

# ***Curiositas, curiositatis***

Una aproximació al col·leccionisme i la museologia moderna a partir de la *Wunderkammer* d'Albert V de Baviera teoritzada per Samuel Quiccheberg i dissenyada per Jacopo Strada

**Emma Pérez Vilar**

Tutor: Dr. Francesc Miralpeix Vilamala  
Treball final del Grau en Història de l'Art  
Facultat de Lletres, Universitat de Girona

Juny 2018

Lo que se busca es sorprender a los arcanos de la naturaleza escondidos para la mayoría y maravillarse a placer con los misterios de lo desconocido, satisfaciendo la curiosidad de una búsqueda interminable y arbitraria. Ese es el anhelo que alimenta la episteme de esos *theatra mundi*. El campo semántico de la palabra curiosidad está ligado al privilegio de abarcar una infinita totalidad, concebida como una suma de entidades autónomas, que se alcanza a través del ver, el estudiar o el poseer, pues remite al erudito que desea penetrar en los secretos del arte y la naturaleza, al viajero ávido de conocer tierras remotas, al que colecciona objetos raros y extraordinarios<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Bolaños, M., 2008, pàg. 68

## Agraïments

Al tutor del meu treball final, Dr. Francesc Miralpeix, sense el qual aquest treball no hauria estat possible. Gràcies per la confiança, la guia bibliogràfica, les recomanacions i el suport.

Als professors del grau per fer que els quatre anys del Grau hagin estat un meravellós camí recorregut. Per alimentar, dia rere dia, les ganes de seguir aprenent.

Als companys de grau, companys per amor a l'art. Especialment a la Marta per ser, sobretot, companya de vida. També als amics i als companys de feina perquè, després de tantes hores compartides, formen part del món de les curiositats.

Als meus pares M. Loreto i Salvador, per creure més en mi del que mai ho podré fer jo; i a la meva germana Laura, el meu gran tresor. A ells els hi dec tot. També a en Sergi, per l'amor, la paciència i la calma constants i incondicionals.

# Índex

---

1. Presentació	5
2. Introducció. Els orígens del col·leccionisme a Europa	7
2.1. Els precedents antics i medievals	8
2.2. De l'Humanisme antiquitzant a les cambres de meravelles	11
2.3. Les cambres de meravelles del segle XVI	13
2.3.1. Les cambres més destacades arreu d'Europa	14
3. Un exemple significatiu: la <i>Wunderkammer</i> d'Albert V de Baviera	17
3.1. La dinastia dels Wittelbach i l'origen de la col·lecció muniquesa	17
3.2. Les meravelles d'Albert V, descripció i anàlisi	18
3.2.1. L'inici	18
3.2.2. Anàlisi detallada d'objectes	20
3.2.3. El llegat de la <i>Wunderkammer</i> muniquesa	23
3.3. Samuel Quiccheberg. Les bases de la museologia moderna	24
3.3.1. Intenció	25
3.3.2. Descripció del contingut	26
3.4. Jacopo Strada. Els venecians i la compra-venda d'antiguitats	28
3.4.1. La figura social de Jacopo Strada	29
3.4.2. Jacopo Strada i Albert V	30
4. Conclusions	33
5. Bibliografia	37
5.1. Webgrafia	38
6. Annexos	40

## 1. Presentació

---

La curiositat, que prové del llatí *curiositas curiositatis*, és aquella qualitat que ens convida a anar més enllà, a conèixer una cosa més profundament. És també el que va motivar-me a iniciar el Grau en Història de l'Art. Una decisió presa l'any 2014 i que encetà quatre anys de gaudi i constant recerca per aconseguir el sentiment de curiositat que han despertat en mi les diferents assignatures del grau.

El camí fins a l'elecció del grau va estar ple d'obstacles. Ser de *lletres* en un institut que vol formar gent de *ciències*, no és tasca fàcil però sí encoratjadora: per demostrar que les humanitats són necessàries, estan vives i són un pilar fonamental en el món actual.

El grau, en canvi, ha estat un meravellós camí a recórrer. Conèixer gent amb les mateixes inquietuds que jo, professors que esdevenen una font inesgotable de coneixement i classes motivadores que llavors segueixen a la biblioteca i acaben un diumenge al matí llegint bibliografia secundària, i la oportunitat d'anar d'Erasmus a la Universitat de Bologna i estudiar al campus de Ravenna, un premi ja abans de marxar.

Sempre he defensat que l'elaboració i presentació d'un treball ha de ser motiu d'orgull, per tant, cal dedicar-hi temps i esforç perquè acabi complint els objectius inicials. Plantejo doncs, el Treball Final de Grau com quelcom que va més enllà dels dotze crèdits. El plantejo com el punt final a quatre anys de gaudi personal, i com a síntesi de tot el que he après. Per mi aquest treball esdevé, a més, un motivador camí de recerca en un tema molt especial.

L'elecció del tema no ha estat fortuïta. Fa quasi un any vaig decidir-lo: taxidèrmia i cambres de meravelles. El meu pare era la inspiració d'aquest primer plantejament. Ell, taxidermista de professió i passió, ens ha portat als museus d'història natural de totes les ciutats que hem visitat junts, des de grans instal·lacions fins a cambres de meravelles personals i molt petites, des de les més grans ciutats d'Europa fins a la seva, a Cassà de la Selva. Poder unir el que jo he estudiat i el que a ell li apassiona és una de les motivacions més grans d'aquest projecte final.

Després de reflexionar i pensar el tema, he modificat però lleugerament la idea inicial. Així, el meu treball té com a eix central les cambres de meravelles a partir de les quals s'obren diversos camps de treball.

D'entrada, cal determinar breument el camí que ha seguit la història del col·leccionisme fins arribar a les cambres de meravelles. També és important destacar el conjunt de canvis que van produir-se entre el segle XV i el segle XVI perquè canviés la mentalitat de finals de l'Edat Mitjana cap a l'Edat Moderna traçant els eixos de l'Humanisme i el Renaixement. Aleshores, ja en el cos del treball, analitzaré les cambres de meravelles començant per la seva definició i indicant a continuació les diferències que hi havia entre les d'arreu d'Europa.

Albert V de Baviera és el personatge central d'aquestes pàgines. La seva *Wunderkammer* albergava una col·lecció de més de sis-mil objectes i exemplars, fet que la destaca com una de les cambres més rellevants del segle XVI. La figura d'Albert V també serveix com a pretext de les altres dues figures cabdals en el treball: el tractadista Samuel Quiccheberg<sup>2</sup> (1529-1567) i el marxant Jacopo Strada (1507/1515-1588). Quiccheberg va inspirar-se en la cambra de meravelles d'Albert V per escriure el seu tractat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi. Naturalia, artificialia, scientifica, exotica i antiquita*, considerat l'inici de la museologia moderna. Strada era col·leccionista i marxant d'art i un dels principals assessors artístics de la cort d'Albert V, per qui va concebre l'*Antiquarium*. Strada és l'evidència que la cambra d'Albert V va traspasar fronteres i va arribar als venecians.

L'objectiu d'aquest treball és resseguir les relacions entre Albert V, Samuel Quiccheberg i Jacopo Strada al voltant de les cambres de meravelles per demostrar que, darrere d'aquestes col·leccions, hi havia molt més que objectes rars i poc freqüents i que, per aquest motiu, van acabar esdevenint l'origen dels museus actuals.

Per assolir aquest objectiu han estat la meua guia diverses fonts bibliogràfiques, tant físiques com digitals. Rico és el llibre de referència utilitzat per contextualitzar l'Humanisme. Autors com Mauriès o Davenne configuren una definició general de les cambres de meravelles situant-les en el context europeu i descrivint-les a nivell general,

---

<sup>2</sup> La grafia del nom del tractadista no és unànime. Apareix com a *Quicheberg* a Schlosser (1978); com a *Quiccheberg* a Mauriès (2002), Seelig (2001), Jansen (1987), Piccinelli (2015), Meadow (2005) i Bolaños (2008); com a *Quickeberg* a Taylor (1960); com *Quicchelberg* a García i Sastre (1997).

mentre que Seelig permet una anàlisi acurada de la *Wunderkammer* d'Albert V. Bolaños o Garcia i Sastre ofereixen una visió més concreta del col·leccionisme i l'origen dels museus a Espanya i Catalunya. Per l'estudi del tractat de Samuel Quiccheberg, a banda del propi tractat digitalitzat, proporcionen un bon estudi els articles de Piccinelli i, sobretot, el de Meadow, extrets de portals com Jstor o Academia. Tot i això, el manual de partida sempre és el de Schlosser.

A partir d'aquestes referències, elaboro el meu relat per poder extreure'n conclusions pròpies.

## 2. Introducció. Els orígens del col·leccionisme a Europa

---

El coleccionismo no es afición restringida a un país o a una región determinada; por el contrario, parece una vocación universal; pero en toda sociedad y en toda época existen personas de gusto que destacan de la masa con tan deslumbradora claridad, que parecen oscurecer al resto.<sup>3</sup>

Les primeres mostres de col·leccionisme es troben a Mesopotàmia i Egipte però, en quin moment el col·leccionisme deixa de ser un recull d'objectes per esdevenir l'origen dels museus?

Com indica Garcia i Sastre, el mot "museu" prové de la paraula grega *mouseion* "que significava, a la Grècia clàssica, el lloc on hom es comunicava amb les Muses o amb les arts inspirades per elles."<sup>4</sup> Actualment existeixen moltes definicions de "museu". La mateixa autora proposa la següent: "El museu és, doncs, concebut com un lloc destinat a l'estudi, al debat i com a centre on potenciar la creació intel·lectual, fites que avui també pretenen assolir els museus públics"<sup>5</sup>. Entre aquesta primera definició i el concepte actual de museu hi ha segles d'història del col·leccionisme, que és el que sintetitzaré en els apartats següents.

---

<sup>3</sup> Taylor, 1960, pàg. 133

<sup>4</sup> Garcia i Sastre, 1997, pàg. 2

<sup>5</sup> Garcia i Sastre, 1997, pàg. 3

## 2.1. Els precedents antics i medievals

Las primeras colecciones del género humano estuvieron inevitablemente vinculadas a la religión y al tesoro público. Los botines de guerra y los productos tangibles de la industria se transmitían de una generación a otra, y las obras de arte, asociadas constantemente al poder, servían como medio de cambio; [...]. Inevitablemente el tesoro salió pronto de los subterráneos o de las cámaras de seguridad para invadir santuarios y templos. No eran verdaderos museos, ni instituciones creadas para el goce cultural, pero constituían un elemento corriente en la vida cotidiana, algo intermedio entre la caja de ahorros y la sacristía.<sup>6</sup>

Tal com afirma F.H. Taylor, cal remuntar els orígens del col·leccionisme a l'antic Egipte en què els faraons eren enterrats amb els seus tresors més preuats per poder seguint gaudint d'ells en una altra vida. No pot considerar-se que els faraons fossin els primers col·leccionistes, en el sentit modern de la paraula, perquè els objectes que els acompanyaven en el seu traspàs no eren considerats, com actualment, obres d'art, sinó que eren objectes quotidians o destinats al culte que havien de facilitar-los el traspàs cap a la nova vida. “La colección más espectacular, porque es la más extensa que se ha encontrado intacta, la de Tuankhamen, ha sido descrita como ‘un museo dinástico, formado, acaso, por motivos políticos’”<sup>7</sup>. Altres faraons, com Amenhotep III o Tutmosis III, també van incloure petites col·leccions personals en els seus tresors funeraris.

Durant el període grec, la confiança i la fe cega dels mortals envers les divinitats era tan considerable que es construïren edificacions en el seu honor i se'ls oferiren objectes meravellosos fets amb la màxima qualitat. Així és com sorgiren les primeres cambres de tresors dels temples, custodiades i administrades pels sacerdots. “Los tesoros tenían, aparte de la religiosa, otra finalidad: las ciudades-estado los utilizaban como bancos o depósitos en los santuarios panhelénicos dedicados a los dioses locales.”<sup>8</sup> Així doncs, les col·leccions artístiques gregues eren de domini públic: les feia el públic amb les seves ofrenes a la divinitat i s'exposaven també a l'àgora, la pinacoteca o els gimnasos, com afirma Taylor<sup>9</sup>. La Biblioteca d'Alexandria, considerada una de les grans meravelles del món, tenia, en època clàssica, milers de rotlles escrits. Al mateix temps

---

<sup>6</sup> Taylor, 1960, pàg, 17

<sup>7</sup> Taylor, 1960, pàg, 18

<sup>8</sup> Taylor, 1960, pàg, 26

<sup>9</sup> Taylor, 1960, pàg, 26



el *Mouseion* d'Alexandria, administrat per un sacerdot, era encara major i més ric que la biblioteca. Taylor el descriu així:

Si bien era un museo de objetos diversos en el sentido moderno, éstos se reducían a los exvotos, a las estatuas y a las obras de arte que enriquecían el Serapeo y los varios templos del recinto palatino. En ningún lugar, entre los documentos y testimonios que nos han llegado, aparece un catálogo detallado de colección alguna de objetos que posea interés suficiente para ser consultado por los estudiosos para su documentación<sup>10</sup>.

