

En busca de la sabiduría

Un programa iconográfico en un mueble alemán de la marquetería del siglo XVI



María Paz Aguiló-Alonso

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Albertina, Vienna: fig. 17
- © Bibliothèque nationale de France: fig. 44
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1-8, 12, 16, 18, 19, 22, 24, 26, 28, 31, 32, 35, 37, 38, 43, 45 y 47-49
- © bpk - Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: fig. 23
- Cortesía María Paz Aguiló-Alonso: figs. 10, 13, 33 y 51
- © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel: figs. 30 y 47
- © LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum): fig. 15
- © Patrimonio Nacional, Madrid: figs. 9 y 11
- © Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung: figs. 27 y 29
- © The Trustees of the British Museum: figs. 20, 21, 25, 39-42, 46 y 50
- © V&A Images / Victoria and Albert Museum: fig. 14
- © 2010. Photo Scala, Florence / BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: fig. 36

Texto publicado en:

B'09: *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 5, 2010, pp. 15-63.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao cuenta entre sus fondos con un escritorio de marquetería provisto de un frente arquitectónico decorado con pequeñas esculturas y su correspondiente bufete [fig. 1], de gran interés por su relevante labor exterior e interior y su complejo programa iconográfico. Procedente de un variado legado¹, y desconocido para los estudiosos alemanes de este tipo de obras, su calidad ha despertado el interés de los investigadores españoles desde hace años². Gracias a la iniciativa del museo ha sido restaurado y estudiado pormenorizadamente³, pudiendo descubrirse algunos detalles de gran importancia que acreditan su fabricación en la ciudad de Augsburgo en la década de 1560 y que lo relacionan estrechamente con la puerta principal de marquetería del monasterio de El Escorial, atribuida al ebanista Bartolomé Weisshaupt, activo en Augsburgo entre 1560 y 1580.

Augsburgo, como ciudad con estrechas relaciones políticas, comerciales y financieras con España e Italia, situada en la intersección de numerosas rutas comerciales, fue punto de encuentro de comerciantes, diplomáticos y príncipes territoriales, que posibilitaron que este tipo de muebles allí realizado no quedara mucho tiempo sin admirarse, convirtiéndose en el centro de referencia fundamental y extendiendo su influencia hasta Innsbruck. Aunque hay constancia documental de la producción de diferentes tipos de muebles –mesas, atriles, arquetas, escritorios, revestimientos murales y portales monumentales– en los que la decoración de marquetería a base de maderas coloreadas es el factor común, básicamente es el escritorio el que mejor representa el concepto a que debemos hacer referencia. Ya estudiado con anterioridad y demostrada a nivel europeo la filiación española de este tipo de mueble⁴, resulta relativamente fácil seguir el hilo conductor que permite fijar los parámetros cronológicos y, de este modo, su evolución formal. Se trata, en este caso, de una caja de dimensiones medias –82,4 centímetros de longitud por 48,4 de altura–⁵, con una profundidad amplia –38,6 centímetros– que permite alojar cómodamente una serie de gavetas y compartimentos, lo suficientemente capaces para ser considerados útiles. En realidad, a partir de aquí, debemos pensar que esa utilidad es meramente retórica, pues ninguna de sus «funciones» resulta tan clara como para estimarlo un mueble útil a la vez que bello. Al contrario, primará su carácter de lujo y ostentación en todos los países.

1 Esta pieza entró en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1952, gracias a la donación, realizada antes de su muerte, de doña Sofía Gil Iturriaga (1863-1949), hija de Juan Gil, un médico cuyo retrato realizado por Esquivel en 1841 (N.º inv. 69/85) forma parte también del mismo legado. El escritorio debió de ser adquirido por Juan Gil en Madrid a mediados del siglo XIX. Agradezco a Domingo Vijande su interés en la búsqueda de la procedencia de esta colección.

2 Véase Castellanos 1988.

3 Se encontraba en regular estado de conservación, debido sobre todo a los ataques de xilófagos tan habituales en el norte de España, pero ha sido excelentemente restaurado por el taller Arcaz. Esto ha posibilitado una investigación experimental mediante espectrografía Raman, llevada a cabo por el Grupo de Mobiliario de la Red de Patrimonio Cultural del CSIC. Por su parte, el laboratorio Arte-Lab ha realizado el análisis de los recubrimientos y de las maderas que componen la marquetería.

4 Popularizada en España la denominación «bargueño», hace ya varias décadas que se ha reivindicado la exactitud del término «escritorio» para identificar este tipo de objetos. Su trayectoria documental y su traducción exacta a otras lenguas están avaladas hasta avanzado el siglo XIX.

5 Para calcular las medidas totales del mueble (56,3 x 89,1 x 38,6 cm) se tienen en cuenta tanto las patas como los herrajes laterales, aunque éstos sean posteriores.



1. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Madera, alabastro y hierro. 56,3 x 89,1 x 38,6 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/1477

© Material protegido



2. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Madera, alabastro y hierro. 56,3 x 89,1 x 38,6 cm; 89 x 101,5 x 48,7 cm (bufete)
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/1477; 82/2472 (bufete)
Detalle con la puerta abierta



3. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle con el cajón central extraíble



4. Anónimo alemán
 Escritorio, c. 1560-1570
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle de la tapa del cajón central extraíble

El mueble del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Descripción

Diez cajones y una puerta central componen el frente de gavetas de este escritorio, dotado en origen de una tapa frontal abatible cuya cara interior aparece hoy embutida en la mesa/bufete que le sirve de apoyo⁶. Este tablero, el plano superior y los laterales van chapeados con marquetería de maderas coloreadas, siguiendo la técnica empleada a partir de mediados del siglo XVI en el sur de Alemania, esencialmente en Augsburgo, denominada *Gesägte intarsia*⁷. El mismo sistema decorativo del chapeado se extiende por la cara interior de la puerta frontal, el hueco interior central en sus cuatro caras y el interior del cajón del zócalo bajo la portada central [figs. 2, 3 y 4]. La función de este último elemento, una vez extraído por completo, es la de servir de caja especialmente lujosa, con una tapa abatible también de marquetería, que incluso podría servir de atril, al sujetarse mediante una bisagra en posición de apertura de 45 grados. A dar mayor sensación de riqueza a este elemento contribuye el que sus costados vayan también chapeados y marqueteados en una cenefa geométrica en tono claro, en madera de arce.

En el interior de la puerta aparece una representación arquitectónica con ruinas: dos arcos de sillares rotos, varios poliedros de diferentes formas amontonados con sus soportes desarmados y un atisbo de paisaje tras

6 Se puede percibir claramente el recorte de un centímetro, aproximadamente, realizado en los planos laterales y superior, en los que irían alojadas bisagras y cerradura, observándose asimismo un añadido de unos veinte centímetros en el plano que hoy está en el bufete y que correspondería a la zona de la cerradura. Las patas y el resto del bufete son producto de una antigua restauración, sin duda anterior al siglo XX. La trasera también está renovada, lo que impide determinar si el mueble iba chapeado por las cuatro caras, como era habitual.

7 Véase la definición de esta técnica en el siguiente apartado de este mismo trabajo.

unos segundos arcos con óculos en los que crecen las hierbas. Sobre esta labor destacan las dos magníficas palas de las bisagras y la cerradura de bola, todas grabadas y doradas. El resto de la marquetería que cubre el mueble está compuesta por cartuchos enrollados, siguiendo un esquema puesto de moda por la escuela de Fontainebleau, conocido en Alemania como *Beschlagwerk* y en España como «labor de cueros recortados», en torno a distintos poliedros y con ramos de hojas verdes y flores grandes, que en los planos internos incluso sobresalen del marco [fig. 4].

El frente de gavetas, por el contrario, no se adorna con marquetería, sino que presenta una decoración estrictamente arquitectónica: una gran portada central —compuesta de dobles columnas de alabastro que encierran nichos y capiteles de entablamento liso y ático, formados por un círculo central y dos nichos entre pilastras— va flanqueada por dos cuerpos de cuatro cajones. Éstos, mediante tres órdenes de columnas de alabastro, reproducen una fachada palaciega con altos pedestales, planta principal y dos superiores, una adintelada y la otra con arcos a modo de balcones, ambas con frontones partidos, solución arquitectónica tomada del libro IV de Serlio⁸, que se convertirá en habitual en los frentes de escritorios italianos y españoles del siglo XVI. Los dos cuerpos laterales conservan los grandes entablamentos que permiten disponer de dos estrechas bandejas deslizantes. Además, dos de los cajones llevan un doble fondo con dos pequeñas gavetas alojadas en su trasera, a su vez con testereros y molduras de caoba y tiradores de boj torneado, que permiten su apertura accionando un pequeño mecanismo metálico a modo de muelle o pasador.

