

INTARSIA Y MARQUETERIA EN EL RENACIMIENTO: ITALIA Y ALEMANIA

María Paz Aguiló Alonso

Instituto de Historia. C.S.I.C. Madrid

En un momento determinado, a principios del siglo XV, cayeron en desuso en Italia los revestimientos estucados y pintados de las paredes del Trecento, comenzando a extenderse la labor de paneles de madera decorados con taracea y considerándose, en un principio, como creadores de esta técnica a los Hermanos Lendinara, originarios de Ferrara, quienes consiguieron superar la pobreza de colorido y el oscurecimiento, producido por el aceite y los hierros calientes, realizando unas obras en que lo geométrico dejaba paso a las formas heráldicas y a las *vedute* en sustitución de la pintura. Contrastando las fuentes pictóricas, esencialmente Ghirlandaio o Carpaccio, se observa que la decoración de este tipo se empleaba en unos lugares determinados: friso alto, *spallieras* como la mostrada por Ghirlandaio en 1490 a base de taraceas, pinturas y mármoles en las habitaciones de Isabella d'Este en Mantua o el studiolo de Federigo de Montefeltro en Urbino. Comunmente se cita para la conlmg.uración de la importancia de este arte el capítulo de Vasari titulado *Del mosaico di legname, cioè delle tarsie e dell'istorie che si fanno di legni tinti e commessi a guisa de pittura*, en el cual alaba la técnica de la tarsia y si bien la limita dada su peculiaridad lingüística como demostró Chastel eleva su existencia a la categoría de entrecuzamiento de las artes, disminuyendo la diferencia entre el concepto artesanal y la pintura¹.

A las obras clásicas del arte italiano de Chastel² o Ferretí³, hay que añadir la investigación de los últimos años, que aporta como principal novedad el casi seguro origen de la tarsia pictórica en Siena en lugar de en Florencia como hasta ahora se venía haciendo⁴. Lo cierto es que es en Siena donde aparece la primera referencia documental al término tarsia descrita como *tarsia a toppo*⁵. La tarsia de Img.uras parece tradición mas sienesa que florentina ajustándose hoy su origen en la silleria de la catedral de Orvieto y alcanzando su apogeo en el banco de la capella dei Signori en el Palazzo Publico de Siena, realizado por Domenico di Niccolo Y Mattia di Nanni di Stefano llamado il Bernarchino su discípulo (+1433) bajo la Maestá de Simone Martini (Sala degli Consegli P.Pubblici)⁶. Aquí, además de la *Alegoría de la Justicia*, los paneles de romanos ilustres apoyan la teoría entonces mantenida de la fundación de Siena por los romanos. Con idéntica intención en 1337, Ambrosio Lorenzetti decoraba el exterior de la Sala de Consejos con historias romanas y el mismo Simone Martini pintó un héroe de la Roma Republicana como *exempla civilia*.

Domenico di Niccolo en el coro de la catedral de Orvieto aplica *laminiae*, tiras laminadas de madera para controlar la gradación de colores especialmente en las vestiduras, mientras que Mattia di Nanni *optimus et peritus magister lignaminis* se adelanta el uso de la intarsia Img.urativa cincuenta años antes de que la *Memoria* de 1470 de Benetto Dei, agente de los Medici, nombrara a Antonio Manetti y a Giuliano da Maiano *maestri di prospettiva*. Hay evidencias de que ya estaba establecida la distinción que hace Giovanni Rucellai entre *maestri di disegno* y *maestri di tarsie e comessi*. Tanto Niccolo como Nanni hacen pavimentos de mármoles en la Catedral de Siena, incluso un medallón con la Historia del Rey David, técnica que se utilizó igualmente en fechas tempranas en Verona y en Sta Maria dei Frari en Venecia.