En el context hel·lènic, el sacerdot és qui s'ocupa del tresor dels temples. “Los sacerdotes recogían todo aquello que les parecía raro o creían que tenía algún valor intrínseco: ejemplares de historia natural, piedras preciosas o raras y sustancias a las que se atribuía algún valor medicinal, lo cual pasaba a formar parte de las colecciones.”<sup>11</sup> Seguint la descripció de Taylor, podria establir-se un vincle entre el sacerdot hel·lènic i el col·leccionista modern: “Los primitivos tesoros pronto adquirieron un carácter semejante a la *Wunderkammer* de los príncipes de la Alemania septentrional del siglo XVI.”<sup>12</sup>

L'imperi romà va prendre com a seves les divinitats gregues, romanitzant-les. Tanmateix, la civilització romana era més bèl·lica i tenia un major afany de conquesta que la grega. Això va permetre un enriquiment de les ciutats i “la afición de los romanos por el arte iba aumentando y se hacía universal”<sup>13</sup>. Al conquerir un nou territori, els romans saquejaven la ciutat i se n'emportaven el tresor. Les col·leccions d'objectes i tresors no eren públiques, com a Grècia, sinó que eren privades. És en aquest moment en què el col·leccionisme esdevé quelcom individual, com planteja Schlosser<sup>14</sup> i ocupa un important espai prop del palau del Cèsar. En l'època de Constantí, al segle IV, la capital del món es trasllada de Roma a Bizanci provocant la decadència de la primera ciutat. “Habían de transcurrir varios siglos antes de que el gusto y la inquietud e su período de esplendor despertaran de nuevo y superasen la oscuridad de los primeros tiempos del cristianismo. Las condiciones sociales y políticas en que se desarrolló el coleccionista habían desaparecido y ya no volverían a surgir hasta el Renacimiento.”<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Taylor, 1960, pàg. 23

<sup>11</sup> Taylor, 1960, pàg. 25

<sup>12</sup> Taylor, 1960, pàg. 25

<sup>13</sup> Taylor, 1960, pàg. 31

<sup>14</sup> Schlosser, 1978, pàg. 14

<sup>15</sup> Taylor, 1960, pàg. 45

Al llarg de l'Alta Edat Mitjana el poder es concentra en l'església i els organismes eclesiàstics que dominen tot el saber i la cultura. Els convents i monestirs esdevenen centres d'estudi i producció cultural així com també el lloc on es guardaven testimonis del passat que servien per difondre la ideologia cristiana, com afirma Garcia i Sastre<sup>16</sup>. Durant aquest període les esglésies, les catedrals i els monestirs es converteixen en els grans receptacles del patrimoni conservat en Cambres de Tresors que només s'obrien en celebracions religioses assenyalades. Com a exemple, Taylor destaca el tresor de l'Abadia de Saint Denis, reconstruïda per l'Abat Suger al segle XII i decorada amb objectes d'excel·lent bellesa. Malgrat això, durant la Baixa Edat Mitjana “es recuperà el gust per col·leccionar objectes entre els ambients civils i, més concretament, les corts principesques”<sup>17</sup>. Durant aquest període, la noblesa s'enriqueix i pot adquirir objectes, tant profans com religiosos, per les seves col·leccions privades. Aquest tipus de col·leccions no tenien una intenció o un objectiu concret sinó que es feien amb la voluntat de mostrar la diferència de poder entre persones de la mateixa classe social. Un dels col·leccionistes més rellevants d'aquest període és el Duc de Berry, que Schlosser descriu com “el primer coleccionista moderno en gran escala, que llena de obras artísticas su tesoro no solo por amor a la ostentación o curiosidad.”<sup>18</sup>

A partir del segle XV es produeixen un seguit de canvis polítics, religiosos, econòmics, ideològics i culturals en la societat europea. La burgesia té cada vegada més importància, les monarquies autoritàries es consoliden arreu d'Europa i l'església catòlica ha de fer front a malestars interns que acabaran portant a la Reforma Protestant. En aquest període, perdura el gust per col·leccionar *naturalia*, iniciat en l'Edat Mitjana i, a més, i s'incorporen també les peces artificials realitzades per l'home, *artificialia*<sup>19</sup>.

L'home renaixentista, per la seva formació humanista, augmentà el nivell d'interès pel consum cultural. Cada vegada més, el plaer i la possibilitat de col·leccionar no tan sols estava limitada al marc eclesiàstic, als poders reials i a la cort, sinó que s'amplià entre l'estament polític, els comerciants i els burgesos enriquits.<sup>20</sup>

L'home del segle XV ja no forma part de l'Edat Mitjana perquè els canvis iniciats en aquest període són tan profunds que trasbalsen la societat. És aleshores quan s'inicia

---

<sup>16</sup> Garcia i Sastre, 1997, pàg. 8

<sup>17</sup> Garcia i Sastre, 1997, pàg. 9

<sup>18</sup> Schlosser, 1978, pàg. 38-39

<sup>19</sup> Garcia i Sastre, 1997, pàg. 16-17

<sup>20</sup> Garcia i Sastre, 1997, pàg. 15

l'Edat Moderna. Llavors apareix a Florència la figura del mecenes que pren vida en Cosme de Mèdici (1389-1464) i Llorenç el Magnífic (1449-1494). En aquest període sorgeixen a Itàlia i França les primeres mostres d'exhibició de les obres d'art col·leccionades. L'exemple més significatiu és l'obertura, un dia a l'any, d'una exposició d'escultures al Capitoli de Roma l'any 1471 organitzada per Sixt IV que es considera l'origen dels Museus Capitolins, els més antics d'Europa. Una altra influència de l'Humanisme es veu en el sorgiment a Itàlia de la idea de l'*studiolo*, una cambra "on es reunia una biblioteca amb un conjunt d'objectes diversos que variaven segons les preferències del propietari, existi[a] en molts habitatges dels homes seguidors del corrent humanista"<sup>21</sup>. El principal *studiolo* és el de Frederic Montefeltro, creat entre 1473 i 1476.

## 2.2. De l'Humanisme antiquitzant a les cambres de meravelles

Els humanistes fundaren el que ells mateixos descrivien com a *Studia Humanitatis*, una nova disciplina acadèmica basada en l'estudi dels clàssics que pretenia perfeccionar l'esperit i millorar la posició social i la condició de ciutadans dels qui seguien aquests estudis. En acabar, els estudiants es consideraven més preparats per exercir càrrecs polítics i de responsabilitat a l'època.

Entre els diversos autors que van impulsar l'Humanisme hi ha Perdo Nunes<sup>22</sup>. Nunes, al voltant de l'any 1533, publica un epigrama<sup>23</sup> en què descriu la gramàtica com a "mare que nodreix tots els sabers"<sup>24</sup>. Rico sintetitza el significat d'aquesta frase de Nunes amb les següents paraules:

[L]a idea de que el fundamento de toda cultura debe buscarse en las artes del lenguaje, profundamente asimiladas merced a la frecuentación, el comentario y la imitación de los grandes autores de Grecia y Roma; la idea de que la lengua y la literatura clásicas, dechados de claridad y belleza, han de ser la puerta de entrada a cualquier doctrina o quehacer dignos de estima,

---

<sup>21</sup> Garcia i Sastre, 1997, pàg. 26

<sup>22</sup> Rico, 1993, pàg. 17

<sup>23</sup> ['Tú que arrostras sin miedo las fatigas,  
Aplicáte dispuesto a la gramática,  
Madre que nutre todos los saberes,  
y si logras la dicha de alcanzarla,  
por entre las marañas de las ciencias,  
tendrás al fin la luz a que aspirabas']

<sup>24</sup> Rico, 1993, pàg. 18

y que la corrección y la elegancia del estilo, según el buen uso de los viejos maestros de la latinidad, construyen un requisito ineludible de toda actividad intelectual; la idea de que los *studia humanitatis*, así concebidos, haciendo renacer la Antigüedad, lograrán alumbrar una nueva civilización<sup>25</sup>.

L'objectiu principal de l'Humanisme, com és sabut, era el de construir la cultura europea dels segles XIV i XV sobre la base de la recuperació de l'antiguitat grecoromana. Així doncs, es pot entendre el moviment humanista com un moviment que pretenia regenerar la civilització, canviar el curs de la història, la societat i la vida individual a través de la resurrecció de l'antiguitat. Per recuperar el món antic es donava cada vegada més importància a les humanitats i a la llengua llatina.

En aquest sentit és que Lorenzo Valla publica, l'any 1440, *Elegantiae* on parla de la importància del llatí. L'autor explica que el llatí: "educó a los pueblos en las artes liberales, les ofreció las mejores leyes, les abrió la senda [...] a todo tipo de sabiduría, y, en fin, los liberó de la barbarie."<sup>26</sup> El llatí és, per tant, considerat la llengua culta per excel·lència. Per això, els estudiosos, en tots els àmbits, estaven preocupats per expressar-se correctament, és a dir, per saber comunicar-se amb propietat i transmetre allò que volien dir de manera adequada, en aquesta llengua. D'altra banda, els humanistes consideraven que el fet de passar tants anys sense entendre llatí havia fet que les demás arts s'empobrissin. Així, la recuperació del llatí significava, en realitat, la recuperació de les altres arts, fent possible l'accés al saber que, fins aleshores, havia restat ocult en textos illegibles. Gràcies al coneixement del llatí es poden comprendre gran part dels textos antics que, fins aquest moment, només havien estat interpretats gràcies a les il·lustracions i a escassos fragments. Amb el coneixement del llatí s'amplia igualment l'univers coneixedor del món antic.

L'humanista italià Petrarca, per exemple, va viatjar per tot Europa, arribant a conèixer tota la cultura europea del moment. Visitant biblioteques i monestirs europeus, a més, acabà determinant que entre la cultura clàssica i el pensament cristià hi ha moltes similituds. Cal considerar, tanmateix, que el context italià en què escriu Petrarca és el d'una Itàlia fragmentada per les tensions internes entre les ciutats-estat i que la idea humanista de visió cap al passat romà comú està estretament lligada amb aquest context. És a dir, si la societat s'identifica amb un passat comú, deixa d'actuar com a ciutat-estat i ho fa com un sol estat.

---

<sup>25</sup> Rico, 1993, pàg. 18

<sup>26</sup> Rico, 1993, pàg. 19

A la pràctica, la recuperació de l'antiguitat grecoromana va suposar una sacsejada en molts camps del saber de l'Europa de finals de l'Edat Medieval i inicis de l'Edat Moderna. Les lletres, evidentment, van ser capdavanteres en el moviment però també les arts van tenir gran importància. El Renaixement és el fruit més important de l'Humanisme aplicat a les arts. També les ciències, la teologia i la ciència política van veure's influenciades. Finalment, l'Humanisme també va impregnar la vida quotidiana de les elits de la societat.

En el context humanista, la classe social burgesa cada vegada té més poder i deler per conèixer el funcionament del món i l'encaix de l'ésser humà amb l'entorn natural. És aleshores quan s'inicia una compilació d'objectes dels tres regnes de la naturalesa – *animalia*, *vegetalia* i *mineralia*– per experimentar, estudiar i conèixer-la.

### 2.3. Les cambres de meravelles del segle XVI

Les cambres de meravelles, tal com afirma Garcia i Sastre<sup>27</sup> poden tenir dos orígens: *mouseion* o *studiolo*. Generalment s'entén el *mouseion* com l'origen grec dels museus però, és també l'origen de les cambres de meravelles? El mot *mouseion* procedeix directament del grec i, fins al segle XVI, és el que s'havia utilitzat per descriure les col·leccions. No obstant això, durant el Renaixement, es començà a utilitzar el terme *studiolo* per descriure les cambres on s'estudiaven i col·leccionaven objectes inusuals. Ambdós termes es confonen o conflueixen en l'origen de les cambres de meravelles.

Un dels primers mots emprats per designar aquestes cambres va ser *Wunderkammer* literalment, en alemany, 'cambra de meravelles'. Les cambres de meravelles sorgeixen al llarg del segle XVI de la necessitat d'agrupar en un sol espai diversos objectes curiosos per tal d'establir un diàleg entre ells que permeti explicar la història a través de connexions entre present i passat i entre artistes i col·leccionistes. Inicialment, les cambres de meravelles eren només espais d'emmagatzemat d'objectes però finalment acabaren esdevenint un important punt de trobada d'artistes, col·leccionistes, compradors i venedors.

La inquietud principal en els orígens de les cambres era l'ordre. No hi havia cap referent històric anterior que agrupés objectes tan diversos en un mateix espai, tampoc hi havia

---

<sup>27</sup> Garcia i Sastre, 1997, pàg. 26

referents pel que fa a l'ordenació o la classificació d'objectes. Per tant, l'origen de les cambres de meravelles està estretament vinculat amb la recerca d'un model organitzatiu. I si les cambres de meravelles són l'origen dels museus actuals, la seva organització esdevindrà l'origen de la museologia moderna.

Les cambres de meravelles tenen com a objectiu conservar i mostrar els elements col·leccionats però també han de mostrar el poder dels seus propietaris. A banda de la col·lecció, es mostra l'estatus social, les relacions diplomàtiques, la influència i la família del col·leccionista. Per fer-ho, s'utilitzen retrats, busts o arbres genealògics, entre d'altres. L'accés a les cambres de meravelles de les corts reials era però reduït. Davenne descriu l'accés com a un favor diplomàtic: "The honor of being introduced into the royal cabinet of curiosities was a diplomatic favor, for curiosities were the new relics of a State whose ideal sovereign was not only the protector of science and art but also a warrior ready to defend them"<sup>28</sup>. La voluntat de fer perdurar les cambres de meravelles i els col·leccionistes en la memòria fa que, a partir del segle XVI s'encarreguin diverses obres pictòriques o retrats de les cambres. Alguns exemples significatius<sup>29</sup> són *La mostra de Guerisaint* (1720) d'Antoine Watteau o *Roma antiga i Roma moderna* (1757) de Giovanni Paolo Pannini, entre d'altres.

Tal com exposa Davenne: "the catalogs of the first cabinets created by naturalists, doctors and apothecaries express the desire of collectors to put themselves at the service of humanity by working to pass along knowledge to others"<sup>30</sup>. Els catàlegs no tenien sentit sense les il·lustracions que facilitaven la comprensió, per aquest motiu, era fonamental comptar amb experts artistes i gravadors propers a les col·leccions.

### 2.3.1. Les cambres més destacades arreu d'Europa

A partir del segle XV, la curiositat i la voluntat de col·leccionar objectes rars s'expandeix arreu d'Europa. Les corts reials i l'església són els principals promotors d'aquest tipus de col·leccions. L'obra de Schlosser permet resseguir quin era el context geogràfic de les cambres de meravelles arreu d'Europa, que exposaré breument a continuació per països.

---

<sup>28</sup> Davene, 2011, pàg. 112

<sup>29</sup> Cf. Annex 4, pàg. 44

<sup>30</sup> Davene, 2011, pàg. 82

El concepte de col·lecció d'objectes curiosos o rars no s'estén a Itàlia amb la mateixa facilitat com ho fa, per exemple, al nord d'Alemanya. Les cambres italianes, com apunta Schlosser<sup>31</sup>, no contenen objectes de marfil com tenien les del nord d'Europa sinó que se centren en altres tipus d'objectes. No obstant això, hi ha algunes col·leccions molt riques que cal tenir en compte i que apareixen breument descrites a continuació seguint la descripció d'Olmi<sup>32</sup>.

Francesco Calozari<sup>33</sup> (1522-1609) era un farmacèutic i naturalista de Verona. Va formar-se, entre d'altres, a la Universitat de Padova, on va coincidir amb el metge i col·leccionista Ulisse Aldrovandi. La col·lecció de Calozari<sup>34</sup> reunia gran nombre d'objectes relacionats amb la història natural que li permetien fer estudis i preparar remeis curatius per la farmàcia. El museu es trobava sobre la farmàcia i constava de tres sales: una sala de retrats, un laboratori i estudi i l'exposició d'*animalia*, *mineralia* i *naturalia*. Sobre aquesta col·lecció es van escriure dos tractats<sup>35</sup>. Actualment, part de la col·lecció de Calozari es conserva al *Museo Civico di Storia Naturale del Palazzo Pompei* de Verona.

Ulisse Aldrovandi (1522-1605) era metge i naturalista i fou el primer professor d'història natural de la Universitat de Bologna. No es conserven imatges de la seva col·lecció de meravelles però se sap que, al voltant de 1595, reunia uns divuit mil objectes. Actualment la col·lecció d'Aldrovandi forma part de la universitat i és l'origen del seu museu actual.