En todos los huecos formados por los arcos y dinteles se dispone una figura en relieve alternando el alabastro y la madera de boj. Sólo el círculo central superior y el zócalo central, más anchos que los laterales, permiten la inclusión de dos figuras en cada recuadro, alternando igualmente el alabastro y el boj. La calidad de las diferentes tallas es elevada, siendo en general superiores las realizadas en alabastro, que conservan incluso restos de perfiles dorados⁹.

Los elementos metálicos —tiradores en forma de cabecitas, cerradura y bisagras en el interior de la puerta central—, objeto de un análisis exhaustivo¹⁰, muestran que, mientras que tiradores y clavos eran de latón, las bisagras y la cerradura son de hierro dorado al fuego, piezas de calidad acordes con la tradición sudalemana de mediados del siglo XVI.

Las principales maderas utilizadas son el arce y el nogal. El arce de color claro es fundamental como fondo en el que se insertan el nogal, en todos sus tonos, y las maderas de frutales, sobre todo peral y ciruelo. El fresno de Hungría resulta esencial en este mueble, ya que todos los interiores de los cajones están realizados en esta madera¹¹, y el boj es de uso general en las figuras y en los capiteles. No aparecen maderas exóticas como el ébano; sin embargo, en las pilastras, tras las columnas, y en los frisos y entablamentos se ha observado en la restauración el empleo de madera de cocotero, una especie con pequeños puntos negros que antes de la restauración parecían pintados, así como finos filetes de caoba, especialmente en los enmarcamientos. Las diferentes tonalidades que se observan se han conseguido mediante el teñido y el tostado de las maderas. Especialmente interesante resulta el color verde de algunas hojas, que no se corresponde con ninguna especie conocida y se creía conseguido mediante tintes químicos. Recientes investigaciones han demostrado que se trata de un tipo de hongo, el *chlorociboria*, que dejaba residuos pigmentarios en una simple madera de álamo¹².

8 Serlio 1552, libro IV, fols. LVI y LVII.

9 Restos aparecidos durante el reciente proceso de restauración realizado por el taller Arcaz.

10 Realizado por Ignacio Montero, investigador científico Microlab del CCHS-CSIC.

11 Conocida en la documentación española del siglo XVI como «madera de aguas de Alemania», alcanzó gran éxito en nuestro país y se encuentra en numerosos documentos de inventarios y tasaciones. Este tema ha sido estudiado por Castellanos 1988, pp. 34-48; Aguiló 1987, p. 333; Aguiló 1993, pp. 103-105 y 310-319.

12 Blanchette/Wilmering/Baumeister 1992.

Los muebles intarsiados de Augsburgo. La documentación histórica

Lo que en el siglo XV se conocía como la técnica de la intarsia siguiendo modelos italianos se desarrolla ahora en la *Gesägte intarsia*: «un revestimiento en forma de mosaico de diferentes elementos formales y de diferentes maderas que consiste en una composición pictórica a base de láminas de madera pegadas del mismo grosor»¹³. Éste fue el procedimiento utilizado en Augsburgo. El espectro de colores de las maderas se consiguió igualmente en esta ciudad mediante el desarrollo de recetas para colorear de un modo artístico las finas maderas de chapear, cuyo comercio se convirtió en un lucrativo negocio¹⁴. El hecho de que los augsburgueses estuvieran enormemente orgullosos de este trabajo quedó documentalmente demostrado en un consejo gremial del año 1568 en el que se declara la primacía de la intarsia coloreada sobre la pintura, en idéntica manera a la expresión laudatoria que Vasari hacía dos siglos antes en Florencia para ensalzar a Benedetto da Maiano¹⁵.

La investigación acerca de los muebles de intarsia sudalemanes comenzada por Otto von Falke con el estudio sobre entalladores como Lienhard Stromair¹⁶ se desarrolló ampliamente a partir de 1950 gracias al trabajo de Lise Lotte Möller sobre el *Wrangelschrank*¹⁷. Esta autora estableció que, si bien la primacía en el arte de la intarsia pertenecía a Augsburgo, la técnica se desarrolló con tal éxito en otras ciudades del ámbito sudalemán y tirolés –Núremberg, Ulm, Innsbruck– que, al conservarse muy pocos muebles intarsiados firmados, sobre todo de la primera época, hubo que seguir criterios estilísticos para adscribirlos a uno u otro lugar. Möller, posiblemente a partir de la excepcional calidad del *Wrangelschrank*, llegó a la sorprendente conclusión de que sólo un exiguo número de escritorios pertenecientes a las décadas de 1560 y 1570 tenían la calidad suficiente como para haber sido realizados en Augsburgo, por lo que la mayoría de ellos, sobre todo muebles intarsiados de las últimas décadas del siglo, debían atribuirse a talleres tiroleses. Dieter Alfter, algunos años después, se opuso a esta tesis, a lo que se suma la inexistencia de registros archivísticos –documentación sobre la producción de escritorios *eingelekten und gefornierten* (embutidos y chapeados)– que la avalen hasta bien entrado el siglo XVII. En consecuencia, resulta cuando menos problemática la separación de posibles centros productores sólo sobre la base de diferencias estilísticas¹⁸.

La importancia que este tipo de muebles tuvo para España en toda la segunda mitad del siglo XVI la demuestran los testimonios desde fechas tempranas. Así en la *Relación* de Calvete de Estrella se describía de la siguiente manera la saleta donde comía Carlos V en el palacio de Binche (Bélgica) con la tapicería de Vertumno y Pomona: «[...] y cuyas puertas y ventanas se labran de aquella madera y obra de ataracea que se labra en Alemania con aquel lustre y clavazones y herramienta y diferencia de colores y maderas muy grandes y hermosos artesones»¹⁹. Y en sus *Comentarios de la pintura*, Felipe de Guevara se refiere a las pinturas de maderas diversas, es decir, a las llamadas «embutidas» y «de ataracea»: «...dudé algún tiempo si oviesen tenido los Romanos noticia de aquel género de pintura que en las maderas se obra, cometiendo maderas diversas; lo qual nosotros llamamos embutido y los italianos *commesso di legno*. La Germania labra el día de hoy escritorios y mesas con grande aplauso de las gentes, ordenando en ellas perspectivas

13 Definición de Georg Himmelheber en Himmelheber 1967.

14 Documentos de 1593 dejan constancia de que en esta época se liberó el comercio de maderas coloreadas, hasta entonces en manos de altos dignatarios. Las ordenanzas de 1550 están recogidas en Hellwag 1924.

15 En el capítulo XXXI del apartado «De la arquitectura», se puede leer: «...porque se ennegrece pronto y es sólo una imitación de la pintura; es también poco duradero y puede ser atacado por la polilla, por lo que los elogios que merece no compensan el tiempo empleado en su ejecución» (Vasari 2002, pp. 85-86). La edición consultada traduce el término original italiano «tarli» por polilla, pero creemos que es más correcto hablar de carcoma.

16 Falke 1916, p. 121.

17 Möller 1956.

18 Alfter 1986, p. 24.

19 Calvete de Estrella (1552) 2001.

y animales y efigies varias»²⁰. Ocho páginas dedica a explicar el tipo de mesas que se traen de Alemania y el inconveniente de sus barnices, afirmando de ellas que son *noli me tangere* por este motivo. Las compara con una recia mesa de cedro de Ptolomeo, rey de Mauritania, y llega a afirmar que ésta debía de servir de ejemplo a los ensambladores españoles para «dejarse de espantar de los Germanos y ellos perder la vanagloria, si alguna tienen, de su ensamblaje»²¹. Un poco más tarde, en 1584, hay constancia documental de su importación por parte de Antonio Meyting a través de un agente de los Függer en Madrid, posiblemente gracias al quehacer del embajador Khevenhüller²².

