Al voltant de la cadira

Estudi preliminar i recuperació dels daurats de la carcassa d'una cadira portable eucarística del segle XVIII que pertany a la col·lecció de la Hispanic Society of America.

Text i fotos: Philippe Avila, restaurador i historiador del marc

Són poques les vegades en què sorgeix l'oportunitat de restaurar un carruatge espanyol. Aquests vehicles van arribar al seu ple desenvolupament durant els segles XVIII i XIX i després van caure paulatinament en desús. El canvi en els costums, l'evolució de les tecnologies i el manteniment constant i meticulós necessari per al seu ús no han facilitat la seva òptima conservació. Aquesta és, doncs, la raó principal per la qual avui només en queden alguns exemplars en museus, col·leccions reials i altres cases nobiliàries.



1. La cadira portable eucarística en el seu estat original.



2. Vista general després d'acabar la intervenció i haver recuperat els acabats originals.

Foto: cortesia de la Hispanic Society of America

Dins d'aquest petit grup es distingeix un grup encara més petit dedicat a ús religiós. Per aquesta particularitat es poden considerar aquests vehicles singulars, ja que la seva funció es va limitar en el seu temps al transport del viàtic durant les celebracions del Corpus, així com per atorgar els sants sagraments als malalts en perill de mort[1]. Per totes aquestes raons, s'han d'entendre no només com a vehicles i mobles, sinó també com a altars portàtils d'alt valor simbòlic.

En el conjunt que formen les berlines i les cadires portables eucarístiques, el vehicle més antic que es conserva a Espanya és una cadira portable de la segona meitat del segle XVII. Es troba localitzada al costat de tres exemplars més del segle XVIII, a la Capella Reial de la catedral de Granada. A la parròquia de San Ildefonso, també a Granada, es conserva *in situ* una magnífica berlina de mitjans del segle XVIII. A Madrid existeixen dues cadires més: al Museo Arqueológico Nacional i al Palau Reial (amb dues reutilitzades)[2]. Al Museo Nacional de Artes Decorativas es pot veure la cabina d'una berlina eucarística de mitjans del segle XVIII, similar en algunes de les seves parts a la de Granada[3]. La cadira portable eucarística de la Hispanic Society de Nova York és l'única que es conserva a l'estranger. Finalment, es pot comptar una altra berlina d'aspecte molt més tosc (reutilitzada també) a la catedral de Calahorra (Logronyo, La Rioja).

Aquests són, resumint, tots els vehicles eucarístics que s'han conservat fins avui[4].

El valor que projecten aquestes peces va més enllà del simple concepte de vehicle. Rau en una sèrie de factors que ajuden a entendre-les com a delimitadores d'un espai transcendental. En efecte, les cadires i les carrosses van ser específicament dissenyades per al transport del viàtic. La seva característica definitòria és que tots els costats presenten buits. Es diferencien així dels models seculars, que mantenien part dels laterals i del darrere cecs per protegir la intimitat dels passatgers. Les cadires portables eucarístiques es van fer per atorgar la major visibilitat possible al viàtic. En l'exemple més tardà (a la Capella Reial de Granada) veiem com aquesta funció es va potenciar al màxim, ja que es va fer servir vidre a la coberta, per tal de permetre la visió de l'interior des de les balconades de les cases.

Amb l'afany de reforçar aquest efecte visual i jerarquitzar les diferents representacions pictòriques, la seva carcassa també es va daurar. El valor que s'ha donat a l'or per simbolitzar la divinitat i crear un ambient sacre, amb els seus subtils efectes de llum, ha estat un recurs comú en moltes cultures des de temps immemorials. Les cadires i les carrosses en el seu context eclesiàstic no són més que altars mòbils. Les seves estructures tenien, així com la del retaule, la comesa de protegir les imatges i el sagrari. Atreien la mirada de l'espectador-devot per a la seva educació i, així mateix, tenien un missatge clar per comunicar. L'espai arquitectònic, així com la seva il·luminació, condicionaven simbòlicament la lectura de les obres que s'hi incloïen.

A Madrid existeixen dues cadires més: al Museo Arqueológico Nacional i al Palau Reial

Un element que confirma aquesta teoria és el que aporta Lleó Canal[5], que diu: "L'església que ha de sortir a l'exterior sacralitza la ciutat i la converteix en un enorme temple o, més ben dit, en un sistema de petits temples connectats entre si."