Ferrante Imperato (1550-1625) era un farmacèutic de Nàpols que descrivia la seva col·lecció de meravelles<sup>36</sup> com "Teatre de la Naturalesa". Com més endavant veurem, el terme de teatre també serà emprat en el tractat de Samuel Quiccheberg per descriure la *Wunderkammer* d'Albert V. La col·lecció d'Imperato estava formada per uns trenta-cinc mil objectes. L'any 1599 el farmacèutic publica una catàleg en italià –fins aleshores els tractats s'escriuen en llatí– de la seva col·lecció<sup>37</sup> que també es publica a

---

<sup>31</sup> Schlosser, 1978, pàg. 214

<sup>32</sup> Olmi, 2001, pàg. 1-17

<sup>33</sup> També apareix Caceolari

<sup>34</sup> Cf. Annex 6, pàg. 46

<sup>35</sup> *De Reconditis et Praecipuis collectaneis ab Honesitissimo, et Solertissimo Francisco Caceolario Veronesi in Musaeo adseuaris* escrit per Giovanni Battista Olivi l'any 1584 i *Museum Franc. Calceolari* compilat per Benedetto Ceruti i Andrea Chicco l'any 1622.

<sup>36</sup> Cf. Annex 6, pàg. 46

<sup>37</sup> *Historia Naturale...nella quale orinariamente si trata della diversa contition di Minere, Pietre pretiose, & altre curiosità. Con varie Historie di Piane, & Animale,...*

Köln i Leipzig. La col·lecció d'Imperanto estava situada al costat de la farmàcia i sovint s'hi feien visites o demostracions. Entre els personatges que van visitar-la cal destacar el metge Ole Worm.

Ferdinando Cospi<sup>38</sup> (1606-1686) era propietari d'una de les cambres de meravelles més reconeguts a Europa a mitjans del segle XVII. La col·lecció de Cospi tenia objectes d'història natural, arqueològics, etnològics, llibres, rellotjes, medalles, monedes o escultures de bronze, entre d'altres. Sobre la col·lecció de Cospi s'escriuen diversos catàlegs o inventaris<sup>39</sup>. L'any 1667 el Senat de Bologna accepta el llegat de la col·lecció a la Universitat de Bologna que uneix la col·lecció de Cospi amb la de Aldrovandi fins que, al segle XIX, les col·leccions es dispersen en diversos museus.

La col·lecció de Ferran II d'Àustria, descrita per Schlosser<sup>40</sup> i Scheicher<sup>41</sup>, és una de les més destacades del país i del panorama europeu. Els objectes col·leccionats estaven diposats en el Palau d'Ambras a Innsbruck, localització que encara perdura avui. Ferran II estava molt interessat en l'art i les ciències i va començar a col·leccionar objectes curiosos: plantes, animals, ossos, banyes, minerals, fòssils, vidres fets a Innsbruck per vidriers venecians, instruments científics, antiguitats, objectes exòtics, retrats dels Habsburg, entre d'altres.

Una altra de les cambres de meravelles més importants del Renaixement tardà és la de Rodolf II de Praga. La seva col·lecció va ser en gran part acumulada en els darrers anys de la seva vida. Rodolf II tenia sobretot objectes de petites corts italianes, objectes difícils d'adquirir que requerien coneixement i un alt poder adquisitiu.

A banda d'aquestes col·leccions particulars, hi havia col·leccions a mans de l'església. Schlosser<sup>42</sup> destaca la col·lecció de Salzburg formada per l'arquebisbe Guidobald (1654-1688), la col·lecció artística del monestir de Kremsmünster, reunida pel duc Tassilo i aprovada per Carlemany, la col·lecció artística de Dresde, fundada per Ernst August al voltant de 1560, la col·lecció artística règia de Berlín, fundada pel príncep Joaquim II (1515-1571), la col·lecció artística dels Landgravis de Hessen-Kassel,

---

<sup>38</sup> Davene, 2011, pàg. 82

<sup>39</sup> *Museo Cospiano: anesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo signor Ferdinando Cospi* escrit l'any 1667 i *Inventario semplice di tutte le materie esattamente descritte che si trovano nel Museo Cospiano* escrit l'any 1680.

<sup>40</sup> Schlosser, 1978, pàg. 55-130

<sup>41</sup> Scheicher, 2001, pàg. 37-50

<sup>42</sup> Schlosser, 1978, pàg. 141, 143, 149, 164, 172, 176, 182



fundada per Guillem el Savi a finals del segle XVI, les col·leccions d'art i meravelles de la regió de Braunschweig (cambres de Wolfenbüttel, Bevern, Salzdahlum o el palau de Braunschweig), la col·lecció artística de Gottorp, fundada pel duc Frederic III de Schleswig-Holstein i la col·lecció artística de Copenhaguen, fundada pel rei de Dinamarca.

### 3. Un exemple significatiu: la *Wunderkammer* d'Albert V de Baviera

---

La *Wunderkammer* d'Albert V és una de les més especials d'Europa. Els seus antecessors, de la dinastia dels Wittelbach, van iniciar la col·lecció de meravelles amb objectes de diversa procedència. Inicialment es tractava d'un tresor dinàstic, però el gust pel col·leccionisme d'Albert V i el seu fill Guillem V van fer que la seva *Wunderkammer* fos de les més nombroses i valorades d'Europa. Schlosser recull el testimoni de dos autors que fan referència a la *Wunderkammer* d'Albert V evidenciant així la seva importància i l'impacte del seu saqueig:

Sandart en su *Academia Alemana* al referir que la 'gran camera artística' había sido totalmente saqueada y aniquilada; todavía hoy, en efecto, se pueden detectar en las colecciones munitenses piezas procedentes de la 'gran camera artística'. Así, Mateo Merian refiere también en 1647 en su *Topographia Bavariae* (1644): 'El año 1632 desaparecieron bastantes cosas, pero muchas / cuando ha sido posible reclamarlas / se han recuperado de nuevo'.<sup>43</sup>

#### 3.1. La dinastia dels Wittelbach i l'origen de la col·lecció munitense

Els Wittelbach<sup>44</sup> eren una família procedent de Baviera que van adoptar el nom del castell on vivien des del segle XII. Alguns dels membres de la família van ser recompensats amb títols nobiliaris per la seva fidelitat a l'imperi. L'any 1329, amb el Tractat de Pavia, Lluís IV repartia als seus nebots el Palatinat i deixava pels seus fills la zona de Baviera. Això va suposar la divisió de la dinastia. A finals del segle XVIII la

---

<sup>43</sup> Schlosser, 1978, pàg. 163

<sup>44</sup> Apareix com a Wittelbachs a Taylor (1960), pàg. 133

dinastia va tornar a unificar-se i l'any 1806 el duc Maximilià va esdevenir rei de Baviera.

L'origen del col·leccionisme muniquès és un dels inicis més desdibuixats de la història de les cambres de meravelles europees. No obstant això, a partir del regnat de Guillem IV (1508-1550), el col·leccionisme comença a adquirir importància fins a esdevenir un gran nucli en l'Europa de l'època. Se sap que Guillem IV, durant el seu regnat, va reunir un gran nombre d'objectes artístics però, tal com afirma Schlosser<sup>45</sup>, no pot evidenciar-se encara la presència d'una cambra de meravelles.

### 3.2. Les meravelles d'Albert V, descripció i anàlisi

Albert V de Baviera va formar-se a la Universitat d'Ingolstadt i també va fer una estada a Itàlia que li va permetre aproximar-se i conèixer els clàssics. Durant el seu regnat a Baviera, entre 1550 i 1579, va patrocinar les arts i alguns oficis com la fabricació de vidre o teixits a Baviera<sup>46</sup>. Taylor<sup>47</sup> descriu Albert V com a un personatge solitari “que buscava en el arte lo que familiares y amigos no podían concederle”<sup>48</sup> i també se sap que era afeccionat a la lectura.

#### 3.2.1. L'inici

Tal com ja havien fet els seus avantpassats, durant el seu regnat, Albert V segueix acumulant objectes. Així, la *Wunderkammer* muniquesa va esdevenir una de les principals d'Europa. “Pero en lo que las colecciones de Alberto resultaban especialmente notables, era en su franca e irreprimible pasión por lo extraordinario.”<sup>49</sup> El seu interès per tot allò relacionat amb l'espiritualitat i la superstició queda plasmat també en la seva col·lecció. “Los príncipes alemanes y los doctos eruditos sentíanse inclinados a escudriñar y coleccionar en sus formas externas todo nuevo descubrimiento que concerniera a la naturaleza del Universo.”<sup>50</sup> Buscaven en els tres regnes de la

---

<sup>45</sup> Schlosser, 1978, pàg. 156

<sup>46</sup> Taylor, 1969, pàg. 135

<sup>47</sup> Taylor, 1969, pàg. 135

<sup>48</sup> Taylor, 1969, pàg. 135

<sup>49</sup> Taylor, 1969, pàg. 136

<sup>50</sup> Taylor, 1969, pàg. 136

naturalesa –animal, vegetal i mineral– per trobar qualsevol cosa que quedés fora la norma. El que no era natural, el que era extraordinari o curiós, era allò meravellós.

El primer testimoni escrit de la gran col·lecció d'Albert V és un decret<sup>51</sup> escrit pel mateix duc i la seva esposa Anna, “hija del Emperador Fernando I, hermano de Carlos V; era, por tanto, nieta del Emperador Maximiliano”<sup>52</sup>. El text descriu dinou objectes de gran valor que cal conservar per transmetre a generacions futures de la dinastia dels Wittelbach. Els objectes de valor que descriu Albert V en el seu decret no són objectes històrics o insígnies familiars sinó peces d'orfebreria i joies, decorades majoritàriament amb motius marítims –sirenes, animals, vaixells, etc.–, fets amb materials rics i pedres precioses. La majoria d'ells eren encàrrecs fets pel mateix Albert V.

La col·lecció d'Albert V reuneix els tresors ducals i la *Kustkammer*<sup>53</sup>, amb objectes de gran valor històric i geogràfic<sup>54</sup>. La importància dels objectes de la cambra de meravelles van fer necessària la construcció d'un edifici independent del palau perquè el selecte públic pogués visitar-la.

L'any 1563 Albert V va encarregar a Wilhelm Egckhl, mestre d'obres de la cort, la construcció d'un edifici concret per albergar la cambra de meravelles. Schlosser descriu l'edifici com “una construcción de cuatro alas y tres pisos con patio de arcadas, a semejanza del Stallburg de Viena, cuya planta baja albergaba las caballerizas del Duque, mientras que los pisos superiores contenían la cámara artística y la biblioteca ducales”<sup>55</sup>.

Schlosser<sup>56</sup> recull que, en una primera disposició feta el 19 de març de 1565, Albert V classifica els objectes de més valor de la seva col·lecció –“las declaró ‘joyas de casa y heraldad’”<sup>57</sup>–. Inicialment aquest grup estava format per disset peces però posteriorment van esdevenir vint-i-set. Aquests objectes, entre els quals hi ha obres com la *Copa amb*

---

<sup>51</sup> Els decrets d'aquest tipus eren recurrents a les corts del segle XVI, Seelig (2001, pàg. 101) recull com a possibles influències del text el tractat de Francesc I de França redactat l'any 1530 o el dels fills de l'emperador Ferran I l'any 1564.

<sup>52</sup> Taylor, 1969, pàg. 135

<sup>53</sup> Seelig parla de la *Wunderkammer* d'Albert V com a *Kunstkammer* –o cambra d'art. Com el mateix autor explica (Seelig, 2001, pàg. 109) la distinció va ser feta per Quiccheberg que descriu la *Wunderkammer* com ‘miraculosarum rerum promptuarium’ i la *Kunstkammer* com ‘artificiosarum rerum conclave’.

<sup>54</sup> Seelig, 2001, pàg. 101

<sup>55</sup> Schlosser, 1978, pàg. 158

<sup>56</sup> Schlosser, 1978, pàg. 158

<sup>57</sup> Schlosser, 1978, pàg. 160

*tapa de Hans Reimer*<sup>58</sup>, la *Gerra decorativa de Wenzel Jamnitzre*<sup>59</sup>, i diferents *Safates de l'armari de vidre del Duc Albert V*<sup>60</sup>, estaven separats de la resta de la col·lecció i es conservaven a la Cambra de la Plata –*Silberkammer*– o del Tresor de Neuveste.

L'any 1568, abans de la conclusió de l'edifici anterior, Albert V encarrega la construcció de l'*Antiquarium*<sup>61</sup>, espai actualment ocupat per la Cambra del tresor –o *Schatzkammer*– de la Residència. L'*Antiquarium* era un edifici de dos pisos, en el primer hi havia la col·lecció d'escultures i busts pseudo-antics i, el segon pis, acabat l'any 1571, albergava la biblioteca.

Durant el regnat d'Albert V, les col·leccions muniqueses, tal com afirma Seelig<sup>62</sup>, estaven formades per quatre unitats: els tresors ducals, la *Kunstammer*, l'*Antiquarium* i la biblioteca. Totes les unitats estaven situades en edificis construïts específicament per a la col·lecció al voltant de la Residència de Munic<sup>63</sup> o en sales concretes del palau residencial.

A partir de 1566 es van traslladant objectes a la *Wunderkammer* que va acabar-se l'any 1578. A partir d'aquest moment, la cambra comença a rebre algunes visites de prínceps i ambaixadors al mateix temps que també la visiten artistes i acadèmics. Seelig<sup>64</sup> recull diversos personatges que van deixar constància escrita de la seva visita a la cambra de meravelles d'Albert V. Entre aquests testimonis cal destacar el de Philipp Hainhofer que, l'any 1611, explica que van desaparèixer diversos objectes de la cambra i que, per aquest motiu, van reduir-se les visites.

### 3.2.2. Anàlisi detallada d'objectes

Pel que fa a l'anàlisi detallada de la cambra o a la descripció d'elements que en formaven part,<sup>65</sup> hi ha diverses dificultats, la més rellevant de les quals és el fet de no disposar de cap plànol contemporani del segle XVI. La primera referència il·lustrada és

<sup>58</sup> *Copa amb tapa*, Hans Reimer, 1563, Munic, Cambra del tresor de la Residència

<sup>59</sup> *Gerra decorativa*, Wenzel Jamnitzer, 1570, Munic, Cambra del tresor de la Residència

<sup>60</sup> *Safates de l'armari de vidre del duc Albert V*, Munic, Cambra del tresor de la Residència

<sup>61</sup> Cf. Annex 3, pàg. 44

<sup>62</sup> Seelig, 2001, pàg. 101

<sup>63</sup> Cf. Annex 1, pàg. 40

<sup>64</sup> Seelig, 2001, pàg. 102

<sup>65</sup> Per a la meua aproximació em baso en la descripció feta per Seelig, 2001, pàg. 103-113. La sèrie de referències numèriques que apareixen a la descripció és la mateixa utilitzada pels autors i fa referència al plànol que es troba a l'annex. Cf. Annex 2, pàg. 42

de l'any 1807. La construcció del segle XVI va modificar-se només en una ampliació feta al segle XIX que bàsicament implicà l'interior de la cambra. L'*Antiquarium* tenia dos pisos. Algunes hipòtesis plantegen que al primer pis hi hauria l'exposició però al segle XVI hi ha una divisió d'espais, fet que posa en dubte que fos una gran sala de mostra. El primer pis també tenia sostres baixos, fet que fa pensar que segurament allà hi hagués la biblioteca, mentre que l'exposició o la cambra es trobessin al segon pis que disposava d'uns sostres més alts, perfectes per la mostra.