Los cuatro principales entalladores cuyos trabajos de este tipo están documentados tuvieron relación con España: Lienhard Strohmayr, de quien se conservan varios muebles entre los que destaca el gran armario con las armas de Maximiliano II, hoy en la Colección Hernani (1554)²³; Bartolomé Weisshaupt, quien realizó en 1562 para Felipe II «unos artísticos armarios» que se enviaron a España²⁴; Hieronymus Fleischer, que en torno a 1600 trabajó este tipo de obras para la archiduquesa María de Austria y su hija Ana, reina de España; y Daniel Kerl, de quien se conocen sus envíos para el duque de Alba²⁵. Gracias a las abundantes noticias inventariales de la presencia en España de estos «escritorios de madera de aguas de Alemania», se contabilizan entre cinco y quince muebles —incluyendo escritorios y arquillas— y de cinco a diez mesas, también de «madera de aguas de Alemania», de los principales artistas que en su día fueron estudiados. Esto demuestra que los muebles de Alemania constituyeron un aspecto realmente importante de la moda de la segunda mitad del siglo XVI²⁶.

Análisis de la intarsia

Un análisis detenido de los cuatro planos exteriores del mueble que nos ocupa muestra una coherencia en su composición que incluso ha sido detalladamente copiada en el añadido realizado en el bufete cuando se separó la tapa. Los cuatro utilizan motivos florales formando ramos a base de flores grandes, rosas y claveles, colocados en centros de cartuchos, de los que penden algunas ramas con hojas verdes. Los modelos de las flores utilizadas para estas composiciones se encuentran grabados en los repertorios de ornamentación alemanes desde principios del siglo XVI, como los realizados para naipes grabados por Israel van Meckenem o por el maestro ES²⁷. El plano superior [fig. 5] lleva como motivo central un gran ramo y, junto a él, un poliedro piramidal, mientras que el correspondiente al interior de la tapa frontal —hoy en el tablero del bufete— [fig. 6] ostenta un trofeo en su centro a modo de *peltae*, inserto en un cartucho, sobre cuyos bordes calados y enrollados se posan varios pájaros. A ambos lados de dicho tablero, dos cubos colocados en distinta posición dejan ver los planos circulares. El motivo del trofeo, profusamente utilizado en los tableros de mesas romanas de mármoles y piedras duras de la segunda mitad del siglo XVI, no es muy habitual en los grabados alemanes y sí en cambio en los flamencos: Hans Vredeman de Vries incluyó en sus grabados de 1572 una serie de *Panoplia*²⁸, una de las cuales es idéntica a la utilizada aquí. En el grabado aparece también

20 Felipe de Guevara. *Comentarios de la pintura*. Edición de Antonio Ponz (1738) recogida por Sánchez Cantón 1923-1941, t. I (1923); Allende-Salazar 1925; Collantes Terán 2000.

21 *Ibíd.*

22 Sánchez Pinilla 1966.

23 Expuesto hace pocos años en la muestra *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de Arquitectura y Coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, coordinada por Fernando Checa (Madrid 1994, p. 285).

24 La documentación sobre estos ebanistas, especialmente la referente a Bartolomé Weisshaupt, fue estudiada y transcrita hace más de veinte años. Véanse Aguiló 1987, p. 333; Aguiló 1993, pp. 103-105 y 433.25 Von Stetten, citado por Himmelheber 1967 y Möller 1956.

26 Aguiló 1990, vol. II (Inventarios).

27 *The Illustrated Bartsch 1978-*, vol. 23, pp. 134, 284-285.

28 «Panoplia Sev arma / mentarium ac ornamenta / cum artium ac opificiorum / tum etiam Exuuiarum Mar: / tialium, qua Spolia quoque / alijs appellari consuevere / Iohs Vreedman Vriese inventor / Gerar de. Iode. Excudebat. Anno 1572» *The new Hollstein...* 1949-, vol. XLVIII, p. 346.



5. Anónimo alemán
 Escritorio, c. 1560-1570
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle del plano superior



6. Anónimo alemán
 Tablero del bufete del escritorio, c. 1560-1570
 Madera. 48,7 x 101,5 cm
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 N.º inv. 82/247

un torso, elemento repetido varias veces en otros muebles del mismo ámbito, como el Wrangelschrank, lo mismo que los trofeos, motivo que ha sido empleado en el primer plano del relieve de alabastro de la puerta central del mueble de Bilbao.

Los dos planos de los costados [figs. 7 y 8], con similares motivos florales, se ordenan en torno a un centro a modo de facistol en cuyo interior se adivinan grandes libros y un poliedro, mientras que dos grandes pájaros los rodean. Los cuatro planos van enmarcados por una doble cenefa, la interior con capullos y discos planos y la exterior con ovas, motivos ambos tomados del mundo clásico y comunes en los grabados manieristas, en los que aparecen asimismo búhos como vigilantes sobre el cartucho²⁹. Un análisis cuidadoso de todos

²⁹ Berliner 1954, vol. I, lám. 196.



7 y 8. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalles de los costados

los planos nos permite apreciar los cortes y los añadidos que ha sufrido el mueble en sus restauraciones antiguas. El mismo tipo de marquetería se observa en las cuatro caras del hueco central tras la puerta, consistentes en una sola cartela con un prisma en los laterales y en la solera, y en una guirnalda en el fondo. En el soberbio plano del cajón inferior que hace las veces de atril o escribanía, se observan los mismos ramos, aquí con más hojas verdes, el gran cartucho central conteniendo varios prismas, todo ello de calidad y conservación excepcionales, incluida la cenefa guilloseada de los costados y trasera. Es precisamente este plano el que quizá nos da la clave de su filiación: todos sus motivos, florales, geométricos, militares, así como el sistema compositivo son exactamente iguales a los paneles frontales de dos de las puertas del monasterio de El Escorial, la que ostenta en su parte alta la fecha de 1567 [fig. 9]³⁰ y la que estuvo en la celda prioral alta³¹, obras atribuidas con fundamento a Bartolomé Weisshaupt, entallador de Augsburgo, quien entre 1559 y 1565 recibió una pensión del rey Felipe II de España por distintas obras realizadas³². Su hijo Jeremías fue el encargado de asentar las puertas en el monasterio y está documentada su actividad como agente del embajador Khevenhüller, pues trajo a España para Felipe II un órgano hecho en Augsburgo, que quedó en Bilbao durante cuatro meses³³, así como varias piezas que se ofrecieron en una lista como susceptibles de interesar a Felipe II, destacando entre ellas la «portada de madera de Alemania labrada de colores con unas columnas a los lados y su sobrepuerta», que coincide con la citada puerta del salón de Embajadores de El Escorial³⁴.

30 Hoy en el salón de Embajadores. Möller 1956, pp. 159.-161.; Rodríguez G. de Ceballos 1977; Aguiló 1987; Aguiló 1993, pp. 103-105, 413 y 433; Checa 1997, pp. 262-265.

31 N.º inv. 10014374.

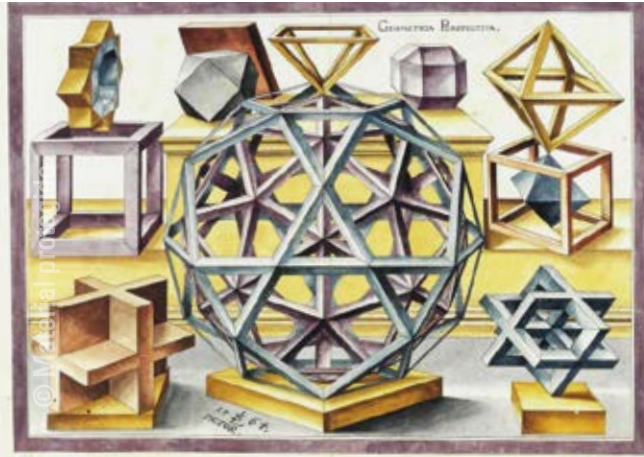
32 La documentación conservada en el AGS, Consejos y Juntas de Hacienda (legs. 62 y 184), ya publicada en Aguiló 1993 (p. 433), ha sido utilizada para justificar una pequeña arqueta firmada por el mismo entallador en 1577 y conservada en el relicario del monasterio de las Descalzas Reales (n.º inv. 00612579). Véase Madrid 1998, p. 677, cat. 292. La diferencia de concepto y calidad entre las puertas y esta arqueta hace difícil pensar en una misma mano para la realización de ambas, máxime dada la tardía fecha de esta última.