Un dels aspectes en què va posar més èmfasi el Concili de Trento va ser la potenciació de l'art com a vehicle de transmissió del dogma. El capítol cinc de la vint-i-dosena sessió del 17 de setembre de 1562 al·ludeix a la missa i especialment a





3. Detall d'un dels emblemes eucarístics fets amb pa d'or i oli sobre el lateral inferior esquerre (foto superior). 4. Estratigrafia (foto inferior).

l'ús de les arts plàstiques "amb la finalitat d'encarir la majestat de tan gran sacrifici i excitar les ments dels fidels per aquests signes visibles de religió i pietat." [6]

La interacció entre marc, pintura, arquitectura i públic és aquí completa.

Poca importància s'ha donat fins ara al valor de la llum durant aquest període, potser per la seva obvietat, encara que tot aquest segle no es pot entendre ignorant el valor estètic donat a la llum i a l'espectacularitat. Si aquests valors neixen a l'Edat Mitjana, són elevats a la seva màxima expressió durant els segles XVII i XVIII. Antonio Glielmo, rector membre de l'Oratori de Sant Felip Neri a Nàpols, diu, al·ludint a la figura del Deus Pictor, en la seva *Riflessi de la Santissima Trinitá*: "El seu diví pinzell ha engendrat el món que, segons certs autors, és com un retaule. D'altres subratllen que Déu actua com un pintor operant sobre la tela d'essència divina amb l'ajuda del pinzell del diví intel·lecte, emprant *escorços espirituals* i integrant el tot en el marc daurat de la divinitat infinita..." [7]

Aquí l'ús de l'or no és merament decoratiu, com podria semblar en un moble d'estil Lluís XV francès[8]. Hi ha indicis suficients per afirmar que l'or es va fer servir també als marcs amb intenció simbòlica. És cert que aquest tipus de vehicle es va introduir a Granada com un nou culte: "A l'església parroquial de San Ildefonso d'aquesta ciutat, s'ha establert un nou culte per a l'administració dels santísims sagraments als seus feligresos. És la construcció d'un cotxe summament costós i magnífic... Aquesta joia gaudirà de privilegis de sagrari. S'hi administrarà a tota hora el viàtic. I perquè tingui obra tan útil la deguda permanència el nou cotxe, i un altre que hi ha per a la seva reserva d'aquesta heroica." [9]

La xarxa viària del segle XVIII no era com l'actual. Els vehicles no només es veien afectats per la pluja, el sol o les vibracions, sinó també per la pols dels camins

Per les fotografies existents fetes abans de la primera restauració, es pot veure que la totalitat de la cadira es trobava recoberta d'un vernís gruixut molt oxidat (foto 1). De tots els vehicles eucarístics existents, la cadira portable de la Hispanic Society of America de Nova York és l'única que també incorpora en les seves pintures daurats al pa. Aquests es localitzen en els emblemes sagrats de les pintures (foto 3). Per a unes representacions datades en la segona meitat del segle XVIII, resulta sorprenent l'ús d'una tècnica tan arcaïtzant en les escenes preses de l'Antic Testament.

La cadira portable s'estructura de manera vertical. Portada a les espatlles per dos portadors, la seva lectura començava a la part inferior, amb pintures al·lusives a l'advenient del Senyor[10]. A la part intermèdia se situava, en l'interior, el viàtic portat pel capellà. A la part superior es podia veure una representació de l'Anyell Místic brodada o col·locada sobre l'entapissat interior[11]. L'estructura es delimitava amb la motllura daurada de l'armadura i es coronava amb una creu al capdamunt de la coberta.

Tècnica

A partir de finals del segle XVI comencen a aparèixer a Europa tractats relatius a les laques. Aquesta tècnica d'origen colonial (només es produïa a l'Extrem Orient i Nova Espanya) presentava la particularitat de ser especialment resistent a la intempèrie.

La dificultat d'obtenir la matèria primera i la toxicitat del procés van motivar des de molt aviat la investigació i la publicació de fórmules orientades a obtenir un succedani de les mateixes característiques.

Les primeres fórmules presentades per Parker i Stalker[12] el 1688 a la Gran Bretanya, basades principalment en goma laca i pigment, les van succeir d'altres de més complexes. El 1720 el jesuïta Filippo Buonanni va publicar a Roma[13] un tractat molt més elaborat. A la goma laca s'hi van unir altres resines i bàlsams, que pretenien acostar més el material a la laca oriental. El tractat, de gran acceptació, es va traduir als idiomes europeus més importants de l'època. A Espanya ho tradueix i ho publica a València el, també, jesuïta Francisco de Orellana poc abans de 1755[14]. Per aquestes mateixes dates a França, els germans Martin van assolir renom internacional gràcies al seu famós vernís Martín[15]. Aquest vernís, aplicat a mobiliari de gran luxe, els conferia l'aspecte de les laques orientals. És de màxim interès saber que la primera generació d'aquesta família d'ar-

tistes es va dedicar també a la producció de carrosses.

