



ARTIFICIO E REALTÀ

La joyería en las cortes de Madrid y Nápoles durante el siglo XVIII

Doctorando **Javier Verdejo Vaquero** | Director **Prof. Juan María Montijano García** | Director **Profa. Ornella Cirillo** | Co-tutor **Dario Tedesco**



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DELLA CAMPANIA
LUIGI VANVITELLI




UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Javier Verdejo Vaquero

 <http://orcid.org/0000-0002-5531-4985>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA
LUIGI VANVITELLI

SCUOLA POLITECNICA E DELLE SCIENZE DI BASE

DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE
DESIGN EDILIZIA E AMBIENTE



Universidad de Málaga

En la portada Louis-Michel van Loo, *Bárbara de Braganza, reina de España*, siglo XVIII. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de Inv. 4172.

ARTIFICIO E **REALTÀ**

La joyería en las cortes de Madrid y Nápoles durante el siglo XVIII

ARTIFICIO E REALTÀ

La joyería en las cortes de Madrid y Nápoles durante el siglo XVIII

Doctorando

Javier Verdejo Vaquero

Director

Prof. Ornella Cirillo

Codirector

Prof. Dario Tedesco

Coordinador

Prof. arch. Mario Buono Ph.D.

Director

Prof. Juan María Montijano García

Coordinador

Prof. Gonzalo Cruz Andreotti



ARTIFICIO E REALTÀ

La joyería en las cortes de Madrid y
Nápoles durante el siglo XVIII

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE

EL SIGLO XVIII. REALIDAD SOCIO-CULTURAL EN LAS CORTES DE MADRID Y NÁPOLES

CAPÍTULO I. LAS CORTES BORBÓNICAS EN LAS DOS PENÍNSULAS

1.1. La corte de Madrid

Una nueva dinastía. Philippe d'Anjou como Felipe V
La cultura artística cortesana

1.2. La corte de Nápoles

Carlos, rey de Nápoles
El arte en la corte partenopea

CAPÍTULO II. LA CONSTRUCCIÓN DE LA APARIENCIA FEMENINA

2.1. La imagen pública femenina

2.2. La mujer en la monarquía borbónica: la reina

CAPÍTULO III. EL TRAJE FEMENINO Y LA INFLUENCIA DE LA MODA FRANCESA

3.1. Las cortes de Luís XIV, Luís XV y Luís XVI

3.2. La cuestión del traje femenino español

3.3. La vestimenta en el Reino de Nápoles

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

SEGUNDA PARTE

LA JOYERÍA FEMENINA EN LAS CORTES DE MADRID Y NÁPOLES

CAPÍTULO I. FORMAS Y MODELOS DE LA JOYERÍA FEMENINA

1.1. Fuentes secundarias para el estudio de la joya en los ámbitos cortesanos de Madrid y Nápoles; las artes figurativas, el dibujo y la *publicística*

La producción pictórica y la miniatura en el Pesebre

1.2. Los dibujos de joyas.

Henri-Prosper Pouget y la influencia de la tratadística francesa

Un álbum de dibujos de alhajas en la Biblioteca Nacional de España

Los diseños de Giovanni Miccione en el Archivo de Estado de Nápoles

1.3. Lenguaje morfológico y variedad de modelos

Aderezo

Adornos para la cabeza

Pendientes


Collares

Cruz

Adornos para el pecho

Brazaletes

Anillo



CAPÍTULO II. MATERIALES Y COLORES

2.1. Gemas y cristales a través de las fuentes escritas

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

TERCERA PARTE

LA JOYA PARLANTE: USOS Y VALORES SIMBÓLICOS EN EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL

1. Reproducción formal y variedad material en la producción burguesa
2. Lujo y joyería aristocrática en el Setecientos
3. las joyas de María Luisa de Parma y María Carolina de Austria como paradigma de la joyería áulica

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

CUARTA PARTE

JOYA. ARTIFICIO Y REALIDAD: UNA EXPOSICIÓN VIRTUAL

1. Introducción: el museo virtual
2. La proyección de una exposición virtual
3. El MUVA
4. La construcción de un recorrido temático a través de un catálogo razonado

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

CATÁLOGO

SÍNTESIS

CONCLUSIONES

{ *A mi padre* }

INTRODUCCIÓN

El Diccionario de la Real Academia Española, así como el Diccionario *Treccani*, coinciden al definir la joya como un objeto portátil de uso individual y pequeño formato, realizado, generalmente, con metales nobles y guarnecido con gemas o cristales (1). Por su parte, Leticia Arbeteta Mira, especialista en historia de las joyas en España, afirma cómo su función primordial es el atavío y el ornato. Siguiendo determinadas pautas estéticas y sociales, la alhaja participa de valores comunes al mundo del arte, la antropología social, la historia en general, la filosofía de la sociedad e incluso las religiones; reflejando, además, aspectos íntimamente ligados al mundo de las apariencias, la historia de los estilos, la evolución de los estamentos sociales, la economía de mercado, etc. (2). De este modo, el objeto precioso concentra en escasos centímetros cuadrados el diseño depurado y la precisión técnica, siempre de acuerdo con los gustos en boga en el momento de su creación (3).

La joya se presenta ante el historiador como un objeto patrimonial y cultural de difícil interpretación. Del mismo modo, el valor intrínseco del material con el que viene realizada; motivo principal de su destrucción, dispersión o reelaboración, así como su carácter íntimo y personal dificultan su acceso. La especialista napolitana Angella Catello afirma a este respecto cómo la joya, durante el curso de los siglos, liga su propia fortuna a la naturaleza misma de los materiales preciosos que la componen. Dispersa por motivos hereditarios, desmontadas las gemas que la componen, alterada como resultado del cambio de gusto o convertida en moneda de cambio, la alhaja posee aún hoy la fascinación derivada de su concepción como testimonio directo de una época pasada (4).

Si bien las Artes Suntuarias son objeto de atención desacostumbrada durante las últimas décadas, la platería de oro, vulgarmente denominada joyería, aparece relegada a un plano secundario; especialmente aquella desarrollada durante el siglo XVIII. Autores tales como Priscilla Muller, Amelia Aranda Huete, Letizia Arbeteta Mira, Nicoletta D'Arbitrio o Angela Catello (5) aportan con sus estudios noticias esenciales para el análisis del desarrollo de este arte en las cortes de Madrid y Nápoles durante el Setecientos. Sin embargo, acusamos en la actualidad la ausencia de estudios críticos específicos que analicen de manera conjunta dicha producción. El objetivo de la presente tesis doctoral es aquél de realizar una lectura comparativa de la joyería femenina desarrollada en los ámbitos cortesanos de ambas capitales durante dicha centuria a fin de establecer posibles paralelismos en cuanto se refiere

(1)Véase respectivamente: <http://dle.rae.es/?id=MY9T5TH> y <http://www.treccani.it/vocabolario/gioiello/> Consultado a 16/04/2017.

(2)Arbeteta Mira (2003), p. 9.

(3)Arbeteta Mira (1998), p. 5.

(4)De Martini (2005), p. 19.

(5)Véanse respectivamente: MULLER, P., *Joyas en España, 1500-1800*. Nueva York, Hispanic Society of New York, 2012; ARANDA HUETE, A., *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999; ARBETEA MIRA, L. (Coor.): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid, Editorial Nerea. Ministerio de Educación y Cultura, 1998; D'ARBITRIO, N., *Un gioiello per la Regina*. Napoli, Skira, 2006; CATELLO, A., "Il gioiello napoletano del settecento", en F. STRAZZULO, *Settecento Napoletano; documenti*. Napoli, Skira, 1982.

al empleo simbólico de la alhaja o a sus características morfológicas. Se considera oportuno, antes de proceder al desarrollo de la presente síntesis, abordar aquellas problemáticas que rodean el objeto de estudio y que han condicionado notablemente la metodología empleada en su análisis.

La inconexión entre las piezas físicas con fuentes gráficas o documentales específicas dificulta el estudio de la joyería antigua conservada; así mismo, la ausencia generalizada de marcas grabadas impide la adscripción de la pieza a un periodo concreto (6). Observamos además cómo la invariable continuidad de las técnicas del fuego hasta comienzos del siglo XX impide un análisis físico certero. Aunque puedan establecerse paralelismos morfológicos, la duda metódica persiste y resulta necesario comprobar la veracidad de lo que aparentemente coincide, pues son muchas las imitaciones miméticas o conceptuales realizadas. Del mismo modo, la presencia de falsos e imitaciones realizados a partir de fragmentos originales dificulta aún más si cabe la identificación de posibles piezas de época (7). Interpretaciones erróneas de las fuentes consultadas, falsas atribuciones, conclusiones precipitadas o la construcción y difusión generalizada de arquetipos obligan al historiador a generar sistemas innovadores de aproximación al objeto precioso que, tradicionalmente tildado de frívolo, refleja el espíritu de la sociedad para la que fue creada, constituyéndose en elemento esencial para la reconstrucción de su realidad más íntima (8).

Tradicionalmente las colecciones reales de alhajas se constituyen como fuente esencial para el estudio de la platería de oro, así como para el conocimiento de su evolución a lo largo de los siglos. Generalmente, este tipo de piezas aparecen minuciosamente descritas en los inventarios conservados (9), siendo posible además, localizar muchas de ellas en los retratos áulicos realizados. Sirvan de ejemplo los tesoros conservados en la Sala de Apollo del Museo del Louvre o la Bóveda Verde de Dresde. Sin embargo, el caso de estudio que nos ocupa; la joya femenina en las cortes borbónicas de Madrid y Nápoles, presenta como particularidad la inexistencia de un tesoro dinástico conservado desde el siglo XVIII.

Más allá de los avatares del tiempo que han mermado el patrimonio precioso conservado en los ámbitos analizados, la rama borbónica española carece de tesoro real al considerar la joya como propiedad individual (10). De este modo, tras la muerte del propietario, la joya puede ser subastada en almoneda pública para subsanar la deuda del difunto, o bien repartida en herencia, provocando la dispersión, destrucción y desaparición de este tipo de patrimonio más allá de ciertos elementos simbólicos adscritos al ejercicio del poder como son la corona o el cetro (11). A pesar de conservarse importantes conjuntos de joyas en diferentes tesoros marianos en España e Italia; sirvan de ejemplo aquellos de la Virgen de Guadalupe, la Pastora de Cantillana o la Madonna de Trapani (12), resultan insuficientes para el análisis comparativo de la producción partenopea y madrileña, así como para la lectura de su empleo simbólico e identitario por parte de la dama dieciochesca.

Dados los motivos expuestos con anterioridad, así como la dificultad del acceso al patrimonio físico conservado, las conclusiones obtenidas durante la presente investigación proceden del análisis directo de aquellas fuentes secundarias que permiten la lectura de la alhaja en su contexto físico, histórico y sociocultural. Nos referimos a fuentes escritas tales como documentos notariales, inventarios de bienes y dote o tratados de la época; fuentes gráficas tales como diseños y dibujos originales, incluidos en ocasiones en los documentos anteriores, o retratos y pintura de género y, en el caso específi-

(6) Arbeteta Mira (2012), p. 114.

(7) Cabe destacar cómo la joyería producida en España, Portugal y Dos-Sicilias durante los siglos XVII y XVIII se sitúa bajo el foco de atención de museos y coleccionistas privados hacia mediados del siglo XX. Sirva de ejemplo las alhajas que procedentes de la Real Basílica del Pilar de Zaragoza fueron adquiridas por el Victoria & Albert Museum de Londres donde actualmente se conservan.

(8) Arbeteta Mira (2012), pp. 113-131.

(9) Sirvan de ejemplo aquellos inventarios referentes a las joyas propiedad de María Luísa de Parma y María Carolina de Austria. Véanse respectivamente ARANDA HUETE, A., "Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV" en RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería San Eloy* 2007. Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 21-40; ROSSI, E., *Gioie della regina e galanterie del re*. Napolim Soprintendenza per i Beni Culturali e Architettonici di Napoli, 1991.

(10) Aranda Huete (1999), pp. 47-60.

(11) Véase ARANDA HUETE, A., "Las joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica", en RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería San Eloy* 2005. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 37-48.

(12) Véanse respectivamente: ARBETETA MIRA; L., "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 51, Cuaderno 2 (1996). Madrid, CSIC, 1996, pp. 97-126; DI NATALE, C.; ABBATE, V., *Il Tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani. Catalogo della mostra*. Palermo, Settecento, 1995.

co de la producción partenopea, todas aquellas miniaturas introducidas en la decoración de las figuras que componen el *presepre* napolitano.

El título del presente estudio, *artificio e realtà*: la joyería en las cortes de Madrid y Nápoles durante el siglo XVIII, responde, por tanto, al trabajo de lectura y análisis crítico-comparativo entre las diferentes fuentes secundarias conservadas en ambos espacios creativos. De este modo, el trabajo realizado se construye así sobre la base de un patrimonio a caballo entre lo material y lo inmaterial; entre el artificio y la realidad.

Delimitado el objeto de estudio así como el área geográfica analiza, es necesario justificar el marco cronológico seleccionado. Las conexiones histórico-artísticas y socio-culturales entre España e Italia a lo largo de los siglos aparecen más que justificadas por la bibliografía actual (13). Sin embargo, la platería de oro del setecientos en los ámbitos analizados carece de un estudio crítico donde confluyan ambas realidades. Así, el margen temporal analizado abarca desde 1700 hasta 1798, tomándose como hilo conductor la instauración de la dinastía borbónica en ambas penínsulas.

La llegada de Felipe V a España en 1700 inaugura un nuevo periodo histórico que, bajo la sombra de la influencia de Vesalles, modifica profundamente las tradiciones españolas mantenidas durante el reinado de los Habsburgo. La conquista del reino de Nápoles en el año 1734 por el infante don Carlos, hijo de Felipe V, recoge ambas península bajo una misma dinastía. En el complicado ejercicio del poder, la construcción de la imagen pública real se convierte en objeto de constantes preocupaciones para los jóvenes monarcas y sus esposas (14). De este modo, el traje y la joya son objeto de continuas inversiones por parte de la realeza, condicionando con sus elecciones el gusto de los restantes estamentos sociales en cuestiones de apariencia.

La paulatina introducción de las formas neoclásicas en el ámbito de las artes suntuarias, las excavaciones realizadas en Pompeya y Herculano, o el estallido de la Revolución Francesa 1789, disuelve lentamente el *Teathrum Mundi* barroco donde la joya alcanza su máximo auge. Si bien el lenguaje morfológico barroco en el campo de la joyería parece fosilizarse en las cortes de Madrid y Nápoles hasta las primeras décadas del siglo XIX, observamos sutiles variaciones de las mismas. Por todo ello, coincidiendo con el cambio de gusto, finalizamos el presente estudio en torno al año 1798 coincidiendo con la marcha de Fernando IV y María Carolina de la capital partenopea ante el avance de las tropas napoleónicas.

En relación a lo anteriormente expuesto, el presente estudio se construye así en torno a dos bloques diferenciados. El primero de ellos abarca el estudio crítico de la producción joyera en los ámbitos analizados. En segundo lugar se desarrolla una propuesta de plataforma digital que, constituida como una auténtica exposición museal, encuentra su propio espacio en el mundo virtual, abogando por la necesaria difusión de este tipo de patrimonio.

(13) Véase MANZO, E., "Il palazzo reale di Portici tra Napoli e Madrid: documenti inediti su Domenico Antonio Vaccaro" en GAMBARDELLA, A., *Napoli-Spagna: Architettura e città nel XVIII secolo*. Napoli, ESI, 2003, pp. 181-190.

(14) Véase MOLINA, A. y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid – Área de Gobierno de las Artes, 2004.



PRIMERA PARTE

El Siglo XVIII. Realidad socio-cultural
en las cortes de Madrid y Nápoles

CAPÍTULO I. LAS CORTES BORBÓNICAS EN LAS DOS PENÍNSULAS. NOTAS PARA SU ESTUDIO

1.1. La Corte de Madrid

Una nueva dinastía. Philippe d'Anjou como Felipe V

“Los cambios de siglo se viven con temor y esperanza: el temor a lo desconocido, que puede alterar nuestra manera de vivir; la esperanza de que el cambio sea para mejor”(1).

El contexto socio-político y cultural en España durante el cambio de centuria aparece profundamente marcado por la crisis dinástica acaecida tras la muerte sin descendencia de Carlos II (1661-1700), último soberano de la casa de Austria. La inestabilidad política conduce a la nación hacia una cruenta guerra civil que enfrenta a partidarios de Felipe de Anjou, candidato Borbón al trono español, con aquellos defensores de la figura de Carlos, valedor de la casa de Habsburgo. La victoria que instaurase finalmente a Felipe de Anjou en el trono español se traduce, además, en una alteración de los ritmos socio-culturales, políticos y artísticos que marcaron el devenir de España durante los siglos precedentes. Esta nueva forma de civilización (2), desarrollada bajo el amparo del modelo francés, ilustra una España que, dirigida hacia la modernidad, toma de las principales potencias europeas de la época diferentes directrices para, filtradas por el tamiz de “lo español”, configurar una nueva identidad bajo la soberanía de una monarquía “extranjera”.

La introducción de los Borbones en España tras la muerte de Carlos II parte, en gran medida, del deseo expreso de Luís XIV, rey de Francia (1638-1715) (3). El Rey Sol, alentado por los rumores de una hipotética muerte sin descendencia de Carlos II, considera factible la expansión del dominio de la Casa de Borbón en Europa mediante la proclamación de un príncipe francés como soberano de España. Este complejo montaje se sustenta sobre una serie de lazos familiares fáciles de establecer. Sin embargo, a través del mismo canal de sucesión, Leopoldo I (1640-1705) inicia la carrera por el trono español a través de la figura de su hijo Carlos (1685-1740), principal competidor de Felipe de Anjou - véase árbol genealógico - (4).

Las pretensiones francesas hacia el trono de España nacen de los lazos matrimoniales establecidos entre Ana de Austria, hija de Felipe III, rey de España, y Luís XIII (5); pero sobretodo parten de los derechos dinásticos de María Teresa de Austria, hermana mayor de Carlos II. Desposada con Luís XIV, al igual que su madre Ana, es forzada a la renuncia de los derechos de sucesión a la corona española a favor de su papel como reina de Francia a cambio de una cuantiosa dote jamás pagada. Precisamente el impago de la dote es el

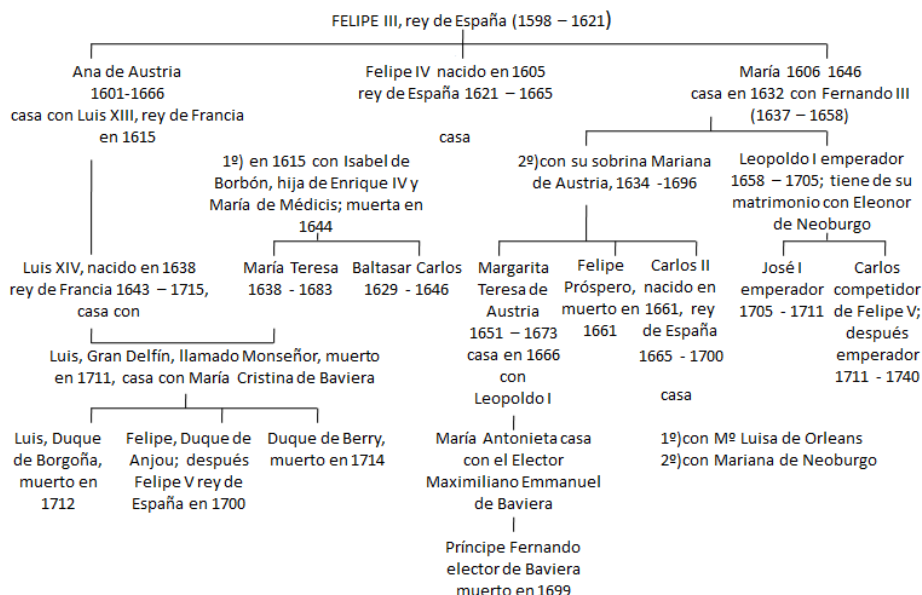
(1)Molina y Vega (2004), p. 9.

(2)Entiéndase el concepto de “civilización” introducido por Norbert Elías en 1933 en su obra *La sociedad cortesana* que se fundamenta sobre tres fenómenos sociales: la individualización de la esfera íntima, el incremento de la diferenciación de las funciones sociales y la auto-regulación de los comportamientos. Véase ELÍAS, N., *La sociedad cortesana*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982 y URTEAGA, U., “El pensamiento de Norbert Elías: proceso de civilización y configuración social”, *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, nº 16 (2013). Castilla la Mancha, Asociación castellano-manchega de Sociología, 2013, pp. 15-31.

(3)Para entender la evolución de la dinastía borbónica durante el siglo XVIII véase: LÓPEZ-CORDÓN, V.; PÉREZ SAMPER, A.; MARTÍNEZ DE SAS, T.; *La Casa de Borbón. Vol. 1 (1700-1808)*. Madrid, Editorial Alianza, 2000.

(4)Bottineau (1986), p. 101.

(5)Ana de Austria, reina regente de Francia entre 1643 y 1651, renuncia a los derechos de sucesión de la corona española tras su matrimonio con Luis XIII en 1611.



motivo por el cual los franceses no consideran válida la renuncia de María Teresa, permitiendo a su nieto Felipe de Anjou el acceso al trono español.

Los anhelos de Leopoldo I, por su parte, se sustentan en los derechos dinásticos de las infantas menores. Si María, hija menor de Felipe III, renuncia a sus derechos dinásticos tras el matrimonio con Fernando III, padre de Leopoldo I; Margarita Teresa, hija menor de Felipe IV, conserva sus respectivos derechos dinásticos tras su matrimonio con Leopoldo I. A pesar que de este matrimonio tan sólo sobreviviese su hija María Antonieta, Leopoldo I reivindica para sí o sus hijos varones los derechos dinásticos sobre el trono de España, obligando a María Antonieta a renunciar a sus derechos antes de contraer matrimonio con Maximiliano Emmanuel de Baviera, pero tal renuncia podía no ser admitida en España.

Contra todo pronóstico, Carlos II, hijo menor de Felipe IV sobrevive para contraer matrimonio con María Luisa de Orleans, disipando temporalmente las pretensiones europeas sobre los territorios españoles iniciadas tras la muerte del príncipe heredero, Felipe el Próspero, en 1661. Sin embargo, Luis XIV, informado tal vez por su sobrina María Luisa de los problemas de Carlos II para engendrar descendencia, continúa con las cavilaciones. La situación política europea es contraria a los deseos del soberano francés: Guillermo de Orange, rey de Inglaterra, se opone a todo aquello que fomentase la expansión borbónica, mientras que Leopoldo I reclama los derechos dinásticos sobre España para sí o para su hijo Carlos. A todo ello se suma la muerte de María Luisa de Orleans y el nuevo matrimonio de Carlos II con Mariana de Neoburgo(6). Ante estas circunstancias, Luis XIV opta por la reconfiguración de las fronteras de Francia, desechando la posibilidad de colocar en el trono español a un príncipe francés. Así se pacta un posible reparto de los territorios españoles entre Francia, Inglaterra y las Provincias Unidas en marzo de 1700. Sin embargo, Carlos II jamás permitiría el desmembramiento de las posesiones españolas, posición secundada por Leopoldo I que reclama la entera herencia. Pero ¿Cuál es el sentimiento de los españoles ante la crisis dinástica que augura el desmembramiento de la nación? Gabriel Duque de Maura responde afirmando:

“a qué punto de saturación habían llegado los españoles opinando, casi unánimes, no poder estar peor de lo que estaban y prefiriendo cualquier solución sucesoria al advenimiento de un Príncipe austríaco, mantenedor del poder de los mismos oligarcas y continuador de los mismos métodos de gobernación que venían padeciendo” (7).

(6)Según Bottineau, las princesas alemanas de esta rama de la familia real son conocidas por su fecundidad, sin embargo de este matrimonio no nacería hijo alguno. Véase Bottineau (1986), p. 102.

(7)Maura (1954), tomo III, pp. 331-332.

