

A PROPÓSITO DE UNOS MUEBLES DE *LACCA POVERA* EN UNA COLECCIÓN SEVILLANA

M^a Mercedes Fernández Martín

Universidad de Sevilla

En la decoración de los interiores domésticos es donde mejor se refleja la preocupación de la sociedad, sea cual sea su estamento social, por rodearse de objetos vistosos y amueblar sus viviendas de una manera rica y ostentosa. Este afán por aparentar va a propiciar el empleo de materiales ricos o técnicas encaminadas a dar un acabado más suntuoso al mobiliario. Los recursos y técnicas empleados para este fin son muy variados, pero también se han intentado suplir los acabados ricos, sólo al alcance de unos cuantos privilegiados, por otros que los imitan, aparentando el mismo esplendor. Así ocurre con los muebles decorados con motivos pintados de carácter figurativo, cuyo uso ha sido una constante a lo largo de la historia, utilizándose para ello diferentes técnicas, que muestran una enorme variedad de efectos y acabados, como alternativa a la decoración de la madera tallada o de otros materiales aplicados. Los motivos figurativos, además de dar un aspecto más lujoso al mueble, lo dotan de un contenido simbólico e iconográfico que, en ocasiones lo hacen único. Dejando a un lado las labores de taracea y marquetería, realizadas con incrustaciones de maderas ricas u otros materiales como marfil, concha o nácar, que junto a la talla fueron las técnicas más frecuente hasta el siglo XVI, uno de los recursos más empleados en la decoración del mobiliario fue la pintura y el dorado, con un amplio desarrollo desde la Edad Media.

No obstante, fue la apertura de las rutas entre China y Europa lo que propició el desarrollo de los acabados en pintura y laca. La fascinación que siempre ejerció lo oriental para los europeos se remonta al siglo XVI. En un primer momento los contactos e intercambios con Oriente, a pesar de las dificultades de las comunicaciones, se reforzaron y creció el volumen de las importaciones, sobre todo a partir de 1514 cuando los portugueses descubren la ruta marítima de las Indias. La creación de su factoría en Macao y posteriormente, la base española en Filipinas, harán que estos dos países europeos sean en un principio los principales proveedores de objetos exóticos orientales de Europa. Fueron muchos y muy variados los objetos que llegaron vía Lisboa, cuyo puerto fue el primero en recibir un ingente número de productos orientales, destinados preferentemente al coleccionismo por parte de las monarquías y nobleza europeas. Los

reyes portugueses y los miembros de la Casa de Austria, fomentaron y divulgaron el gusto por los objetos de procedencia oriental, que inundaron las cortes europeas, al ser considerados como regalos diplomáticos, destinados a afianzar las relaciones entre los miembros de las casas reales europeas. Entre la gran variedad de objetos que se comercializaron destacan las realizadas con la técnica de la laca, aplicada a pequeñas piezas contenedoras con diferentes usos como cajas, arquetas, cofres, baúles, escritorios y otros pequeños muebles que desde un primer momento adaptaron sus formas al gusto occidental, como las cajas con tapa curva y, sobre todo, los escritorios o papeleras, ajenos a los modelos del mobiliario oriental.

Posteriormente, los muebles lacados de mayor tamaño comenzaron a importarse con regularidad a la península ibérica. Debido a su popularidad y demanda pronto surgió la competencia, comercializándose a través de otros países, principalmente los ingleses, quienes fundan en 1595 la Compañía de Indias orientales y, unos años más tarde, en 1602, les seguirán los holandeses. La técnica de la laca, de tradición ancestral en China y Japón, consiste en aplicar al soporte elegido varias capas muy finas de *Rhus vernicifera*, mezcladas en determinadas ocasiones con diversos colorantes u otros materiales. La más utilizada, o al menos la más frecuente para la exportación, fue la laca de fondo negro *-urushi-* sobre el que destacan los motivos decorativos que se realizan con otras técnicas, siendo la más común la consistente en espolvorear polvo de oro, plata o pigmentos sobre la superficie húmeda, pulimentándose una vez seco con carbón vegetal. Ésta forma de trabajo se conocía en Japón como *maki-e*. Cuando se complementaba con incrustaciones de madreperla, recibía el nombre de *maki-e-raden*, y alcanzó su momento de mayor esplendor en los años finales del siglo XVI, coincidiendo con el período Momoyama.