Lo cierto es que el verdadero impulso de la tarsia vino avalado por las Img.uras de Lorenzo y Cristoforo Canozzi di Lendinara activos en Ferrara a mediados del siglo XV. La amistad de Lorenzo con Pietro della Francesca hace aformar a Luca Pacioli en *De Divina Proportione* en 1449 “provero dar al lector noticia de la perspectiva según documentos del maestro Piero della Francesca y del suo caro fratello Lorenzo Canozo que fue supremo maestro en esa facultad como demuestra sus famosas obras de tarsia en el coro del santo en Padua y en su sacristía en Venecia en la Cà grande”.

En el coro de San Giorgio de Ferrara los Lendinara realizaron dos cuadros pictóricos, uno con una perspectiva y otro ilusionista, mostrando una alacena con objetos que serán la base de la evolución posterior de este arte: trampantojos en los que se incluyen objetos varios, libros, herramientas del oficio, instrumentos musicales y científicos como esferas o astrolabios.

El resto de la decoración estaba constituido por tarsia geométrica, la denominada *tarsia a buio*, elementos insertos en excavados y *tarsia a toppi* compuestos de elementos geométricos formados en taller e insertos en piezas de 40 cm.

El trabajo de la tarsia en el área Véneta va definiendo sus límites, adquiriendo importancia con los nuevos estudios realizados con ocasión de las restauraciones, con obras definitivas como la de Bagatín⁷ o los nuevos hallazgos de manuscritos inspiradores de temas para los paneles como los de Savetteri, quien analizando el texto de la *Laus perspectivae* de Matteo Colacio, identifica la perspectiva con la técnica de la tarsia, llegando incluso a relacionarla con la disciplina de la Retórica⁸.

Sin duda el desarrollo de la tarsia debe su impulso a la búsqueda de efectos tridimensionales y la perspectiva, ya que los trazados convergentes a un punto de fuga y la retícula geométrica generada se adaptaba con facilidad a la labor de la intarsia. P. Thorton, a partir de

un dibujo de una cabeza en la colección de Windsor Castle, reconoció la preparación para una obra de tarsia, pues se requería que las piezas de madera estuvieran claramente diseñadas para su interpretación en madera y estableció una verosímil relación entre los Lendinara y Mantegna⁹ y se han publicado datos documentales que evidencian que Giuliano da Maiano para la sacristía de Florencia utilizó modelos de Finiguerra, Baldovinetti y posiblemente de Antonio di Pollaiuolo.

Imágenes básicas para el desarrollo de la tarsia en Florencia fue Francesco di Giovanni di Matteo, *il Francione*, maestro de los Maiano, Giuliano da Sangallo, los Pontelli o Francesco d'Agnolo, llamado *la Cecca*. Ingeniero florentino, ebanista, arquitecto ingeniero militar, llenó con sus obras y trabajando con varios discípulos toda la labor de tarsia del norte de Italia entre 1470-1490. Con Giuliano da Maiano exclusivamente realizó las puertas de la sala de Udienze y la dei Gigli en el Palazzo Vecchio, atribuyéndose a su mano las imágenes en tarsia de Dante y Petrarca, si bien su nombre ha sido generalmente oscurecido por los de sus discípulos. El taller del Francione fue uno de los más importantes de los ochenta y cuatro que había en Florencia en la década de 1470. En él trabajaron Antonio Manetti, Giovanni da Gaiole, Giuliano da Maiano o Francesco Monciatto.

Desde los años 1435 y con la ejecución de la sacristía del Duomo florentino, el nombre de Giuliano da Maiano, entallador y arquitecto, se erigirá como uno de los más importantes discípulos del Francione. Uno de sus colaboradores en la sacristía florentina, Antonio Manetti, realizó también el armario de la sacristía de la catedral de Siena, con representaciones de la Anunciación, Natividad y la Presentación.

