

## LOS ARTRÓPODOS EN EL OFICIO DE LAS PIEDRAS DURAS

Víctor J. Monserrat

Departamento de Zoología y Antropología Física. Facultad de Biología. Universidad Complutense, 28040 Madrid (España, Spain). – artmad@bio.ucm.es

**Resumen:** Se comenta la génesis del oficio de las Piedras Duras (*Pietre Dure*) en Europa y se analiza la presencia y evolución de los artrópodos (principalmente mariposas pero también otros, como cangrejos, saltamontes, neurópteros, libélulas, etc.) usados en estas piezas decorativas como elementos figurativos y ornamentales en este oficio artesanal que tuvo una gran importancia dentro de las artes decorativas europeas y que alcanzó su apogeo en los siglos XVI-XVII y llegó hasta el siglo XIX. Originado en Italia, fue Roma, y especialmente Florencia la cuna de esta actividad artística, que se extendió por todo el norte de Italia y cuyos artesanos, requeridos por otras cortes europeas, generaron diversas escuelas, principalmente en Francia (taller de Gobelins en París) y España (talleres de Nápoles y de El Retiro en Madrid), en las que nunca faltaron artrópodos en sus composiciones y diseños.

**Palabras clave:** Etno-entomología, Piedras Duras, *Pietre Dure*, *Pierres dures*.

### Arthropods in the Pietre Dure Manufacturing

**Abstract:** An overview is presented on the genesis of *Pietre Dure* (hardstone carving) works in Europe, and an analysis is made of the presence and evolution of the arthropods (mainly butterflies but also others, such as crabs, grasshoppers, neuropterans, dragonflies, etc.) used in these decorative handcrafted pieces as figurative and ornamental elements. These manufactures, which were of the utmost importance in the context of the European decorative arts, and reached their peak during the 16th-17th centuries, continued developing until the 19th century. Born in Italy, Rome, and specially Florence, were the cradle of this artistic activity, which eventually spread to northern Italy. Its handicraftsmen were required by other European courts, and different schools appeared, mainly in France (manufactures of Gobelins in Paris) and Spain (workshops in Naples and El Retiro in Madrid), where arthropods were always present in their compositions and designs.

**Key words:** Ethno-entomology, entomological art, *Pietre Dure*, *Pierres dures*.

### Introducción

En el ánimo de dar a conocer la presencia e importancia que han tenido y tienen los artrópodos en las diversas manifestaciones artísticas y en la obra de los artistas más afamados, y así mitigar la habitual ausencia de referencias sobre esta presencia en la bibliografía correspondiente, venimos aportando diversas contribuciones sobre este particular que abarcan desde el Grafiti y la ciudad de Venecia a la obra de autores como Picasso, van Gogh, El Bosco o Goya (Monserrat, 2008, 2009 a, b, c, d; Monserrat & Aguilar, 2007). Tratamos en esta ocasión el estudio de la presencia, significación y evolución de los artrópodos en una de las manifestaciones artísticas que, característica del Barroco y el Rococó, es mucho menos conocida que la Pintura, Escultura o Arquitectura, y nos referimos al Arte de las Piedras Duras (*Pietre Dure*) oficio al que ahora entomológicamente nos dedicamos y que, como en tantas otras ocasiones, apenas se ha tratado e incluso (sorprendentemente) se ignora en la bibliografía existente.

Para no ser reiterativos, sirvan los argumentos y datos preliminares allí expuestos (Monserrat, 2008, 2009 a, b, c; Monserrat & Aguilar, 2007) como introducción al presente estudio.

### Origen y evolución en la técnica de las piedras duras

No hay duda (ni aparente explicación primeva, probablemente más mágica que estética) sobre la atracción de nuestra especie por la belleza y las cosas bellas, de la que ya hacían acopio y llamaba la atención a nuestros primos Neandertales y que es

unos de los elementos que define y forma parte consustancial de nuestra identidad como especie y que nos ha acompañado (más adelante, y quizás así también fue en los principios, como muestra de ostentación de jerarquía y poder) a nuestra evolución a lo largo de las diferentes culturas y civilizaciones que forman parte de nuestra historia.

En lo que respecta a Occidente, y entre la multitud de elementos e influencias que han ido generado los patrones culturales y estéticos del Arte Occidental, destaca, entre otras, la taracea o marquetería en piedra que, derivada de la glíptica, es una técnica artesanal que consiste en el revestimiento de pavimentos, paredes, muebles, esculturas y objetos artísticos utilizando piezas recortadas en distintos materiales (piedras semipreciosas, mármol, madera, metales, marfil, etc.) que se van encajando, incrustando y puliendo sobre un soporte para realizar un determinado diseño decorativo, generando un efecto de contraste según el color y el material empleado, y que en el caso de la piedra, tomarán del italiano (*Pietre Dure*) otros idiomas (Piedras Duras en castellano, en inglés *Pietra dura* o *Pietre dure* o *Hardstone Carving*, en francés *Pierres dures*, etc.).

Como tantas otras cosas en que Occidente es deudora de Oriente, también lo es en estas manufacturas. Se tiene noticia de trabajos de taracea de la época sumeria en Mesopotamia (3000 a. C.) y también en la Dinastía Ming (1368-1644) en China. Esta técnica se difundió por Asia Menor (actual Turquía) y fue asumido por el Islam que lo adapta a su credo iconográfico, y bellos ejemplos son la Mezquita de la Roca en Jerusalén, las Madrasas de Samarcanda en Uzbekistán, la

Mezquita del Shah en Isfahán, Irán, las Mezquitas Azul y Selimiye en Estambul, y un largo etc., y también por todo el Imperio Mogol, dejándonos ejemplos de una belleza y elegancia insuperables como los que hallamos en la ciudad india de Agra (Uttar Pradesh), sea la Tumba de Itmad-ud-Daula's, construida entre 1622 y 1628 o especialmente el conocido Taj Mahal, complejo funerario construido entre 1631 y 1654 por el emperador musulmán Shah Jahan de la Dinastía Mogol en honor de su esposa favorita, Arjumand Bano Begum, y donde con preciosas incrustaciones combina elementos de la arquitectura islámica, persa, india e incluso turca. Muchos otros elementos podrían citarse en la arquitectura de estas culturas y en muchos puntos del sur de Asia, estas manufacturas (*Parchin kari*) siguen siendo hoy día una floreciente industria, especialmente en la India.

En la cultura grecoromana, los romanos adoptaron estas técnicas cuando entraron en contacto con el Mundo Helenístico que había admirado y asumido esta artesanía en su expansión por Asia, especialmente con los persas. Los árabes fueron (y son) delicados hacedores e introdujeron esta técnica en España, (bellos ejemplos andalusí en Córdoba o Granada), por eso el término taracea deriva de la palabra árabe *Tar'sia*, que significa incrustación.

Tenemos numerosas referencias en el mundo grecoromano que nos hablan de la decoración de los suelos y paredes de templos, palacios y mansiones con piedras nobles, semipreciosas y preciosas (según la categoría del edificio o de la persona que lo ocupaba) en los que diferentes tipo de mármoles se tallaban e incrustaban generando contrastes cromáticos y formas geométricas de enorme belleza a los que se fueron añadiendo otros elementos más exóticos y codiciados traídos de lejanos puntos del Imperio o a través de su comercio, entre los que se hallaban mármoles exquisitos, jaspes, alabastros y pórfidos y, en ocasiones, piedras semipreciosas como lapislázuli, ágata, coralina, malaquita, azurita, etc., que evolucionan desde/a otras manifestaciones arquitectónicas/artísticas, desde los pavimentos más primitivos y toscos, a otros que añaden elementos figurativos y narrativos como, entre otros, los conocidos y preciosos pavimentos y mosaicos (*opus sectile*, *opus tessellatum*, *sectilia pavimentata*).