L'any 1598 Johann Baptist Flicker fa un inventari on figuren 6.000 objectes disposats en 3.400 disposicions diferents i 60 taules. Philipp Hainhofer, en una descripció feta l'any 1611, descriu el recorregut del visitant. Es tracta d'un recorregut circular que s'inicia a la galeria nord-oest on s'arribava des de la galeria *Neuveste* (99). A l'entrar a la galeria nord-oest hi havia un cofre amb diversos llibres il·lustrats que (1), per aquest motiu, no es trobaven a la biblioteca. Al costat hi havia una gran calaixera amb dibuixos gràfics (2) guardats en cada calaix. A l'inici de la galeria nord-oest de la cambra hi havia una sala sense finestres però amb diversos armaris, es tractava del que Seelig denomina l'*Enclosed Room*' (25). Allà hi havia dos armaris senzills que tenien peces d'orfebreria, dos armaris amb decorats més elaborats amb els objectes més luxosos –la majoria dels quals es conserven actualment a la *Schatzkammer*–, a l'armari de l'est de la sala hi havia alguns objectes de plata sense daurar i, al centre de la sala, hi havia tres taules fetes de pedres de marqueteria, la més important de les quals és la taula central (28), coberta amb pedra florentina. Cada taula tenia un estoig o joier (27) de marfil amb diversos anells i camafeus adquirits per Albert V l'any 1566. Al costat hi havia diverses peces poc freqüents o estranyes, entre les quals cal destacar la 'Taufeta daurada'<sup>66</sup> (31), actualment conservada a la *Schatzkammer*. A la cantonada de la sala hi havia una taula senzilla amb cristalls de pedra, pedres semi precieuses i peces d'orfebreria. Les parets de la cambra estaven decorades amb armes d'origen persa i miralls minuciosament decorats. Així doncs, l'*Enclosed Room* va esdevenir una autèntica cambra del tresor amb obres de gran qualitat i riquesa.

L'ala nord de l'*Antiquarium* feia aproximadament 6,5 metres d'amplada i 35 de llargada. Seguia un patró regular format per dotze taules quadrades de color gris cendra col·locades davant les finestres i dotze taules rectangulars col·locades al centre de la

---

<sup>66</sup> Cofre de marfil, or, robís i safirs, 18 cm, feta a la cort del rei de Kotte. Arriba a Portugal com a regal d'un ambaixador que havia conquerit Ceilán (Sri Lanka) al voltant de 1543. Cf. Annex 7, pàg. 47

sala, en l'espai entre finestres. Les taules, o *Tischl*, eren més petites, tenien quatre potes i, generalment contenien peces de coral. Les taules d'exposició, o *Tafeln*, contenien entre vint i cent-vint peces –segons la mida– i estaven protegides d'acord amb el seu valor i grau de fragilitat. La decoració de les parets era molt rica. Entre les finestres hi havia escultures de fusta sobre les quals hi havia trofeus de caça. També hi havia pintures i relleus i, a la part superior de les parets, hi havia dues prestatgeries amb estatuetes i busts, majoritàriament de bronze. Altres busts de terracota estaven disposats al terra, al voltant de les taules i alguns animals dissecats penjaven del sostre.

L'ala nord és la més extensa de l'*Antiquarium* i la que millor permet imaginar com era la *Wunderkammer* d'Albert V. No és casualitat que aquesta part fos la que albergués els objectes més valuosos. Tampoc és casualitat que la galeria escollida fos la que mira cap a la residència del rei i estigués decorada també amb retrats de monarques anteriors. L'edifici independent de quatre ales i un pati central era el model més gran fet mai per a una col·lecció.

La concepció era, d'altra banda, simètrica: l'ala sud seguia el mateix esquema que l'ala nord mentre que l'ala est seguia el mateix que l'ala oest.

La resta de galeries comptaven amb alguns dels objectes considerats més valuosos al segle XVI. En primer lloc, hi havia alguns productes naturals sense cap característica específica. En segon lloc, hi havia gran quantitat de fòssils, plantes marines i petxines. En tercer lloc, hi havia ossos, urpes, banyes i dents de diversos animals. En quart lloc, hi havia objectes es comptaven com a miracles mèdics. En cinquè lloc, hi havia productes naturals amb deformitats, alguns d'ells originals, altres en rèpliques.

Ja entre els elements més destacats de la col·lecció hi havia els espècimens naturals –*naturalia*– que conservaven la seva forma natural però s'hi afegien assemblatges donant com a resultat formes artificials –*artificialia*–.

No obstant això, alguns dels elements més valorats de la col·lecció eren els utensilis. D'una banda hi havia els objectes científics i de dibuix, que ocupaven dos *Tafeln*. Entre els objectes de ferramenta hi havia eines, tancadures i instruments de tortura. A la col·lecció d'Albert V també hi havia objectes *ordinaris* que, degut a l'exclusivitat de la seva forma o material, esdevenien objectes únics. Entre aquests objectes hi havia 26 peces de majòlica, 195 peces de porcellana, peces d'orfebreria, coure esmaltat en vidre,

coberts, espases, bastons, rosaris, calendaris i jocs. La varietat d'objectes a la *Kunstammer* d'Albert V és evident, no obstant això, no apareix mai descrit que hi hagués instruments musicals.

Amb relació als objectes de localitzacions extra-Europees, cal destacar els objectes procedents de la Índia o Turquia que arriben a Munic a través de compres, regals, o donacions. Albert V també reuneix objectes procedents de Llatinoamèrica, especialment de Mèxic; d'Àfrica, sobretot de la cultura islàmica del nord d'Àfrica i Tunísia. També hi havia algunes peces de ceràmica procedents de Japó i peces metàl·liques procedents de la cultura jueva, a l'actual zona de Síria o Persia. La cambra de meravelles de Munic també comptava amb objectes procedents de Moscou, Groenlàndia i Lapònia. A més a més, també hi havia representació local a la cambra, un fet poc habitual a les altres cambres de meravelles europees.

Seelig, sempre seguint l'inventari de Flicker, reflexiona igualment sobre l'abast històric de la *Wunderkammer* d'Albert V. Així, en les cambres de meravelles, la història apareix representada en retrats de governants però també en objectes personals, obres artístiques encarregades, obres commemoratives i trofeus.

### 3.2.3. El llegat de la *Wunderkammer* muniquesa

L'inventari de Flicker que descriu la cambra la *Wunderkammer* muniquesa és de l'any 1598 però es creu que la cambra es trobava en un estat força semblant a la d'Albert V. Guillem V, tal com el seu pare Albert V, va esdevenir un gran col·leccionista però no va fer massa canvis a la cambra de meravelles. Malgrat això, cal destacar la *Junge Kunstammer* en què Guillem V dipositava els objectes provinents de regals que van fer-li durant el seu regnat. En aquest període, la biblioteca es trasllada al palau antic i s'uneix així a la cambra de meravelles.

El fill de Guillem V, Maximilià I, va regnar entre 1597 i 1661. L'afany col·leccionista prosseguí però en menor mesura a la dels seus antecedents. Maximilià I centrà els seus interessos "ante todo, junto con la arquitectura, en la pintura; tanto que se granjeó un nombre también como coleccionista, gracias principalmente a sus adquisiciones de

cuadros de Durero”<sup>67</sup>. Maximilià I traslladà part de la col·lecció a la Residència, en una sala anomenada *Kammerngalerie* amb l’argument de que, a la *Kunstammer* d’Albert V els objectes “were not sufficiently protected against dust and dirt or fire hazards, or were not sufficiently well guarded”<sup>68</sup>. A la Residència Múniquesa les obres van deixar d’obrir-se al públic, la cambra de Maximilià retornà a l’origen d’*studiolo* essent només d’ús privat.

Durant la ocupació sueca de l’any 1632 la cambra de meravelles múniquesa va resultar malmesa, sobretot la part dels corals<sup>69</sup>. Això va comportar la pèrdua de l’essència de *Wunderkammer*.

Els successors de Maximilià van perdre l’interès que havia tingut fins aleshores la casa reial múniquesa per les cambres de meravelles. Així, al llarg del segle XVII el concepte de cambra de meravelles com a lloc d’acumulació universal d’objectes perd importància. En el seu lloc, es creen col·leccions cada vegada més especialitzades. L’any 1707, amb la ocupació austríaca, es porta a terme el darrer inventari de la col·lecció múniquesa. No obstant això, en un inventari de l’any 1778 apareix una nova col·lecció formada amb objectes procedents de la *Wunderkammer* d’Albert V de la qual no se’n coneixen massa detalls<sup>70</sup>.

Actualment, la majoria d’objectes es troben entre la *Schatzkammer* i *Kammerngalerie* de la Múnchner Residenz i al Museu Nacional Bavarès.

### 3.3. Samuel Quiccheberg. Les bases de la museologia moderna

La col·lecció de meravelles d’Albert V és també rellevant per a aquest estudi dels orígens del col·leccionisme a Europa perquè va servir com a base a Samuel Quiccheberg per escriure la primera metodologia coneguda de les cambres de meravelles<sup>71</sup>, el tractat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, publicat l’any 1565 al taller d’Adam Berg a Munic en forma de quadern. Samuel Quiccheberg (1529-1567) era un metge flamenc i conseller d’Albert V en l’àmbit artístic, una figura habitual a la

---

<sup>67</sup> Schlosser, 1978, pàg. 160

<sup>68</sup> Seelig, 2001, pàg. 111

<sup>69</sup> Seelig, 2001, pàg. 112

<sup>70</sup> Schlosser, 1978, pàg. 164

<sup>71</sup> Schlosser, 1978, pàg. 130



cort – de fet, Albert V també comptava amb Hans Jakob Fugger com a autoritat artística i Jacopo Strada com a expert antiquari i negociant<sup>72</sup>. A més a més, Quiccheberg era conservador de la col·lecció d'Albert V. El seu tractat inicia el que es considera la museologia moderna.

### 3.3.1. Intenció

El fet de descriure i classificar els objectes que formaven part de les cambres de meravelles era quelcom habitual. Albert V havia confegit una descripció d'alguns dels objectes més valuosos que tenia a la seva col·lecció. L'objectiu de tots aquests textos era preservar la memòria de la col·lecció i evitar que la possessió d'aquests objectes quedés en l'oblit. Els textos sovint estaven acompanyats d'esquemes, imatges o dibuixos per fer més gràfiques les explicacions i per facilitar-ne la comprensió.

Les col·leccions, a més, havien de complir unes normes d'harmonia que deixessin espai a possibles ampliacions amb l'adquisició de nous objectes. La base era la idea de col·lecció integral, no concebuda com a reunió d'elements individuals, sinó com a conjunt orgànic. Això significava que s'havia d'entendre com a quelcom canviant i modificable i que havia de tenir espai –físic i de catalogació– per a nous objectes.

Samuel Quiccheberg descriu la cambra de meravelles d'Albert V amb la voluntat de mostrar-la com una enciclopèdia del coneixement i de donar-li, a més, caràcter normatiu per a la construcció de noves *Wunderkammer*. La intenció de Quiccheberg era la de crear “a museum that sytematically took in everything that comprised universal nature and human life, including books for teaching”<sup>73</sup>. Va plantejar aquest objectiu als governants descrivint les seves col·leccions com a retalls de poder i de domini del món.

Diversos autors<sup>74</sup> coincideixen en què l'elecció del títol de l'obra de Quiccheberg, *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, no és casual i correspon a l'aplicació pràctica del que Giulio Camillo havia teoritzat a l'obra *Idea del Teatro*. Camillo teoritza sobre la forma que ha de tenir l'edifici del teatre fent una descripció minuciosa. Saber si el teatre descrit per Camillo va existir és encara una incògnita, però es creu que la

---

<sup>72</sup> Seelig, 2001, pàg. 111

<sup>73</sup> Piccinelli, 2015, pàg. 655

<sup>74</sup> Piccinelli, 2015, pàg. 655

descripció feta és la d'un teatre ideal. De fet, Quiccheberg utilitza el mot *theatrum* en lloc de *museum*, fent referència a Camillo i a la descripció minuciosa d'un edifici. D'altra banda, la utilització del mot *theatrum* per descriure les cambres de meravelles també apareix a Davenne:

The term 'theater' is no longer used in the sense of the panoramic and universal vision sought in the Renaissance and summed up by Nicolas de Cues (1401-1464) as follows. The divine spirit created the world, the human seeks to know it. The definition of theater as a room used for lectures or surgical demonstrations most accurately suggests the true purpose of these cabinets<sup>75</sup>.

Piccinelli<sup>76</sup> també parla del tractat de Quiccheberg com el que uneix dues experiències rellevants a la primera meitat del segle XVI: la cosmologia estructurada en forma d'*ars memoriae* i les primeres aspiracions d'ordenació metodològica formulada per filòsofs. La mateixa autora descriu les influències d'altres autors en Quiccheberg a l'hora d'escriure el tractat: l'estudi de col·leccions d'animals de Gessner, de botànica de Fuchs o la de metalls d'Agricola, entre d'altres.

Meadow, amb diversos articles i una publicació<sup>77</sup> comentada sobre el tractat de Quiccheberg és un dels grans coneixedors del tractadista belga. A més, també és un gran coneixedor i especialista de les cambres de meravelles entre els segles XV i XVII. Meadow descriu el tractat de Quiccheberg com un "manual for creating the ideal princely *Wunderkammer*"<sup>78</sup>.

### 3.3.2. Descripció del contingut

El tractat de Quiccheberg es divideix en diverses *inscriptiones*, és a dir, etiquetes explicatives de cada tema o element que apareix a la col·lecció. En primer lloc, l'autor fa una descripció de tots els objectes que han de formar part de la cambra de meravelles i com organitzar-los. Aquesta secció fa referència a les *inscriptiones vel tituli* que apareixen al títol del tractat. En segon lloc, l'autor reflexiona sobre els motius pels quals un governant inicia una col·lecció de meravelles.