La labor de Giuliano se ha considerado hasta ahora además íntimamente ligada a la realización de los *studioli*, que nobles y altos dignatarios eclesiásticos introducen como espacios privados del saber en la segunda mitad del siglo XV, en los que se desarrolla un programa pictórico dedicado a la sabiduría, al mundo antiguo y al humanismo principesco, y cuyos recubrimientos parietales propician el uso de la tarsia ilusionística. Urbino, Gubbio, Fiésolo, Belfione, son algunos de estos espacios que perdurará hasta el siglo XVII¹⁰.

Uno de ellos, el de Urbino, recientemente estudiado por Fabio Benzi¹¹, pese a ser muy conocido no había sido estudiado por falta de documentación. Los investigadores lo obviaron o lo atribuyeron a Giuliano da Maiano o a Francesco di Giorgio, apuntándose que había utilizado cartones de Boticelli. Benzi por su parte considera que los *maestri di legname* eran artistas capaces de realizar paneles y de crear tarsias usando cartones con pocas variaciones. El que los artistas hicieran cartones para los *legnaioli* es una consideración romántica del siglo XIX, que veía imposibles las grandes obras de arte sin el reclamo de un artista reconocido. Atribuye la realización del de Urbino a Baccio di Giovanni di Matteo, Baccio Pontelli, quien,

aunque aparece documentado en Pisa entre 1471-79, para Benzi no implica una presencia física excluyente. Su lugar de actividad era Florencia. De Baccio se conservan tres virtudes y la silla fechada en 1475, que tras el incendio de la catedral de Pisa se conservan en el museo dell'Opere del Duomo, mal atribuidas. Benzi ha encontrado una afinidad estilística fuera de dudas entre las tarsias del Palazzo Vecchio y las de Urbino. Comparado con las obras de Pisa el *studiolo* revela una unidad cultural y una analogía expresiva más evidente que ninguno de los conjuntos de la sacristía de Florencia de Giuliano da Maiano Así las virtudes pisanas evidencian la actividad de Pontelli como “legnaiolo prospettico”, mientras que el retrato del duque parece estar más cerca del Francione, quien estaba a su servicio como ingeniero militar, delegando posiblemente el resto de la obra a Pontelli.

La obra de Giuliano en la abadía de Fiesole fue asimismo relevante, atribuyéndose aquí la realización de un importante armario, esta vez sobre diseños de Baldovinetti, como la labor, documentada de su hermano Benedetto en la década de los ochenta que implicaban la construcción de un *lettuccio* para el rey de Nápoles y dos *assoni* para el de Hungría. Precisamente el traslado de estas obras y su deterioro irreversible condujeron a ambos a abandonar la tarsia en madera a favor del trabajo en mármol.

En Siena fue relevante la actuación de la familia Barili, ya entrado el siglo XVI. Antonio, en la capilla de San Juan de la catedral senense, creó un tipo de personaje detrás de ventanas, realizado con piezas grandes proporcionando a las superficies efectos pictóricos, conseguidos gracias a teñidos artificiales, mientras que su hermano Giovanni estableció una relación en Roma con la labor de las loggias vaticanas de Rafael, hasta su muerte en 1529.

El final del siglo XV y el primer tercio del XVI viene marcado por la actividad de la tarsia monteoliviana, cuya iconografía se halla entre el lenguaje severo y cortante de los Lendinara y el estilo luminoso y pictórico de Capoferri y fra Damiano Zambelli los monjes benedictinos hicieron efectiva la regla de San Benito “ora et labora artifices si sunt in monasterio cum omni humilitate faciem ipses artes”. En las ordenanzas del Capítulo General de la Congregación dadas en 1487, Santa Justina de Padua establecía que la tarsia para no suscitar la admiración y el murmullo de los laicos podía adornar solo los lugares destinados al culto. Incorporada la técnica a Monte Oliveto por fra Sebastiano da Rovigno, documentado en Ferrara y Florencia hasta 1474 y de quien no subsisten obras, su principal Img.ura fue Fra Giovanni da Verona, el más famoso de los olivetanos, elogiado por Vasari¹² y estudiado con mayor profundidad que los demás por Rognini y Molli¹³. También originario de Ferrara entra en 1476 en Monteoliveto y ya en 1492 es elegido para trabajar en la cartuja de Pavia, obra que no llega a ejecutar. Sus principales realizaciones se circunciben al coro y sacristía de Santa Maria in Organo, obras