Ya Homero citaba estos pavimentos del Palacio de Menelao y en la Civilización Helenística fue admirado como símbolo de privilegio y de gusto refinado (*glyphein*) y Roma, con artesanos griegos, los importó y los asumió, como tantas otras cosas helénicas, como suyos. La dureza de los materiales empleados se asociaba con la eternidad (inmortalidad) y la reputación de quienes lo poseían (Napoleone, 2001; Heikamp, 2002) y ya los describía extensamente Plinio el Viejo en su *Historia Naturalis*. Las piezas con que se hacían las incrustaciones eran llamadas *crustae* y se conocía este arte como *incrustatio*. Con máximo exponente desde los siglos I antes de nuestra Era – al siglo I de nuestra Era, mantuvo su impulso hasta el siglo V, especialmente en los suelos, mientras que en los muros y paredes fueron siendo sustituidos por la pintura parietal, y ejemplos son los preciosos mármoles multicolores de la Casa del Efebo en Pompeya. Los descubrimientos arqueológicos que constantemente se realizaban, especialmente en Roma (las Termas de Caracalla empezaron a excavar hacia el 1540 merced al mecenazgo del Cardenal Alessandro Farnesio al que siguieron otros yacimientos en Roma y Ostia Antica, y posteriormente en los alrededores de Nápoles) hará que desde el Renacimiento se retome la admiración e imita-

ción por los mármoles y piedras raras de la Roma Imperial (especialmente se identifica con la corriente manierista) dentro del deseo de emular la Roma Clásica y su “aparente” eternidad (Tuena, 1988).

Tras la caída del Imperio Romano, poco a poco el Cristianismo se afianza y retoma, entre tantas otras cosas, estos elementos arquitectónicos paganos que tuvieron su continuación en la tradición musivaria medieval (especialmente en el Mundo Bizantino) y los *sectile* de los suelos y muros romanos se traslada a los suelos cromatescos, las columnas y los altares, y la Cristiandad los imita y los adecua al nuevo credo/poder (y bellos ejemplos son la *Pala d'Oro* en San Marcos de Venecia o la obra dedicada a Aelia Eudocia, esposa del Emperador Theodosius II, del Monasterio de Lips - hoy Mezquita de Fenari Isa- en Fatih, que se conserva en el Museo Arqueológico de Estambul), no en vano son citados en alguno de sus textos sagrados como en *El Apocalipsis* de San Juan en referencia al *Jerusalén Celeste* y buen ejemplo es la Basílica de Giunio Basso (S.IV) en Roma o de Porta Marina (S.V) en Ostia. Aunque hay posteriores ejemplos como el Baptisterio de San Juan de Letrán (consagrada en 318 y agrandada durante la Edad Media. aunque tras numerosas remodelaciones, saqueos, incendios y terremotos debe su actual configuración a Berromini, mediados s. XVII), la Iglesia de San Vital (547) en Ravena o la Basílica de Parenzo (S.VI), y como tantas otras cosas, este bello oficio cae en desuso en el Mundo Cristiano Romano, pero se mantiene por sus afinidades y herencia milenaria en el Mundo Bizantino, cuyos artesanos son llamados para realizar sus labores y ejemplos son los de Montecassino (1066-1071, destruido en el siglo XVIII) o los espléndidos pavimentos venecianos como los de Santa Maria e Donato (1140) en Murano y San Zaccaria (1176) en Venecia. También en Florencia derrochará su ingenio y saber hacer en sus pavimentos, desde los iniciales del Battistero di San Giovanni (1059 - 1128) a la Capella de la Santissima Annunziata (S.XVI) y muchos otros ejemplos habrían de citarse (Guisti, 1994, 2003). Para la transición desde los pavimentos y mosaicos clásicos a los del Arte Medieval Cristiano (y la presencia de artrópodos en ellos) puede consultarse Monserrat (2009 a).

A partir de estos elementos artesanales casi relictos, y en menor escala en el tamaño y detalle de las piezas finales realizadas, se mantienen muchos conocimientos y técnicas que se irán perfeccionando en el corte y tallado de las piedras, su encastrado sobre cera y pulido con polvo abrasivo, plomo y calcedonia, a modo de marquetería en piedra, que les llevó a desarrollar con éxito el arte del *commesso*, nombre con el que se conoce a la taracea o incrustación a base de mármoles y piedras de colores, que no es otra que la *opus sectile* romana (Tuena, 1988), y se generan en el norte de Italia los conocidos Talleres Toscanos (Milán, Padua, Siena, Vicenza, Toma, Pisa, etc.) que van constituyendo su propia personalidad y estilo alcanzando su apogeo con la familia que les dio nombre (*Cosmati* o Mosaicos Cosmatescos) y mantienen su actividad hasta mediados del S. XVI (Claussen, 1989, Rossi, 2002 y enlaces citados).

Roma fue un importante centro de producción, donde surgieron los primeros grandes maestros en este arte como Jacopo (o Giacomo) Barozzi (o Vignola) (1507 – 1573) y Giovanni Antonio Dosio (1533 – c. 1609) y donde adquirió un gran impulso por un gracias al cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano, famoso en Roma por su exquisito mobiliario para quien trabajaron los florentinos Ludovico y Francesco di

Rossi y Francesco di Barone, pero de todos estos talleres, sin ningún género de dudas, el más célebre y el que más reconocimiento internacional alcanzará se desarrolló en Florencia, especialmente conforme se iban descubriendo los bellos ejemplos que nos dejó el mundo grecoromano y merced al centro fundado en 1588 (decreto de 3 de septiembre) por el entusiasta naturalista Fernando I de Medici (1549-1609) adjunto al los Talleres de Manufacturas del Estado (*Galleria dei lavori*) y dentro de ellas destacaron las florentinas industrias llamadas de las Piedras duras (*dell' Officio delle Pietre Dure*), cuyo germen se inició trayendo de Milán dos grupos de artesanos en la década de 1570 y que aún hoy día mantiene actividad en la restauración de piezas y su pequeño museo puede visitarse, y cuyos artesanos fueron famosos y exportaron sus trabajos a todas las cortes europeas (Guisti, 1989, 2003; Guisti *et al.*, 1978), y más adelante desde los talleres toscanos (Chastel, 2004) se extenderán a otros centros de producción menores (Nápoles, España, Francia, Bohemia, etc.) de los que hablaremos más adelante.

La competencia entre Roma y Florencia y el uso de los productos artísticos salidos de estos talleres como marca de opulencia y competitividad entre las correspondientes sagas (además de la del nuevo tiempo donde entraron en conflicto el poder civil y papal) generó una auténtica pugna de rivalidades que incentivó el perfeccionamiento de las técnicas y de diseños cada vez más sofisticados y audaces y la búsqueda de elementos minerales cada vez más raros y costosos. En Florencia, el apoyo institucional convierte esta artesanía en una auténtica industria, y el progresivo enriquecimiento de esta "república" generará nuevas y más costosas y elaboradas piezas con piedras locales de gran dureza (cuarzos, calcedonias, mármoles, ágatas, diaspros, granitos, etc.) y otros elementos ya valorados en la antigüedad (brescia de Tivoli) y nuevos materiales traídos de lejanas canteras (pórfido de Egipto, serpentina de Esparta, fluorita de España o lapislázuli de Persia) que se cortaban a mano, con corindón, esmeril o diamante y después de encastrada sobre un plano, normalmente de mármol travertino, llamado pieza de acomodo y posteriormente y por la parte que no será visible (parte trasera de la obra) se vertía una cola caliente compuesta de una parte de cera de abejas y dos de colofonia para que penetrara por las fisuras y contribuyera a fijar las piezas. Finalmente se pulían y bruñían con arena de sílice o esmeril primero y finalmente con trípoli blanco, óxido de cesio o de estaño, sesquióxido de cromo o silicato de aluminio, según avanzaban las técnicas (Colle, 2001; Rossi, 2002; Fuga, 2004; González Palacios, 1981, 1988d).

Esta técnica está asociada a la Arquitectura, la Marquertería, la Intarsia, la Ebanistería, el Bajorrelieve, la Orfebrería e incluso a la Escultura y Pintura, que requerirán sus propias técnicas, y la que propiamente nos referimos difiere del mosaico en que sus piezas suelen ser mucho mayores y más irregulares que las teselas de los mosaicos, y normalmente se practican sobre objetos transportables, que si bien inicialmente se aplicará tanto en elementos meramente arquitectónicas (pavimentos, altares, mausoleos o paredes) como poco a poco se desarrollará, sobre todo, en objetos mobiliarios marcadamente suntuarios (vasos, mesas, gabinetes, escritorios o *stipi*, consolas, bargueños, aparadores, relicarios, cofres, sagrarios, altares portátiles, floreros, jardineras, vasos, joyas, camafeos, etc.) (Colle, 2001; Fuga, 2004; González Palacios, 1981, 1988d; Rossi, 2002; Guisti, 2005, 2006). Estos materiales

eran elegidos tanto por su dureza como por su colorido (con dureza entre el 6º y 7º grados de la posterior Escala Moshs, físico alemán (Friedrich Moshs) que a principios del siglo XIX realizó una escala de dureza creciente de diez minerales, de manera que un mineral pudiera arañar el mineral precedente en la escala y que actualmente es aceptada) y, a diferencia de las labores romanas que mayoritariamente apreciaron los mármoles, en Florencia se apreciaron las piedras semipreciosas y se indujo a los ornamentos figurativos cada vez más variados y dificultosos.