La xarxa viària al segle XVIII no era com l'actual. Els vehicles no només es veien afectats per la pluja, el sol o les vibracions, sinó també per la pols dels camins. Després de cada utilització, cadires i carrosses eren curosament desempolsades, rentades i assecades abans d'estacionar-les[16]. El vernís havia de ser prou resistent per aguantar totes aquestes agressions i mantenir la integritat de les decoracions.

A la Granada de mitjans del segle XVIII s'havia imposat el gust francès imperant a la resta d'Europa. Els acabats, tant en pintura, escultura i arts decoratives, eren en general molt brillants. Són els anomenats xarols divuitescos, vernissos xinesos o del Japó, que suposen un contrapunt als rics brodats, als guadamassils o a la lluïssor de la porcellana, molt en voga també durant aquests anys[17].

Orellana els descriu en el seu tractat com uns vernissos molt resistents que estaven formats per diferents resines solubles, unes en trementina o aiguarràs i d'altres en alcohol. Aquestes incloïen principalment goma laca, sandaraca, i copal, almàixega o betum judaic[18], que es combinaven entre si per mitjà d'una tècnica pirogenitzadora per després diluir-se.



5. Detall d'una de les rocalles en què s'aprecien el sobredaurat i el sobreestucat que oculten el relleu (foto de sobre). 6. Detall de rocalla després de la consolidació, neteja dels sobredaurats i eliminació dels sobreestucats (foto de sota).

Estat previ

Com ja hem esmentat, quan es va plantejar la intervenció de la cadira portable de la Hispanic Society, ja havia sofert una intervenció. Gran part del vernís original havia desaparegut. Les zones menys afectades per la neteja eren els daurats.

Es van prendre mostres del daurat i es van analitzar[19]. Els resultats van indicar que s'havien fet amb el procés anomenat a l'aigua. La fusta es va preparar amb una imprimació de sulfat de calci i un aglutinant proteic, possiblement cola de conill, al qual es van aplicar diverses capes de bol[20]. A sobre s'hi van assentar després els pans d'or[21] (foto 4).

Amb el propòsit d'aïllar el daurat, posteriorment es va envernissar. Les fotografies de les mostres preses es van il·luminar amb llum ultraviolada i van mostrar un alt nivell de penetració del vernís en la imprimació, podent aquest fet indicar que l'envernissat es va fer *en calent*.

Es va observar en algunes àrees que el vernís original presentava també una trama de clivellats molt amples, similars als que produeix el betum judaic quan es barreja amb olis en la pintura del segle XIX. Això va propiciar que es fessin altres anàlisis a la gota, amb aigua i amb etanol (al 96%). La resistència del vernís a aquests dissolvents, després de 24 hores en contacte, va ser total. En cap dels casos es van apreciar diferències. Un vernís de goma laca convencional hagués quedat blanquinós després del seu contacte amb l'aigua, mentre que l'etanol hagués, en alguna mesura, dissolt el vernís. Tots aquests signes ens fan pensar que la cadira portable es va envernissar efectivament amb un vernís xinesc compost per un nombre indeterminat de resines, en les quals havien d'estar incloses almenys la goma laca, el copal i el betum judaic.

Gran part del vernís original havia desaparegut. Les zones menys afectades per la neteja eren els daurats

A conseqüència de la primera intervenció i d'unes precàries condicions d'emmagatzematge, els daurats supervivents no es trobaven en bones condicions. La cadira havia estat sobredaurada amb molt poc encert. Es van observar un nombre infinit d'aixecaments en tota l'estructura i una excessiva aplicació d'estucs sobre les talles i les motllures, que van provocar l'emmascarament del relleu i una homogeneïtzació de la lluentor (foto 5). Després de fer unes proves de neteja es va veure també que els estucs utilitzats no eren homogenis. Alguns tenien com a aglutinant cola animal, mentre que d'altres tenien acetat de polivinil, parafina o resina de polièster.

Les zones més afectades per totes aquestes degradacions eren les inferiors i, pels indicis aparents, van ser provocades per un excés d'humitat.