Esta situación socio-política, unida al esplendido trabajo del embajador francés en Madrid, Henri Hacourt (1654-1718), determinaría el inesperado éxito de Felipe de Anjou. El motivo decisivo fue simple: “era necesario preservar la integridad de la monarquía española, pero el único capaz era Luis XIV; por consiguiente era necesario llamar al trono a un príncipe de su sangre”(8). Finalmente Carlos II firmaría último testamento el 2 de octubre de 1700 según el cual:

“La razón, en que se funda la renuncia de las Señoras Doña Ana y María Theresa, Reynas de Francia, mi tía y mi hermana, á la subcesion de estos Reynos, fue evitar el perjuicio de unirse a la Corona de Francia y, reconociendo que, viniendo a cesar este motivo fundamental, subsiste el derecho de la subcesion en el pariente mas inmediato, conforme a las leyes de estos Reynos, y que oy se verifica este caso en el hijo segundo del Delphin de Francia, por tanto, arregándome a dichas leyes, declaro ser mi subcesor (en caso que dios me lleve sin dejar hijos) el Duque de Anjou, hijo segundo del Delphin, y como á tal le llamo a la subcesion de todos mis Reynos y Dominios, sin excepción de ninguna parte de ellos”(9).

La elección del príncipe francés se determina así a favor de la unidad española. Sin embargo, durante este proceso la corte queda dividida tras una fachada de grandeza secular donde sólo un notable soberano podría desarrollar su poder. Así España anuncia la llamada al trono de su heredero francés que, habiendo crecido bajo el esplendor de Versalles, introducirá de forma decisiva las formas galas en todos y cada uno de los aspectos de la vida social, política y artística, no sin antes sumir al país en una cruenta guerra civil.

Al no ser objeto del presente estudio el complejo desarrollo de la Guerra de Sucesión (1701-1713) que finalizaría con la firma del Tratado de Utrecht, recogemos las impresiones de Y. Bottineau:

“¡Qué triste espectáculo ofreció España durante los años que siguieron a la llegada de Felipe V a Madrid! Cataluña, Aragón, Levante y Extremadura, invadidos o sublevados; Gibraltar, arrebatado [...]; Madrid, ocupada en dos ocasiones [...]; por último Barcelona, tomada por asalto [...], que proclama al Archiduque, guardándole una apasionada fidelidad incluso después de su elección como Emperador [...]. El móvil de la lucha no era únicamente el triunfo de una dinastía, si no el de una concepción de la monarquía”(10).

La implantación definitiva del sistema de gobierno francés caracterizado por el férreo control autoritario y centralizador conlleva la ruina de los “particularismos” y privilegios regionales así como la disminución e incluso anulación de los poderes tradicionales de determinadas clases sociales. Si bien la reforma iniciada tras la proclamación de Felipe V es necesaria ya antes del despunte del nuevo siglo, supuso el desmembramiento de la nación. “El rey sería el único señor en el Estado; el palacio, privado de papel político, ya no serviría más que para realzar su prestigio, como sucedía en Versalles”(11).

A pesar del carácter apocado del nuevo monarca, la influencia de “lo francés” domina la escena política, cultural, artística e intelectual durante las



Fig. 1. Henri Antoine de Favanne, *España ofrece la corona a Felipe de Anjou en presencia del cardenal Portocarrero*, 1704. Versalles, châteaux de Versailles et de Trianon, nº de inv. MV 6890.

(8)Bottineau (1986), p. 103.

(9)Testamento de Carlos II. Véase MARIANA DE, J., SABAU Y BLANCO, J., *Historia General de España*. Madrid, Imp. De Leonardo Núñez de Vargas, 1821.

(10)Bottineau (1986), p. 181.

(11)Ibíd, p. 184.

primeras décadas de la centuria. El envío constata de consejeros y ministros desde Francia determinará la nueva dirección de la nación. Del mismo modo, las esposas de Felipe V jugarán un importante papel en la introducción de las formas extranjeras en la corte de Madrid. Francesa e italiana, María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio respectivamente destacarán no sólo en el ámbito político, sino también en el artístico y cultural, determinando con su gusto personal las directrices del gusto durante los albores del siglo XVIII.

La cultura artística cortesana

La influencia francesa

La instauración definitiva de Felipe V como único soberano de España determina la imitación constante de las iniciativas socio-culturales francesas, al menos hasta 1714; constituyéndose Versalles como paradigma ideal para el nuevo monarca. Marcelino Menéndez Pelayo considera la introducción de las formas galas en España como parte de un movimiento natural común a todas las potencias europeas, independiente al cambio de dinastía (12). Si bien es cierto, la institución de un príncipe francés en el trono español juega un papel determinante en la rápida asimilación de los modelos políticos, sociales y estéticos procedentes del país vecino(13). Sentencia que recuperan Álvaro Molina y Jesusa Vega al afirmar, en relación al ámbito del traje, cómo “hoy está claro que el cambio dinástico no fue el que trajo la moda francesa, aunque tampoco cabe duda de que aceleró su introducción y seguimiento, esto es, su continua puesta al día”(14). Determinamos así cómo este movimiento sociocultural e histórico-artístico altera profundamente la realidad española durante las primeras décadas de la centuria. La influencia de “lo francés” no se establece como un movimiento cortesano, frívolo o pasajero, sino como un influjo que perdura durante todo el desarrollo del siglo XVIII.

La asimilación de los modelos franceses en la Europa del Setecientos se construye sobre el aura de superioridad que rodea el modelo de monarquía de Luís XIV. En España, además, la introducción de los modelos galos en la corte de Madrid se debe, en parte, a la, incompreensión, ignorancia o incluso desprecio de los nuevos soberanos hacia el “casticismo” de las formas españolas. Tanto para Felipe V como para todos aquellos que desde Versalles acompañaron al monarca, la civilización española se antoja provinciana y demodé. El nuevo monarca se enfrenta así ante el reto que supone modificar la a veces decadente y lúgubre imagen proyectada por la corona española, y sustituirla por un ambiente de renovada modernidad. Felipe V debe, por tanto, afrontar el desprestigio de todo “lo español”. Esta imagen aparece ligada a la progresiva decadencia de los últimos Habsburgo, así como al desconocimiento exterior de la realidad española. “En definitiva, a pesar del espíritu científico y curioso del siglo XVIII, la imagen pícaro y truculento de España y sus moradores no se ponía en cuestión ni ofrecía [...] el suficiente atractivo para los viajeros”(15). Sirva como contexto la *Vista desde el Medio-día del Palacio Real de Aranjuez* de Michel Ange Houasse realizada hacia 1720 - Fig. 2 - (16). Obsérvese la contraposición de los personajes representados. A. Molina y J. Vega aseguran cómo la despectiva construcción de la identidad española deriva, en parte, del empleo del clásico traje negro que contribuye a la definición del español como soberbio y altivo. Antítesis de esta concepción se muestra la sociedad francesa, representada en el lienzo por un caballero vestido según los cánones galos de la época.

(12)Menéndez Pelayo (1940), vol. III, pp. 187-188.

(13)En relación a las ideas estéticas predominantes durante la centuria véase: FRANZINI, E., *La estética del siglo XVIII*. Madrid, La Balsa de la (14)Medusa, 2000.

(14)Molina y Vega (2004), p. 27.

(15)Ibíd., p. 18.

(16)Molina y Vega (2004), p.29.



Fig. 2 Michel Ange Houasse, *Vista desde el Mediodía del Palacio Real de Aranjuez*, hacia 1720. Madrid, Palacio de la Moncloa, nº de inv. 10055354 .

En cuanto concierne a las artes hispanas(17), tal es la falta de reconocimiento de los nuevos soberanos hacia éstas que la misma reina María Luisa de Saboya deja constancia en una carta enviada a Madame Royale el 12 de septiembre de 1712 de su descontento ante dicha situación:

“Si tuviéramos en España algunos pintores buenos, yo no hubiera esperado vuestra petición para hacerlos enviar retratos; pero, en verdad, los que nos han hecho ahora son todos tan malos que no he podido. Mi madre me hace, desde hace mucho tiempo, la misma petición y yo le he respondido que esperaba poder enviárselo pronto, porque luego que tengamos un tiempo más tranquilo, que lo tendremos pronto, si Dios quiere, haremos venir un pintor de Francia”(18).

La apelación a la cultura francesa forma así parte de la regeneración de España emprendida por la nueva dinastía. La urgencia del nuevo monarca atiende a la reconfiguración del sistema de gobierno, la economía, la administración y, especialmente, al desarrollo de la vida cortesana. El calibre de las reformas acometidas impide una reforma explícita de las artes, a pesar de considerarse su renovación vital para el prestigio de la nueva Familia Real. “Por consiguiente, para el rey y los suyos, introducir al sur de los Pirineos la civilización de la corte francesa era volver a encontrar lo esencial de su marco de vida, proporcionar a la dinastía un elemento indispensable de representación y procurar el remedio a la inferioridad española del momento”(19).

La imitación de los ceremoniales impuestos en la corte francesa se constituye como una empresa limitada. Del mismo modo, la transposición absoluta de los modelos artísticos galos supone un objetivo complejo y de difícil consecución. La introducción de “lo francés” en España, lejos de ser inmediata y absoluta, se dilata a lo largo de la centuria, tal y como indicamos con anterioridad. De este modo y de forma paulatina, las tradiciones hispánicas se interconectan con las influencias extranjeras para formular una nueva y propia identidad española.

En líneas generales, la realidad de la vida artística e intelectual en los territorios hispanos durante la Guerra de Sucesión (1701 – 1715) se desarrolla, en parte, ajena a cualquier tipo de influencia francesa premeditada. En las provincias, a veces ajenas a los cambios introducidos en la corte, permanecen vigentes las formas artísticas y de pensamiento anteriores a 1700. Del mismo modo y como advertimos anteriormente, la renovación de las artes en la capital carece de la inmediatez deseada por los propios monarcas. “En palacio eran aceptados los mismos autores que bajo Carlos II, a decir verdad, no había otros y sin duda los soberanos desearían tratar con consideración a

(17) Véase PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura barroca en España (1600-1700)*. Madrid, Cátedra, 2010.



Fig. 3. Hyacinthe Rigaud, *Philippe V, roi d'Espagne*, 1700. Versailles, corps central, Grands Appartements salon de l'Abondance, nº de inv. MV 8493.

unos hombres que, a veces, les dieron manifiestas pruebas de lealtad”(20).

A pesar del demostrado y consabido propósito de Luís XIV por someter a España bajo el yugo de la civilización francesa, es necesario desechar definitivamente la concepción de la nueva monarquía hispánica como una rama menor de la Casa de Borbón durante el siglo XVIII. Así, y en cuanto atañe al desarrollo de las artes durante esta centuria, la imitación del modelo galo responde a un ideal complejo. Es necesario, por tanto, hablar de la asimilación del “gusto” francés y no de la imitación absoluta del arte galo. Dicho proceso afectará de forma determinante la representación identitaria externa de la sociedad española, que asiste a la mutación radical del traje y el adorno personal. Esta asimilación responde a la recíproca apreciación de los ritmos socio-culturales y artísticos de los españoles residentes en París, así como de los francos asentados en la Península(21). Este proceso pendular facilita la penetración del gusto francés que, sin modificar las profundas raíces del casticismo español, tiñen de un aura de modernidad la producción artística española de la época.

Es por todo ello que las elecciones artísticas personales de los soberanos marcan de forma determinante el desarrollo del arte de comienzos de la centuria. Dichas elecciones son inmediatamente asimiladas y reproducidas por los miembros más cercanos a la Familia Real. Desde la corte, estos modelos se transmiten y vulgarizan alcanzando al resto de la sociedad. Así, el arte español del Setecientos responde, en parte, a un lejano ideal extraído de algunos de los más importantes recuerdos de infancia de Felipe V. Nos referimos, por ejemplo, a los imponentes jardines de Versalles o al apego al arte de Hyacinthe Rigaud(22). Éste último desarrolló en el ámbito de la pintura un tipo de “majestad” ideal, siendo, además, el primero en retratar a Felipe V como soberano de España - Fig. 3 - (23). Parafraseando a Y. Bottineau: “la influencia francesa, perdiendo parte de la arquitectura y de la decoración interior, reinó totalmente en los jardines, en sus fuentes, parterres, bosques, estatuas y partiendo del retrato de aparato, conquistó más o menos una parte de la pintura”(24).

Es el ámbito de las apariencias aquél que con mayor sensibilidad advierte la introducción del nuevo gusto. El traje y el adorno personal se adaptan paulatinamente al rigor estético impuesto por Versalles. Sin embargo, es evidente la reserva con la que los nuevos monarcas introducen aquellos hábitos destinados a implantarse con naturalidad por sí solos con el discurrir de la centuria. Este fue, con anterioridad a la llegada de Felipe V a España, el sentir del duque Harcourt, embajador francés en la corte de Madrid, quien el 17 de enero de 1701 recibe misiva de Luís XIV afirmando en relación al empleo de la golilla(25):

“Mi opinión es que el rey de España no cambie este uso al llegar; que se conforme primero con los modos del país. Cuando haya satisfecho a la nación con esta complacencia, será dueño de introducir otras modas. Pero debe hacerlo sin dar ninguna orden y su ejemplo bastará para acostumbrar a sus súbditos a vestirse como él”(26).

Siguiendo así el consejo de su abuelo, Felipe V, por lo general, reservó el uso del traje español tradicional para las ceremonias más destacadas, empleando con cierta frecuencia el modelo francés, tendencia que la nobleza adoptaría a fin de obtener los favores del monarca. De este modo, las iniciativas reales emprendidas durante las primeras décadas del siglo XVIII estuvieron regidas por la prudencia en lo referente a la vestimenta y las diversiones públicas. Ambos elementos atañen rigurosamente la etiqueta tradicional española, ferozmente defendida por algunos Grandes. Del mismo modo, el cambio de dinastía no alteraría las hornas fúnebres, al menos durante las

(18)Bottineau (1896), p. 334.

(19)Ibid., p. 251.

(20)Ibid., p. 322.

(21)Eran numerosos los Grandes ligados más o menos estrechamente a Francia por nacimiento o alianzas y, en consecuencia, aptos para propagar las costumbres y el gusto francés, sin que su actitud en este ámbito perjudicase su inclinación política.

(22)Véase PERREAU, S., *Hyacinthe Rigaud (1659-1743), le peintre des rois*. Montpellier, Nouvelles Presses du Languedoc, 2004.

(23)Óbservese cómo Felipe V viste traje “a la Española”, de riguroso negro, con golilla.

(24)Bottineau (1896), p. 376.

(25)Alzacuellos en boga en España desde el siglo XVII.

(26)Bottineau (1986), p. 326.

primeras décadas de esta centuria.

Los constantes envíos de productos parisinos, reflejo de buen gusto y modernidad, juegan un papel decisivo en la mutación de las tendencias vigentes. Generalmente estos envíos se circunscriben a productos relacionados con el ámbito de las artes decorativas. Nos referimos a muebles, platería, cristalería, tejidos, trajes y joyas. Del mismo modo, el envío constante de retratos regios pertenecientes a la rama francesa de Borbón contribuye notablemente a difundir el gusto parisino en el ámbito de las apariencias. Aunque los regalos regios dominaron la correspondencia franco-española durante los primeros años de gobierno de Felipe V, parece que los presentes de los Borbones de Francia a los de España se fueron haciendo más escasos tras la muerte de María Luisa de Saboya (1688-1714). En cambio, y a pesar de la introducción de las influencias artísticas italianas por deseo expreso de la nueva soberana, las compras destinadas a la Familia Real procedentes del norte de los Pirineos prosiguieron tras el segundo matrimonio de Felipe V. El predominio de Francia sobre el resto de las potencias europeas en cuestiones de moda y apariencia se mantendrá vigente durante todo el siglo XVIII. Este hecho se refleja en la calidad extraordinaria de los productos adquiridos por la corte de Madrid, así como su desorbitado coste. Sin embargo la documentación conservada parece hacerse eco de una reducción de los bienes enviados y adquiridos en París a partir de 1730(27).

Las alianzas dinásticas se constituyen también como origen de fastuosos regalos o costosas adquisiciones(28). Tómese como ejemplo el matrimonio entre Mlle. de Montpensier(29) y Luís, Príncipe de Asturias. La dama francesa así como su séquito, a su llegada a Madrid, traería consigo un importante patrimonio constituido por joyas y un fastuoso guardarropa, entre otros bienes, que contribuirían a la mutación de las tendencias femeninas vigentes en la corte. Similar situación se repetiría a la llegada a Madrid de Mlle. de Beaujolais, hermana de Mlle. de Montpensier, para contraer matrimonio con el infante Don Carlos(30). Sin embargo la presencia de estas damas en la corte madrileña no afectaría profundamente las inclinaciones españolas en el ámbito de las apariencias. Tras la muerte del Príncipe de Asturias el 31 de agosto de 1724, Mlle. de Montpensier y Mlle. de Beaujolais regresan a París, rompiéndose el compromiso de esta última con el futuro Carlos III.

Los compromisos matrimoniales de los infantes Don Luís y Don Carlos con las hijas de Felipe II, duque de Orleans y regente de Francia, son establecidos a fin de facilitar el matrimonio de María Ana Victoria, hija de Felipe V e Isabel de Farnesio, con el futuro Luís XV. Prometida a la edad de cuatro años con el futuro rey de Francia, la infanta es trasladada a París en 1721 para ser educada en las costumbres francesas. Tras la muerte del Príncipe de Asturias y el regreso de las hijas del duque de Orleans a París, el compromiso entre la reina infanta y Luís XV es anulado argumentándose la temprana edad de María Ana Victoria. Fruto de la estancia de la infanta en Versalles es el retrato realizado por Nicolás de Largillière hacia 1724. María Ana Victoria aparece retratada en el solemne y convencional marco de un palacio. Siguiendo los cánones de majestad franceses, la infanta luce un vestido con tontillo o robe à la française(31) en tonos gris plata. Destacan una serie de *alamares*(32) de oro guarnecidos con diamantes, rubíes, zafiros y perlas, perfilando el cuerpo superior del vestido y enfatizando la línea de la cadera y el escote. Además, la pequeña infanta luce la tradicional capa real decorada con flores de lis. El retrato figuró entre las pinturas con las que Felipe V decora el palacio real de La Granja, por lo que probablemente se trate de un regalo de la corte de Versalles al soberano español. Fuera como fuese, el envío de este tipo de retratos, como anunciamos con anterioridad, juega un papel decisivo en la difusión de los hábitos galos en la corte de Madrid (Fig. 4).



Fig. 4. Nicolás de Largillière, *María Ana Victoria de Borbón y Farnesio*, 1724. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2277.

(27)Bottineau (19869; p. 328.

(28)Ibíd.

(29)Hijas de Felipe II de Orleans, duque de Orleans y regent de FRancia durante la minoría de edad de Luís XV

(30)Nos referimos al future Carlos III, rey de España.

(31)Véase la descripción de esta prenda realizada en el capítulo dedicado a la indumentaria francesa

(32)Pieza de joyería a modo de botón o pasamanería.



Fig. 5. Lorenzo Vaccaro, *Felipe V, ecuestre*, 1702. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 0404.

El regreso de la infanta a Madrid en 1725 y la ruptura del acuerdo matrimonial supusieron un insulto para España. A pesar de un compromiso firmado que aseguraba el matrimonio de María Teresa Rafaela de Borbón, hermana de María Ana Victoria, con el Delfín de Francia, Luís Fernando, hijo de Luís XV; la ruptura entre Madrid y Versalles fue casi total. Algunos años más tarde las uniones hispano-portuguesas reemplazaron las alianzas franco-españolas y María Ana Victoria contrajo matrimonio con José I de Portugal, príncipe de Brasil. Por su parte, el infante Don Fernando, futuro Fernando VI, contrajo matrimonio con Bárbara de Braganza.

La privilegiada situación que ostentaba la influencia de la civilización francesa durante los albores del siglo XVIII palidece tras la muerte de María Luisa de Saboya y la marcha forzada de Luisa Isabel de Orleans. Aunque la desaparición de las dos princesas de la casa de Orleans pronostica el desapego por natural inclinación hacia Francia, la influencia del país vecino se mantendrá vigente durante toda la centuria. Sin embargo, el matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio determinará notablemente el nuevo rumbo que habrán de tomar las artes españolas a partir de 1714.

La influencia italiana

Como analizamos con anterioridad, la influencia de la civilización francesa parece ejercerse en campos precisos, con tintes particulares y objetivos determinados. Por el contrario, la influencia de la civilización italiana en la construcción de la identidad española responde a profundas afinidades históricas y escapa a su vez a cualquier plan determinado. Las antiguas conexiones socio-culturales entre las dos penínsulas, así como el profundo espíritu barroco que caracterizan ambas realidades, facilitaron la penetración de los ritmos italianos en la corte de Madrid. Si bien la vehemencia de la irrupción de la cultura italiana responde al deseo expreso de Isabel de Farnesio, se corresponde también con la profunda aspiración del alma hispánica, que similar a la italiana, se muestra ávida por ser violentamente conmovida⁽³³⁾.

La aparente todopoderosa influencia de la civilización francesa, aparece, sin embargo, limitada por la guerra y las dificultades económicas que asolaron España. Del mismo modo, como analizamos precedentemente, a veces, por prudencia, esta influencia se muestra frenada. Así, en el campo de las artes, observamos cómo en ocasiones recae en las manos de artesanos españoles la elaboración de productos extraídos del imaginario francés. Inmersa en este clima se desarrolla además, menos visible y singularmente restringida, la seducción del arte italiano.

Aunque la presencia de la nueva soberana en la corte de Madrid dista de anular el modelo irremplazable que Versalles constituye para Felipe V, Isabel de Farnesio contribuye de forma destacada a la orientación de las artes españolas hacia la tradición italiana. El propio Y. Bottineau nos recuerda una realidad evidente: Felipe V, durante toda su vida, se mostraría estrechamente sometido tanto a sus esposas como a la corte de Versalles⁽³⁴⁾.

Si bien la tradición abogaba por un importante respeto hacia la cultura italiana, el viaje de Felipe V determinaría el mantenimiento de los lazos artísticos entre las dos penínsulas. Finalizadas las Cortes Generales de Cataluña el 14 de enero de 1702, Felipe V inicia su viaje por Italia con destino Nápoles, ante la situación de relativa inquietud que reclamaba la presencia del monarca en la ciudad. Durante este viaje, Felipe V contactaría con las artes italianas, apreciando su arquitectura, pintura, escultura y música. También conmoverán profundamente al monarca el contacto con diversos objetos de arte como muebles, tejidos y joyas. Tal será la admiración despertada en el

(33) Bottineau (1896), p. 324.

(34) Bottineau (1896), p. 208.

soberano el trato con la cultura italiana que no opondrá resistencia alguna cuando su segunda mujer les conceda en la corte una importancia privilegiada.

Fue sin lugar a dudas la llegada de Felipe V a Nápoles el 17 de abril de 1702 la apoteosis del periplo italiano, así como de su estancia en la ciudad que se prolongó durante más de dos meses. Las fastuosas celebraciones realizadas para el recibimiento del monarca lograron la síntesis de los diferentes elementos que conferían a la civilización italiana su originalidad. A través de las arquitecturas efímeras levantadas expresamente con motivo de la celebración, confluyen en un único *theatrum mundi* la escenografía, la música y la pintura(35).

Alojado en el palacio real de Nápoles, Felipe V continuaría con las políticas de expansión de los hábitos franceses iniciadas en Madrid. Así, para sorpresa y agrado de la nobleza partenopea de la época, tal y como recoge el conde Marcín(36), al día siguiente a su llegada reprodujo íntegramente la ceremonia del *lever* instaurada por Luís XIV en Versalles(37). Aquella misma noche el soberano jugaría a cartas con algunos nobles napolitanos. De este modo Felipe V rompe con la tradicional altivez de los virreyes austríacos.

El aprecio del monarca por el arte italiano le llevaría a reclamar la presencia de Francesco Solimena, residente entonces en Montecasino, que se trasladaría hasta Nápoles para realizar el retrato del soberano. Conservado actualmente en el palacio real de Caserta, el joven Felipe V aparece retratado de tres cuartos según los cánones franceses con peluca larga rizada y armadura (38).

El Reino de Nápoles no esperaría demasiado la marcha de Felipe V para decidirse a erigirle un monumento ecuestre. Concebido por Lorenzo Vaccaro en 1702 fue inaugurado en la Plaza del Gesù Nuovo en 1705 para, el 7 de julio de 1707, habiendo caído la ciudad en manos de los Imperiales, fuese derribada y destruida por el populacho (Fig. 5)(39).