Lo costoso de estas manufacturas orientales propició que en toda Europa se imitasen, surgiendo con ello diferentes técnicas, todas tendentes a emular el procedimiento de la laca oriental. Hacia 1680, los holandeses, seguidos rápidamente por los ingleses, comenzaron a fabricar muebles barnizados con temas chinos, que se denominó *japanning*. Dicha técnica que se extendió rápidamente, llegó incluso a tierras americanas, al liberalizarse el comercio inglés en las colonias españolas, alcanzando su máxima expansión a partir del siglo XVIII (Pérez Carrillo, 1987: 51-78). También en Francia surgió una importante producción de lacas, destacando entre sus creadores los hermanos Martin, quienes en 1748 se establecieron como manufactura real. El denominado *venis Martin* permitió el abaratamiento de este tipo de decoración en el

mobiliario, extendiéndose la técnica por el resto de los países europeos, donde tuvo una amplia acogida y el nombre de *venis Martin* se aplicó arbitrariamente a la mayoría de las imitaciones de laca europeas. Con ello se popularizó aún más el gusto por lo oriental, y la moda *chinesca*, unida a elementos decorativos de estilo rocalla, llegó a caracterizar la mayoría de los interiores rococó.

En Italia, fueron los venecianos los primeros en imitar las lacas chinas, pasando luego a otros centros como Génova y Roma, si bien en esta última no alcanzó la calidad de las producciones de las otras dos ciudades. Durante el setecientos el arte de pintar y lacar alcanzó en Venecia el momento de mayor éxito. Este desarrollo propició que, a partir de 1750, los talleres venecianos popularizaran una técnica más rápida y barata pero igual de espectacular, conocida con el nombre de *lacca povera* o *lacca contraffata* (Barbolini, 2004). Esta nueva técnica con la que se pretendía imitar las lacas orientales, consistía en la decoración por medio de recortes de papel o grabados coloreados a mano, pegados sobre la superficie del mueble y fijados con una laca o barniz transparente, la sandáraca, dando un aspecto brillante y uniforme a la superficie. Paralela a la difusión de la técnica surgió una importante industria papelera, siendo la más conocida la de los Remondini, quienes se especializaron en la producción de una serie de temas galantes, populares y alegóricos, que monopolizaron el comercio italiano, europeo y americano (Infelise, 1990). La imaginativa e ingeniosa técnica se trasladó rápidamente a Francia, donde fue renombrada con el término *decoupage*, del verbo francés “decouper” que significa “recortar”. En un primer momento los motivos fueron principalmente religiosos, junto con estrellas, flores, floreros y pájaros, que decoraban un buen número de objetos, estando entre los primeros que lucieron esta técnica pequeños muebles contenedores como cajas, urnas y arcas. La aceptación y el éxito fue tal, que se prolongó su realización durante el siglo XIX, especialmente en la Inglaterra victoriana.

España no quedó ajena a esta moda que tuvo su máximo desarrollo a partir de los años centrales del setecientos y fue, junto a los países de Europa Central e Italia, una de las que más contribuyeron a acusar la tendencia rococó y la *chiniserie*. El cambio de dinastía reinante propició una renovación en los gustos que quedó reflejada en la decoración de los nuevos palacios de los Borbones, donde proliferó el uso de los paneles de laca, llamados en España *charoles*. Sólo en el inventario de 1746 del palacio de San Ildefonso se contabilizan 453 piezas de laca, principalmente muebles y objetos de uso cotidiano, conociéndose asimismo la presencia de varios charolistas al servicio

de los Palacios Reales (García Fernández, 2000: 26-37). A pesar de esta proliferación son muy pocas las noticias existentes sobre talleres de producción nacional o de la introducción de los modelos venecianos en España. No obstante, durante el siglo XVIII circularon tratados sobre barnices y charoles que sirvieron para divulgar la técnica, como el escrito por el pintor Genaro Cantelli, publicado en Valencia en 1735, o la traducción que realizó Francisco Vicente Orellana de un tratado francés publicado en aquella misma ciudad en el año de 1755. A pesar de todo, son pocos los muebles de *lacca povera* de producción nacional que se conservan, únicamente se localizan en el levante español, y más concretamente en Cataluña, pero éstos difieren bastante de los que aquí se analizan, pues las lacas levantinas suelen tener el fondo de color azul o verde, pero nunca tan coloristas como estos muebles sevillanos.