33 *Korrespondenz von Hans Khevenhüller aus Portugal* (Viena, Universitätsbibliothek, Ms. II, 409, fol. 137r), citado en Pérez de Tudela/Jordan 2001, apéndice A, p. 28, nota 23.

34 Checa 1993, p. 171, nota 244.



9. Atribuido a Bartolomé Weisshaupt (activo entre 1560 y 1580)
Puerta del salón de Embajadores, 1567
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid
N.º inv. 10014373



10. Lorenz Stöer (activo en la segunda mitad del siglo XVI)
Lámina con figuras geométricas n.º 332, 1564
Biblioteca de la Universidad de Múnich, Alemania



11. Atribuido a Bartolomé Weisshaupt
(activo entre 1560 y 1580)
Puerta del salón de Embajadores, 1567
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid
Detalle

Tanto para las puertas como para los planos del escritorio que nos ocupa, los modelos están tomados sin duda de la obra de Lorenz Stöer, único de los tratadistas alemanes trasladado a Augsburgo que dibuja cuerpos sólidos geométricos³⁵. En el título de su tratado más célebre, *Geometria et Perspectiva*, figura específicamente que son diseños «útiles para los entalladores en las labores de embutido»³⁶. Una de las láminas coloreadas encontradas recientemente en la biblioteca de la Universidad de Múnich y atribuidas a Stöer contiene los cuerpos aquí representados, tanto los poliedros regulares –octaedro, icosaedro, tetraedro (pirámide), dodecaedro– como los denominados «sólidos irregulares» –octaedro intersección de tetraedro o pirámide y hexaedro dos cubos [fig. 10]–, que también se observan en uno de los detalles de la citada puerta de El Escorial [fig. 11].

El único plano en el que se representan ruinas arquitectónicas en el mueble del Museo de Bellas Artes de Bilbao es el del interior de la puerta central [fig. 12]. El empleo de las *vedute* arquitectónicas que se desarrolló en el entorno de Urbino y Florencia a finales del siglo XV, como escenografías y como patrón para las intarsias, pasó a la escuela de Fontainebleau, de donde Lise Lotte Möller hace derivar los modelos para estas representaciones más decorativas, ampliadas a través de los libros ilustrados de Jacques Androuet Ducerceau o Leonard Thiry, utilizados posteriormente por grabadores como Virgil Solis y Lorenz Stöer para realizar sus láminas [fig. 13]³⁷. Sin embargo, también es cierto que las investigaciones posteriores insistieron en la estrecha relación de estas representaciones con los modelos del norte de Italia, teniendo en cuenta que entalladores de renombre como Peter Flötner o el Maestro HS viajaron a este país, al igual que hicieron otros maestros que importaron modelos italianos³⁸, como Hermann Vischer el Joven, quien llevó a Núremberg los dibujos del Coliseo y del Panteón, de la recién acabada Farnesina y del bramantesco palacio Giraud-Torlonia. Quizás el más representado fue el Coliseo, que también había sido utilizado por Fra Giovanni di Verona para la intarsia de Monteoliveto, pero no deja de ser cierto que los modelos de estos muebles augsburgueses proceden directamente de las estampas alemanas, tanto de Virgil Solis como de Stöer, quien en su edición de 1567 se quejaba de haber tenido que simplificar sus dibujos de poliedros para que los intarsiadores fueran

35 Solían servir de modelos para orfebres, intarsiadores y otros artesanos, como Durero, Rivius, Jamnitzer o Lencker, todos activos en Núremberg.

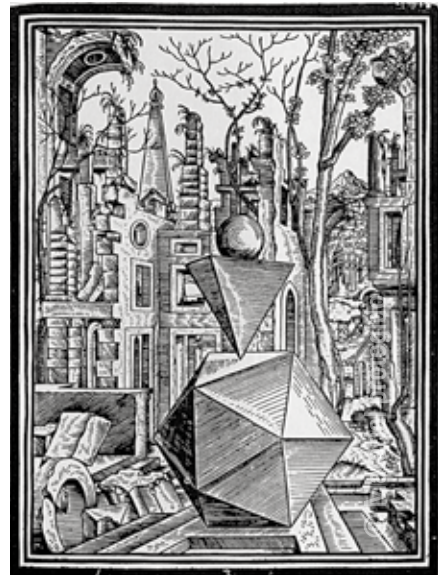
36 *Geometria et Perspectiva. Hierim Etliche Zerbrochne Gebew den Schreiner in eingelegter Arbeit dienstlich* (Augsburg, 1567).

37 Möller 1956, pp. 67-72.

38 Ganz 1969.



12. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle del interior de la puerta central



13. Lorenz Stöer
(activo en la segunda mitad del siglo XVI)
Grabado n.º 5 del tratado *Geometria et Perspectiva*
Augsburgo, 1567

capaces de copiarlos. En relación con esto, existe documentación sobre las encendidas disputas entre los intarsiadores y los pintores, que tuvieron que ser dirimidas por las autoridades gremiales de Augsburgo, ya que los pintores usurparon en ciertos momentos el papel de los intarsiadores, pintando directamente sobre las superficies de los muebles o, en otros casos, elevando el precio de las láminas. Los pintores podían multiplicar sus láminas y venderlas a varios talleres, lo que puede explicar que habitualmente los grabados no se reprodujeran completos sobre los escritorios. La exclusividad exigida por los potenciales compradores podía obligar a los intarsiadores a cambiar y reorganizar los modelos antes de cortar las maderas³⁹.

El profesor Christopher S. Wood incluso cree observar en las composiciones de Stöer un cierto sentido nacional más cercano a la generación anterior de Durero, Burgkmair o Cranach, frente al refinamiento internacional de las realizaciones de Jamnitzer, llegando a afirmar que los mejores escritorios de la década de los cincuenta tienen un cierto regusto local⁴⁰. De hecho, la presencia de los arcos de medio punto en ruinas emergiendo del paisaje en grabados e intarsia le recuerdan a obras de Durero como la *Adoración de los Magos*, de la serie de la *Vida de la Virgen*. En las puertas mencionadas de El Escorial se colocaron pequeños fragmentos de *vedute* con este mismo concepto, en los intercolumnios de la puerta principal y en el reverso de la misma, mientras que la composición de las otras dos puertas⁴¹ no deja clara su atribución ni a Stöer ni a Weisshaupt.

La distribución arquitectónica del frente de gavetas, que podemos considerar «a la italiana» o «a la española», característica de unas fechas de producción tempranas, la encontramos sólo en unos pocos escritorios de Augsburgo: el firmado por el maestro HS en el Victoria & Albert Museum [fig. 14], el más españolizado en su distribución, que tras la tapa abatible presenta elementos arquitectónicos, pilastras toscanas, nichos, arcos y paramentos de sillería rústica; otro más pequeño en el mismo museo londinense⁴²; el citado Wrange-

39 Wood 2003, p. 249.

40 *Ibid.*, pp. 235 y ss.

41 N.º inv. 10014261 y 10014262.

42 N.º inv. 27-1869.



14. Atribuido al maestro HS
Escritorio, 1560
Madera. 59,5 x 96,5 x 42,5 cm
Victoria & Albert Museum, Londres
N.º inv. W.24:1, 3-1931



15. Maestro de la Hausmarke
Escritorio «Wrangelschrank», 1566
Madera. 70 x 101 x 46 cm
LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster, Alemania
N.º inv. K-605 LM



16. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



17. Virgil Solis (c. 1514-1562)
Perdix protegida por Minerva
Grabado perteneciente a la serie de ilustraciones de
Las Metamorfosis de Ovidio (VIII.236-59)
Albertina, Viena. Graphische Sammlung



18. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle

Ischrank de Münster [fig. 15] y pocos más. Este último, con un complejísimo programa iconográfico expuesto por Lise Lotte Möller siguiendo las teorías de Géza Jászai sobre las *vanitas* y los temas de la ciencia y el arte de la guerra, ha sido hasta ahora la referencia principal para estos muebles. El frente de gavetas del primer escritorio mencionado del Victoria & Albert Museum, más sencillo, se asemeja en mayor medida a éste del museo de Bilbao: sobre las puertas se articulan pequeñas arquitecturas clasicistas en grandes relieves cobijados bajo un arco, con caballeros heroicos, posiblemente héroes de la Antigüedad, y esculturas de bulto en los nichos pequeños. La hilera superior contiene relieves de menor tamaño relativos a los Cinco Sentidos. En las ocho restantes los relieves representan a los siete dioses planetarios, siguiendo la serie de grabados de Virgil Solis⁴³.