Las fuerzas culturales que dominasen España durante las primeras décadas del siglo XVIII, como hemos demostrado en las páginas precedentes, se reparten entre la premeditada y aparente autocracia de Francia y la seducción de Italia. A partir de 1715, tras la muerte de María Luisa de Saboya y el segundo matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio, las formas artísticas italianas conquistarán el espíritu español. Así parece relegada, en ocasiones, la influencia artística francesa al ámbito de las artes decorativas. Es precisamente el desarrollo de estas últimas aquél que nos atañe de forma inmediata al incluirse en él la platería de oro como campo de estudio. Si bien las páginas anteriores ilustran someramente el vaivén de influjos artísticos y culturales que dominaron España hasta 1720 aproximadamente, esta disputa por la hegemonía cultural puede dilatarse durante el desarrollo de toda la centuria. La necesaria búsqueda de una nueva identidad que superase la negativa herencia de los Habsburgo conduce a España bajo el refugio proporcionado por la todopoderosa Francia de los Borbones. En la configuración de un plano general de influencias que determinen el desarrollo de las artes en general, así como el progreso de la joyería en particular, no podremos jamás olvidar el peso determinante de los ritmos franceses. París, referente de buen gusto en cuestiones de apariencias determinará los ritmos artísticos que regirán nuestro estudio.

Como veremos a continuación al tratar el desarrollo de la realidad cortesana en el ámbito partenopeo, Francia se establece como referente cultural también en Italia. De este modo, las antiguas raíces que conectan las penínsulas española e italiana se acentuarán bajo el dominio de los Borbones, especialmente bajo el reinado de Carlos III. Observaremos de este modo cómo bajo

(35)Véase , además, aquellos documentos conservados en relación a la llegada triunfal a Madrid de María Luisa de Saboya.

(36)Véase GOETHE, J., *Viaje a Italia*. Madrid, Zeta Bolsillo, 2013.

(37)La jornada de Luís XIV es calculada con extrema precisión para que los oficiales al servicio del monarca puedan planificar su trabajo con la mayor exactitud posible. Al igual que la vida de corte, la vida diaria del soberano se desarrolla según una programación estricta. La ceremonia del *lever* se realiza a primera hora de la mañana y se divide a su vez en dos partes. El Primer ayuda de cámara despierta al rey y comienza el *Petit Lever*. En ella participan los médicos al servicio de Su Majestad y amigos íntimos. Durante el *Petit Lever* el monarca es aseado y afeitado. Los personajes de mayor relevancia en la corte participan en el *Grand Lever*, durante el cual el rey es vestido con ayuda de los oficiales de cámara y el guardarropa. Además el monarca recibe un desayuno caliente. Se calcula en aproximadamente en cien el número habitual de asistentes a la ceremonia, todos hombres.

(38)Francesco Solimena, *Filippo V*, 1702. Reggia di Caserta, sala Carlo di Borbone, n.º. de inv. 3015.

(39)Para más información en relación a la ejecución de la obra así como de la estancia de Felipe V en Nápoles véase: Goethe (2013).

(40)Aragoneses (1980), p. 15.

el influjo de los ritmos franceses, parece configurarse una identidad artística y cultural uniforme y común a las dos cortes.

A través del análisis de la producción cortesana comprendemos, en gran medida, el carácter general de las artes en España. La sensibilidad artística generada en las fábricas reales se establece como punto de partida y ejemplo director para la nación. El carácter cosmopolita, como anunciamos con anterioridad, domina la producción artística española durante el siglo XVIII. Las influencias extranjeras, francesas e italianas sobretodo, enmascaran el casticismo tradicional latente. Sin embargo, las influencias de “lo español” permanecen vigentes más allá de la clásica concepción de los estudiosos que durante mucho tiempo han impuesto una visión simplista del arte en esta centuria; no sólo para la corte, sino para todo el reino. “Durante los dos primeros tercios del siglo poco más o menos los extranjeros ocuparían las plazas disponibles hasta que por fin aparecería Goya, aparición casi milagrosa que incluso habría sido independiente al medio anterior...”(40). Se genera así un arte original, en parte enmascarado por la novedad extranjera, pero siempre marcado por la tradición española que reapareciera durante el reinado de Fernando VI(41) (1746 – 1759) para irrumpir con mayor fuerza en años posteriores. El arte cortesano aparece así estrechamente vinculado a la dinastía reinante, a sus máximas personalidades o a las tendencias que el curso de la historia propone o impone(42).

Como veíamos en las páginas anteriores, la nueva dinastía modificaría profundamente la concepción del estado en época de los Habsburgo. Si bien entre las modificaciones introducidas no se plantea una renovación implícita de las artes, sí incluía en sus postulados la toma del modelo del arte cortesano francés, al menos en un principio.

La pintura en España carece de un gran creador tras la muerte de Claudio Coello(43), ocupando su lugar en Madrid el napolitano Luca Giordano(44), llegado a la capital por deseo expreso de Carlos II. Por su parte, la arquitectura sobresalía sobre el resto de las artes, mientras que la escultura, caracterizada por una originalidad dramática y patética, escapaba al aprecio de los artistas extranjeros. A lo largo de la centuria, esta orientación general de las artes no será desviada, sino matizada y el arte español se beneficiará notablemente del gusto moderno introducido caprichosamente por sus nuevos monarcas o implantado de forma natural por el devenir de los cambios en las tendencias artísticas de la época.

(41)Durante el reinado de Fernando VI se observa una regeneración de los talentos españoles que, junto con los grandes maestros extranjeros, trabajaran para la corte. Destaca la intervención de Ventura Rodríguez en el Palacio Real de Madrid entre los años 1754-1759. En escultura el rey parece apreciar considerablemente el trabajo de Felipe de Castro. Así mismo destacarán junto a Goya figuras tales como Luís Paret y Alcázar, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella o Juan de Villanueva. Todas estas figuras desembocarán en la afirmación de la recuperación del arte nacional entre las décadas de 1760 y 1770. Véase Aragonese (1980) pp. 19-20.

(42)Aragonese (1980), p. 15.

(43)Véase PÉREZ SÁNCHEZ, A., “En torno a Claudio Coello”, *Archivo Español de Arte*, nº 63 (1990). Madrid, CSIC, 1990, pp. 129-155.

(44)Véase AA.VV. Luca Giordano y España, Catálogo Exposición. Madrid, Patrimonio Nacional, 2002..

(45)Véase Pérez Sánchez (2012).

(46)Aragonese (1980), p. 45.

(47)Ibid.

La pintura en la corte española

Acometer un análisis aproximado de las artes españolas del siglo XVIII se constituye como una compleja empresa que desvirtuaría el objetivo principal de la presente tesis doctoral. Procedemos a continuación al análisis sintético de la pintura española del Setecientos, por constituirse ésta como soporte visual por excelencia de la joyería analizada en el presente estudio (45).

Jeannine Baticle explica cómo la pintura española alcanza su apogeo entre 1630 y 1670 para iniciar su declive en años posteriores. Su decadencia aparece íntimamente ligada a la desaparición del poderío político del país, preponderante durante el siglo XVI, así como a la desaparición del impulso pedagógico que supuso la construcción del Escorial para la cultura. A todo ello se debe sumar, además, la pérdida sobre el monopolio del oro de las Indias que, paulatinamente, acaba con los poderosos mecenazgos que sobre las artes ejercían religiosos y laicos(46). La situación socio-económica y política en España durante los albores del siglo XVIII explican así la imposibilidad

ante el surgimiento de una figura capital que renovase el ámbito de la pintura. En este ambiente cultural, los pintores españoles de la primera mitad del siglo XVIII se limitan a imitar constantemente a los grandes maestros del siglo pasado. Todo ello explica, por ejemplo, la notable popularidad de Murillo(47). Esta tendencia que mantiene a la católica España alejada de la modernidad europea es alterada hacia 1700 con la llegada de la nueva dinastía. Así mismo, durante esta centuria se procede al descubrimiento del arte español en Europa fomentado por la monarquía borbónica, siendo hasta entonces solamente conocidos y apreciados más allá de nuestras fronteras Murillo o Ribera. “Estos extranjeros reconocen enseguida la aptitud innata del español para la pintura, y deseando hacer resurgir esta veta brava que tantas obras bellas ha producido, recomiendan una y otra vez una receta de probada eficacia: la enseñanza”(48). De este modo y bajo la protección de la Casa Real se reanima el espíritu artístico español y bajo el apoyo del patrocinio aristocrático, Madrid cobija a algunos de los más importantes pintores extranjeros de la época junto a destacados; y en ocasiones olvidados por la historiografía, autores autóctonos. En este clima de renovación artística surgirá, finalmente, el genio de Francisco de Goya y Lucientes.

La segunda mitad del siglo XVIII se constituye como etapa decisiva para la evolución del arte español y el fin del sometimiento a los estímulos extranjeros. A este periodo pertenecen, en su mayoría, los retratos empleados para el estudio de la joyería española en la presente tesis. La paulatina introducción de los temas mitológicos, fomentada en parte por la realización masiva de tapices, así como el despegue a la temática religiosa se establece como tendencia decisiva en la evolución de la pintura española de la época. Así mismo, la presencia de Mengs y Tiépolo en Madrid entre 1762 y 1770 modifica notablemente la concepción plástica de los pintores de la corte de Madrid que a continuación analizamos.

Parfraseando a Jeannine Baticle: “realmente, y aunque Europa, con sus ojos fijos en París, no les prestara atención, los pintores españoles supieron guardar, mantener y transmitir a lo largo del siglo XVIII ese fuego sagrado que desde Velázquez a Goya centellea cada vez más fuerte y más alto y que hoy se llama Picasso”(49).

Francisco Bayeu - 1734-1795 - (50), de familia hidalga, inicia su recorrido en la corte de Madrid en 1773 cuando, por recomendación de Mengs, se traslada a la capital para colaborar en la decoración del nuevo palacio real. A partir de este momento los numerosos encargos recibidos lo sitúan como uno de los pintores de mayor influencia sobre el panorama madrileño. De este modo alcanza en el año 1767 el título de pintor de Cámara del rey, continuando así su trabajo en Palacio. Rico en recursos e inventiva, la excelente calidad de su obra, marcada por un trabajado dibujo y las tonalidades delicadas, hacen de Francisco Bayeu uno de los más refinados representantes del rococó español(51). De especial interés para el presente estudio son las composiciones de género para tapices como *Obsequio Campestre*(52) o *El majo de la Guitarra*(53) donde pueden observarse elementos populares de adorno personal derivados del imaginario cortesano.

Antonio Carnicero - 1748-1814 - (54), hijo del escultor Alejandro Carnicero, inicia su andadura en la corte de Madrid bajo patrocinio de Godoy, a quien pinta en varias ocasiones. Tras retratar a los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma(55), actualmente en el Museo Lázaro Galdiano, recibe el título de pintor de Cámara en 1796. Destacamos su actividad como retratista, caracterizado por la veracidad de su obra así como por el detallismo de los elementos preciosos representados. Sirva de ejemplo el retrato de la *Reina María Luisa de Parma* realizado hacia 1789 y conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Este lienzo, de grandes similitudes con aquél custodiado en



Fig. 6. Antonio Carnicero Mancio, *retrato de la reina María Luisa de Parma*, hacia 1789. Bilbao, Museo de Bellas Artes, nº de inv. 69/67.

(48)Ibíd, p. 46.

(49)Ibíd, p. 49.

(50)Véase MORALES Y MARÍN, J.L., *Francisco Bayeu, vida y obra*. Zaragoza, Moncayo, 1995.

(51)Ibíd., p. 26.

(52)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2453.

(53)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2521.

(54) Aragoneses (1980), p.54.

(55)Véase los retratos conservados en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, nº de inv. 5223 y 5225 respectivamente. Destacamos el retrato de María Luisa (5225). La soberana aparece retratada con un traje gris azul salpicado de flores de plata. Luce, además, un gran sombrero decorado con cintas azules y plumas. En las manos sostiene un abanico. En la zona izquierda de la composición puede observarse una corona real. Se trata, con total seguridad, de una modesta copia de los prototipos goyescos pintados en ocasión de la proclamación de los soberanos en 1789.



Fig. 7. Miguel Jacinto Meléndez, *Isabel de Farnesio como protectora de la Real Biblioteca Pública*, 1727. Madrid, Biblioteca Nacional del España, nº de inv. 519.

el Museo Lázaro Galdiano destaca, sin embargo, por el detallismo con el que aparecen representados los adornos de cabello que luce la soberana. Se tratan de tres alfileres guarnecidos con diamantes de diferentes motivos así como un excepcional ejemplar de *aigrette* también guarnecido con diamantes formando así un *aderezo*.

Educados en la tradición barroca española, aquellos artistas presentes en la corte de Madrid durante el reinado de los primeros borbones se ven empujados a modificar sus postulados habituales. De esta forma los artistas españoles asumen las tendencias introducidas por los pintores extranjeros contratados por la nueva monarquía. De todos ellos, Miguel Jacinto Meléndez (56) (1679-1734) destaca por su trabajo en la renovación del retrato regio, adaptándolo a las exigencias de la Corona. Meléndez configura así una tipología novedosa que apoya la difusión y afianzamiento de la imagen de la nueva dinastía. El artista focaliza su producción durante más de dos décadas en la creación de retratos oficiales de la familia real por encargo expreso de instituciones públicas y particulares. En el año 1711 Meléndez opta a una de las dos plazas vacantes de pintor del rey, demostrando cómo hasta entonces la obra del pintor se desarrolla al margen del favor real. La realización de una serie de tres retratos que representan a Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya y al infante Don Luís le concede finalmente el ansiado título(57). Sin embargo, no es hasta 1727, tras la muerte de Antonio Palomino y ante la necesidad de ejecución de retratos oficiales de la nueva soberana Isabel de Farnesio, cuando Meléndez recibe el único encargo directo de la corona. Nos referimos a los retratos de Felipe V e Isabel de Farnesio realizados para decorar la Real Librería y actualmente conservados en la Biblioteca Nacional de España(58). Destacamos el retrato de Isabel de Farnesio como protectora de la Real Biblioteca Pública. De excepcional factura, la soberana aparece retratada de medio cuerpo mostrando la imagen de Felipe V grabada en el interior de un libro. Luce un fastuoso traje de corte francés de brocado dorado donde destaca la textura espumosa de los encajes de la manga. Sobre sale, además, el aderezo compuesto por un imponente peto de alamares, collar de hilo de perlas, pendientes de calabacilla y un sorprendente conjunto de piezas para adorno del cabello entre las que destacamos una admirable piocha (Fig. 7). El deseo expreso de los monarcas por rodearse de retratistas hábiles como Meléndez responde al proceso de legitimación política cuestionada desde la instauración de Felipe V como rey de España. Así, en los primeros retratos de los monarcas se introduce un elemento de capital importancia: la seducción a través de la imagen. La fortaleza y jovialidad con la que aparecen representados los primeros borbones, símbolo de superioridad moral y física, se opone a la imagen degenerada del último monarca Habsburgo. Miguel Jacinto Meléndez, a excepción de Jean Ranc, se constituye como el artista que mayor número de veces retratase a los miembros de la familia de Felipe V. Su éxito se debe principalmente a la capacidad demostrada en la asimilación de las corrientes extranjeras modernas sin renunciar por completo a la tradición pictórica española. Su apego a esta última determina el escaso aprecio que la Corona siente por su obra en contraposición a la notoriedad alcanzada entre las instituciones públicas y diversos particulares(59).

Luís Paret y Alcázar (1746-1799) (60) se constituye, junto a Goya, como uno de los autores españoles más sobresalientes del siglo XVIII. Cultiva la pintura de género con asombrosa sensibilidad, produciendo obras cargadas de intencionalidad crítica. La riqueza y fantasía de las escenas representadas no encuentran paralelismos en el arte español del momento. Su compleja formación académica, enriquecida gracias a sus estancias en Francia e Italia, lo define como, quizás, el más rococó de los pintores españoles. Su obra se establece como documento visual esencial para el análisis de la sociedad

(56)Para mayor información acerca de la vida y obra de Miguel Jacinto Meléndez véase SANTIAGO PÁEZ, Elena M^a, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor (1679-1734)*. Madrid, Arco, 2012.

(57)Nos referimos a la serie de retratos realizados hacia 1712 conservados en el Museo Cerralbo de Madrid. *Felipe V, rey de España, en traje de caza* (nº de inv. VH 0471), *María Luisa Gabriela de Saboya, cazadora* (nº de inv. VH 0470), *Luís I, Príncipe de Asturias* (nº de inv. 03814). Véase Santiago Páez (2012), pp. 88-97.

(58)Madrid, Biblioteca Nacional de España, nº de inventario 513 y 519 respectivamente. Para mayor información véase SANTIAGO PÁEZ, Elena M^a, "El pintor Miguel Jacinto Meléndez. A propósito de unos retratos de la Biblioteca Nacional" en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1966). Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1966, pp. 209-210

(59)Véase Rodríguez Domingo (2012), pp. 389-408.

(60)Para mayor información acerca del pintor véase MORALES Y MARÍN, José Luis, *Luis Paret. Vida y obra*. Zaragoza, Aneto Publicaciones, 1997.

(61)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2422 y 2875 respectivamente.

española del siglo XVIII. El detallismo y preciosismo de sus escenas costumbristas enlazan lo documental con lo imaginativo, recreando escenas marcadas por el rigor histórico. Sirva de ejemplo *Las parejas reales* (Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 1044). Realizado hacia 1770, el lienzo reproduce un espectáculo hípico celebrado en la plazuela del palacio de Aranjuez el 6 de junio 1770. Destaca, sobretodo, la atención dedicada a la representación de los atuendos de los personajes retratados. Del mismo modo, por el minuciosidad y esmero puestos en la representación de los trajes de los personajes así como de los espacios arquitectónicos, destacamos los lienzos *Carlos III comiendo ante su corte* o *Baile en máscara* realizados hacia 1775 y 1767 respectivamente.

Francisco de Goya y Lucientes (62) (1746-1828) se establece, como anunciamos con anterioridad, como el pintor español por excelencia del siglo XVIII. “Profeta y testigo a la vez, en el sentido filosófico del término, su obra y su arte no cesan, con el tiempo, de crecer”(63). Analizar la prolífera obra del pintor se constituye como una complicada empresa que sin duda desvirtúa el propósito del presente capítulo. Por ello centramos las siguientes líneas en el estudio de la carrera del artista como pintor áulico.

La nueva monarquía borbónica, fortaleciendo el concepto de absolutismo real, establece una relación de subordinación y sumisión sobre los pintores más sobresalientes del periodo. El mecenazgo se convierte así, en la sociedad del Antiguo Régimen, en la vía privilegiada para el acceso del artista a una vida acomodada. Sólo el rey puede otorgar cargos oficiales, premiados con una destacada legitimidad política así como un sueldo estable. Recomendado por Mengs y Bayeu, Francisco de Goya recibe en 1775 el título de pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, llegando a realizar hasta 63 cartones entre 1775 y 1792(64). En el año 1783, recomendado quizás por Ventura Rodríguez, retrata por vez primera a varios miembros de la familia real. Llamado al palacio de Arenas de San Pedro, retrata por separado y en grupo a la familia del infante D. Luís, este último conservado actualmente la Fondazione Magnani-Rocca (Parma, Italia). Goya alcanza de este modo una excelente situación en la corte, ofreciendo su pincel a la más alta aristocracia así como al monarca y su familia. No es, sin embargo, hasta el año 1789, a la edad de cuarenta años, cuando alcanza el título de pintor de cámara del Rey, iniciando su carrera con la realización de los retratos de los nuevos soberanos, Carlos IV y María Luisa de Parma, ambos conservados hoy en la Real Academia de la Historia de Madrid. Durante la década de 1790, el pintor multiplica los retratos del monarca y de su esposa, consagrándose finalmente como Primer Pintor de Cámara en el año 1799. Confirmado como retratista oficial del reinado de Carlos IV, Goya pinta en 1800 *La familia de Carlos IV* (65), obra que sin duda alguna constituye la cumbre de su carrera. En este lienzo el pintor reúne a los trece miembros de la familia real; detrás de ellos, en la parte izquierda oscura del lienzo, Goya se autorretrata de pie ante un enorme caballete. Con la ejecución de esta obra, Goya asienta definitivamente las bases para una nueva concepción del retrato regio. “Cada miembro de la familia real ostenta su traje de ceremonia más lujoso, sus joyas más brillantes y sus decoraciones, símbolo del poder monárquico [...]. Todos esos [...] emblemas no son sino otras tantas máscaras destinadas a ocultar la mediocridad de estos hombres y estas mujeres, que nos revela Goya subrayando su actitud torpe y su vanidad ridícula”(66). Esta obra rompe completamente con la tradición del retrato real iniciada por Rigaud y continuada por Van Loo, donde el monarca aparece representado como encarnación misma del poder. En la obra de Goya, por el contrario, desaparece completamente cualquier intención de idealización, primando la fiel representación física de los retratados. Siguiendo la línea de pensamiento expuesta en la serie *Los Caprichos* de 1799, este lienzo refleja la enfoque

(62)En relación con la vida y obra de Francisco de Goya véase MORENO DE LAS HERAS, Margarita, *Goya: pinturas del Museo del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1997.

(63)Aragoneses (1980), p. 63.

(64)Véase, entre otros, *La riña en la venta nueva* (Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 0770) o *El quitasol* (Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 0773).

(65)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 0726.

(66)Soubeyroux (2010), p. 190.

del pintor sobre la sociedad de su tiempo. “El mundo es una máscara; el rostro, el traje y la voz, todo es fingido. Todos quieren aparentar lo que no son, todos engañan y nadie se conoce”(67). En la pintura de Goya la protección otorgada por la máscara se desvanece, desapareciendo el aura de realeza divina de los representados. El pintor rompe definitivamente con la sublimación tradicional del retrato real para ofrecernos una imagen totalmente desacralizada de la realeza(68). Sirva de ejemplo gráfico la belleza idealizada de María Luisa de Parma, princesa de Asturias recogida por Mengs en 1765 (69) en contraposición con la fidelidad física a la que Goya somete a la soberana en sus lienzos, como por ejemplo en aquél realizado en 1789: *La reina María Luisa con tontillo* (70).

El crisol cultural que domina los salones reales de Madrid durante las primeras décadas del siglo XVIII refleja el aire cosmopolita y moderno con el que la nueva dinastía pretende teñir la decadente imagen de la monarquía española. Es por tanto necesario analizar brevemente la presencia de autores franceses e italianos en la corte madrileña en nuestro objetivo de abordar sintéticamente el estado del arte de la pintura durante esta centuria.

Como indicamos con anterioridad, tras la instauración definitiva de Felipe V en el trono de España, el recurrir a talentos franceses se hace constante, no de manera eventual, sino con el objetivo de instaurar en la Península el modelo de arte real borbónico en el campo del retrato, la decoración de interiores y el género histórico. Así pues, a principios de la centuria resulta patente la necesidad de instalar en la capital española un buen pintor galo que retrate a los soberanos y ayude en la reconfiguración del arte cortesano. A pesar de ello, ningún artista de envergadura decide ponerse al servicio de Felipe V (71). La llegada de Michel-Ange Houasse en 1715 a la corte de Madrid inicia definitivamente el periodo de esplendor del arte francés en nuestro país. Este ciclo se completa con la venida de Jean Ranc y Louis-Michel van Loo, finalizando con el regreso de este último a Francia en 1752. Al observar conjuntamente la obra de estos tres artistas resalta la contribución de sus obras en la instauración definitiva en España de una pintura cortesana “a la francesa”. Cultivaron la pintura mitológica profana, la temática religiosa pero sobretodo el retrato real, continuando así con la tradición pictórica inaugurada por Rigaud. De esta forma estos tres artistas franceses aportaron a la corte y al reino un sentido de belleza, un arte palatino y unas enseñanzas específicas. Del mismo modo contribuyeron, además, a conformar el ambiente donde se desarrolla el arte de Luis Paret y Alcázar, Francisco Bayeu y Subías o del propio Francisco de Goya. Este ambiente de tintes galos se completa, también, con la existencia entre las colecciones reales de pinturas enviadas desde Francia como regalos regiois o directamente adquiridos en el extranjero (72).