Este oficio de las piedras duras será monopolizado por acaudalados banqueros/ gobernantes/ curia eclesiástica (en Roma y Florencia como centros del poder y precisamente en estas dos ciudades se generaron los dos primeros grandes talleres de producción de estos objetos) y acabarían, una vez más, en constituirse como una seña de identidad y de ostentación de su poderío, principalmente en relación a la saga de los *Medici*, cuya afición al arte, al buen gusto y al coleccionismo es bien conocida (Morassi, 1963) y que con el impulso inicial de Cosme de Medici (1519-1574), fascinado por el pórfido, y por la inclusión de elementos figurativos por su citado hijo Fernando I de Medici quienes incluirán estas lujosas piezas como elementos reservados a su familia, como marca de la Dinastía Medicea, exponente del mecenazgo y coleccionismo europeo (Acidini Luchinat, 1997) y como muestra de su poderío y riqueza (de igual forma que Diocleciano las había reservado para el exclusivo uso imperial y según Suetonio el emperador Augusto era un gran coleccionista de cosas raras "*tenía su casa adornada, no sólo con estatuas y cuadros, sino también con objetos que tenían curiosidad por razón de su antigüedad y rareza, como los restos de enormes bestias colosales que había sido descubierto en de la Isla de Capri, llamados huesos de gigantes o armas de los héroes*"). Alguna de estas obras será objeto de regalos de estado, bien propagandística o diplomática, para exportar la grandeza de la Dinastía Medicea (Fig.6) y empezarán a ser conocidas y muy apreciadas en otros países europeos. Estas piezas se irán progresivamente realizando a la saga de los desenterrados ejemplos romanos y, por su fascinación/nostalgia por el Mundo Clásico, contribuirán a desembocar, con su imitación, en el Renacimiento Europeo (Guisti *et al.*, 1978).

A reconocidos artistas, autores y hacedores florentinos de la talla de Arnolfo di Cambio (Santa Maria del Fiore) le seguirán otros como Antonio Rossi o Bernardino di Porfirio y otros muy afamados como Michelozzo (1396-c.1472), Giuliano da San Gallo (1445-1516), Bartolomeo Ammannati (1511-1592), Annibale Fontana (1540-1587), Gasparo Miseroni (1518-1573), etc., y crearán en Florencia una escuela única, reconocida y envidiada por todas las cortes europeas. Ejemplos de su buen hacer pueden admirarse en la Capella di Palazzo Medici-Ricardi (1459) y las Capillas de los Medici (1604), los más bellos ejemplos en la ciudad. No en vano el mismísimo Domenico Ghirlandaio llamó a estas obras "*pintura para la eternidad*".

Tras haber generado piezas insuperables durante tres siglos, los talleres florentinos entraron en colapso con el fin de la Dinastía Medicea (1737) y muchos de sus artistas aceptaron la invitación de otros talleres, principalmente Nápoles, donde fueron llamados y continuaron por un tiempo su labor. Tras un último impulso durante la Dinastía de los Habsburgo, que sucedió a los Medici, la producción de estos talleres entró en declive en 1859 enlazando con el gusto por lo japonés y el *Art*

*Nouveau* europeo. En cualquier caso las semillas de la opulencia y la ostentación estaban sembradas y, como hemos indicado, las cortes europeas ansiaban estos codiciados y costosos objetos que fueron considerados durante siglos como las piezas mobiliarias más lujosas y de mayor valor, y fueron objeto de ostentación y de regalos de estado y diplomáticos.

Los monarcas españoles, tanto Austrias como Borbones, se habían interesado por estos suntuosos objetos, generando entre los siglos XVI y XIX y desde Felipe II a Isabel II una de las mejores colecciones (Aguiló, 1996; González Palacios, 2001). El Austria Felipe II (1527 – 1598), ya había recibido como presente algunas mesas, entre otras una enviada por el Cardenal Ricci en 1561 y otra por el Cardenal Alessandrino, de extrema calidad, y Felipe IV (1605 – 1665) fue un ávido coleccionista y adquirió varias obras de gran valor (en el inventario del Alcázar de 1686 figuran diecinueve mesas de pórvido y piedras, embutidas con lazos, flores y aves), y como ocurrirá con la Monarquía Francesa, fue el Borbón Rey de Nápoles y Sicilia (de 1734 a 1759) con el nombre de Carlos VII (Carlo VII) y Rey de España (de 1759–88) con el nombre de Carlos III (1716 – 1788) - a quien, por cierto, se debe el inicio de las excavaciones de Pompeya, Herculano, Oplontis y las Villas Stabianas, así como el descubrimiento en 1752, de la ciudad de Paestum - quien había llevado artesanos florentinos a Nápoles, donde ya existía una antigua tradición (hay noticias de la estancia en Nápoles hacia 1570 de Francesco Minardi "il Franciosino", que más tarde iría a Francia en 1571 a la corte de Catalina de Medici) y donde se generó el primer taller de los Borbones en 1737 (Reales Laboratorios de Piedras Duras de San Carlo alla Mortelle) (González Palacios, 1979, 1980), y que posteriormente trasladaría a Madrid con artistas florentinos como Domenico Stecchi (en Madrid en 1757) y Francesco Poggetti, y que tras adquirir la maquinaria y el material correspondiente (en 1767 llegan 19 cajas desde Florencia llenas de piedras duras y entre 1770-1772 se realizan viajes para buscar piedras por Córdoba, Granada, Sevilla, San Ildefonso, Cataluña y Aragón). Otras piedras se traen de fuera, como el esmeril de Lyon, el persino de Florencia, la *lavagna* o pizarra de Génova, y junto a la Real Fábrica de Porcelanas de El Retiro se crea el taller denominado como Real Laboratorio de piedras duras del Buen Retiro (1762-1808) (Pérez Villamil, 1904; González Palacios, 1988 a), del que saldrán piezas para los palacios y aposentos reales de Madrid (ocho mesas se conservan en el Museo del Prado) y posteriormente de La Granja o Aranjuez, algunas de las cuales citaremos en relación con el tema que nos ocupa (Fig. 98, 18). Los talleres napolitanos se mantuvieron activos hasta la creación del Reino de Italia en 1861, y en España, como tantas otras cosas, el taller cerró a causa de la invasión de las tropas napoleónicas en 1808 y fue lamentablemente destruido en 1812 por el ejército del Duque de Wellington.

La importancia que se daba a estos lujosos objetos mantiene en Europa, y obviamente en España, su presencia/prestancia simbólica hasta nuestros días y prueba de ello es que fue sobre una de estas mesas, hoy día perteneciente al Patrimonio Nacional, sobre la que se firmó en 1986 el Tratado de adhesión de España a la Comunidad Económica Europea, y ejemplos de sus manufacturas se conservan en el Museo de El Prado, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo de Ciencias Naturales, Real Academia de San Fernando, Palacio Real de Madrid, etc.

La ostentosa y afectada corte francesa no podía quedarse atrás (el propio Cardenal Richelieu apreciaba enormemente estos trabajos florentinos según se deduce del inventario de sus bienes a su muerte, donde constan seis armarios y cuatro mesas florentinas) y el Cardenal Mazarin (de ascendencia italiana) no le fue a la zaga. Fue él quien introduce esta manufactura italiana en Francia (con apogeo entre 1650-1690) siendo un gran apasionado de estas piezas (según se deduce de su inventario de bienes a su muerte donde se constan 18 armarios y 35 mesas de piedras florentinas). El propio Mazarin ("el príncipe de los coleccionistas") inicia en 1659 con el ebanista Pierre Gole la posibilidad de manufacturar estas piezas en Francia (*Ouvrage des pierres de rapport o mosaïque* o brevemente *Pietre Dure*) y se iniciaron varios trabajos más de ebanistería y marquetería con placas de piedras duras encastradas (ejemplos en el Museo de Artes decorativas de Estrasburgo).

