

El capçal de marqueteria del Museu de la Garrotxa.
Estudi històric i identificació de fustes



Mónica Piera Miquel

Associació per a l'Estudi del Moble

Març, 2023

Resum

El present treball té per objectiu presentar l'estudi d'un capçal de llit neoclàssic decorat amb marqueteria que es conserva en el fons del Museu d'Olot del qual no es té informació sobre la procedència. L'estudi ha permès proposar una autoria i datació, gràcies a haver-se pogut relacionar estilística i decorativament amb el secreter armari de Josep Francesc de Caramany, que Antoine Seux va dissenyar i construir i Narcís Rovira acabar, entre 1803 i 1806 a Girona.

A més de l'estudi estilístic i iconogràfic, es presenta els resultats de les anàlisis anatòmiques de les fustes i de les tècniques emprades en la marqueteria. Els resultats amplien els punts de connexió entre ambdós mobles, ja que no només s'han utilitzat els mateixos recursos en l'execució de la marqueteria sinó també perquè l'estudi científic ha determinat que algunes de les fustes del llit coincideixen amb les citades a la documentació sobre el secreter. Els resultats ajuden a conèixer aquesta producció gironina i obren opcions per iniciar el corpus productiu dels dos ebenistes.

1. El secreter de J. F. de Caramany com a punt de partida

Des de fa uns anys estem immersos en la recerca sobre un ebenista d'origen francès, Antoine Seux i un mestre fuster, Narcís Rovira, que van treballar a inici del segle XIX a Girona. L'interès rau en què ells són els autors d'un secreter armari d'estil neoclàssic d'una qualitat excepcional, construït per encàrrec del cavaller gironí Josep Francesc de Caramany de Ros i Fontdevila. Vam donar a conèixer el moble al *Discurs d'ingrés* a la RACBASJ, després d'haver pogut relacionar la documentació escrita, conservada al mateix arxiu de la família Caramany, amb el moble localitzat a una col·lecció privada de Ciudad Real a Castella la Mancha.

La factura del secreter és impecable, podent-se qualificar d'extraordinària en relació a altres peces catalanes, no només per la marqueteria que omple els interiors i exteriors de la peça, sinó també pels enginyos que converteixen el secreter en un tocador i també en un moble homenatge al llinatge familiar. La documentació ens va facilitar la catalogació precisa, i desvetllava els detalls d'una construcció tumultuosa, ja que part del moble es va realitzar a la presó de Girona on Seux ingressà per no complir els acords del contracte amb el Sr. Caramany. La signatura del conveni va tenir lloc el 25 de gener de 1803, però el moble ja estava iniciat i l'ebenista es comprometia a enllestir-ho en sis mesos. La falta de compliment del contracte li suposà l'ingrés a presó el juliol del mateix any. La feina es va allargar fins el 31 de mars de 1806, moment que Seux demanà rescindir el contracte i lliurar el moble tal com estava per tal d'abandonar la ciutat. Va ser així que Narcís Rovira prengué la responsabilitat d'acabar-lo des del seu taller gironí. El moble es va finalitzar el 10 de desembre de 1806, moment en que es saldà un últim deute amb Narcís Pericas, un dels argenters que hi col·laboraren en la execució de les aplicacions del moble.



Antoine Seux i Narcís Rovira, secreter armari de Josep Francesc de Caramany, Girona, 1803-1806.

La documentació sobre aquest secreter és excepcional en la història del moble català i, segurament, universal. És possible localitzar el contracte de mobles quan es tracta d'encàrrecs institucionals, però en el cas d'un privat poques vegades es signa un document davant notari. Del secreter armari del senyor Caramany, no només es conserva el conveni amb Antoine Seux, sinó que disposem de les notes amb els comptes i rebuts, la qual cosa detalla tot el procés de construcció, el lloc de procedència d'alguns materials i fins i tot els proveïdors d'algunes parts. Els papers permeten comprendre la importància que tenia el moble per al senyor Caramany i com a pesar d'haver privat de llibertat a Seux, es preocupava del seu benestar, costejava les malalties i es feia càrrec de despeses personals, com la compra de roba o el pagament de barber o necessitats del fill. Disposar d'un escrit amb les condicions del contracte, preu, temps i materials utilitzats és un luxe que hem utilitzat com a eina per avançar en el coneixement de la història del moble.

Després d'examinar el secreter en directe i vist el nivell del treball, hem dedicat esforços per localitzar altres mobles sortits de la mateixa mà. A dia d'avui la recerca ha permès identificar tres mobles més, una taula de joc, un capçal de llit, i possiblement també un buró de tambor. En tots els casos, es tracta de mobles vestits amb marqueteria on domina la temàtica dels paisatges portuaris i les escenes marines, combinats amb sanefes clàssiques. A nivell estilístic, tècnic i decoratiu els dos primers presenten relació directa amb el secreter del Sr. Caramany, mentre que la relació amb el tercer, de data anterior, no és tan directa, ja que encara té trets de gust rococó i la seva atribució queda pendent de confirmació.

Un dels temes essencials en aquest estudi és la diferenciació de la mà dels dos ebenistes, Seux i Rovira. En el cas del secreter sabem que hi van participar els dos artesans, i que Rovira va intervenir en una fase molt avançada de l'obra. La inspecció del moble junt amb les dades documentals ens han permès suggerir les parts de la marqueteria que podien haver fet cadascú dels autors. La part on podem confirmar l'autoria de Narcís Rovira és la de l'interior de

la tapa del secreter. Allà es representa una taula revolta, és a dir, un *trompe-l'oeil* amb objectes de lectura, escriptura, cartes de la baralla espanyola, dos sobres dirigits al matrimoni comitent del secreter i l'encapçalament de la *Gazeta de Barcelona* del 23 d'abril de 1806. Aquesta data és la que justifica la identificació de l'autor d'aquest bodegó d'objectes, ja que, segons la documentació, en aquell moment Rovira ja era el responsable de finalitzar el moble.