Intervenció

El primer pas va consistir a fer una consolidació general. Per això es va treballar amb lupa binocular de 5x. Primerament es van impregnar les zones afectades per aixecaments amb etanol, amb l'ajuda d'un pinzell molt fi o una xeringa. Després de pocs segons es va saturar la zona amb una solució de cola de peix en aigua[22]. Quan la majoria del líquid havia estat absorbit i estava pràcticament sec, es van assentar amb l'ajuda del mànec del pinzell exercint una lleugera pressió. D'altres vegades es va fer servir amb aquesta finalitat un apòsit de cotó i una fulleta de Dartek ®. Tota la superfície es va

tractar d'aquesta manera. Les zones sobredaurades van ser les més delicades de tractar, ja que es van haver de consolidar juntament amb la superfície original perquè no es perdessin definitivament.

La segona operació va ser mixta. Es va combinar una segona consolidació, de les mateixes característiques que la primera, i una neteja, aplicades pràcticament amb simultaneïtat. Després de provar diferents dissolvents, es va seleccionar l'acetona. Aplicada de manera puntual amb l'ajuda d'un apòsit de cotó, arrossegava el sobredaurat i reblania el nou bol. Aquest s'eliminava fàcilment amb el cotó i la punta de bisturí (foto 6). L'acetona s'evaporava tan ràpidament que no penetrava ni alterava el vernís original. Per a l'eliminació dels estucs sintètics es va fer servir el mateix procés. Tanmateix, es va insistir més aquí en l'acció mecànica amb punta de bisturí. Els clivellats que esmentàvem anteriorment es van netejar del seu *farcit* de bol vermell amb garfi de dentista.

El procés es va fer en diferents seccions, determinades per cadascuna de les cares de la cadira. Després d'aquesta neteja i consolidació es va repassar tota la superfície. I es va neutralitzar amb *white spirit*.

Amb l'objectiu de protegir la superfície es va aplicar un vernís damar a proporció de 50 grams de resina dissolts en 500 grams de *white spirit*. A la barreja s'hi van afegir unes gotes d'essència d'espígol per evitar velats i refrescar la lluentor de la peça.

Es va treballar aproximadament un any a temps complet per completar tot el procés.

Conclusió

A l'espera de nous crèdits per continuar la segona fase de la restauració ha quedat en suspens. No s'ha pogut determinar un criteri per seguir per a la reintegració de les àrees perdudes o la conveniència de la seva realització. Davant dels reptes que suposa corregir els moviments estructurals en la carcassa de la cadira, és difícil encarar el reentapissat del seu interior; reintegració de les finestres corredisses i els seus vidres; restauració del terra de cuir de la cadira, o fins i tot la recuperació dels daurats de les ferramentes. Amb el desig que se solucionin totes aquestes qüestions, esperem que la cadira es pugui presentar al públic amb el corresponent respecte per la seva integritat formal i simbòlica. ■