realizadas entre 1494-5, el coro de Monteolivetto Maggiore y las intarsias de la napolitana iglesia de Sta Andrea dei Lombardi, cuyos respaldos se conservan hoy en la catedral de Lodi. En ellas, especialmente en los coros utiliza el repertorio lentinense con armarios ilusionistas, que incluyen objetos con sentido simbólico y vedute urbanas reales o ideales de gran influencia veneciana en arquitecturas clásicas de acusado verticalismo y otras con pájaros en primeros planos. Los cuerpos estereométricos que se incorporan ahora a las alacenas entreabiertas se basan en los dibujos de Leonardo para ilustrar *De divina proportione* de Paccioli y sobre todo en sus *Construcción de sólidos regulares y sus derivados*, imágenes articuladas que transparentan la cara posterior, pendientes de un hilo con su nombre latino. No hay que olvidar que también en Venecia en 1509 se publicó el tratado *De quinque corporibus regularibus* de Piero della Francesca, que contribuyó igual que las anteriores a la popularización de estos elementos.

En 1511 es llamado a Roma para colaborar en la decoración de la Cámara della Segnatura por orden de Julio II. León X le encargó las puertas de la estancia del *Incendio del Borgo* que fueron destruidas en los acontecimientos de 1525. Su obra fue continuada por su discípulo fra Raffaello da Brescia, quien realizó entre 1513-23 el coro de San Michele in Bosco de Bolonia¹⁴ obra en la que, entre tallas y grutescos, sigue fiel a los arcos bicolores de los Canozzi, introduciendo diferentes objetos, como los instrumentos de los intarsiatori, diferentes aperturas y diferentes formas de iluminación, características visibles en el fascículo para el coro de Monte Oliveto realizado en 1520, hoy en el Museo Civico di Brescia.

El paso de los alpes: la intarsia en Hungría

La opinión más generalizada es que el Renacimiento húngaro constituyó un fenómeno aislado, relacionado únicamente con la corte de Matias Corvino, debido a la boda de este rey con Beatriz de Aragón hija del rey de Nápoles. En realidad durante la Edad Media hubo dos reyes húngaros nacidos en Venecia, por lo que los contactos con la República y con la corte papal fueron decisivas para las ciencias y las artes del país. En el siglo XIV, Carlos Roberto de Anjou creó un estado de tipo italiano con relaciones con Nápoles y Florencia y durante el reinado de Luis el grande hubo en Buda una colonia de florentinos. La Universidad de Pécs, fundada en 1367, lo hizo con modelo y profesorado italiano. Ya en el Quattrocento, Segismundo, rey de Hungría y emperador del Sacro Imperio impulsó la cultura humanística italiana. En su corte trabajaron ebanistas y maestros de tarsia: Pellegrino di Terma y Matteo Ammannantini *il grasso legnaiuolo*, este último amigo de Brunelleschi, que vivió en Hungría hasta 1444, según consta documentalmente. Sí es cierto que las relaciones con Italia se consolidaron en el reinado de Matias (1458).

La mayoría de los artistas vinieron de Florencia y Nápoles, pero mantenía agentes en Venecia que compraban para él. En el palacio de Buda se construyó un *studiolo* en tarsia como los de Urbino y Gubbio. Para él eran los *cassoni* intarsiados que, al deteriorarse con el traslado, decidieron a Benedetto da Maiano a dedicarse al trabajo en mármol, como se ha dicho más arriba.

Domenicus Dominici, discípulo de Francione, quien trabajó en Florencia en la capilla de la Anunziata en Santa Maria dei Servi, y ya *maestro d'intaglio y di tarsia*, llegó a Hungría en 1480 con su hermano Johannes Antonio Dominici y Bartolomeus del Citto.