En el mueble que estudiamos, treinta y siete relieves –diecinueve de alabastro, contando el central, y dieciocho realizados en madera de boj– ocupan los edículos resultantes de la organización arquitectónica, resaltada por las columnas también de alabastro, alternando los dos materiales. En la hilera superior, además, las pilastras, enjutas y frontones se destacan con plaquitas del mismo material. Las figuras de esta hilera, excepto las del tondo central y las dos situadas en las hornacinas que lo flanquean, son erotes o *putti* alados de pie, variando sus atributos: unos llevan instrumentos musicales y otros sostienen libros o rollos de pergamino. En las dos hileras centrales, en cambio, diez de las doce figuras y las dos situadas en la parte alta de los intercolumnios son representaciones femeninas, cuatro de pie y el resto sentadas, la mayoría en actitud reflexiva. Mientras, en el registro inferior, entre los pedestales de las columnas, se disponen seis figuras de menor tamaño, tres femeninas sentadas y tres masculinas, dos de ellas de pie. Sólo el tondo superior y los tres relieves bajo la escena principal llevan dos figuras cada uno. En las hornacinas del cuerpo central, otros cuatro erotes o *putti* del mismo tamaño que los laterales y, por último, otras dos figuras colocadas en el cuerpo alto directamente sobre el armazón, sin cobijo arquitectónico alguno.

La distribución a modo de fachada palaciega en la que los edículos albergan las figuras trae un inmediato recuerdo del Coliseo romano, pasado por el filtro de representaciones como la Casa de la Virtud y el Vicio del *Tratado de Arquitectura* de Filarete (c. 1465), el Teatro de Venus de *El sueño de Polifilo* (1499) de Francesco

⁴³ Dieter Alfter además de rectificar su realización en Ulm y no en Augsburg, ha puesto en relación su programa iconográfico con el círculo humanista del augsburgués Hieronymus Wolf (1516-1580), quien fue bibliotecario de Hans Függer y en cuyos estudios jugaron un relevante papel las relaciones entre la filosofía humanista y la teología evangélica (Alfter 1986, p. 26).



19. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



20. Georg Pencz (c. 1500-1550)
La Música, c. 1541
Grabado n.º 5 de la serie
Las artes liberales
The British Museum, Londres



21. Hans Sebald Beham (1500-1550)
La Música, 1531-1550
Grabado n.º 5 de la serie
Las artes liberales
The British Museum, Londres

Colonna, o el *Teatro latino* del *Vitruvius... de latino in vulgare* (1521) de Cesariano, con un cuerpo central que recuerda a la bramantesca fachada de San Sisto en Piacenza.

Las figuras que ocupan todos los espacios resultantes, incluyendo las hornacinas en los intercolumnios y las pequeñas entre los pedestales, muestran una dependencia clara de las series de grabados contemporáneos a la realización de la intarsia. Con algunas referencias al mundo italiano, casi todas proceden de diversas fuentes encontradas en la abundante producción tanto de Augsburgo como de Núremberg. El artista que talló los relieves que aquí aparecen⁴⁴ utilizó diferentes estampas para representarlas, lo que ofrece una compleja y difícil tarea para su correcta identificación y, más aún, como se verá más adelante, para la interpretación de su programa iconográfico.

En la escena central, Palas o Minerva, con su escudo y armadura apoyados sobre una roca del suelo, extiende su brazo izquierdo —parte del derecho lo ha perdido— sobre tres libros colocados en un pedestal [fig. 16]. Mira hacia la torre situada a un lado siguiendo la estampa con la que Virgil Solis ilustra el episodio de *Las Metamorfosis* en el que la diosa convierte a Perdix en una perdiz tras ser arrojada por Dédalo desde lo alto de la torre [fig. 17]⁴⁵. La postura de la diosa, así como las nubes que coronan la escena, son muy similares a las de la escena de Solis. Por otro lado, la referencia directa para el edificio es indudablemente uno los escenarios más copiados en la época, el castillo de Sant'Angelo, modelo que también fue utilizado en un arca tirolesa del museo de Núremberg, de forma prácticamente idéntica a la de uno de los tableros del coro alto de la iglesia de San Sisto de Piacenza, ambos claros referentes para muchas obras de la intarsia sudalemana.

Las doce figuras a ambos lados de la portada representan a las musas y a las artes, las de la izquierda rodeando a Apolo, de pie en el centro de la hilera inferior, y las de la derecha a Júpiter, sentado entre nubes en una silla de alto respaldo con el rayo en una mano y el águila a sus pies [fig. 18]. Entre las figuras sentadas y las inmediatamente superiores se pueden identificar personificaciones de las artes liberales y de las virtudes con sus correspondientes estampas de las series grabadas por Georg Pencz, Virgil Solis o Hans

44 En Augsburgo trabajaban importantes maestros orfebres y allí lo hicieron también ensambladores de relativa importancia como Adolf Daucher o su hermano Hans, escultor emparentado con los Holbein. No es descartable que la talla de las figuras corresponda al círculo en torno a la construcción de la italianizante capilla de los Függer.

45 The Illustrated Bartsch 1978-, vol. 20, 7.96 (320).



22. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



23. Virgil Solis (c. 1514-1562)
La Caridad
Grabado de la serie *Las virtudes en paisajes*
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen
Preussischer Kulturbesitz, Berlín



24. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



25. Georg Pencz (c. 1500-1550)
La Geometría, c. 1541
Grabado n.º 6 de la serie
Las artes liberales
The British Museum, Londres

Sebald Beham. Ocurre así con la Música, en la que el autor del relieve combina elementos de Pencz⁴⁶ y de Beham⁴⁷ [figs. 19, 20 y 21] o con la primera figura de la segunda hilera a la izquierda⁴⁸, que podría haberse inspirado en la personificación de la Caridad, de la serie *Las virtudes en paisajes* de Virgil Solis [figs. 22 y 23]⁴⁹; también se podrían identificar la Gramática, la Geometría [figs. 24 y 25] y Ceres o el Verano [figs. 26 y 27]. Algunas, que podríamos interpretar como la Dialéctica o la Gramática, como las dos que flanquean a Júpiter en el tercer cajón de la derecha, no se corresponden estrictamente con las artes liberales o las virtudes al uso, sino que están tomadas de una pequeña serie de Virgil Solis de las cuatro figuras alegóricas en paisajes, en la que se personifican el Autoconocimiento [figs. 28 y 29]⁵⁰, la Paz, la Verdad y la Calumnia⁵¹.

Otras están muy cerca de representaciones alemanas como las de Jost Amman, quien trabajó en la década de 1560 en el taller de Solis. Amman incluyó en su *Kunstbüchlin*, aparecido muchos años después, varias figuras femeninas de elegantes posturas que, por sus atributos, podrían relacionarse con las aquí representadas. Es el caso de sus series sobre las artes liberales y las ciencias sentadas⁵², que podrían haber sido utilizadas por el autor de las tallas que estamos estudiando. Sucede así, por ejemplo, con la considerada como Melancolía [fig. 30], con la cabeza apoyada en la mano⁵³, que se puede identificar con la figura situada entre las columnas de la portada o entre los pedestales [figs. 31 y 32] y que está muy cercana en concepto a la representación de la musa Polimnia [fig. 33]; y la *Magnanimitas* de la misma serie, que con una mano sujeta un corazón y con la otra se apoya en un león⁵⁴, tiene una actitud similar a la de la figura femenina acariciando un cordero a la que requiebra un pastor en el relieve inferior central de la izquierda. Otra personalización de Jost Amman, la *Detractio*, el Engaño, una mujer con una máscara [fig. 34]⁵⁵, podría considerarse para la figura central del segundo cajón de la izquierda [fig. 35]. Tiene los mismos atributos y la misma postura, pero en el mueble alza las manos para tocar los platillos, mientras

46 The new Hollstein... 1949-, vol. XXXI; The Illustrated Bartsch 1978-, vol. 16, 114 (356). Georg Pencz fue un grabador activo en Núremberg en la década de 1540. Tras un viaje a Roma, graba la serie *Mujeres famosas de la Antigüedad* (B.7073) y los *Triunfos* de Petrarca (B.117-122), que podrían haberse manejado para estos relieves.