NOTES

1. Rose de Viejo, Isadora, "A honor y Gloria del Pan, Una silla de manos Eucharística del siglo XVIII Español", separata #268, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Depto. de Historia del Arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1994.
2. Actualment existeixen tres cadires portables eucarístiques vertaderes: la cadira portable del segle XVII i la de finals del segle XVIII amb coberta de vidre, ambdues conservades a la Capella Reial de Granada, i la cadira portable de la Hispanic Society de Nova York. Quant a les berlines eucarístiques vertaderes, es conserva completa la de la parròquia de San Ildefonso en Granada i la cabina d'una altra al Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. S'han d'entendre com a vertaderes les que van ser dissenyades específicament per a ús religiós, és a dir, amb tots els costats amb vanos. La resta dels vehicles eucarístics van ser reutilitzats a partir d'un vehicle secular decorat amb al·lusions a l'eucaristia, però mantenint la part posterior cega.
3. Les ferramentes semblen haver sortit d'un mateix taller.
4. Després d'acabar el nostre estudi el grup d'aquests vehicles es va incrementar amb dos exemplars davant dels que ja havia apuntat Rose de Viejo. Es tracta de la cadira la portable del Palau Reial de Madrid (número d'inventari: 10008049) i la berlina de la catedral de Calahorra. La peça del Palau no presenta cap tipus de decoració pintada, però segons el testimoni d'Eduardo Galan, exconservador del Museo Nacional de Carruajes, es feia servir per portar el viàtic als malalts. La manca de decoració es deu al fet que a la cort es va seguir estrictament la proclama repressora de l'exuberància en la decoració.
5. Lleó Canal, Vicente, *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*. Excma Diputación Provincial de Sevilla, Sección Histórica. Serie Primera, número 9. Sevilla 1975, pàg. 49.
6. Bertos Herrera M. del Pilar, *El tema de la Eucharistía en el arte de Granada y su provincia*. Tomo I, pàg. 22.
7. Stoichita, Victor, *El ojo místico, pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*. pág. 98-100, Alianza Editorial, 1996, Madrid (fragment traduït de l'italià per Philippe Avila). S'ha comprovat l'existència de dues obres del mateix autor a la Biblioteca Nacional de España, a Madrid. Exemplars d'època publicats en castellà en una reedició de 1656. Ens demostren el valor i la significació que tenien els marcs daurats en la cultura popular de l'època. Glielmo formava part de l'orde de Sant Felip Neri, molt vinculada als Jesuïtes. Durant la seva vida l'autor i eclesiàstic es va centrar en l'elaboració de sermons destinats a una audiència popular. El fet que existeixin còpies antigues en altres biblioteques espanyoles assenyala la difusió i la importància que va tenir al nostre país.
8. La investigació que hem portat a terme sembla indicar que la cadira es va dissenyar prenent diversos elements que apareixen en el treball de fusteria de Roubo, i que es van combinar entre si per donar el resultat final. De la mateixa manera, el disseny per a berlina que apareix en el mateix tractat és molt similar al de la peça conservada a la parròquia de San Ildefonso de Granada. Vegeu les làmines següents:
Pl 182. Maniere de construire les chassis des glaces et les faux paneaux.
Pl 189. Plan et élévation d'un pavillion ou impériale d'une berline a trois centres avec ses dévellopements.
Pl 190 Maniere de determiner la forme extérieure des batis de pavillon.
Pl 204 Different profils et ornements a l'usage de voitures
(el segundo perfil que aparece en la primera linea parece ser el mismo que el que posee S-64).
Pl 209 Plan et élévation d'une berline montée sur son train.
(la carrossa eucarística de l'església de San Ildefonso no disposa de la banqueta del cotxer. Aquest fet indubtablement s'ha de relacionar amb la ressenya que fa Bertos Herrera quan al·ludeix a les diferents faltes greus de decor d'aquest nou culte: el cotxer no podia estar per sobre del viàtic ni molt menys donar-li l'esquena. La carrossa s'havia de guiar des del terra amb l'ajuda d'un o dos patges).
Pl 218 Elévation d'une chaise a porteur avec ses developpements
Segons una conversa mantinguda amb Eduardo Galan, *El tratado de Roubo* era molt conegut entre els fusters de carrosses espanyols. El fet que no se n'hagin conservat gaires exemplars intactes es deu al fet que es feien servir de manera corrent als tallers.
9. Gacetilla Curiosa de Granada, Granada. 20 de maig de 1765, Transcripció literal.
10. Per a una descripció completa de les pintures, vegeu: *Rose de Viejo, Isadora, A gloria del Pan...* pàg. 332-42.
11. Com es pot veure al sostre de la carrossa eucarística de l'església de San Ildefonso o el pali de l'Hermandad de la Silla a l'església de Santa Ana de Granada.
12. Parker George, A treatise of japanning and varnishing : being a compleat discovery of those arts, with the best way of making all sorts of varnish... together with above an hundred distinct patterns for japan-work... engraven on 24 large copper-plates / by George Parker and John Stalker. Oxford : Printed for, and sold by the authors, George Parker, at Mr. Richard Woods House over against the Theater ; London : By John Stalker, at the Golden-Ball in St. James's Market, 1688.
13. Buonanni, Filippo, (1638-1725) "Trattato sopra la vernice detta communemente cinese, in risposta data all' Illmo. Sig. abate Sebastiano Gualtieri, cavaliere di S.Giacomo... dal P. Filippo Bonanni della Compagnia di Gesù". Roma, G. Placho, 1720
14. Orellana, Francisco Vicente de, *Tratado de barnices y charoles: enmendado y añadido en esta segunda impresión y aumentado al fin con otro de miniatura para aprender fácilmente a pintar sin maestro y secreto para hacer los mejores colores, el oro bruñido y en concha*, Joseph Garcia, Valencia, 1755 (es desconeix la data de la primera edició).
15. Perrault, Gilles. Dorure et polychromie sur bois, techniques traditionelles et modernes. Edition Faton, Dijon (France) 1992, pàg. 61-62.
16. Vegeu: Murphy, P.F. & Co. Stable Hints. Care and Preservation, Carriages, Harness, Ridding Saddles, etc. London Harness, Agency, London, 1892.
17. Sanchez-Mesa Martin, Domingo, *Técnica de la escultura policramada granadina*, Colección Monográfica Universidad de Granada, Universidad de Granada, Granada, 1971. pàg. 211-232.
18. Ibid nota 8. pàg. 3-10 i 15-23
19. Les estratigrafies, les anàlisis amb sonda de raigs X i les proves de tinció van ser fetes per l'equip del professor José Ferrero (Clodoaldo Roldán, David Roldán Juanes i Empar Rollano) de la Unitat d'Arqueometria de l'Institut de Conservació de Materials de la Universitat de València. També va contribuir en el procés Pascale Patris, del Metropolitan Museum of Art de Nova York.
20. Un tipus d'argila de gran qualitat que barrejada amb aigua i una cola animal fan servir els daurador per assentar els pans d'or. A la cadira portable el bol està compost per una barreja d'aluminosilicats i òxids de ferro. En una de les mostres apareix com a traça el titani. Aquest fet probablement es deu a l'origen granadí del bol. Existien antigament jaciments de bol al Sacromonte que contenen traces de titani en la seva composició. Un element singular en l'aplicació del bol és que primer es va aplicar el bol vermell i a sobre el bol groc. A la inversa de la seva aplicació tradicional.
21. D'oro pur al 100% o, en termes actuals, de 24 quirats.
22. La fórmula per a l'obtenció de la cola va variar en funció de les zones que s'havien de tractar. Es va partir d'una proporció d'una part de cola per nou d'aigua. Per atorgar més elasticitat a la barreja s'hi van afegir unes gotes de mel i unes gotes de fel de bou (com a tensoactiu).