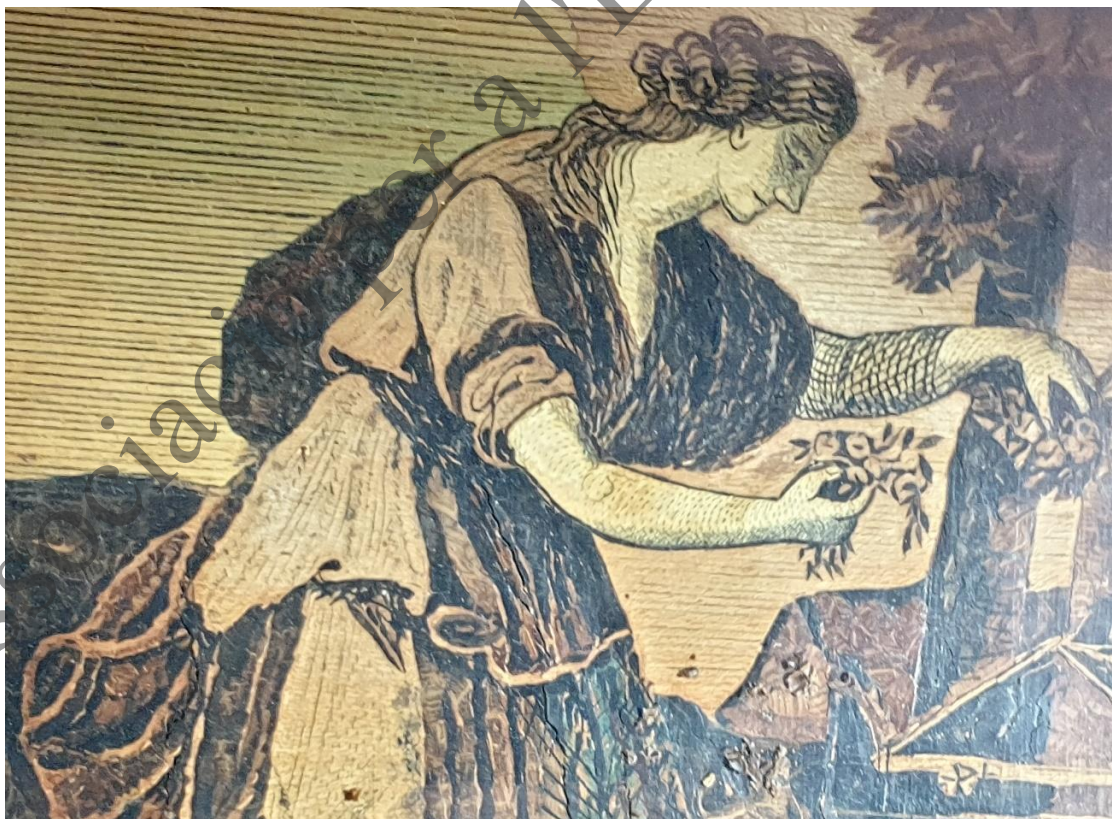


Narcís Rovira (atribuït). Taula revolta a l'interior de la tapa i interior d'una de les portes de l'armari inferior del secreter de J. F. de Caramany, Girona, 103-1806.

Partint d'aquesta informació ens adonem que Rovira executa un tipus de marqueteria tradicional, neta i d'execució relativament senzilla, que juga amb el contrast de colors a partir de la selecció de xapes de diverses espècies i s'ajuda del cremat amb sorra calenta per crear volums i efectes tridimensionals. Per dibuixar els detalls, com ara el pentagrama d'una partitura o les lletres dels escrits representats, practica incisions que l'autor omple amb alguna amalgama que enfosqueix les línies, i per augmentar les qualitats cromàtiques aplica tints de colors dels que queden restes de verd i vermell a la representació dels pals de la baralla. Un treball similar el descobrim a l'interior de les portes de l'armari inferior on es representa una parella de copes clàssiques amb flors emmarcades per una banda rectangular que inclou una roseta a cada angle, que són del mateix tipus i factura que les que emmarquen la taula revolta. També aquí es conserven restes de tint verd a les estries del cos de la copa. Creiem identificar la mà de Rovira en altres parts del moble com el davant dels calaixos d'aquest armari inferior, però ho apuntem amb menys seguretat.

El treball de Seux ocupa la resta de l'interior i possiblement tot l'exterior del moble, on domina la representació de paisatges portuaris. La marqueteria és més complexa amb una combinació de fustes major i efectes més agosarats. Es distingeix per utilitzar fustes fosques, riques en vetes, com ara l'alzina, per representar elements situats a l'ombra o aquells amb efecte tenebrós. Encara que en algun punt podria haver utilitzat la sorra calenta, generalment aconseguix els volums a base de incisions, com si es tractés de la planxa d'un gravat, tints i aplicació d'àcids que cremen o ennegreixen les xapes, la qual cosa genera un resultat més brut i contrastat. Aquesta manera de treballar és curiosa i sembla el resultat d'una experimentació personal, ja que fins avui no l'hem pogut relacionar amb cap altra ebenista. Si les recerques ens permetessin trobar relacions amb altres autors, podríem obrir pistes sobre l'origen de l'ebenista o, al menys, el centre on podria haver-se format, informacions que segueixen obertes.





Antoine Seux. Quatre details del treball de marqueteria del secreter armari de J. F. de Caramany

Antoine Seux és un bon ebenista i la seva marqueteria té trets suficientment interessants com per proposar-nos avançar en el seu coneixement. Aquest fet ens va portar a rastrejar col·leccions amb l'objectiu de localitzar més obres sortides de la seva mà. Així, vam identificar els mateixos recursos artístics en dos altres mobles, una taula de joc d'una col·lecció particular i un capçal conservat en el Museu de la Garrotxa. En ambdós casos es repeteix el tipus de paisatge i la manera de resoldre qüestions tècniques. En cap d'aquestes dues obres, en canvi, no identifiquem la mà de Rovira, la qual cosa ens porta a considerar Seux l'autor únic. Tenim pendent d'estudi un quart moble, un secreter de tambor, que respon a una data anterior als tres altres mobles, de cap a 1790, que també mostra trets comuns.

2. El capçal de llit del Museu de la Garrotxa



Capçal de llit conservat al Museu de la Garrotxa

Les casualitats van fer que en el moment de la recerca de l'obra de l'ebenista francès ens arribés la consulta sobre la catalogació d'un capçal conservat al Museu de la Garrotxa. Analitzat el moble en directe, vam advertir sobre les coincidències amb el secreter armari i vam demanar per estudiar-lo. El moble es troba sense restaurar el que ofereix possibilitats d'identificar els materials emprats i d'entendre millor les tècniques de Seux, que, com diem,

difereixen del que és comú a Catalunya. El museu va acceptar l'estudi, el resultat del qual es presenta aquí.

Per realitzar les anàlisis de les fustes vam comptar amb la col·laboració de diverses entitats. L'Associació per a l'Estudi del Moble va dirigir el projecte i va costejar l'estudi. Mercè Benavent hi va col·laborar en l'organització i jo mateixa vaig coordinar el projecte. El Museu de la Garrotxa, propietari del capçal, va acceptar el préstec i va assumir les despeses de transport i assegurança. Les anàlisis van ser realitzades per Raquel Carreras, experta internacional en identificació anatòmica de fustes, d'origen cubà, qui es va desplaçar des de Miami expressament per a l'ocasió. Les anàlisis es van realitzar al CRBMC, que va posar al servei del grup els instruments científics i va realitzar les fotografies del capçal, que són les que s'utilitzen en aquest treball. A més, els tècnics del centre, en concret, Ricardo Suárez, Pep Paret i Marta Badia van donar suport a la Sra. Carreras, i el departament de Cultura de la Generalitat va col·laborar en el projecte. La identificació de fustes en directe va tenir lloc del 7 al 9 de novembre de 2022 i es va permetre l'assistència de professionals i estudiants interessats en el tema, tot convertir-lo en un taller per ensenyar a identificar fustes en obres d'art.

