Pintura moderna" a: *Art de Catalunya*. vol. IX, Barcelona, L'Isard, 2000, pàg. 67

Abans d'endinsar-nos en el coneixement de quins eren els temes, els formats o els tipus de peces artístiques que preferia la noblesa del període per ornamentar els seus habitatges, cal esmentar determinades aportacions, centrades especialment en l'estudi de la pintura, que vindrien a desmentir la totalitat d'un terreny erm en la vessant més antropològica de la qüestió. Els primers que consideren en els seus treballs les obres artístiques en relació al context domèstic que ocupaven en els seus treballs foren J. Ainaud de Lasarte¹⁷⁵ i el mateix S. Alcolea.¹⁷⁶ Tanmateix -cal advertir-ho-, molt de passada i sense ser l'objectiu principal de la recerca. En canvi, ja més recentment, comptem amb l'aproximació feta des d'aquesta perspectiva per M. Carbonell o amb les aportacions que de manera més tangencial ofereix I. Socias en "El món del comerç artístic a Catalunya al segle XVII: els contractes entre els pintors a Joan Arnau Moret i Josep Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar".¹⁷⁷ S'ha de dir, però, que tant en "Pintura religiosa i pintura profana en inventaris Barcelonins, ca. 1575-1650"¹⁷⁸ del primer, com en el segon cas, les dades aportades sobre l'adquisició i el consum artístic a Barcelona es ceneixen a un marc temporal anterior, perfectament delimitat en els respectius enunciats. Això no obstant, aquesta circumstància, lluny de ser un contratemps, ha possibilitat un marc de referència útil per avaluar la situació real del consum artístic en el període aquí tractat.

¹⁷⁵ Ainaud de Lasarte, J: "El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico" a: *Tierras de España. Cataluña*. Vol. II, Barcelona, editorial Noguer, 1978.

¹⁷⁶ Op. Cita. 173.

¹⁷⁷ Socias Batet, I: "El món del comerç artístic a Catalunya al segle XVIII: els contractes entre els pintors Joan Arnau Moret i Josep Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar" a : *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*. Vol. XVIII, Col·legi de Notaris de Catalunya, Barcelona, 2000, pàgs. 267-282.

¹⁷⁸ Op. Cita. 36.

L'ús del mateix tipus de document d'anàlisi, l'inventari *post mortem*, comporta inexcusablement una identificació en els problemes i contratemps a solventar, que poc o res tenen a veure amb el marc cronològic de recerca escollit i molt, en canvi, amb les particularitats pròpies de la tipologia documental utilitzada. Entre els principals esculls trobem la incertesa més absoluta sobre l'autoria i la personalitat de l'artista, el moment de l'adquisició, la procedència així com la incògnita, manllevant les paraules de M. Carbonell, de poder identificar de manera fidedigna els temes representats o la data de realització de les obres catalogades. En realitat, ni tan sols podem suposar de manera raonable l'adjudicació de les obres a determinats tallers. Res indica, més enllà del fet de trobar-nos en aquest àmbit, que es tracti de peces catalanes o barcelonines, donat que desconexem les vies i canals d'adquisició i en conseqüència és impossible resseguir el camí fet entre el taller de l'artista i les parets o estances que vesteixen. Sols en comptades ocasions podem suposar la seva procedència, com en el cas d'alguns quadres de la marquesa de Castelldosrius, perquè, segons s'explica, eren un regal del seu pare. Per això, a la mort del seu marit, el senyor marquès, el notari anotà *béns mobles que foren del excelentíssim senyor Príncep de Campo Florido los quals entrega y dona a dita excelentíssima señora marquesa de Castelldosrius sa filla quant partí de València per passar embaxador de [Espanya] a Venècia y vuy se troba existin en un quarto del segon pis de dita casa*.¹⁷⁹ Eren quatre quadres de temàtica religiosa, imatges de la Verge i Crist, on destaca un sant Joan de Romaceno, d'improbable devoció popular a Barcelona.¹⁸⁰ Veiem, doncs, que encara que cal considerar una quantitat importat d'obres sorgides de la mà dels artistes locals amb obrador a la ciutat, altres, potser amb menor quantitat, haurien arribat per les més diverses vies. Així, a més de regals o herències, s'ha de contemplar la venda en mercats o fires de pintura de quadres procedents d'altres contrades, i cal esmentar els tallers

¹⁷⁹ A.H.P.B, Not. Olzina Cabanes, Joan. *Manuale primum inventariorum et encantorum*. 1735-1745, Any 1745, fol. 280v.

¹⁸⁰ *Ibidem*, fol. 281r.

valencians com a proveïdors de pintura feta en sèrie o de caràcter menor. Són “pintures de botiga”, emprant la qualificació donada per l'especialista A. Pérez Sánchez, que es caracteritzaven per ser *obres de menor calidad y casi desdeñables desde el punto de vista artístico*. Encara que ràpidament matisa que *parece lógico que los artistas que cultivaban estos géneros de pintura profana y civil recurrieran en sus comienzos a los lugares de venta pública, y que, luego, sus propios obradores funcionasen como tiendas cuando su estima había obtenido ya un cierto prestigio*.¹⁸¹ Fos com fos, la realitat indica que més d'una pintura localitzada en les *cases grans* barcelonines era obra d'artistes valencians. El notari Pau Borràs era propietari de *un quadro de València quadrat de Sant Gil molt usat ab sa guarnició*¹⁸² i Francisco Navarro tenia *sis paissos mitjansers de fruïtas y flors dels que fan a València ab sas guarnicions*.¹⁸³

No obstant això, totes aquestes incerteses a les que no respon la font documental tampoc alliberen de la responsabilitat intel·lectual de reprendre, de manera directa o tangencial, els particulars sobre el gust, el fet del col·leccionisme, la funció i el paper adjudicat a les obres d'art dins l'habitatge aristocràtic, sense oblidar de plantejar-se quina era l'educació artística del notari que identificava les distintes temàtiques representades. Coincidim en què alguns quadres devien portar una inscripció que identificava el tema, però també *hem de creure que el notari estava dotat d'una respectable cultura humanista*.¹⁸⁴ Tampoc és improbable, malgrat el marge d'error que comporta manifestar aquest supòsit, deduir que en aquesta tasca d'identificació haurien ajudat els mateixos estadants de la casa, ja que al llarg de la seva vida haurien sentit nomenar-les de manera

¹⁸¹ Pérez Sánchez, A: *Pintura Barroca en España: 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 1992, pàg. 41.

¹⁸² A.H.P.B, Not. Grases, Gaspar. *Pliego de inventarios y almonedas*. 1702-1745, Any 1745, s/fol. El fet que no s'indiqui el marc com de València i que en la mateixa estança apareixen quadres amb guarnició de València fa pensar que en aquest cas concret és tracta de l'origen del quadre.

¹⁸³ A.H.P.B, Not. Olzina Cabanes, Joan. *Manuale primum inventariorum et encantoruum*. 1735-1745, Any 1745, fol. 362r.

¹⁸⁴ Op. Cita. 36, pàg. 142.

familiar. En realitat, el marge d'error i dubte persisteix, perquè res indica que l'adjudicació i reconeixement de les obres per part d'aquests fos correcte.

En termes generals, i respecte a les centúries anteriors, una de les constatacions més rellevants és un creixement quantitatiu de la pintura disposada en els interiors, en contraposició al descens de les peces o obres de tipus escultòric. Malgrat tot, no es pot parlar d'una marginació absoluta d'aquest tipus d'obres, però sí que cal indicar que la majoria de peces eren talles per la devoció domèstica més que veritables grups escultòrics amb un valor estètic i decoratiu. Per últim, també s'ha d'apuntar que l'increment de pintura en l'agençament va afectar dràsticament l'ús dels tapissos, els quals van quedar desbancats dels interiors nobles barcelonins per aquest nou tipus de decoració. En aquest moment ja no hi ha una competència, com succeïa en el període 1560-1650, i més aviat cal qualificar la presència de riques teles a les parets com una reminiscència del passat més immediat.¹⁸⁵ En canvi, pel que fa als models iconogràfics representats en la pintura present en les estances barcelonines de la noblesa, els més exitosos encara són els temes de la centúria anterior, la qual cosa obliga a imaginar-nos imatges amb una factura molt arrelada en els preceptes més clàssics de l'estètica barroca.

Abans de concloure aquest marc de referència general, incidir novament en la qüestió de la terminologia emprada en la documentació, aspecte considerat de gran rellevància al llarg de la present tesi doctoral. De la mateixa manera que en altres capítols, interessa saber les maneres de designar les coses i els fets pels propis protagonistes de l'època per copsar el significat real adjudicat en aquesta societat concreta a determinats mots que, amb el temps, han arribat fins a l'actualitat alterats. Aquest exercici, que en aparença es

¹⁸⁵ *Ibíd.*

mostra fàcil i possiblement ingenu, és demostratiu de fins a quin punt la càrrega significativa d'un terme pot variar els panorames contemplats i induir a errors en les conclusions. De la mateixa manera, cal especificar clarament la metodologia d'anàlisi emprada per poder realitzar una lectura que esdevingui paradigmàtica del tipus de consum artístic que es produïa en les llars nobles del braç noble barceloní entre 1739 i 1761. Aquesta és la segona qüestió que cal tractar, ja que s'ha de confessar que la intenció inicial va ser fraccionar el marc cronològic per dècades, perquè vam considerar que així seria més fàcil establir els punts d'inflexió en el gust i hàbits estètics del grup social que ens ocupa, els quals s'evidenciarien amb l'aparició de nous béns artístics en les estances aristocràtiques.¹⁸⁶ Tanmateix entenem que la lectura final sols pot ser realitzada contemplant com un únic bloc la cronologia, perquè la pertinença d'una *casa gran* en una o altra dècada és evidentment fruit de l'atzar. El resultat no pot estar condicionat per l'eventualitat de la defunció del propietari de l'habitatge, com seria en el cas d'una interpretació de les dades per dècades. D'aquesta manera, igual que en la resta de capítols, l'apartat esdevé un punt obert al qual caldrà retornar en posteriors treballs, ja que aquí sols queden dibuixats aspectes com la problemàtica de la nomenclatura, el tipus d'imatges en els interiors barcelonins, els referents literaris de llurs biblioteques i els repertoris tècnics més comuns, la disposició en el mur de la pintura o una aproximació a les imatges religioses i a altres petits artefactes decoratius.

2.4.1. Consideracions a l'entorn de la nomenclatura.

¹⁸⁷ Tanmateix, hom és conscient del perill que suposa treballar amb inventaris aquesta qüestió, ja que, en aquest sentit, és difícil poder parlar de moda. En tot cas, el que fa palès és un hàbit decoratiu, tal i com esmenta Marià Carbonell en el seu article.

Quan Bonaventura Galí, notari de professió, anotà l'inventari de Francesca de Montfar que aquesta era propietària de catorze quadres molt vells i antics i unes pàgines més enllà trobem que fa referència a una làmina de sant Miquel: ¿a quin tipus d'obra s'està referint en cada cas? ¿Quina és la diferència entre aquests quadres i el "quadre de làmina" que tenia el noble *don* Francisco Carlos Herrera, descrit per un altre escrivà barceloní?, ¿i amb *el quadro de la Virgen, Sant josep y niño trabajado de bulto sobre piedra con su guarnicion de madera negra vidrio delante*, també del mateix propietari?¹⁸⁷ ¿Què permet afirmar que estem davant el mateix tipus d'obra al llegir un *quadre de país* o uns *payssos*? ¿És incorrecte designar com imatge *un niño de cera y un de barro molt petits* que vestien la sala gran de la casa familiar de *don* Anton Vilana? I, nogenysmenys, difereix del *quadro de la imatge de Sant Cristo*, propietat de Gaietana Oms. Deixant de banda que tots aquests exemples han estat escollits a l'atzar, l'objectiu principal d'aquestes primers línies, és, justament, evidenciar la necessitat d'intentar establir, més enllà de les particulars anotacions de notaris i escrivans, el veritable significat i ús que de cada terme en feia el ciutadà barceloní d'aquell temps. En aquest sentit, cal ser conscient del marge d'error implícit que comporta voler rescatar el significat just que pertoca al període, emperò pot esdevenir un element per millorar la comprensió del catàleg al qual cal enfrontar-se. Insistir, doncs, que recollir el ventall evolutiu dels diferents termes s'ha d'emmarcar exclusivament en la voluntat de fer una mirada microscòpica a l'assumpte. Per cometre aquesta tasca i poder mostrar una evolució en l'aiguabarreig de mots emprats la consulta s'ha centrat, fonamentalment, en alguns dels diccionaris més coneguts en l'època, com és el *Tesoro de la lengua castellana o Española*,¹⁸⁸ el qual es trobava en la majoria de biblioteques particulars, en d'altres editats per primer cop durant la primera meitat del segle XVIII, com el *Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real*

¹⁸⁷ Vegeu annex documental: "Inventaris, núm. 1".

¹⁸⁸ Op. Cita. 56.

Academia Española,¹⁸⁹ reeditat a finals del set-cents, o en el *Diccionario de las nobles artes* de 1788,¹⁹⁰ que hem emprat per altres qüestions.

Però, ¿quines són les paraules que en aquell moment s'empraven per designar i caracteritzar les diferents tipologies existents en els interiors de l'aristocràcia barcelonina? Referint-nos a la pintura, els mots més comuns són: imatge, quadre, país, medalla, retrat, làmina, figura, estampa i efígie. En el cas de l'escultura són menys, ja que, a diferència de les teles, és freqüent que les obres siguin identificades per la figura que representen i no pel format o la tècnica. En determinades ocasions, però, el notari emprà el mot imatge o imatge de “bulto”, figura o talla per indicar-les, allunyant-se de qualsevol intent de sistematització en la catalogació. Tot plegat reflecteix, en definitiva, el llenguatge més quotidià, altrament d'evidenciar el nivell de coneixement, o desconeixement, sobre els afers artístics del notari, que s'ajuda dels recursos més diversos que té a l'abast, ja sigui especificant materials, tècniques, formats o motius formals i decoratius. És per això que interessa aclarir el significat de làmina vers estampa, per exemple. En aquest cas concret, amb el pas del temps les dues veus van esdevenir sinònimes i així es reflecteix en molts inventaris. Malgrat tot, al 1611, Covarrubias, l'autor del *Tesoro de la lengua castellana o Española*, quan definí els dos termes establí unes diferències, i és que el matis divergent entre un i altre radicava originàriament en el tipus de suport emprat per mostrar la imatge. En realitat, amb el terme “làmina” feia al·lusió a una obra realitzada sobre una planxa de metall i, en canvi, “estampa” era *la escritura o dibujo que se imprime con la invención de la imprenta, la qual experimentó antes que en otro parte en cierto estado de Francia, dicho Estampes, que fue antiguamente*

¹⁸⁹ Op. Cita. 52.

¹⁹⁰ Rejón de Silva, DA: *Diccionario de las nobles artes para la instrucción de los aficionados y uso de los profesores...* Segovia, Imprenta D. Antonio Espinosa, 1788.

*de los condes de Alanson, y el lugar principal se llama Estampes, de donde tomó nombre de estampa.*¹⁹¹ L'estampa, per tant, és el resultat que s'obté de la impressió d'una planxa, gravada i entintada, sobre una superfície que no tenia per què ser paper, com també recull així el *Diccionario de las nobles artes*. En ell es pot llegir que “estampa” es *el dibuxo impreso en papel, tafetan ó raso con làmina gravada.*¹⁹² De fet, en moltes cases hi havia estampes realitzades amb suport de tela que guarnien els espais, moltes d'elles de seda i, per tant, no s'ha de fer estrany trobar les anotacions amb voluntat aclaridora del tipus *nou estampes de paper molt petites que son efiges de las verges.*¹⁹³

Pel que fa al mot “làmina”, en el *Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española*, que té una primera edició l'any 1742, podem llegir-hi tres accepcions. La primera es refereix a la *plancha de metal de diversas figuras y tamaños en la que ser suele esculpir alguna cosa*. La segona, a la *pintura hecha sobre plancha de cobre* i, finalment, a la *pintura fina, y de figuras, que se pone en los abanicos.*¹⁹⁴ En tot cas, en aquest període, el més habitual és trobar-les ressenyades de manera específica quan són dels més diversos metalls, indicant quan eren de llautó o d'aram. Les dues làmines que tenia Antoni de Sunyer Massip i de Belloch en el seu habitatge, una amb la imatge de la Verge i l'altra amb sant Joan Baptista,¹⁹⁵ eren d'aram, o la de Maria Terré de Dalmases, amb la figura de sant

¹⁹¹ *Ibidem*, pàg. 562.