Es indudable, a pesar del carácter peyorativo del término, la belleza que entraña esta técnica cuando está bien aplicada. Con ella los muebles y objetos ganan en brillo y protección gracias a la combinación de barniz y papel. Esta decoración aplicada permite dar al mueble otro significado diferente al tradicional, de mero objeto utilitario pasa a convertirse en un objeto exclusivo y, por tanto, otorga a su propietario la sensación de riqueza y ostentación. Así ocurre con la papelera y el armario con su mesa que se encuentran en el Museo-palacio de la condesa de Lebrija en Sevilla. Dos muebles muy diferentes entre sí, tanto en la estructura como en la decoración que, aunque poco frecuentes, avalan las influencias extranjeras vigentes en España en el siglo XVIII.

En España el mobiliario, y en concreto el destinado a las casas y palacios de la aristocracia y la alta burguesía, ha estado abierto a todas las influencias extranjeras, caracterizándose, a lo largo de los siglos, por su suntuosidad y riqueza en el empleo de maderas nobles y otros materiales ricos, tendentes a reflejar la importancia económica de sus dueños. Este tipo de mobiliario es el que mejor se ha conservado hasta la actualidad, pues dada su calidad y costo, es menos susceptible de modificaciones o de desecharse con el cambio de la moda. Así se aprecia en el rico y variado mobiliario que conserva el Museo-palacio de la condesa de Lebrija en Sevilla. La decoración de la casa se remonta a los años primeros del siglo XX, cuando Doña Regla Manjón Mergalina compra su nueva vivienda de la calle Cuna. En la segunda mitad del siglo XIX y en los primeros del siguiente se vivió en España un gran interés por el coleccionismo, del que no quedó ajena la condesa de Lebrija, quien a su vuelta de Madrid y afincarse definitivamente en Sevilla, se entregó a la decoración de su nueva vivienda con verdadero espíritu coleccionista. Además de la importante variedad de mosaicos

romanos, la decoró con un rico mobiliario, heredado y comprado, que refleja el gusto por los objetos artísticos que tenía la propietaria, llegando incluso a dedicarles poemas a algunos de ellos. Muchos y de gran interés son los muebles que posee el palacio, pero ninguno tan original como estos decorados en *lacca povera*, dado lo excepcionales que son dentro panorama del mueble español. Como se ha señalado anteriormente es difícil rastrear la procedencia de los mismos, pero parece que formaron parte de la decoración del edificio desde sus inicios. Ambos se encuentran en una pequeña dependencia privada de la antigua vivienda familiar, conocido actualmente como salón de los Retratos.

El primero de ellos es una papelera o pequeño escritorio que mide 54 x 98 x 37 cm. y responde, desde el punto de vista estructural, a los modelos italianos o castellanos del siglo XVII, pero por la distribución de los cajones centrales a tres bolillo, está dentro de las interpretaciones populares que se hicieron de los modelos cultos en el Barroco (fig. 1). En la actualidad ha perdido la tapa abatible que lo cerraba, y los catorce cajones en los que está compartimentado quedan a la vista, con una ordenación en horizontal. Los tres centrales, más grandes y de proporciones casi cuadradas, están flanqueados por dos pares de cajones rectangulares de diferente tamaño, siendo más pequeños los situados en la parte superior, más tres de similares proporciones que cierran la composición en la parte inferior del mueble. La rígida estructura del mueble está decorada con estampas coloreadas donde se reproducen diferentes escenas armónicamente compuestas. Los tres cajones centrales están decorados con grabados que reproducen pasajes de la *Commedia dell'arte* italiana. En concreto se reproducen tres de los grabados que el lorenés Jacques Callot (1592-1635) realizó en 1618 cuando se encontraba en Florencia al servicio del gran duque Cosme II Medici. Fue uno de los artistas más relevantes en la historia del arte gráfico europeo al desarrollar la técnica del aguafuerte, consiguiendo que el grabado ganara en profundidad y perspectiva. Su producción fue amplísima y abordó con genial maestría todo tipo de asuntos. En esta ocasión se han utilizado tres escenas de la comedia italiana que tanto desarrollo había alcanzado, y donde se muestra a los personajes de una manera humorística e incluso grotesca, con una gran variedad de trajes, máscaras y posturas. En el primer cajón se representa a una mujer bailando y tocando los crótalos acompañada por un hombre con una máscara caricaturesca que toca un laúd y que se identifican con los personajes de la comedia *Ricciolina* y *Metzetin*. En el cajón de al lado la pareja baila una danza, ella con un pandero y él, también con una máscara, la pandereta, que representan a *Fracischina*