Alguna de sus piezas, por cierto especialmente entomológica (Fig. 28), pasaron a Luis XIV en 1665 y este monarca adquirió sus refinados gustos y estos lujosos muebles resultaron "indispensables" en sus residencias reales (acabarán amueblando sus residencias de Vincennes, Saint Germain, Versailles o Las Tulleries), y en 1660 mandó llamar al ebanista florentino G. Domenico Cucci (Fig. 13), y más al gusto francés se inicia la competencia en Francia y desde 1662 numerosas obras salen en los nuevos talleres de Gobelins (1668-1715), junto a los bronceos y la marquetería en madera se unen a las propiamente piedras duras creando el estilo francés (Gabinete de la Guerra y la Paz de Versailles o los del Salón de Marte, hoy en el Castillo de Alnwick) donde abundan elaborados muebles, copas, vasos y jarrones que también serán seña de identidad de la monarquía francesa (Fig. 13, 19-21, 32, 35). Muchas de estas piezas fueron destruidas, dispersadas, vendidas y revendidas o acabaron en el mercado del arte parisino (cuatro subastas en el Palacio de las Tullerías celebradas entre 1741 y 1752 dispersaron gran parte de la opulenta decoración barroca y colosal de *Louis XIV*) y estas obras en piedra acabaron en otras mansiones o desgastadas sus placas y ensambladas en otros muebles y objetos nuevos con diferentes y cambiantes estéticas y estilos (Fig. 16) (incluso a paredes como se tiene constancia en la mansión de Mademoiselle de Scudéry) y algunas pasaron a Museos de Mineralogía/ Ciencias Naturales (Fig. 12) o han desaparecido.

Para hacernos una idea de hasta qué punto estos objetos llegaron a ser marca de identidad (también) de la monarquía francesa y objeto de su culto citemos que algunos encargos alcanzaron presupuestos elevadísimos (de hasta 27000 libras en un territorio marcado por la hambruna y las epidemias) y nuevos artistas como Corneille y Pierre Gole y especialmente los italianos (formados en los talleres de Florencia) Ferdinando Megliorini (como jefe del equipo) fueron llamados a París. Este último con sueldo anual de 2520 libras/ 210 al mes (compárese con el presupuesto citado antes) y Filippo y Orazio Branchi (con sueldos de 1920 libras anual cada uno/ 160 al mes, cuando el jefe de otro de los talleres, como el de tapicerías, cobraba 150 libras al año, lo que demuestra el interés del rey en estas manufacturas que, automáticamente, pertenecerán a la corona).

Como pasó en Francia con otras actividades de manufacturas decorativas como las de Savonnerie, Sevres o Beauvais de tapices, alfombras, porcelanas, etc., en el campo de las Piedras Duras, los reales talleres de Les Gobelins (Goblins) acaban afianzando esta industria en Francia al servicio de la



**Detalles entomológicos de manufacturas en piedras duras:** 1: Mesa con primeros elementos figurativos, (Florencia, finales S. XVI), Museo degli Argenti (Florencia), de Guisti (2005). 2: Detalle de mesa, (Florencia, finales S. XVIII), colección privada (París), de Guisti (2005). 3: Mesa, (manufactura de Nápoles, 1804), Palacio Real (Caserta), de Guisti (2005). 4: *Mariposa y papagayo en rama de peral*, (Florencia, S. XVII), Museo dell' Opificio delle Pietre Dure (Florencia). 5: Detalle de 11, mesa, (Florencia, segunda mitad del S. XVII), Museo del Louvre (París), de Castelluccio (2007). 6: Regalo de *Giangastone Medici* al Elector de Sajonia, Grünes Gewölbe (Dresde), de Guisti (2005). 7: Detalle de altar del *Santissimo Sacramento*, (taller de Corbarelli, Padua, S. XVII), Iglesia de Santa Guistina (Padua), de Guisti (2005). 8: Pieza, probablemente para gabinete, (Florencia, S. XVII), Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, (Florencia), de Guisti (2005). 9: Detalle del altar de Santa Corona (obra de *Corbarelli*, c. 1681), Iglesia de Santa Corona, (Vicenza), de Guisti (2005).

**Entomological details in hard stones manufactures:** 1: Table with early figurative elements, (Florence, late 16th century), Museo degli Argenti (Florence), from Guisti (2005). 2: Detail of table, (Florence, late 18th century), private collection (Paris), from Guisti (2005). 3: Table, (manufacture of Naples, 1804), Palacio Real (Caserta), from Guisti (2005). 4: *Butterfly and parrot on branch of tree*, (Florence, 17th century), Museo dell' Opificio delle Pietre Dure (Florence). 5: Detail of 11, table, (Florence, second half of 17<sup>th</sup> century), Louvre (Paris), from Castelluccio (2007). 6: *Giangastone Medici* gift to the Elector of Saxony, Grünes Gewölbe (Dresden), from Guisti (2005). 7: Detail of altar *Santissimo Sacramento* (Corbarelli workshop, Padua, 17th century), Santa Guistina (Padua), from of Guisti (2005). 8: Piece, probably from a Cabinet, (Florence, 17th century), Museo dell'Opificio delle Pietre Dure (Florence), from Guisti (2005). 9: Detail of the altar of Santa Corona (Corbarelli work, c. 1681), Church of Santa Corona (Vicenza), from Guisti (2005).

gloire du Roi (et du Royaume), para eso el rey era el protector de las Artes, también las decorativas y, a diferencia de la corte florentina, jamás cedió ninguna pieza como regalo de estado o diplomático. Hasta 1715 mantuvo su productividad, año en el que por diferentes motivos, entre otros la muerte del monarca, se cerró el taller sin haber conseguido la reputación que tuvieron los talleres florentinos, dejando 31 armarios y 17 mesas en posesión de la corona (Fig. 13, 19-21, 35, 28) (Guiffrey, 1930; González Palacios, 1988 b, 1991; Castelluccio, 2007).

También la Corte de los Asburgo envidió las manufacturas florentinas y Rodolfo II (1552-1612), patrón y mecenas de las artes también quedó fascinado por estas piezas, e hizo venir a Praga a varios artistas milaneses (de la familia Miseroni) y florentinos como Cossimo Castrucci o Giuliano Pandolfini y crearon en 1600 la propia escuela (Kunstammer o talleres Rudolfinos), de características más narrativas y paisajísticas, con la introducción de perspectivas y el empleo de materiales como cristal de roca, jaspes y otras piedras semipreciosas de las conocidas minas bohemias, que definen las piezas de esta escuela (Fock, 1982; Heikamp, 1988), también al servicio del fasto imperial (Fig. 32).

Otras cortes del Sacro Imperio contaron con ávidos coleccionistas e impulsores de este oficio, como lo fue Federico II el Grande de Prusia (1712 -1786) que hizo buen acopio para su Palacio de Sanssouci en Potsdam (Barbanera, 2003) y en Rusia, la Dinastía Romanov no podía ser menos, y Pedro el Grande (r. 1682-1725) fundó el primer taller cerca de San Petersburgo, generando una producción de objetos de gran belleza y variedad y entre 1730-1750 fue uno de los principales creadores de productos de lujo en Europa del Este. Otros talleres en Ekaterimburgo (fundado en 1726) y en Kolyvan (fundada en 1786) aumentaron la producción. También pequeños centros de producción de objetos decorativos, incluido el arte de cortar y pulir las piedras que estamos citando, se generaron. En Stuttgart Hans Kobenhaupt y François Guichard trabajaron para la corte ducal de la Dinastía de Württemberg, Christoph Labhardt para la corte de Carlos I de Hesse-Kassel (1654-1730) y para la de Federico Augusto I en Sajonia trabajaron artistas como Johann Melchior Dinglinger (1664-1731), Johann Christoph Hübner (1665-1739) o Johann Christian Neuber (1736-1808).

Como hemos visto, la mayoría de estas producciones estaban reservadas para el disfrute de las monarquías y sagas gobernantes, aunque hoy en día muchos de estos objetos mobiliarios salidos de las principales escuelas (Roma, Florencia, Nápoles, Madrid, París, Praga, etc.) están repartidos por colecciones y museos de medio mundo, numerosos artistas y artesanos, algunos milaneses y especialmente florentinos, realizaron encargos que acabaron lejos de estos centros de producción (Toscana) y ejemplos son las obras en la Catedral de Dubrovnik.