¹⁹² *Op. Cita*. 190.

¹⁹³ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber tercius capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1756-1758, fol. 281r.

¹⁹⁴ *Op. Cita*. 52, pàg. 572. En el *Diccionari de las Nobles Artes* també es recullen aquestes dues accepcions: “*plancha de cobre grabado*” o “*se da este nombre a la pintura hecha sobre una plancha de cobre*”. *Op. Cita*. 190, pàg. 127.

¹⁹⁵ A.H.P.B, Not. Veguer Avellà, Fèlix. *Primus liber inventariorum et encantum*. 1752-1755, Any 1754, fol. 257r.

Tomàs,¹⁹⁶ entre d'altres. Cal pensar que l'elecció d'aquest metall, el coure, obeïa fonamentalment a la conjunció de motius tècnics i econòmics, donat que és fàcilment manejable alhora que econòmic. Menys freqüentment es constata la utilització del llautó o de la plata com a material de làmines ornamentades. En l'inventari del ciutadà honrat de Perpinyà, resident a Barcelona, Joan Anton Fontaner, verifiquem la presència entre els seus béns personals de *dos làmines de xacaranda la una del naixement ab planxa de plata ab sos remates y cantoneras de plata sobredorada y la altre del assotament ab sas cantoneras y remate de plata*.¹⁹⁷ Retornant al tema de reflexió, és evident que, en termes generals, en aquest moment cal parlar d'una forta semblança entre “làmina” i “estampa”, ja que s'entén indistintament amb aquesta terminologia el resultat d'una imatge impresa que emprava com a suport més comú el paper.

També el terme “medalla” va patir una evolució respecte al seu sentit inicial. I és que, tot i mantenir el valor com un *tros de metall batut o acunyat en el que hi ha una imatge o eügie*,¹⁹⁸ en els diccionaris del set-cents ha ampliat el significat. Així, a partir d'aquest moment consignaren amb aquest mot la tarja rodona o ovalada en què apareix una figura de mig relleu, feta indistintament de marbre, metall o fusta.¹⁹⁹ Val a dir, però, que en els inventaris treballats amb el terme “medalla” s'indica el format circular o ovalat, així com els motius que s'hi representen, habitualment retrats de mig cos, més que no pas la tècnica emprada en la composició. La revisió documental també mostra l'escassetat d'aquest tipus de format en les estances analitzades, a la vegada que es revela com un model més elegant, ja que, curiosament, sempre es tracta de peces amb el marc

¹⁹⁶ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fol. 521v.

¹⁹⁷ A.H.P.B, Not. Alier, Ramon. *Liber primus inventariorum et encantum*. 1731-1751, Any 1745, fol. 253r.

¹⁹⁸ Op. Cita. 56.

¹⁹⁹ Op. Cita. 52, pàg. 614.

daurat i, possiblement, cal pensar que amb motius ornamentals de talla. Així, de la cinquantena de pintures que es localitzen a casa del noble Molinés, sols *els setse quadrets o madallas de diferents sants, ab sa guarnició de fusta dorada*²⁰⁰ i el disposat en l'estrada que representava la *Sagrada família* responen a aquesta tipologia. Dèiem que entre la dècada dels quaranta i cinquanta no s'acostumen a citar com a medalles, ans el contrari, el més habitual és que el notari remarqui i especifiqui la seva forma oval, circumstància que pot fer-nos arribar a la conclusió que tipològicament encara no eren molt comunes. Així succeeix tant en l'inventari de Francesc Ribera de Soler Claramunt i Espuny, de 1741, com en l'aixecat dos anys més tard a la mort de el noble *don* Salvador de Tamarit. En el cas del primer, a més a més, les imatges que emmarcaven eren justament retrats de membres de la reialesa; concretament, la figura de Felip V i les de les seves dues mullers.²⁰¹ En el segon, es tractava de *dos retratos de senyoras rodons ab guarnició dorats ab cordons de seda groga*.²⁰²

Als termes genèrics d'imatge, pintura o quadre, emprats en la confecció de qualsevol catàleg, cal afegir-hi aquells mots que fan referència explícita al motiu representat com “retrat” o “país”. Donat que es fa del tot innecessari un aclariment respecte al primer format, atendrem a les particularitats de la segona paraula, que, curiosament, sols apareix en el glossari de 1788, segons el qual es tracta *de un quadro de arboledas y casas de campo*.²⁰³ La reiteració en els interiors barcelonins aristocràtics de “quadres de països” o “països” és constant i demostra el gust de la noblesa per les temàtiques de caire civil. En realitat, sota aquest epígraf s'estaven designant pintures que, bàsicament, prenién

²⁰⁰ A.H.P.B, Not. A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1754, fol. 292v.

²⁰¹ A.H.P.B, Not. Guasqui Brull, Tomàs. *Llibre de inventaris. Tomo I*. 1728-1744, Any 1741, fol. 235v.

²⁰² A.H.P.B, Not. Gomis, Jeroni. *Liber primus inventariorum et encantum*. 1729-1745, Any 1744, fol. 220v.

²⁰³ Op. Cita. 52, pàg. 154.

com a motiu iconogràfic la representació d'un exterior natural: representació de vaixells o paisatges marítims, de boscos com a escenaris perfectes d'escenes pastorals o de cacera, sense oblidar que sota aquest apel·latiu també es podia circumscriure la temàtica pròpia dels bodegons. Temes tots aquests que tractarem seguidament.

2.4.2. Pintura profana i religiosa en les *cases grans* barcelonines.

Fruit de les dades obtingudes cal pensar que la noblesa barcelonina va ser força amant d'adquirir i decorar els seus espais amb tot tipus d'imatges i pintures. En alguns casos es tractaria d'obres reunides i exhibides en els seus salons i estances però que podrien ser considerades, en conjunt, com autèntiques col·leccions. Malauradament, resta per conèixer la intencionalitat d'ús i, el que és més important, l'existència per part de l'oligarquia barcelonina d'uns criteris d'adquisició que responguessin a la mentalitat que defineix una veritable col·lecció.²⁰⁴ Encara que com un cas aïllat, en l'inventari de Ramon Falguera i Broca, datat l'any 1752, localitzem un saló nomenat "dels Reis", i és que en ell penjaven *vint y dos quadros molt vells, que són figuras de differents reys, y una altre de la fàbula de la Aurora, tambe vell y exquexats.*²⁰⁵ El fet d'anomenar l'estança segons la tipologia temàtica de la pintura evoca la idea de les galeries de retrats, típiques de les centúries anteriors i base de moltes grans col·leccions particulars; així doncs, des d'aquesta perspectiva s'intueix un germen de col·lecció. Podem sumar un altre cas en

²⁰⁴ Atesos els interessos de la present tesi doctoral, no considerem oportú entrar en un tema de tanta complexitat com és el del col·leccionisme. En el cas de l'oligarquia barcelonina sembla pertinent aquesta qualificació, atenent especialment al nombre de peces i a la seva diversitat, tot i que defensaríem que el criteri que els porta a adquirir peces, més que l'estètic, és el de devoció i prestigi, vistos els tipus d'imatges que adquireixen. Per ampliar sobre el tema del col·leccionisme en el segle XVIII vegeu Gil, R: *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*. València, edicions Alfons el Magnànim/Generalitat de València, 1994.

²⁰⁵ A.H.P.B, Not. Avellà, Fèlix. *Liber inventariorum et encantorum secundus*. 1741-1754, Any 1752, fol. 180r. Indicar que en termes generals hi ha poques anotacions respecte a l'estat de conservació de les obres d'art, tot i que com en aquest cas es menciona el seu estat físic.

l'habitatge de *don* Salvador de Tamarit, el qual havia disposats en la sala de la casa catorze efigies dels hereus de la casa, tots de les mateixes dimensions, que en el moment de la seva mort havien estat retirats degut a la necessitat d'endolar l'estança, però que certament entronca amb el tema relacionat amb la genealogia familiar.²⁰⁶

Les 2.361 imatges que reunien entre tots els mobles que conformen la mostra estudiada en llurs habitatges ajuden a establir unes preferències formals i estètiques força fidedignes. S'ha d'apuntar que d'aquestes obres 1.096 es localitzen en la primera dècada i la resta, 1.265, en inventaris aixecats entre 1750 i 1761. D'altra banda, són pintures que en conjunt estan conformades per un ampli ventall de tècniques, formats i temàtiques. En realitat, però, sols en seixanta dels vuitanta-quatre habitatges aristocràtics tractats hi havia constància clara de la presència d'obres pictòriques, aspecte aquest que no nega l'existència d'aquest tipus d'obres en les restants, on possiblement no van ser recollides pels més diversos motius.²⁰⁷ En un nombre menor també cal indicar la coincidència d'habitatges, com en el cas dels membres de la família Borràs o Ripa, que fa que no siguin susceptibles de ser novament comptabilitzades. Elements tots ells que manifesten la dificultat d'establir conclusions de manera absoluta, les quals en aquest cas són conseqüència d'aquests seixanta inventaris consultats.

Si establim unes primeres xifres quantitatives sobre la qüestió del volum total de les pintures que conformen la mostra, els notaris donen referències, més o menys aclaridores, de 1.903, és a dir, indiquen característiques d'un 80% del total, xifra que cal considerar-la força elevada. D'aquest percentatge es pot indicar que un 48'9%, és a dir, unes 1.156 obres, eren de temàtica religiosa, mentre que la resta, 748 pintures,

²⁰⁶ A.H.P.B, Not. Gomis, Jeroni. *Liber primus inventariorum et encantum.* 1729-1745, Any 1744, fol. 223v.

²⁰⁷ No oblidem les dinàmiques anunciades anteriorment respecte a les maneres d'anotar i llistar els artefactes i el preu elevat de l'aixecament dels inventaris.

conformaven el 31'6% d'obres d'assumpte profà. En total, els notaris descriuen unes 230 temàtiques, tot i que cal ser prudents amb aquesta dada, ja que també aquí les conclusions resten supeditades a la capacitat de descripció del notari i d'identificació del mateix investigador. És importat, però, insistir en la curta distància entre els dos tipus de pintura, perquè reafirma la progressiva secularització en què es trobava immersa la societat, com bé avançà M. Carbonell quan parlava de la centúria anterior.²⁰⁸

Donades aquestes primeres dades de tipus més general, és necessari veure ara quines eren les preferències temàtiques dels nobles barcelonins a l'hora d'adquirir pintura. ¿Quines imatges eren representades en els quadres que penjaven en les parets de les seves estances? ¿Era una producció artística de continuïtat respecte als temes proposats durant el Barroc? ¿Continuava traslluint un sentiment de forta religiositat en les escenes? En definitiva, ¿es mantenia en aquest àmbit la pervivència de l'esperit de la Contrareforma respecte als models i motius artístics imperants, cosa que justificaria la pervivència i èxit dels assumptes marians, per exemple?

Centrant primerament l'anàlisi en la pintura religiosa, malgrat presentar un ventall iconogràfic molt ampli, és factible tipificar un catàleg de preferències i gustos, bàsicament conformat per tres grans grups: representacions de sants, imatges de la Verge i escenes referents a la vida de Crist. Si la valoració es fa quantitativament és evident que la representació hagiogràfica va ser la més exitosa. El nombre de sants representats en estampes o gravats arriba a l'entorn de les 400 obres, a desgrat que el primer tema d'assumpte devocional és el marià. En realitat, guanya proporcionalment amb escreix a causa de les 311 citacions comptabilitzades. D'aquestes, 92 fan referència a la figura de la Verge sense l'infant, mentre que 82 eren imatges de Maria amb l'infant,

²⁰⁸ Op. Cita. 36.

a les que caldria sumar-hi la resta que mostrarien una gran varietat d'atributs i advocacions marianes. No es pot amagar que és una societat d'una forta cultura mariana, hereva de les idees imperants en el segle anterior.²⁰⁹

Encara que és impossible citar tot el santoral plasmat en les diferents obres, no es constata una gran variació respecte al sis-cents (vegeu annex documental: “Taula Iconografia Pintura 1739-1761”). En aquest sentit, l'acceptació i, per tant, el culte devocional de determinats models hagiogràfics es trobava fortament arrelada en la societat del període, de la qual cal destacar la inclinació per sant Antoni de Pàdua i sant Francesc de Paula, tots dos ja en boga en el segle XVII.²¹⁰ Ordenadament, segueixen per acceptació sant Jeroni, sant Josep, sant Joan Baptista, sant Francesc Xavier i sant Pau. Quant a les figures femenines, destacar santa Magdalena en primer lloc, santa Teresa i santa Gertrudis. Contràriament al que hom acostuma a pensar, la presència de santa Eulàlia, patrona de la ciutat, és escassa en les *cases grans*. Cosa similar succeeix en el cas de la Verge de la Mercè.

Pel que fa a les preferències de les representacions marianes, a més de la figura de la Verge, sola o acompanyada del seu fill, infant o en edat adulta, els nobles barcelonins van decantar-se per l'adquisició de representacions de la Verge de Montserrat, la Immaculada Concepció i la Verge dels Dolors. Aquestes preferències són simptomàtiques de fins a quin punt en pintura és lenta la transformació de models, ja que les dues últimes temàtiques responen encara a un gust propi d'antuvi. És més, eren dos dels temes marians més importants en la pintura del Segle d'Or espanyol. En

²⁰⁹ Seria interessant fer una panoràmica més àmplia per veure els moments de canvi en les preferències temàtiques.

²¹⁰ Donada la coincidència del nom en alguns casos és impossible discernir a quin sant es fa referència en els inventaris.

definitiva, l'adquisició de pintures de temes marians representava un 26'9% sobre el total de la temàtica religiosa, mentre que el catàleg de sants present en ambients aristocràtics representava el 34'1%. Però no són els únics temes heretats del passat, ja que s'ha localitzat una cinquantena de peces que reproduïxen escenes extretes de l'Antic Testament. Algunes d'elles són de caire didàctic i moral, més que no pas devocional. Així, Francesca Meca podia admirar en l'habitació on dormia un quadre en *què estan pintats lo un las Bodas de Canà de Galilea*.²¹¹ També en l'estança anomenada familiarment *quarto de las donas* es trobava un nombre considerable de pintures, de les quals quatre corresponien a les històries de Betsabé, Lot i les seves filles, Samsó i la casta Susanna. Malauradament, les breus anotacions del notari no permeten discernir quin era el moment escollit pel pintor, tot i que sabem que serien quadres importants dins el conjunt, ja que són definits com *quadros grans ab guarnicions de fusta dorada*. També a la mort de Maria de Terré, muller del noble Ramon de Dalmases, observem la presència d'aquest tipus de pintura en la seva llar. Curiosament, a l'igual que en l'anterior cas, és en l'espai ocupat per les senyorettes, és a dir, les seves filles *donya* Rita i *donya* Maria dels Socors, on es van disposar sobre els portals dues escenes, *un de la Casta Susanna, y lo altre lo sacrifici de Abraham*.²¹² Sens dubte, amb la intenció moralitzadora a la que ja s'ha al·ludit, que, d'altra banda, també posseïen els tres grups de verges localitzats, un d'ells en l'habitatge del noble Anton de Vilana²¹³ o a casa de Francesc Padellàs.²¹⁴ Tot i faltar-ne una, ja que sols en tenia nou en el primer cas, i tres en el segon, el més probable és que el conjunt d'estampes fessin referència a la paràbola de

²¹¹ Vegeu annex documental: "Inventaris, núm. 5".