De entre los italianos allí establecidos, destacó el veneciano Francesco Marone quien en 1511 realizó la sillería de Nyirbátor, siguiendo exactamente las estampas de grutescos venecianas y en las que aparecen también alacenas ilusionistas con objetos en su interior, incluso con un relicario de brazo en una de ellas. Del mismo año era el armario archivo de Bartfa Bardejov y un poco posterior, ya de los años treinta, la sillería de la iglesia de Santiago de Lócse, en la que aparece firmada *Greg- Tisle*, (es decir Gregorio, ebanista), sillería que, como la de Eperjes (Presov), presenta las características tarsias centroeuropeas de paisajes con edificios, torres, iglesias y casas superpuestas sin perspectiva, en estrechos paneles centrados en grandes superficies lisas flanqueadas por cenefas en tarsia *a toppo* que tomarán carta de naturaleza en el Tirol a finales del siglo. Siguiendo ya los tipos procedentes del sur de Alemania, de Augsburgo, a partir de 1544, como la sillería de Késmárk realizada por Christophorus Langius, la tarsia continúa decorando las sillerías y bancos de iglesias húngaras y las arcas de novia hasta mediados del siglo XVII como la sillería de Körmöcbánya¹⁵.

La intarsia en Alemania

En el trabajo de la madera en Alemania, sobre todo los territorios de Sur, presentan desde el inicio, en el siglo XV una innegable relación con los maestros italianos, que han extendido su quehacer por la zona alpina y Hungría, si bien llega un momento a mediados del siglo XVI, cuando el empuje de los grandes ebanistas, sobre todo de Peter Flötner, eleva hasta altas cotas este arte, en el que encontrará un campo decisivo la técnica de la tarsia, que se desarrollará durante la segunda mitad del siglo XVI hasta altas cotas de perfección y belleza, que ya en la época recibió la denominación de *künstig*, es decir artístico en sentido de artificioso.

Durante la segunda mitad del siglo XV los entalladores alpinos chapearon los armarios con maderas de arce o fresno de gran expresividad ornamental, técnica que se utilizó también durante el siglo XVI combinándose con la intarsia, en lo que documentalmente en España

se llamaba “madera de aguas de Alemania”. Los talleres de Suabia, especialmente los de Ulm y los del Tirol pronto introdujeron taraceas geométricas y torres góticas en perspectiva como las húngaras.

A diferencia de los países mediterráneos, Alemania se caracteriza por utilizar solamente maderas de diferentes colores denominan intarsia de sierra (*gesägte*), frente a la intarsia pura (*reiner*), realizada mediante la incrustación de marfil o hueso sobre nogal, reservada para otros destinos, como las cajas de ballestas o las culatas de las armas de fuego¹⁶. Un poco más tarde aparecen en la corte archiducal de Innsbruck, en Ambras, un tipo de mueble en raíz de nogal y placas de marfil grabado ya de 1600, con grutescos encuadrando los escudos imperiales.

A pesar de la relación de la corte de Mantua con Augsburgo no se conoce una relación directa del arte de la intarsia italiana en Alemania. Las decoraciones en perspectivas que se conservan en Alemania, como la sillería de Ulm, son más simples que en Hungría, conservándose en el sur del Tirol y en las vertientes de los Alpes italianos intarsias abstractas a base de imágenes geométricas. La intarsia de maderas representando perspectivas arquitectónicas se encuentra al norte de esta línea después de 1500. El motivo de la puerta entreabierta del studiolo de Urbino, realizado por Baccio Pontelli, aparece en el pupitre intarsiado en el marco de una puerta en Coburgo, realizada en 1504 por Kaspar, carpintero, posiblemente aprendido en Italia.