### **Evolución de los elementos decorativos, y en particular de los artrópodos, en la técnica de las piedras duras**

Con características y evidente herencia del Clasicismo Romano, en las piezas salidas de los talleres de la Ciudad Eterna son escasos los motivos figurados, y su decoración se basa casi exclusivamente en motivos geométricos (que revelan claramente una mentalidad más arquitectónica que pictórica). Solo aparecen algunas intarsias con roleos (como mucho

algún vaso con ramo de flores) en composiciones a base a un motivo central (generalmente un polígono o un óvalo) rodeado de elementos geométricos, y es característica de esta escuela la presencia de una cenefa envolvente ininterrumpida con roleos y *peltae* (escudos) alternados. Por ello dedicaremos poca atención a esta escuela en relación al tema que nos ocupa.

En la Escuela Florentina también se aprecia la inicial estética de anacrónica decoración en este oficio, con simples motivos geométricos inspirados en el *opus sectile* romano y que se mantiene hasta el S. XII, periodo a partir del cual empiezan a aparecer algún tímido elemento figurativo (San Miniato al Monte de Florencia, 1202) y que por los gustos de Ferdinand I (1549-1609) tomarán de meramente decorativos a posteriormente figurativos. Elementos tomados de la naturaleza como flores, frutos y pájaros empiezan a aparecer en este tipo de trabajos, sobre todo por su policromía, y claro, los insectos y las mariposas en particular, no tardaron en llegar, siendo a finales del siglo XVI cuando aparecen los primeros elementos entomológicos (Fig. 1) y buenos ejemplos son las mesas del Museo degli Argenti y del Palazzo Pitti. Por la importancia en la creación de piezas y, especialmente por la profusión entomológica de esta escuela, le dedicaremos una mayor atención.

Durante el reinado de Cosme II (1590-1621) se afianzaron estos elementos decorativos y se aplicaron sobre un fondo negro realzando las imágenes donde las aves, especialmente loros y papagayos (Lám. I y II) y las mariposas abundan (Fig. 2, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 14), siendo Jacopo Ligozzi (+ 1627), apasionado por el mundo natural, uno de los mejores autores y sus figurativos y zoológicos diseños (con aves y mariposas) se extendieron por toda Europa y que, como había pasado en los textiles con la seda unos siglos antes, quedó fascinada por estos impresionantes muebles (Fig. 32) por los que se pagaban cifras astronómicas (ejemplo puede ponerse a Felipe II de España que pagaba entre 60 y 200 ducados por lienzos de Ticiano y pagó 500 ducados por una de estas mesas).

Posteriormente entre los objetos mobiliarios realizados con esta técnica siguen siendo frecuentes los temas florales, frutos o guirnaldas generados por diferentes tipos de piedras de bellos colores y con mucha frecuencia aparecen animales especialmente coloreados, en los que siguen predominando aves e insectos, y dentro de ellos generalmente mariposas imaginarias (Fig. 4, 10, 14, 18) asociados a otros motivos, como elementos decorativos.

Como se ha anotado, y en lo que respecta a los insectos, son las mariposas las más representadas, y como ya hemos indicado, empiezan a aparecer en obras realizadas a finales del siglo XVI (Fig. 1). Posteriormente son sin duda los insectos más representados en estas obras (Lám. 1-2), llegando en ocasiones a ser los únicos elementos animales presentes o los únicos elementos figurativos en alguna de las producciones (Fig. 3, 28, 29, 36, 37).

Ya hemos llamado la atención en varias ocasiones sobre la fijación del concepto mariposa con ocelos en la Civilización Occidental (Monserrat, 2008 b, 2009 b, c, d) que, naturalmente, también se refleja en estas obras (Fig. 3, 7, 12, 14). Es griego el origen de esta fijación cultural, y sus representaciones de mariposas (probablemente relacionadas con la sericultura) aparecen frecuentemente oceladas. A través de Plinio conocemos que los griegos obtenían la seda en Kos a partir de la mariposa *Pachypasa otus* (Lepidoptera: Lasiocampidae)



**Detalles entomológicos de manufacturas en piedras duras:** 10: *Girasol con mariposas*, (Florencia, 1664), Museo dell' Opificio delle Pietre Dure (Florencia). 11: Mesa, (Florencia, segunda mitad del S. XVII), Museo del Louvre (París), de Castellucio (2007). 12: Detalle de mesa sobre diseño de *Jacopo Ligozi*, (Florencia, inicios del S. XVII), Museo Nacional de Historia Natural (París), de Castellucio (2007). 13: Plancha frontal izquierda para armario realizado por *Domenico Cucci* (entre 1679-1682) para el Salón de Marte (Versalles), hoy en el Castillo de Alnwick, de Castellucio (2007). 14: Detalle de mesa, (modelo de *Jacopo Ligozzi*, Florencia, c.1614), Uffizi (Florencia), de Guisti (2005). 15: Detalle de mesa, (taller de *Corbarelli*, Padua, s. XVII), Iglesia de Santa Guistina (Padua), de Guisti (2005). 16: Trabajos realizados por *Martin Carlin*, utilizados para decorar un escritorio (c.1780), Musée national de Versailles (París), de Castellucio (2007). 17: Detalle de mesa, (Florencia, inicios s. XVII), Castillo de Frederiksborg, Naturalhistoriske Museum, Hillerød, de Guisti (2005). 18: Detalle mesa, (manufactura de Nápoles, 1749-1763), Museo de El Prado (Madrid), de Guisti (2005). 19-21: Detalles de mesa, (Gobelins, 1680 – 1690), de Castellucio (2007).

**Entomological details in hard stones manufactures:** 10: *Sunflower with butterflies*, (Florence, 1664), Museo dell 'Opificio delle Pietre Dure (Florence). 11: Table, (Florence, second half of 17th century), Louvre (Paris), from Castelluccio (2007). 12: Detail of table on *Ligozi Jacopo* design, (Florence, early 17th century), National Museum of Natural History (Paris), from Castelluccio (2007). 13: Left front plate for cabinet created by *Domenico Cucci* (between 1679-1682) for the Hall of Mars (Versailles), now at Alnwick Castle, from Castelluccio (2007). 14: Detail of table (model by *Ligozzi Jacopo*, Florence, c.1614), Uffizi (Florence), from Guisti (2005). 15: Detail of table (*Corbarelli* workshop, Padua, 17th century), Santa Guistina (Padua), from Guisti (2005). 16: Works performed by *Martin Carlin*, used to decorate a desktop (c.1780), Musée National de Versailles (Paris), from Castelluccio (2007). 17: Detail of table, (Florence, early 17th century), Frederiksborg Castle, Naturalhistoriske Museum, Hillerød, from Guisti (2005). 18: Detail of table (manufacture of Naples, 1749-1763), El Prado Museum (Madrid), from Guisti (2005). 19-21: Detail of table, (Gobelins, 1680 - 1690), from Castelluccio (2007).

(que no posee ocelos) y, en algún caso, la presencia de ocelos en las alas de algunas de estas representaciones sugieren a *Saturnia pyri* o *S. pavonia* (Lepidoptera: Saturniidae) como las candidatas más probablemente utilizadas por ellos en la obtención de la seda. La imagen de mariposa ocelada permanecerá hasta nuestros días en la memoria colectiva y en el ideario del Arte Occidental, aunque en realidad sólo algunas especies europeas de algunas familias, mayoritariamente nocturnas y por ello menos familiares, poseen alas con ocelos (Saturniidae, Notodontidae, Attacidae, Syssphingidae y algún Sphingidae) y muy pocas mariposas, entre las más familiares y diurnas, los poseen (Satyridae y algún Nymphalidae, Papilionidae y Pieridae).