²¹² A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fol. 517r.

²¹³ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber tercius capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1756-1758, Any 1758, fol. 281r.

²¹⁴ A.H.P.B, Not. Fontana, Francesc Josep. *Liber quartus inventariorum et encantum*. 1738-1745, Any 1743, inv. núm. 47.

sant Mateu de les deu joves esperant llurs marits, on cinc eren descuidades i les altres cinc, previsoros, les quals podien ser identificades iconogràficament per les làmpades enceses.²¹⁵

Certament, el transcurs de l'anàlisi l'investigador resta més d'un cop en mans del notari. Josep de Molinés i Flaquer, entre les diverses pintures que posseïa, tenia algunes *lâmines de aram de quatre palms de amplària y tres de alsària a poca diferència ab las històries la una quant Faraó se inunda, quant fonch passat lo Poble israelita*,²¹⁶ que sens dubte fa referència a la història de Moisès i permet saber quin moment exacte de l'Èxode va escollir representar el pintor.²¹⁷ En canvi, en altres ocasions l'ambigüitat de la descripció, resultat del desconeixement de l'escena o la mateixa ignorància respecte a aquestes qüestions fan que sigui difícil determinar de quin episodi es tracta. Tal succeeix amb un dels quadres que penjava en el saló del marquès d'Alfarràs, el qual fou consignat en l'inventari *post mortem* com *la pintura de Sampsó y David*.²¹⁸ L'heroi bíblic de gran força mai s'enfrontà, com tothom sap, amb l'octau fill de Jessè. Vistes les circumstàncies, el més factible és pensar que el notari pretenia fer referència a la història de David contra Goliat, atesa l'existència de dues figures excepcionals en aquesta composició.²¹⁹ Fins aquí s'han manifestat els vincles existents entre l'elecció de les imatges que vestien els interiors del període i les doctrines difoses per la Contrareforma catòlica. De manera constant apareixen quadres de temàtiques vinculades a l'exaltació i la defensa dels

²¹⁵ Recordar que aquest tema va ser transformat en una escena de gènere de la mà del gravador francès Abraham Bosse, que recreà aquesta història bíblica en un marc i ambientació pròpia d'època Lluís XIII.

²¹⁶ A.H.P.B, Not. Campillonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1754, fol. 252r.

²¹⁷ *Y el señor se libró de los egipcios en medio del mar* (Èxode, 14, 30)

²¹⁸ A.H.P.B, Not. Olzina Cabanes, Joan. *Manuale quartum testamentorum seu ultimorum voluntatum, ac quintum inventariorum et encanorum*. 1759-1761, Any 1759, fol. 39v.

²¹⁹ Segurament, si hagués estat l'altra història hauria mencionat el lleó i, en canvi, aquí queda clar que en la composició hi havia dues figures.

preceptes cristians, on cal destacar els vinculats a la penitència i a l'Eucaristia. Són nombroses, per exemple, les representacions de sants penitents, especialment de les figures de sant Jeroni i santa Magdalena. Tampoc es poden ometre els cicles protagonitzats per Crist. La seva infància i les escenes de la Passió estan plenament representades en les llars de la noblesa barcelonina. Es tracta de temes edificants i principals en la iconografia dels catòlics a partir del Concili de Trento.

Abandonant la pintura religiosa i afrontant ja el gènere profà, també aquí apareix una diversitat àmplia, però no tant nombrosa quantitativament, que continua estretament vinculada als models proposats per la pintura barroca. Sense por a caure en errors es pot assenyalar una lentitud en la implantació dels canons estètics que regiren el rococó i sols algunes descripcions de peces permeten suposar que ens trobem davant d'obres resultants d'uns nous canons estètics. Entre els diferents tipus de pintura profana que el braç noble tenia a casa sobresurten en importància el retrat i els països, els quals assolien la quantitat d'unes tres-centes peces, encara que sols en setanta-tres obres es disposa de l'assumpte pintat. Tenint en compte aquesta circumstància, en nombre més elevat mostraven escenes de cacera, seguides dels paisatges, dels quals alguns eren vaixells, sense faltar la representació d'ocells i bodegons, sempre citats com països de fruites i flors. El gust per la varietat en els paisatges queda perfectament demostrat en el cas de Ramon Xammar, noble resident al carrer anomenat Dormidor de Sant Francesc, ja que tenia dos quadres amb escenes pastorals, molt possiblement inserits ja en una estètica rococó, nou països grans amb escenes de cacera i fruites, així com dos quadres, anomenats també "d'igual forma", que representaven una figura en cada cas. En el primer hi havia un pastor i en l'altre un caçador.²²⁰ Sols apuntar que l'aparició d'escenes de cacera vinculades al paisatge tenia una forta càrrega simbòlica, donat que sempre

²²⁰ Vegeu annex documental: "Inventaris, núm.3".

havia estat una pretensió nobiliària, una activitat digne d'uns pocs, estretament vinculada a les afeccions de la monarquia hispànica. En la resta de pintures descrites, no podem saber si es tractaven de paisatges autònoms o amb figures d'origen bíblic, mitològic o costumistes.²²¹ El ciutadà barceloní Oleguer Torras tenia *set països de diferents històries marítimes i terrestres*.²²² Atès que com a tema menor abaratia els costos i havia començat a ser apreciat a inicis del segle XVII com un gènere autònom, segons afirma M. Carbonell, seria raonable pensar que en aquest moment es tractessin de pintures totes elles sense figures de funció eminentment decorativa.²²³ A cavall entre la mitologia, les al·legories o les escenes costumistes i estretament vinculades al paisatge, trobem la representació de les estacions. Era un tema freqüent en la pintura del moment, on destaca principalment el conjunt pintat entre 1730 i 1735 per Antoni Viladomat que es conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (vegeu imatge 243). El tema de les quatre estacions com a motiu pictòric enllaça o es pot vincular amb el dels quatre elements o els dotze mesos de l'any.

Mentre que el domini i l'exercici dels temes religiosos per part de l'artista suposava la base de la seva supervivència econòmica, l'execució de retrats podia esdevenir una carta de presentació important en el seu currículum professional. El retrat com a gènere independent naixia a Itàlia i Flandes en el segle XV, tot i que s'implantà de manera definitiva en el Renaixement i esdevingué una pràctica impulsada per la reialesa en el

²²¹ Op. Cita. 36, pàg. 157

²²² A.H.P.B, Not. Olzina Cabanes, Joan. *Manualie secundum inventariorum et encantorum*. 1746-1752, Any 1750, fol. 268r.

²²³ Encara que a manera d'especulació, indicar que en la seva descripció el notari havia de fer l'exercici de valorar dins la composició aquells elements més importants, i era a partir del reconeixement de l'escena que indicava un títol. Així, en aquelles pintures de paisatge on hi havia la presència d'un personatge, creiem que aquest hauria estat recollit, especialment en el cas de figures bíbliques o mitològiques, donat els seus referents iconogràfics visuals. Cosa diferent del que succeïa en el cas dels temes costumistes.

sis-cents. El retrat, convertit en símbol de prestigi i categoria social, acabà consolidant-se com a gènere en el segle XVIII, amb la representació de les efigies familiars. L'artista, doncs, havia de tenir l'habilitat de mostrar i reflectir a petició del client tota una sèrie de virtuts del retratat, havia d'aconseguir transmetre tota una sèrie de sensacions i imatges que esdevinguessin el reflex de la posició que aquell individu ocupava dins la societat (vegeu imatges 244, 245, 246, i 247). Recordem que en aquesta "iconografia solemne", tal i com ho defineix Sánchez Canton, Mengs va distingir entre aquells retrats de tipus "cortesà", on la figura retratada era dibuixada amb aparença solemne i on es prestava especial atenció a la vestimenta i a les condecoracions com a evidents signes simbòlics, més que a les expressions humanes, esdevenint un reflex de la pròpia època, en contraposició a l'anomenat retrat "intel·lectual", concentrat en l'expressió i les faccions, on la vestimenta quedava relegada a un segon terme.²²⁴

*M'hi he assabentat que tot home amb títol ha de tenir el retrat del rei a casa seva.*²²⁵ Aquestes paraules, dites amb certa sorpresa, corresponen al comte Karl von Zinzendorf en la visita que va fer a la ciutat durant l'any 1765 (vegeu imatge 248). Tanmateix, la revisió dels inventaris *post mortem* demostra que no tots van adquirir pintures amb la representació del monarca, malgrat ser un costum força estès, especialment entre aquells membres de la noblesa que ostentaven càrrecs vinculats a l'administració. Potser un dels exemples més interessants sigui l'encàrrec del retrat de Carles III que el germà de Caterina d'Amat, don Pau Ignasi d'Amat i de Picalquers, ministre del Criminal, va fer a Manuel Tramulles.²²⁶ Tot i que l'època està signada l'any 1773, en realitat cal avançar

²²⁴ Sánchez-Cantón, FJ: "Escultura y pintura del siglo XVIII, Francisco de Goya" a: *Ars Hispaniae*. vol. XVII. Madrid, Plus-Ultra, 1965, pàg. 161.

²²⁵ Alier, R: "La visita a Barcelona del comte Karl von Zinzendorf l'agost de 1765". a: *Revista de Catalunya*, núm. 77, vol. III, 1993, pàg. 43.

²²⁶ Aclarir que aquesta època és per 28 lliures sobre el seu preu total. Per tant, aquesta data no pot ser considerada com la del moment de l'encàrrec. D'altra banda, seria estrany l'encàrrec d'aquest retrat

la data del quadre uns deu anys abans, ja que en el mateix plec de documentació es localitza una factura del fuster Llorenç Casadevall en la qual s'explicita que va realitzar la guarnició i el bastiment pel quadre del rei.²²⁷ Per tant, no seria estrany que l'obra fos realitzada pocs anys després de pujar el monarca al poder.

Històricament, fins arribar a la revolució francesa, moment en què perd vigència, el monarca havia estat el dipositari dels poders divins, el defensor de l'ordre moral, així com la jerarquia més alta de la justícia. Per tant, des d'aquesta perspectiva la presència d'aquest tipus de retrat era el reconeixement d'un ordre superior, encara que també, especialment en el cas de l'àmbit català, que acabava de sortir d'una aferrissada lluita dinàstica, prenia un significat afegit. La possessió d'un retrat reial feia visible la lleialtat política i l'adhesió a la monarquia regnant en un moment de la història certament convuls. La tinença del retrat de Leopold²²⁸ o del seu fill, Carles VI,²²⁹ és a dir, l'arxiduc Carles, per part de la família Dalmases²³⁰ evidencia l'opció escollida en el conflicte de successió català. Indicar com a curiositat que el marquès de Cerdanyola era propietari d'una *medalla de un fill del duch de Baviera ab guarnició daurada*.²³¹

catorze anys després d'haver pujat al tro el monarca. Tampoc no es pot oblidar el retard amb què es feien els pagaments, que en alguns casos arribaven a durar anys. B.C, *Fons Baró de Castellet*. Pau Ignasi d'Amat i Picalquers. "Comptes domèstics". [64/2].

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ L'emperador Leopold I (Viena 1640-1705) havia pactat amb Lluís XIV el repartiment de la corona de Carles II de Castella, tot i que, posteriorment, en la guerra de successió, va enfrontar-se amb França, ja que el seu secundogènit, l'arxiduc Carles, pretenia la corona hispànica.

²²⁹ Fill de l'anterior i d'Elionor de Neuburg, també conegut com a Carles III, rei de Catalunya i Aragó entre 1705-1717, i Carles II, arxiduc d'Àustria.

²³⁰ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fol. 521r.

²³¹ A.H.P.B, Not. Gomis, Jeroni. *Secundus liber inventariorum et encantum*. 1745-1758, Any 1747, fol. 42r.

¿Però quins eren els monarques retratats que apareixien en les *cases grans* barcelonines a més dels anteriorment citats? De manera més freqüent apareixien cinc monarques, encara que en un únic cas, a casa de Josep de Molinés, i de manera sorprenent, atès el breu i quasi inadvertit regnat, es consigna el retrat de Lluís I d'Espanya.²³² En algunes residències barcelonines, com una reminiscència força llunyana ja en el temps, encara era possible trobar el retrat de Carles V, juntament amb els de Carles II, Felip V, Ferran VI i el de Carles III, sols o acompanyats de les seves respectives consorts, amb la doble possibilitat de ser un retrat conjunt o individualitzat per cada un d'ells. A manera d'anècdota, indicar que en l'habitatge del noble Francesc de Ribera de Soler Claramunt i Espuny, entre totes les pintures existents que guarnien una cambra apareix un *quadro rodó sens guarnició ab lo retrato de Felip V y altres dos quadros sens guarnicions ab los retratos de la primera y segona muller de dit Rey, molt usats*. ¿Cal pensar, doncs, amb una cronologia de realització diferent per aquest dos retrats femenins?²³³

A diferència del que succeeix amb la resta de pintures localitzades en els habitatges del braç noble barceloní, en el cas dels retrats reials hom pot proposar i establir amb un marge d'error més escàs el període en què haurien estat pintats, ajudant-se en algunes de les acotacions explicatives que es fan en la documentació. D'aquesta manera, a tall d'exemple, podem hipotetitzar que el quadre de Carles III, propietat de la noble Brodot, hauria hagut d'estar pintat entre 1731 i abans de 1754, ja que és descrit com a rei de Nàpols, i la seva propietària, Maximiliana Brodot, va morir en aquesta data. Cas similar seria la presència del retrat de Maria Gabriela de Savoia, primera muller de Felip

²³² A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1754, fol. 285v. Lluís I, fill primogènit de Felip V i la seva primera muller, sols va regnar des del 10 de gener al 31 d'agost de 1724. A la seva mort, el seu pare es va veure obligat a tornar a assumir el poder mentre el seu germà Ferran es convertia en Príncep d'Astúries i en futur Ferran VI.

²³³ A.H.P.B, Not. Guasqui Brull, Tomàs. *Llibre de inventaris. Tomo I*. 1728-1744, Any 1741, fol. 235v.

V, en el menjador de la casa Borràs, que donada la mort de la sobirana l'any 1714 obliga a avançar la cronologia de la peça entre el moment del seu casament i el de la seva mort.²³⁴

Així doncs, la nòmina de monarques retratats era molt variada, ja que no es limitava als sobirans propis, sinó que apareixen citats monarques forans, curiosament, això sí, sense identificar, o, fins i tot, retrats de personatges que al·ludien a la grandesa i magnificència del poder i dels governants. Fèlix d'Amat i Lentslà, per exemple, tenia dotze retrats de diferents reis d'Europa sense identificar.²³⁵ Recordem que l'habitatge del noble Ramon Falguera permet parlar implícitament d'una galeria de retrats reials, molts d'ells en força mal estat i esqueixats com ja s'havia indicat.²³⁶ Tret que indica que feia anys que havien estat pintats. Sabem que en la *casa torre* de les Escalles, en la parra de Sant Vicens de Sarrià, la noble família dels Duran ornamentava el saló amb *tretse retratos de emperadors Romans y de una dona ab llistó negra vells*,²³⁷ que d'una manera minsa permet indicar l'existència de galeries de personatges il·lustres col·locats de manera seguida per poder fer-ne una lectura, malgrat que aquí semblen tenir exclusivament un ús decoratiu. Desconeixem la concepció d'una galeria de retrats de personatges il·lustres de l'antiguitat vinculada a la glorificació i com a referent en les *cases grans* barcelonines. Malgrat tot, en el cas dels retrats familiars sí que existeix en determinades famílies la

²³⁴ A.H.P.B, Not. Tos Romà, Jaume. *Secundum librum inventariorum et encantuum*. 1752-1755, Any 1752, fol. 71v.

²³⁵ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber primus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1740-1751, Any 1749, fol. 466v.