47 The Illustrated Bartsch 1978-, vol. 15, 125 (164).

48 O'Dell-Franke 1977, e-98.

49 The Illustrated Bartsch 1978-, vol. 19, part 1, 209 (269).

50 Con la leyenda «COGNITIONE·SVI·QVO·ME·DEV·S·INSTRVATORO».



26. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



27. Virgil Solis (c. 1514-1562)
La paz
Grabado de la serie *Las virtudes en paisajes*
Staatsgalerie, Stuttgart, Alemania. Graphische Sammlung



28. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



29. Virgil Solis (c. 1514-1562)
El Autoconocimiento
Grabado de la serie *Las virtudes en paisajes*
Staatsgalerie, Stuttgart, Alemania. Graphische Sammlung



30. Jost Amman (1539-1591)
Mujer con un compás representando la Geometría (Melancolía)
 Grabado de la serie *Kunstbüchlin*
 Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Alemania



31 y 32. Anónimo alemán
 Escritorio, c. 1560-1570
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalles



33. *Polimnia*, finales del siglo II
 Mármol. 159 cm (altura)
 Musei Capitolini, Centrale
 Montemartini, Roma
 N.º inv. MC2135

que la máscara y la pandereta descansan en el suelo, por lo que quizás sería más correcto pensar en Erato, la musa de la danza y el engaño [fig. 36].

La otra serie, los erotes colocados en la hilera superior y en los intercolumnios [figs. 37 y 38], completa o refuerza las personificaciones femeninas, algunos con referencias directas a grabados: la Geometría y la Prudencia en el extremo izquierdo o la Retórica y la Dialéctica, a la derecha, siguiendo las estampas de Hans Sebald Beham [figs. 39, 40, 41 y 42]⁵⁶.

De más difícil filiación son las figuras del zócalo: tres femeninas, dos de ellas sentadas en actitud reflexiva y otra con un huso ante un rebaño de ovejas, y tres masculinas, un pastor joven y un mendigo, para el que se ha encontrado una referencia en un grabado de finales del siglo XV de la escuela de Ferrara para las cartas de Tarot [figs. 43 y 44]⁵⁷. Para las dos escenas con dos figuras bajo el relieve principal, sólo se ha encontrado algún parecido en las estampas de Solis en contextos diferentes, como la *Historia de José*⁵⁸. En cuanto al guerrero en el carro tirado por dos caballos, su referencia más cercana sería la representación del Marte de Sadeler según un dibujo perdido de Martin de Vos [figs. 45 y 46]⁵⁹.

La Música, la Astrología, aun en diferentes posturas, no ofrecen muchas dudas en cuanto a sus atributos, y aquí se representan en las dos pequeñas figuras sobre la armadura [figs. 47 y 48]. Éstas, por su contenido, se pueden relacionar con algunas de las representaciones de Virgil Solis, como la Erato y la Polimnia de otra de sus series de las musas, si bien en el mueble la Astronomía es un erote y la Música una figura femenina.

51 O'Dell-Franke 1977, e-107, e-10; The Illustrated Bartsch 1978-, vol. 19, part 1, 220 (270).

52 The new Hollstein... 1949-, book illustrations VI, 146-26.

53 The Illustrated Bartsch 1978-, vol. 20, part 2, 4.65 (368).

54 *Ibíd.*, vol. 20, part 2, 4.69 (368).

55 *Ibíd.*, vol. 20, part 2, 4.70 (368).

56 *Ibíd.*, vol. 15, 126 (164); 130-[III] (167); 123 (164); 122 (164).

57 The Illustrated Bartsch 1978-, vol. 24, part 3, 2408.009.

58 The Illustrated Bartsch 1978-, vol. 19, part 1, 1.13 (316), de la serie *Biblische Figuren* (1565); o en la parte baja de la estampa *Clodoveo, rey de Francia* (O'Dell-Franke 1977, e-15).

59 The Illustrated Bartsch 1978-, vol. 70, part 3, 7001.479.



34. Jost Amman (1539-1591)
Mujer con una máscara representando el Engaño (Detractio)
 Grabado de la serie *Kunstbüchlin*
 Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Alemania



35. Anónimo alemán
 Escritorio, c. 1560-1570
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle



36. Anónimo de la escuela de Ferrara
Erato XIII, c. 1465
 Grabado de la serie conocida como *Tarocchi de Mantegna*. 20,4 x 13,5 cm
 Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania
 N.º inv. 49245

La representación de las musas, a quienes se ha atribuido un papel de genérica inspiración poética, ha variado a lo largo de la historia. También lo han hecho los nombres y el número de sus papeles específicos, pero sobre todo los atributos iconográficos que permiten la identificación de las figuras aisladas con los nueve géneros literarios. En el *Sarcófago de las musas* (Musée du Louvre, París), que perteneció al cardenal Albani, aparecen las nueve señoras del arte poética, cada una con un atributo y una postura específicos, lo que en su momento garantizaba el inmediato reconocimiento. Sin embargo, en realidad, la única inconfundible a lo largo del tiempo ha sido Urania. Algunas ya aparecen en la iconografía antigua. Es el caso de Polimnia, fórmula de la reflexión poética y filosófica [fig. 33], que sobrevivirá como musa reflexiva con la mano apoyada en la barbilla, concentrada, en la dureriana *Melancolía*, y que, como ya se ha mencionado anteriormente, aparece en este conjunto al menos en dos ocasiones [figs. 31 y 32]⁶⁰. Para alguna de las personificaciones que aquí encontramos, las referencias se hacen muy lejanas en el tiempo, aunque sin duda debieron de existir fuentes más cercanas a la construcción del mueble. Una de ellas es la Poesía, situada junto a la Música en el segundo cajón de la derecha con dos antorchas encendidas sobre su cabeza [fig. 49], cuyo referente lo hallamos en el relieve de la *Apoteosis de Homero* descubierto en la via Appia a mediados del siglo XVII, hoy en el British Museum [fig. 50], en el que se sitúa entre la Historia, ofreciendo un sacrificio, y Apolo y Calíope, esta última con el rollo de una nueva poesía⁶¹.

Las musas, que a lo largo de la Edad Media no tuvieron la trascendencia de las artes liberales, vuelven a adquirir protagonismo en el Humanismo italiano. Dos programas iconográficos podrían considerarse precedentes de este conjunto: uno en el palacio de Urbino, con las figuras de Apolo y Palas en las puertas de marquetería que dan sobre el salón, y las figuras de las artes liberales en las puertas sobre las logias. La restitución del significado simbólico de las musas se vio corroborada en la decoración del templo malatestiano de Rímìni (1450), cuyas figuras y bajorrelieves realizados por Agostino di Duccio se han traducido como respuestas secretas de la filosofía. Una de las añadidas allí, la Arquitectura personificada en Mnemosyne,

60 Panofsky y Saxl insisten en que esa estampa reúne todos los atributos a que hacen referencia las diferentes figuras —los geométricos (Geometría), el libro (Gramática), el *putto* (Retórica), las esferas (Astrología)—, resultando el compendio de todas las artes (Panofsky/Saxl 1923, p. 144, nota 1).

61 También se ha advertido su relación con Isis, la Hécuba griega, diosa de la magia, portadora igualmente de dos antorchas, pero a la que más comúnmente se representaba con tres cabezas.



37-38. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalles



39, 40, 41 y 42. Hans Sebald Beham (1500-1550)
La Geometría, la Retórica, la Dialéctica y la Prudencia
Grabados n.º 6, 3 y 2 de la serie *Las artes liberales* y grabado n.º 2 de la serie *Las siete virtudes*
The British Museum, Londres



43. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



44. Anónimo de la escuela de Ferrara
Mendigo ciego con un perro
Grabado. 225 x 110 cm (papel);
216 x 104 cm (huella)
Bibliothèque nationale de France, París



43. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



46. Johann Sadeler el Viejo (1550-1600) según un dibujo perdido de Martin de Vos (1532-1603)
Marte, 1585
Grabado. 215 x 245 cm
The British Museum, Londres

podría identificarse con la que hemos considerado aquí la Geometría [fig. 24], sentada ante una colina sobre la que se eleva un templo con columnas y frontón triangular. En los relieves malatestianos, siguiendo esa costumbre habitual de cambiar los atributos de las musas, algunas adquieren nuevas connotaciones, que podríamos sugerir para el frente de este escritorio. Por ejemplo, Erato, musa de la poesía amorosa, acompañada por niños [fig. 51], se transforma en divinidad tutelar de la institución matrimonial, imagen que podría también acercarse a nuestra representación de la figura situada en el extremo izquierdo de la segunda fila [fig. 22], que habíamos relacionado con la Caridad. Talía, musa de la Comedia, se convierte en protectora de la floricultura⁶² y aparece con espigas, personificación de la abundancia, y como alegoría del verano, por lo que la imagen del mueble que hemos identificado como Ceres [fig. 26] también podría referirse a esta personificación de Talía.