Finalizada la Guerra de Sucesión, la nueva dinastía acusa la necesidad de nuevos retratistas al servicio de la corona. La propia María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V, desacredita la calidad de los artistas residentes en la corte. Así, Michel-Ange Houasse - 1680-1630 - (73), es recomendado por el conde Jean Orry, ministro del rey, como pintor de retratos. Finalmente, en el año 1715, Houasse se instala definitivamente en la capital española. El pintor francés combina magistralmente los elementos tradicionales del retrato cortesano español del siglo XVII con detalles y elementos decorativos característicos de la retratística francesa. Sin embargo, las anticuadas directrices adoptadas por Houasse no agradan al joven Felipe V, quien pronto solicita la presencia de nuevos artistas como Jean Ranc. Así Houasse cultiva entonces otros géneros, destacando en la pintura de paisaje y las escenas de género, donde analiza la vida cortesana y popular.

Jean Ranc (1674-1735) (74) inicia su formación en el taller familiar para, en

(67)Lámina nº6: *Nadie se conoce*.

(68)Véase Soubeyroux (2010), pp. 177-196.

(69)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2185.

(70)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2862.

(71)Aragoneses (1980), p. 100.

(72)Véase, entre otras, las obras de Pierre Gobert, Nicolás de Largillière o Hyacinthe Rigaud conservadas en el ámbito nacional.

(73)Véase LUNA, J., “Miguel Ángel Houasse retratista”, *Actas del congreso: El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*. Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 391-400.

(74)Para ampliar la información acerca del pintor véase LUNA, Juan José, “Un centenario olvidado: Jean Ranc” en *Goya: revista de arte*, nº 127 (1975), pp. 23-35.

1697, marchar hacia París donde continuaría su formación con Hyacinthe Rigaud. La colaboración con éste, así como su formación en el ámbito del retrato, determinan su carrera como artista áulico, retratando a diferentes miembros de la familia real francesa, así como de la alta aristocracia. Reclamado por Felipe V, Ranc se instala definitivamente en Madrid en el año 1722, tras la negativa de Rigaud. Por encargo regio, realiza numerosos retratos de la familia real española. Ranc sigue de cerca el estilo de su maestro, demostrando cierto retraso en relación con la pintura de la época. El estilo de Ranc se aproxima a la estética que dominase los últimos años del reinado de Luis XIV, respondiendo de este modo con el deseo de Felipe V de continuar con la tradición iniciada por su abuelo. Cultiva el retrato de familia, género poco practicado por los pintores españoles, realizando hacia 1723 *La familia de Felipe V* (75). Nos referimos a un boceto preparatorio ejecutado para una composición mucho mayor, hoy perdida (76). En él pueden observarse a los monarcas rodeados por sus hijos en el interior de un salón imaginario del Alcázar de Madrid. Los elementos arquitectónicos y decorativos representados remiten más a una suntuosa galería francesa que a una dependencia de un palacio español. El pintor toma por modelo el tipo de retrato de grupo que realizado por el pintor francés Robert Levrac Tournières para la aristocracia parisina. Fechada durante el inicio de la estancia de Ranc en Madrid, la sensación de espontaneidad y frescura que se desprende de la libertad de ejecución sitúan esta pequeña tela entre las mejores del artista (77). Ranc fallece en Madrid en el año 1735 considerando no haber sido jamás reconocido por sus méritos como pintor.

Louis-Michel Van Loo (1707-1771) (78) se forma en los talleres familiares en Turín y en Roma. Con el objetivo de completar su formación viaja a París donde ingresa en la Academia Real, convirtiéndose en 1735 en profesor adjunto en la especialidad de retrato. Durante este periodo su producción recoge la influencia de Hyacinthe Rigaud, caracterizado por la pomposa puesta en escena de sus modelos. Tras la muerte de Jean Ranc en 1735, Rigaud propone a Van Loo a los reyes españoles como retratista. Así Van Loo se instala definitivamente en la corte madrileña en el año 1737. Siguiendo los esquemas del retrato de cortesano francés, Van Loo ubica a los personajes en lujosas habitaciones acorde con los gustos de la nueva monarquía borbónica. El artista realiza numerosos retratos individuales para, en 1743, completar el monumental lienzo que representa *La familia de Felipe V* (79). "Todo el conjunto resulta ficticio. Da la impresión de que el telón se ha levantado y aparecen en la escena los actores. Los individuos como tales se nos esfuman. Quedan despersonalizados en aras del valor representativo de su función social" (80). La culminación de la obra le confiere el título de primer pintor del rey en 1744 bajo el reinado de Felipe V, cargo que mantiene durante el gobierno de Fernando VI, realizando retratos oficiales del nuevo monarca y su esposa Bárbara de Braganza. Finalmente, en el año 1752, Van Loo regresa a París donde trabaja hasta su muerte para la familia real francesa.

Como analizamos con anterioridad, el devenir de las artes en España durante el siglo XVIII se relaciona estrechamente con el gusto personal de los monarcas y sus esposas. Nos referimos a las italianas María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio. Del mismo modo la portuguesa Bárbara de Braganza destaca por su inclinación por el arte italiano. Sin embargo, es Carlos III quien, queriendo emular el ambiente cortesano napolitano en Madrid, surte a la corte española de reconocidos artistas italianos. Así, "junto a la fuerte influencia francesa que se hace visible sobre todo en el retrato cortesano, la conocida maestría italiana en lo decorativo vuelca el gusto palaciego en esta dirección" (81). Sin embargo la presencia italiana en la corte de Madrid se documenta ya durante el siglo XVII, considerándose España como excelente cliente de los talleres romanos y napolitanos especialmente. De este modo,

(75) Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2376.

(76) El lienzo definitivo se pierde, probablemente, durante el desastre sufrido en el Alcázar de Madrid en 1734,

(77) Véanse, además, cuatro retratos aislados de los mismos personajes representados en la obra también conservados en el Museo Nacional del Prado. Nos referimos al (nº de inv.) 2329, 2330, P02333, 2334. Luna (2000), pp. 254-255.

(78) Para más información acerca de la vida y obra del pintor véase LUNA, Juan José, "Louis-Michel van Loo en España", *Goya: revista de arte*, n.º 144 (1978). Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1978, pp. 330-337.

(79) Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2283.

(80) Camarero (2006), pp. 364-366.

(81) Aragonese (1980), p. 175.

la instauración de la rama francesa de Borbón en España no representa en modo alguno la ruptura de estas relaciones (82). Si bien en un primer momento los artistas italianos destacan en el terreno decorativo, interviniendo especialmente en las obras de rehabilitación del Palacio Real de la Granja, su presencia no se limita únicamente a aquellos pintores asentados en la capital. Durante el reinado de Felipe V, las colecciones reales se enriquecen con obras italianas ejecutadas durante el pasado inmediato, o bien realizadas en la más estricta contemporaneidad. Destacamos así los lienzos enviados por Solimena, entre los que destaca aquel remitido desde Nápoles en 1741 para decorar el altar mayor de la Colegiata de la Granja: *La Trinidad y los Santos*.

El incendio del Alcázar en 1734 así como la rápida construcción del Palacio Nuevo bajo dirección del italiano Sachetti determina la presencia en Madrid de alguno de los pintores italianos más importantes de la época. Bajo el reinado de Carlos III, “*nuovo padrone, nuova legge*”, se produce un relativo cambio en la orientación del gusto en la arquitectura y la pintura. Así, bajo el reinado del nuevo monarca, Anton-Raphael Mengs se instala en Madrid definitivamente en 1761, monopolizando la retratística áulica. Del mismo modo, Carlos III hace venir, según Alfonso Emilio Pérez Sánchez, al pintor italiano vivo más importante del periodo: Giovanni Battista Tiepolo(83). Sin embargo, este artista que destacase por su colorida paleta llega a España en un momento en el que su pintura difícilmente puede ser apreciada y entendida. La escasa resonancia de sus obras en la documentación conservada así lo confirma. De este modo es Mengs quien, haciendo gala del gusto neoclásico que lentamente se introduce en el ambiente cortesano, acapara la atención de la corte.

“La compleja aportación italiana al caudal de la pintura española del siglo XVIII, se hace evidente, sobre todo, en los aspectos más brillantes de la pintura decorativa. [...] Si lo francés determina sobre todo los aspectos importantes de nuestro retrato cortesano y burgués, [...] las decoraciones al fresco de las últimas décadas del siglo, es decir, la obra entera de casi todos los artistas españoles de alguna significación, se puede entroncar sin dificultad con los modelos italianos”(84).

En definitiva, y como señalamos con anterioridad, la presencia de autores galos en la corte de Madrid responde al deseo expreso de la nueva monarquía por emular la opulencia y majestuosidad de la corte de Versalles. La influencia italiana, sin embargo, se muestra más acorde a la tradición española, tal vez debido a las naturales conexiones establecidas entre las dos penínsulas durante los siglos precedentes. Fuera como fuese, la influencia italiana parece inscribirse a la postre con mayor facilidad en el marco general del arte español.

Si bien Anton-Raphael Mengs (1729-1779) (85) nace en Bohemia en el año 1728, sus numerosas estancias en Italia, donde estudia personalmente las obras de reconocidos pintores italianos como Rafael o Miguel Ángel, así como su formación en los talleres romanos (86), lo enmarcan definitivamente en la tradición plástica y artística italiana. En el año 1751, de regreso a Dresde, recibe el cargo de primer pintor de la corte sajona de manos de Augusto III. Mengs abandona definitivamente la corte de Dresde para iniciar su tercer viaje por Italia, durante el cual visita Venecia y Florencia, ingresando, además en la Academia de San Lucas. Durante esta viaje, en 1755, Mengs inicia su amistad con el teórico Johann Joachim Winckelmann, destacado defensor del concepto de “belleza ideal”. Este encuentro determina notablemente las directrices de la pintura del artista. Por mandato de Augusto

(82)Para completar la información aquí aportada en relación a la pintura italiana en España durante el siglo XVIII véase: URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977.

(83)Aragoneses (1980), p. 177.

(84)Ibid., 178.

(85)Para completar la información referente a la vida y obra de Mengs véase AA. VV. Antonio Rafael: 1728-1779 (Cat. Exp.; Museo del Prado: junio-julio 1980). Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

(86)Durante su primera estancia en Roma, Mengs acude entre 1741 y 1744 a la escuela de Marco Benefial.

III, Mengs visita la corte partenopea de D. Carlos y María Amalia de Sajonia en 1759, estableciendo una importante relación con ellos antes de su partida hacia España. Durante su estancia en Nápoles retrata en 1760 al nuevo soberano, *Fernando IV, rey de España* (87), así como a su prometida, *María Josefa de Lorena, archiduquesa de Austria* (88), y a la que fuera finalmente su esposa, *María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles* (Fig. 8) (89); ambas hermanas. A requerimiento de Carlos III se establece en Madrid entre 1761 y 1769 (90), si bien permanecerá al servicio del soberano hasta su muerte en 1779. Pintor de cámara del rey a partir de 1761, recibe finalmente el título de primer pintor en 1766. Mengs ejerce así una determinante influencia en el arte cortesano español, influyendo en artistas como Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella y Francisco de Goya. Durante su estancia en España produce una amplia selección de obras que abarcan desde las alegorías de las bóvedas de los palacios reales de Madrid y Aranjuez, a los cuadros de devoción. Sobre todos ellos destacan, sin embargo, los diversos retratos que hizo de la familia real y de algunos particulares (91).

1.2. La Corte de Nápoles

Carlos VII, rey de Nápoles

“Tutto era postrazione, avilimento, e prepotenza, dividendosi le Sicilie in servi poveri e neghitosi, senza proprietà e senza dritti e in padroni ricchi, insolenti ed insieme feroci. Non eravi società più misera ed abbruttita della nostra; orrenda svenuta pesava sulle innocenti popolazioni di questo Reame. Ma surse alfine un giorno memorando, e di vera redenzione per la patria nostra; benedetta quella regal donna, che scrisse a suo figlio: va dunque e vinci; la più bella corona d'Italia ti attende” (92).

“De este modo, acude y vence; la más hermosa corona de Italia te espera” (93). Con estas palabras se dirige Isabel de Farnesio al infante D. Carlos en 1734 (94) cuando éste se prepara para la reconquista de los reinos de Nápoles y Sicilia. Así, incitado por su madre, el joven príncipe somete el sur de Italia bajo el yugo borbónico, inaugurando un periodo de esplendor para el Reino de Nápoles. Tal es la prosperidad que la ciudad alcanza bajo el reinado de Carlos que Charles de Brosses, durante su viaje en Italia entre 1739 y 1740 describe así el reino partenopeo: “la corte napolitana de Carlos de Borbón es tan suntuosa y numerosa que no temo decir que Nápoles es superior a París” (95). Consideramos por tanto necesario incluir brevemente algunas notas que describan el regreso de estos territorios bajo dominio Borbón (96).

En 1713, la firma del Tratado de Utrecht supone el cese definitivo de los enfrentamientos por la sucesión al trono español. Según los acuerdos alcanzados, el reino de Nápoles queda sometido al control de Carlos VI, rival de Felipe V y, por lo tanto, pasa a formar parte de los territorios controlados por el Sacro Imperio Romano Germánico. Junto a Nápoles es entregada, además, la plaza de Cerdeña. El reino de Sicilia, por su parte, es entregado a la Casa de Saboya, restableciéndose de este modo la identidad territorial de la corona del “Rex Siciliae”. Sin embargo, quedaría pactada aquella condición que determina cómo una vez una vez extinta la descendencia masculina de los Saboya, la isla, así como el título real vinculado, serían devueltos a la corona española. Un año más tarde, con la Paz de Rastad, Luís XIV, rey de Francia, reconoce también los dominios austríacos del sur de Italia. A partir de este momento España intentará restablecer el control sobre los territorios de

(87)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2190.

(88)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2186.

(89)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2194.

(90)Mengs realiza una segunda estancia en la corte de Madrid entre 1774 y 1777.

(91)Véanse los retratos de los príncipes de Asturias, Don Carlos de Borbón y su mujer María Luisa de Parma, aquél de Carlos III y su difunta esposa María Amalia de Sajonia y aquellos de los infantes Don Gabriel, Don Antonio Pascual y Don Javier, todos ellos conservados en Madrid en el Museo Nacional del Prado. Del mismo modo, durante sus estancia lejos de la corte de Madrid trabajaría para la familia real española asentada en Nápoles.

(92)Buttà(1877), p.12.

(93)Ibíd.

(94)Hijo primogénito del segundo matrimonio ente Felipe V e Isabel de Farnesio nacido en 1716. Véase árbol genealógico de Felipe V.

(95)Brosses (1991), p. 278.

(96)Para ampliar esta información véase PAPANAGANA, Elena, *La corte di Carlo di Borbone, il re “proprio e nazionale”*. Napoli, Alfredo Guida Editori, 2011.

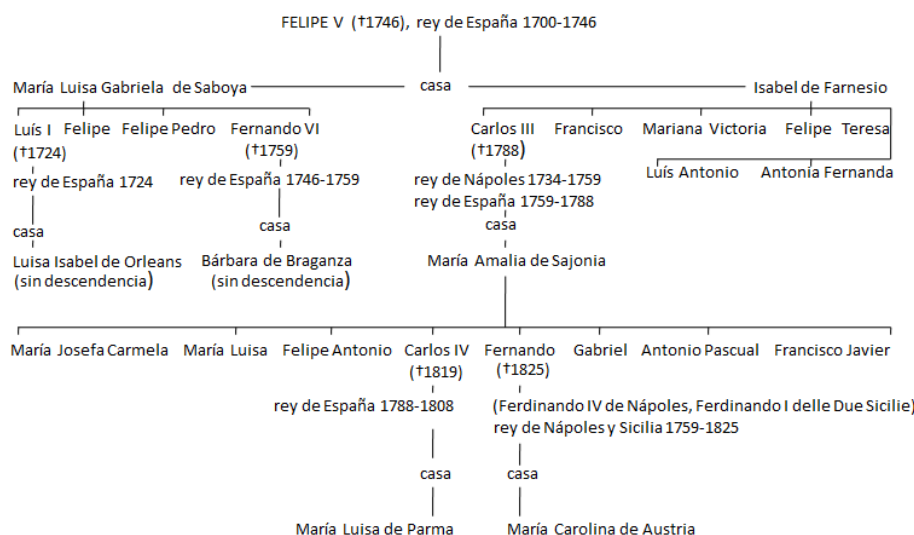


Fig. 8. Claudio Imbert, *Disegno della corona fatta dal Gioielliere Claudio Imbert con la quale è seguita la Incoronazione in Palermo Capitale del Regno di Sicilia il giorno 3 Luglio 1735, hacia 1735*. Detalle. Nápoles, Archivio Storico di Napoli, Ministero degli Affari Esteri, fs.

Nápoles y Sicilia. Así, en 1718, Felipe V intentaría retomar el control de los reinos perdidos con la ayuda de Giulio Alberoni, primer ministro del rey. Sin embargo, Gran Bretaña, Holanda, Austria y Francia intervienen de forma activa en contra de las pretensiones españolas, derrotando la flota de Felipe V en la Batalla del Cabo Passaro (97). Tras la batalla, las casas reales de Austria y Saboya permutan los territorios de Sicilia y Cerdeña, convirtiéndose así Carlos en heredero del ducado de Parma y Piacenza.

El inicio del dominio austriaco sobre el reino de Nápoles se desarrolla determinado por una situación financiera desastrosa. La decadente realidad económica del reino provoca la ejecución de una profunda reforma de las jerarquías políticas del mismo, basada en los principios ilustrados y reformadores característicos de las políticas del periodo. Son desde entonces difundidos en Nápoles los textos cartesianos, las obras de Espinosa, Giannone o Pascal. De este modo, las expresiones de esta “moderna” cultura entran en directo contraste con el clero ciudadano. Durante el virreinato austriaco, en 1721, Pietro Giannone publica: *Istoria del Regno di Napoli* (98). Esta importantísima referencia cultural deviene célebre en toda Europa ante la propuesta de reconfiguración del modelo tradicional de “Estado” en términos modernos, subordinando el poder eclesiástico al civil. Los primeros virreyes austriacos serían Georg Adam von Martinitz (1645-1714) y Virico Daun (1669-1741). Seguidos por la administración del cardenal Vincenzo Grimani (1655-1710) quien, favorable a los círculos anticlericales napolitanos, realiza las primeras reformas políticas orientadas hacia el saneamiento financiero del reino, intentando así reducir el gasto del gobierno. Los virreyes que lo sucedieron encontraron gracias a este último un leve balance positivo en las arcas públicas. Siguiendo la corriente de las políticas reformadoras iniciadas por sus predecesores, el virrey Michael Friederich Althann instaura en 1728 el Banco de San Carlos. El objetivo de esta institución pública es aquel de financiar las iniciativas mercantiles, acabar con la deuda pública y liquidar el sector inactivo eclesiástico. Un nuevo intento de invasión de Felipe V, si bien termina con la derrota de este último, conduce al balance positivo del reino nuevamente hacia el déficit. Esta situación económica persiste, a partir de entonces, durante toda la sucesiva dominación austriaca. El último de los virreyes austriacos, Giulio Borromeo Visconti (1664-1751), gobernador del reino de Nápoles durante la invasión borbónica, transfiere, sin embargo, a los nuevos soberanos una situación financiera mucho mejor respecto a la dejada por los virreyes españoles.

Tras la victoria definitiva sobre los austríacos el 10 de mayo de 1734, Carlos de Borbón, por entonces duque de Toscana e infante de España, se establece como soberano del reino de Nápoles, coronándose, además, rey de Sicilia



(97) Para ampliar la información referente a la Batalla del Cabo Passaro véase FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Historia de la Armada Española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón. Tomo VI*. La Coruña, Órbigo, 2014, pp. 148-162.

(98) Jurista e historiador italiano, en 1723 publicó su famosa obra: *Historia del reino de Nápoles*, en la que denuncia con dureza el proceso según el cual la Iglesia se apodera a través de los siglos del dominio absoluto y pernicioso sobre el Estado. Este texto significó el exilio a Giannone quien, acogido en Viena, jamás regresa a Italia meridional.



Fig.9. Michelle Foschini, *Carlos III renuncia a la corona de Nápoles*, hacia 1759. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2427.

al año siguiente, y recuperando así para los borbones españoles los territorios perdidos tras la firma del Tratado de Utrecht.

De especial interés para el argumento de la presente tesis aparece la realización de la presea de coronación del nuevo monarca. Con motivo de la fastuosa ceremonia que tiene lugar el 3 de julio de 1735 en la catedral de Palermo, es realizada una corona valorada en cuatrocientos mil ducados (99). La pieza, actualmente perdida, se conoce, entre otros, gracias a un documento hoy conservado en el Archivo General de Simancas (Signatura: MPD, 26, 048). Compuesta por seis imperiales o brazos que confluyen en una esfera coronada por una cruz, destaca la profusión de diamantes con la que es guarnecida. De todos ellos destaca un singular ejemplar de tintes violáceos y 168 gramos facetado en ocho caras. Esta magistral obra, diseño del joyero Claudio Imbert, sirve de preámbulo y demostración de la alta calidad alcanzada por la platería de oro en el sur de Italia (Fig. 8) (100).

En virtud del Primer Pacto de Familia (101), Francia reconoce los derechos sobre el trono de Carlos. Así, en el año 1737, la firma de la Paz de Viena (102) pone fin a la contienda y el reino de Nápoles consigue, de este modo, la autonomía de España. Sin embargo, a pesar del acuerdo, continuaron las hostilidades con los austríacos quienes en agosto de 1744 intentaron inútilmente reconquistar el reino.

El infante D. Carlos, coronado como Carlos VII de Nápoles, futuro Carlos III de España, así como su esposa María Amalia de Sajonia fueron muy pronto apreciados por el pueblo partenopeo. Los nuevos monarcas pronto consiguieron obtener el beneplácito del pueblo napolitano al iniciar una serie de importantes reformas que traerían la "modernidad" a su nuevo país, logrando así la unidad del pueblo y el favoritismo de éste para su rey. Tanto él como sus descendientes lograron gobernar, reformar y modernizar el nuevo reino, consiguiendo, además, aquello que muy pocos gobernantes lograron: el amor de los súbditos. La muerte sin descendencia de su medio hermano, Fernando VI de España, hizo recaer en Carlos la Corona de España, que pasó a ocupar en 1759, dejando con gran tristeza, tanto de los reyes como del pueblo, la corona del Reino de Nápoles y Sicilia a su tercer hijo, Fernando. Véase la obra de Michelle Foschini: *Carlos III renuncia a la corona de Nápoles* (Fig. 9). El lienzo representa la ceremonia de renuncia de Carlos de Borbón al

(99)Buttà(1877), p.25.

(100)Véase D'Arbitrio (2007), p. 45.

(101)Los Pactos de Familia (1733-1789) fueron tres acuerdos en distintas fechas del siglo XVIII entre las monarquías del Reino de España y el Reino de Francia contra el Reino de Gran Bretaña. Deben su nombre a la relación de parentesco existente entre los reyes firmantes de los pactos, todos ellos pertenecientes a la Casa de Borbón. Dos de ellos se firmaron en la época de Felipe V y el tercero en la de Carlos III. El Primer Pacto de Familia fue firmado por Felipe V de España y Luis XV de Francia el 7 de noviembre de 1733 en el Real Sitio de El Escorial. José Patiño Rosales y el conde de Rottembourg acudieron en el nombre de sus respectivos reyes.

(102)Firmado el 18 de noviembre de 1738, puso fin a la Guerra de Sucesión Polaca. Estuvo acompañado de una serie de disposiciones dinásticas que modificaron el mapa político europeo y aseguraron un equilibrio entre las diferentes potencias europeas. Entre las cláusulas firmadas fue acordada la cesión de los reinos de Nápoles y Sicilia por Austria al infante D. Carlos, Duque de Parma. A cambio éste cedía Parma a Austria, renunciado así a sus derechos al trono de Toscana. Sin embargo, en la cesión de dichos territorios se reservó la propiedad de sus tesoros y riquezas, especialmente aquellos asociados con la desaparecida casa de Medici, así como la posesión del título de Gran Duque de Toscana. De este modo, antes que sus oficiales y familiares abandonasen Parma, hace transportar desde esta ciudad todas las obras de arte existente y realizadas por grandes artistas de todo el mundo y que hoy se admiran en Nápoles.

trono de Nápoles a favor de su hijo Fernando por haber recaído en él la Corona de España. La ceremonia se celebró en el Salón del trono del Palacio Real de Nápoles el sábado 6 de octubre de 1759. El cuadro conservado en el Museo Nacional del Prado es réplica autógrafa de un original firmado en 1761 y conservado en el Museo de la Cartuja de San Martino de Nápoles. La verosimilitud de lo narrado por Foschini en este lienzo queda reflejada en el detalle con que se representa tanto el salón regio, así como a los asistentes al acto, de quienes destacamos la credibilidad de sus apariencias.