²³⁶ Encara que no són massa freqüents, en alguns inventaris apareixen petites referències a l'estat de les obres, cosa que permet pensar en l'existència d'una consciència sobre el tema de la conservació ja en aquesta època. Evidentment, tot i l'interès del tema, restarà per abordar en futures investigacions més adients temàticament. A.H.P.B, Not. Avellà, Fèlix. *Liber inventariorum et encantorum secundus*. 1741-1754, Any 1752, fol. 180r.

²³⁷ A.H.P.B, Not. Duran Quatrecases, Antoni. *Secundus liber inventariorum et encantuum*. 1749-1758, Any 1755, fol. 171r.

reunió d'un nombre considerable d'avantpassats importants en un mateix espai, conferint-li un cert esplendor i majestuositat. I és que per poder tancar el gènere del retrat és necessari aturar-se en la representació dels avantpassats familiars més il·lustres com a símbol del prestigi del llinatge. Generalment, es recorria a penjar en les parets de les mansions aristocràtiques les efigies dels parents més il·lustres, els quals havien ostentat altes dignitats dins els pertinents cercles socials, especialment dins la jerarquia eclesiàstica o militar. En la primera sala de la casa de Jacint Oliver, del llinatge dels Miralles, hi havia, juntament amb dos quadres de temàtica religiosa com eren la Verge de la Mercè i la de Montserrat, *lo retrato del senyor arquebisbe de Miralles*.²³⁸ Cas similar és el d'Anton Sunyer, que en la paret d'una de les recambres de casa seva llüia *quadro sens march del retrato de Don Josep de Sunyer y Bastero, Capità General de la Soplà Espanyola y president de la Reial Audiència de la Plassa de Santo Domingo en la Amèrica*.²³⁹

Lentament, en les descripcions dels retrats familiars de clar to social s'adverteix una aproximació de tipus sentimental realitzada mitjançant l'explicitació del vincle de parentiu. Si agafem com a exemple els retrats familiars del noble Josep de Molinés, les descripcions presenten personatges representatius, per la posició i càrrec ocupats, però s'observa per part d'aquells que han encarregat l'inventari un intent d'humanitzar-los i apropar-los a l'interlocutor, en aquest cas al notari. Per això se l'hi especifica que un és el retrat del pare del difunt, un altre el del seu germà vestit amb els hàbits de canonge de Barcelona, que el tercer de cos sencer correspon a l'oncle, Josep de Molinés, inquisidor general d'Espanya i que, finalment, en la llibreria hi havia un retrat de mig cos, també

²³⁸ A.H.P.B, Not. Tos Romà, Jaume. *Primum manuale inventariorum et subastacionum*. 1739-1751, Any 1748, fol. 143v.

²³⁹ A.H.P.B, Not. Veguer Avellà, Fèlix. *Primus liber inventariorum et encantum*. 1752-1755, Any 1754, fol. 257v.

del pare del difunt, vestit de conseller.²⁴⁰ En aquesta humanització comencen a introduir-se retrats que poc tenen a veure amb el prestigi i la posició, així, per exemple, el ciutadà honrat Josep Mercader tenia un retrat seu a l'edat de set anys²⁴¹ o també poden esmentar-se els dos retrats de criatures que guarnien una habitació de la casa de M^a Anna Alòs, vídua de Baltasar Montero, intendent general de Catalunya.²⁴²

Per oferir una panoràmica completa de la pintura profana, a més del retrat i el paisatge, és necessari fer esment a altres gèneres pictòrics, com l'històric i el mitològic. A diferència de la realitat que es dibuixa en el segle XVII, en aquest moment és difícil aportar dades concloents sobre el grau d'acceptació d'aquests gèneres. Això no vol dir que no s'adverteixi la seva presència, però també és cert que es fa de manera molt diluïda i reduïda en comparació a les altres fonts d'inspiració. En el cas dels assumptes històrics apareixen dinou obres sense especificar, així com una història d'Alexandre i poca cosa més -circumscriuint-ho sempre, és clar, al conjunt que conforma la present mostra-. En les llars del braç noble hi trobem sèries de sibil·les, així com algunes figures consignades com a deesses, alguna faula, al·legories de mesos i estacions i, en un cas concret, els cinc sentits, temàtica molt representada pels artistes europeus durant la primera meitat de la centúria anterior o els quatre elements (vegeu imatges 249, 250, 251 i 252). El noble Gaietà Descatllar ornamentà el seu saló amb una conquesta de Troia,²⁴³ Salvador de Tamarit preferí una Diana caçadora²⁴⁴ i el noble Ramon Meca

²⁴⁰ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fols. 287v-288r.

²⁴¹ A.H.P.B, Not. Rondó, Carles. *Inventaris y encants*. 1733-1755, Any 1747, fol. 164r.

²⁴² A.H.P.B, Not. Ferran, Francesc. *Liber secundus inventariorum et encantorum*. 1753-1764, Any 1760.

²⁴³ A.H.P.B, Not. Fontana, Josep Bonaventura. *Manuale inventariorum, encantuum et testamentorum*. 1759-1761, Any 1760, fol. 83r.

²⁴⁴ A.H.P.B, Not. Gomis, Jeroni. *Liber primus inventariorum et encantuum*. 1729-1745, Any 1744, fol. 218v.

Cardona, dues deesses.²⁴⁵ Cal concloure, doncs, que aquest assumpte profà no varià excessivament respecte al que s'havia vist en la centúria anterior, és més, possiblement no seria agosarat pensar que molts d'aquests quadres no fossin sinó obres realitzades a finals del segle XVII.

Deixant de banda la qüestió també és interessant analitzar la influència de la literatura en el gènere profà. Val a dir que es va deixar sentir en menys força del que caldria esperar, com ho reflecteix una de les novel·les de cavalleries més importants del moment: *El Quixot*. A diferència del que hom pot pensar, l'èxit de la temàtica cervantina, especialment en el cas de la història del Quixot, no va sorgir dins l'àmbit espanyol, sinó en el món anglès. Foren els artistes i la mateixa societat anglesa els qui més van apreciar el tema, com ho evidencia el fet que sols després de cinc anys d'aparèixer la segona part d'aquesta famosa novel·la, al 1620, es va imprimir una primera estampa amb aquest motiu que iniciava una nova temàtica artística. De fet, de manera sorprenent, a la península el tema del Quixot com a argument artístic va ser introduït per artistes estrangers, especialment francesos i italians, al servei de la cort. En donar noms no es poden ometre els de Michel-Ange Houasse o el de l'italià Andrea Procaccini, que va col·laborar en l'execució d'alguns cartons per la col·lecció de tapissos il·lustrats amb les aventures del "cavaller de la trista figura". L'escassa bibliografia existent indica que fou a partir del tombant de la dècada dels anys 30 quan començà a consolidar-se l'èxit d'aquest tema, tot i que en el cas català les primeres referències corresponen, fins el moment, a les impressions fetes en el taller de Joan Jolís l'any 1752 i 1755, així com a les pintures anònimes que ornamenten el Govern Civil de

²⁴⁵ A.H.P.B, Not. Ribes Granés, Josep. *Primum protocolum inventariorum et encantuum*. 1752-1764, Any 1757, fol. 47r.

Barcelona.²⁴⁶ S'ha de concloure que tot i ser un tema conegut, amb certa presència en les biblioteques particulars, en el marc cronològic tractat la realitat indica que encara era un tema poc freqüent o comú. Fins el moment sols estem en disposició d'indicar com a propietari d'un obra d'aquest tema al ciutadà honorat Jaume Guàrdia, que la tenia no en la seva llar principal a Barcelona sinó en la seva *casa torre* de Sant Andreu del Palomar. És evident que les *setse estampas de paper de la historia de Don Quixote*²⁴⁷ responien totalment a una funció decorativa i, disposades una darrera l'altra, explicaven distints episodis de la famosa novel·la, a diferència de les obres artístiques de la casa principal. Val a dir que en aquest habitatge era més abundosa la temàtica profana que la religiosa, solucionada sobretot amb l'adquisició d'obra gràfica. Fixem-nos que enfront *tres temps del any*, la representació de l'ambaixada i sis països que guarnien les estances del domicili principal al carrer de Basea, en la torre es pot consignar una gran varietat de temes profans que van des dels sis gravats o làmines amb els cinc sentits corporals, idèntic nombre amb la representació del Palau d'Orleans, vint-i-dues estampetes de diferents soldats, dels quals s'especifica que són estranys, és a dir, no identificats, fins a la figura de Gargantua, protagonista de la novel·la homònima de Rabelais escrita l'any 1534, o una sèrie d'estampes amb les quatre edats i, fins i tot, diverses amb jardins.²⁴⁸ En aquesta circumstància és escaient interrogar-se sobre si la inclinació vers les temàtiques profanes en aquesta casa, fora de la rígida etiqueta social, respon a la possibilitat d'una

²⁴⁶ Vegeu Fernández Nieto, M: "El Quijote, nuevo tema de algunos pintores del siglo XVIII" a: *Pintura Española Siglo XVIII*. I Congreso Internacional, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 15 al 18 abril 1998, pàgs. 35-44.

²⁴⁷ Vegeu annex documental: "Inventaris, núm. 6". Recordar que en l'annex no està comptabilitzada la pintura que es troba en les cases de fora de la ciutat, sinó que sols s'ha cenyit als habitatges de la ciutat. Tot i que la primera edició il·lustrada d'*El Quixot* a Barcelona es considera la de Joan Jolís de 1755, la presència en aquest inventari datat de 1756, és a dir, molt poc temps després i el fet de col·locar-lo a la casa no principal, fa pensar en la possibilitat d'avançar l'entrada d'aquest tema a casa nostra. També hem constatat la presència d'aquesta obra en inventaris força anteriors a aquesta edició. Així, concretament Josep Smandia tenia la seva biblioteca particular dos toms d'*El Quixot*, i a la seva mort al 1726, Joan Cattas també tenia el llibre d'*El Quixot*.

²⁴⁸ *Ibidem*.

actitud de vida més relaxada o, simplement, és fruit de l'atzar i de la necessitat d'ornamentar un espai de manera més econòmica?

Retornant al Quixot, per poder establir amb total certesa l'èxit o fracàs d'aquest tema en els habitatges barcelonins s'hauria d'ampliar la mirada a altres estaments socials. ¿És possible constatar en els habitatges més humils l'existència de làmines o imatges que representin algun dels episodis de què es componia la novel·la escrita per Cervantes? Ja s'ha vist que sembla poc probable considerar aquesta temàtica com a freqüent amb anterioritat de la dècada dels cinquanta, tot i saber que el capità de cavalleria Josep Farri, mort l'any 1742, era propietari d'onze *paisos ab la historia de Dn. Quixot de la manxa* ubicats en la sala gran, als que cal sumar nou escenes més repartides en dues habitacions.²⁴⁹ Desconeixem, en aquest últim cas, si formaven part del mateix grup o si eren conjunts diferents d'estampes. Entre la documentació consultada referent a membres d'altres estaments socials, tampoc s'ha advertit una major presència del tema cervantí. De fet, sols estem en disposició d'indicar que l'adroguer Josep Pujol²⁵⁰ i el notari Lluís Xammar tenien obres que representaven l'esmentada història. Aquest últim era propietari de *la hystoria de Dn. Quixot ab estampas de paper ab sos llistonets de fusta pintats de vermell constituint en tres estampes grans i sis petites*,²⁵¹ mentre que el primer, a més de la del Quixot, tenia la del duc de Savoia en mapes.

En aquest recorregut mereix una menció especial el tema de la cartografia, car els nobles barcelonins van ser afeccionats a posseir-ne. El ciutadà honrat Josep Smandia tenia més d'un mapa a casa seva. Els disposà en dos escriptoris i es podria pensar que

²⁴⁹ A.H.P.B, Not. Creus Llobateres, Jaume. *Libro de inventarios y almonedas*. 1728-1755, Any 1742, fol. 59v.

²⁵⁰ A.H.P.B, Not. Duran Quatrascasas, Antoni. *Secundus liber inventariorum et encantuum*. 1749-1758, Any 1754, fol. 130v.

²⁵¹ A.H.P.B, Not. Llobet Soldevila, Josep. *Inventaris y encants*. 1745-1755, Any 1752, fol. 67r.

formarien part d'un mateix conjunt, ja que en el primer espai o escriptori va penjar-hi els d'Àfrica i Amèrica, i en l'altre, anomenat "lo vestidor", el mapa d'Àsia i Europa, a més d'un de Catalunya i *un mapa que conté lo exèrcit de Espanya per mar y terra ab las guarnicions doradas*.²⁵² No era l'únic. En aquest sentit cal tornar a citar l'habitatge de Felix d'Amat Lentisclà i Grivolosa, situat en el carrer Montcada. A més d'un considerable nombre de pintures de temàtica religiosa i profana, d'entre les quals sobresurten els retrats de Carles II i Felip V o de diferents membres de la família, molts d'ells de mig cos, també era propietari d'una quantitat considerable de mapes. Concretament, repartides per les diferents estances i passadissos de la casa es poden comptabilitzar una setantena de cartes. Si a això li afegim el fet que en la seva biblioteca existien atlas cartogràfics sobre els territoris del nou món com l'*Athlas nuevo de las partes orientales de Europa* o l'*Athlas nuevo del Reyno de Inglaterra*, per citar-ne sols dos dels que tenia, no es pot obviar la curiositat i l'interès que el descobriment de nous territoris despertava en ells, tant com a font de coneixement com per l'element d'exotisme que suposava.²⁵³ El perfil, més o menys acurat, dels propietaris de cartografies indica que eren els membres de més alt rang en l'escalafó social els que posseïen més mapamundis, aspecte que ràpidament fa pensar en una relació entre posició, càrrecs ocupats i nivell cultural. No oblidem que el mapa requeria d'un específic nivell cultural per poder ser entès i que molts d'ells havien ostentat al llarg de la seva vida ocupacions que els obligaven a saber llegir planisferis, com el cas dels militars o enginyers de formació. No ha d'estranyar, doncs, que primer com a eina de treball i posteriorment amb una certa popularització, gràcies a la creixent afecció als descobriments de nous territoris i als seus costums, es convertissin en un element

²⁵² A.H.P.B, Not. Prats, Sebastià. *Liber tertius capitulorum Matrimonialium, concordiarum, societatum, inventariorum, aucionum, et aliorum diversorum, receptorum*. 1752 – 1754, Any 1752, fols. 77r-77v.

²⁵³ A.H.P.B, Not. Campllonch, Felix. *Liber primus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et aucionum*. 1740-1751, Any 1749, fols. 465r-491v.

decoratiu de primer ordre. Destaquen dos dels nobles estudiats: el marquès de Verboom i el de Puertonuevo. El darrer, a més dels cinc dels quals desconeixem el tema situats en els seu despatx, tenia en una cambra *un mapa gran que conté lo capital de viene* i en el saló *un mapa que conté lo Principat de Catalunya usat*.²⁵⁴ El marquès de Verboom tenia, com no podia ser d'altra forma, el planell de la Ciutadella, que curiosament convivia amb *un retrato de la difunta esposa de su excelencia*. En l'estança de treball o "secreteria", en canvi, apareixia un mapamundi de *las quatro partes del mundo* i una extensa biblioteca que abordarem més endavant.²⁵⁵

2.4.3. Els referents artístics en les biblioteques particulars.

Jaume Carbonell, en la temptativa que executà com a prova d'ingrés al col·legi de dauradors, va escollir dibuixar un seguit de figures i elements que composaven una escena que deixava traslluir la seva aptitud tant per emprendre assumptes religiosos com profans (vegeu imatge 253). Lluny del seu pensament que segles més enllà fos escollida com a excusa de reflexió i signe evident de l'escassa dificultat que els seus contemporanis haurien tingut per interpretar-la, donat que emprà símbols de fàcil i assimilada lectura per aquesta societat de la primera meitat de la centúria.