y a Gian Farina. En el cajón inferior se muestran dos espadachines dándose la espalda, Scaramucia y Fricasso, con unas máscaras que recuerdan la cabeza de un pájaro. Las tres escenas se recortan sobre un paisaje apenas coloreado con un grupo de casas al fondo.

El resto de los cajones se decoran con estampas que representan diferentes escenas al aire libre. Los cuatro superiores que flanquean a los dos centrales reproducen paisajes idealizados donde las masas arbóreas de un extremo se compensan en el lado contrario con unas construcciones, con lo que se produce una composición muy cuidada y equilibrada. Los cuatro cajones siguientes, dos a cada lado del cajón central, reproducen paisajes portuarios y marinas con diques y barcos en primer término, mientras que al fondo se observa el perfil de una ciudad con edificaciones de gran tamaño, entre las que destaca un templo y molinos de viento que responden a construcciones de clara influencia centroeuropea. A pesar del carácter topográfico del grabado no responden a ninguna ciudad en concreto, aunque están en la línea de los grabados sobre batallas navales y vistas de ciudades y puertos que tan amplio desarrollo tuvieron en el siglo XVII en los Países Bajos. Por último los tres cajones inferiores están decorados con escenas de animales cazando, en donde aparecen en cada uno de ellos dos perros que persiguen a un jabalí, a un tigre y a dos ciervos, respectivamente. Las estampas están enmarcadas por una sencilla cenefa de roleos vegetales muy estilizados en blanco y negro, motivo que se repite con un trazo más amplio en rojo y blanco en el perímetro de los cajones. Los laterales del mueble, con asas para su transporte, están decorados a su vez por un gran registro rectangular con decoración geométrica, enmarcado por una greca de motivos circulares encadenados.

Este tipo de estampas tuvo una amplia difusión por toda Europa copiándose y divulgándose los modelos originales. Si los primeros descritos están perfectamente identificados con la producción de Callot, los que reproducen paisajes es más difícil adscribirlos a un autor determinado, pues fueron muchos los artistas que se dedicaron a este tema con composiciones propias o reproduciendo las de otros autores. Algo similar se podría decir de los grabados que plasman marinas y puertos, muy frecuentes en la producción de grabadores centroeuropeos, principalmente holandeses que se especializaron en aspectos muy concretos, dentro del amplio repertorio naturalista del período. En la misma línea habría que situar a los que reproducen escenas de animales cazando que recuerdan a su vez a los motivos de azulejos de los obradores de Delf.

Es difícil por tanto precisar la procedencia de este mueble, aunque nos inclinamos a un posible origen italiano pues la temática y la técnica de *lacca povera* empleada está más cerca de los modelos de este país mediterráneo. En la decoración se ha usado el procedimiento conocido como “*a cartine*”, más económico y rápido de ejecutar, pues en vez de pintarse con tinta e iluminarse, se emplean pequeños grabados coloreados a mano. No obstante, la arquitectura del mueble responde, como se ha señalado, a los modelos populares de los años finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, vigentes en España y el área mediterránea, por lo que cabría la posibilidad de haberse utilizado estampas europeas, que vienen a avalar la abundante circulación de modelos y el importante mercado existente en toda Europa.

Sin duda, mucho más interesante por su originalidad y programa iconográfico es el pequeño armario (97 x 59 x 37 cm.) con su mesa correspondiente (78 x 80 x 50 cm.) (fig. 2). Desde el punto de vista estructural, este mueble responde a la tipología de los cabinet con mesas escritorio que tanto desarrollo tuvieron en los primeros años del siglo XVIII y que posteriormente se convirtió en un de los muebles más característicos del estilo rococó. Son muebles por regla general pequeños, destinados a contener objetos preciosos, compartimentados por cajones o portezuelas, que se ocultan tras otras puertas. A estas características responde este otro mueble que decora también el Salón de los Retratos del Museo-Palacio de la Condesa de Lebrija. Al igual que el anterior emplea la técnica de la *lacca povera* o *decoupage*. En esta ocasión la decoración no es “*a cartine*”, sino que se utilizan motivos sueltos, recortados y pegados de distinta procedencia, para componer un programa iconográfico complejo y culto, pero que por otra parte no deja de tener un fuerte carácter popular.