Finalmente Francisco II (1836-1894), tras perder el apoyo del pueblo y sufrir varias derrotas a manos de los soldados de Garibaldi, se ve forzado a capitular y entregar sus territorios a Víctor Manuel II de Piamonte-Cerdeña en 1860, futuro rey de una Italia unificada. Con esta conquista, el Reino de las Dos Sicilias deja de existir como estado independiente, perdiendo para siempre la corona española los territorios del sur de Italia.

El arte en la corte partenopea

La corte de Nápoles, como afirmamos con anterioridad, se constituye durante el siglo XVIII bajo patronazgo borbónico como reflejo del gusto moderno europeo. Tomando como modelo las iniciativas de Felipe V, Carlos VII de Nápoles inicia un programa de reformas socio-culturales y políticas destinado a clausurar el periodo de declive de épocas pasadas así como demostrar la magnificencia de la nueva corona borbónica.

A raíz de la firma de la Paz de Aquisgrán en 1748 (103), Carlos VII reafirma la consolidación de la nueva monarquía, tomando consciencia de su modesto papel en el ámbito político europeo. Si bien el nuevo soberano dedicase la primera mitad de su reinado a la mejora de las infraestructuras y servicios del reino, pronto comenzarían las obras de las más importantes fábricas hasta entonces construidas en el reino de Nápoles. Los elevados gastos que supusieron la construcción de los Reales Sitios a partir de 1739 provocaron un notable desorden de las arcas públicas, nunca saneadas verdaderamente. Sin embargo, las pretensiones del nuevo monarca se construyen sobre una firme reflexión:

“El quiso dar de inmediato una idea de majestad que no fuera solo pasajera, con la riqueza del trono y el incremento de las tropas, sino también estable, con la magnificencia de los edificios que pudieran ser utilizados por él y sus hijos, y refiriéndose a los Reales Sitios, parecerse también en ellos a todos los demás soberanos de Italia y Europa” (104).

(103) Firmado en 1748, puso fin a la Guerra de Sucesión Austríaca iniciada en 1740. Entre las cláusulas firmadas, La Emperatriz María Teresa I de Austria cedió los ducados de Parma, Plasencia y Guastalla, en el norte de Italia, a Felipe, hijo del rey Felipe V de España e Isabel de Farnesio. Otros territorios del oeste de Lombardía fueron entregados al rey Carlos Manuel III de Saboya y Cerdeña. La mayor parte del tratado se limitó a estipular una vuelta al *statu quo ante bellum*. La firma de este tratado devolvió la paz a Italia, a la que también contribuyó la llegada al trono español de Fernando VI, mucho menos interesado que su padre en recuperar la antigua Italia española.

(104) Spinosa (1990), p. 31.

Así, en su objetivo, durante la segunda mitad de su reinado, Carlos solicita la presencia de los arquitectos Luigi Vanvitelli y Ferdinando Fuga, hasta entonces al servicio del Papa en Roma. Con ellos, la dicotomía entre construcción y decoración, funcionalidad y belleza, se superan. Mientras el segundo destaca por su trabajo en la decoración de los palacios reales y en los laboratorios artesanales de la corte, Vanvitelli proyecta aquella que fuese la empresa napolitana por excelencia durante el siglo XVIII: el Palacio Real de Caserta. Junto con el Albergue de los Pobres de Nápoles, estas dos obras arquitectónicas pretenden demostrar la grandeza y beneficencia del poder real; la gloria y la piedad. “Más que nunca parece contar el gran ejemplo del antepasado Luís XIV [...]: es decir; con Versalles por un lado y la Salpêtrière por otro (105).

Las grandes fábricas proyectadas por el joven monarca, así como los importantes proyectos de instauración de las reales manufacturas, convirtieron a Nápoles en punto de referencia para algunos de los artistas europeos más importantes del periodo. Siguiendo el ejemplo de la corte de Madrid, la recientemente instaurada corte de Nápoles se transforma en un crisol de influencias abierta a las más recientes tendencias artísticas de la época. De este modo, aquella civilización que florece bajo el amparo la corte aparece descrita como un elenco internacional abonado con los más distintos sustratos. Bajo el reinado de Carlos se dejaron sentir influencias toscanas, emilianas e ibéricas. Durante el gobierno de Fernando IV el mapa resulta aún más variado: alemanes, ingleses y franceses.

“¡Qué gradaciones desde el azul claro de la bahía hasta el violeta y amatista oscuro del Vesubio! Cómo la cordillera de Oriente, tachonada a intervalos de ventisqueros, que relucen cual diamante entre turquesas y esmeraldas, contrasta con el matiz rosa claro, tomado al anochecer por los montes del Ocaso, por el cabo Miseno, y por los contornos de la isla de Nisidia, semejantes a promontorios bruñidos de jaspes [...]. Ese suelo, que donde lo permite la vegetación, lujuriosa, viciadísima, enseña las lavas negras y lucientes como el azabache. Yo en ninguna parte he visto quebrarse en refracciones tan varias ni dar a los contrastes apariencias de oposición tan brusca. Por lo que respecta a la luz, diríase a esta tierra gigantesco prisma de múltiples colores...” (106).

En definitiva, parafraseando a Nicola Spinosa, Nápoles es, sobre todo, un crisol de ideas y de gusto. Hay que escuchar este conjunto como un coro de rara armonía, sin insistir en demasía sobre aquellos objetos que no alcanzan la perfección de lo que en esos mismos años se hacía en otras capitales. En Nápoles lo que importa es la orquesta en su conjunto, no el instrumento aislado (107). Siguiendo esta premisa abordaremos a continuación, al igual que hicimos al estudiar las directrices del arte español, las principales características de la pintura partenopea.

La pintura cortesana

Resulta complicado incluso hoy, recuperando las afirmaciones del Nicola Spinosa (108) en 1987 (109), realizar un estudio aproximativo de carácter general sobre la pintura napolitana del siglo XVIII. Tradicionalmente relegada por la fuerza y colorido de la pintura veneciana de la época, la producción partenopea del Setecientos aparece tachada, por lo general, de “solimenesca” o “provinciana”. Tal afirmación se debe a cómo la pintura napolitana durante los tres primeros decenios de la centuria, parece concentrarse en torno a dos grandes personalidades. Nos referimos a Luca Giordano y Francesco Solimena. Estos dos autores se establecen así como los principales referentes para el posterior desarrollo de las artes figurativas en Nápoles durante todo el siglo XVIII. El propio Luigi Vanvitelli, en una de sus habituales cartas a su hermano Urbano, escribe cómo en Nápoles no estiman más que a Luca Giordano y a Francesco Solimena. Estas frases poseen el inestimable valor de hacernos entender el gusto local, así como las preferencias individuales de una personalidad “moderna” como la de Vanvitelli (110).

Luca Giordano (1634-1705), tras su estancia triunfal en España (1692-1702), de regreso a Nápoles y en el espacio de los tres años anteriores a su muerte,



Fig. 10. Francesco Solimena, *Ritratto di Ferdinando Vincenzo Spinelli principe di Tarsia*, hacia 1738-1741. Nápoles, Museo de Capodimonte, nº de inv. 15-00814885.

(105) Sin embargo, debido a la complejidad que supondría abarcar el estudio de la construcción de estos espacios, nos remitiremos a la obra de aquellos autores especialistas en el argumento. Véase CIOFFI, R (Coord.), *Casa di re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*. Nápoles, Skira, 2004.

(106) Véase CASTELAR, Emilio, *Recuerdos de Italia. Primera parte*. Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1872 en Spinosa (1990), p.16.

(107) Spinosa, (1987), p. 14-

(108) Véase, entre otros, SPINOSA, N., *Pittura napoletana del Settecento: dal Barocco al Rococò*. Napoli, Skira, 1986.

(109) Spinosa (1987), p. 459

(110) Spinosa (1990), p. 60.



Fig. 11. Francesco Liani, *María Carolina de Austria*, hacia 1769. Palacio Real de Varsovia, Muzeum Narodowe Warszawie, Polonia, nº de inv. 64608.

plasma en las bóvedas del Tesoro de San Martino, de la iglesia de los Gerolamini, en la de Egiziaca a Forcella y en la de Santi Apostoli, una serie de extraordinarios testimonios de sus recientes e irrefrenables ansias de infinita libertad pictórica, que constituye un verdadero testamento espiritual para todas las generaciones posteriores. Sin embargo, es Francesco Solimena quien, al completar la decoración del coro y el transepto de Santa María de Donalbina en 1700 así como la serie de trabajos realizados para Luis XIV, define un programa de estructuración y racionalización de los esquemas italianos tradicionales. Así, Solimena desarrolla un arte dirigido hacia la traducción a símbolos tangibles y fácilmente descifrables de las ideologías de las clases dominantes. Es por ello que la obra de éste último, así como de sus seguidores, se constituyen como principal fuente de estudio en el análisis de la joyería partenopea de la época. En palabras del propio Nicola Spinosa, el objetivo perseguido por este artista se basa en una operación constantemente dirigida hacia la búsqueda de precisas y continuas conexiones con las apariencias reales del mundo y las instancias más extendidas y más profundamente arraigadas en la sociedad de su tiempo. De este modo, el pintor asume el encargo de traducir en imágenes concretas su sensibilidad, las tendencias de su gusto, las aspiraciones mundanas y las posturas de un provocado oficialismo (111). Las soluciones propuestas por Solimena responden así a las exigencias de un tipo de pintura moderadamente clasicista, áulica, culta, capaz de tonos celebrativos y oficiales. Sirva de ejemplo el retrato de *Ferdinando Vincenzo Spinelli principe di Tarsia* (Fig.10). Anteriormente identificado como el Duque de Maddaloni con hábito de la Orden de San Genaro, el lienzo se presenta como soberbio ejemplo de la pintura áulica y conmemorativa del siglo XVIII. Realizada hacia 1741, durante los últimos años de actividad de Solimena, la obra representa al que fuera una de las figuras de mayor relieve en la corte de Carlos VII así como uno de los primeros aristócratas en recibir la orden de San Genaro. A través de un excepcional empleo de luces y colores, el artista consigue acentuar de manera deliberada la monumentalidad, boato y riqueza del personaje representado. Siguiendo estas premisas, Solimena representa, durante el periodo de dominio austríaco al Archiduque Carlos de Habsburgo como Carlos III de España hacia 1709. En el año 1734, Solimena representaría siguiendo los esquemas áulicos desarrollados al triunfante Carlos VII durante la Batalla de Gaeta hacia 1734 (112).

Francesco De Mura (1696-1792) se constituye como el alumno predilecto de Solimena, así como el más aventajado. De Mura recoge las tendencias del maestro dirigidas, como veíamos con anterioridad, hacia la monumentalidad y grandilocuencia de los personajes retratados. Sin embargo, a partir de la década de los cuarenta observamos cierta tendencia hacia la suavización de la solemnidad de sus lienzos. Observamos así en la obra del pintor cierta sensibilidad autónoma y refinada que se hace patente tras su intervención en la decoración del Palacio Real de Nápoles entre 1738 y 1741. La tendencia que De Mura madura a partir de este momento se orienta hacia el clasicismo difundido en la ciudad de Nápoles gracias, principalmente, a las personalidades de Vanvitelli, Fuga y, sobre todo, Mengs. Tachado de excesivamente frío y clasicista en su período tardío, De Mura intentó introducir en la pintura napolitana el estilo entonces en boga en Europa. Véase como ejemplo de retrato cortesano "solimenesco" aquél identificado con *Anna Ebraù*, esposa del pintor. Conservado actualmente entre los fondos del *Pio Monte della Misericordia* en Nápoles, este lienzo se constituye como uno de mejores y más conocidos ejemplos del retrato civil partenopeo de la centuria. Similar obra es aquel retrato de *Emanuela Vecchio* conservado actualmente en el *Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata*. De este último destacamos, además, los elementos preciosos con los que la dama

(111)Ibid., p. 58.

(112)Nápoles, Museo de Capodimonte. Véase respectivamente *Ritratto dell'Arciduca Carlo d'Asburgo come Carlo III di Spagna*, nº de inv. 15-00814886 y *Trionfo di Carlo di Borbone alla battaglia di Gaeta*, nº de inv. 15-00051914.

decora su traje, destacando los broches para mangas guarnecidos con perlas aperilladas y un suntuoso peto.

Si bien las soluciones clasicistas de Solimena desarrolladas durante las tres primeras décadas de la centuria coincide con el espíritu rígido y “sofocante” del domino austriaco, observamos ya, a comienzos de los años treinta, el avance en el ambiente partenopeo de un tipo de pintura agradable, feliz y abierta, contraria a las tendencias propuestas por el maestro. De este modo, la pintura napolitana alcanza durante el dominio borbónico los resultados de una refinada libertad pictórica. Aparecen así en escena figuras tales como Francesco Liani, Gaspere Traversi o Giuseppe Bonito. Estos autores, en ocasiones al servicio del joven monarca español, alcanzan soluciones artísticas distintas, resultado todas ellas del clima político y socio-cultural que dominase Nápoles durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Para comprender el desarrollo de la pintura napolitana durante el gobierno de Carlos, así como de su hijo Fernando, es necesario recuperar la afirmación de Nicola Spinosa según la cual el desarrollo de las artes en el Reino ha de ser analizado como un conjunto, en ocasiones, de rara armonía. Las tendencias estilísticas del arte partenopeo del Setecientos, al contrario de lo observado en las grandes capitales europeas, no aparece impuesta por el gusto de la Corte o la nobleza. Si bien la monarquía borbónica pareció siempre sensible a los problemas relacionados con el desarrollo de las artes, los borbones de Nápoles, en especial Carlos y Fernando, parecen preocuparse más por el prestigio dinástico asociado a la representación de sus efigies que, por el contrario, a las tendencias del arte figurativo de la época. Así, la preferencia real por un artista u otro se basa, principalmente, en la capacidad de éste para representar con el debido decoro las virtudes regias. Sin embargo, y a pesar del ambiente creativo restrictivo ligado a la representación oficial, destacan determinadas figuras que fueran capaces de adaptar sensiblemente su arte a las tendencias en boga en las principales capitales europeas.

Francesco Liani (1712-1780), pintor parmense, acude a la corte de Nápoles como retratista al servicio de Carlos de Borbón. Se desconoce con exactitud la fecha del traslado del pintor. Sin embargo, algunos autores la establecen en torno al año 1738, coincidiendo con el matrimonio entre Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia. Según estos estudiosos, Liani realizaría con motivo del enlace *los Retratos Ecuestres de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia* actualmente conservados en el Museo de Capodimonte en Nápoles. Otros autores, sin embargo, relacionan el viaje del artista con la llegada del también pintor parmense Clemente Ruta a la corte de Nápoles en 1741. Fuera como fuese, su primera obra fechada realizada en la corte partenopea data del año 1755. Liani recibe en esta fecha un total de ciento veinte ducados por la realización de un retrato del soberano, presumiblemente aquel conservado en el Palacio Real de Copenhague. Durante los primeros años de actividad en Nápoles, Liani demuestra su capacidad como retratista de corte (113). Al servicio de Carlos, así como de su hijo Fernando, realiza numerosos retratos de la familia real que destacan por la verosimilitud de los detalles. Actualmente conservado en la antecámara oficial del Palacio Real de Madrid, destacamos el retrato de María Carolina de Austria, “*pendant*” de aquél retrato de Fernando IV con uniforme de ganadero, también conservado en Madrid. Por la realización y envío del primero de ellos a la corte madrileña, Liani recibiría un total de doscientos ducados. En este lienzo la reina aparece representada de cuerpo entero, posiblemente, posando para la ocasión en el interior de su gabinete privado. La obra reúne todas las características del retrato oficial de la época, donde destacan las calidades del suntuoso traje de terciopelo rojo. Son precisamente estas calidades aquellas que definen la



Fig.12. Giuseppe Bonito, *La reina María Amalia de Sajonia*, hacia 1744. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2357.

(113)Véase Urrea Fernández (1977), pp. 332-334.

obra de Liani como esencial en la lectura de la joyería partenopea del siglo XVIII. El retrato de *María Carolina de Austria* conservado actualmente en el Palacio Real de Varsovia realizado en torno a 1769 destaca, al igual que el anterior, por la sensibilidad y maestría demostrada en la representación de los tejidos así como la joyería. La soberana aparece retratada luciendo un suntuoso traje de brocado rojo y corte francés, según la moda de la época. Destacamos, sin embargo, el excepcional aderezo de diamantes compuesto por lazo de pecho, pendientes de tipo *girandole* y adornos para el cabello entre los que sobresalen un fastuoso *aigrette* (Fig.11). Con la mano derecha la reina sostiene la corona, símbolo de realeza, que sigue en diseño a aquella utilizada por Carlos III durante la ceremonia de coronación en Palermo (114).

Giuseppe Bonito (1707-1789) se constituye junto a Gaspare Traversi como uno de los pintores partenopeos de género más destacados de la centuria. Si bien su calidad artística, según algunos autores, puede juzgarse inferior a aquella de Francesco de Mura, Antonio Vaccaro o Giacomo del Po, su actividad como retratista áulico así como su vinculación con España definen su obra como fuente esencial de estudio en nuestro análisis de la joyería napolitana del Setecientos. Formado bajo la sombra del Solimena, su producción artística refleja las enseñanzas del maestro en el empleo de tonalidades saturadas así como de los fuertes contrastes de luces y sombras. Sin embargo, Giuseppe Bonito desarrolla, tal vez influido por las enseñanzas del último Giordano, un estilo de pintura propio caracterizado por la delicadeza y la gracia de los personajes representados. Desde el año 1741, habiendo alcanzado la fama como reconocido retratista, trabaja al servicio de la corte de Nápoles. Así, en el año 1751, recibe finalmente de manos de Carlos, el título de pintor de cámara. A este periodo pertenecen la serie de retrato de los infantes, hijos de Carlos y María Amalia. Fechados en torno a 1748 forman hoy parte de los fondos de Patrimonio Nacional. Estos lienzos se relacionan con la serie realizada por Francesco Liani hacia 1759 conservada hoy en el Palacio Real de Caserta. El prestigio alcanzado por Bonito lo conduce, en el año 1755, hacia la dirección de la Academia de Bellas Artes de Nápoles.

De la producción regia del artista destacamos, sin embargo, el retrato de *la reina María Amalia de Sajonia*. Realizado hacia 1744 y conservado en el Museo Nacional del Prado, forma pareja con el retrato de *Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias* (115). En ambos retratos, el artista explota la intensidad expresiva con el objetivo de captar la profundidad psicológica de los representados. La paleta cromática, el excepcional dominio de la luz, así como la verosimilitud de los espacios explican el porqué del nombramiento del artista como pintor de cámara. Bonito representa a la soberana de medio cuerpo, con mirada vivaz, luciendo un traje de corte francés de tono gris-plata. Destacamos el fastuoso *aderezo* de diamantes en el que sobresale un *peto* de varios cuerpos que cubre la totalidad del pecho de la reina (Fig.11). La llegada a Nápoles de Mengs afectaría notablemente el estilo de Bonito, conduciéndole hacia un empleo acentuado del color así como el desarrollo de la expresividad, gracia y belleza (116).

Durante el reinado de Carlos y, especialmente, durante el gobierno de su hijo Fernando, numerosos artistas extranjeros acudirán a la capital partenopea ante el destacado impulso de las artes. Del mismo modo, las excavaciones arqueológicas realizadas durante el primer dominio borbónico hacen de Nápoles punto de referencia internacional para el estudio de la antigüedad clásica, reclamo más que evidentes para todos aquellos autores seguidores de la corriente clasicista en boga en las principales cortes europeas. Es por tanto necesario, a fin de ofrecer una imagen general del estado del retrato áulico en Nápoles durante esta centuria, conocer la obra de las extranjeras

(114)Véase Fig.9.

(115)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 03946.

(116)Véase Fernández López (2005), pp. 245-248.

Angelica Kauffman e Elisabeth Vigée Lebrun.

Angelica Kauffmann (1741-1807) (117), artista de origen suizo, destaca por elaborar una pintura de sobresaliente calidad de manera precoz, fechándose sus primeros trabajos independientes durante la adolescencia. Formada en el ámbito familiar, su padre, Joseph Johann Kauffmann, pintor dedicado fundamentalmente al retrato, transmite a la joven artista la pasión por este género que cultivará durante toda su carrera. A su madre, sin embargo, Angelica debe la formación en el campo de las letras y las humanidades, desarrollando una sorprendente habilidad para los idiomas así como una destacada pasión por la música y el canto. Como pintora, comienza su formación a edad muy temprana, asistiendo a su padre en la decoración mural de algunas iglesias en Suiza, Austria y el norte de Italia. Así, entre 1754 y 1757, año del fallecimiento de la madre de la artista, se documenta la estancia de la familia en la ciudad de Milán. Tras el trágico suceso, padre e hija regresan a Schwarzenberg donde trabajan al servicio de la nobleza alemana. Acompañada por su padre, se documenta una segunda estancia de la artista en Italia entre 1762 y 1765. Durante este periodo Angelica se forma a través del estudio de obras de Correggio, Guido Reni y los Carracci entre otros. Así mismo, a través de la copia de monumentos clásicos, la pintora dirige su atención hacia las corrientes clasicistas en auge en Europa. Fechamos la estancia de Angelica en Florencia en 1762, donde obtiene el Diploma de la Academia de Bellas Artes además del reconocimiento de miembro honorario de la Academia Clementina de Bolonia. Entre los años 1763 y 1765 visita Nápoles y Roma. Durante su estancia en el reino partenopeo, la joven artista traba una importante amistad con la reina María Carolina, a través de la que obtiene el encargo de la enorme tela que representa *La familia de Fernando IV* (118). Actualmente conservado en el Museo de Capodimonte de Nápoles, el lienzo representa a los miembros de la familia real napolitana dispuestos según el modelo inglés; es decir, en un único plano y en actitud relajada. La familia aparece representada en el bucólico entorno de la “Campania Felix”, acompañada apenas de algunos objetos como son un jarrón sobre pedestal o una cuna de paseo. La reina María Carolina, a la que Kauffmann representase en diferentes ocasiones, luce un vestido de muselina blanco según la moda francesa imperante de la época. Sin embargo, las dimensiones de la tela impiden la finalización de la misma durante la estancia de la artista en Nápoles, finalizándolo en el año 1782 tras su regreso a Italia. Fue tal la amistad establecida con la soberana napolitana así como el aprecio de ésta por la pintura de Kauffmann que solicitó la permanencia de la artista en la corte, invitación que la pintora rehusó. Animada por Lady Wentworth, la mujer del embajador de Inglaterra en Venecia, se traslada a Londres donde reside entre 1766 y 1781. Es precisamente la sociedad inglesa aquella que con mayor agrado acoge el retrato cultivado por la artista. Sin embargo, y al contrario que otras artistas de su época, Angelica cultivaría también el género histórico, aquél considerado de mayor prestigio.

Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842) (119), al igual que Angelica Kauffmann, nace en el seno de una familia dedicada a las artes. Su padre, Louis Vigée, un reconocido retratista parisino, inicia a la joven artista en el campo de la pintura. Sin embargo, la trágica muerte de Louis impide la formación regulada de Élisabeth. De este modo, la joven continúa su aprendizaje en los talleres parisinos del entorno, completando su formación mediante estudio de las colecciones reales de pintura, a través de las cuales conoce la obra de Rubens, Van Dyck o Rafal entre otros. Sin embargo, su condición de mujer imposibilita el acceso a una formación académica al vetarse el estudio del dibujo natural. Su habilidad como retratista conduce a la artista de apenas veinte años hacia la fama entre sus contemporáneos. Contrariamente a los retratos civiles cultivados por artistas coetáneos, a través del empleo de una



Fig. 13. Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *María Carolina, esposa de Fernando IV de Nápoles*, hacia 1791. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 5832.