Como hemos indicado estas bellas manufacturas se adaptan más al modelo manierista, y si el Renacimiento había iniciado la observación de la Naturaleza y el placer de estudiarla, en el Manierismo resurge este interés con la incorporación patrimonial entre las clases dirigentes de objetos, no solo suntuarios y artísticos, sino procedentes de estas maravillas naturales (*Naturalia*) y el coleccionismo se abrió paso, y con ello los insectos, que serán observados y admirados de forma muy diferente a como venían siéndolo. Con todo ello, la Ciencia y la Entomología en particular avanzaban, y la observación de la Naturaleza deja su impronta en el Arte en general y en estos objetos decorativos en particular. Por ello, en algunos casos pueden empezar a intuirse, sugerirse o demostrarse ciertas familias o especies del grupo zoológico que nos ocupa. Así en algunas mesas florentinas (parcialmente anotada en la fig. 11) se intuye un cicádido, un acrídido, un satúrnido y un esfíngido y su oruga y en otras (Fig. 27) aparecen insectos que podrían simular especies como *Saturnia pavonia*, *Vanessa atalanta*, *Acherontia atropos*, etc. (Insecta, Lepidoptera: Saturnidae, Nymphalidae, Sphingidae, Geometridae) e incluso algún saltamontes (Insecta: Orthoptera) y un neuróptero (probable *Euroleon nostras*, Insecta, Neuroptera: Myrmeleontidae) (Fig. 27) y en otros trabajos se alcanza un mayor naturalismo y son bien identificables (*Papilio machaon*, *Inachis io*, *Aglais urticae*, *Abraxas* sp., *Saturnia pavonia*, *Zygaena* sp., Insecta, Lepidoptera: Papilionidae, Nymphalidae, Geometridae, Saturnidae, Zygaenidae, etc.) junto a otras más o menos inventadas, como en las mesas en piedras duras realizada por Giuseppe Zocchi (1711–1767) en Florencia hacia 1765 pertenecientes al Museo del Louvre (Fig. 28, 30) o en la del Museo de El Prado de Madrid (Fig. 18) que son bellos ejemplos de trabajos con esta técnica y en los cuales se recurre a los insectos como tema decorativo (Fig. 3, 4, 10).

Es conocida toda la simbología que cada objeto o elemento aparecido en una obra de arte representaba (o quería representar), y todas las manifestaciones artísticas van asumiendo elementos alegóricos con una u otra significación que con herencia medieval se desarrolló en el Renacimiento y alcanzó su auge en el Barroco, periodo donde cada elemento de un cuadro, por ejemplo, representaba algo más que el propio objeto en sí. Aún así consideramos que la inclusión en estas obras de insectos, y dentro de ellos a las mariposas como más frecuentes, no pasa de ser meros elementos decorativos (bonitos) que, sin otra intención ni adjudicación simbólica, contribuyen a realzar la belleza de las obras, aunque no hay que olvidar la consciente o inconscientemente heredada asociación simbólica en el Mundo Clásico (y por ello en la memoria colectiva de la Cultura Occidental) de las mariposas con la inmortalidad del alma, y era precisamente la dureza de

estas piedras el elemento que, como hemos anotado, asociaba estos trabajos a la “inmortalidad” de los personajes a quienes iban dirigidas estas costosas obras.

Con respecto a otros artrópodos, y al margen de las mariposas, ha de indicarse que son mucho menos proclives a definir su identidad, más que, como mucho, a nivel de orden, y salvando algún caso, como el anteriormente citado neuróptero (Fig. 27), no se puede más que citar ortópteros, dípteros/himenópteros, libélulas o decápodos (Fig. 5, 9, 16, 26-31).

Es obvio que estas piezas no se realizaban a bote pronto, sino que se realizaban en base a obras previas realizadas por artistas que aportaban sus trabajos o cuadros eran elegidos como modelos (Fig. 31) que servían como patrón a seguir en la ardua y difícil tarea de llevarlos a la piedra. Observando los elementos entomológicos de algunas de estas piezas, y no solo en función de las especies tratadas (que van a variar más o menos en color y tono en función de los elementos minerales disponibles) sino por su disposición dentro de la composición, es fácil deducir que han sido realizadas con un mismo patrón tomado como modelo. Ejemplo podemos poner en las representadas en las fig. 28 y 30 (salidas de talleres florentinos de la mano de Giuseppe Zocchi y hoy día en París) en las que, si bien parecen bastante diferentes, si reparamos en ellas y en las especies representadas y en su disposición compositiva, veremos que son las mismas mariposas y que coinciden en su disposición. Por otra parte, es evidente que el avance de la Entomología (y la mentalidad científica en general) a lo largo de los siglos en los que estas manufacturas fueron realizándose, irá dejando su impronta en estas obras, y por poner como ejemplo a las mariposas (que son las más representadas en ellas) vemos que desde mariposas iniciales al “estilo romano” (es decir: parece una mariposa y punto) como vemos en las fig. 4, 10, 13, 14, 16 o incluso se “inventan” (Fig. 22-25), se va alcanzando primero una posición más natural (Fig. 11, 12, 18) que acaban siendo suficientemente fidedignas como para demostrar el empleo de colecciones entomológicas o una evidente observación del natural (Fig. 5, 9, 27, 29).

A todo ello hay que sumar, no solo el efecto meramente artístico y técnico alcanzado, sino el correspondiente trampaño como efecto óptico. Este engaño o ilusión óptica, que genera una gran naturalidad en las obras, ha utilizado insectos con esta finalidad ilusoria desde la Antigüedad. En la escultura griega, es conocido que afamados escultores como Pidáís, Callicrates o Myrmecides gustaban de esculpir, como reto, pequeñas figuras con formas de insectos y hay numerosas referencias indirectas entre los escultores griegos, algunos de la talla de Fidias (nacido c. 490 a. C.), relacionadas con los bichos, en particular con las abejas, las cigarras y las moscas, de las que estaba fascinado, y citemos los *Apolo Parnopios* o “asesinos de saltamontes”, refiriéndose a la cigarra (ortóptero) que llevaba en su mano derecha el Apolo de Fidias (450 a.C.) y que hoy día conserva en el Museo Arqueológico de Atenas, y es conocida la anécdota, referida por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, donde hace referencia a unas uvas pintadas por Zeuxis con tanto realismo “que los pájaros volaban a picotearlas y las moscas y las avispa se posaban en ellas”, incluso el propio Zeuxis trató de correr una cortina pintada por su rival Parrasio, creyéndola real, y aunque no se conservan pruebas, es seguro que estos insectos también estaban presentes en obras de Nikias, Apelles, Pausias, Pauson, Mikon, Protogenes o Nealkes). En la Pintura Occidental, y





**Detalles entomológicos de manufacturas en piedras duras:** 22-25: Detalles de figuras 19-21, de Castelluccio (2007). 26: Detalle de figura 31, de Guisti (2005). 27: Mesa, (Florenca, primera mitad del S. XVII), Museo Nacional de Historia Natural (París), de Castelluccio (2007). 28: Mesa y detalles de *Alegoría del aire* con mariposas y orla de flores, a partir de la obra de *Giuseppe Zocchi* (1765), Musée du Louvre (París), de Guisti (2005). 29: Detalle de figura 3, de Guisti (2005). 30: *Giuseppe Zocchi*, Mesa, (c. 1765), Museo del Louvre (París). 31: Detalle de *Vista del puerto de Livorno* a partir de la obra de *Giuseppe Zocchi* (1761), Hofburg (Viena), de Guisti (2005). 32: Gabinete en marfil y ébano decorado con piedras duras, (Augsburg, s. XVII), colección privada (París), de Guisti (2005). 33: Mesa, (Gobelins, 1680 – 1690), de Castelluccio (2007). 34: Motivo de la *Caida del maná*, inicialmente para la Capilla de los Príncipes, hoy en altar mayor de la Basílica de San Lorenzo, (Florenca, 1620), de Guisti (2005). 35: Panel en relieve, (Gobelins, S. XVIII), Palacio Real (Estocolmo), de Guisti (2005). 36: Collar con elementos entomológicos, (Florenca, s. XIX), Victoria & Albert Museum (Londres), de Guisti (2005). 37: Mesa con madera petrificada y elementos entomológicos en piedras duras, (Florenca, S. XIX), colección privada, de Guisti (2005).

**Entomological details in hard stones manufactures:** 22-25: Details of Figures 19-21, from Castelluccio (2007). 26: Detail of Figure 31, from Guisti (2005). 27: Table, (Florence, first half of the 7th century), National Museum of Natural History (Paris), from Castelluccio (2007). 28: Table and details of *Air Allegory* with butterflies and border flowers, from the work of *Giuseppe Zocchi* (1765), Musée du Louvre (Paris), from Guisti (2005). 29: Detail of Figure 3, from Guisti (2005). 30: *Giuseppe Zocchi*, Table, (c. 1765), Louvre (Paris). 31: Detail of *View of Livorno* from the work of *Giuseppe Zocchi* (1761), Hofburg (Vienna), from Guisti (2005). 32: Cabinet in ebony and ivory, decorated with hard stones, (Augsburg, 17th century), private collection (Paris), from Guisti (2005). 33: Table, (Gobelins, 1680 - 1690), from Castelluccio (2007). 34: Detail from *The Fall of Manna*, initially for the Chapel of the Princes, now high altar of the Basilica of San Lorenzo (Florence, 1620), from Guisti (2005). 35: Panel on relief, (Gobelins, 18th century), Royal Palace (Stockholm), from Guisti (2005). 36: Necklace with entomological elements, (Florence, 19th century), Victoria & Albert Museum (London), from Guisti (2005). 37: Table with petrified wood and entomological elements in hard stones, (Florence, XIXth century), private collection, from Guisti (2005).

desde finales del Medioevo y especialmente durante los siglos (XVI-XVIII) en las que estas piezas se realizaban, fueron utilizados profusamente los insectos (en movimiento) con el fin de dar mayor realismo y movimiento a las escenas representadas. Sobre estas entomológicas historietas, es conocida la anécdota apócrifa que mencionan *Filarete* en 1464 y Giorgio Vasari en 1550 que cuentan que Giotto añadió una mosca sobre la nariz del retrato de su maestro Cimabúe quien intentó espantarla al acercarse a admirar el cuadro. Todo esto (me refiero al naturalismo y uso del trampantojo) también es aplicable a las aves y otros elementos zoológicos empleados en estas pétreas obras (comparar fig. 13 con 27).