L'escena transcorre emmarcada dins un bastiment de formes rococó, a mig camí entre un espai real i una escenografia, amb la presència d'un lloro i un paisatge esbossat en una de les falses finestres obertes a través dels perfils de medalló. Marcs de formes sinuoses que aproximen a un món d'esperit més relaxat. Malgrat tot, en la resta de la composició el daurador no pot sostreure's dels cànons rígids de l'esperit barroc.

²⁵⁴ A.H.P.B, Not. Comelles, Francesc. *Manuale secundum aut liber secundus testamentorum, inventariorum et encantuum*. 1756-1758, 1757, fol. 94r.

²⁵⁵ A.H.P.B, Not. Rondó, Carles. *Inventaris y encants*. 1733-1744, Any 1744, fol. 107r.

L'escena pròpiament dita es desenvolupa en un primer pla on l'artista va decidir dibuixar dues figures, un emperador i un religiós, davant d'una pintura de temàtica hagiogràfica. Certament l'assumpte resulta curiós. El monjo sosté, encara en la seva mà la paleta i els pinzells, evidenciant ser-ne l'autor, i dirigeix la seva mirada cap al segon personatge, demanant-li una valoració. L'altre, possible personatge mitològic, es troba assegut en un tro de formes naturals i adopta una actitud pensativa, sense que el públic pugui esbrinar cap tipus d'emoció. Més interessant és l'escena del quadre, ja que evidencia la necessitat de la societat del set-cents de posseir uns coneixements sobre els símbols i els atributs emprats i exposats en les pintures. Sols aquells individus amb la cultura necessària haurien estat capaços d'identificar correctament el sant representat, donat que l'autor de la composició escollí uns dels atributs menys comuns del venerable Ignasi de Loiola: els llops.

Tothom sap que molts d'aquests referents visuals podien ser apresos i assimilats a través de diferents canals de coneixement, on seria pertinent destacar el paper exercit per la cultura escrita i, molt especialment, per la incidència de les biblioteques particulars en aquest afer. Per tant, de més no està reiterar el seu valor d'anàlisi per poder perfilar molts aspectes personals, fins i tot els que afecten a la intimitat més estricta d'un individu. Amb la intenció d'esbrinar quines eren les fonts de coneixement de la noblesa barcelonina del període, que els permetia identificar els referents visuals existents en la pintura que vestia les seves estances, es resseguiran algunes de les principals biblioteques que posseïen. Tanmateix, és important deixar clar que l'objectiu principal no és el seu estudi fil per randa, sinó cercar les informacions que proporcionen dades sobre el gust estètic dels seus propietaris. En aquest sentit, els llibres disposats en les biblioteques particulars donen una idea dels referents literaris i visuals amb què comptava l'home del set-cents entre els membres de les classes aristocràtiques. Per tant, a diferència de l'observador actual, moltes de les imatges eren

reconegudes de manera fàcil, així com també els missatges que amb elles es volien transmetre. En la tasca difusora de les imatges i la seva aproximació a tots els estrats socials hom no pot deixar de mencionar el paper d'establiments d'impressors com els Abadal o els Jolís, que amb la seva producció tipogràfica d'estampes profanes, devocionals i goigs contribuïen a millorar el coneixement de la gramàtica iconogràfica més usual.

Segons explica M. A. Casanovas en *Biblioteques, llibres i lectors. La cultura a Menorca entre la contrareforma i el barroc*, és lícit parlar d'una estratificació cultural marcada entre aquells il·letrats respecte als saben llegir i escriure,²⁵⁶ tot insistint en l'estreta relació entre cultura popular i culte, la qual sols començà a escindir-se a partir de la Il·lustració i no abans, com s'ha anat apuntat tradicionalment. És especialment interessant la reflexió que efectua sobre el rol del llibre com a objecte dins la societat, com a estri indicatiu del nivell cultural del lector. En aquest sentit, cal relacionar-ho amb la qüestió de la llengua com a eina de comunicació i la necessitat de domini per part de l'anagnost. No oblidem que un nombre considerable de títols apareixen encara en aquest moment en llatí, com és el cas de la biblioteca del noble Josep Ignasi Masdéu, que amb un volum de dues-centes vint-i-sis obres, més les de Quevedo, de les quals no s'especifica ni el nombre ni el títol, més de la meitat eren escrites en aquesta llengua culte. Però això no és tot, i en aquest cas concret la seva llibreria era conformada per obres escrites en castellà, català, italià, francès i en grec una faula d'Isop, llengua aquesta darrera poc comuna en els fons de les biblioteques consultades.

L'accés al llibre i al seu contingut encara establia una frontera entre uns i altres. I és que la lectura permetia una reflexió pròpia i solitària i, en conseqüència, l'adquisició de

²⁵⁶ Casanovas Camps, MA: *Biblioteques, llibres i lectors. La cultura a Menorca entre la contrareforma i el barroc*. Barcelona, Institut Menorquí d'Estudis/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

saviesa, però no estava exempt de perills depenent del contingut de l'obra i la interpretació que se'n fés. Esdevenia així un objecte perjudicial per l'ànima, susceptible de convertir-se en contrari a tota moral i ordre establert. Dèiem, àdhuc, que en una època on els índexs d'alfabetització eren certament baixos, el llibre, com a objecte material responia encara a un bé preuat que distingia. Era la mostra patent d'una diferenciació entre aquella part de la població que tenia accés a la literatura escrita en les seves múltiples disciplines i la resta.

Impregnats d'un gran sentir pietós, molts membres de la noblesa barcelonina -recordem que en tot llinatge important hi havia un parent ocupant un càrrec eclesiàstic- van ser autors de composicions destinades a lloar especialment la figura de la Verge, així com d'altres sants. Així, cal suposar un coneixement extens dels episodis més rellevants de la vida i fets dels sants o de la Verge. Molt possiblement, Josep Antoni Marimon Boil i d'Arenyós, que l'any 1746 composà *Cancion real con que a la emperatriz de los cielos maria santissima ilustrada con numerosos resplandores de gracia en la venida del espiritu santo*,²⁵⁷ o Gaietà Fèlix Molinés i Alòs, que en els anys cinquanta escrigué *El arca de Noé*,²⁵⁸ dedicada també a la Verge, coneixien i haurien llegit més d'un cop l'obra de Alonso de Villegas *Flos Sanctorum*, que esdevingué una font bàsica per conèixer els diferents episodis de la vida dels sants i podia ser localitzada en la majoria de les biblioteques dels nobles, així com la de Pedro Ribadeneyra, versió de qui Anton Sunyer i Massip n'era propietari.

²⁵⁷ Marimon Boil i Arenyós, JM: *Canción real con que a la emperatriz de los cielos María Santísima ilustrada con numerosos resplandores de gracia en la venida del espíritu santo*. Barcelona, Francisco Suria, 1746.

²⁵⁸ Molinés i Alòs, GF: *El arca de Noé. Canción Real con que a la Immaculada Concepción de la Virgen María...* Barcelona, P.Nadal, 1753.

¿Però quins eren els llibres que posseïen els grup de nobles que conformen la mostra, a més del *Flos Sanctorum*?. Advertim la presència, per exemple, de llibres d'art?²⁵⁹ Una primera mirada fa sospitar que aquesta era una temàtica quasi inexistent en les biblioteques estudiades. Tanmateix, abans de mostrar els títols que apareixien arreglats en les llibreries dels nobles barcelonins del període es fa necessari no descartar la possibilitat que per diversos motius, especialment el temps i els costos econòmics, determinades biblioteques no hagin arribat als nostres dies. Es fa estrany que personatges com el marquès d'Argençola o la comtessa de Munter no fossin propietaris de cap llibre segons es desprèn del seu inventari.²⁶⁰ Altrament, cal advertir que la quantitat i la qualitat de les descripcions també són elements a considerar, ja que en alguns habitatges sols s'indica la presència de llibres sense especificar quantitats, títols o autors. En d'altres, en canvi, els criteris establerts foren indicar l'autor sense especificar cap títol. Afortunadament, encara que en menor nombre, les descripcions minucioses en què el notari va anar consignant tots els títols i els seus corresponents autors, el format i el tipus d'enquadernació permeten ser conscients de la importància d'algunes biblioteques particulars existents en aquest moment a Barcelona. L'organització metòdica dels llibres correspon sempre a biblioteques amb un gran volum d'obres, en les quals generalment la distribució i ordenació respon a un ordre alfabètic o per formats. És el cas de la de Pere de Ribes i Boixadors, marquès d'Alfarràs, que comptava amb uns mil quatre-cents volums, tots ells perfectament indicats, la del degà de la Reial Audiència *don* Ignasi Rius i Falguera o la de Fèlix d'Amat i Lentisclà, arxiver de l'Acadèmia de les Bones Lletres.

²⁵⁹ Per ampliar la qüestió, vegeu Soler Fabregat, R: "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía" a: *Locus Amoenus*, núm. 1, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, pàgs. 145-164.

²⁶⁰ En el cas del marquès d'Argensola la presència de prestatges en estances com "l'estudiet" on es posaven papers fa pensar en la possibilitat que tamé tenia llibres. El mateix succeeix en el segon cas, on en l'arxiu hi havia un armari gran i dos prestatges amb diferents calaixos per posar actes i papers referents al patrimoni.

Curiosament, s'adverteix que la quantitat de llibres existents en una llibreria²⁶¹ determinava la seva tipologia en l'estrat noble. Com també ho feia el perfil professional del seu propietari, que determinava en aquest cas el llibre com un instrument de treball. Entre els membres de la noblesa de més baixa posició en l'escalafó social, així com entre aquells que tenien pocs llibres, la temàtica religiosa era la més freqüent o quasi l'única. En aquesta circumstància s'inclou la biblioteca del ciutadà honrat Felip Butinyà, propietari d'una escassa vintena de llibres, dels quals sols dos toms corresponen a un vocabulari mentre que la resta són totes obres de caire religiós.²⁶² També era rellevant en els prestatges la presència de llibres de dret i jurisprudència, especialment entre aquells que ocupaven llocs en els tribunals. Això no vol dir que en totes elles no fos possible trobar alguna comèdia o altres gèneres, però, en tot cas, les més completes i variades pertanyien sempre als nobles de més alt rang o aquells amb un clar perfil intel·lectual. Quan més gran quantitativament era la biblioteca, més diversitat temàtica podia acollir, conseqüència del nivell cultural, la disparitat d'interessos del seu propietari i les seves possibilitats econòmiques.

De més està reiterar que la literatura religiosa era la més abundosa, la qual convivia amb una extensa varietat de títols de referència històrica o política. Però no únicament, ja que també tenien una presència elevada les novel·les i els llibres de gramàtica, sobretot diccionaris, sense oblidar obres curioses com el *Codernillo de las reglas de torear*, que es trobava entre els llibres de *don* Francesc de Ribera i de Soler Claramunt i Espuny, juntament -com dèiem- amb una quantitat envejable d'òperes, drames per música i

²⁶¹ Segons Moreu-Rey, el terme "llibreria" en el segle XVIII adquirí dos significats: designa el moble per guardar llibres, així com també n'indica una col·lecció. Vegeu Moreu-Rey, E: "La llibreria al segle XVIII", Barcelona, Boletín de la Real Academia de Buenas Letras. XXXVII, 1978, pàgs. 199-211.

²⁶² A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber primus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1740-1751 Any 1743, fols. 357v-358r.

novel·les dels més insignes autors espanyols com Gracián, Lope de Vega o Góngora.²⁶³ La quantitat i diversitat de temes existents en aquestes biblioteques obliguen a concloure que podien proveir de tot el coneixement necessari als seus lectors i, per tant esdevenien eines de gran utilitat en la identificació de les temàtiques artístiques, sobretot en el cas de la pintura de caire religiós. El mateix Josep Ignasi Masdéu tenia un llibre per aprendre de manera fàcil les històries de l'Antic i el Nou Testament i sis toms sobre els episodis de David, amb els títols següents: *tres tomos de Davit persiguidor, un tomo de Davit soledades, un tomo del Davit arrepentido, un tomo del Davit de reyes nuevos*.²⁶⁴ Entre totes les obres d'autors grecollatins no es pot deixar sense esmentar les faules d'Isop, que havien assolit un gran èxit pel seu caràcter moral i exemplificador.²⁶⁵ Alguns dels nobles barcelonins que comptaven amb aquesta obra eren el noble castellà Miguel Fermín de Ripa, marquès de Jaureguizar,²⁶⁶ o Josep de Molinés i Flaquer. Millor exemple esdevé encara la llibreria de Bernardí d'Ardena, més petita que les anteriors, però on es trobaven obres amb històries, així com *un llibre en quart ab encodernació francesa que conté un catalogo dels Sants y Santas en espanyol y francès i un llibre de retratos de reys, prínceps, y altres grans senyors*,²⁶⁷ tres obres del centenar que hi tenia.

Anteriorment, a manera d'introducció ja s'ha avançat el desinterès per part de la noblesa respecte als llibres d'assumpte artístic. En aquest sentit, i exceptuant el

²⁶³ A.H.P.B, Not. Guasqui Brull, Tomàs. *Llibre de inventaris. Tomo I. 1728-1744*, fol. 236v.

²⁶⁴ A.H.P.B, Not. Tronch, Daniel. *Manuali..omnia testamenta, codicilli, inventaria et encantus. 1759-1762*, Any 1761, fol. 125v.

²⁶⁵ Les faules revisades d'Isop van ser un text de lectura en les escoles del període.

²⁶⁶ La biblioteca comptava amb tres-centes vint obres perfectament classificades a partir d'un llistat ortogràfic de títol i d'autor indistintament. Destaquen les obres d'autors grecollatins, hagiografies i obres religioses, així com d'economia, marina o història. A.H.P.B, Albareda, Joan. *Manuale sive protocollum instrumentorum. 1749-1750*, Any 1750.

²⁶⁷ A.H.P.B, Not. Fontana, Francesc Josep. *Liber quartus inventariorum et encantum. 1738-1745*, Any 1744, inv. núm. 57.

compendi matemàtic del pare Tosca que es troba en la llibreria del noble Josep Ignasi Masdéu²⁶⁸ i en la del marquès de Jaureguizar, la presència d'aquest tipus de literatura es concentra exclusivament en la del marquès d'Alfarràs i en la del marquès de Verboom, en aquest últim cas per raons més que òbvies. Si es comença a analitzar la d'aquest darrer, tota la col·lecció era disposada dins un armari en la seva secretaria; és, per tant, evident que en aquest cas són eines de treball del famós enginyer. La seva extensa llibreria era conformada per uns tres-cents volums que corresponien a uns cent cinquanta-sis títols diversos, entre els quals destaquen els tractats teòrics d'arquitectura i els pràctics centrats en la construcció i fortificació militar. A més, també és pertinent assenyalar l'acurada ressenya que de cada un d'ells es fa. Va recopilar obres d'autors tan diversos com Ozanam, l'anteriorment citat Tomàs Vicente Tosca, Sebastià Fernando Medrano, director de la Reial Acadèmia dels Països Baixos, Alonso de Cepeda Andrade, Clermont, Pagan i Vauban, Hartman, Teodor Kemp o el mateix Blondel. Sense faltar-hi tampoc els tractats de clàssics com Vitruvi, Sebastià Serlio o els *sinco libros de los secretos de Agricultura, casa de campo, y pastoril* de fra Miquel Agustí, ni oblidar llibres de temes tècnics afins com la construcció de màquines per la guerra i la navegació o obres que, sens dubte, van ajudar-lo a conèixer la realitat econòmica, social i política del país on estava establert. Des d'aquesta perspectiva queden perfectament justificats títols com *Theoria y Práctica de comercio y de la Marina*, de Uztariz, *Directorio marítimo, instrucción y práctica de la navegación, noticia de los puertos de España desde Cantabria a Gibraltar*, de Pedro de Ribera, o *Relación general de las embarcaciones armadas en guerra y de transporte fletadas de cuenta de su majestad que componen la armada y flota que passa de este muelle de Barcelona a la expedición de la Isla de Mallorca*, a banda d'un seguit d'ordenances militars de diferents països.