BIBLIOGRAFIA

• BERTOS HERRERA, MARÍA DEL PILAR. E*l tema de la Eucharistía en el arte de Granada y su provincia*. Volums I y II, Universidad de Granada, 1986.
• BIGELOW, DEBORAH (EDITOR) I ALTRES. *Gilded Wood Conservation and History*, Sound View Press, Madison, Connecticut/EUA, 1991.
• BUONANNI, FILIPPO. 1638-1725, *Trattato sopra la vernice detta communemente cinese, in risposta data all'Illmo Sig. abate Sebastiano Gualtieri, cavaliere di S.Giacomo... dal P. Filippo Bonanni della Compagnia di Gesù*. Roma, G. Placho [1720]
• CLARET RUBIRA, JOSÉ. Marques de Lozoya, *Muebles de estilo español*, Ed Gustavo Gili, Barcelona ,1962.
• LLEÓ CANAL, VICENTE. *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*. Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sección Histórica. Serie Primera, número 9. Sevilla, 1975.
• MURPHY, P.F. & CO. *Stable Hints. Care and Preservation, Carriages, Harness, Ridding Saddles, etc.* London Harness, Agency, London, 1892.
• ORELLANA, FRANCISCO VICENTE. De *Tratado de barnices y charoles: enmendado y añadido en esta segunda impression y aumentado al fin con otro de miniatura para aprender facilmente a pintar sin maestro y secreto para hacer los mejores colores, el oro bruñido y en concha*, Joseph Garcia, València, 1755.
• ROUBO, M. *L'art du Menuisier-carrossier par M. Roubo le fils, compagnon menuisier*, de l'Imprimerie L. F. Delatour, 6 vol, París, 1769-75.
• SÁNCHEZ-MESA, MARTÍN. Domingo, *Técnica de la escultura policramada granadina*, Colección Monográfica Universidad de Granada, Universidad de Granada, Granada, 1971.
• STAPLEY, MILDRED. *Repertorio de muebles e interiores españoles, s. XV-XVIII*, E Grijalbo, Mèxic, 1958 .
• TIMON TIEMBLO, MARÍA PÍA. *El marco en España*, Ed: P.E.A, S.A., imprimeix Sclayprint S.A. Madrid, 2002.
• WATIN, JACQUES FÉLIX. *L'art de faire et d'employer le Vernis, ou L'art du Vernisseur: Auquel ou a joint ceux du Peintre et du Doreur...*, chez Quillau, Imprimeur-Libraire Paris, 1772.
• WEBB, MARIANNE. *Lacquer Technology and Conservation*, Butterworth Heinemann, Oxford, 2000.