Com dèiem, en una primera aproximació, la comparació entre secreter i capçal ja permet establir-ne similituds. Es repeteixen els paisatges marins inscrits en medallons o desenvolupats en frisos i coincideixen alguns dels motius decoratius que els acompanyen. La mateixa sanefa de tulipes que envolta els medallons del secreter emmarca l'escena portuària del llit. Altres coincidències són les rosetes i els roleus que s'estenen en sanefa a partir d'una copa clàssica. Igualment, es perceben similituds tècniques, especialment per aconseguir els tons foscos. El fet que el capçal estigui brut i els acabats s'hagin alterat amb el temps, dificulta identificar els mètodes aplicats, igual que passava amb el secreter armari; però oferim una primera aproximació.



La sanefa de tulipes emmarcant un paisatge del secreter i el del llit

Dades tècniques

Mesures

163 x 151 x 4 cm (amb potes)

138.5 x 151 x 4 cm (sense potes)

Inscripcions

Etiqueta blanca, circular amb cantell fistonejat encolada a l'anvers del capçal, a la zona del medalló. Presenta lletres impreses *MVSEV OLOT* en color sanguina, tot vorejant el cercle. Número 3049 a tinta. Número III-140 a carbonet.

L'etiqueta respon a un mètode d'identificació de les col·leccions del Museu d'Olot i en concret respon a l'inventari que Joaquim Danés va realitzar cap a 1930. El llistat del mateix es conserva a l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa, però una vegada consultat, aquest no aporta cap informació respecte al capçal i no ajuda a identificar la procedència ni la data d'entrada.

Descripció

Capçal amb l'anvers llis i totalment treballat amb marqueteria. De forma rectangular horitzontal es corona per un gran medalló amb la representació d'un paisatge portuari. A ambdós costats del medalló llueixen dues rosetes a diferents alçades de les que pengen garlandes de flors sobre un fons que simula tul sempre treballat amb diverses fustes. El perfil superior del capçal està retallat tot deixant que sobresurti la meitat del medalló i de les quatre rosetes. A la marqueteria, aquesta zona principal del capçal es separa de la inferior, rectangular, a partir d'unes sanefes horitzontals i una banda més ampla de roleus que parteixen d'una copa clàssica situada al centre. A l'arrimador, les xapes estan disposades en espina de peix. Recolza a terra a partir de dos muntants de fusta verge, sense cap acabat, que fan la funció de potes.

El revers del capçal no està pensat per ser vist i presenta només un acabat pintat en blanc trencat amb càrrega del que a simple vista sembla cola i calç. L'estructura es configura per posts amples, tallades tangencialment, disposades horitzontalment i encadellades. Les posts s'asseguren per uns muntants, un de vertical a la part inferior del centre a l'alçada de l'arrimador i dos inclinats als extrems superiors, configurant una V invertida, la llargada dels quals ocupa la part principal del dibuix de l'anvers. Els punts més febles, és a dir, els semicercles de les rosetes, es reforcen pel revers amb uns regruixos de fusta encolats. A ambdós costats de la zona de l'arrimador estan clavats els muntants de secció rectangular que es prolonguen per sota del capçal per fer la funció de potes.

L'estructura del capçal segueix la manera habitual de construir aquestes peces a Catalunya en el segle XVIII. Configurar el capçal a partir de posts superposades reforçades per llistons per la part del revers és un procediment que trobem als llits policromats realitzats al territori, ja siguin d'estètica barroca, rococó o neoclàssica, i també als treballats amb xapes i decoracions daurades de cap a 1800. Per tant, en aquest sentit el capçal que atribuïm al francès Antoine Seux és el resultat d'una manera de fer comuna a l'època i que ens és familiar. En canvi, les característiques que el distingeixen són la temàtica representada i la tècnica amb la que està decorat, dos punts sobre els que volem incidir.¹

Intervencions

El revers no mostra restes de que el capçal hagués anat penjat a la paret, dada que indicaria que en origen el capçal es subjectava sobre potes. Els muntants que actualment fan aquesta funció suggereixen una època posterior a la resta del moble. Es tracta de llistons clavats per

¹ L'estudi del llits és sempre difícil ja que pocs han perdurat. Aquest fet dificulta localitzar exemplars propers tant catalans com ara d'altres centres europeus.

donar alçada al capçal, però sense cap voluntat artística i sense l'acabat de color blanc trencat del revers de la resta d'elements. Tot fa pensar de la pèrdua de les potes originals i substitució per aquests muntants. En realitat, hi ha uns forats que traspassen el capçal i que estan disposats en vertical a ambdós costats de la zona de l'arrimador que podrien ser les petjades de la fixació de les potes originals.

El muntant vertical situat al mig de l'arrimador tampoc presenta acabat, encara que la fusta es veu més antiga que la de les potes. Com els llistons horitzontal situats a ambdós costats d'aquest muntant estan tallats just per rebre'l, podem pensar que en algun moment aquest va reemplaçar un d'anterior.

El perímetre del moble està ben rematat per una sanefa bicolor, a excepció dels dos costats verticals de l'arrimador on s'ha recobert de forma barroera per una xapa pintada de negre. Les explicacions per entendre aquests cantells mal acabats podrien ser dos, o que les potes originals tapessin aquesta part i, per tant, no es va veure necessari rematar-les pulcrament, o que en algun moment aquests costats s'haguessin serrat per alguna causa que desconeixem.

Sigui com sigui, les intervencions estructurals són poc considerables i afecten a elements secundaris del capçal. En quant a la marqueteria, no s'aprecia cap substitució de fustes. La il·luminació ultraviolada només mostra actuacions molt puntuals i barroeres en uns punts concrets de l'obra. En canvi, s'ha enfosquit i engroguit amb el pas del temps i segurament els efectes de la humitat.

Iconografia

L'assumpte representat a la cartella central fa referència a l'amor, però, aquí la novetat, el model de referència és una obra artística d'origen francès del segle XVIII que deriva d'un tema literari. Per entendre l'elecció creiem necessari recordar la tradició d'utilitzar el capçal com un element artístic i simbòlic relacionat directament amb l'usuari.

Històricament, el llit jugava un lloc essencial en la vida de les famílies, especialment quan era el llit principal. Sovint es comprava o regalava en ocasió del casament i també podia formar part del dot. Al llit es concebien els fills, es naixia, passaven les malalties i habitualment es moria. Per tant, aquest moble acollia els moments cabdals d'una persona i d'un matrimoni, convertint-se en símbol d'aquests. Des d'aquest punt de vista, pren sentit la representació dels sants patrons en els capçals, tan comuna a casa nostra. Tenir-los a prop en aquests esdeveniments principals ajudava a demanar la seva intercessió.