De proporciones pequeñas se cierra con dos puertas y remata en una cornisa moldurada de gran calidad, con aplicaciones de talla dorada sobrepuesta. El interior del mismo está cerrado por un medio punto en la parte superior y seis portezuelas que corresponden a la compartimentación interior del mueble. A pesar que la carpintería es cuidada responde por sus proporciones a modelos populares, apreciable incluso en la mesa de patas cabriole, unidas por una sencilla chambrana. En el frente de aquella se ubica un cajón y sobre el mismo se oculta una bandeja extraíble que proporciona una base para su utilización como mesa escritorio. El mueble fue diseñado para que estuviera siempre abierto pues externamente no presenta decoración, mostrándose la madera en su color. Como se ha señalado anteriormente la mesa y el interior del mueble están decorados con papel recortado, coloreado y con inscripciones a plumilla, todo ello

protegido por numerosas capas de barniz que dan al mueble un aspecto abigarrado, brillante y colorista. Si se compara con los escasos ejemplos que se han localizado en España con este tipo de decoración poco tienen en común. Los que se conservan en el área catalana se caracterizan por la utilización de un fondo de color verde o azul, donde se recortan por regla general flores u otros motivos figurativos sin conexión entre sí (Piera, 1999: 182).

Dadas las características compositivas de la decoración y su localización en Sevilla, hace pensar en una obra andaluza, aunque la procedencia de los grabados es europea, y más en concreto italiana, mientras que los sonetos con los que se complementan son de un autor hispanoamericano. El mueble escritorio presenta un programa iconográfico culto en torno a la música, por lo que pudo estar destinado a custodiar partituras o libros relacionados con la misma. El motivo principal son las Musas que presiden las artes y las ciencias e invocadas por filósofos y poetas, formaban parte del séquito de Apolo. Aquí están acompañadas por una serie de personajes mitológicos relacionados con la música y con un rico repertorio ornamental de flores, guirnaldas, escenas pastoriles, cornucopias y una serie de cartelas con estrofas que, aunque en parte ilegibles, proporcionan una interesante información sobre el programa iconográfico del mueble, así como la fecha de ejecución y el autor o propietario del mismo.

La cara interna de las puertas que cierran el armario están decoradas con unas cartelas que recuerdan los frontispicios de los libros de la época, a base de amplias rocallas. Las que ocupan el centro son de mayor tamaño y están coronadas por personajes mitológicos, presidiendo la del lado izquierdo la diosa Atenea con su casco y armadura, acompañada por otras dos figuras femeninas, una de ellas con una trompeta por lo que se podría relacionar con la Fama. La del lado contrario se remata también con un grupo de tres mujeres, la central con la cabeza ligeramente levantada, flanqueada en el lado derecho por una joven que se refleja en un espejo. Otras figuras de difícil identificación, aparecen dispuestas en la parte inferior de ambas cartelas, entre las que sobresalen animales, amorcillos y personajes masculinos, uno de ellos vertiendo agua con un cántaro, probablemente la personificación de algún río. Es de destacar la calidad de estos grabados, muy en la línea de la pintura decorativista del siglo XVIII, recordando en concreto a los programas decorativos que divulgaron por toda Europa los pintores italianos. En las seis cartelas se insertan sendas estrofas, algunas de ellas acrósticas, formando una palabra que leída en vertical, hace de nuevo relación a la

música. La hoja izquierda, peor conservada, se ha ilustrado con tres composiciones poéticas, una séptima y una sexta rima o sextina, compuestas de siete y seis versos respectivamente. En la última estrofa titulada Advertencia se nos informa del autor de los versos, así como la fecha de ejecución del mueble y de quien lo realizó, aunque desgraciadamente se encuentre en parte ilegible. En ella se lee lo siguiente:

Advertencia

Quien quisiere saver el senti/
do de los versos antecedentes lea
el tomo de Pedro Peralta Barnue/
vo Rocha y Benavides
Este armario se acavó el día
treze de Abril de 1765: ¿---/
---? Joseph ---- Guerra.