---

<sup>75</sup> Davenne, 2011, pàg. 108

<sup>76</sup> Piccinelli, 2015, pàg. 655

<sup>77</sup> Meadow, M.; Robertson, B (2013), *The First Treatise on Museums Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*. Los Àngeles: Getty Publications

<sup>78</sup> Meadow, 2005, pàg. 48

L'anàlisi del tractat de Quiccheberg<sup>79</sup> permet veure que la *Wunderkammer* no és un lloc de gaudi aristocràtic i nobiliari sinó un centre de coneixement i recerca cada vegada més freqüent i rellevant al segle XVI. El tractat, escrit l'any 1565, apareix en el context de dos canvis rellevants en la col·lecció d'Albert V. En primer lloc, la protecció de dinou elements considerats els més valuosos que s'havien de transmetre a les generacions futures. En segon lloc, la construcció d'un nou edifici destinat a la *Wunderkammer*, el primer edifici europeu destinat exclusivament a aquest us.

Per a Quiccheberg, la *Wunderkammer* és un element central a partir del qual hi ha diverses *officina*<sup>80</sup> que podrien entendre's com a satèl·lits al voltant de l'astre de la cambra de meravelles. Les *officina* són la biblioteca, el taller d'impressió (també per música i matemàtiques), cilindrats de fusta, metall i marfil, una farmàcia, una fonedora, una armeria funcional i una de cerimonial, una sala de mapes, una sala de música, els estables.

En la primera part del tractat, Samuel Quiccheberg divideix el *Teatrum Sapientiae* en cinc seccions cadascuna de les quals admet alhora fins a deu subapartats anomenats *inscriptiones*. Seguint l'anàlisi de Schlosser<sup>81</sup>, la primera secció correspon a la història d'Albert V i la seva família, conté arbres genealògics i retrats, entre d'altres. En la segona secció hi ha el que estrictament pertany al contingut de les cambres de meravelles (*artificialia*): treballs artístics, monedes, medalles, peces d'orfebreria, o vaixelles trobades en excavacions, etc. La tercera secció descrita per Quiccheberg correspon a les peces del gabinet de ciències naturals (*naturalia*): reproduccions d'animals i plantes i pedres precioses. La quarta secció alberga elements tecnològics, que corresponen a les *artes mechanicae*. Inclou instruments musicals, matemàtics, astronòmics, eines d'escriptura, pintura i escultura, així com instruments de caça i pesca, entre d'altres. La darrera secció és la més propera al concepte actual de museu o pinacoteca. Conté pintures fetes amb diferents tècniques artístiques.

Quiccheberg proposa en el seu tractat que, per a les col·leccions, els prínceps i ducs han d'envoltar-se de coneixedors: "optimates in this colligendis decebit habere homines ingeniosos quos ad diversas regiones mittant, inquirendarum rerum miraculosarum

---

<sup>79</sup> A partir de l'article Meadow, 2005, pàg. 48-55

<sup>80</sup> Meadow, 2005, pàg. 49. Cf. Annex 5, pàg. 45

<sup>81</sup> Schlosser, 1978, pàg. 130-131

gratia [...]”<sup>82</sup>. Jansen<sup>83</sup> afegeix les característiques que han de tenir aquests personatges: han de comprendre bé les idees fonamentals o els motius pels quals es fa la col·lecció, han de ser erudits i coneixedors del món artístic però també han de disposar de contactes i relacions socials amplies i, finalment, la seva posició social ha de ser suficientment elevada per estar a les ordres d’un príncep o duc. Jacopo Strada és un dels personatges que encarna l’ideal descrit per Samuel Quiccheberg, per aquest motiu va ser escollit per Albert V com a conseller artístic, antiquari i marxant d’art.

### 3.4. Jacopo Strada. Els venecians i la compra-venda d’antiguitats

Jacopo Strada (1507<sup>84</sup>-1588) és el prototip de marxant d’art, d’intel·lectual que, més enllà de l’espiritualitat de les obres d’art, aprofita per treure’n benefici. Strada, nascut en una família aristocràtica molt rica i format com a orfebre, és considerat un dels primers antiquaris d’Europa.

La figura del marxant d’art va guanyant cada vegada més importància: tal com apunta Bolaños<sup>85</sup>:

Pues, aunque es cierto que la obra de arte había estado siempre sujeta a diversas formas de mercantilismo, la libertad creadora del artista estaba supeditada forzosamente al cumplimiento de la solicitud, al modelo iconográfico y a los gastos del comprador. Solo ahora se implanta en Europa un nuevo tipo de mercado y un moderno modelo de cliente que ya no encarga lo que necesita, sino que compra aquello que se le ofrece. [...] Además, el trato que se había efectuado tradicionalmente entre el cliente y el pintor pasa a estipularse, cada vez con más frecuencia, entre un marchante y su coleccionista, operación muy diferente en la que la pintura deviene, al margen de su valor artístico, un motivo de inversión y especulación.

Originari d’una família holandesa, la vida de Strada transcorre entre tres localitats: Màntua, Nuremberg i Roma<sup>86</sup> que contribueixen a la seva formació com a antiquari i col·leccionista a partir dels vincles personals i els estudis. Màntua era una ciutat reconeguda pels seus estudis humanístics, que va rebre també Strada. Així va començar el seu interès pels estudis antiquaris i les monedes i va estar en contacte amb la cort dels

---

<sup>82</sup> Jansen, D. 1987, pàg.15 [Il conviendra de recourir à des hommes de talent pour les occuper partout à la recherche d’objets merveilleux]

<sup>83</sup> Jansen, D. 1987, pàg.15

<sup>84</sup> També 1515. [Dolza, 2002, pàg. 495]

<sup>85</sup> Bolaños, 2008, pàg 101

<sup>86</sup> Dolza, 2002, pàg. 495

Gonzaga. Al voltant de l'any 1540, Strada es trasllada a Nuremberg, una ciutat en què la vida cultural havia trobat certa independència artística. Allà Strada coincideix amb Hans Jacob Fugger, provinent d'una família de banquers, que treballava com a mecenes i col·leccionista. Fugger esdevé el primer mecenes de Jacopo Strada. També al llarg dels anys 40, Strada fa diverses estades breus a Roma.

En aquest context, a mitjans del segle XVI, el gust pel col·leccionisme i la recuperació del passat es propaga arreu d'Europa. Strada esdevé aleshores un personatge més d'aquest moviment meravellós i curiós per l'acumulació d'objectes. A banda de les tres ciutats esmentades, Jacopo Strada es mou arreu d'Europa fent breus estades a Lió o Basilea, retornant a Roma (entre 1553 i 1555).

#### 3.4.1. La figura social de Jacopo Strada

Jacopo Strada era un personatge amb un àmbit social molt ampli entre el qual hi havia gran nombre d'artistes. Coneixia nombrosos orfebres, miniaturistes, gravadors i escultors. Tiziano és un dels personatges amb qui millor es relacionava, per això es disposa de molta documentació referent a la relació entre el pintor i Jacopo Strada. La mostra més evident de la seva relació és el retrat de Jacopo Strada pintat per Tiziano<sup>87</sup> l'any 1567. El retrat té una inscripció on pot llegir-se *Jacobus de Strada Civis Romanis Caess. Antiquarius et com.bellic. an: eatat: Ll: et C.M.D.L. XVI* [Jacopo Strada, ciutadà de Roma. Antiquari imperial i ministre a l'edat de 51 anys l'any 1566]. També apareix, en dues ocasions, la signatura del pintor: llegim *Titianus F* [Titianus Fecit, Tiziano m'ha fet] a la part superior esquerra de l'obra i també llegim *Tiziano Vecellio Venezia* a la carta que hi ha a la taula de Strada. El retrat de Jacopo Strada és una obra exquisida. L'antiquari apareix retratat en el seu lloc de treball i vestit amb robes pròpies de l'aristocràcia a la qual pertanyia. S'ha identificat la cadena d'or que llueix com un regal de l'any 1566 en què el seu emperador aleshores, Maximilià II, va nomenar-lo Antiquari Cèsar. Sobre la taula hi ha elements referents a la seva professió: un tors esculpit, llibres, monedes o una carta, a la mà sosté una còpia romana d'una escultura de Praxítel·les. El retrat va fer-se l'any 1567 en què Strada es trobava a Venècia en

---

<sup>87</sup> *Retrat de Jacopo Strada*, 1567, Tiziano (1477?-1576), oli sobre tela, escola veneciana, 195x125cm, Kunsthistorisches Museum Wien Cf. Annex 8, pàg. 47

l'adquisició d'obres i antiguitats per la *Wunderkammer* d'Albert V. Jansen<sup>88</sup> descriu aquest retrat com el que va identificar a Strada com el prototip de marxant d'art professional i com a representació del comerç en aquest període. Tanmateix Jansen també recull la crítica o el judici negatiu que Sir John Pope-Hennessy fa de Strada:

Ce tableau montre Strada obséquieusement penché au-dessus d'une table, tenant une statuette de marbre qu'il présente avec déférence à quelque mécène sur la droite [...] les traits contrastent avec la splendeur du vêtement: ils sont mesquins, et marqués par la fourberie et par un empressement d'un genre particulièrement déplaisant.<sup>89</sup>

La relació entre Tiziano i Strada era tan estreta que, el pintor va demanar al marxant que utilitzés la seva influència per introduir les seves obres a mecenes de Baviera propers a la cort d'Albert V, com recull Jansen<sup>90</sup>.

### 3.4.2. Jacopo Strada i Albert V

A partir de 1566, Jacopo Strada comença a treballar a la cort d'Albert V com a conseller d'art, restaurador i aconseguidor d'obres. Aquest mateix any, Strada es desplaça a Roma on adquireix diversos busts, escultures antigues i trossos d'objectes. L'any següent, el 1567, es produeix el principal viatge del marxant d'art a Venècia per tal d'aconseguir la col·lecció d'Andrea Loredan que ja havia vist amb anterioritat. Finalment l'any 1568 es produeix la venda de la col·lecció que contenia:

Il s'agissait de 91 bustes, 43 statues et torsos, 33 reliefs, 44 fragments de statues, environ 120 petits bronzes et une quantité d'autres objets d'intérêt archéologique, ainsi qu'un médaillier contenant environ 2500 pièces grecques et romaines d'or, d'argent et de bronze. Une première estimation de la collection s'élevait à environ 8400 ducats, mais l'affaire fut conclue à 7000 ducats, somme que le duc fut autorisé à payer par annuités<sup>91</sup>.

L'adquisició de la col·lecció de Loredan és una de les principals fites de Strada. Poc després hi ha un intent de compra de la col·lecció de Gabriele Vendramin que no va reeixir. L'any 1569, Strada fa un tercer viatge a Venècia on negocia la compra de dues col·leccions numismàtiques: la de Giulio Calestano de Milà i la de Marco Mantova

---

<sup>88</sup> Jansen, D. 1987, pàg.11

<sup>89</sup> Jansen, D. 1987, pàg.11

<sup>90</sup> Jansen, D. 1987, pàg.13

<sup>91</sup> Jansen, D. 1987, pàg.12

Benavides de Pàdua. Tots aquests viatges formen part de la recerca d'objectes que poguessin interessar a Albert V.

Econòmicament, Jacopo Strada disposava del capital necessari per a les adquisicions i les possibles despeses ocasionals vinculades a les compres que, a més a més, estaven ben remunerades. A més de la seva tasca per Albert V, Strada realitzava altres treballs, com afirma Jansen<sup>92</sup>: a Venècia havia supervisat la restauració d'algunes obres i altres van enviar-se a Viena abans d'arribar a Munic on ell mateix les restaurava, tal com havia fet amb algunes de les obres procedents de Roma. També a Venècia, Strada encarrega pedestals de marbre negre per les inscripcions de les escultures i diversos armaris i caixes per albergar la col·lecció de monedes.

Jacopo Strada compra gran quantitat d'obres per la *Wunderkammer* d'Albert V que apareixen descrites al text de Jansen<sup>93</sup>. En primer lloc, hi havia objectes de poc valor i obres d'art independents que no apareixen mai a la correspondència perquè, probablement, Strada comptava amb carta blanca per comprar els que volgués. En segon lloc, l'autor parla de les arts decoratives en què cal destacar un crucifix d'argent i un mirall amb un marc ricament daurat i decorat. També cal destacar algunes safates de centre de taula. En tercer lloc, Strada adquireix gran quantitat de pedres semiprecioses. Strada també compra objectes d'interès arqueològic, històric o etnològic i llibres hebreus i àrabs. En els viatges a Venècia també reuneix una col·lecció de trenta-vuit quadres moderns.

Com s'ha indicat, Jacopo Strada provenia d'una família holandesa però la seva ciutat natal era Màntua. Durant les seves estades a Venècia sovint es desplaça a Màntua on compra algunes obres de la col·lecció de Don Cesare Gonzaga, encarrega a joves artistes la copia d'obres d'art de la col·lecció del Duc de Màntua i encarrega també un petit inventari amb tots els monuments artístics de la ciutat, com afirma Jansen<sup>94</sup>. Albert V té la intenció de copiar el *Gabinetto dei Cesari* a la Müncher Residenz i, com que ja posseeix còpies dels onze primers retrats pintats per Tiziano, ordena a Strada que encarregui còpies de les pintures de Giulio Romano sobre la vida dels cèsars. En aquests moments Albert V està portant a terme la construcció de l'*Antiquarium* que albergarà la seva cambra de meravelles i, tal com afirma Jansen, alguns autors com Egon Verheyen

---

<sup>92</sup> Jansen, D. 1987, pàg.12

<sup>93</sup> Jansen, D. 1987, pàg.12

<sup>94</sup> Jansen, D. 1987, pàg.13

apunten a la voluntat d'Albert V de tenir un espai semblant al *Palazzo del Te* de Màntua.

En una carta escrita a l'arxiduc Ernst en què Strada li ofereix els seus serveis, pot entendre's quina era exactament la seva tasca:

Serenissimo principe! Se [Vostra Altezza Serenissima] si vole servir di me in adoperarmi, sia in qualunque cosa che si voglia dove introvenghi l'arte del disegno, io la posso servir benissimo [...] se quella vorra anche faré un bel Studio di antichità et di medaglio, anche a questo la servirò; se quella vorra dirizzare una bellissima libreria di hogni sorte de libri, anche in questo la potrò servire.<sup>95</sup>

Tot i l'extensa xarxa de relacions socials i els múltiples viatges de Jacopo Strada no es pot afirmar que, al segle XVI, les relacions comercials estiguessin molt esteses, sinó que ell es mou per interès de col·leccions i obres i busca la manera d'adquirir-les. Tenint en compte que estava interessat en objectes de tot tipus, el ventall de relacions que tenia Strada era molt extens. Strada, però, actua com a intermediari entre els mecenes i els artistes, Jansen<sup>96</sup> l'identifica amb els propietaris de galeries actuals, característica que el diferencia dels marxants d'art tradicionals. Aparentment, la tasca de Strada podria ser realitzada per un diplomàtic o un banquer però no reuniria les característiques de Quiccheberg. Així, Strada utilitza la seva formació i el seu estatus social per buscar i trobar els objectes dignes de la reputació i el rang del seu mecenes.