La Escuela Española conserva sus raíces napolitanas (Fig. 3), su iluminismo, y con él los insectos son frecuentes en sus producciones, y en el Museo de El Prado hay algún buen ejemplo (Fig. 18). No así la Escuela Francesa, que se adaptó a los gustos franceses y especialmente a las necesidades propagandísticas del exquisito y refinado Versalles, y de los talleres de Gobelins salen piezas con elementos descriptivos y paisajes con elementos narrativos y publicitarios que sustituyen a los meramente figurativos, y los insectos van siendo menos frecuentes, tornan a más irreales (Fig. 19-21) o dejan de aparecer. Por el contrario la imagen del poder se exterioriza en estas preciadas piezas y el rey aparece como Marte y María Teresa como Diana (no podía ser menos...), introduciéndose emblemas de su monarquía, liras, objetos bélicos, etc.

Independientemente de las escuelas, con el paso del tiempo los gustos y las modas van cambiando, y en el tránsito del Barroco al Rococó, nuevos elementos decorativos se agregan a estas obras. A finales del siglo XVII, Giovanni Battista Foggini (1652-1725) y el escultor Massimo Soldani-Benzi (1656-1740) realizan en Florencia nuevos diseños con nuevos motivos, hojas crasas, animales, pájaros o delfines, peces, corales, conchas marinas o cerámicas bellamente coloreadas, efectos ilusionistas y trampantojos (*trompe-l'oeil*) que, junto a los bellos insectos, decoran estas bellas piezas.

Poco a poco se abandona el tradicional fondo oscuro utilizando nuevos mármoles claros y otros elementos se van añadiendo con otra, quizás similar, intencionalidad en estas obras. Algunos de ellos no tardan en ponerse al servicio de la exaltación dinástica de las diferentes casas reales europeas y nuevos elementos (heráldicos, simbólicos y propagandísticos) con panoplias, armaduras, cartuchos con iniciales, banderas, etc., aparecen (Fig. 17) añadiendo nuevos elementos decorativos a los tradicionales que hemos venido mencionado y, por ejemplo, en la Escuela Española aparecen trampantojos en base a objetos colocados deliberadamente desordenados sobre un fondo neutro tales como arquetas, armas (puñal en funda, pistola, bolsa de pólvora), instrumentos musicales, pequeños, libros, pergaminos, hebillas, llaves, naipes, tableros de ajedrez, incluso una jícara o unos bizcochos, que nos muestran la cotidianeidad de estos objetos.. Aún así los artrópodos siguen apareciendo, y en particular los de los zodiacos, como en la Mesa del Escudo de Ferdinando Medici del Museo degli Argenti de Florencia.

También la depurada e insuperable técnica alcanzada permitirá una más compleja presentación de los temas a tratar y una mayor profusión de temas narrativos en los que tampoco van a faltar los artrópodos, bien sean temas mitológicos o alegóricos (Fig. 28), costumbristas, locales o bíblicos en los que podemos hallar artrópodos o referencias artropodias, bien porque intervienen en la escena narrada, como es el caso

de la *Caída del maná* (Fig. 34) (recordemos a los lectores que todo parece indicar que el divino maná, que según el *Éxodo* salvó del hambre al Pueblo Elegido durante sus cuarenta años por el desierto, no era otra cosa que secreciones azucaradas de la cochinilla *Trabutina mannipara* (Insecta, Homoptera: Pseudococcidae) y como *alimento celestial, pan de los ángeles, alimento milagroso o pan de la vida*) se cita en otros textos como Salmos 78, 24 s, Apocalipsis 2, 17, Evangelio de S. Juan 6, 31 - 35, etc.) o porque casualmente aparecen artrópodos en escenas cotidianas o de mercadería (Fig. 31) y/o en temas tomados de determinados lienzos previamente existentes que sirvieron como modelo. El tema que escasamente se trata en el Renacimiento (Dieric Bouts y la Escuela de Roberti) es posteriormente tratado por autores venecianos de la talla de Tintoretto, Tiepolo y Luini, y otros autores barrocos, tanto en la pintura (Giovanni Francesco Romanelli, Guido Reni o Nicolas Poussin) como en la escultura (Adam Lottmann). También los artrópodos se mantienen en innovaciones sobre las técnicas originales, como es el caso de las piezas realizadas en relieve, en las que tampoco faltan artrópodos (Fig. 35).

La mentalidad y el gusto barroco y rococó hizo que esta técnica se conjuntara con otros elementos y perdieran protagonismo frente a la orfebrería, el vidriado o la ebanistería (Fig. 18), donde acaban siendo un elemento más de realce del objeto o del mueble, especialmente en la Escuela Francesa (Fig. 32), así como enlazándola en la arquitectura de interiores con los arabescos y salones de porcelanas y cuya moda se prolongará hacia el S. XIX con la nueva estética del Neoclasicismo y el Estilo Napoleónico e Imperio.

Los cambios políticos y sociales no sólo afectaron a la evolución de los gustos barroco y rococó, sino que hacia el siglo XIX se produce una regresión productiva al no estar incentivada por los caprichos de la realeza que, hasta entonces, era la única que se podía permitir tales onerosos objetos, y se produce un cambio en la menor capacidad económica de la nueva burguesía aristocrática, que sigue considerando estas piezas como valiosas y signo de ostentación, pero que resultaban ya inaccesibles, por costosas, incluso para la burguesía más acomodada, hecho que también genera cambios en la producción, en el número y las dimensiones de los objetos y, sobre todo, las piezas realizadas con esta técnica se adaptan a los gustos de la nueva clientela en el Neoclasicismo y en la década de 1760 recuperó su posición como símbolo de estatus aristocrático, conservando los insectos si la temática representada permitía su pequeño tamaño.

Esta “democratización” permite su acceso a un mayor número de personas, siempre dentro de una élite y se impone el Estilo Napoleónico y el gusto Imperio donde aún persisten piezas mobiliarias con elementos realizados en esta técnica y con una temática más severa que no admite la inclusión de insectos, salvo algunas excepciones y en el caso de las manufacturas napolitanas mantuvieron el espíritu ilusionista con elementos compositivos que siguen usando cestos con flores y frutas, bellotas, claveles, etc., entre los que se mantienen pequeños animales, pajarillos, ardillas, ratones y mariposas en algunas de sus creaciones (Fig. 2). También aparecen mariposas en pequeños objetos decorativos o elementos de adorno personal donde siguen utilizándose insectos como elementos decorativos (Fig. 36, 37) muy al gusto de la nueva burguesía neoclásica, y este regusto entomológico cobrará ciertos nuevos bríos en el siglo XX con el Modernismo y el *Art Nouveau*, pero esa es ya otra historia.

La Revolución Industrial acabaría con los modos y las técnicas de producción artesanal y con ellas las del Oficio de las Piedras duras. En Europa sólo algunos centros puntuales (Italia, Francia, España, República Checa, etc.) mantienen en la actualidad ciertas industrias con reminiscencias relictas y técnicas similares para la producción de pequeños objetos dirigidos al gran público (generalmente turístico) que nada tienen que ver en belleza y laboriosidad de las magníficas obras anteriormente expuestas. Las últimas producciones florentinas, dentro del correspondiente estilo, son realizadas en el siglo XIX manteniendo muchas de ellas su legado entomológico (Fig. 37) y aún hoy día, en su sede original de Florencia permanece el laboratorio de restauración (*Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze*) que vio nacer tales irrepetibles objetos en los que hemos visto una intensa vinculación entomológica a lo largo de toda su existencia (Guisti *et al.*, 1978).