Los espacios ilusionistas con punto de vista muy bajo, no utilizado en Italia, las *Vedute*, debido a la influencia de las perspectivas durerianas y a los grabados de Rodler publicados en Frankfurt en 1531 y 1546, como demostró Lisselotte Möller, alternan con los *Mauresken*, la decoración de arabescos finos en una madera contrastada con la base, lenguaje decorativo de Peter Flötner, siguiendo de cerca, al igual que las vedute, los modelos difundidos por las estampas, en principio procedentes de la escuela de Fontainebleau. Los intarsiatori alemanes estudian las perspectivas de Durero y de otros tratados inmediatamente posteriores: la *Perspectiva* de Hieronymus Rodler (1531).

Como introductor de las *Vedute* por ahora se considera al maestro H.S, activo en Thurgau y en la Suiza oriental, quien aúna el desarrollo arquitectónico del mueble, con el con los paneles en *Holzintarsie* realizados para el palacio de los Függer en Donauwörth, o en el palacio Holderstein, hoy en Berlín. Estas vistas arquitectónicas exteriores e interiores se disponían en pequeños cuadros en la parte alta de los empanelados, plafones de las puertas y en los frentes de las arcas. El monogramista H.G y Hans Wagner componen con el maestro H.S, el grupo de ebanistas de la Alta Alemania que impulsan las intarsias arquitectónicas en la primera mitad del siglo XVI.

Mientras en Italia los motivos decorativos permanecen en su mayoría abstractos y geométricos, desarrollando lo vegetal solo a partir de los grotescos, los embutidos alemanes se preocupan del arabesco, a partir de los modelos de Peter Flötner y en muchos casos ampliando los temas. Junto a ello los alemanes continuarán con la utilización de flores y hojas, en una interpretación naturalista y a veces lírica, como los jarrones de flores, los *Maikrüger*, apenas utilizados en Italia.

Hacia mediados del siglo XVI se advierte un incremento de la moda, por no decir manía, de la intarsia en empanelados y portadas de madera, en los que, incluso los elementos tectónicos, columnas y capiteles están embutidos dando la impresión que los entalladores que rivalizaban en la búsqueda de luces y sombras mediante el teñido de las maderas haciendo alarde de su maestría y fantasía.

Como trabajo temprano pueden catalogarse las puertas del palacio de Neuburg, hoy en Berchtesgaden, fechadas en 1558 y documentadas como obra del escultor y ebanista Bernhard Danner, con conexiones estilísticas con Nuremberg y Augsburgo, estando sus vigorosos arabescos cercanos al estilo de Flötner. Los zócalos aparentando sillares en punta de diamante y los encuadres de los arabescos en los plafones, recuerdan a lo que ya había realizado Ducerceau, mientras que en el tercer portal se comienza a intuir una representación perspectivística – labores de curvas al estilo de Cornelis Bos con cardinas¹⁷. Es quizá este el punto de partida del juego de perspectivas tan importante en los años sesenta, como los cartuchos plumeados del escritorio del museo Victoria & Albert de Londres del maestro H·S¹⁸. En él aparece también un importante motivo de la intarsia sudalemana, especialmente suaba y de los Alpes: las ruinas arquitectónicas, tema que se remonta a los grabados de Leonard Thiry y de Ducerceau de 1550, ampliados posteriormente por el augsburgués Lorenz Stöer en su tratado *Geometria et Perspectiva etlicher zerbrocherer Gebew* de 1567. Los motivos de ruinas de la puerta de Neuburg se asemejan a uno de los dos portales del Escorial, relacionados con Augsburgo¹⁹ aunque en el principal de estos (1567) entra en juego un elemento manierista igual que el Wrangelschrank (1566) en los motivos estereométricos simbólicos de los frisos, aunque la fuerte acentuación de las divisiones arquitectónicas y en las asimismo fuertemente destacadas guarniciones, se desvían estilísticamente del referido emblemático escritorio²⁰.