---

<sup>95</sup> Jansen, D. 1987, pàg.16

<sup>96</sup> Jansen, D. 1987, pàg.17



#### 4. Conclusions

---

La història dels museus, com afirma Bolaños, és “una historia tan rica y llena de sugerencias, tan importante en nuestra cultura visual, en la historia de la ciencia y las ideas, en la construcción histórica de la sensibilidad y el gusto”<sup>97</sup>. La història dels museus i, per extensió del col·leccionisme, ha estat, com he intentat mostrar en aquestes pàgines, vinculada a l’home des de l’antic Egipte. No podem afirmar que la història dels museus tingui el seu origen en les petites col·leccions funeràries dels faraons, però sí que aquestes petites col·leccions inicien un gust per col·leccionar objectes valuosos.

Des dels faraons egipcis fins als col·leccionistes del segle XVI cal tenir en compte també als sacerdots, els prínceps i els mecenes. La figura del col·leccionista esdevé la d’un cercador d’objectes curiosos o rars pel seu gaudi personal. Al voltant dels col·leccionistes es crea, a més, un cercle d’experts en antiguitats, marxants, gravadors, il·lustradors i tractadistes. Figures que permeten una millor documentació històrica, gràfica i valorativa dels objectes que hi ha a l’embrió del museu modern, la cambra de meravelles. Tot això s’engloba dins la voluntat del col·leccionista de donar valor la seva col·lecció i, al mateix temps, a la seva persona. Cal tenir en compte que les col·leccions tenen una voluntat social o política i, per tant, són demostracions de poder.

La localització de les col·leccions també ha viscut diverses etapes. Des de l’origen etimològic i històric del *mouseion* fins al *studiolo* renaixentista, la història del col·leccionisme canvia radicalment. Mentre que, a l’antic Egipte, els tresors funeraris es troben a les tombes dels faraons, a la Grècia i la Roma clàssiques, el tresor públic es conserva en els temples del fòrum i, durant l’Edat Medieval, a les Cambres del Tresor de les esglésies i catedrals, i les col·leccions ja no són de títol públic sinó que es desenvolupen sobretot en l’àmbit privat. L’aparició de les cambres de meravelles pot entendre’s així com la culminació de tot un procés històric relacionat amb l’acumulació d’objectes i la voluntat d’ordenar-los i mostrar-los.

Les cambres de meravelles esdevenen, doncs, centres de coneixement, d’estudi i de difusió. Però també són, com hem apuntat abans, grans demostracions de poder adquisitiu i, per tant, social, i polític. Els objectes que en formen part apareixen

---

<sup>97</sup> Bolaños, 2002, pàg 8

ordenats, documentats i, sovint, catalogats. La redacció de diversos tractats, freqüentment il·lustrats, permet la ràpida difusió del treball que es porta a terme al voltant de les cambres de meravelles.

D'altra banda, queda demostrat que el gust per les cambres de meravelles s'expandeix ràpidament a tot Europa. Les primeres grans col·leccions apareixen a Itàlia com a evolució dels *studiolo*, però les principals cambres de meravelles es troben en el nord d'Europa.

La focalització d'aquest treball en la figura d'Albert V permet resseguir el desenvolupament d'un àmbit col·leccionista ideal. Això no significa que fos així en totes les corts, però s'ha considerat un bon exemple de teorització i ordenació museística. Albert V va aconseguir gran part dels objectes de la seva col·lecció gràcies a l'antiquari i marxant d'art Jacopo Strada. Strada, com hem vist, era un personatge amb àmplies relacions socials. Procedent de Venècia i amb una gran facilitat pels negocis, va aconseguir adquirir grans col·leccions pel seu sobirà. En mans de Samuel Quiccheberg es posà la teorització de la *Wunderkammer* d'Albert V. El seu tractat acurat permet visualitzar com eren les cambres de meravelles del segle XVI, a més de donar una sèrie d'indicacions formals sobre l'ordenació del contingut de les cambres.

Les relacions entre Albert V, Samuel Quiccheberg i Jacopo Strada permeten teixir quin era l'ambient que hi havia al voltant d'una col·lecció de meravelles. Així veiem que, darrere la voluntat d'acumular objectes rars o curiosos, hi havia tot un estudi museològic que posà les bases del que ara coneixem com a museologia moderna, a més d'un teixit de relacions comercials i socials que permetia la compra-venda d'objectes.

La *Wunderkammer* d'Albert V tenia milers d'objectes de procedències diverses d'arreu del món. La majoria dels objectes eren rars, curiosos o estranys i això els feia únics i molt valuosos, donant a Albert V l'exclusivitat que volia per la seva col·lecció privada. D'altra banda, Albert V també encarrega diverses obres a artistes i rep regals d'altres governants.

Alguns dels Museus d'Història Natural de casa nostra també tenen origen en petites col·leccions particulars. És el cas del Museu de Ciències Naturals de Barcelona o el Museu Darder de Banyoles, entre d'altres. El Museu de Ciències Naturals de Barcelona,

per exemple, alberga el llegat de Francesc Martorell i Peña (1822-1878)<sup>98</sup>. Martorell, arqueòleg i naturalista, va donar, l'any 1876, la seva col·lecció i diners a l'Ajuntament de Barcelona. Amb la seva donació, l'Ajuntament va encarregar la construcció del Museu Martorell, al Parc de la Ciutadella, que va inaugurar-se l'any 1882. Juntament amb el museu van construir-se l'Hivernacle i l'Umbracle. L'any 1906, l'Ajuntament de Barcelona crea la *Junta Municipal de Ciencias Naturales* que reunia el Museu Martorell, el Museu Zoològic, el Museu Zootècnic, l'Hivernacle i l'Umbracle i poc després, també el Museu de Biologia. La construcció del Jardí Botànic, l'any 1930, i la formació de l'Institut Botànic cinc anys més tard van suposar, a més, la recuperació del Gabinet de la família Salvador. Els Salvador<sup>99</sup> van ser boticaris i naturalistes durant més de dos-cents anys a Barcelona. Tenien formació universitària i ocupaven una posició social privilegiada. A més del seu gust col·leccionista, els Salvador també confeccionaren diversos inventaris, herbaris i descripcions, tasques museològiques que han permès entendre com era la seva col·lecció. Així, l'any 2000 s'unifiquen el Museu de Zoologia i el Museu de Geologia i, vuit anys més tard, també el Jardí Botànic sota el nom de Museu de Ciències Naturals de Ciutadella. L'any 2011, el museu canvià d'ubicació i passà al Museu Blau, la seva seu actual.

El Museu Darder de Banyoles va ser inaugurat l'any 1916 a partir de la col·lecció de Francesc Darder i Llimona (1851-1918). Darder, que era veterinari, comerciant i naturalista, va donar uns 1.600 objectes –619 vertebrats, 148 invertebrats, 244 objectes antropològics (cranis humans, fetus conservats en alcohol, mòmies o el *Negre de Banyoles*, entre d'altres) i animals dissecats–. Entre els anys 30 i 50 el museu va anar ampliant la seva col·lecció amb adquisicions i donacions privades fins arribar als 20.000 objectes actuals. Tot i això, també es van perdre alguns objectes. L'any 1992 el museu es veu centre d'una polèmica pel *Negre de Banyoles*, un humà africà dissecat i exposat, i l'any 2003 tanca per remodelar-se. L'any 2007 torna a obrir amb un nou disseny: 3 plantes obertes al públic, una biblioteca i sala de consulta i diverses oficines. La institució es modernitza però l'essència i la ubicació segueixen essent les mateixes, seguint la intenció fundacional de Francesc Darder.

---

<sup>98</sup> García i Sastre, 1997, pàg. 286-288

<sup>99</sup> Joan Salvador Boscà (1598-1681), Jaume Salvador Pedrol (1649-1740), Joan Salvador Riera (1682-1726), Josep Salvador Riera (1690-1761), Josep Salvador Soler (1804-1855).

*Curiositas curiositatis* és doncs, un estudi inicial sobre el col·leccionisme des dels seus orígens fins a la seva gran irrupció en el segle XVI, però també és una síntesi o reflex personal. Aquest projecte final comença des de curiositat d'allò que he viscut des de la infantesa i que ha anat creixent dins meu en museus d'història natural i col·leccions personals. També sorgeix de la voluntat d'unir dos països als que, d'alguna manera sempre retorno: Alemanya i Itàlia. *Curiositas curiositatis* m'ha permès fer un relat transversal de la història de l'art però centrat en l'itinerari escollit del grau en Història de l'Art. Al mateix temps, m'ha plantejat nous reptes i inquietuds que segueixen nodrint la meva curiositat.

## 5. Bibliografia

---

Bolaños, M. (2008), *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, 1ª ed., Gijón: Ediciones Trea.

Castán, A.; Sagaste, D. (2015), *Todo lo raro y Hermoso. Las “cámaras de maravillas” pervivència estètica y museogràfica del modelo*. Aguilera, I; Beltrán, F. (et al.) *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*. (pàg. 251-263). Zaragoza: Institución Fernando Católico.

Davenne, C. (2011), *Cabinets of wonder*, París: Abrams.

Desvallées, A.; Mairesse, F. (2005), *Sur la muséologie*. Culture & Musées, num. 6 (pàg. 131-155). París: Actes Sud. [recuperat de Persée el 09/04/2018: [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2005\\_num\\_6\\_1\\_1377](http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_6_1_1377)]

Dolza, L. (2002), *Jacopo Strada. Collezionismo e macchine tra Riforma e Controriforma*. Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée, vol. 114, núm. 2. La culture scientifique à Rome à la Renaissance, (pàg. 493-512). [Recuperat de Persée el 04/04/2018: [http://www.persee.fr/doc/mefr\\_1123-9891\\_2002\\_num\\_114\\_2\\_9868](http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_2002_num_114_2_9868)]

Garcia i Sastre, A. (1997), *Els museus d'art de Barcelona: Antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Jansen, J. (1987), *Jacopo Strada et le commerce d'art*. Revue de l'Art, núm.77 (pàg. 11-21). [Recuperat de Persée el 04/04/2018: [https://www.persee.fr/doc/rvart\\_0035-1326\\_1987\\_num\\_77\\_1\\_347647](https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1987_num_77_1_347647)]

Mauriès, P. (2002), *Cabinets de curiosités*, París: Éditions Gallimard.

Meadow, M. (2005), *Quiccheberg and the Copious Object: Wenzel Jamnitzer's Silber Writting Box*. Melville, S. *The lure of the object*. (pag. 39-59). Londres: Yale University Press. [recuperat d'Academia.edu el 08/03/2018]

Olmi, G. (2001), *Science – Honour – Metaphor: Italian cabinets in the sixteenth and seventeenth centuries*. (pàg. 1-17). Impey, O.; Macgregor, A. (eds.), *The origins of*

*museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe.* North Yorkshire: House of Stratus.

Piccinelli, R. (2015), *Reviews*, *Reinassance Quarterly*, volume 68, num. 2. (pàg. 654-656). Chicago: University of Chicago Press Journals [recuperat de Jstor el 08/03/2018]

Quiccheberg, S. (1565), *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, Munic, Adam Berg. Enllaç:

<https://books.google.es/books?id=dktXAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=quiccheberg&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwit2Or6uIXZAhWBUhQKHYAcBEk4ChDoAQgwMAE#v=onepage&q=quiccheberg&f=false>

Rico, F. (1993), *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid: Alianza Universidad.

Scheicher, E. (2001), *The collection of archduke Ferdinand II at schloss Ambras: its purpose, composition and evolution.* (pàg. 37-50). Impey, O.; Macgregor, A. (eds.), *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe.* North Yorkshire: House of Stratus.

Schlosser, J. (1978), *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento Tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*, 2ª ed., Madrid: Akal.

Seelig, L. (2001), *The Munich Kunstkammer, 1565-1807.* (pàg. 101-119). Impey, O.; Macgregor, A. (eds.), *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe.* North Yorkshire: House of Stratus.

Taylor, F.H. (1960), *Artistas, príncipes y mercaderes*, Barcelona: Luis de Caralt.

#### 5.4. Webgrafia

Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Garten und Seen, Munchen Residenz, recuperat el 15/03/2018 de: <http://www.residenz-muenchen.de/deutsch/skammer/bild16.htm>

Letteratura Artistica Blog. Il primo trattato sui musei: le ‘Inscriptiones’ di Samuel Quiccheberg 1565, recuperat el 13/12/2017: <http://letteraturaartistica.blogspot.com.es/2015/11/samuel-quiccheberg.html>

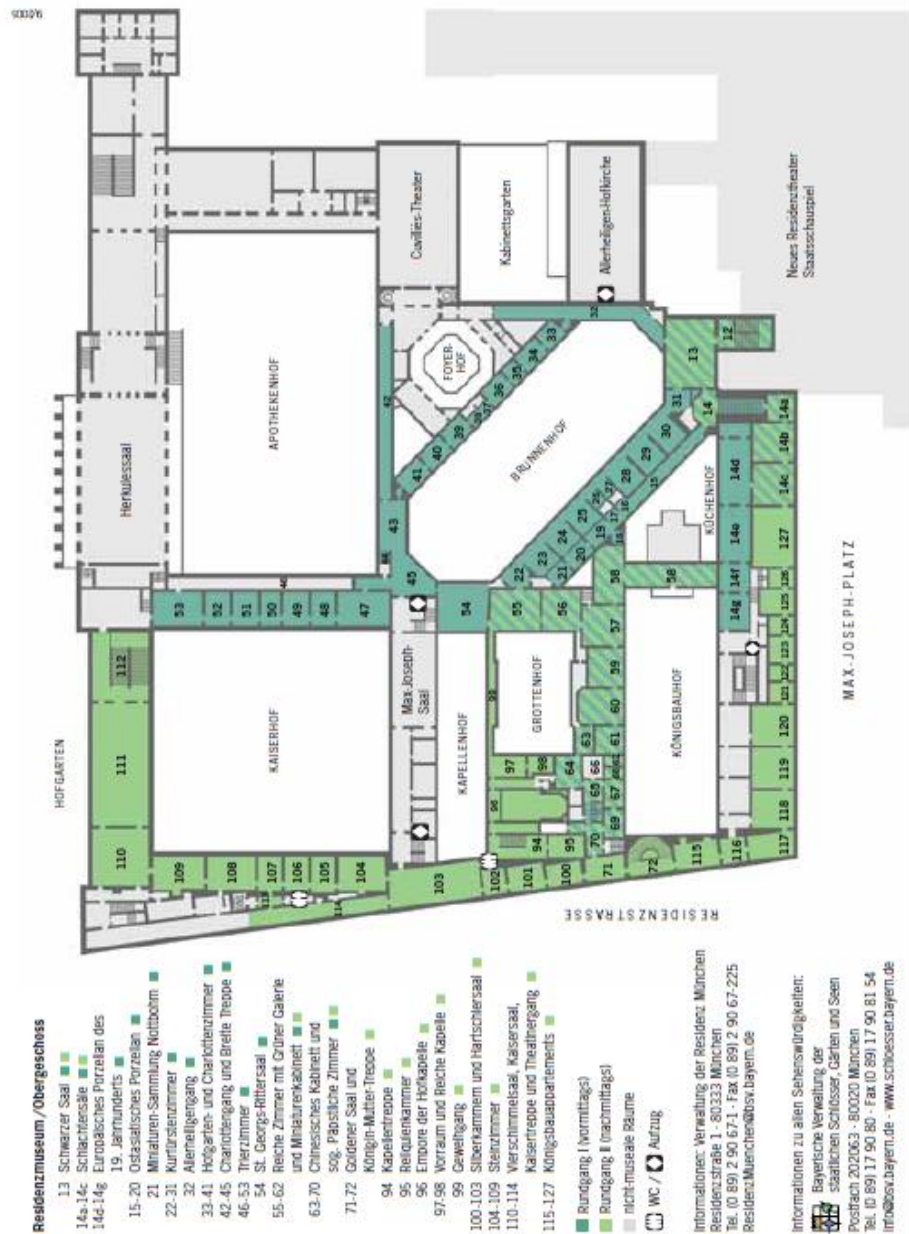
Museu Darder de Banyoles, recuperat el 27/05/2018:  
<http://www.museusdebanyoles.cat/Darder>

Museu de Ciències Naturals de Barcelona, recuperat el 27/05/2018:  
<https://museuciencies.cat>

Taxidermidades Blog, recuperat el 27/04/2018: <https://www.taxidermidades.com>

## 6. Annexos

**Annex 1:** München Residenz (Font: <http://www.residenz-muenchen.de/deutsch/skammer/bild16.htm>)





## Residenz München

Residenzmuseum  
Schatzkammer  
Cuvillies-Theater

Über Jahrhunderte hinweg war die Residenz München politischer und kultureller Mittelpunkt zuerst des Herzogtums, später des Kurfürstentums (ab 1623) und schließlich des Königreichs Bayern (1806–1918). Als Wohn- und Regierungssitz ist die Geschichte der Residenz untrennbar mit dem Haus Wittelsbach verknüpft. Die jeweiligen Herrscher ließen die Räume nach ihren Vorstellungen einrichten und erweitern.