Nada se puede colegir del autor del programa iconográfico, pero es indudable que tenía un amplio conocimiento sobre la mitología clásica. Sí en cambio es muy interesante el conocer al autor de los sonetos pues con ello es más comprensible el carácter erudito que se ha querido dar al mueble. Pedro Peralta Barnuevo fue uno de los más prestigiosos polígrafos del siglo XVIII en Hispanoamérica. Había nacido en Lima en 1663 y fue uno de los poetas más destacados del panorama peruano. Escritor, matemático, abogado, historiador y poeta, fue dos veces elegido rector de la universidad de San Marcos de Lima y correspondiente de la Academia de Ciencias de París hasta su muerte en 1743. Como poeta y autor dramático está dentro de la corriente del conceptismo y culteranismo gongoriano y su fama llegó hasta la metrópoli donde el padre Feijoo, en 1730 en su *Teatro crítico*, elogia al peruano considerándolo como un autor de gran erudición, aunque algo enfático y retórico.

Las dos estrofas que preceden a la Advertencia, además de su métrica, una séptima y una sexta, en su acróstico se lee, respectivamente, Cantatas y Duetos. De estos dos sonetos, el primero está bastante incompleto por lo que es difícil captar el sentido del poema. Algo similar ocurre con la sexta:

Septina

C Distinguir algún sentido
Si el oydo
A ---- que aun esto ----
dote
N Ninguno que una tonada
T ----prada
A a qualquiera que le enfada
T toda In---- llora
A Anda que el ----- señas
S Si el orden no te agrada

S(exta)

D Diapasón del ---- orbe
U Conforme en toda hechura
E Los compases procura
T --- Sin que la historia procura
O Espada interpreta ----
S Compostura y perfección

En la puerta derecha se sitúan las cartelas que ocupan una décima, una quintilla y una cuarteta. Al igual que en la otra puerta, las dos primeras son acrósticas con un título relacionado con la música, en este caso Conciertos y Tríos.

Dezima

C Cada elemento cante
O Orlas del Arte mas diestro
N No hay otro mejor Maestro
C Como se admira y espanta
I Icaro el fuego me encanta
E El aire al compás atiende
R Rugiendo el mar me suspende
T Toda la tierra y compás
O O música que no harás
S Si a todo tu ser se extiende

Quintilla

T Trinando alegres las aves
R Rompen el Alba opacas sombras
I Y el campo en floridas claves
O Ostenta y en sus alfombras
S Son ----- suaves

Por último, la estrofa final, una cuarteta, informa de algunos de los personajes mitológicos que decoran la parte central del mueble. Dioses y héroes de la antigüedad clásica estrechamente relacionados con la música y con los instrumentos musicales. En concreto hace alusión a Apolo, dios de las Artes, inventor de la música, la poesía y la lira, atributo con el que se le representa; Orfeo, músico y poeta, venció con su música a las sirenas y se le atribuye el invento de la cítara; Lino le enseñó a Heracles música y se le considera el inventor del ritmo y de la melodía, así como la personificación de los himnos funerarios; Arión, músico de Lesbos, famoso citarista y primer poeta ditirámico; Museo, muy unido a Orfeo, era un gran músico capaz de curar con sus melodías. Desgraciadamente, están ilegibles los nombres de dos de los personajes que se citan, siendo muchos los personajes mitológicos relacionados con la música, como Hermes, Himeneo, Antifemo y Eumolpo, entre otros.

Quarteta

El dios Apolo y Orfeo
¿H-----o? y Arión
¿--es---do?, Lino y Museo
Ynsignies (musi)cos son

El cuerpo del mueble está dividido en seis compartimentos, cada uno de ellos cerrado por su portezuela correspondiente. En él se muestra una abigarrada composición recortada, pegada y barnizada. Cada uno de los registros en que está compartimentado, está presidido por una figura femenina de factura italianizante, vestidas todas con túnica color jacinto y peplo y manto azul. Se representan de pie y subidas en complicadas ménsulas. Éstas representan a las musas, cuyo culto iba ligado al de Apolo, y cuyo número varió a lo largo de la historia, siendo el número más frecuente el de nueve,

aunque en esta ocasión sólo se representan siete. Su origen se relaciona con las concepciones filosóficas acerca de la primacía de la Música en el Universo y protagonistas de diversos mitos relacionados con aquella. Hijas de Zeus y Mnemosine son las que presiden el Pensamiento en todas sus formas, sus nombres Caliope, la primera de ellas en dignidad, encargada de la poesía épica; Clío, de la historia; Polimnia, de la pantomima; Euterpe, de la flauta; Terpsicore de la poesía ligera y la danza; Erato, de la lírica coral; Melpómene, de la tragedia; Talia de la comedia y Urania de la astronomía.