(117) Para ampliar la información en relación a la vida y obra de la autora véase: MANNERS, V.; WILLIAMSON, G. C., *Angelica Kauffmann, her Life and her Works*, Nueva York, John Lane, 1924.

(118) Nápoles, Museo de Capodimonte, nº de inv. OA 6557.

(119) Para ampliar la información acerca de la vida y obra de la pintora véase BAILLIO, J.; SALMON, X., *Élisabeth Louise Vigée Le Brun. 1755-1842*. París, Grand Palais, 23 de septiembre de 2015 – 11 de enero de 2016. París, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2015.

paleta de tonos delicados y una pincelada mórbida y sutil, la joven pintora produce obras que combinan el parecido físico con la idealización del retratado. Especialmente hábil en los retratos infantiles, pronto accede a los círculos aristocráticos de la Francia pre-revolucionaria. A partir del año 1776 compromete su pincel al servicio de la reina María Antonieta. Así, durante aproximadamente una década, produce más de una treintena de obras, siendo recordada como “la pintora de la reina”. Entre ellos se encuentran algunos de los más celebres retratos de la *soberana como Marie-Antoinette, reine de France, et ses enfants* (120). Es tal la estrecha relación mantenida con la reina que, mediante intervención de ésta, Élisabeth es admitida en el año 1783 en la Real Academia de Pintura y Escultura. Este hecho permite a la artista, a partir de entonces, exponer en los salones anuales del Louvre, privilegio tradicionalmente reservado a los hombres. Es precisamente la estrecha relación mantenida con la corte y la familia real el motivo por el cual decidiese abandonar Francia en octubre de 1789. Por ello, durante aproximadamente doce años, acude al reclamo de las cortes europeas más importantes de la época. Visita Italia, Austria y Rusia, trabajando al servicio de la aristocracia y la rica burguesía. De este modo, tras el estallido de la Revolución Francesa, Élisabeth visita la corte partenopea donde la reina María Carolina, hermana mayor de María Antonieta, protege y admira la obra de la artista francesa, encargándole varias obras. En el Museo Nacional de Prado de Madrid se conservan dos lienzos realizados durante este periodo: *la princesa María Cristina Teresa de Borbón* (121) y *María Carolina, esposa de Fernando IV de Nápoles*. Destacamos sobretodo este último en el que la soberana aparece representada en actitud cercana, posiblemente en su gabinete. A partir de los sucesos revolucionarios franceses, observamos como la soberana, preocupada por el destino de su hermana, será representada carente del boato demostrado en lienzos anteriores. Así la soberana aparecerá generalmente retratada de manera sobria, apenas enjoyada, exceptuando, como es el caso que nos ocupa, un sencillo aderezo compuesto por collar de hilo de perlas de varias vueltas y pendientes de perlas aperilladas (Fig.12) (122).

La proclamación de Felipe de Anjou como Felipe V de España el 16 de noviembre de 1700 en Versalles inaugura, coincidiendo con el cambio de centuria, un nuevo periodo en la historia del occidente europeo: *Il n’y a plus de Pyrénées* (123). La hegemonía francesa en Europa determina durante el siglo XVIII las directrices económicas, socio-políticas y artísticas de las principales potencias de la centuria. Por todo ello, en el objetivo de aportar una lectura general del estado de las artes en los territorios analizados es necesario conocer el devenir político de los mismos. La instauración de la rama borbónica ante los gobiernos de España, Nápoles y Sicilia establece, en líneas generales, los criterios para el desarrollo de ambos reinos. De este modo, las cortes de Madrid y Nápoles se erigen según el ejemplo del Versalles de Luis XIV. Si Felipe V a su llegada a Madrid pretende emular las vivencias atesoradas durante su niñez en la corte francesa, Carlos III reproducirá en Nápoles los esquemas implantados en Madrid por su progenitor. Sin embargo, es necesario acometer esta afirmación con cautela. Si la influencia del espíritu francés se encuentra presente en el desarrollo de estos reinos, dicha influencia es común a todas las cortes europeas durante este siglo. Es por tanto obligatorio desechar la constitución de la familia real española como una rama menor e inferior de aquella francesa. Así, siguiendo este supuesto, debemos abandonar la concepción de las cortes de Madrid y Nápoles como una reproducción del sistema cortesano francés carente de originalidad propia. Auténticos crisoles de cultura, ambas cortes se establecen durante el siglo XVIII, especialmente a partir de la segunda mitad, como paradigma del ideal de corte europeo.

(120)Versalles, Museo Nacional de los palacios de Versalles y Trianon. Corps central, Petit appartement de la Reine chambre de Marie-Antoinette. Nº de inv. MV 4520.

(121)Nº de inv. 5832.

(122)Spinosa (1990), pp. 113-114.

El análisis aportado demuestra la constitución de ambas cortes como espacios cosmopolitas, afectuosos con los artistas e intelectuales extranjeros, manifestando un interés que va más allá de la emulación exclusiva del sistema francés. La influencia italiana en el desarrollo de las artes españolas anterior al siglo XVIII es aceptada por estudiosos e historiadores. Por ello, extinguida la presión ejercida por los ministros de Luís XIV durante los primeros años de gobierno de Felipe V, la introducción de los ritmos italianos que acompañasen la llegada de Isabel de Farnesio a España se produce de manera natural. Del mismo modo, las políticas emprendidas por Carlos III a su llegada a Madrid, equivalentes a aquellas desarrolladas durante su estancia en Nápoles, son acogidas con notable fortuna. Si la instauración de Felipe V en el trono español supuso la “ruptura” de fronteras entre España y Francia, el gobierno de Carlos III hace confluir culturalmente las dos Penínsulas, española e italiana, en un único territorio. La amplitud del argumento impide analizar con detalle el desarrollo de las artes en ambos reinos; sin embargo, el análisis general efectuado en el ámbito de la pintura demuestra un desarrollo paralelo de las artes en las dos Penínsulas.

Dos reinos independientes, gobernados por una única familia, e incluso por el mismo soberano en épocas dispares, parecen condenados a compartir multitud de similitudes. El envío de obras de arte entre ambas cortes queda demostrado gracias a los bienes conservados actualmente en los principales museos y Sitios Reales de Madrid y Nápoles. Más allá de las similares tendencias artísticas desarrolladas en ambos ambientes, el objetivo del presente capítulo es aquel de demostrar los fuertes lazos que durante esta centuria relacionan a ambas cortes. De este modo, orientado el discurso hacia el análisis del desarrollo de la joyería durante este periodo, la platería de oro producida en los territorios de Madrid y Nápoles, será analizada como un *únicum* que responde a las más que afines inquietudes artísticas, sociales e identitarias de ambos reinos.

CAPITULO II. LA CONSTRUCCIÓN DE LA APARIENCIA FEMENINA

El análisis de la mujer como sujeto histórico obtiene como respuesta, generalmente, la versión desvirtuada que el imaginario masculino transmite de ésta, ofreciendo una imagen subjetiva del ideal femenino cultivado en cada época. De este modo, la perpetuidad de estos constructos enmascara con frecuencia la realidad de las condiciones socio-culturales femeninas. La imagen habitualmente extendida de la mujer española en el siglo XVIII es aquella de “la dama ociosa, «petimetra» frívola y casquivana, ávida consumidora de modas extranjeras, tiránica y caprichosa con su sufrido acompañante [...]; la «bachillera» de superficial erudición; la «maja» insolente y seductora; la matrona laboriosa y sobria, guardiana del antiguo «recato», o bien la esposa virtuosa y madre sentimental al nuevo estilo de las Luces” (124). Esta imagen, obtenida de grabados, sátiras u obras morales y pedagógicas entre otros documentos, se difunde también en el imaginario cultural europeo, donde la mujer recibe similar calificación. El objetivo del presente capítulo, obviando el análisis crítico del papel de la mujer como sujeto histórico en las cortes de Madrid y Nápoles, es aquel de explorar los elementos en la construcción de la apariencia femenina durante esta centuria; es decir, examinar la importancia del adorno personal así como del traje en la transmisión de la imagen pública de la mujer cortesana en el siglo XVIII.

Las damas pertenecientes a los estratos medios y altos de la sociedad durante el Setecientos participan de aquellas libertades asociadas a su rango y estrechamente relacionadas con los nuevos hábitos de consumo y sociabilidad. Sin embargo, la aplicación de estos ritmos sociales importados desde Francia, reflejos de la “nueva civilización”, obtienen como resultado la trivialización de los mismos, desembocando en un estilo de vida tachado por muchos de frívolo. El nuevo rol social adoptado por la mujer durante esta centuria queda plasmado en la novela neoclásica de la época, enfatizado la alteración de los valores morales tradicionales:

PABLO

A ti te causa ese mal
el traje de sutileza.
Desde que en Francia estuviste
con el ama, has adquirido
un desnudo en el vestido,
que te trasluces.

(124) Bolufer Peruga (2008), p. 2010.

TERESA

¡Qué chiste!
He adquirido las maneras
del gusto más refinado
y en ellas he aventajado
a todas las camareras;
antes nadie a mi figura
el menor reparo hacía,
y ahora todos a porfía
dicen: «¡bella criatura!»
Antes no hablaba francés
ni estaba con mi señora,
y ya estoy a toda hora,
y lo hablo (125).

La familia a la moda, comedia en tres actos escrita durante la segunda mitad del siglo XVIII por María Rosa de Gálvez (126), expone la ruina de una familia que, en su obsesión por lucir à la page, dilapidan la fortuna acumulada. Si tradicionalmente la crítica al gasto excesivo recae sobre la mujer, es necesario recordar como el hombre es también esclavo de las modas. Este fenómeno se construye, sin embargo, sobre la paulatina abolición de las Leyes Suntuarias (127). La apertura del consumo de la moda más allá de los salones de la alta nobleza instaura la necesidad de distinción social a través de la apariencia pública en un nuevo contexto social donde las antiguas élites se integran con la enriquecida burguesía. Fuera como fuese, a pesar de la importancia de la información arrojada por estos y otros documentos, la visión tradicionalmente ofrecida de la sociedad dieciochesca ha de analizarse con cautela. Estos textos tienden, generalmente, a sobredimensionar el alcance de las influencias extranjeras, presentándolas como símbolos de degeneración de las costumbres vernáculas. Sin embargo, como analizamos con anterioridad, la introducción de las formas extranjeras en las cortes de Madrid y Nápoles, especialmente aquellas francesas, aunque ciertas, son sometidas al tamiz local, ofreciendo la reconfiguración de las mismas y dando como resultado propuestas nuevas y originales.

En el ámbito de la nueva cultura política conocemos tan sólo superficialmente la relación de la mujer con el ejercicio del poder. Nuestro objetivo no es aquel de analizar la influencia de la soberana en las direcciones políticas del reino, sino examinar cómo sus elecciones personales en materia de apariencia determinan las tendencias del resto de la corte. En definitiva, parafraseando a Mónica Bolufer, “no sólo sabemos hoy mucho más acerca de las vidas de las mujeres, sino que interrogarnos sobre su papel en los cambios culturales y sociales ha enriquecido nuestra visión de las transformaciones de la sociedad [...] en el siglo XVIII”.

2.1. La imagen pública femenina

“¿Cómo ha de distinguirla? Para conocer lo que ella es, no basta el antejo, necesita juicio y práctica del mundo, y esto es precisamente lo que le falta al pobre caballero” (128).

“Se ciegan tanto los hombres lujuriosos, que ni con lente distinguen que la señora que obsequian, es una ramera”(129).

(125)De Gálvez (ed. 2012), acto I, 35-50.

(126)Para ampliar la información sobre la literatura de género en el siglo XVIII véase: MARTÍNEZ-LÓPEZ, Maribel, “La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII: Paradigmas de género en la comedia neoclásica”, *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, Nº. 1, (2010). Barcelona, Universidad de Barcelona, 2010, pp. 59-86.

(127)Véase SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del Luxo, y de las leyes suntuarias de España. Tomo I*. Madrid, en la Imprenta Real, 1788. (Ed. Alicante 2006, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

(128)Texto recogido en el ejemplar conservado en el Museo Nacional del Prado. Véase Helman (1983), p. 54.

(129)Texto recogido en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España. Véase Helman (1983), p. 214-215.



Fig. 14. Francisco de Goya y Lucientes, *Capricho nº 7, Ni así la distingue*, hacia 1799. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. GO2095.

Así Francisco de Goya simboliza los peligros de la apariencia en su serie de grabados *Los Caprichos* realizada hacia 1799. El aguafuerte número siete, *Ni así la distingue*, ilustra la falta de juicio del caballero que, atendiendo solamente a la apariencia de la señora, tiene por dama a la que en realidad es prostituta (Fig 14).

La ruptura de los tradicionales hábitos de consumo inaugura una nueva concepción de “civilización”, ajena a los anteriores códigos sociales impuestos durante el desarrollo del Antiguo Régimen. De este modo, la creciente posibilidad de engañar mediante el aspecto exterior y confundir las clases sociales, los grupos profesionales o los méritos de una persona, constituye un peligro para los gobernantes absolutistas del siglo XVIII. Parafraseando a Norbert Elias: “en la peculiar estructura de la vida de la Corte [...] el instrumento principal de la competencia por el prestigio y el favor del Rey no es la actividad profesional ni la acumulación de dinero, sino la capacidad de saber comportarse en el trato social” (130).

Definimos la construcción de la apariencia y la imagen pública durante el siglo XVIII como el proceso según el cual cada sujeto, independientemente de su género, se acomoda a los nuevos usos y costumbres sociales. De este modo, el valor del objeto en la demostración pública de la riqueza personal o familiar, carece de mérito por sí mismo. Es el halo de modernidad que lo envuelve el elemento que le confiere su poder como eslabón integrador en el marco de las relaciones sociales (131). Así, la introducción en las principales cortes europeas de los modelos de nueva sociabilidad desarrollados en el ambiente cortesano francés explica el auge del traje y la platería del oro durante esta centuria. El tratamiento de estos elementos no es más que una parte lógica y consecuente del proceso de civilización que se viene desplegando. Feijoo, en su *Teatro Crítico* (132), denunció “el mal que nos hacen los franceses con sus modas: cegar nuestro buen juicio con su extravagancia, sacarnos con sus invenciones infinito dinero [...] y en fin, reírse de nosotros como de unos monos ridículos que, queriendo imitarlos, no acertamos con ello” (133). La inmediata consecuencia de dicho proceso, como ilustramos con anterioridad, es la ruina económica de muchas familias incapaces de soportar los gastos: “el ansia de lucir, y la emulación, son la causa de que el que disfruta de poca renta, quiere imitar, y aún exceder al que la posee muy crecida, y sin reflexión toma a crédito los coches, los muebles y lo demás que se le antoja, y luego por su muerte o porque lo separaron del empleo que obtenía, suelen quedar en la calle los Maestros que le fiaron” (134).

Es tal la importancia sociocultural de la influencia de “lo francés” que asistimos a la configuración de nuevos prototipos humanos: el petimetre. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, petimetre, del francés *petit maître*; “pequeño señor” o “señorito”, hace referencia a aquella persona que se preocupa mucho de su compostura y de seguir las modas (135). Esta figura parece fraguarse en el ámbito de las familias adineradas que envían a sus hijos a Francia, regresando éstos henchidos de “modas tontas” y desprestigiando a “sus compatriotas de espíritu más conservador” (136). La crítica de la época atacaría la ociosidad así como la obsesión demostrada por estos caballeros hacia las modas extranjeras, afeminando incluso el vestir, pues “su estudio es imitar a las mujeres y hurtarles el genio y los adornos” (137). En relación a las petimetras, algunos autores de la época ironizaron sobre su necesidad de lucir la moda, cuidando con sumo detalle cada elemento de su puesta en escena, con el objetivo de aparentar poseer un rango superior al que en realidad ostentan:

(130) Elias (2001), p. 509-510.

(131) Molina y Vega (2004), p. 54.

(132) Véase FEIJOO y MONTENEGRO, Benito, *Teatro crítico universal. Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Madrid, Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, 1726-1740.

(133) Martínez Alcázar (2008), p. 4.

(134) Ventura Rejón y Lucas (ed. 2009), p. 186. Recogido por Molina y Vega (2004), p. 100.

(135) Véase <http://del.rae.es/?id=Spm4Won>

(136) Herr (1979), p. 62 recogido por Martínez Alcázar (2008), p. 7.

(137) Torres Villarroel (1991), p. 339 recogido por Martínez Alcázar (2008), p. 7.

DAMIÁN Estás, Jerónima bella,
transformada en una Venus.

JERÓNIMA Las flores ¿qué tal me sientan?

FÉLIX Mejor que no en tu jardín.

JERÓNIMA ¿Y los polvos?

DAMIÁN Te hermocean.

JERÓNIMA ¿Cómo me dice el lunar?

FÉLIX Como al cielo las estrellas.

JERÓNIMA Pues tráeme, Anita, abanicos.

ANA ¿Cuál queréis, el de la fiesta
de los toros de Aranjuez?

JERÓNIMA ¡Jesús, qué cosa tan vieja!

ANA ¿El del peneque?

JERÓNIMA Tampoco.

ANA ¿Del empedrado?

JERÓNIMA El que quieras,
como no sea antiguallas.

ANA El de la moda postrera
es este.

JERÓNIMA Muy bien; las cintas,
las sortijas, las pulseras,
el collar, el ramillete,
los guantes, caja y frasquera,
el reloj, las arracadas,
y lo que sabes que lleva
una mujer de mi porte (138).

Si bien los nuevos hábitos de consumo reflejan la imagen de una mujer frívola y superficial ocupada exclusivamente en asuntos relacionados con la moda, esconde, en realidad, la transformación profunda del papel de la mujer en épocas anteriores. Al ocupar su tiempo en el trabajo de la imagen pública proyectada, ésta se niega a realizar aquellas tareas consideradas “básicas” para la mujer, amenazando la autoridad masculina. Todo ello responde, además, al tedio así como a la necesidad de reconocimiento a las que las damas del Setecientos son sometidas. Parafraseando a Carmen Martín Gaité, el objetivo principal de esta actividad es, precisamente, que la mujer casada adquiriese un cortejo. La función de éste es aquella de asistir a las damas en su tocador, darles consejos de belleza, acompañarlas al teatro y a la iglesia, traerles regalos, conversar con ellas, en definitiva, prestarles atención (139). Pedro Montegrón en su obra *Eudoxia, hija de Belisario* (140), se hace eco de esta situación al defender la necesidad de la difusión del estudio de las ciencias entre las mujeres de clase media y alta. De este modo “no pondrían sus miras en el tocador, ni su único estudio en sus peinados y vestidos, ni se apasionarían tanto por extravagantes modas y adornos, más costosos de lo que pueden sufrir tal las circunstancias de su estado y condición, ni tendrían

(138) Fernández de Moratín (1789), pp. 940-960.

(139) Véase Martínez Alcázar (2008), p. 9.

(140) Véase MONTENGÓN, Pedro, *Eudoxia, hija de Belisario*. Ed. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

tanto cebo y fomento del lujo” (141).

De entre todos los medios a través de los cuales se puede ensalzar el estatus social más allá del realmente ostentado, se encuentra la falsificación de joyas y adornos personales. En el siglo XVIII, la legislación a este respecto es rica, producida tanto en ámbito civil como eclesiástico. Ambas pueden afectar exclusivamente al ámbito local o bien a todo un territorio organizado bajo las mismas leyes (142). Así, durante esta centuria, se regula el empleo de la plata, el oro y las gemas, prohibiéndose en un primer momento la entrada y comercio de alhajas realizadas en latón y guarnecidas con piedras falsas y cristales. De todas ellas destacamos por su relevancia la Real Pragmática de Felipe V del 4 de noviembre de 1729. Publicada anteriormente el 17 de noviembre de 1723, el documento amplía la precedente pragmática de Carlos II del 21 de noviembre de 1691, donde se condena el abuso de trajes y otros gastos superfluos. Además, se mantienen las Leyes de Dote de Carlos V, la reina Juana, y Felipe II, junto con las del rey Felipe IV, sobre casamientos y obligaciones (143). El documento consta de 29 artículos de los cuales queremos atraer la atención sobre el número cuatro. En él se reconoce un abuso del uso de *aderezos* guarnecidos con piedras falsas, argumentado su empleo como “gastos inútiles” que conlleva, además, la “desestimación de las finas”. Por todo ello se determina que cualquier hombre o mujer, independientemente de su estatus social, no pueda comerciar, poseer o lucir alhajas y adornos decorados con piedras falsas que imiten a diamantes, esmeraldas, rubíes, topacios u otras piedras finas. Del mismo modo, la Pragmática publicada en Madrid el 7 de mayo de 1756 por Fernando VI, condena el comercio de alhajas extranjeras de oro y plata al no realizarse éstas “arregladas a la ley de once dineros en la Plata y veinte y dos quilates en el Oro” (144). Sin embargo, es tal la demanda de este tipo de bisutería extranjera que pronto es autorizado el comercio de las mismas, siempre que éstas no sean introducidas en la Península de forma fraudulenta. Así, en 1762, Carlos III, a la vista de la introducción ilegal de estas joyas guarnecidas con piedras falsas y teniendo en cuenta que éstas se consumían considerablemente, admite un Real Decreto según el cual se autorizan estos productos siempre y cuando hubieran entrado por ciertas aduanas exclusivamente. Los objetivos de estas prohibiciones son, por una parte, el desarrollo de las políticas proteccionistas; por otro, la limitación de aquellos gastos inútiles que, según la moral de la época, comprometen notablemente la integridad de las mujeres decentes.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII parece desarrollarse con mayor virulencia si cabe la importancia social otorgada al “teatro de las apariencias”. En este nuevo proceso de civilización, el lujo y la moda resaltan como los principales motores en la construcción de la imagen pública. En cuanto se refiere a la mujer, el deseo de aparentar es considerado erróneamente como parte de su naturaleza femenina. Este “impulso” es, sin embargo una construcción cultural de los papeles de género propia de las sociedades patriarcales. Por este motivo, en la condena por la ostentación, la mujer se convierte en protagonista y víctima de los principales discursos críticos de la época. Reflejo de esta crítica se presenta el aguafuerte número 55 de la serie *Los Caprichos* de Goya: *Hasta la muerte*. La obra aborda con sarcasmo la necia frivolidad y ridículas pretensiones de algunas damas de la corte en relación a su la apariencia (Fig.15) “Las mujeres locas lo serán hasta la muerte. Esta es cierta Duquesa (la de Osuna) que se llena la cabeza de moños y carambas, y por mal que le caigan no faltan quitones de los que vienen a atrapar las criadas, que aseguran a Su Excelencia que está divina (145)”. A través de esta escena el pintor consigue la reflexión del espectador. La cues-

(141)Véase Martínez Alcázar (2008), p. 9.

(142)Para ampliar la información acerca de las leyes publicadas durante el siglo XVIII en relación al traje y el adorno personal véase: DÍEZ DE REVENGA TORRES, P., “Moda, minería y leyes en el siglo XVIII”, SÁNCHEZ, J.F; MONTORO, M. (coord.), *Lengua e historia social: la importancia de la moda*. Granada, Universidad de Granada, 2009, pp. 119-128.

(143)AA.VV., (1775), p. 645.

(144)Ibid., p. 875.

tión de la eterna vanidad aquí representada con cierta burla provoca, sin embargo, inquietud y tristeza en quien observa la imagen. En ella una anciana ensaya ante el espejo un adorno para el cabello compuesto a base de cintas que recibe el nombre de "caramba". Tres personajes completan la escena: una joven asiste a la dama, observando celosamente las alhajas atesoradas por la anciana. A ella se suman dos petimetres, capaces de mantener la compostura ante el grotesco espectáculo. Sin embargo, las fuertes críticas a las que el bello género es sometido se argumentan, en realidad, sobre cuestiones de carácter político y económico. La posesión y ostentación de productos de lujo, símbolos de grandeza del reino y su monarca, se constituye además como imagen de prosperidad, riqueza y bienestar del pueblo. En base a este supuesto, el consumo de productos extranjeros promueve la precariedad económica del reino. Sin embargo, la exorbitante necesidad demostrada por la alta sociedad en el consumo de productos de lujo imposibilita tales restricciones. A todo ello ha de sumarse la incapacidad demostrada por los soberanos anteriores a Carlos III en la promoción de industrias nacionales que pudieran competir con el producto extranjero. A fin de contener la situación, se observa la puesta en práctica de diferentes iniciativas: aquellas destinadas a la regulación de la apariencia a través del control sobre trajes y adornos, el fomento de la industria nacional en el ámbito textil así como de objetos de adorno suntuario, o la implantación de políticas proteccionistas determinadas a regular la entrada de determinados artículos de lujo contra los que los artesanos españoles y partenopeos no pueden competir (146).