²⁶⁸ En el mateix inventari apareixen més obres sobre aritmètica i geometria però no s'especifica de quines obres es tractava.

Tot i que un percentatge molt elevat d'aquest fons bibliogràfic feia referència, com s'acaba d'indicar, a qüestions científiques i tècniques, aquestes no foren les úniques obres que van plaure al marquès de Verboom. També va delectar-se amb les obres d'Ovidi, que l'ajudarien en la temàtica mitològica, o amb autors francesos com Racine i Corneille, amb comèdies italianes o amb *la vie et les aventures suprenantes de Robinson Crusoe*. Segons revela la seva llibreria, fou afeccionat als llibres d'història que recollien els fets succeïts en la seva època, als que relacionaven solemnitats, en els quals podria complaure's amb gravats més o menys artístics, als llibres escrits per viatgers que descrivien ciutats i llocs, així com a la medicina, on curiosament sobresurten alguns títols d'odontologia i cirurgia. I com a prototip d'home del seu temps no hi faltaven en els seus prestatges les vides de sants. Tret fonamental, doncs, és la gran varietat temàtica d'aquesta biblioteca, majoritàriament amb obres escrites en francès i algunes en italià, alemany o flamenc. En canvi, escassegen els autors catalans i espanyols, la presència dels quals es limita a llibres de tipus tècnic, religiós o històric. Entre la varietat de formats i tipologies de llibres que contenia la secretaria de l'enginyer cal destacar els volums de làmines. Era propietari de *Les plans et profils des Principales villes et lieux considerables de la Principaute de Catalogne*, o de *Les edificies antiquies de Rome dessinés et mesures tres exactement*, d'Antoine Desgodetz.²⁶⁹ Gaietà Descatllar també era propietari d'un tom en octau sobre la ciutat de Roma que molt possiblement contenia vistes de la mateixa, si atenem al títol: *Roma antica e moderna*.²⁷⁰ I és que és important no oblidar que en aquest moment Roma era un referent artístic cabdal. Finalment, i retornant al marquès de Verboom, completà aquest fons amb obres de caire talment profà com *Histoire des faveurs et de favorites* on s'amaga el nom de l'autora, ja que no devia ser massa exemplar, o

²⁶⁹ A.H.P.B, Not. Rondó, Carles. *Inventaris y encants*. 1733-1744, Any 1744, fols. 107v-116r.

²⁷⁰ A.H.P.B, Not. Fontana, Josep Bonaventura. *Manuale inventariorum, encantuum et testamentorum*. 1759-1761, Any 1760, fol. 94v.

Lettres historiques et galantes de deux dames de condition dont l'une estoit à Paris et l'autre aut Provence, de madame Dunyer.²⁷¹

Fins aquí queda força clar que les biblioteques de la noblesa barcelonina proveïen els seus lectors dels referents necessaris per identificar els missatges transmesos a través de les arts visuals. Malgrat tot, hom no pot resistir-se a analitzar el repertori d'obres bibliogràfiques del marquès d'Alfarràs, perquè esdevingué un dels pocs personatges que contemplà la matèria i els textos artístics. En línies generals, la seva biblioteca obeeix als trets establerts en els anteriors casos, és a dir, un fons ampli de temàtiques diverses amb un gran nombre de volums. La biblioteca de la casa, anomenada llibreria, oferia a aquells membres de la família que sabien llegir un gran ventall de lectures. Podien ampliar coneixements en un ampli espectre de camps, que anaven des dels devocionals i religiosos fins als gramaticals o històrics. Podien escollir entre Homer o Virgili -els clàssics-, Cervantes, Gracián o Quevedo -els moderns autors del segle XVII-, on en ocasions s'especifica que portaven làmines il·lustratives.

Centrant-nos en el camp artístic, la primera obra que es cita és el famós llibre d'emblemes d'Alciato, text escrit feia ja dues centúries on quedaven recollides, representades i explicades idees, llinatges i símbols, essencial per desxifrar els sentit de determinades imatges.²⁷² Els tractats d'arquitectura són els textos més referenciats. En el llistat apareix l'obra del nòrdic Böckler *Architectura curiosa nova*, volums sobre treballs de fortificació i arquitectura militar, entre els quals destaquen autors com Sardi, Lupi o Zanchi. Pàgines més enllà queda consignat el tractar de Vitruvi, traduït per Joan

²⁷¹ El fet que en la primera coincideixi en indicar la lletra D com el començament del nom de l'autora, fa pensar que molt probablement sigui madame de Dunyer també en aquesta ocasió la mà que va escriure aquesta obra.

²⁷² Hem localitzat varis nobles com a propietaris d'aquest llibre d'emblemes.

Caporal, les regles de l'arquitectura segons Vignola, Serlio, o Alberti, en aquest cas en italià. A més, també tenia una descripció de l'Escorial. Com en el cas anterior, entre els llibres que omplien la llibreria de la noble família Alfarràs n'hi havia de làmines, on destaca especialment un amb retrats de papes, emperadors, reis i grans senyors, que, juntament amb les obres sobre les vides de monarques i els personatges il·lustres o les faules d'Isop, configurarien un marc ampli de coneixements. No es pot acabar sense citar *Alberti durreri pictori et architecturartiones* i *La pintura un giuditio* de P.Roccinoli Jesuïta, que també contenia l'esmentada biblioteca. Tot i que queda perfectament palès que les biblioteques de la noblesa barcelonina del període mereixerien un estudi més detallat, aquesta aproximació tangencial evidencia clarament que els membres del braç noble establerts a la ciutat posseïen a través d'elles suficients referents per identificar la majoria de les imatges que podien guarnir els seus salons. La gran varietat de llengües, on sorprèn la nul·la presència d'obres escrites en anglès o d'autors anglesos, així com l'àmplia varietat temàtica permet concloure que aquesta societat aristocràtica podia estar realment al dia de totes les novetats en aquest camp si així ho creia convenient.

2.4.4. Materials i tècniques en els quadres de factura popular.

Malgrat que la pintura a l'oli i el gravat fossin les tècniques més emprades en la confecció de les obres, els artistes i artesans del set-cents van optar per emprar-ne d'altres que caracteritzarien un tipus d'obra més econòmica i d'un valor artístic dubtós. Donat que algunes són poc conegudes i, en canvi, en el període entre 1739-1761 haurien estat molt habituals, sembla pertinent fer-ne menció a causa del gran èxit que assoliren.²⁷³

²⁷³ L'execució tècnica fa pensar amb un treball seriàt d'aquestes obres.

Destacaquen les estampes de tela, sobretot de seda o tafetà. Maximiliana Brodot comptava amb una estampa de seda que portava pintada la imatge de la Verge de Loreto.²⁷⁴ Anton Meca Cardona també tenia una verge de Loreto, a més d'un eccehomo;²⁷⁵ en aquest cas el suport era una tela de tafetà. En l'inventari de Francisco Antonio de Ripa Jaureguizar, a més de les estampes de paper, n'hi havia una de tela de tafetà, així com un quadre *de tafetán sin guarnición a modo de campaña de nuestra señora del Pilar*.²⁷⁶ La verificació constant d'aquesta tipologia d'estampes amb un repertori d'imatges tipificat fa pensar amb peces més aviat populars, de producció seriada, de fàcil adquisició en el mercat i molt possiblement d'escàs valor estètic, com acabem d'anunciar.

Un altre aspecte a destacar d'aquesta tècnica de producció de quadres de baix cost, d'ús devocional i força populars és la combinació de diferents materials i procediments de treball. Trobem quadres realitzats amb diferents tipus de papers, gravats de diferents colors o teles (vegeu imatges 254, 255 i 256). Francesc de Blanes en tenia un quadre amb el tema del "Davallament de la Creu," on les figures presentaven relleu.²⁷⁷ El burgès honrat de Perpinyà resident a Barcelona Joan Antoni Fontaner tenia la imatge de santa Bàrbara, *de paper pintat ab sa guarnició de xarol y vidre, la imatge de ropatge de vellut*,²⁷⁸ i els *quatre pahissos de ropatges las figuras y lo camp de paper*.²⁷⁹ De fet, llur habitatge esdevé un exemple clar del que s'acaba d'exposar. A més a més de les citades cal sumar-hi els dos quadres de petit tamany pintats sobre pergami, infinitat de pintures a l'oli, làmines sobre

²⁷⁴ Vegeu annex documental: "Inventaris, núm. 4".

²⁷⁵ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fols. 334r i 344r.

²⁷⁶ A.H.P.B, Not. Albareda, Joan. *Manuale sive protocollum instrumentorum*. 1746-1747, Any 1747, fol. 53v.

²⁷⁷ Vegeu annex documental: "Inventaris, núm. 2".

²⁷⁸ A.H.P.B, Not. Alier, Ramon. *Liber primus inventariorum et encantum*. 1731-1751, Any 1745, fol. 248r.

²⁷⁹ *Ibidem*.

planxes metàl·liques, una de plata, o diferents gravats estampats sobre paper. El gust per aquest tipus de peces queda altrament tangible en un altre habitatge noble: el de Josep de Copons. Segons es recull en el pertinent inventari, a casa seva es podien contemplar vuitanta peces que resultaven ser *de paper, ab figuras de roba, de differents colors ab un vidret al devant, que són de soldats de Alemania ab guarnicions jaspeades y un perfil dorat*,²⁸⁰ a les que cal afegir les disset descrites com *figures de drap*.²⁸¹ Aquesta tipologia no pot ser confosa amb els anomenats “quadres de *brodadura*”, la composició dels quals s’hauria realitzat amb labor i on destacaven els procedents de Nàpols.²⁸² Els motius més comuns, com en la resta de tipologies, van ser les hagiografies i la representació de la Verge. Eren quadres no exempts d’una certa efectivitat visual i sumptuositat, si atenem a la descripció que el notari Josep Llobet va fer de dos quadres pels quals litigaven Francesc Xavier de Copons i Vicens Xammar i que eren *dos quadros brodados de oro y plata perfilados de coral, que el uno es de la Imagen de santa Lucía y el otro de santa Doroeta (...)*.²⁸³

Una tècnica molt habitual en els quadres de factura més popular va ser la pintura sobre vidre, que havia proliferat en gran manera en el segle XVII. Recordem, per exemple, l’ornamentació d’arquimeses i escriptoris amb plaques de vidre pintat amb figures de sants, o la representació d’episodis de la història sagrada. Així doncs, no és gens inusual localitzar en els interiors nobles quadres realitzats amb aquest suport com en l’habitatge de Josep Maria Borràs, on hi havia *un Sant Antoni de Pàdua pintat sobre vidre amb guarnició*

²⁸⁰ A.H.P.B, Not. Avellà, Josep Marià. *Manuale contractuum et instrumentorum tertium*. 1757, fol. 3v.

²⁸¹ *Ibidem*, fol. 6r.

²⁸² Fet també de manera seriada, cal pensar que els seus artífexs eren oficials de l’agulla i, possiblement, dones.

²⁸³ B.C, *Allejacions Judicials*. “Francesc Xavier de Copons, de Barcelona, contra Vicens Xammar, també de Barcelona, reclama unes pintures que pertanyien als seus pares”, 1751. [C 16/3].

negra trencat,²⁸⁴ o en el de Josep de Josa, una santa Magdalena (vegeu imatges 257 i 258).²⁸⁵ Tampoc era estrany poder apreciar en alguns murs de les residències aristocràtiques barcelonines quadres perfectament emmarcats, normalment de petit format, realitzats amb pedra, amb preferència per les de tonalitat blanquinosa, que correspondrien a un treball més escultòric que pictòric, car eren peces amb relleu. Josep de Molinés i Flaquer, per exemple, havia adquirit *un quadret molt petit de escultura ab lo pas de quant arbolaren al señor molt curiós ab un cristall al devant ab sa guarnició de fusta dorada, usats*.²⁸⁶ A casa del noble Francesc Despujol i de Pons, n'hi havien dos, dels quals el notari oblidà anotar el tema, però és molt probable que fossin de temàtica pietosa, un dels quals estava emmarcat amb un vestiment daurat. Anton Meca Cardona en tenia un amb la imatge del naixement.²⁸⁷

Entre les obres d'art del braç noble no s'han localitzat dibuixos, una de les tècniques més exitoses al llarg de tot el segle XVIII, fruit de la consideració assolida durant la centúria anterior i del paper exercit per les diferents acadèmies. En tot cas, malgrat la falta de notícies al respecte, seria raonable pensar en la seva presència en els interiors aristocràtics, encara que no fossin massa apreciats, perquè és innegable que el *dissenyo a ploma en que se troba un exèrcit format* que guarnia una estança de la casa d'Anna Alòs, vídua de Baltasar Montero, responia a aquesta factura.²⁸⁸ En canvi, segons les

²⁸⁴ A.H.P.B, Not. Tos Romà, Jaume. *Secundum librum inventariorum et encantum*. 1752-1755, Any 1752, fol. 104r.

²⁸⁵ A.H.P.B, Not. Olzina Cabanes, Joan. *Manuale secundum inventariorum et encantum*. 1746-1752, Any 1747, fol. 94v.

²⁸⁶ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1754, fol. 253v

²⁸⁷ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fol. 334r

²⁸⁸ A.H.P.B, Not. Ferran, Francesc. *Liber secundus inventariorum et encantum*. 1753-1764, Any 1760, fol. 87v.

informacions documentals van proliferar els quadres realitzats amb cera, que donada la seva fragilitat material no han arribat fins els nostres dies, però que haurien obtingut el favor de la noblesa en l'agençament dels seus interiors. Josep de Copons i Boixadors en tenia un nombre considerable: vint-i-tres peces, que responien a la tipologia de països, segons recollí el notari Josep Mariano Avellà, encarregat de protocolitzar el seu inventari.²⁸⁹

2.4.5. Presentar la pintura: marcs i formats.

En els últims temps, qualsevol que passegi pels Salons d'antiquaris o visiti llurs establiments s'adonarà del creixent interès que els marcs que embolcallaven les pintures mereixen per part d'aquests especialistes. El fenomen es fa extensible a la clientela. Artefactes tradicionalment -no s'ha d'oblidar- relegats a un segon terme, per bé que J. Cavestany en el seu discurs d'ingrés l'any 1941 a la Real Academia de Belles Artes de San Fernando escollí convertir-lo en protagonista de la seva ponència.²⁹⁰ En aquest sentit, l'exposició feta pel marquès de Moret s'ha de considerar com un antecedent essencial en la consideració i revalorització dels bastiments en el camp de l'art. Darrerament, des de la pròpia disciplina de l'art s'ha renovat l'interès per aquesta qüestió i han aparegut nous treballs, els quals, cenyint-se a l'àmbit espanyol, prenen com a objecte d'estudi el bastiment pictòric.²⁹¹ S'inicia així la represa de l'elaboració de

²⁸⁹ A.H.P.B, Not. Avellà, Josep Marià. *Manuale contractuum et instrumentorum tertium*. 1757, fol. 5v.

²⁹⁰ He d'agrair a M^a Paz Aguiló la seva amabilitat al proporcionar-me una còpia del discurs de Julio Cavestany amb motiu del seu ingrés a l'Acadèmia de Sant Fernando. Vegeu Cavestany, J: *El marco en la pintura española*, Madrid, Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1941.

²⁹¹ Encara avui, el discurs de J. Cavestany, marquès de Moret, resta com una aportació essencial i un referent pels autors que, posteriorment, han centrat la seva atenció en el tema. Malgrat que la seva consideració de peça artística al nostre país és una tendència relativament recent, s'ha d'advertir que en països com Itàlia s'ha treballat tant des de l'acadèmia com des del món de l'antiquariat, per la salvaguarda i el coneixement de la manufactura des d'antuvi.

la seva història, que incideix en el valor artístic dels marcs com a peces de caire estètic de primer ordre i amb una càrrega important com a obra *per se*. Sense haver de mostrar judicis de valor en un o altre sentit, és pertinent indicar la importància i el paper exercit en l'agençament dels interiors. De fet, la possibilitat de discernir, en primera instància, una època i un estil per un marc que acompanyi una pintura i, en segona, ser capaços de posar-los en relació esdevé per l'especialista una eina de gran utilitat en tasques d'identificació i classificació. O a l'inrevés.