En els llits catalans dels segles XVII i XVIII localitzem habitualment figures religioses, ja siguin sants, que relacionem amb els patrons familiars, la Immaculada o escenes com ara l'Epifania, l'Adoració dels pastors o la Visitació. Durant el barroc, la tècnica més comuna és l'escultòrica a partir de relleus o figures exemptes, que combinaven bé amb els tornejats de la resta del moble. Durant el segle XVIII es va imposar el llit policromat com a tècnica per representar temàtiques hagiogràfiques. Els capçals tallats es van substituir per superfícies llises amb contorn mixtilini al centre del qual es situava una tarja amb la imatge seleccionada, basada en

gravats. Les estructures d'aquests capçals es generaven per la superposició de posts fixades per llistons en V invertida. Per compensar tensions, també es pintava el revers, una solució que es recupera en el capçal amb marqueteria que aquí estudiem.

El neoclassicisme aportà novetats. Primer, per substituir la figuració del sant per l'anagrama de la Mare de Déu o de Crist, com versió més culte de la religió, introduïda i defensada pels il·lustrats. Paral·lelament, les referències clàssiques comencen a influenciar en els temes representats en la tarja i la religió es substitueix per la mitologia. Es generalitzen les imatges de Venus, Cupido o Juno, que ocupen moltes de les targes dels capçals per simbolitzar el triomf de l'amor i el matrimoni. També es representen Atenea,² deessa de la saviesa i raó, i Astrea, de justícia i virginitat, o les serps enrotllades per simbolitzar la bellesa i l'astúcia. És possible la combinació de la religió i mitologia en un mateix llit, com el de la casa Cortada de Vic, amb l'anagrama de Maria a l'espai principal i cupido al coronament.

Aquestes representacions dels llits catalans neoclàssics es seguien representant amb policromies, seguint la tècnica d'exemplars d'època anterior, però amb la paleta cromàtica habitual en obres d'aquella estètica de finals de segle XVIII, com ara els colors llet, blau cel, gris, verd oliva, salmó, així com grisalles i daurats. En alguna ocasió, la mirada a l'antiguitat portà a escollir els denominats colors pompeians amb llits de fons negre combinats amb to terracota. Estem parlant, per tant, d'obres protagonitzades per treballs de daurador i en les quals, la feina del fuster és secundària. Paral·lelament, per la influència anglesa i l'auge de la caoba com a espècie de moda des de la dècada de 1780, alguns dels mobles catalans del neoclassicisme es van decorar amb jocs de xapes, especialment a partir de la fusta d'origen americà, però també amb cirerer.

El capçal d'Antoine Seux és un pas més i contundent en aquella tendència cap als mobles decorats amb xapes. A més, manté la iconografia amorosa, però la referència difereix de totes les comentades, ja que pren com a model l'obra d'un pintor originari del seu país i del període anterior al neoclassicisme.

Efectivament, al capçal llueix l'*Embarquement de la jeune grecque*, que reproduïx fidelment l'obra pintada per Joseph Vernet (1714-1789) i gravada per Yves-Marie Le Gouaz (1742-1816)³ i Marie-Jeanne Ozanne (1736-1786) cap a 1771. L'escena es va posar de moda i es va representar en diferents mitjans artístics, com ara també en tapís.⁴ El tema remet a les parelles que s'embarquen a la illa grega de Citera, on vivia la deessa Afrodita. El pelegrinatge està basat en la comèdia *Les tres cousines* de Dancourt escrita el 1702, que acaba amb aquesta cançó: *Venez à l'île de Cythère / En pèlerinage avec nous / Jeune fille n'en revient guère / Ou sans amant ou sans époux*. L'obra de Vernet segueix l'estela de l'amor representat a partir d'escenes pastorals i galants tan pròpies del París del segle XVIII i difoses des d'Antoine Watteau, autor que, a més, immortalitzà el tema del pelegrinatge a Citera.

No s'ha donat a conèixer cap altre capçal català amb una representació similar, la qual cosa introdueix un nou interès a aquest original moble. Seux segueix amb precisió el gravat i amb aquest fet ens desvetlla que el tenia al seu taller. La selecció del tema per a capçal ens fa

² Llit denominat de la Reina conservat al palau de Pedralbes, que encara que té intervencions, és de cap a 1800.

³ (<https://data.bnf.fr/fr/16855470/yves-marie-le-gouaz-embarquement-de-la-jeune-grecque/>)

⁴ <https://www.christies.com/en/lot/lot-5346083>.

pensar que l'ebenista coneixia el significat del tema, i fins i tot que ell podria ser el responsable de l'elecció. En aquest cas, permetria considerar Seux com un artesà amb cert nivell cultural.

L'embarcament de la jove grega ens situa en un moll amb un far i edificis clàssics. Un senyor amb indumentària oriental saluda i rep al grup que acomiada la noia. A l'aigua espera el bot que l'ha de portar al gran veler ancorat a mitja distància. L'ebenista pren com a model exactament el dibuix del gravat de Vernet, a excepció d'alguna figura, com ara el gos que acompanya els personatges en el gravat i que no es traspassa al treball de fusta.

Com la representació en marqueteria és ovalada i el gravat rectangular, l'ebenista amplia l'escena i afegeix a ambdós costats personatges que apunten cap a mar, situats sobre roques que ell inventa. A la dreta i en primer pla, destaca un home d'esquena i de major mida que gesticula com si comentés l'escena. A l'esquerra, la figura, asseguda sobre les mateixes roques, passa més desapercebuda. L'ebenista també amplia el cel, però elimina alguns dels núvols del gravat, mentre que resol la part baixa de l'oval amb una xapa de noguera que fa de base de l'escena.

Vernet va ser pintor del rei, especialitzat en paisatges marins, temàtica preferent de l'ebenista Seux. Ara per ara no hem pogut identificar l'autor dels altres paisatges que utilitza Seux com a model en les marqueteries del secreter i de la taula de joc, però les escenes portuàries es troben en els mobles fins ara atribuïts a ell, seguint la manera de fer d'aquest pintor, altres coetanis, com ara Franz Edmund Weiroter (1733-1771), o pintor holandesos del període anterior, com Reinier Nooms (1623/4 – 1664)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Gravat de J. Vernet, *Embarquement de la jeune grecque*, i representació del tema al medalló central del capçal atribuïble a Antoine Seux.

El gran medalló amb l'escena naval destaca de la resta del capçal on es simula un tul que cobreix el fons sobre el qual pengen garlandes de roses.

La comparació de la decoració d'aquesta part baixa del capçal amb la del secreter ens descobreix que les rosetes es repeteixen sota un dibuix igual en la part de l'escriptori que hem atribuït a Narcís Rovira i el capçal de Seux mostra la repetició de motius decoratius. Això ens adverteix que Rovira i Seux compartien fonts d'informació, gravats o plantilles; o, potser més raonable, que encara que Rovira va acabar el secreter de Caramany, el disseny ja estava decidit i fixat per Seux, al que llavors, hem de d'atribuir-li encara major protagonisme.



La roseta a la part interior del secreter que atribuïm l'execució a Narcís Rovira i una de les rosetes del capçal atribuït a Antoine Seux.