Mit der Ausföhrung wurden bedeutende Künstler beauftragt. Außerdem war die Residenz der Ort, an dem die Herrscher ihre Kunstsammlungen und den Hausschatz aufbewahrten. Die Sammlungen und die historischen Prunkräume wurden 1920 für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

### Öffnungszeiten

**Residenzmuseum, Schatzkammer und**

**Cuvillies-Theater:**

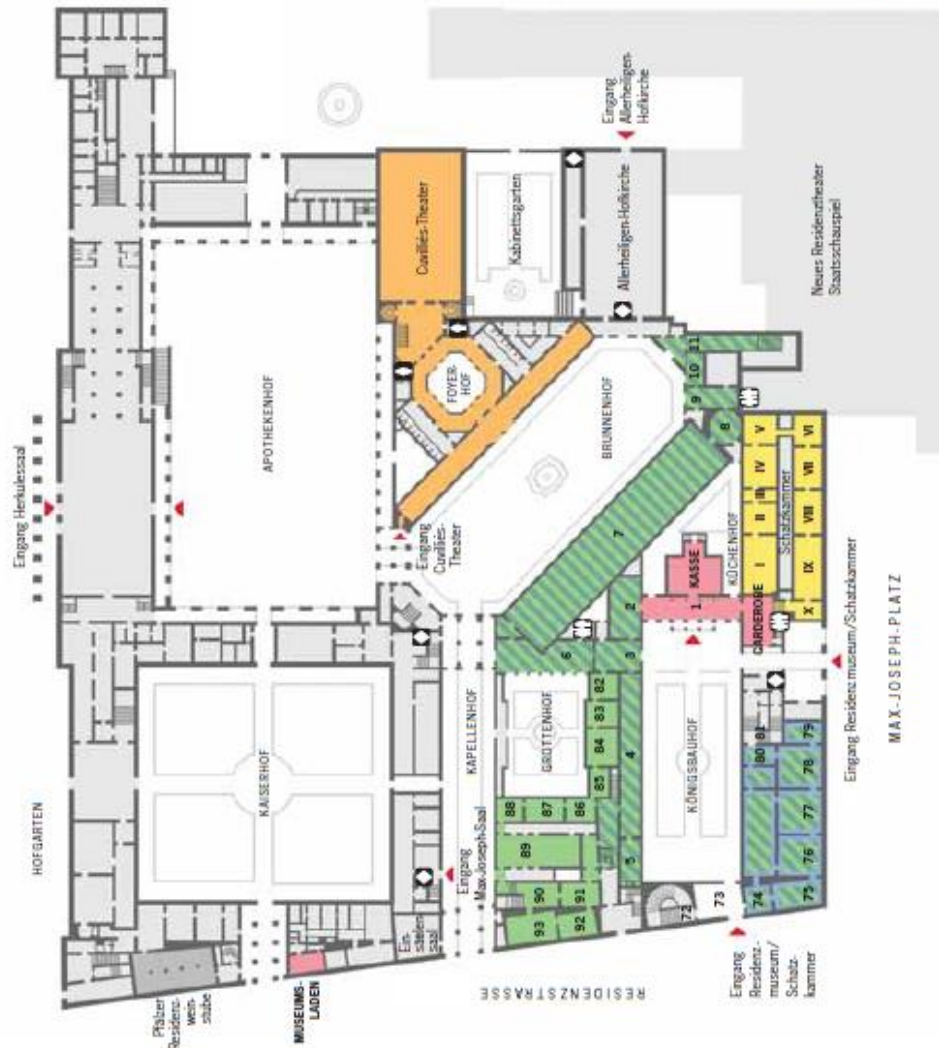
1. April – 15. Oktober: 9.00 – 18.00 Uhr  
16. Oktober – 31. März: 10.00 – 16.00 Uhr  
täglich geöffnet

4. Museumsräume nur über mehrere Stufen bzw. Treppen erreichbar

Das Cuvillies-Theater ist wegen Restaurierungsarbeiten bis 2008 geschlossen. Das Residenzmuseum hat einen gesonderten Vormittags- und Nachmittagsrunggang.

Für das Residenzmuseum und die Schatzkammer erhalten Sie am Eingang einen kostenlosen Audioguide in fünf Sprachen (deutsch, englisch, französisch, italienisch, spanisch).

Ämliche Führer mit ausführlicher Beschreibung der Sehenswürdigkeiten sind an der Kasse erhältlich. Die Raum-Nummern im Grundrissplan beziehen sich auf den Ämlichen Führer.



### Residenzmuseum/Erdgeschoss

- 1 Vestiböl – Eingangsbereich
  - 2,3 Gartensäle
  - 4,5 Abteigalerie und Porzellan-kabinett
  - 6 Grottenhof
  - 7 Antiquarium
  - 8,11 Oktogon u. Theopie zum „Schwarzen Saal“
  - 74,80 Nibelungensäle und Ausstellung
  - „Zerstörung und Wiederaufbau“
  - 82,88 Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts
- Die Porzellan-kammern müssen wegen Sanierungsmaßnahmen leider bis auf Weiteres geschlossen bleiben.
- 89 Hofkapelle
  - 90 Kabinetttreppe
  - 91,93 Parlamentenkammern

### Schatzkammer

I-X Goldschmiedekunst vom Mittelalter bis zum Klassizismus sowie Orden und Insignien, Schmuck, Tafelgerät, kirchliche Kunst, Meisterwerke des Kunsthandwerks aus Elfenbein, Bergkristall und edlen Steinen

### Cuvillies-Theater

1751–55 nach einem Entwurf des Architekten Francois Cuvillies d. Ä. in Zusammenarbeit mit Münchner Hof-künstlern errichtet, ein Meisterwerk baltischer Theater-baukunst des Rokoko

- Eingang, Kasse, Museums-läden, Garderobe
- Runggang I (Vormittags)
- Runggang II (Nachmittags)
- Die Nibelungensäle und die Ausstellung zur Zerstörung und zum Wiederaufbau der Residenz können getrennt vom Runggang besichtigt werden
- Schatzkammer
- Cuvillies-Theater
- nicht-musikale Räume
- Zugänge
- Aufzug
- WC

**Annex 2:** Cambra de Meravelles d'Albert V (Font: Seelig, L. (2001), *The Munich Kunstkammer, 1565-1807*. (pàg. 101-119). Impey, O.; Macgregor, A. (eds.), *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*. North Yorkshire: House of Stratus.)

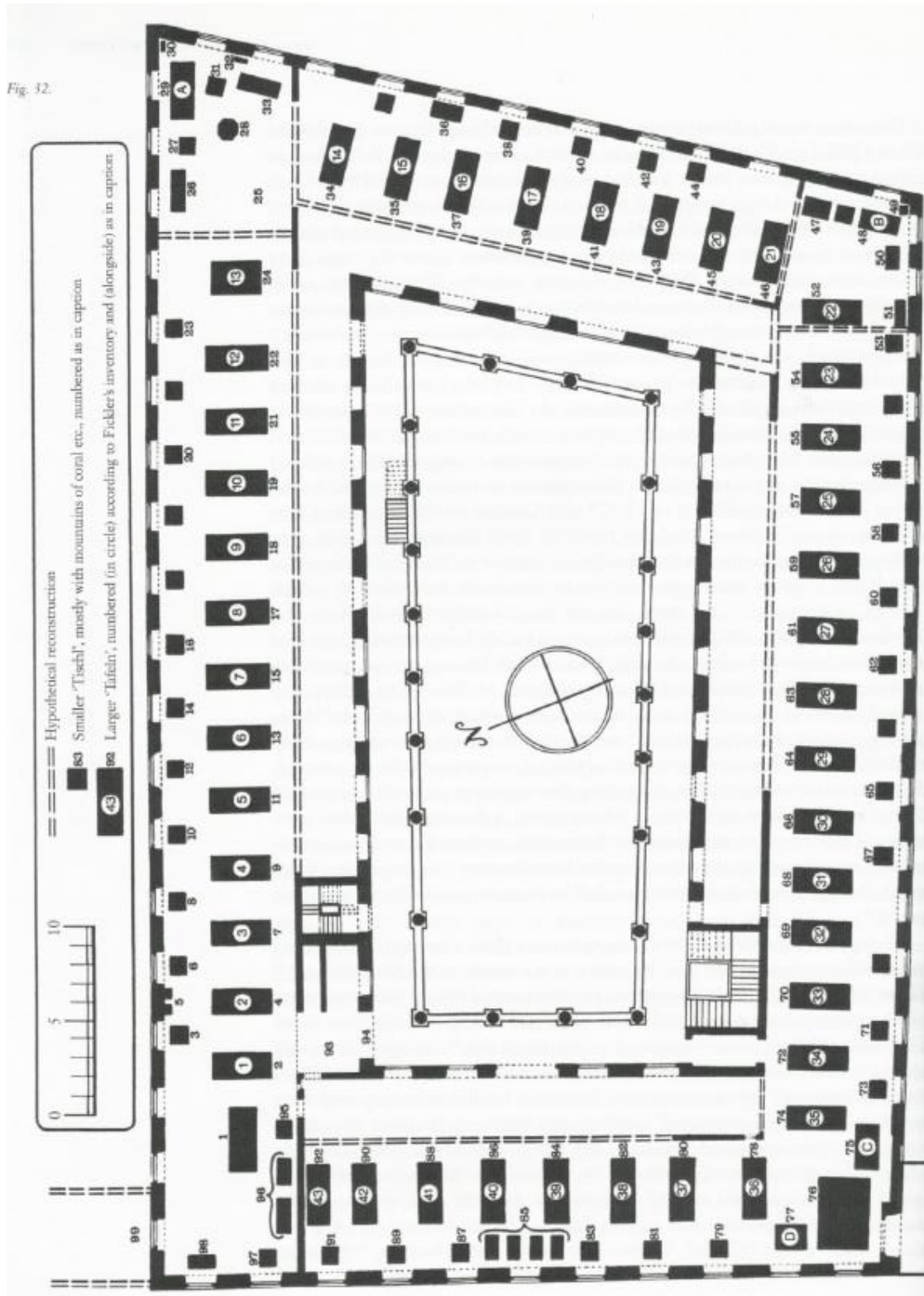


Fig. 32. Schematic reconstruction of the Munich *Kunstammer*. The plan is based on a drawing signed by Gärtner in 1807 and incorporating information from Fickler 1598 and Hainhofer 1611. Gärtner's plan of the first floor of the *Marstall* and *Kunstammer* building was compiled directly before the remodelling of the building into the Royal Mint; the *Kunstammer* was probably installed at that time on the second floor, which was laid out in a similar manner but for which no corresponding drawing exists. Due to slight discrepancies between Sandner's town

model and Gärtner's drawing some uncertainty remains over the precise arrangement of the objects and certain constructional details such as the original shape of the north-west corner room. The distinction between original walls and those dating from the remodelling of 1807, marked by different shading on Gärtner's original, is not shown in this reconstruction.

Note: In the following key the numbers referred to are those given *alongside* each 'Tafel' or 'Tischl'; the sans serif numbers within white circles on the plan are those given in the Fickler inventory.