Etimològicament, segons explica M^aP. Timón,²⁹² recollint les explicacions de J. Cavestany²⁹³, la paraula prové del mot germànic “*marka*”, que significa frontera, percutint en l'obligatorietat de delimitar els espais en cada composició, així com entre el conjunt de pintures que penjaven en una paret. No obviem el fet que la creació d'una frontera visual ajudava -encara ara ho fa- a focalitzar l'atenció de l'espectador, malgrat que en el cas dels habitatges barcelonins és necessari pensar en una gran rellevància del fet ornamental, potser més que a les fronteres visuals que estableixen, donat que es consignen amb el mot “*guarnició*”. La importància dels marcs o bastiments ha estat desigual al llarg de la història i depèn molts cops de les circumstàncies d'anàlisi. Mentre que el gremi d'ebanistes madrileny el convertí en un exercici obligat pels aspirants a superar la mestria²⁹⁴, no és menys cert que en la mateixa època, durant l'incendi de l'Alcázar la nit de Nadal de l'any 1734 *se tomó en la mayor parte la providencia de quebrar los marcos y arrojar los lienzos arrollados y otros cortados de los bastidores, por los balcones a la Plazuela y al Parque*.²⁹⁵ És impossible determinar en quin grau van ser considerats aquests

²⁹² Timón Tiemblo, M^aP: *El marco en España del mundo romano al inicio del Modernismo*. Madrid, P.E.A, 2002, pàg. 21.

²⁹³ Op. Cita. 292, pàg. 10.

²⁹⁴ Op. Cita. 141, pàg. 152.

²⁹⁵ Op. Cita. 292, pàg. 26.

artefactes per la societat barcelonina del moment, especialment pel gremi de fusters, tot i que podem aportar alguns exemples inèdits com el cas de la mestria de Francesc Gaix, l'any 1760, que va confeccionar *un remate de talla per una guarnició*,²⁹⁶ o en la de Jaume Llobet, que va presentar una guarnició per un quadre.²⁹⁷

¿Com eren, doncs, els marcs o “guarnicions” -emprant la terminologia del període- que es trobaven en els habitatges nobles barcelonins? ¿I en quina quantitat? ¿Respon el seu ús a un hàbit decoratiu o a una funció de càrrega simbòlica? ¿És possible parlar d'una evolució en els models emprats? Sobre la mostra de 1.096 obres de la dècada dels anys 40 i 50 i les 1.265 comptabilitzades en la següent, la primera constatació que es pot fer és l'augment considerable en l'últim període de peces que eren disposades amb el seu pertinent marc. Així, mentre que en la primera dècada sols un 46% dels quadres i làmines anaven emmarcats, en la següent va augmentar fins un 65%. En un i altre cas, però, la xifra d'obres en què s'especifica que no porten marc és molt similar. Són 56 peces en els inventaris aixecats de 1739 fins a mitjan centúria, i 55 en aquells que arriben cronològicament a l'any 1761. ¿Cal entendre aquest augment com un signe de major consideració a aquest tipus d'imatges i pintures o, simplement, és fruit d'una nova moda decorativa? ¿Influeix l'escassa pervivència dels tapissos en les estances? En tot cas, és important no oblidar que la presència de marcs en la pintura responia a una doble funcionalitat com a prolongació de l'obra mateixa. I és que servia per embellir, és a dir, ressaltar les peces, però també per protegir-les. Era, sens dubte, un element de presentació i conservació de la pintura a mostrar.

²⁹⁶ A.H.P.B, Not. Tos Romà, Jaume. *Vigessimum tertium manuale sive protocollum*. 1760, fol. 34r.

²⁹⁷ *Ibidem*, fol. 36v. Jaume Llobet fou fill d'un fuster del mateix nom. Els Llobet van ser socis dels vidriers Saladrigas, una de les famílies de vidriers més importants de tot el set-cents barceloní.

Deixant de banda aquestes primeres consideracions i retornant a una lectura construïda a partir de la contemplació en bloc tot el període d'anàlisi, malgrat l'evolució de les preferències tipològiques dels bastiments, hi ha un gust pels marcs daurats, que es convertiran en el model bàsic del període, seguits per les guarnicions negres i les jaspiades, les quals al passar el temps van acabar imposant-se. En un primer moment s'observa una quantitat més gran de guarnicions negres, malgrat que el recompte total adverteix que els més emprats -tal com dèiem- eren els realitzats amb fusta daurada, ja fossin treballats amb elements d'escultura o amb formes més senzilles. Seguidament, i centrant-nos en la primera dècada, es mantenien els exemplars de fons negre amb elements daurats, ja fossin a manera de perfils o motius florals, així com els totalment negres sense cap tipus d'assumpte daurat. Uns i altres podem imaginar-los, donades les nombroses indicacions de "vells", responien a prototipus barrocs. Finalment, a gran distància pel que fa a la quantitat de peces comptades, caldria citar els "jaspejats", és a dir, imitant vetes de marbre de diferents colors, model també ja una mica "antiquat". Des d'aquesta perspectiva, i malgrat els errors generats per una confusió o descuit dels notaris i escrivans, de les 507 peces amb marc del primer període, 167 eren daurats, 109 s'especifiquen amb la combinació de negre i motius daurats, 85 totalment pintats de negre i sols hi havia 18 peces amb guarnicions jaspiades.

En la dècada següent va produir-se una alteració en les preferències de la noblesa a l'hora d'emmarcar les seves pintures. Tot i que seguiria en primer ordre el gust pels marcs daurats amb totes les seves variants, els marcs jaspiats acaben desbancant en ordre de preferència als negres, amb o sense motius daurats. No són, però, només els marcs jaspiats els que proliferen quantitativament, ja que no es pot oblidar l'augment significatiu dels marcs realitzats amb la tècnica coneguda com a "colradura". Exemplificant només el cas dels marcs daurats, en aquest període es cataloguen 334 peces d'aquest tipus d'un total de 829 obres, molts d'ells treballats amb formes

esculpides, amb remats o cartel·les, com el que ornamentava la capella del marquès de Puertonuevo, el regidor Josep Francesc Alòs i Rius, descrit de la següent manera: *un quadro gran ab la imatge de Nostra Senyora ab guarnició de escultura dorada ab sinch cartelas, consistentes ab las Imatges de Sant Ignasi, Sant Francesc, Santa Teresa, Santa Agnès y Sant Josep*. En alguns casos, fins i tot el treball de talla daurada va merèixer l'atenció d'aquell que va aixecar l'inventari. Així succeeix en el cas del notari Ignasi Claramunt i Gavarró, home refinat, de posició benestant i primmirat en les seves descripcions, el qual anotà, referint-se a uns marcs propietat del noble Francisco Carlos de Herrera, *con su vidrio cristalino y guarnición de escultura muy bien trabajada y dorada*.²⁹⁸ És evident que el notari va quedar bocabadat amb aquesta peça. Encara que de manera tangencial, fóra bo preguntar-se a què respon l'increment i l'acceptació dels marcs daurats enfront al model negre de la centúria anterior. És evident que assistim a un nou canvi en els gustos dels estadants més aristocràtics de la ciutat. Si amb anterioritat s'han manifestat els avantatges de l'ús de fustes fosques, representades essencialment per l'èxit del banús en la decoració dels interiors del sis-cents, ara cal pensar que la introducció de nous elements com les cornucòpies o les xemeneies i les escasses millores que això suposà perfilava un nou tipus d'interior. Un interior que pretenia ser més brillant i que abandonava, de manera molt lenta, l'austeritat dels interiors barrocs, tot i la seva resistència a desaparèixer totalment de les cases barcelonines del període.

Retornant al tema que ocupa l'apartat, dins els formats de marcs ornamentats amb talles i daurats hi ha un increment considerable de la tipologia coneguda com a "medalles", símptoma de la incorporació en els espais domèstics de nous models iconogràfics, tal i com ja s'ha apuntat anteriorment. Només a tall d'exemple, de les cinc peces que presentaven aquesta figura en la primera dècada es passarà a la quarantena en l'últim

²⁹⁸ A.H.P.B, Not. Claramunt Gavarró, Ignasi. *Primum manuale inventariorum et encantum*. 1747-1767, Any 1761, fol. 206v.

període, aspecte que es reitera en el cas dels marcs realitzats amb “colradura”. Així, les vuit peces localitzades en diferents habitatges del període 1739-1750 es van incrementant fins arribar també a una quarantena durant la dècada dels cinquanta. En quant als marcs policromats que imitaven les vetes de la pedra jaspi o del marbre, un dels tipus més freqüent era el que combinava algunes parts daurades, com les *guarnicions jaspeades y daurada* que emmarcaven els dos quadres de “pasta d’agnus” que presidien la capella de la casa Oliver. També aquí s’està en disposició de remarcar quins eren els colors més emprats, ja que hi havia un clar predomini de dues tonalitats: blanc i, sobretot, blau ; encara que això no vol dir que en ocasions aquests falsos marbrejats no combinessin altres colors com el vermell o el groc. No cal insistir, novament, amb la gran diversitat de prototips existents, però sí que és bo distingir aquells marcs que completaven la seva ornamentació amb fins perfils daurats i els que optaven per motius de tipus floral (vegeu imatges 259, 260 i 261). Formes, tanmateix, perfectament adjudicables als marcs de fons negres que s’especifiquen amb motius daurats, donada la coincidència en les descripcions. És evident que determinades anotacions tipològiques que es poden llegir en els inventaris treballats, les quals descriuen marcs elaborats amb fustes fosques o pintats de color negre amb o sense daurats, per exemple, impedeixen de qualificar-los de peces modernes. A ningú escapa que el marc *de fusta tenyida de negre, que és la figura de Carles segon*, propietat de Ramon Xammar, evoca un model que estèticament s’insereix en el període anterior.²⁹⁹ De fet, constata la pervivència en els interiors de peces ebenitzades, és a dir, imitant, sense ser-ho, el banús. El gust per la patina fosca d’aquesta fusta exòtica, molt de moda en el segle XVII, venia donada *pel color negre que permetia fer lluir i ressaltar qualsevol altre material*.³⁰⁰ Caldria afegir a aquest plantejament la repercussió i èxit que havia suposat la introducció de la laca en la decoració dels espais domèstics. Es tractava de tenyir de color negre fustes més aviat

²⁹⁹ Vegeu annex documental: “Inventaris, núm. 3”.

³⁰⁰ Op. Cita. 156, pàg. 83.

econòmiques, com l'arbre blanc o la de fruiters, i se'ls conferia d'aquesta manera una categoria i un luxe que en principi no tenien. En determinats casos podien ser substituïts per peces realitzades amb una altra de les fustes exòtiques del moment: la xacaranda. Encara en una data tardana, 1758, queden consignats alguns d'aquests marcs de banús, i podem destacar les làmines *de Roma molt fines ab guarnició al ruedo de fusta de evano ab planxas florejada de un metall i de una altra làmina de la resurrecció de christo ab guranició de fusta de evano* que apareixen entre els béns de la noble Maria de Rocabertí.³⁰¹ Curiosament, i sense abandonar encara aquest model, no hi ha cap anotació que faci referència a un dels marcs més típics del moment: els d'influència flamenca amb *flammensleisten* o motlures arrissades (vegeu imatge 262). En realitat, més que inexistent, cal suposar que la normalització dins les *cases grans* barcelonines havia arribat a un alt grau i per tant sols eren susceptibles de ser consignats a manera de simples marcs negres. Altrament, no seria gens estrany que les *dues làmines grans ochavadas, guarnidas de conchas*³⁰² que apareixen en casa del noble Joan Novell no responguessin a aquest tipus de marc negre amb motlures arrissades, ja que segons indica M^a P. Aguiló *la utilitzación de la concha es una constante en el mobiliario de los Países Bajos, que comienza a emplearse aproximadamente hacia 1630, sólo con ébano o en combinación con segmentos de espejo (...)*.³⁰³

Fins al moment s'han descrit els marcs més habituals d'aquestes dues dècades dels set-cents que s'estan analitzant de manera microscòpica. Però cal advertir que la minuciositat de les descripcions portades a terme per notaris de l'alçada de Claramunt possibiliten ampliar el ventall del catàleg establert. Segons l'inventari abans esmenat, el del noble Herrera, datat l'any 1761, a més dels marcs daurats amb escultura, alguns amb

³⁰¹ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber tercius capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1756-1758, Any 1758, fol. 272r.

³⁰² A.H.P.B, Not. Ferrusola, Gerard. *Llibre primer de Inventari y Encants*. 1735-1751, Any 1745, s/fol.

³⁰³ Aguiló, M^aP: “ Marco” a: *Mueble Español. Estrado y dormitorio*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pàg. 268.

remat inclòs, constatem la presència de marcs de cristall o de xacaranda i perfils de llautó. No era l'únic noble que posseïa diferents models de marcs i també Pere Jeroni Quintana tenia *sis quadrets petits ab sas guarnicionetes de vidra los tres y los altres pintats*,³⁰⁴ don Fèlix Amat i Lentisclà, *dos quadrets ab guarnició de cristalls* situats sobre els bufets de l'estrada, i Ignasi Rius, entre les seves pertinences va deixar *un quadret de Sant Antoni de Pàdua, guarnit de vidre florejat de diferents colors a son cordó y borla de seda carmesina*. Per tant, cal apuntar l'existència de models forans com els de manufactura veneciana, els quals en els habitatges barcelonins sempre responen a peces de petit tamany.³⁰⁵ Més singulars respecte al gust actual serien els que tenia Maximiliana de Brodot, noble estrangera establerta a Barcelona, que en tenia de “brodadura”, és a dir, de labor brodada, o el de bronze daurat amb setze pedres blaves, vermelles i blanques de *don Josep Josa*,³⁰⁶ sense oblidar-nos dels axarolats.³⁰⁷

Encara que fins el moment el discurs no ha parat atenció al cost dels bastiments de les pintures, és essencial aturar-se per analitzar els aspectes econòmics, perquè sorprenen les quantitats monetàries que podien assolir en el mercat. Ajuden a fer-se'n una idea els preus demanats per Manuel Soler, daurador, al comerciant ennoblit Agustí Alegre en els anys cinquanta.³⁰⁸ Els preus van de 3 lliures per daurar marcs petits a les 8 i 15 lliures de les peces més grans (vegeu annex documental: “Miscel·lània documental núm. 19”). A

³⁰⁴ A.H.P.B, Not. Comelles (major), Antoni. *Septimum manuale instrumentoum, concordiarum, capitulorum, matrimonialium, testamentorum, inventariorum et encantum*. 1737-1753, Any 1751, fol. 29v.

³⁰⁵ M^a P Timón indica que aquest model va ser molt característic a partir de mitjan segle XVIII. En tot cas, fer notar que aquest tipus de marc entroncaria dins d'una estètica més pròpia del rococó, amb un cert alleugeriment visual. Op. Cita. pàg. 53.

³⁰⁶ A.H.P.B, Not. Olzina Cabanes, Josep. *Manuale secundum inventariorum et encantorum*. 1746-1752, Any 1747, fol. 94v.

³⁰⁷ A.H.P.B, Not. Alier, Ramon. *Liber primus inventariorum et encantum*. 1731-1751, Any 1745, fol. 248r.

³⁰⁸ Membre d'una de les famílies d'argenters més importants de la ciutat, que es dedicaven al comerç i que es troben emparentats amb Caterina Amat, la qual forma part de la mostra. Vegeu *Fons Baró de Castellet*. [72/1].

manera de resum final i amb el conjunt de dades a l'abast, hom pot concloure que l'elecció dels marcs responia a gustos tipificats en l'època a partir de l'existència d'un catàleg de models que permeten marcar una evolució estètica en el temps. Altrament, una circumstància important és la consideració d'artefacte no exempt de sumptuositat que va anar adquirint cada cop més importància en l'agençament dels interiors nobles de la ciutat.