Una vez recorridas todas las representaciones, se constata que tanto las figuras femeninas como las de los *putti* alados inciden en dos o tres puntos fundamentales: instrumentos musicales y libros son los principales

⁶² Esta nueva iconografía la propone Giulia Bordinon en relación con el ciclo de Leonello d'Este, señor de Ferrara, para quien el humanista Guarino de Verona diseñó en 1429 una nueva interpretación importada de la cultura clásica directamente de Constantinopla. Véase Bordinon 2006, pp. 191 y ss.



47-49. Anónimo alemán
Escritorio, c. 1560-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalles



50. *Apotheosis de Homero*
Relieve descubierto en la
Appia a mediados del siglo XVII
The British Museum, Londres
Detalle

atributos de unas figuras silenciosas y pensativas. Música, libros, instrumentos para el conocimiento y actitudes reflexivas de las figuras son representaciones constantes en las ilustraciones que desde finales de la Edad Media circulaban abundantemente por toda Europa.

El programa iconográfico completo debía de ser fácilmente reconocible en toda Europa. Muchos escritorios con plaquetas, tanto de Núremberg como de Augsburgo, emplearon las series completas de grabados, como los de Peter Flötner en algunas ocasiones, repitiendo imágenes de las Virtudes y las Artes, sin hacer especial distinción entre ellas. Por eso no es extraño encontrar anotaciones genéricas a «las Artes». Entre los inventarios españoles citados más arriba⁶³, hay una entrada que nos ha llamado poderosamente la atención: en el de la princesa doña Juana, realizado en 1575, figura con el número 18 «otro escritorio samblado de maderas diferentes de Alemania, que por todo él tiene de bulto las Virtudes y Artes Liberales de alabastro y otras cosas brutescas doradas, tiene nueve cajones, ábrese con dos puertas, con una caja en la que se mete, cubierta por de fuera de cuero negro, por dentro de paño verde, con sus cerraduras y llaves doradas, tasado en 10.000 rs.»⁶⁴. La tentación de proponer esta procedencia es grande, sólo habría que considerar

63 Véase nota 24.

64 Pérez Pastor 1910-1926, vols. XI-XII (1914), pp. 315-380, recogido en Aguiló 1990, vol. II, p. 502, nota 21, inventario n.º 17.



51. Agostino de Duccio (1418-1481)
Erato, 1451-1455
Templo malatestiano, Rímni, Italia

que, en vez de un tablero abatible, el que hoy está en el bufete podría corresponder a la parte posterior⁶⁵ y que se hubieran eliminado las puertas.

La existencia de un destinatario femenino fue una de las primeras hipótesis que se barajaron, además de la posible representación de las «mujeres fuertes» bíblicas junto a las virtudes y a las artes, otra típica interpretación humanista que ejemplifica el poder y la virtud del «alma poesis» o de las artes en general, apoyando su argumentación en referencia a los dioses.

Se echa de menos en el mueble la presencia de elementos explicativos, letreros, cartelas con *motto*, que sí aparecen en los muebles que relacionamos con éste. Incluso creemos que dos pequeñas placas pudieron haber estado colocadas debajo los dos *putti* (el que tiene la filacteria y el que porta un jarro) que enmarcan el tondo superior, bajo los que se observan orificios. Este detalle podría haber ayudado a entender mejor el programa o incluso la representación del tondo central.

En la Minerva como diosa de la sabiduría de la escena central prima la virtud como ejemplo clásico para el mundo cristiano. Su espada —perdida en el mueble—, símbolo de la fuerza, se asocia a la virtud heroica, mientras que los libros aluden a la inteligencia y la vida contemplativa. La representación de Júpiter sentado en una silla como juez con el rayo en la mano no difiere excesivamente de la de uno de los doce hijos de Jacob del grabado de Coornhert según Hemskerck de la serie *Los doce patriarcas*, de 1550. Su presencia se explica porque aparece como protector de la Teología y de la Filosofía, como dios planeta de todos los estudiosos⁶⁶. De este modo figura también en el escritorio del Victoria & Albert Museum citado más arriba.

Para explicar la composición de la parte baja del mueble, podríamos acercarnos de nuevo al *Sueño de Polifilo*, a la Casa de la Virtud y el Vicio, tomando los pisos de la virtud para la enseñanza de las ciencias. El patio destinado al vicio equivaldría en el escritorio a los espacios entre los pedestales, que identificamos

⁶⁵ El que estuviera chapeado e intarsiado por las cuatro caras es constatable en muchos ejemplos de escritorios de Alemania.

⁶⁶ Al igual que en un grabado de Georg Pencz, en Geisberg 1974, vol. II, 147.

con labores humanas terrestres, pastoreo, mendicidad, etc. Si allí era la Lógica la que iniciaba el ascenso al saber, terminando en la Astrología, aquí es la Sabiduría la que centra la composición, dejando para el cuerpo alto como valores seguros las personificaciones de la Astronomía y la Música.

La figura del guerrero en el carro tirado por dos caballos situada en el centro de la hilera inferior bajo la puerta con la escena central de la Filosofía podría constituir uno de los puntos clave del mueble, junto al tondo superior.

Siguiendo a Santiago Sebastián en la tesis expuesta por Ficino en su comentario del *Banquete* de Platón (1469), Palas o Minerva cumple la misión de sacar el alma de las delicias terrestres para elevarla a las cimas de la inteligencia pura, luchando contra Venus, que representa la voluptuosidad, y contra Marte y sus violencias, ya que ella es la castidad victoriosa que mantiene la calidad espiritual del amor y también representa el don de la contemplación⁶⁷. Así se puede explicar la presencia del dios vencido por la Sabiduría, acompañada de las Artes. Otra interpretación no tan clara podría identificarla con la figura de Hipólito, ser virtuoso, amante de la poesía y de la caza, que, rechazando las propuestas de Fedra, es aplastado por su carro lanzado contra las rocas y que alcanzará la inmortalidad convertido en constelación⁶⁸, como un viaje que los héroes han de superar para alcanzar la inmortalidad. Así se explicaría también la bella escena del tondo central, en la que un joven ofrece a una dama sentada una corona de flores, como símbolo de la inmortalidad del alma cristiana, en un acercamiento al mito de Eros y Psique. Sin embargo, no hemos hallado ni en el mundo antiguo ni en el Renacimiento el referente preciso. Tampoco hemos identificado al joven con el dios del amor, pues está más cerca del Mercurio que presenta la copa de ambrosía a Psique tal y como aparece en las representaciones de Francesco de Giorgio o de los *cassoni* sieneses nupciales realizados en la segunda mitad del siglo XV⁶⁹, pero las fuentes consultadas nos inclinan a pensar en una alusión al Estudio o a la Amistad, cuyos frutos agradan siempre, muy posiblemente basado en el emblema de Vaenius «*lucundum Spiran Odorem*», publicado en 1615 en el *Amoris Divinis Emblemata*. Esta teoría se complementaría con los dos jóvenes situados a ambos lados, uno sin atributo y otro con una jarra, también en otro grabado de la misma serie que dice «*tienen las cosas arregladas*», lo que reforzaría la idea central de que, sin una buena disposición para el estudio, éste no puede fructificar. De este modo, con el estudio y practicando las diversas disciplinas, se pueden desarrollar las virtudes, logrando que la Sabiduría, la mayor de ellas, sea capaz de vencer la guerra y las pasiones de la parte inferior.