La imagen que ocupa el medio punto del copete se levanta sobre una ménsula rococó, flanqueada por dos vástagos, uno en forma de columna rematada por un motivo rococó y, en el lado contrario una especie de hachón o candelabro donde se apoya un jarrón. Si nos atenemos a la descripción que hace Cesare Ripa en su *Iconología* podría representar a Melpómene, inventora del canto. En la mano derecha, con el brazo en alto, sostiene una especie de pomo u orbe dorado, mientras que el brazo contrario cae paralelo al cuerpo sosteniendo un puñal. Las otras musas se representan en el centro de cada una de las portezuelas con las que está compartimentado el mueble, donde se repite la misma composición: la musa en el centro flanqueada por escenas pastoriles y figuras antropomorfas en forma de hermas, compuestas por un pedestal y un busto, que representan a los insignes músicos del Parnaso. En la base se han recortado los atributos de estos personajes y para su identificación se ha escrito el nombre de los mismos, todo ello rodeado de una profusa decoración de carácter ornamental. La que ocupa la primera portezuela está sobre una peana muy similar a la del copete. La figura femenina lleva en su mano una cítara y está flanqueada por una escena pastoril en el lado izquierdo y, en el derecho, un pedestal de formas curvilíneas rematado por el busto de un personaje que cubre la cabeza con un curioso sombrero de clara influencia oriental. En la base del mismo una filacteria lo identifica con *Orpheo*, hijo de Eagro y la musa Caliope, famoso músico y poeta e inventor del instrumento musical que tañe la musa Terpsicore. En la portezuela contraria, la figura femenina se levanta sobre una peana decorada con motivos florales y porta en la mano derecha un laúd que apoya sobre la cadera mientras que en la otra mano lleva una pluma. Se corresponde con Polimnia por el instrumento que toca, pero a sus pies se dispone un amorcillo que sostiene una antorcha encendida, figura que se asocia también con Clío. Las cartelas que flanquean a la musa deben relacionarse con la imagen principal, en la del lado izquierdo se ha recortado una cartela coronada por un angelote que muestra una partitura, mientras que en la parte inferior se

disponen toda una serie de objetos entre los que se aprecian un busto femenino, un libro donde se lee CONCIER(TO), una guadaña y un reloj de arena, que pueden aludir a la muerte o a la fugacidad de la vida, completándose en el lado contrario con una escena pastoril con parejas de enamorados.

Las portezuelas centrales del mueble vuelven a repetir esas escenas bucólicas en los lados extremos. En el lado izquierdo la musa Clío se levanta sobre una consola de patas cabriolé y amplio pinjante en el faldón y lleva en la mano izquierda una trompa, proclamando la gloria de los poetas, mientras que en la otra lleva un pliego. El manto revolotea por encima de su cabeza en forma de arco. En esta ocasión está acompañada por el dios Apolo, efigiado como un hombre barbado con un turbante en la cabeza y cuyo busto se dispone sobre un obelisco con los atributos del dios en la base. En la puerta contigua la musa de la música Euterpe, que tañe la flauta, está acompañada por otro músico sin identificar, al no poderse descifrar la inscripción. Las portezuelas inferiores están ocupadas por las musas Talia y Caliope. La primera lleva el pelo recogido con hiedra y un bastoncillo en la mano derecha, mientras que con la otra sostiene una máscara, como musa de la comedia y de la poesía bucólica y pastoril. Está acompañada por los músicos Lino y Arión, que se elevan sobre sus pedestales, rodeados de otros atributos, como la maza y la corona para Lino y otras armas para Arión. En la otra puerta la musa Caliope se levanta sobre una peana de sección triangular y lleva en sus manos el stilo y las tablillas por representar a la poesía épica y la elocuencia. Esta está flanqueada por el busto de Museo, con partituras y libros y con otro de los músicos del Parnaso no identificado. Por último, la mesa presenta la misma decoración que el resto del mueble y en el frontal del cajón se reproducen dos de las figuras antropomorfas que aparecen en la parte superior, si bien en esta ocasión sin identificar con una inscripción.