Todos los trabajos artísticos de taracea se cruzan en Augsburgo. Allí utilizando maderas teñidas y quemadas, se descubrió en el siglo XVI una máquina para mejorar, afinar y aligerar los cortes de las chapas de madera. En Augsburgo se encuentran ebanistas como Liehnart Stromair, a quien se atribuye el armario de la colección de los duques de Hernani²¹ y los Weisshaupt, documentado uno de ellos Bartolomé, como autor de las puertas de El Escorial para las que empleo como modelos grabados de Hans Vredeman de Vries, de la perspectiva de

Rodler y de los *Corpori*. de Jamnitzer y que asentó aquí su hijo Jeremias, encargado de traer los “muebles artísticos” que mandó comprar Felipe II en Augsburgo²².

Las taraceas de arabescos combinando positivo y negativo, podrían considerarse como augsburguesas, pero es un tipo muy difundido que, al igual que los Maikrüger, aparecen desde Colonia hasta Suabia, combinando arabescos, perspectivas, arquitecturas ruinosas y cuerpos enrollados en perspectiva, con una interesante derivación hacia Suiza, hacia Ulm, con las compartimentadas superficies y variados tonos de la madera o hacia el Tirol con sus taraceas arquitectónicas marmorizadas, como el escritorio del Ermitage, con juegos de perspectivas de objetos cristalinos procedentes de Stoer, creando naturalezas muertas de tipo manierista, tal y como aparecen en el escritorio de la archiduquesa Anna Katharina en el convento de Servitas de Innsbruck (1590), mientras en Nuremberg la tendencia a la plasticidad arquitectónica en los armarios, no fue centro relevante en la intarsia.

La irradiación de la intarsia augsburguesa se extiende por el norte de Alemania, en tres puntos esenciales: Colonia, Lübeck y Coburgo. En Colonia esa influencia sudalemana se muestra en las marqueterías de vasos con flores, volutas enrolladas en perspectiva de tipo tiroles, que constituyen un repertorio con un sistema ornamental prácticamente sin estilizar, tan propio de los Países Bajos que, en opinión de Kreisel²³, casi deberían estudiarse dentro de la producción de estos países acercándose a lo holandés. En sus armarios de dos cuerpos aparecen *Imágenes* y arquitecturas realistas, animales como cisnes encuadrados por frisos y cenefas que recuerdan la tarsia geométrica italiana o las obras húngaras. Lo mismo puede decirse de la zona noreste, Schleswig Holstein y Lübeck, en la que la influencia del ámbito del Bodensee era visible en los empanelados del Ayuntamiento²⁴. El foco tirolés continuó activo ya bien entrado el siglo XVII, al igual que en la zona fronteriza francoturingia, destacando las intarsias coloreadas de Veste Coburgo hacia 1630, en la culta corte del príncipe de Sajonia Coburgo, quien casado con Margarita de Braunschweig, conoció bien las intarsias de Lübeck. Se trata de marqueterías de plantas naturalistas, casas, *Imágenes* con mucho color en maderas teñidas en un tono generalmente claro, cuyo máximo exponente es la puerta central de la Hornstube de Veste Coburg 1632 en la que se representan cacerías del duque de Coburgo, ya sin ningún atisbo italianizante.

IMÁGENES

Img. 1



MATTIA DI NANNI. *Alegoría de la Justicia*. Siena h.1430. Metropolitan Museum N.York.

Img. 2



FRA GIOVANNI Da VERONA. *Perspectiva*. H. 1520. Verona. Sta Maria in Organo

Img. 3



FRANCESCO MARONE. *Alacena ilusionista*. 1511. Nyirbátor. Hungria.

Img. 4



Intarsia suaba. *Der Wrangelschrank*. 1566. Museo de Münster. Alemania

Img. 5



Escritorio con intarsia. Augsburgo 1565. Londres. Victoria & Albert Museum

Img. 6



Intarsia coloreada. 1632 . Hornstube. Veste Coburg. Alemania

Notes

¹ Vasari *le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* 1568 .vol I 157 yss.