1. Books.
2. Graphic Works.
3. Malformed calf's head; statuettes of terracotta; Marsyas (?) and Actaeon.
4. Books, maps, graphic representations of abnormalities.
5. Two glass-protected chests with turned wooden superstructures and chamois horns (also on most of the other mullions of the north side).
6. Marine plants.
7. 'Jewish' metal religious utensils.
8. Aurochs head; malformed horns.
9. [above] 'Indian' vessels and textiles; [under] 'Indian' arms; [drawer] lead castings.
10. Vined wood pieces with the appearance of bread.
11. [above] Ivory vessels and sculptures; 'Indian' and 'Moscovian' wooden vessels; [under] historic apparel (William IV).
12. Copper fountain
13. Mother-of-pearl works; historic articles of clothing; [drawer] lead castings.
14. Mother-of-pearl chest with male and female jointed dolls.
15. Miniature portraits of princes, popes and cardinals; [drawer] micro-carvings.
16. Three male and female joint-dolls; wooden bowl support.
17. [above] Small chests, writing-utensils; bridal shirt of Empress Eleonore; [under] shoes.
18. [above] Swords, daggers, knives; [under]: sticks.
19. [above] Cutlery; rosaries; objects from the Holy Land; natural castings; bezozars; [under] animal horns.
20. Nun's belt with silver ornamentation.
21. Reliefs, esp. portraits; Egyptian images; micro-carvings, 'subtle works'.
22. European and exotic turned and carved ivory; wooden vessels.
23. Duchess Jacobaea's wooden receptacle.
24. Coins in a coin cabinet...
25. 'ENCLOSED ROOM'.
26. Sideboard with four steps with *tazze*, basins, ewers, candlesticks in silver gilt.
27. Sinhalese ivory casket esp. with rings and cameos.
28. Florentine *pietra dura* table with a celestial globe.
29. [above] Objects (esp. vessels) in gold, silver, rock crystal, semi-precious stones; [under] targets.
30. 'Persian' weapons.
31. Sinhalese ivory casket with twelve cameos of Roman Emperors; 'Golden Table'.
32. Mirror.
33. Sideboard with four steps with ungilded silver objects.
34. Religious sculptures; [under] 'Turkish' and 'Indian' textiles and feather works.
35. [above] Metal sculptures; animal horns, claws and teeth; [under] tin.
36. 'Indian' desk.
37. Ironwork: locks, torture instruments, printing blocks.
38. Chest with miniatures.
39. Porcelain.
40. Chests with cutlery, dagger pommels, signets, intaglios.
41. Marine snails and shells, some of them encrusted with precious stones.
42. [above] Camouflaged telescope; [under] two alabaster bowls.
43. [above] Alabaster vessels; [under] whale-ribs.
44. Sepulchral urns from Carinthia; bones of a giant.
45. [above] Stone vessels and sculptures; [under] majolica.
46. Sculptures, [above] in alabaster, [under] in marble and plaster of Paris.
47. Desk with *lapides manuales*.
48. [above] Two sepulchral urns; [under] five whale fins.
49. Mine of *lapides manuales*, made by Duke Ferdinand of Bavaria.
50. Crucifix with precious stones; coral chaplet; Caritas.
51. Sideboard; [above] rosaries; [drawer] lead castings and copper plates.
52. [above] Glasses, mirrors; [under] crocodile.
53. Marble pyramids and columns.
54. Coral cabinet; plaster of Paris castings of human arms and animal feet.
55. Plaster of Paris castings of meals and deformations.
56. [under] Plaster of Paris castings.
57. Marine wonders; unknown animals.
58. [under] Plaster of Paris castings.
59. 'Turkish' objects.
60. [under] Plaster of Paris castings.
61. Feather and fine textile works.
62. [under] Plaster of Paris castings.
63. [above] Wax portraits; [under] 'Indian' textiles.
64. 'Turkish' and exotic objects (esp. textiles).
65. Four heads of marine wonders.
66. 'Indian' objects (esp. Latin America).
67. [above] Ceramics (finds from Luben in Lusatia); [under] feather fan; malformed pig's trotter.
68. [above] Wood carvings; [under] textiles, esp. of silk.
69. Etched stones; stone and wood reliefs.
70. Mathematical, physical, geometrical and geographical instruments.
71. Fine wood works; [drawer] 'Turkish' and 'Indian' textiles.
72. Globes; astronomical instruments; [drawer] 'Turkish' textiles.
73. [above] Astronomical instruments; [drawer] 'Tunisian' and 'Indian' textiles; cloak and sword of Francis I; doublet and trousers of the Provost of Nußdorf.
74. Models of Juelich and of Frauenchiemsee Monastery; [drawer] exotic and historic textiles (Francis I).
75. Model of Burghausen Castle.
76. [above] Models of Munich, Ingolstadt, Landshut; [under] model of fortifications of Ingolstadt; triumphal arch of Emperor Maximilian I.
77. Models of Jerusalem and Straubing.
78. Printing blocks of the Bavarian map by Apian and of Bavarian coat-of-arms.
79. Alabaster jug, historic card decks.
80. [above] Törtiseshell vessel; [under] books from Taufkirchen Castle of the Fugger family.
81. [above] Wooden galley; [under] wax works.
82. Natural wonders; petrifications; rock crystal.
83. *Lapides manuales*; turned ink-stand.
84. Marble pieces; wax works.
85. Four trunks with *lapides manuales*, minerals and metals.
86. *Lapides manuales* and stone growths.
87. *Mirabilia* (corn fallen from the sky etc.); mandrakes.
88. Mines and *lapides manuales*.
89. 'Indian' table, folding-chair and draughts-board with mother-of-pearl marquetry.
90. Game boards.
91. Spring-gun (trick toys).
92. Plaster of Paris reliefs; wax works; glass mixture; Limoges enamels; silver.
93. ANTECHAMBER ('TENNELEIN').
94. ENTRANCE TO KUNSTKAMMER.
95. Table painted by Bocksberger.
96. Table and trunk with simple implements.
97. Table with stone-etched map of Bavaria.
98. Chest with simple moulds etc.
99. COURT GALLERY TO THE NEUVESTE.

**Annex 3:** El llegat d'Albert V, l'*Antiquarium*



*Antiquarium*, Munchen Residenz, 1568-1571, 66metres.

**Annex 4:** Obres segle XVIII

*La mostra de Guerisaint* (1720), Antoine Watteau (1684-1721), oli sobre llenç, 166x306cm, Palau de Charlottenburg, Berlín. Font imatge: Wikipedia Commons



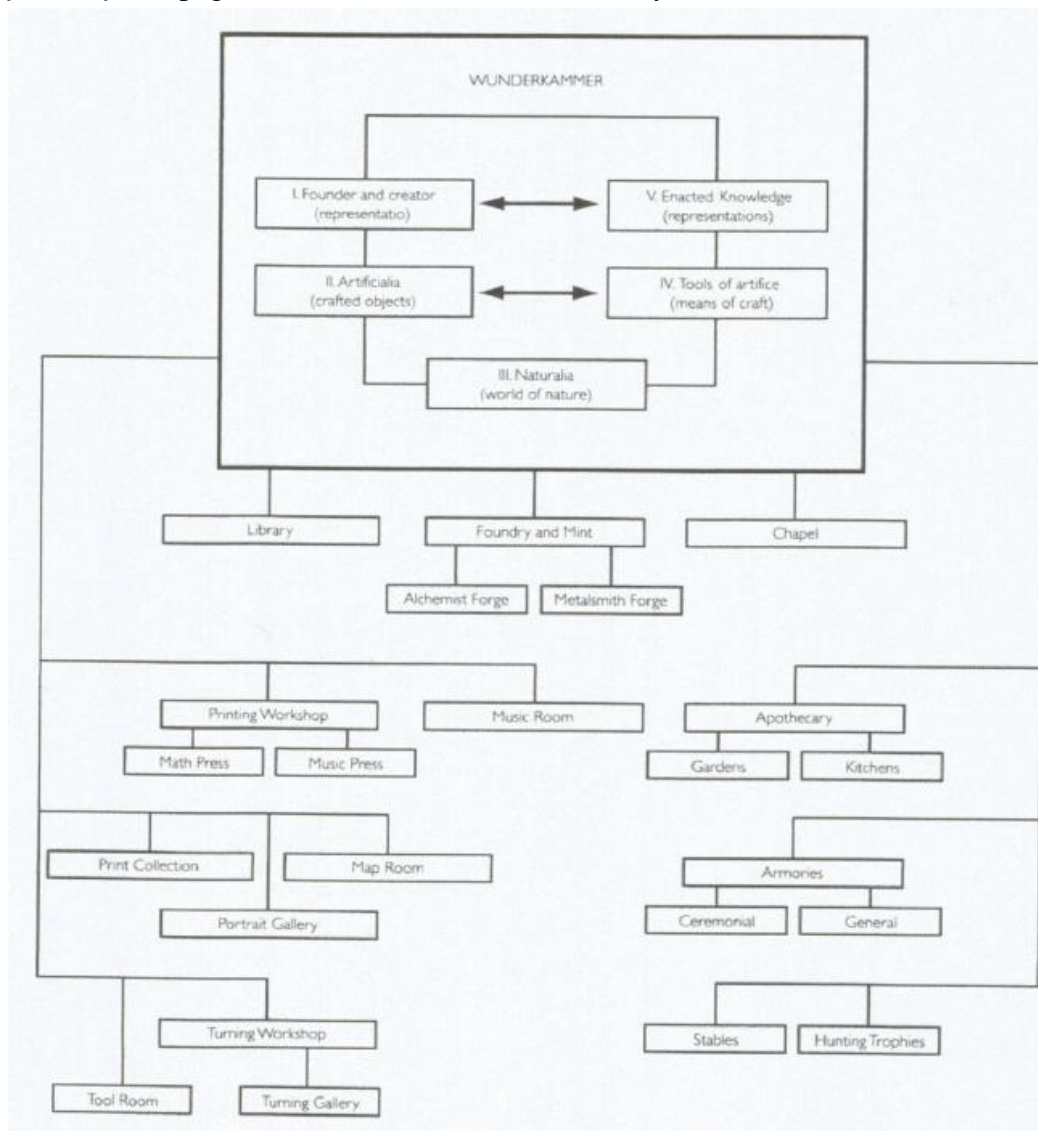
*Roma antiga*, primera versió, (1757), Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), oli sobre llenç, Staatsgalerie, Stuttgart. Font imatge: Wikipedia Commons



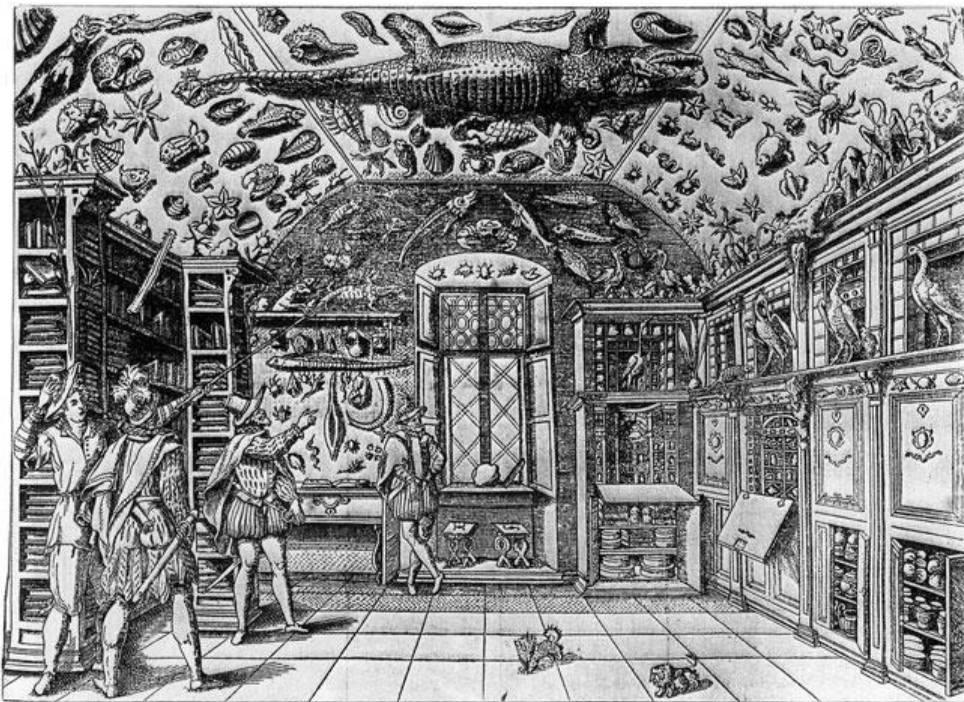
*Roma moderna*, (1757), Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), oli sobre llenç, Museum of Fine Arts, Boston. Font imatge: Wikipedia Commons



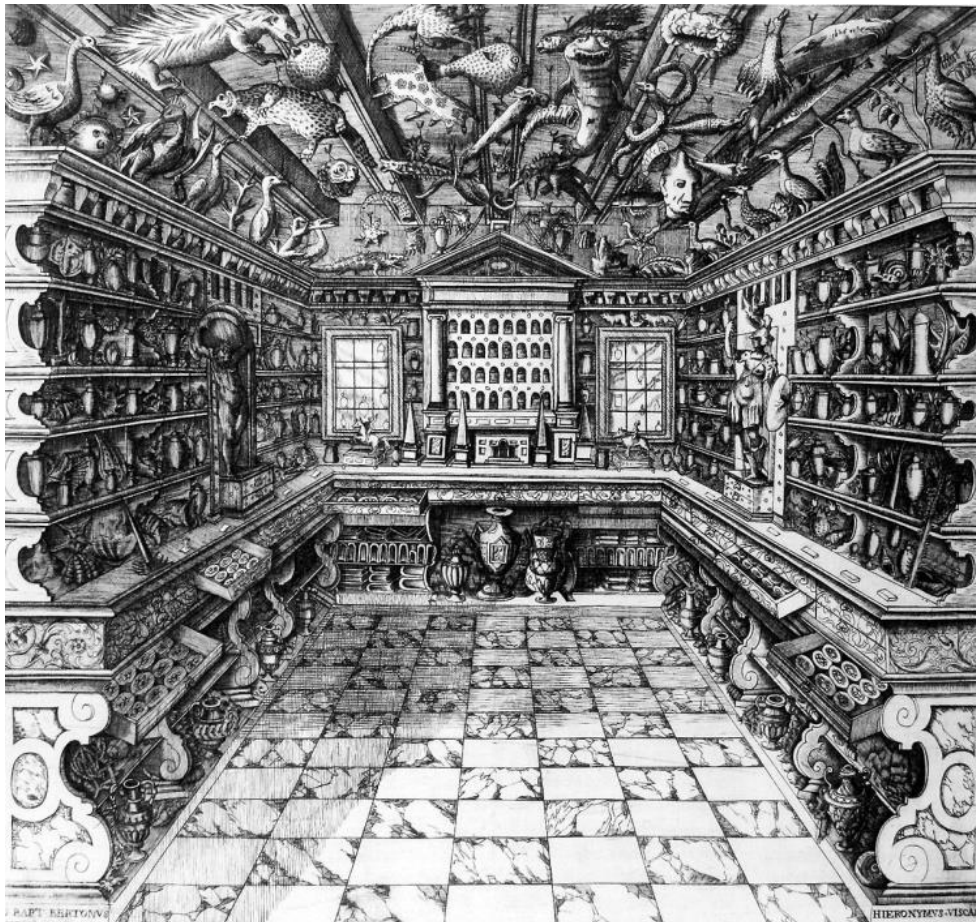
**Annex 5:** Classificació de les Wunderkammer segons Meadow. Seguint l'esquema de la descripció del tractat de Samuel Quicheberg. (Font: Meadow, M. (2005), *Quicheberg and the Copious Object: Wenzel Jamnitzer's Silber Writing Box*. Melville, S. *The lure of the object*. (pag. 39-59). Londres: Yale University Press.)



**Annex 6:** Les cambres de meravelles del segle XVI



Museu de Ferrante Imperanto a Nàpols, Imperanto, 1599



Museu de Francesco Calceolari a Verona, Creuti i Chiocco, 1622

**Annex 7:** Cofre de marfil, or, robís i safirs, 18 cm, feta a la cort del rei de Kotte. Arriba a Portugal com a regal d'un ambaixador que havia conquistat Ceilán (Sri Lanka) al voltant de 1543.



**Annex 8:** Retrat de Jacopo Strada (1567-1568), Tiziano, oli sobre llenç, 125,95cm, Kunsthistorischesmuseum Viena (Font: pròpia i Wikipedia Commons)