A través de estas páginas hemos analizado brevemente la relación de la mujer dieciochesca con el producto de lujo. Tanto la apariencia, como la proyección social de la dama a través de su imagen se convierten, durante el siglo XVIII, en aspectos preocupantes en las cortes de Madrid y Nápoles. Este proceso ha de incluirse, sin embargo, en los mecanismos de instauración de una nueva civilización caracterizada, sobretodo, por nuevos códigos de sociabilidad. De este modo la mujer adquiere, paulatinamente, mayor protagonismo en los espacios públicos. Será precisamente en estos lugares donde se fragüe las directrices del gusto en materia de apariencia. La introducción de estos nuevos mecanismos contrasta con las férreas doctrinas que durante siglos precedentes dominaron las actividades públicas y sociales de la mujer. Así mismo, la introducción de costumbres extranjeras, especialmente de origen francés, disienten notablemente de las tradiciones vernáculas acuñadas en ambas penínsulas. Todo ello conlleva la numerosa producción de textos que, a través de notas irónicas y burlescas, critican duramente la supuesta relajación moral de las damas. Sin embargo, como ilustramos con anterioridad, estos textos, producidos en un marcado ambiente de carácter patriarcal, han de ser examinados con cautela. Fuera como fuese, la hegemonía francesa sobre la internacionalización de los mercados, unida al afán por la novedad y el gusto por lo exótico, parece materializarse en prendas y accesorios que conviven y comparten protagonismo con los atuendos tradicionales en la guardarropía de las damas de la época. La idiosincrasia de cada una de las Penínsulas, así como sus señas identificadoras y definidoras, no ha de ser desterradas del imaginario popular durante el dominio borbónico. Esta compleja realidad sociocultural desemboca en la construcción de una apariencia femenina propia, común a ambas cortes, que responde, por un lado, a los antiguos lazos que relacionan ambos reinos; por otro, a la sombra del espíritu francés que domina Europa durante esta centuria. En definitiva, el análisis de la realidad social de la mujer del siglo XVIII, donde resalta la construcción deliberada de su apariencia, se constituye en elemento esencial en el estudio de la joyería de este periodo. Chartier (147), al



Fig. 15. Francisco de Goya y Lucientes, *Capricho nº 557, Hasta la muerte*, hacia 1799. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. G02143.

(145) Texto recogido en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España.

(146) Molina y Vega (2004), p. 124.

enunciar las categorías fundamentales en las que se sustenta la sociedad del mundo moderno, considera el proceso de civilidad, el conocimiento del yo y la valorización del gusto como indispensables. Así, la joya se configura como documento histórico válido al igual que una escritura notarial. La presente tesis doctoral, más allá del examen físico de la joya y el estudio de la evolución de sus formas, reivindica la importancia del objeto personal como elemento de lectura obligada en el análisis de épocas pasadas.

2.2. La mujer en la monarquía borbónica: la reina

La estética barroca, según Maravall, define la realidad sociocultural del siglo XVIII a través de sus retóricas apariencias (148). Del mismo modo, el orden social en la Europa cortesana se construye sobre las múltiples significaciones del aspecto público. El *Theatrum Mundi* cortesano se convierte en reflejo de la monarquía absoluta, que dictamina la ética y estética del reino en función de las inclinaciones personales del soberano. Nos referimos así a un sistema jerárquico de las apariencias, donde las directrices de las tendencias se relacionan estrechamente con la jerarquía social. Este “protocolo” cultural de corte francés se impone con celeridad durante las primeras décadas del siglo XVIII entre las principales cortes europeas. El advenimiento al trono de los borbones Felipe V y Carlos III, en los reinos de España, Nápoles y Sicilia respectivamente, determina la imposición de este sistema cultivado en la corte de Luís XIV. Así, Madrid y Nápoles asumen la “estética del privilegio y la distinción”, imponiendo junto al ceremonial galo el empleo de determinados objetos de representación pública. De este modo la indumentaria, elemento destacado en la formulación de la grandeza del soberano y la soberana, exhibe la dignidad de la corona, provocando la admiración en los espectadores y despertando el deseo de emulación. Definida por R. Smuts como “un imán para el talento y la ambición, la arena central donde la gente luchaba por el poder y el prestigio” (149), la corte se establece durante el siglo XVIII como motor generador de tendencias en el campo de las artes y las apariencias. Nuestro objetivo es aquél de analizar brevemente la imagen pública de la reina y cómo la proyección de ésta influye notablemente en el desarrollo de la indumentaria y la joyería en las cortes durante este periodo.

En el año 1658, Núñez de Castro publica *Libro histórico político, Solo Madrid es corte y el cortesano en Madrid* (150), recalcando así la importancia cultural que comprende no sólo las residencias de la corona, sino todas aquellas personas que participan del séquito real, constituyéndose estos espacios como referentes para el reino. Este modelo de corte aparece potenciado tras instauración definitiva del modelo de sistema de monarquía absolutista en España y Nápoles. Según éste, “la magnificencia real definía el rango y dispensaba privilegios a los habitantes de la corte” (151). Estos habitantes abogan, además, por la difusión del ideal sociocultural impuesto por sus soberanos. Para el cortesano, su existencia social está determinada por el trato con el monarca, considerándose dicha relación como “objeto de consumo” y símbolo de prestigio. En razón de estas relaciones se inscribe la necesidad del perfeccionamiento de la imagen pública con el objetivo de preservar el prestigio adquirido. Así, el protocolizado ceremonial importado desde Versalles, convierte la indumentaria en modo directo para la documentación visual del rango.

Entre las funciones de la aristocracia se recoge, según un supuesto histórico, aquella de aportar “lo superfluo, el lujo, la delicia, y el placer a la sociedad que, según los antropólogos, le son indispensables” (152). Parte integrante de la corona, la reina, encarnación femenina de la propia monarquía, se es-

(147)Véase CHARTIER, R., “Formas de la privatización. Introducción”, ARIÈS, P.; Duby, G., *Historia de la vida privada*. Madrid, Taurus Ediciones, 1992, pp. 161-165.

(148)Véase MARAVALL, J., *La cultura del Barroco*. Ariel. Barcelona, 2012.

(149)Recogido por Vázquez Gestal (2003), p. 271.

(150)Véase NUÑEZ DE CASTRO, Alonso, *Libro histórico político, Solo Madrid es corte y el cortesano en Madrid...* Madrid, Rico de Miranda, 1675.

(151)Pérez Samper (2011), p. 110.

tablece como ejemplo para toda dama perteneciente a la élite social. Entre las funciones propias de su rango destacamos aquella simbólica como una de las más importantes. Compañera fiel del soberano, la principal obligación de la reina es aquella de asegurar la continuidad de la corona, esencia característica de la monarquía. Sin embargo, la imagen de matrona real cede paso, durante el siglo XVIII, a la concepción de una soberana enmarcada por el delicado canon de belleza femenina de la época. Así, mientras el monarca encarna el poder y la autoridad de la corona, la reina ha de ofrecer al pueblo la cara más amable y espiritual de la monarquía. Aunque en general, las mujeres que ostentaron el poder durante esta centuria al frente de las cortes de Madrid y Nápoles destacaron por su ambición, inteligencia y fuerte espíritu, son pocos los estudios dedicados hoy al análisis del ejercicio del poder de la reina. Sus influencias en el gobierno son reconocidas por numerosos historiadores, en especial destacamos la figura de Isabel de Farnesio. Sin embargo, es la gracia y sensibilidad propias de su género las que parecen destacar en lo que se refiere a sus imposiciones personales en el ámbito cultural. Anteriormente analizamos la importancia de Isabel de Farnesio en la reconfiguración de las tendencias artísticas de la época. Del mismo modo, su gusto personal en cuestiones de apariencia determinarían las directrices estéticas de su época. Esta relación con la indumentaria y la joyería ha de extrapolarse al resto de las reinas de la dinastía borbónica durante este siglo.

Paradigma de influencia regia femenina en el campo de la indumentaria y la estética destacamos la figura de María Antonieta de Habsburgo-Lorena. Mientras Francia se establece como referente internacional de elegancia en cuestiones de apariencia femenina, observamos durante la segunda mitad del siglo XVIII la introducción de las formas inglesas en la indumentaria cortesana. El auge colonial inglés determina su relevancia en el plano político y, parafraseando a Amelia Leira, “los países poderosos son siempre los que dirigen las tendencias de la moda” (153). Sin embargo, fuera como fuese, durante el último tercio de este siglo, es la reina de Francia quien se corona como árbitro de la moda femenina entre las principales cortes europeas. Si la soberana destaca por el empleo de lujosos vestidos, complicados peinados de extravagantes adornos o el uso de fastuosa joyería; María Antonieta, en la intimidad, viste cómodos trajes que pronto adoptan las élites europeas. Èlisabeth Vigée-Lebrun presenta en el Salón de Otoño de París de 1783 un retrato de la reina posando con un sencillo vestido de muselina blanca y sombrero de paja sobre cabellos sin empolver (154). Retirado en 1785 por el escándalo que supuso entre la sociedad de la época la visión delicada y carente de realeza de la soberana, este prototipo es rápidamente difundido por las revistas de moda francesa de la época, denominándolo “*chemise à la reine*”. Basado en la indumentaria empleada por las damas coloniales en las Antillas Francesas, el vestido se asemeja a una prenda interior a modo de traje enterizo y cerrado que se introduce por la cabeza y se ciñe a la cintura con una cinta o faja ancha. En 1795, y con un modelo casi idéntico al anterior, Francisco de Goya retrata a la duquesa de Alba (155), famosa en la corte española por su elegancia, así como por importar sus trajes directamente desde París. El modelo lucido por la Duquesa difiere del modelo francés en la disposición de la banda que ciñe el vestido. Más ancha, anuncia el cambio de altura de talle que domina el traje durante la primera mitad del siglo XIX (156). Si bien nos resulta imposible trazar paralelismos idénticos en lo referente a la influencia regia en España y Nápoles, los gustos personales de los monarcas determinan indudablemente el curso de las tendencias en los círculos aristocráticos de ambas cortes. Sirva de ejemplo la consabida enemistad entre María Luisa de Parma con la duquesa de Alba en su constante batalla por lucir *à la page* (157).

(152)Ibíd., p. 113.

(153)Leira Sánchez (2007), pp. 87.

(154)Véase *Marie-Antoinette, reine de France*, Versailles, Petit Trianon, nº de inv. MV3893.

(155)Sevilla, Palacio de Liria, colección privada.

(156)Véase Leira Sánchez (2007), pp. 87-94.

(157)Véase: MARCH, J., *La duquesa de Alba María del Pilar Teresa Cayetana y su marido el marqués de Villafranca*. Madrid, Real academia de historia, 1951, pp. 28-31.

CAPÍTULO III. EL TRAJE FEMENINO Y LA INFLUENCIA DE LA MODA FRANCESA

Desde el siglo XVIII, el traje, expresión de la estética humana, representa la demostración ornamental de las apariencias. De este modo, la vestimenta, fiel impresión de los anhelos modernos por el progreso, reproduce los cambios históricos e historiográficos durante esta centuria. Al mismo tiempo, relaciona su procedencia con el caprichoso gusto de la época. Parafraseando a Gilles Lipovetsky, “la radicalidad histórica de la moda instituye un sistema de espíritu moderno, emancipado de la influencia del pasado; lo antiguo ya no se considera venerable y sólo el presente parece que debe inspirar respeto” (158) .

El pujante desarrollo de la indumentaria durante esta centuria demuestra una vez más el valor estético e icónico del vestuario del Antiguo Régimen, así como la estrecha vinculación del hombre con su contexto histórico; pero, sobre todo, enfatiza el nexo artístico con la proyección de la indumentaria. De este modo, a través del doble valor representativo, la vestimenta se solidifica y define en el ámbito de la cultura artística del momento, influenciada a su vez por los refinados gustos estéticos de una nueva civilización. Según la concepción acuñada durante el desarrollo del siglo XX, la moda se define como un fenómeno híbrido construido sobre la ostentación del poder a través de las apariencias y las representaciones artísticas (159) . Relacionada comúnmente con la frívola mecánica de las vanidades, el fenómeno de la moda surge coincidiendo con el nacimiento de la vida moderna que se opone a la estática tradición medieval. De este modo, la cultura moderna induce a la estética competición de clases a través de la rivalidad por el aparentar. “Con la Moda aparece una de las primeras manifestaciones de una relación social que encarna un nuevo tiempo legítimo y una pasión propia de Occidente, la de lo moderno” (160) . Mediante esta competición por la superioridad en el trato social, el hombre inaugura el moderno sistema de la moda, participando activamente en la difusión y fruición de los nuevos valores de la época. Recuperando el discurso de Gilles Lipovitesky, asistimos además al proceso según el cual las clases inferiores, en la búsqueda de la respetabilidad social, imitan las maneras de ser y de aparecer de las clases superiores. Éstas, para mantener la distancia social y destacarse, se ven obligadas a la innovación, a modificar su apariencia una vez alcanzada por sus competidores (161) . Asistimos así a la transformación exagerada y superficial de la vida social. En este proceso de cambio, destaca la característica fluidez moderna, así como la promoción de una siempre novedosa conciencia vestimentaria.

(158) Lipovetsky (1990), pp. 34-35.

(159) Véase BARTHES, R., *Historia y Sociología del vestido. Algunas observaciones metodológicas*. Madrid, Annales, 1957.

(160) Lipovetsky, (1990), pp. 34-35.

(161) *Ibid.*, p. 57

“Siempre la moda fue de la moda, quiero decir, que siempre el mundo fue inclinado a los nuevos usos. Esto lo lleva de suyo la misma naturaleza. Todo lo viejo fastidia. El tiempo todo lo destruye. A lo que no quita la vida, quita la gracia. Aún las cosas insensibles tienen, como las mujeres, vinculada su hermosura a la primera edad; y todo el donaire pierden al salir de la juventud; por lo menos así se representa a nuestros sentidos, aún cuando no hay inmutación alguna en los objetos. [...] Piensan algunos que la variación de las modas depende de que sucesivamente se va refinando más el gusto, o la inventiva de los hombres cada día es más delicada. ¡Notable engaño! No agrada la moda nueva por mejor, sino por nueva” (162) .

Este nuevo dogma basado en la efímera permanencia de las tendencias en la indumentaria eterniza, además, la búsqueda de unas determinadas apariencias que aseguren el reconocimiento estamental. Por consiguiente, como declara Berman, el cambio representa la clave para encumbrarse en la cima del sistema jerárquico cortesano.

“La estabilidad sólo puede significar entropía, muerte lenta; en tanto que nuestro sentido de progreso y el crecimiento es nuestro único medio de saber con seguridad que estamos vivos. [...] Para que la gente, cualquiera que sea su clase, pueda sobrevivir en la sociedad moderna, su poder deberá adoptar la forma fluida y abierta de esta sociedad. Los hombres y las mujeres modernos deben aprender a anhelar el cambio” (163) .

Adscrito al estricto protocolo francés, el vestido difunde su propia esencia, representando unas pautas de conducta concreta. La cultura del Antiguo Régimen ejerce una destacada presión sobre el refinamiento social que, máxima expresión del estatus, convierten al traje, así como al adorno personal, en una herramienta para la autodefinición y autoafirmación frente al poder público. La indumentaria constituye una paralela iconografía de las manifestaciones propagandísticas y políticas de la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII. Como consolidada marca de reproducción ideológica, el traje legitima su pública iconografía por medio de la difusión y la propagación de una serie de valores representativos propios. Asegurándose la permanencia en el efímero universo de la frívola historia de la moda, la vestimenta entreteje su imagen en el espejo de las apariencias. Esta característica constante favorece la difusión de prestigiosos símbolos de pertenencia a la esfera del poder real, donde los mecanismos de representación a través de la indumentaria adquieren un inmediato significado cultural. En estas nuevas dinámicas sociales de la época, se produce el fenómeno de la representación individual a fin de establecer de la distintiva comparación social por medio de la etiqueta. Ésta, instrumento implacable de la sociedad de los siglos XVII y XVIII, refleja también el total control de la imagen corporal en las artes visuales.

El análisis de la indumentaria a través de su representación en las artes nace como instrumento para la datación de las mismas (164) . En relación al empleo de este sistema de autenticación de la retratística, el sociólogo Brewar aconseja ya en 1994 cautela en relación al análisis de las tendencias en las artes visuales, destacando cómo los pintores de la aristocracia suelen idealizar la representación de su clientela elevando su posición social y poder (165) . A este respecto, son varios fueron los teóricos que se preocuparon por la estereotipada y sobre todo simbólica representación de la alta

(162) Feijoo (ed. 1999), Tomo 2, discurso 6.

(163) Berman (1991), p. 90.

(164) Véase ENTWISTLE, Joanne, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona, Paidós, 2002.

(165) Laver (1969), p. 272.



Fig. 16. Anónimo, *Madame de Montespan*. Ed. A. Trouvain. Paris, 1694. París, Biblioteca Nacional de Francia, ref. FRBNF40356739.

sociedad francesa que, esclava de las normas de comportamiento, se servían de un institucionalizado código de representación. En las culturas occidentales, la vestimenta se constituye un importante elemento en la historia humana. Los historiadores de la moda han definido tesis discordantes acerca de los factores que promovieron y causaron el desarrollo de la indumentaria, indicando una mayor heterogeneidad estilística bajo el impulso de fenómenos que escaparon al control humano. A pesar de no precisar estas tesis, los teóricos estudiaron la gran relevancia de las excepcionales circunstancias y eventos que, ajenos al control humano, influyeron en el fenómeno de la moda de finales del Antiguo Régimen. Estas teorías consideran las relaciones entre la vestimenta, así como de las y las artes, con los periodos de guerras y de inflaciones monetarias. Estas teorías, populares durante la segunda mitad del siglo XX, afirman hallar los reflejos de determinados eventos catastróficos en las tendencias de la indumentaria masculina, pero sobre todo femenina. Comparando las evoluciones estilísticas de los años 1900 y 1930 con la moda de la Francia de Luís XVI, estos intelectuales declaraban que los conflictos bélicos se poden reflejar en el vestuario, creando característicos elementos estéticos. De hecho, estas teorías son también abordadas por H. Wölflin quien analiza la evolución de los estilos como expresión de una época, estableciendo conexiones entre las artes visuales, las formas del cuerpo y la indumentaria (166).

Analizados los ritmos socioculturales que dominan Europa durante el siglo XVIII, destacamos la importancia del traje y la joyería en la construcción de la apariencia femenina, así como la dependencia de éstos en relación a las tendencias francesas. Sin embargo, es precisamente en el ámbito del traje donde percibimos con mayor nitidez el influjo de las corrientes vernáculas sobre el desarrollo del producto importado. Observamos así el impulso destacado del traje regional o de determinadas tendencias tales como el “majismo” en España. Del mismo modo, la mutación constante de la indumentaria femenina durante la presente centuria influye sobre el auge o la decadencia de diferentes alhajas.

La potenciación de algunas zonas de la anatomía femenina en consecuencia de la evolución del traje y el peinado determina, por ejemplo, la caída en desuso del peto. Ante la apertura del escote del vestido a mediados de siglo, observamos la reducción del espacio dedicado a la que fuera la “Joya” predilecta por las élites europeas. En contraposición, la potenciación del impacto visual del cuello y el escote facilitan el desarrollo de diferentes modelos de collares y joyas de pecho. La estrecha relación establecida entre la indumentaria y el objeto precioso queda reconocida por las propias Leyes Suntuarias al someter a examen ambos productos, siguiendo, además, consideraciones similares en relación a su empleo. Sin embargo, son numerosos los estudiosos que incluso ahora reclaman un análisis conjunto de ambas creaciones. Igualmente, los sistemas museales tradicionales abogan por la separación de éstos. Hoy observamos cómo las tendencias actuales se dirigen hacia a la relación de los dos ámbitos creativos, abandonando la concepción de la joya como aquel tesoro precioso carente de carga histórica. De este modo, la lectura crítica de las fuentes iconográficas conservadas nos permiten reconstruir el dialogo mantenido entre ambos elementos (167). Fuera como fuese, atendiendo a las anteriores consideraciones, resulta necesario analizar las directrices de la indumentaria femenina durante este periodo. Para ello procedemos al análisis del traje cortesano francés para, establecidas las características generales de la indumentaria femenina, estudiar las tendencias desarrolladas en las cortes de Madrid y Nápoles.

(166) Recogido en Gombrich (1999), p. 322.

(167) Véase Venturelli (2008), pp. 82-116.

3.1. Las cortes de Luís XIV, Luís XV y Luís XVI

L'art de se vestir es la expresión según la cual, ya en la Francia del siglo XVIII, se consideraba la práctica cotidiana de cubrir o adornar el cuerpo con prendas. El vestido, obviando su simplista función de mera protección física y corpórea, se erige testimonio textil de la creatividad humana que, mediante las artísticas interpretaciones de *couturiers* y estilistas, encarna la imagen del cuerpo en la cultura (168).

Si durante el transcurso de la Guerra de los Treinta Años (1618-1748) pueden identificarse notables diferencias en la indumentaria nacional y regional en Europa, observamos cómo a partir de la década de 1660 la corte de Versalles impone sus tendencias en cuestiones de apariencia. París exporta sus modelos a través de diferentes sistemas de propaganda, finalizando con la hegemonía del traje español en Europa. Sirvan de ejemplo aquellas grandes muñecas conocidas como *poupée de mode* que, vestidas según las últimas tendencias, eran enviadas cada mes hacia las principales cortes europeas donde difunden su influjo. El ejemplo del traje francés unifica no sólo la indumentaria entre las elites sociales, sino que también altera profundamente el traje popular.

Durante el periodo de regencia de Felipe de Orleans (1715-1723) ante la minoría de Luís XV, se fragua la transición hacia un nuevo periodo artístico, el Rococó. Superado el Barroco; es decir, el estilo Luís XIV, las tendencias en cuestiones de apariencia se dirigen hacia el que sea recordado como estilo Luís XV. El advenimiento del nuevo monarca comprende una profunda reforma del sistema de vida cortesano que afecta notablemente a la indumentaria. Superada la rigidez de las formas barrocas, el traje francés, así como el europeo por dependencia directa de este, introduce elementos de influencia oriental promovidos por los fuertes contactos establecidos con estos pueblos durante esta centuria. Junto a las *chinoiseries* decorativas propias de los veinte primeros años del siglo XVIII (168), se implementa considerablemente el empleo de la seda, haciendo el traje femenino más práctico y cómodo en relación al siglo precedente. Observamos la reconfiguración del cuerpo masculino y femenino siguiendo un esquema cónico a modo de "A". Si bien el traje masculino modifica sus directrices durante el siglo XVIII (169), es precisamente la indumentaria femenina aquella que asiste a una profunda reinterpretación de sus formas. Desaparece el denominado *fontagne* ceremonial así como el *manteau*, excepto en las grandes ocasiones. Nos referimos a los complicados peinados en cascada, así como a los aparatosos velos que los cubren (Fig. 16). Sirva de ejemplo el retrato de María Luisa Gabriela de Saboya realizado por Miguel Jacinto Meléndez realizado hacia 1712. La imagen (Fig. 17) pone de manifiesto la rapidez en la difusión de los modelos franceses más allá de los Pirineos.

La época de la regencia, así como el posterior gobierno de Luis XV, se establece como un periodo especialmente fértil para el desarrollo de la indumentaria en Francia, difundándose la preocupación por lucir à la page en todos cada uno de los estamentos sociales. El auge de la indumentaria se debe precisamente a la fugacidad de las tendencias, determinando que cualquier traje utilizado más allá de la duración de la vida de una flor ha de ser considerado demodé (169). Antoine Watteau (170), pintor en la corte de Luís XV, logra reunir a través de su obra la elegancia característica de las formas italianas y francesas. Precisamente a través de su obra conocemos dos de los que fuesen los más característicos trajes femeninos de las primeras



Fig. 17 Miguel Jacinto Meléndez, *María Luisa Gabriela de Saboya*, hacia 1712. Madrid, Museo Lázaro Galdiano, nº de inv. 02340.