2.5. Imatges de devoció i altres artefactes decoratius.

Els membres de la noblesa barcelonina van destinar pocs diners a adquirir imatges per guarnir les seves llars. A diferència del que succeï amb la pintura, sols en una quarantena de cases aristocràtiques s'hi constata l'existència d'aquest tipus d'obra, que responen més a un ús devocional que a la concepció d'obra d'art amb una finalitat de gaudi estètic. Tal circumstància incideix en la seva disposició, ja que tendeixen a concentrar-se, bàsicament, en els oratoris particulars de les cases. En canvi, en la resta de les estances, fora d'aquest espai de recolliment i pregària, era infreqüent trobar més d'una imatge, cosa que no ha d'estranyar si considerem que el nombre de peces escultòriques comptabilitzades no supera poc més d'un centenar i que el catàleg iconogràfic era més aviat pobre. Així, en la capella del noble Anton Sunyer trobem un sant Antoni de Pàdua, acompanyat d'un sant Crist, un sant Miquel, un nen Jesús de cera i una santa Rosalia.³⁰⁹

En el repertori iconogràfic, el tema de Crist en la creu, amb la seva variant tipològica coneguda com a Creu de Jerusalem, pirogravada i amb mareperla (vegeu imatges 263 i 264), es completa amb la representació d'una sèrie de sants entre els quals destaquen les

³⁰⁹ A.H.P.B, Not. Veguer Avellà, Fèlix. *Primus liber inventariorum et encantum.* 1752-1755, Any 1754, fol. 256v.

figures de sant Francesc de Paula, sant Antoni de Pàdua i sant Miquel, a més de la figura del nen Jesús, que eren les més habituals en les llars aristocràtiques. La representació del sant Crist presentava infinitat de models, essent els més habituals els que combinaven la figura de bronze, ivori o mareperla amb la creu i la penya fetes d'un altre material, com ara fusta de banús i plata o metall. També la temàtica mariana ocupava un lloc destacat en les estances nobles barcelonines, on es trobava, a més de la figura de la Verge, l'Immaculada Concepció, la verge dels Dolors i la del Carme. A partir de la delimitació d'aquestes preferències devocionals es pot indicar que el noble Jaume Cordellas tenia, una figura del Bon Pastor;³¹⁰ Pere Jeroni Quintana, una santa Teresa de Jesús, un sant Francesc Xavier i Immaculada, peces de procedència napolitana;³¹¹ més curiosament, la marquesa de Ciutadilla tenia una figura de sant Joan de Luca i una de Santa Bàrbara;³¹² Felip Butinyà, un sant Roc i un Sant Esteve,³¹³ o Salvador Tamarit, un sant Salvador d'Horta, sant tarragoní de gran devoció en l'època a més d'*una imatge de barro de nostra senyora de llet ab son niño, y un sant Bornat y un esclau del mateix*.³¹⁴

La brevetat del catàleg iconogràfic es contraposa amb l'extens ventall tècnic emprat en la seva realització, ja que convivien la imatge policromada i daurada sobre fusta esculpides sobre pedra marbre amb d'altres realitzades amb guix, com el sant Francesc

³¹⁰ A.H.P.B, Not. Brossa Elies, Josep. *Manuale*. 1741-1742, Any 1742, s/fol.

³¹¹ A.H.P.B, Not. Comelles (major), Antoni. *Septimum manuale instrumentorum, concordiarum, capitulorum, matrimonialium, testamentorum, inventariorum et encantum*. 1737-1753, Any 1751, fols. 2r-35v.

³¹² A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fols. 333r i 334v.

³¹³ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber primus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1740-1751, Any 1743, fol. 348v.

³¹⁴ A.H.P.B, A.H.P.B, Not. Gomis, Jeroni. *Liber primus inventariorum et encantum*. 1729-1745, Any 1744, fol. 220r.

de Paula del noble Joan Pinós;³¹⁵ amb les de sal, com els tres sants de Francesc Blanes,³¹⁶ molt possiblement més econòmiques i populars en la seva factura, i les de cera o cartó, que moltes vegades representaven la figura de l'infant o la verge, ricament vestides. Dins del repertori de talles que ornamentaven la casa del set-cents no es poden ometre les imatges vestides, amb l'ànima de cera, cartó o fusta, on la Verge dels Dolors apareix com una de les més comunes. Anton Vilana tenia un nen de cera en una de les estances principals de la casa,³¹⁷ Joan Plana Junquer una Dolorosa vestida de tafetà negre,³¹⁸ Josep Smandia era propietari d'un jesuset vestit amb camisa de puntes, un dels models més comuns en aquest tipus d'imatge,³¹⁹ o, finalment, la dama Isabel Antic tenia un nen Jesús vestit de seda, entre tots els casos consultats.³²⁰

Encara que cal suposar que moltes peces eren sorgides de tallers locals, de la mà d'escultors com Francesc Font a qui coneixerem més endavant, queda clar, segons la documentació consultada, que les peces procedents de Gènova, Roma i de Nàpols van tenir molt d'èxit, assolint una constant presència en els interiors barcelonins i generant un mercat que va mantenir-se al llarg de tota la centúria, però que s'havia iniciat ja dècades abans. A les peces napolitanes citades del noble Quintana caldria afegir-hi les de Jaume Guàrdia, propietari d'una Verge de la Concepció, les dues escaparates en

³¹⁵ A.H.P.B, Not. Fontana, Francesc Josep. *Liber quartus inventariorum et encantum.* 1738-1745, Any 1739, inv. núm. 17.

³¹⁶ Vegeu annex documental: "Inventaris, núm. 2".

³¹⁷ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber tertius capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et aucionum.* 1756-1758, Any 1756, fol. 280v.

³¹⁸ A.H.P.B, Not. Alier, Ramon. *Liber primus inventariorum et encantum.* 1731-1751, Any 1744, fol. 213v.

³¹⁹ A.H.P.B, Not. Prats, Sebastià. *Liber tertius capitulorum Matrimonialium, concordiarum, societatum, inventariorum, aucionum, et aliorum diversorum, receptorum.* 1752-1754, Any 1752, fol. 69r.

³²⁰ A.H.P.B, Not. Avellà, Fèlix. *Liber inventorum et encantum secundus.* 1741-1754, Any 1745, fol. 49v.

forma de bagul amb *manna de sant Nicolau* propietat dels Amat Lentiscà,³²¹ o la imatge de la Verge que Bernardí Ardena féu portar d'aquesta contrada italiana.³²² Si de Nàpols van adquirir aquestes imatges policromades fetes de cartó o fusta de “bulto”, acompanyades molts cops amb floreres i rams de seda de la mateixa procedència, dels tallers romans van adquirir figures de diferents mides de Crist en la creu, com les de Jaume Guàrdia,³²³ i de Gènova es preferiren les peces d'escultura realitzades en marbre o pedra blanca.

A més de les capelles o petits oratoris cal assenyalar les escaparates (vegeu imatges 265, 266, 267 i 268)³²⁴ com un dels contenidors més importants per mostrar les imatges amb una certa sumptuositat, que van convertir-se en aparadors de devoció o, si hom prefereix, armaris—altars que eren compostos segons els gustos i les preferències dels seus propietaris. Tal com recull M^a Paz Aguiló, el *Diccionario de Autoridades* entenia en el sis-cent per “escaparata” una *alhaja hecha a manera de alacena o almarío con sus puertas y andenes dentro para guardar buxerías, barros finos y otras cosas de delicadas de que usan mucho las mujeres en sus salas de estrado para guardar sus dijes*.³²⁵ Justament, les emprades en la casa de Fèlix Amat i Lentiscà, consignades primer en l'inventari de la seva mare dos anys abans, són clars exemples de la seva funcionalitat. En la sala llarga de la casa, de certa importància vist el seu agençament, es trobava entre el mobiliari, a més d'un llit, arquilles, miralls i cadires diverses, dues escaparates. Foren descrites pel notari amb els

³²¹ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fol. 466r.

³²² A.H.P.B, Not. Fontana, Francesc Josep. *Liber quartus inventariorum et encantum*. 1738-1745, Any 1744, inv núm. 57.

³²³ Vegeu annex documental: “Inventaris, núm. 6”.

³²⁴ L'interès per aquest moble ha estat força escàs, malgrat que tothom el citi. Hi ha poques aportacions al respecte, entre les quals cal destacar *Mobles per a Imatges. Escaparates, capelletes i campanes*. Palma, Monestir de la Puríssima Concepció, Sa Nostra, Caixa Balears, 2001.

³²⁵ Op. Cita. 141, pàg. 123.

següents termes *grans de gusta negra ab sos vidres y peus dorats ab sos corresponents bufets de fusta negra; la una ab la imatge de nostra senyora de la Concepció, ab dos poms de flor de cola grans, uns gerros de fusta emplateats, un babulet de vidre, algunas flors, una llàntia molt petita de plata, un quadret de Sant Francisco de Paula, sinch bucros, y tres xicaras de porcellana. Y la altra ab la imatge de Sant Francesc Xavier ab dos babulets de vidre dels que venen de Nàpols ab manná de Sant Nicolau, dos floreras de cola molt vellas, sinch bucros, tres xicaras de porcellana, dos rellotges petits de botxaca molt vells, lo un de bronse dorat, y lo altre de plata amb algunas altras juguinyas, una lamineta de Sant Nicolau, y altra de nostra senyora (...).*³²⁶ Descripció que podria ser completada amb les peces de plata disposades en l'estrada o la de la capella, també amb imatges i flors de seda.³²⁷ La diversitat tipològica en quant a materials que ha arribat fins els nostres dies permetria marcar també per aquest moble una evolució clara en funció dels gustos i les modes imperants. De totes elles interessen ressaltar aquelles vitrines que presenten en el seu fons un paisatge pintat, que crea un espai a imitació de la realitat per situar-hi la composició i que podien formar part d'un moble, com s'ha indicat anteriorment.

A diferència de les imatges de tipus devocional, la temàtica profana queda molt minimitzada en els inventaris *post mortem* de la noblesa barcelonina. Novament és la marquesa de Ciutadilla qui té entre les seves preuades possessions peces de caire profà d'una certa categoria estètica si hom és capaç d'imaginar-se el vaixell fet de corall que tenia disposat en una escaparata o les figures d'Adonis i Venus que es mostraven en una altra.³²⁸ A aquesta darrera peça de tipus mitològic podem sumar-hi *les dues estàtues de*

³²⁶ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber primus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1740-1751, Any 1749, fol. 466r

³²⁷ Les de petit tamany amb imatges eren conegudes com vitrines, urnes o capelletes.

³²⁸ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1755, fol. 345v.

*marbre ab sas peanyas del mateix que la una representa lo Ivern y la altra la primavera la una de las quals és rompuda,*³²⁹ propietat d'Anton Meca de Cardona, marit de l'anterior senyora.

Entre els artefactes decoratius localitzats en els interiors de les *cases grans* barcelonines no es pot obviar una preferència constant per les capsas o caixes petites, realitzades amb les més diverses formes i pels més diversos usos, ni tampoc l'ús de piques per aigua beneïda, amb una concepció luxosa en els seus materials i formes, l'augment de rellotges, ni la presència -ja en aquest període- de figures de pessebre. El gust que va generar-se al llarg de tot el segle XVIII per les capsas com un artefacte elegant, que moltes vegades era regalat com a mostra d'amistat, va tenir molt ressò i acceptació entre la noblesa barcelonina, si fem cas de la gran quantitat de capsas que guardaven en les seves llars. L'èxit de les capsas queda palès en les mercaderies que venia Isidre Planes, mercer ferrer barceloní. Les descrites com "ordinàries" eren de fusta i pintades de blanc, però també en tenia d'olivera, de llautó, os o de fusta de *granadillo*, algunes llises i altres amb relleus, totes destinades a contenir tabac, realitzades de banya, de conxa amb i sense xarneres, així com algunes d'Orihuela i de València, a més d'algunes de xarol destinades a contenir pols per maquillatge. Tanmateix, més que la diversitat, que pot ser ampliada al revisar la documentació, sorprèn la quantitat que estava a disposició de la clientela, fet que obliga a parlar d'un mostrari molt assortit (vegeu imatges 270, 271, 272, 273 i 274). Només algunes xifres per il·lustrar el que s'acabava d'exposar: de capsas d'olivera en tenia dues-centes deu dotzenes, mentre que de banya amb xarneres trenta-nou dotzenes, i així successivament.³³⁰ Finalment, també resta indicar que entre tots els models de capsas existí especial predilecció per aquelles de plata sobredaurada, anomenades "a la parisenca", que de diferents formes i tamanys servien per guarnir tocadors i per contenir tabac.

³²⁹ *Ibidem*, fol. 332r.

³³⁰ A.H.P.B, Not. Brossa, Josep. *Libro de inventarios y almonedas*. 1677-1742. Any 1742, s/fol. 470

Dèiem que s'apreciava un increment dels rellotges en els interiors barcelonins, com un element decoratiu a més de pràctic. Evidentment, els més moderns i més sumptuosos foren els de caixa alta i axarolats, de factura londinenca. A casa dels Duran i Móra n'hi havia un en el saló, i en l'inventari de *don Pere Jeroni Quintana* també s'indica la propietat d'un rellotge de caixa alta fet de xarol, però més curiosos eren els que tenia Josep de Molinés, car un era un rellotge despertador amb guarnició negra i daurada i l'altre *un rellotge anglès de repetició ab mallas ab sa guarnició de fusta de xarol ab una cortinetas de domàs carmesí y quatre gerrets de pisa fina, dos ampolles de cristall y algunas xicaras de pisa fina*, que fa pensar que formava part d'un tocador.³³¹ Fos com fos, el que interessa ressaltar és la introducció d'una nova concepció mental en la quotidianitat del set-cents en ple moment de canvi del valor del temps en la societat.

Si atenem a les consideracions que M. Praz fa sobre els gustos decoratius en el període de Lluís XV, moment en què la disposició i distribució del mobiliari passa a ser de gran rellevància, cal concloure que en les *cases grans* barcelonines encara no havien arribat aquests nous preceptes. Perquè malgrat que és possible parlar d'un creixent interès cap als assumptes de la distribució dels artefactes dins d'un determinat espai encara que hi ha pocs elements que indiquin l'assoliment d'una *apparence "coquette"*, que tindria com a resultat una harmonia entre els murs, la decoració, els mobles, els costums i els usos convertint-se en un element característic dels interiors.³³² La disposició de la pintura, mobles i altres artefactes respon a un gust encara molt barroc on, majoritàriament, les peces més modernes i valuoses es concentraven en els espais de més representativitat social. És el cas de les calaixeres, que primer foren situades en les estances on es rebien

³³¹ A.H.P.B, Not. Campllonch, Fèlix. *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*. 1752-1755, Any 1754, fol. 252v.

³³² Praz, M: *Historie de la décoration d'intérieur*. Milan, Thames & Hudson, 1994, pàgs. 144-145.

els convidats per posteriorment ésser desplaçades a les cambres ocupades pels senyors de la casa, o dels quadres situats sobre els portals o als murs, i si eren de petit tamany, com les imatges, sobre taules i bufets. L'anàlisi de les diferents cambres, sales o estrades de la noblesa barcelonina indicquen espais plens de mobles i artefactes, fruit de l'acumulació, on conviuen peces del passat amb peces noves, però amb un desig de crear un sentit d'unitat mitjançant l'ús dels teixits. En realitat, contestar aquesta qüestió és difícil, car en determinats habitatges les estances, malgrat pertànyer a la noblesa, es revelen sense una única funció, i tenen des de mobles sumptuosos fins a altres peces que contenen menjar o estris casolans. Altres, en canvi, comencen a ser espais reservats a una única funció, i es pot diferenciar entre les estances d'exclusiva representativitat social d'aquelles altres destinades a les ocupacions quotidianes.