Este abigarrado programa iconográfico, donde se da una perfecta conjunción entre literatura y arte, es indudable que fue ideado por o para una persona conocedora de la antigüedad clásica pero, a pesar del programa erudito, la utilización de estrofas de un reconocido poeta y la calidad de los grabados utilizados, lo que interesa a su autor o al comitente es el resultado final, que no sólo refleja la apariencia rica del mueble, sino que también manifiesta la posición cultural de su propietario, en una sociedad refinada que busca el reconocimiento público. Del autor o mentor, Pedro ¿? Guerra, poco se puede colegir, sólo se conoce su nombre, que se cita junto a la fecha de ejecución en la estrofa titulada Advertencia. Tampoco ayuda la localización del mueble en la casa de la

condesa de Lebrija pues, como se ha señalado, la propietaria decoró su casa con auténtico espíritu de coleccionista, por lo que podría deberse a una compra y no a una pieza heredada. En cuanto a los grabados utilizados, o al menos los motivos principales, son claramente de origen italiano, pero difundidos por toda Europa en la primera mitad del siglo XVIII. Como hipótesis de trabajo y en espera de localizar piezas similares, se puede plantear un origen peruano, dada la autoría de los poemas y la constancia de la recepción en el virreinato de grabados procedentes de la metrópoli, hecho propiciado por las privilegiadas relaciones comerciales entre Lima y Sevilla. Pero también fueron muchos los que procedentes del virreinato regresaron o se instalaron en la península, rodeándose de recuerdos de su etapa americana. Sirva de ejemplo uno de los peruanos más ilustres que se afincó en Sevilla, Pablo de Olavide, quien en su juventud debió conocer la obra del poeta Pedro Peralta, vinculado a la universidad de San Marcos, institución donde el político se había formado.

Sea cual sea la procedencia del mueble, éste destaca por su originalidad, nada frecuente, por lo que la clave última de este imponente conjunto ha de situarse en el entorno culto de una sociedad que, aunque apartada de los grandes círculos culturales, domina los recursos y las técnicas en boga en el resto de Europa. De esta forma, el programa que aquí se recoge sigue la tradición de los autores clásicos de invocar a las musas para recabar su ayuda, por lo que bien podría haber sido inspirado por el himno homérico que dice:

“Debo comenzar por las Musas, por Apolo y por Zeus. Pues merced a las Musas y a Apolo, el centro flechador, existen sobre la tierra los aedos y los citaristas. Y merced a Zeus, los reyes. Feliz aquel a quien aman las Musas. Dulce fluye de su boca la palabra. ¡Salve, hijas de Zeus, y honrad mi canto, que yo me acordaré de otro canto y de vosotras!”

Himno Homérico a las Musas y a Apolo, XXV



Figura 1: Papelera. Colección particular. Sevilla.



Figura 1-a: Papelera. Detalle. Colección Particular. Sevilla



Figura 2: Escritorio. Colección particular. Sevilla.



Figura 2-a: Escritorio. Detalle. Colección particular. Sevilla

BIBLIOGRAFÍA

BARBOLINI FERRARI, E., (2004) *Mobili Dipinti, Tempera, Lacca ed Arte povera nelle bottghe italiane del XVII al XVIII secolo*, Modena

CANTELLI, G., (1735), *Tratado de barnices y charoles*, Valencia.

GARCÍA FERNÁNDEZ, M^a (2000), “Mobiliario de Felipe V: el Real Sitio de San Ildefonso”, *Reales Sitios*, 144, pp. 26-37.

INFELISE, M., (1990), *I Remondini di Bassano: Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa.

LLEO CAÑAL, V. (2002), “La casa – museo de la condesa de Lebrija”, *Museo – Palacio de la condesa de Lebrija*, Sevilla, 9-61

PÉREZ CARRILLO S. (1987), “Imitación de la laca oriental en muebles novohispanos del siglo XVIII”, *Cuadernos de Arte Colonial*, 3, pp. 51-78.

PIERA, M. y MESTRES, A. (1999), *El mueble en Cataluña*, Barcelona.