² “Marqueteria et Perspective au XVe siècle” *La Revue des Arts* III. 141-154.;

³ “I maestri della prospettiva” *Storia dell’Arte italiana*, vol. XI, Torino 1982 462-469

⁴ K. Christiansen “Mattia di Nanni’ intarsia bench for the Palazzo Publico Siena” *Burlington Magazine*. Junio 1987 nº 1131. 372-397.

⁵ Secciones de 5 cm a base de piecicillas geométricas de cinco mm, firmando bandas geométricas que se repiten ocho veces, lo que las convierten en fajas de 40 cm.que se colocan sobre la madera de roble excavando un canal.

⁶ Desmantelado en 1802, tres paneles montados como un banco del Cinquecento pasaron al Museum of Fine Arts de Montreal procedentes de una colección particular en 1994 y otro al Metropolitan Museum de Nueva York.

⁷ *La tarsia rinascimentale a Ferrara* .Centro Di. Ferrara 1991

⁸ Chiara Savetteri “La *Laus perspectivae* di Matteo Colacio e la fortuna critica della tarsia in area veneta” *Ricerche di Storia dell’Arte* 1998, nº 64: *Scritti d’arte*. 5-22

⁹ “Tarsia, design and designer” *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 1973. 337

¹⁰ Liebermann “*Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis 1600*. Berlin 1977y Cierivia, Claudio *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*. Ferrara. Instituto di Studi Rinascimentali. Modena 1988

¹¹ “Baccio Pontelli, Francione e lo studiolo ligneo del Duca di Montefeltro a Urbino” *Soria dell’arte* 102.2002. nuova serie nº 2, 7-21

¹² *Vitae* I, 143-4; V 99-116.

¹³ Luciano Rognini *Tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona a Santa Maria in Organo*. Veron 1985 y Giovanna Baldissin Molli “Fra Giovanni da Verona e l’arredo della sacrestia “più bella... che si fusse in tutta Italia” *Arte Cristiana* nº 788. 1998. 353-366

¹⁴ Desde 1812 18 sillas se hallan en Malvezzi en la capilla de San Petronio

¹⁵ Maria Zlinsky- Sternegg *Renaissance Inlay in Old Hungary*. Corvina press Budapest. 1966.

¹⁶ Del segundo cuarto del siglo XVI y procedente de Nuremberg se conserva una escribanía con taraceas de marfil y madreperla, dibujando complicadas figuras en perspectiva, según modelos italianos, que proceden de la *Perspectiva Corporum Regularium* de Wenceslas Jamnitzer, y cuyas caras laterales recuerdan grabados de Virgil Solis.

¹⁷ Berliner II. 152-57.

¹⁸ Distinto del citado anteriormente monogramista de Thurgau

¹⁹ L.MÖLLER *der Wrangelschrank und die verwander süddeutschen Intarsienmöbel des 16. Jahrhunderts*. Berlín 1956.

²⁰ Para el sentido simbólico y la correspondencia entre arte y ciencia en los escritorios augsburgueses, vease “Arte y Marte” *Durch Wissenschaft und Kunst*”. Ausstellung Katalog *Stilleben in Europa*. München-Baden. 1980 y H. APPUHN *Die augsburger Schreibtischen*. 1998.

²¹ FEULNER, A. “Der deutsche Kistler L.Stromair”, recogido en Aguiló (1993) cat nº 247 y expuesto en el Palacio Real en la exposición *El Alcázar de Madrid* (1991), que perteneció al emperador Maximiliano II.

²² AGUILÓ “La ebanistería alemana en el Monasterio del Escorial” *Real Monasterio Palacio del Escorial* 1985 y *Mueble en España XVI-XVII*. Madrid 1993. 103-105.

²³ *Die Kunst des deutschen Möbels*. 1974.

²⁴ Destruídos en la segunda Guerra Mundial