Tècniques de la marqueteria

De la parqueteria, tècnica utilitzada habitualment en llits catalans del moment, el nostre taller de Girona passà a l'ús de la marqueteria, ja en boga en altres tipologies de moble, encara que desenvolupat, habitualment, només a l'interior de les cartelles principals. Alguna de les xapes que utilitza Seux és gran, com les que cobreixen en espina de peix la zona de l'arrimador, però la major part de l'espai està cobert per peces petites, en ocasions diminutes, serrades i ajustades per reproduir amb precisió els motius escollits. Sens dubte, l'execució demostra un domini excel·lent de la serra d'arquet.⁵

En tot el treball sorprèn la fidelitat al model que demostra aptituds, experiència i imaginació espacial. Val la pena fixar-se en diversos recursos utilitzats per generar la composició, ja que com es repeteixen en els mobles que li atribuïm, podria ser una bona eina d'identificació del seu treball.

L'artesà traspasa a la fusta les ratlles incises que configuren el dibuix de l'estampa. Aquest recurs gràfic, habitual en molts treballs de marqueteria, especialment del segle XVIII, Seux l'accentua fins a convertir-lo en un dels trets característic de la seva producció.⁶ En certes zones del treball, el gravat amb incisions és el recurs principal per crear el dibuix. Al menys

⁵ Entre les anotacions referents a la construcció del secreter de Caramany, es cita les serres d'arquet.

⁶ La documentació inclou ferros de gravador, per exemple l'1 de febrer de 1804, la qual cosa confirma aquest ús.

algunes de les ratlles, per exemple a les que dibuixen el mar, es van realitzar una vegada ja s'havien incrustat els motius que anaven a sobre, per exemple les figures, com es visible al barret d'un dels mariners, el que està ajupit.



El ratllat com recurs habitual de Seux. En el barret de la figura ajupida i al rem, algunes de les ratlles del mar passen per sobre de la fusta d'aquests.

Més interessant encara és observar la marqueteria amb llum infraroja, perquè desvetlla que a algunes de les xapes dels personatges hi ha marcadament les incisions del mar, el que podria ser el resultat de dos sistemes de treballar. O bé informa que Seux va encolar primer la xapa del fons -del mar- sobre el suport del capçal i la va ratllar, i que en una fase posterior va retallar aquest fons per deixar espai als elements de la composició, com ara les figures; o, com dèiem abans, hagués ratllar per sobre de les figures una vegada aquestes ja estaven encolades. Es fa difícil assegurar el procés, però encara que fos aquest segon sistema, les unions entre xapes semblen indicar que Seux no practicava una marqueteria d'element per element; és a dir, el sistema tradicional en el qual les xapes del fons i detalls es retallen totes primer per en un segon moment encolar-les a la vegada sobre el suport. El seu sistema permet establir relació amb altres tallers europeus que utilitzaven aquesta pràctica, com ara el d'Oeben o Roentgen.⁷

⁷ Haurem d'esperar a la restauració del capçal per avançar en aquest tema de les tècniques, ja que llavors es podrà enretirar algunes xapes i entendre el procés d'elaboració.



Les ratlles horitzontals per representar el mar es van realitzar abans de col·locar les xapes de les figures i la profunditat del tall va arribar a marcar la fusta de suport, tal com es pot apreciar per sota de les robes dels personatges.

Una variant d'aquest mètode perceptible en el capçal és el sistema de la *marqueterie à la mosaïque* que David Roentgen (1743 – 1807) va utilitzar des de 1769 a 1780. En aquesta tècnica es retalla un element, una flor, amb una mateixa fusta, per després retallar els detalls, els pètals, per separat. Quan es torna a unir, les línies de separació serveixen per mostrar els límits de cada part. Cada element individual del dibuix era per tant un treball independent de creació intensiva i increïble.⁸ No volem establir una relació de Seux amb el famós taller d'ebenisteria de Neuwied, però certament el francès coneixia la manera de treballar que l'alemany va practicar i difondre a partir dels múltiples encàrrecs per les millors cases i palaus europeus.



La flor està tallada d'una única xapa, que després s'ha retallat per configurar cada un dels pètals.

⁸ Hans Michaelsen. *Painting i wood. A Extravagant inventions. The princely furniture of the Roentgens.* New York: MET, 2012.

L'obra del taller de Roentgen s'ha estudiat en profunditat fins el punt d'entendre el procediment per fer la marqueteria. Aquella manera de fer podria haver-se seguit per Seux. El dibuix a reproduir es dividia en grans seccions que es transferien a la xapa i es començava a serrar per la part exterior, on el marquetier treballava de manera més o menys lliure. A l'hora del muntatge sobre la base, primer encolava la fusta del fons que després retallava per deixar espai per els diferents elements a representar ja amb el detall realitzat. Creiem que aquesta és la tècnica perquè quan incrusta els motius, la xapa de fons es veu afectada pels talls de la serra o ganiveta.

El procediment es combina amb la inclusió de clavilles o puntes que travessen tota la xapa i es claven a la fusta de base. Cada un dels punts que dibuixen la roba de tul que cobreix el centre del capçal és en realitat una clavilla. És sorprenent examinar la quantitat i la perfecció en la distribució de les minúscules peces de testa més o menys rodona. El fet de no utilitzar xapes per dibuixar aquests punts ha evitat els despreniments i manté el disseny intacte.

La sanefa en damer que tanca la part exterior del medalló i segueix per gran part del perímetre del capçal també està formada per petites peces l'ampla de les quals és la mateixa del suport. Es tracta d'una successió de llistonets bicolors encolats entre sí i al cantell per tal de deixar polit l'acabament.

D'aquesta manera, ens adonem que Seux va combinar diverses tècniques a l'hora d'elaborar la decoració del capçal. Tant fa servir la unió de xapes primes de fusta de diverses espècies, mides i formes, com ara petites peces clavades.

En tot el capçal no sabem localitzar la tècnica del cremat de xapes amb sorra calenta, d'ús històric i generalitzat en els treballs de marqueteria per generar efectes volumètrics. Aquesta dada ens sembla especialment interessant, ja que la seva absència suposa un fet diferencial rellevant i ens porta a descobrir l'ús d'altres recursos per aconseguir volums, claroscurs i resultats tridimensionals.

L'ús de pigments està documentat en els rebuts de materials que entren a la presó per construir el secreter del senyor Caramany i la anàlisi en directe del moble va ratificar els colors verd -encara que també es cita dos trossos de fusta verda de Barcelona-,⁹ vermell, blau, groc i marró.¹⁰ En el capçal d'Olot, descobrim restes de pigment verd a la zona de l'aigua del port i també a les línies que divideixen les seccions del tul. Si va fer servir altres pigments, aquests no són visibles a simple vista i es necessitaria l'ajut de mètodes científiques per intentar reconèixer-los.

⁹ En els pagaments de la primera setmana d'octubre de 1805.

¹⁰ Al llarg del procés de construcció es citen diverses partides d'indi, de grana d'Avinyó, alum de roca, i vidriol, partides per color vermell, morat i indi. Una anotació del 4 de juny de 1803 i una del 25 de juny de 1804 detallen dues olles per fer tints respectivament, i novament el 24 de gener de 1804 una conca per posar el tint. A més, en diverses ocasions, es paguen carretades de llenya i carbó per fer color verd, vermell i groc, i de blau per tenyir filets que com la resta entren a la presó. Arxiu familiar Caramany.