Para los lectores interesados anotamos bibliografía citada o recomendada y enlaces con artículos, técnicas, exposiciones, entrevistas y diversa información sobre el tema en los que pueden ampliar y complementar los datos aquí anotados, y podrán comprobar de primera mano la escasa atención que se le ha dado a los artrópodos en estas obras según anotábamos al inicio.

### Agradecimiento

Deseamos manifestar nuestro agradecimiento a Eduardo Ruiz por el tratamiento y composición de las imágenes aportadas.

### Bibliografía

- ACIDINI LUCHINAT, C. 1997. *Tesori dalle collezioni medicee*, Firenze.
- AGUILÓ, M. P. 1996. La colección de mesas de Piedras Duras del Museo del Prado. *Antiquaria*, **142**: 28-34.
- BARBANERA, M. 2003. Alcune considerazioni su Federico II collezionista di pietre dure e sul destino della Tazza Farnese, *Archaeologia classica*, **54**, N° 4: 423-442.
- CASTELLUCCIO, S. 2007. *Les Meubles des Pierres Dures de Louis XIV et l'atelier des Gobelins*, Faton, Dijon, 145 pp.
- CHASTEL, A. 2004. Piedras duras de Toscana, *Revista de arte y cultura de la imagen*, **77**: 61-86.
- CLAUSSEN, P. C. 1989. Marmi antichi nel Medioevo romano: l'arte dei Cosmati, en: *Marmi antichi*, G.Borghini, Roma: 65-80.
- COLLE, E. 2001. Pietre dure e scagliola, en: *La grande storia dell'artigianato, L'Ottocento*, M. Bossi e G. Gentilini, Firenze: 229-234.
- FOCK, C. W. 1982. Pietre Dure Work at the Court of Prague: Some Relations with Florence, *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, **I**: 259-260.
- FUGA, A. 2004. *Técnicas y materiales de arte*. Editorial Electa, Barcelona.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A. 1979. Il Laboratorio delle Pietre Dure dal 1737 al 1808, en: *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Napoli: 77-151.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A. 1980. Il Real Laboratorio delle Pietre Dure, en: *Civiltà del Settecento a Napoli, catalogo della mostra* : 178-186.
- GONZÁLEZ-PALACIOS, A. 1981. *Mosaici e pietre dure*, ("I Quaderni dell'antiquariato"), Fabbri, Milano.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A. 1988 a. Il Laboratorio del Buen Retiro a Madrid, en: *Splendori di Pietre Dure, catalogo della mostra*, Firenze: 260-266.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A. 1988 b. *La manifattura di Luigi XIV ai Gobelins*, Firenze: 242-245.

- GONZÁLEZ PALACIOS, A. 1988 c. *Mosaici e pietre dure: mosaici a piccole tessere-pietre dure a Parigi e a Napoli*, Fabbri, Milano.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A. 1988 d. *Mosaici e pietre dure: Firenze-Paesi Germanici-Madrid*, Fabbri, Milano.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A. 1991. La manufacture des Gobelins de Paris, Mosaïques et pierres dures, Paris-Naples, *Antiquités et Objets d'art*, **17**: 37-51.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A. 2001. *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 355 pp.
- GUIFFREY, J. 1930. *Les Gobelins et Beauvais*, Librairie Renouard, H. Laurens, París.
- GUISTI, A. 1989. *Tesori di Pietre Dure a Firenze*, Milano.
- GUISTI, A. 1994. Il pavimento del Battistero, en: *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, en: A.Paulucci, 2 vol. Modena: 373-393.
- GUISTI, A. 1989. *Tesori di Pietre Dure a Firenze*, Milano.
- GUISTI, A. 2003. *Eternita e nobiltà di materia: itinerario artistico fra le pietre policrome*, Edizioni Polistampa, Firenze.
- GUISTI, A. 2005. *L'arte delle pietre dure*, Le lettere, Firenze, 264 pp.
- GUISTI, A. 2006. *The Art of Semiprecious Stonework*, Oxford University Press, 263 pp.
- GUISTI, A., P. MAZZONI & A. PAMPALONI MARTELLI 1978. *Il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze*, Milano.
- HEIKAMP, D. 1988. *Opere di comesso di pietre dure a Praga*, Catalogo della mostra (Firenze): 232-237.
- HEIKAMP, D. 2002. I marmi colorari della Roma Imperiale, *Catalogo della mostra di P.Pensabene e L.Lazzarini* (Roma 2002-2003), Venezia.
- IMPELLUSO, L. 2003. *La Natura e sus símbolos*, Electa, Milan, 383 pp.
- MONSERRAT, V. J. 2008. Los artrópodos en la obra de Pablo Picasso, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **43**: 469-481.
- MONSERRAT, V. J. 2009 a. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Venecia, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **44**: 603-628.
- MONSERRAT, V. J. 2009 b. Los artrópodos en la vida y en la obra de Vincent Van Gogh, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **44**: 629-642.
- MONSERRAT, V. J. 2009 c. Los artrópodos en la vida y en la obra de El Bosco, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **45**: 589-615.
- MONSERRAT, V. J. 2009 d. Los artrópodos en la vida y en la obra de Goya, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **45**: 617-637.
- MONSERRAT, V. J. & J. AGUILAR 2007. Sobre los artrópodos en el grafiti ibérico, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **41**: 497-509.
- MORASSI, A. 1963. *Il tesoro dei Medici: oreficerie, argenterie, pietre dure*, Silvana, Milano, 41 pp.
- MOUILLEFARINE, L. 1981. Les meubles à incrustations. Pierres dures d'un siècle à l'autre, *L'Estampille*, **134**: 22-31.
- NAPOLEONE, C. 2001. *Delle Pietre Antiche trattato sui marmi romani di Faustino Corsi*, Milano.
- PÉREZ VILLAAMIL, M. 1904. *Artes e Industrias del Buen Retiro: la Fabrica de La China, El Laboratorio de piedras duras y mosaico, Obradores de bronce y marfiles*, Madrid, 108 pp.
- ROSSI, F. 2002. *La pintura di pietra*, Giunti, Florencia.
- TASSINARI, G. 2005. Lettere di una celebre famiglia di incisori di pietre dure: i Pichler, *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano*, **58**, 1: 187-241.
- TUENA, F. M. 1988. Appunti per la storia del commesso romano, "il Franciosino" maestro di tavole e il cardenal Giovanni Ricci, *Antologia di Belle Arti*, **33-34**: 54-69.
- VACCARI, A. V. 1992. *Dentro il mobile*, Neri Pozza, Vicenza.

## Enlaces visitados o recomendados

<http://digital.csic.es/handle/10261/13033>  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Cosmati>  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Opificio\\_delle\\_pietre\\_dure](http://en.wikipedia.org/wiki/Opificio_delle_pietre_dure)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Pietra\\_dura](http://en.wikipedia.org/wiki/Pietra_dura)  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Arquitectura\\_isl%C3%A1mica](http://es.wikipedia.org/wiki/Arquitectura_isl%C3%A1mica)  
<http://es.wikipedia.org/wiki/Taracea>  
[http://ge-iic.com/files/Publicaciones/La\\_tecnica\\_piedras\\_duras.pdf](http://ge-iic.com/files/Publicaciones/La_tecnica_piedras_duras.pdf)  
[http://ge-iic.com/files/Publicaciones/Piedras\\_duras\\_origen\\_y\\_evolucion.pdf](http://ge-iic.com/files/Publicaciones/Piedras_duras_origen_y_evolucion.pdf)  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/150/Mosaicos\\_y\\_piedras\\_duras\\_pasion\\_de\\_principes](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/150/Mosaicos_y_piedras_duras_pasion_de_principes)  
<http://www.florence-tickets.com/index.php?id=115,137,0,0,1,0>  
[http://www.masdearte.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4938&Itemid=5](http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4938&Itemid=5)  
[http://www.metmuseum.org/special/pietre\\_dure/more.asp](http://www.metmuseum.org/special/pietre_dure/more.asp)  
<http://www.museodelprado.es/coleccion/artes-decorativas/>  
<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/colecciones-reales-espanolas-de-mosaicos-y-piedras-duras-las/>  
<http://www.museosflorenzia.com/museo-de-las-piedras-duras/>  
<http://www.opificio.arti.beniculturali.it/index.php?it/73/il-museo>