Por último, se podría considerar, aplicando un sentido narrativo a las escenas del zócalo, leyéndolas de izquierda a derecha, desde la joven estudiosa, el requiebro amoroso impedido por el dios guerrero, el tiempo o la despedida del joven en el extremo contrario, que podría ser plausible la representación de la superación de los bienes terrenales gracias a la Sabiduría, ayudada por las musas y las artes, hasta conseguir el premio al conocimiento a través de la lectura. Todo ello se hace visible únicamente al abrir el bello mueble, cuyo exterior muestra, al igual que el interior, la importancia del saber adquirido a través de los libros⁷⁰.

67 Sebastián 1978, pp. 162 y ss.

68 López Monteagudo 1998 y López Monteagudo 1999.

69 Vertova 1979.

70 Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación «La ebanistería en el Monasterio de El Escorial. Siglos XVI y XVII», dirigido por Luis Ramón-Laca y Menéndez de Lúcarca (Ref: HAR2008-02605/ARTE).

BIBLIOGRAFÍA

Aguiló 1987

María Paz Aguiló-Alonso. «La ebanistería alemana en el Monasterio de El Escorial», *Real Monasterio- Palacio de El Escorial : estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Arte «Diego Velázquez», 1987, pp. 333-338.

Aguiló 1990

— . *El mueble en España durante los siglos XVI y XVII*. Madrid : Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990 [tesis doctoral].

Aguiló 1993

— . *El mueble en España, siglos XVI-XVII*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas : Antiquaria, 1993.

Alfter 1986

Dieter Alfter. *Die Geschichte des Augsburger Kabinettschranks*. Augsburg : Historischer Verein für Schwaben, 1986.

Allende-Salazar 1925

Juan Allende-Salazar. «Don Felipe de Guevara coleccionista y escritor de arte del siglo XVI», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, n.º 2, 1925, pp. 189-192.

Berliner 1954

Rudolf Berliner. *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*. Barcelona : Labor, 1954 (1ª ed., 1926).

Blanchette/Wilmering/Baumeister 1992

Robert A. Blanchette ; Antoine M. Wilmering ; Mechthild Baumeister. «The use of green stained wood caused by the fungus *Chlorociboria* in intarsia masterpieces from the 15th century», *Holzforschung : International Journal of the Biology, Chemistry, Physics and Technology of Wood*, Berlin, vol. 46., n.º 3, 1992, pp. 225-232.

Bordignon 2006

Giulia Bordignon. «Epifanie delle Muse dal Medioevo al Rinascimento italiano», Angelo Bottini [a cura di]. *Musa pensosa : l'immagine dell'intellettuale nell'antichità*. [Cat. exp., Roma, Coliseo]. Milano : Electa, 2006, pp. 191-208.

Calvete de Estrella (1552) 2001

Juan Cristóbal Calvete de Estrella. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe Don Phelippe*. Paloma Cuenca (ed.). Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

Castellanos 1988

Casto Castellanos Ruiz. «Los escritorios del Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekaría 1988 : asterlanak, albistak = Anuario 1988 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1988, pp. 39-48. or.

Checa 1993

Fernando Checa Cremades. *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid : Nerea, 1993.

Checa 1997

— . *Las maravillas de Felipe II*. [Bilbao] : Banco Bilbao Vizcaya, 1997.

Collantes Terán 2000

José Miguel Collantes Terán. «Felipe de Guevara humanista : ostentador de sobrados títulos para ocupar un lugar de privilegio en la cultura hispana del siglo XVI», *Anales de Historia del Arte*, Madrid, 2000, pp. 55-70.

Falke 1916

Otto von Falke. «Peter Flötner und die süddeutsche Tischlerei», *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, vol. 37., 1916, pp. 121-145.

Ganz 1969

Jürg Ganz. «Architekturdarstellungen auf Intarsien der Renaissance südlich und nördlich der Alpen», *Ostbaierische Grenzmarken : Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, Passau, vol. 11, 1969, pp. 156-162.

Geisberg 1974

Max Geisberg. *The German single-leaf woodcut, 1500-1550*. New York : Hacker Art Books, 1974.

Hellwag 1924

Fritz Hellwag. *Die Geschichte des deutschen Tischlerhandwerks. Vom 12. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin, 1924.

Himmelheber 1967

Georg Himmelheber. «Die Neugotik im deutschen Möbelbau der Renaissance», *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bausch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern*. München : Deutscher Kunstverlag, 1967 (reproducido en Heinrich Kreisel ; Georg Himmelheber. *Die Kunst des deutschen Möbels : Möbel und Vertäfelungen des deutschen Sprachraums von den Anfängen bis zum Jugendstil*. München : Beck, 1974, vol. I, pp. 80-107).

López Monteagudo 1998

Guadalupe López Monteagudo. «El simbolismo de la travesía marina en algunos mitos clásicos», *Latomus : revue d'études latines*, Bruxelles, n.º 57/1, 1998, pp. 38-51.

López Monteagudo 1999

— . «El mosaico del Auriga de Conimbriga : ensayo de interpretación», *Homenaje a José Ma. Blázquez*. Vol. 4, Hispania romana I. Jaime Alvar (ed.). Madrid : Ediciones Clásicas, 1999, pp. 249-266.

Madrid 1994

El Real Alcázar de Madrid : dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España. [Cat. exp., Madrid, Palacio Real]. Madrid : Comunidad de Madrid : Nerea, 1994.

Madrid 1998

Un príncipe del renacimiento : Felipe II, un monarca y su época. [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

Möller 1956

Lise Lotte Möller. *Der Wrangelschrank und die verwandten süddeutschen Intarsienmöbel des 16. Jahrhunderts*. Berlin : Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956.

O'Dell-Franke 1977

Ilse O'Dell-Franke. *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*. Wiesbaden : Steiner, 1977.

Panofsky/Saxl 1923

Erwin Panofsky ; Fritz Saxl. «Dürer's "Melancholia I"», *Studien der Bibliothek Warburg*, vol. II. Leipzig ; Berlin : B. G. Teubner, 1923.

Pérez Pastor 1910-1926

Cristóbal Pérez Pastor. *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura*. 4 vols. Madrid : Real Academia Española, 1910-1926.

Pérez de Tudela/Jordan 2001

Almudena Pérez de Tudela ; Annemarie Jordan Gschwend. «Luxury goods for royal collectors : exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, vol. 3., 2001, pp. 1-127.

Rodríguez G. de Ceballos 1977

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. «Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre el Manierismo y el Barroco», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte : España entre el Mediterráneo y el Atlántico : Granada 1973*. Granada : Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1977, t. II, pp. 553-559.

Sánchez Cantón 1923-1941

Francisco Javier Sánchez Cantón. *Fuentes literarias para la historia del arte español*. 4 vols. Madrid : [s.n.], 1923-1941.

Sánchez Pinilla 1966

T. Sánchez Pinilla. «Importación de muebles de Augsburgo en 1584», *Archivo Español de Arte*, Madrid, n.º 156, octubre-diciembre 1966, pp. 324-325.

Sebastián 1978

Santiago Sebastián López. *Arte y humanismo*. Madrid : Cátedra, 1978.

Serlio 1552

Sebastián Serlio Boloñés. *Tercero y quarto libro de Architectura / de Sebastiã Serlio Boloñés ; en los quales se trata de las maneras de como se puede[n] adornar los edificios [sic] ; co[n] los exemplos de las antigüedades ; agora nueuame[n]te traduzido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando architecto*. Toledo : en casa de Iuan de Ayala ... : a costa de Fra[n]cisco de Villalpa[n]do, 1552.

The Illustrated Bartsch 1978-

The Illustrated Bartsch. Walter L. Strauss ; John T. Spike ; Anthony S. Kaufmann (general editors). New York : Abaris Books, 1978- .

The new Hollstein... 1993-

The new Hollstein : Dutch and Flemish etchings, engravings, and woodcuts, 1450-1700. Roosendaal : Koninklijke Van Poll, 1993-1995 ; Rotterdam : Sound & Vision Interactive, 1996- .

Vasari 2002

Giorgio Vasari. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Luciano Bellosi ; Aldo Rossi (eds.). Madrid : Cátedra, 2002.

Vertova 1979

Luisa Vertova. «Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, London, vol. 42, 1979, pp. 104-121.

Wood 2003

Christopher Stewart Wood. «The perspective treatise in ruins : Lorenz Stoer, *Geometria et perspectiva*, 1567», Lyle Massey (ed.). *The treatise on perspective : published and unpublished (Studies in the history of art, 59. Symposium papers, 36)*. Washington D.C. : National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts, 2003, pp. 235-257.