El tint verd és visible a les bandes verticals que flanquegen la sanefa de flors tenyida en marrons. Les clavilles que dibuixen els punts del tul s'han tenyit, uns de verd i altres de marró. El tint d'alguns d'aquests últims ha traspasat a la fusta de taronger que fa de fons.

Si aquest pigment s'ha esvaït, el pas del temps, en canvi, ha accentuat els tints marrons, que va utilitzar amb abundància per a la representació de zones i elements foscos. L'alteració del marró embruta aquestes parts fins el punt de dificultar la seva lectura. Igualment, és possible que alguna de les parts del capçal que ara veiem més fosques siguin el resultat dels tints blaus que tendeixen a ennegrir.

Observem que aplicava el tint marró sobre xapes de manera poc curosa. Potser les encola quan les xapes estan humides o potser quan estan col·locades, però sense protegir la resta, la qual cosa embruta els contorns i fa que la tinta s'estengui cap el fons. Aquest recurs l'ajuda a diluir el dibuix i fugir de la precisió, però també diferenciar elements de la composició i generar ombres. Com alguns dels tints s'han alterat, actualment és difícil llegir alguns detalls, com passa per exemple a la zona dels canons i el lleó amb l'argolla que subjecta el cap de l'embarcació del moll.¹¹

Un altre recurs el generen les esquerdes que provoca en la fusta quan fixa clavilles o xapes sobre el fons. Descubrim fines esclatxes a les xapes de les roques i del cel amb efectes gràfics no casuals.

¹¹ Sobre la identificació de tints en les marqueteries, consulteu ([https://www.researchgate.net/publication/274253460 Revelations of Color in the Marquetry of J F Oeben](https://www.researchgate.net/publication/274253460_Revelations_of_Color_in_the_Marquetry_of_J_F_Oeben))



Detall del cel junt a la muntanya on la tinta ha traspasat la xapa del fons creant efectes pictòrics.



La comparació del gravat de Vernet amb la marqueteria de Seux mostra alguns dels recursos utilitzats per traspasar el dibuix. L'ebenista provoca esquerdes al cel que omple de tinta per dibuixar els núvols, inventa la figura d'un camperol, combina xapes per elaborar els detalls de la muntanya, casa i arbres, i s'ajuda novament del tint marró per marcar els elements més foscos.

A més dels tints, Seux utilitza constantment els talls transversals d'espècies de fusta riques en dibuix, com ara l'alzina.



Talls transversal de les fustes per dibuixar els pals i els caps del veler

Ara bé, la tècnica que defineix el treball de marqueteria del capçal és la tarsia en bloc. Coneguda actualment com compost, ja s'havia fet servir a les primeres marqueteries geomètriques islàmiques i a la Toscana del Quattrocento, però estava en desús en el segle

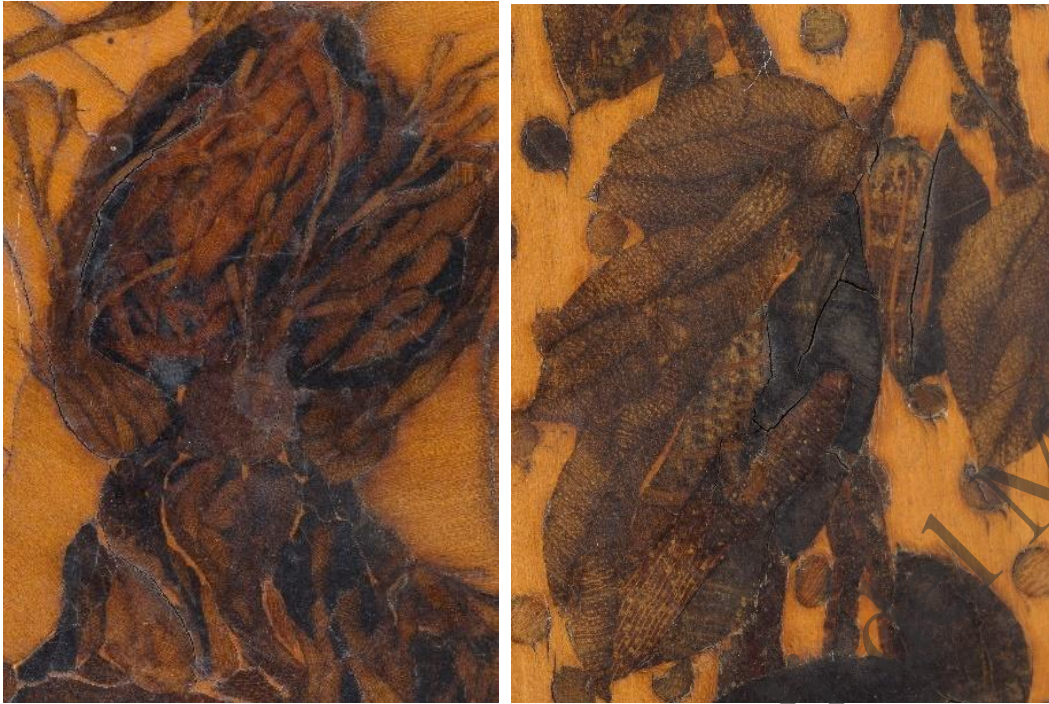
XVIII. Antoine Seux la recupera i l'aplica en molts llocs en substitució del cremat en sorra, que ja hem dit que no utilitza en el capçal.

La tarsia en bloc consisteix en encolar entre sí llistons de fustes diverses que després es tallen transversalment. Els blocs resultants deixen a la vista les testes dels llistons encolats. Els blocs s'apliquen en el suport com si es tractés d'una única peça de fusta. En el món islàmic, la tècnica ofería regularitat i estalviava temps quan es volia repetir, per exemple, sanefes d'estrelles. En el Quattrocento van utilitzar la tarsia a toppo, per representar els plecs d'un vestit o el gruix d'un llibre. Seux la fa servir per donar consistència a una flor, les roques o el pantaló d'un personatge. És per a ell el recurs principal del treball.

Amb aquesta pràctica aconsegueix diferenciar els pètals d'una tulipa, genera els plecs de la roba d'un personatge, fa l'efecte de flameig de la bandera del vaixell i els metall dels canons disposats al moll del port, entre molts altres elements del projecte. Els tints li ajudaran a diferenciar els volums i materials.



La zona del cap del lleó i els canons és de les més fosques i difícils de llegir en el capçal. La tècnica del compost i l'abundància de tints estan molt presents.



Flors configurades per tarsia en bloc; és a dir, amb una composició de fustes unides i tallades transversalment abans de fixar-les en el moble.

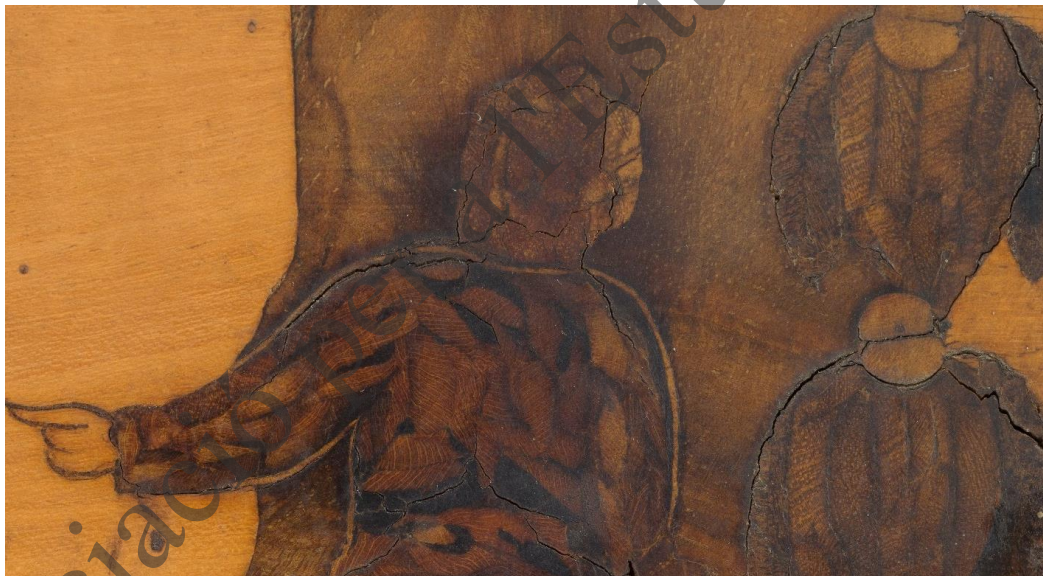


Figura i flors aconseguits pel mateix procediment del compost. El to del tint es selecciona per diferenciar cada element i crear els volums.

Si comparem novament el secreter amb el capçal observem que en el primer també utilitza sovint els talls transversals de les fustes i, en canvi, només practica la tarsia en bloc en alguns llocs puntuals, en concret en els petits quadres o representacions en honor a la família Caramany situats a l'interior del moble.



Detall del secreter on Seux utilitza la tarsia en bloc en el vestit.

Identificació anatòmica de les fustes

La identificació de les fustes a partir de les anàlisis anatòmiques es va proposar com un pas important per establir relacions entre els mobles i per avançar en el coneixement d'aquesta producció gironina. Del secreter no s'ha fet mai una identificació anatòmica de les fustes, però com la documentació escrita en cita fustes, vam prendre aquesta font com a punt de partida per intentar identificar les del capçal. L'objectiu era saber les fustes utilitzades en el capçal i comprovar fins a quin punt es repetien en el secreter. La coincidència ens apropiaria un pas més a l'obra del taller i confirmaria la hipòtesis de que els obradors de mobles sovint repeteixen les fustes que utilitzaven en les diverses peces, ja que eren les que tenien al seu abast.

El buidatge dels documents d'arxiu referents al secreter armari construït per Antoine Seux i acabat per Narcís Rovira a Girona entre 1803 i 1806 ens aportava el següent llistat de fustes: Alzina, alzina negra o vermella, amarant, caoba, banús, cedre, cirerer, fusta de barco, caixes de sucra, fusta verda, granadillo, grèvol d'Arbúcies, noguer, perer, poll, roure, satiné, taronger.

Les anotacions adverteixen que algunes de les espècies es van comprar a Barcelona i es van portar especialment per elaborar la marqueteria. Es tracta de les fustes exòtiques, aquelles més cares i difícils d'aconseguir en el mercat gironí. Aquesta informació ens advertia que a no

ser que el capçal fos una obra d'encàrrec, seria possible que aquestes espècies no s'haguessin utilitzat.

La llista de fustes deixa dubtes sobre si totes elles van ser utilitzades per a la construcció del moble o si, per exemple, es van utilitzar per fer foc i escalfar-se a la presó. També dubtem si la fusta denominada caixes de sucra, responia a *Couratari sp.*, coneguda com tauarí, tal com informa la bibliografia.¹² Altres preguntes sense resposta en aquest moment sobre la identificació de la denominada fusta de barco i la diferència entre alzina i alzina negra o vermella. De totes formes, el llistat va esdevenir un bon punt de partida per la sempre difícil identificació d'espècies, especialment quan no es poden extreure mostres. Si l'obra hagués estat en procés de restauració, puntualment s'hagués proposat l'extracció d'alguna xapa per identificar o confirmar algunes propostes.

L'estudi en directe del capçal va confirmar l'ús abundant de tints marrons, així com tint verd en la representació del teixit tipus tul. En concret, en aquella zona es mostren uns filets amb restes de color que han estat analitzats per saber-ne si eren realment tintats o si, en canvi, es tractava d'un tipus de fusta verda o fusta atacada per fongs. Les anàlisis anatòmiques han demostrat que es tractava de fusta de taronger aquarellada.

A l'Annex s'indica la localització d'algunes de les fustes. Els resultats han permès identificar les següents:

- Acer campestre (arce común), a l'estructura del capçal.
- El fons de la marqueteria està cobert majoritàriament per fusta de taronger.
- Les fustes utilitzades en la marqueteria i identificades són: Roure, padauk, taronger en diferents talls, *Dalbergia* (possiblement palrosa), alzina, olivera, caoba i noguera.

Va costar molt identificar el padauk. Es tracta de padauk indi, també denominat palisandre de Borneo (*Pterocarpus indicus*), que té una presència molt elevada en el capçal, especialment utilitzada per espais foscos.

Totes les fustes localitzades en el capçal estaven citades en la construcció del secreter del senyor Josep Francesc de Caramany, a excepció de l'acer, l'olivera, el padauk -que podria ser la fusta de les caixes de sucre-, i el palrosa. Ara bé, les diferents maneres de citar les espècies, especialment entre un document del segle XVIII i l'actualitat podria fer que no reconeixem alguna coincident. El document, per tant, ha servit com a punt de partida, però les anàlisis anatòmiques han ampliat i precisat el nom de les espècies utilitzades en aquest capçal aquí estudiat.

Les anàlisis demostren que el nombre d'espècies no és tan elevat, però que l'artesà amplia la paleta amb el recurs de talls diversos d'una mateixa fusta. Es combinen i alternen constantment talls radials, tangencials i transversals de les fustes escollides. Un altre recurs de Seux és utilitzar-ne troncs joves i altres vells de la mateixa espècie i combina-los. A aquesta varietat afegeix els abundants blocs del compost. Els resultats de les anàlisis d'aquests

¹² Adelina Valente, Eighteenth century technological efficiency: the reuse of Brazilian sugar chest wood in Portuguese cabinet manufacture, *International Journal of Conservation Science*, octubre -desembre 2011, p. 217-228.

demostren que es tracta de blocs conformats per petits trossos d'una mateixa fusta, però que com estan units en direccions diferents semblen més d'una.

Per avançar en el coneixement de l'obra d'Antoine Seux seria interessant analitzar els tints orgànics utilitzats a partir de cromatografia, ja que, com hem comentat, actualment estan molt devaluats en color o han deteriorat, alterat i enfosquit. L'anàlisi s'hauria de fer tenint en compte les receptes antigues, difoses a partir de publicacions sobre tenyit per ebenisteria i textils.¹³

Procedència i datació

Desconeixem de quin lloc de França és originari Seux, on es va formar i en quina data concreta va arribar a Girona. Per situar en centre productor i la data del capçal tenim la documentació del secreter armari com a única font d'informació. A Girona hi era el 1803 i sabem que el 1806 suplicà deixar la ciutat. El fet de que el capçal estigui actualment al museu d'Olot i en formi part d'ell, com a mínim des de la dècada de 1930, ens fa pressuposar que forma part de les peces que Seux va realitzar en l'etapa gironina, proposta que es veu reforçada per la relació formal i matèrica amb el secreter.

La documentació del gremi de mestres fusters de Girona no el recull ja que Seux era estranger i com a tal no se li permetia ingressar-ne i tampoc obrir taller propi. En aquest sentit és interessant una referència sobre la construcció del secreter de Caramany que indica que el 1803 Seux estava treballant en el taller del mestre Carles Sunyer amb l'ajut de dos fadrins.¹⁴ Si a partir de 1803 Seux era a la presó i després marxà de la ciutat, el capçal l'hauria d'haver construït el 1803 o una mica abans.

En el mateix fons documental descobrim una anotació que té el seu interès per l'estudi del capçal. En data de juny de 1803, el senyor Caramany com intueix que l'ebenista, que estava treballant amb Carles Sunyer, no complirà el termini de lliurament del secreter, s'emporta en penyora uns quadres de marqueteria i, aquí l'apunt interessant, un capçal de catre.

En concret, llegim:

Nota de lo que ha retirat de abaix Dn Joseph Francisco de Caramany, que tornarà a entregar a Antoine [Suez], luego que est li tinguia acabada y entregada la pessa que li té ajustada.

Primo, los tres pahissos que li retiri ante de ahir Dia 15 de juny de 1803.

Més onse pahissos comensats y una capsalera de catre també comensada. Tot lo que queda en mon poder des de lo dia present 17 de juny de 1803.

Jph Franco de Caramany

En presencia de Pou Genesca, fadrí fuster. Pere Xancla y Isidro Pujol criats meus. Vuy dia 23 de juny he entregat a Antoine un pahis dels que tenia retirats lo que firma ell mateix.

¹³ Un exemple de resultats obtinguts per les anàlisis de tints en l'obra d'Oeben amb recreació dels colors originals es presenta a [HeginbothamOebenIICPoster2012v3.pdf](#). El mateix equip d'investigadors va presentar resultats sobre aquest tema en diverses publicacions, la més recent *Die Kunst des Holzfärbens/The Art of Wood Dyeing*, 2020.

¹⁴ Gemma Domènech Casadevall, *Els oficis de la construcció a Girona. 1419-1833. Ofici i confraria. Mestres de cases, picapedrers, fusters i escultors* (Girona: Institut d'Estudis Gironins, 2001: 208) documenta Carles Sunyer com a mestre fuster el 1804; i en el buidatge inèdit de Xevi Solà es localitza el fuster des de 1796 .

No tenim més informació al respecte, però lògicament, és temptador preguntar-se si el capçal al que fa referència l'escrit no serà el del Museu de la Garrotxa, la qual cosa ens oferiria una data i lloc de construcció precisos. El cert és que la relació ens sembla forçada ja que difícilment el capçal del museu pot denominar-se catre, tenint en compte que es tracta d'una obra rica i respon a un llit de matrimoni si atenem a les mides i al tema representat.¹⁵ Un camí per recuperar la possibilitat de relació entre escrit i moble seria obtenir dades sobre la procedència del llit. Si el moble hagués format part de les col·leccions de la família Caramany els arguments tornarien a estar sobre la taula, però aquesta via d'informació ha quedat en punt mort ja que es desconeix quan i com va entrar al museu. Hem de deixar el dubte aquí, però si més no, l'escrit ens informa que Seux havia construït aquesta tipologia de moble que aquí hem estudiat.

Conclusions

L'estudi ens porta a atribuir el capçal a l'ebenista francès Antoine Seux. La comparació del treball de marqueteria amb el secreter armari i amb la seva documentació ens han ofert l'atribució i plantejar una data i lloc de producció. Igualment, el treball ha ajudat a conèixer les tècniques aplicades i les fustes emprades, dades de gran interès per seguir amb l'estudi d'aquest autor.

L'estudi anatòmic de les fustes a identificat la coincidència d'algunes fustes entre el capçal i les documentades del secreter. En concret, es hem pogut identificar les següents coincidències: alzina, caoba, noguer, roure i taronger.

Localitzem a Seux a Girona, on estava domiciliat, l'any 1803. Com no tenia el títol de mestre no podia obrir taller propi i deuria ser aquesta la raó que la documentació el situa al taller de Carles Sunyer, un mestre fuster del que tenim referències des de 1796 i fins a 1804.¹⁶

Desconeixem si el capçal era d'encàrrec o si formava part de les produccions que Seux construïa i posava a la venda una vegada terminades. Aquesta informació seria rellevant per saber fins a quin punt ell va ser el responsable de la invenció i l'elecció del tema de Vernet. Ara bé, com entre les fustes escollides per fer la marqueteria hem localitzat algunes d'exòtiques, el cost de les quals era elevat, i veient la riquesa decorativa del moble, després de l'estudi tendim a decantar-nos per pensar que el capçal és el resultat d'un encàrrec, sense poder apuntar cap proposta concreta.

També desconeixem la datació de capçal, encara que tenim arguments per situar-ho el 1803 o algun any just anterior, ja que la relació amb el moble de Caramany és molt propera. El juliol

¹⁵ El diccionari català-valencià-balear d'Alcovell i de Moll defineix catre com *Llit petit per a una sola persona, i especialment el que no té posts ni bancs sinó que està format d'un simple bastiment amb una tela que serveix de jaç i dos parells de petges que formen dues aspes i resulten fàcilment plegables*. Aquesta definició no sembla que es pugui relacionar amb cap tipus de capçal, i podríem pensar que es va fer servir la paraula catre per indicar llit o potser per dir llit individual, la qual cosa l'allunyaria del capçal aquí estudiat.

¹⁶ Informació d'arxiu facilitada per Xavier Solà Colomer.

d'aquell mateix any Seux ingressà a presó, moment a partir del qual ja no el podria haver fet. L'any 1806, quan va sortir lliure, va deixar Girona, tal com va demanar en les seves súplices per a què li concedissin la llibertat. Desconeixem cap a on es va dirigir i si va poder portar tot el material de taller incloses les plantilles que utilitzà per repetir motius decoratius d'un moble a un altra.

Confiam que l'estudi de la taula de joc resolgui els dubtes oberts i que la recerca de Seux pugui continuar per oferir noves dades sobre aquest interessant capítol del mobiliari gironí.

Associació per a l'Estudi del Moble