(168) Véase ENTWISTLE, J., *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, 2002, pp. 19-58.

(168) Véase ALMAZÁN TOMÁS, David, "La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo", *Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Nº 18 (2003). Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 83-106.

(169) En Francia, durante el siglo XVII, es el traje masculino protagonista de los principales cambios morfológicos, promovidos principalmente por la figura de Luís XIV. Durante el siglo XVIII es la mujer y su indumentaria protagonista de los principales cambios en el campo de las apariencias.

(169) Giorgetti (2000), p. 220.

(170) Para ampliar las noticias acerca de la vida y obra del pintor véase AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, "Melancolía: las fiestas galantes de Antoine Watteau", *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 17 (1999). Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999, pp. 87-107.



Fig.18. Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Marie-Antoinette, reine de France*, hacia 1779. París, château de Versailles et Triannon, nº de inv. MV3892.

décadas del siglo XVIII en Francia. Nos referimos a la robe volante así como a la conocida como *robe à plis Watteau*. Nos referimos a aquellos vestidos caracterizados por una larga cola que, necesariamente, ha de ser recogida con la mano o mediante broches. El efecto de amplitud es logrado mediante una serie de pliegues que, partiendo desde la espalda, parecen perderse en el cuerpo de la falda conformando una única pieza. El conjunto se completa con unas amplias marcas plisadas, decoradas en ocasiones con pasamanería. El cuerpo superior se realiza a partir de un robusto corsé con un discreto escote. El aspecto característico del traje femenino durante este periodo es producido por el efecto del empleo de la *criardes o graduainfante*. Este armazón situado bajo la falda confiere un aspecto de opulencia y amplitud al conjunto. De origen inglés, *hoot petticoat*, es la indumentaria francesa aquella que haciendo bandera de su empleo, difunde su uso en Europa. A partir de la década de los treinta observamos el desarrollo del cuerpo delantero del vestido femenino, asistiendo, a partir de los años cuarenta de la centuria, a la apertura frontal de la falda. Nos referimos al *parnier à coudes* o tonillo. Con el paso de los años, el empleo de este elemento parece relacionarse estrechamente con la jerarquía social, alcanzando dimensiones desmesuradas. Sirva de ejemplo el retrato de *Marie-Antoinette, reine de France* reali-



Fig. 19. Mariano Salvador Maella, *la infanta Carlota Joaquina*, hacia 1785. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 8440.

zado por Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun hacia 1779 (Fig. 18). En España, la infanta Carlota Joaquina es retratada por Maella luciendo un tontillo de sorprendentes dimensiones (Fig. 19).

La coronación de Luis XV el 22 de octubre de 1722 finaliza con el periodo de la regencia. Sin bien en cuestiones de apariencia parece mantenerse los criterios establecidos durante las dos primeras décadas del siglo, el espíritu reinante en la corte francesa es a todas luces diferente. El nuevo monarca inicia considerables transformaciones que trastornan la vida cortesana de la época. El traslado definitivo de la familia real a Versalles tras el matrimonio del monarca supuso la introducción de un complejo ceremonial cortesano. La indumentaria femenina asiste, de la mano de las que fuesen “favoritas del rey” (171), a la modificación del corte tradicional de la robe Watteau. Los plisados de caída natural que decoraban la espalda del vestido se transforman en pliegues precisos, planos y profundos, conformando el efecto del uso de un manto similar al cuerpo delantero del traje, también decorado a base de pliegues. En otras ocasiones, sin embargo, estos se mantienen exclusivamente a la espalda. Especial auge adquiere bajo el reinado de Luís XV el empleo de la robe a volante. A través del uso del guardainfante o tontillo, se potencia la amplitud de la falda hacia los laterales, enfatizando la cadera

(171) Nos referimos, entre otras a Madame de Pompadour o Madame du Barry. Véase VERDEJO VAQUERO, J.; “Construir la apariencia. La joyería del Setecientos en el ámbito cinematográfico”, en AA. VV., *V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del Cine Histórico. Actas de Congreso*. Madrid, Universidad Carlos III, 2016. (IN PRESS).



Fig. 20. Srs. Esnauts et Rapilly (Ed.), *Robe à la Polonoise*, 1778. En *Galerie des modes et costumes français* (1778-1785). Paris, Biblioteca Nacional de Francia, referencia FRBNF36380910.

femenina. La falda se luce abierta, bien hasta la cintura o completa hasta el escote, situándose así sobre la estructura del vestido un cuerpo a modo de capote abotonado al frente. Las mangas “a pagoda” se decoran con profusión de encaje, rematándose con lazos de seda, elemento decorativo por excelencia en la indumentaria y la platería de oro durante la centuria.

La muerte de Luis XV en 1774 inaugura el reinado de María Antonieta en el ámbito de la indumentaria femenina europea tras la ascensión de su esposo al trono. Liberada de la opresora presencia de Madame du Barry en la corte de Versalles, la joven austríaca determina las directrices del traje durante el último cuarto del siglo XVIII. La tendencia general durante el reinado de Luis XVI en relación a la indumentaria femenina se construye sobre criterios de comodidad. Las complicadas prendas que caracterizaron el periodo de Luis XVI deja espacio a prendas “sencillas”, relegando *la robe à panier* a ocasiones tales como las ceremonias de corte, los bailes o el teatro. Entre los nuevos modelos de traje introducidos destacamos la polonesa.

El nombre de *polonoise* deriva del uso de estilos procedentes de Polonia (Fig. 18). Es posible que inicialmente hiciera referencia a los adornos realizados en piel o al hecho de subir un lado de la falda, una moda polaca. También recibió este nombre, a mediados de la centuria, un tipo de manto con capucha adornado con piel. A principios de la década de los setenta, *polonoise* pasó a designar un vestido cortado en cuatro partes, dos en el delantero y dos en la espalda, en el que la sobrefalda se recogía en la parte posterior formando tres paneles drapeados de distinta longitud. Algunos historiadores aluden a la teoría de que estos tres pliegues pudieran simbolizar la partición de Polonia en 1772 en tres partes: Austria, Prusia y Rusia. Formalmente la polonesa derivaba de una vestimenta más funcional de moda hacia 1770, la llamada *robe retroussée dans les poches* o “vestido arremangado en los bolsillos”, en el que se formaba un drapeado en la espalda. Su origen se encontraba a su vez en una costumbre de las mujeres trabajadoras, quienes recogían sus faldas para poder caminar y trabajar en la ciudad. Otro rasgo característico de este tipo de indumentaria era el diseño del cuerpo. Cortado a la cintura como una chaqueta y ajustado marcando la espalda, se cerraba justo encima del pecho, desde donde bajaba abriéndose hacia los laterales y dejando un espacio triangular en el que se colocaba una especie de cuerpo interior o falso chaleco cosido a los extremos del forro del cuerpo. Las mangas podían ser de tres cuartos, y terminadas en un doble volante fruncido o en una especie de manguitos de tela fina fruncida llamados *rodetes*; o largas hasta la muñeca, con un volante en la bocamanga. La falda interior, frecuentemente decorada con un volante en su ruedo, era más corta y dejaba al descubierto los tobillos, por lo que en este momento los zapatos y las medias adquirirían gran importancia. La polonesa alcanza gran popularidad en España y la podemos ver frecuentemente representada en pinturas de la época. Goya, por ejemplo, retrató a la Marquesa de Pontejos con una personal polonesa con la sobrefalda abullonada, decorada con cintas y flores, y confeccionada en tela diáfana, tan de moda en los años ochenta (172). En muchas ocasiones, a pesar del empleo de modistas francesas afinadas en Madrid, se elaboraban versiones propias o adaptaciones de aquellas modas, como la que luce la Marquesa (173).

Durante el reinado de María Antonieta observamos cómo el vestido femenino, al contrario que el masculino, difiere notablemente de los modelos cultivados anteriormente. La denominada *robè a la française* (Fig. 19); es decir, vestido a la francesa, conocido en España como “bata”, eclipsa al resto de las prendas del periodo, instituyéndose como el traje oficial femenino de la corte. También conocido como *robe à paniers*; es decir, vestido con “tontillo”, su desarrollo aparece interrumpido por el estallido la Revolución

(172) Actualmente conservado en la National Gallery de Washington, EE.UU.

(173) Véase REDONDO, María, “Polonesa del siglo XVIII”, *Modelo del mes*, Junio (2007). Madrid, Museo del Traje, 2007, pp. 1-14.

Francesa que conduciría hacia la adopción de modas más sencillas; concretamente nos referimos a las variantes de la conocida como chemise à la reine. Este vestido recibe también en francés el nombre de saque, en alemán se le denomina *contouche*, en italiano *andrienne*¹, y *sack-dress* en inglés. Lo más característico de este vestido son sus dos pliegues traseros. El origen de este tipo de pliegues se encuentra en lo que se denomina en francés robe volante o robe *battante*. Estos modelos, como señalamos con anterioridad, también se han conocido como robe a la Watteau, e incluso los pliegues se han denominado “pliegues Watteau”, al haber sido magistralmente representados en las obras de este pintor francés. A medida que avanzaba el siglo, los pliegues fueron evolucionando: si en torno a 1730 eran muy anchos y abarcaban de un extremo a otro de los hombros, a finales de los años 80 fueron estrechándose lentamente y situándose en el centro de la espalda. Otro elemento que llama la atención es la gran profusión de cintas con las que se adorna. Tanto en el escote, como en el delantero y en las mangas, pueden aparecer aplicadas de manera muy fruncida encontrándose, en el caso concreto de las mangas, distribuidas a varias alturas, formando una especie de puño denominado “rodete”. Los aderezos de cintas fruncidas, denominados falbalás o farfalás, se usaban en España con mayor profusión y algo menos de refinamiento en su distribución que en Francia, muy probablemente por influencia de indumentarias de carácter más popular. La distribución en zigzag y lo que podría parecer una excesiva variedad de este tipo de aderezos en un mismo modelo, también se dejó sentir en el ámbito de Italia meridional, dada la estrechísima relación entre ambos reinos que, en muchos aspectos, los unía en un mismo ámbito cultural. Para lucir adecuadamente una bata, la mujer debía usar también dos prendas interiores: en la zona superior del cuerpo, una cotilla o corsé que, provisto de ballenas, proporcionara un talle esbelto, y en la parte inferior, un tontillo o “ahuecador” que consistía en un armazón realizado con aros unidos con cintas y que sostenía el vuelo de la falda.

Fuera como fuese, el sistema indumentario francés, reflejo del poder de la monarquía absolutista borbónica, inicia su declive ante las primeras luces de la Revolución. Así, mientras los revolucionarios caminan hacia los fastuosos Apartamentos de la Reina, ésta escapa semidesnuda, abandonando el guardarropía que fuese gran orgullo de la soberana. Las nuevas corrientes políticas determinan las directrices de la indumentaria francesa. Como analizamos con anterioridad, la estrecha relación de las apariencias humanas con el contexto histórico-social de la época determina las tendencias artísticas en todos y cada uno de sus ámbitos. El abandono del capricho cortesano a favor del ideal clásico establece las directrices para el desarrollo del Clasicismo que, impulsado por la política expansionista de Napoleón, reconfigura las artes, “mayores y menores”, en Europa durante el siglo XIX.

3.2. La cuestión del traje femenino español

El reto de los nuevos Borbones al frente de los territorios de la corona española es aquel de paliar la imagen de decadencia proyectada hacia el resto de Europa para sustituirla por una nueva apariencia de modernidad. Con el fin de alcanzar dicho objetivo, Felipe V toma la corte francesa como modelo, hecho que afectará a todos y cada uno de los aspectos de la vida en España y sus territorios. “La transformación del traje de los españoles es un reflejo de los cambios que su mentalidad y sus formas de vida estaban experimentando, pues la indumentaria, ese escaparate aparentemente superficial, es en realidad la vitrina donde se manifiestan esos profundos cam-



Fig. 21. Srs. Esnauts et Rapilly (Ed.), *Robe à la Française*, 1778. En *Galerie des modes et costumes français (1778-1785)*. Paris, Biblioteca Nacional de Francia, referencia FRBNF36380910.

(174) Molina y Vega (2004), p 9

bios” (174) . Así, el traje y el adorno personal hacen referencia igual medida a algo tan externo como la apariencia y tan profundo como la identidad nacional e individual. Al igual que ocurra en otras muchas grandes ciudades europeas, los inicios del siglo XVIII trae consigo la modernización de las mismas, promoviendo así el refinamiento de las costumbres y las formas a un ritmo creciente. Es precisamente en estos centros urbanos donde las clases sociales privilegiadas y la incipiente burguesía, deseosa esta última por construir una apariencia propia, son partícipes de las nuevas formas estéticas llegadas desde París. En palabras de Alexandre Jardine, los españoles, en el siglo XVIII, se establecen como una “copia demasiado fiel de los españoles” (175) . Así observamos cómo a medida que avanzan y mejoran las comunicaciones, las formas francesas se extienden a mayor velocidad, alcanzando así a un grupo social cada vez más amplio.

La moda durante la segunda mitad del siglo XVIII asiste a un proceso de homogeneización. Las políticas ilustradas que marcan el avance y desarrollo de este siglo, abogan por la introducción de la mayor parte de la población en el juego de las apariencias. Del mismo modo, las políticas destinadas a mejorar la imagen externa de España persigue “construir una imagen donde el vulgo harapiento y atrasado se transforme en un pueblo pulcro y laborioso, con señas de identidad propias, cuya riquezas y diversidad contribuyan al esplendor de la monarquía...” (176).

Es, precisamente, durante el siglo XVIII cuando se inicie un proceso por la búsqueda de una imagen que identifique “al español”, representante de la nación española como un ser distinto a la representación de “España”. De este modo, La transformación de la indumentaria tradicional española se establece como argumento fundamental en la construcción de la identidad moderna de España y, como cabría esperar, en esta cuestión no hubo unanimidad ni en su consideración ni en la forma que adoptó (177) .

El empleo del negro así como el uso de la golilla se establece, a la llegada de Felipe V a Madrid, como referentes del vestir castellano. Es curioso, sin embargo, el origen extranjero del primero, pues el empleo del negro en la vestimenta masculina, característica del traje castellano del siglo XVII, es, en realidad, una tendencia introducida por la dinastía de los Habsburgo. Aunque Sempere y Guarinos establece una línea de continuidad clara en la indumentaria española durante los siglos XVI y XVII, diferentes estudiosos han demostrado cómo las novedades introducidas por Felipe IV determinan y singularizan la identidad española frente al resto de Europa (178) . Podemos hablar, por tanto, de dos maneras diferentes de vestir a la antigua española, aquella que pervive con carácter representativo y ceremonial en contraposición con los modelos populares difundidos abiertamente entre los españoles. Aunque éstos no llegaron a identificarse con el traje “oficial”, si llegaron a reconocerse, como veremos a continuación, con el que podríamos calificar de “oficioso” que tanto se lució en las ceremonias (179) .

El abandono del tradicional “traje a la española” es progresivo y no fruto exclusivo del cambio de dinastía. Observamos, por ejemplo, cómo Carlos II, especialmente en sus últimos años de vida, disfrutó de vestir a la francesa. Este hecho provocó que embajadores y nobles relajaran su gusto y asumieran paulatinamente las formas francesas. “Definitivamente el traje español estaba restringido en su uso a las ceremonias y tenía un carácter representativo” (180) . Sin embargo esta lenta transición hacia el traje moderno se vio interrumpida por la muerte sin descendencia de Carlos II. Así, Felipe V, como es bien sabido y siguiendo los consejos de su abuelo Luis XIV, promovió imágenes de su persona vestido a la española, golilla incluida, a fin de identificarse con los españoles y sus tradiciones (181) . Es posible que fuera en el año 1706 cuando Felipe V encargase su último traje a la española con

(175)Ibíd., p. 10.

(176)Ídem.

(177) Molina y Vega (2004), pp. 31-32.

(179) Véase SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del Luxo y de las leyes suntuarias de España*. Tomo. Ed., Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

(179) Molina y Vega (2004), p 34-36.

(180) Ibíd., p. 36.

(181) Véase Fig. 3.



Fig. 22. Luis Paret y Alcázar, *Ensayo de una comedia*, hacia 1722. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2991.

motivo de la fiesta de la Virgen de la Purificación, adoptando definitivamente el traje francés tras la batalla de Almansa (1707). De esta manera, se pierde progresivamente el empleo de la golilla en beneficio del traje francés, partiendo desde Madrid y extendiéndose por todo el territorio español. A pesar de todo, el traje tradicional español se mantiene en uso durante todo el siglo XVIII, si bien es cierto, reinterpretándose al alejarse de las formas oscuras y lúgubres de Felipe II (182). Sirva de ejemplo el lienzo *Ensayo de una comedia* de Luis Paret y Alcázar donde puede observarse la representación de una obra teatral en la intimidad de una vivienda privada en la que los asistentes combinan el traje tradicional castellano con las modernas indumentarias de corte francés (Fig. 22).

“El cambio en la manera de vestir alteró profundamente las costumbres y los comportamientos desde algo tan insignificante como la manera de moverse y hablar, [...] hasta la forma de relacionarse entre las diferentes clases sociales [...], cuestión que tendrá su máximo debate en la segunda mitad del siglo XVIII...” (183).

Como señalamos con anterioridad, la moda internacional francesa domina el desarrollo de la indumentaria femenina española durante el siglo XVIII. Sin embargo, junto a esta, tal vez como oposición racional a las influencias exógenas, asistimos al auge del desarrollo del traje regional que potencia el “tipo español”. Mientras el primero queda reservado a las grandes ceremonias públicas, el segundo se convierte durante este siglo en un traje “de diario”. En nuestro objetivo de analizar las prendas empleadas por las mujeres españolas, recurrimos a los trabajos de Amelia Leira desarrollados en este campo (173).

En relación a las prendas interiores, las mujeres llevan camisa hasta las rodillas, encima de ésta las enaguas, colocadas desde la cintura hasta los pies; debajo de éstas, nada más. Camisas y enaguas raramente aparecen decoradas, siendo la muselina el material comúnmente empleado en su realización. Donde destaca la profusión de elementos decorativos, especialmente encajes, es en aquellas prendas de interior denominadas peinadores y desabillés de interior. Nos referimos a las vestiduras para empleadas en tocador. La ceremonia del peinado es larga y abierta al público; por ello, como se recoge los documentos notariales y de dote de la época, las mujeres pertenecientes a la élite social empleaban considerables sumas en el enriquecimiento de los

(182) Observamos cómo se mantiene a lo largo del siglo XVIII el empleo de la gorguera. Sin embargo, eliminando la golilla, el traje español muta considerablemente siguiendo las tendencias modernas francesas e incluyendo como factor decisivo el color, (183) Molina y Vega (2004), p 53.

(173) Véase LEIRA SÁNCHEZ, A., “El vestido y la moda en tiempos de Goya”, *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, págs. 205-219.

(174) Cuerpo interior armado de ballenas y con *aldetas* en la cintura, generalmente de color de rosa.



Fig. 23. Francisco de Goya *La Marquesa de Pontejo*, hacia 1786. Washington (EE.UU.), The National Gallery of Art, nº de inv. (1.85(85)).

mismos. Estas damas poseen al menos una cotilla (174) ; aquellas muy ricas introducen, además, el tontillo. En las piernas usan medias, de seda o de algodón, con calcetas de hilo y sujetas a la rodilla por una liga. Sobre las enaguas se llevan atadas a la cintura las faltriqueras (175) , y a las que se accedía a través de unas aberturas practicadas en las faldas.

El traje más característico del siglo XVIII, también en España, es *la robe à la française*, el más representativo de la moda francesa del rococó, un estilo elegante y refinado, con prendas de seda de colores pastel con estampados de flores y profusión de ornamentos. En España esta prenda se llamó bata. Se llevaba siempre sobre cotilla y con tontillo. Era un traje largo, con cola, abierto por delante, cerrado en la cintura de manera que dejaba más arriba un espacio en forma de “v” que se rellenaba con una pieza de tela, generalmente muy adornada, sujeta a la cotilla con alfileres y que se llamó peto o petillo; a veces el peto se sustituía por una fila de lazos de tamaño decreciente. La parte baja de la bata se abría a partir de la cintura dejando ver una falda interior de la misma tela y con las mismas guarniciones llamada brial. Lo más peculiar de la bata son pliegues que, sujetos a la espalda, llegan al suelo y la dejan despegada del cuerpo; por ello recibe la denominación de “ropas de levantar” (176) . Fue una prenda que se usó mucho desde mediados de siglo hasta finales de los años 80, más tarde quedó reservada únicamente para ceremonias. Las mujeres muy ricas tienen en sus dotes, además, turca; del francés, *robe à la turque*, una variante de la bata.

En los años 70 la moda cambió mucho y aparecieron prendas nuevas. Coexistieron dos tendencias, en la Corte los vestidos y los peinados se hicieron más exagerados y aparatosos, son los años del reinado de María Antonieta en Francia, uno de los periodos de la historia en el que el vestido femenino alcanzó mayor complejidad y riqueza, pero, al mismo tiempo, hubo una reacción hacia una mayor sencillez, la misma reina francesa se vestía simplemente en la intimidad. Empezaron a usarse también cada vez más las telas de algodón, fibra que Inglaterra había traído de la India y con la que su industria textil, pionera de la revolución industrial, fabricaba tejidos coloridos y vistosos mucho más baratos que los de seda y asequibles a mucha más gente. Dentro de estas telas de algodón alcanzaron gran popularidad las finas y transparentes como la muselina.

En el camino hacia la simplificación del vestido aparece, importado desde Francia, *la robe à la polonoise* que en España se llamo polonesa y que fue muy popular, alcanzando todas y cada una de las clases sociales. Es también una robe abierta por delante pero abrochada sobre el pecho con un lazo, dejando entrever una pieza a modo de un pequeño chaleco en forma de “v” invertida. La falda de esta robe es corta, mostrando los tobillos, y se recoge formando tres bullones fruncidos sobre la falda, como analizamos con anterioridad. Francisco de Goya retrata hacia 1786 a la Marquesa de Pontejo luciendo una variante de polonesa de las llamadas “a la inglesa”, caracterizada por una vaporosa falda abollonada (Fig. 23).

Durante toda la segunda mitad del siglo XVIII las mujeres usaron trajes de dos piezas formados por un cuerpo cortado a la altura de las caderas con la hechura de la bata o la polonesa y de una falda de la misma tela. Se llevaron en un principio para traje de interior y se llamaron desabillés, es muy frecuente también encontrarlos en las cartas de dote, ya sean ricas o modestas. Ramón de la Cruz se hace así eco de su popularidad:

(175) Espacios para almacenaje.

(176) Nos referimos a los *pliegues Watteau* analizados anteriormente.

Cuando quiero

Soy también asesorada

Sé lo que es formalidá
Y a llevar bien una bata
Y un savillé, desafío
A la usía más pintada (177) .

En los años 80 los franceses copiaron las modas inglesas, más sencillas y prácticas, y a través de ellos estas modas llegaron a España. Se difunde así *la robe à la anglaise*, conocidos en España “vaqueros hechos a la inglesa” o simplemente “vaqueros”. A simple reproducen el esquema de las batas, con la diferencia de estar ceñidos por la espalda. Sin embargo, este modelo representa una diferencia notable en cuanto a la simplificación del vestido pues conllevaba la eliminación del empleo de la cotilla y las ballenas se incorporaron al cuerpo del mismo vestido. Éste estaba cerrado por delante, con escote redondo bastante grande, que se rellenaba con un pañuelo de tela fina. Se luce sin tontillo y el ensanchamiento de la falda sobre las caderas se sustituye por un abultamiento en la parte posterior, un presagio del polisón del siglo XIX. El abultamiento de las faldas en el bajo trasero, así como el abultamiento del pecho con el pañuelo, da lugar a una silueta muy característica en los años 80. Véase el retrato de retrato de la duquesa de Osuna de Goya realizado hacia 1785. En este lienzo puede observarse el empleo del pañuelo sobre el escote y hombros así como el abultado cuerpo trasero del vestido. Del mismo modo, siguiendo la moda de la época, la dama decora el pecho con un llamativo lazo (Fig. 24).

La democratización de la indumentaria femenina en España, como analizamos con anterioridad, se establece a finales de este siglo como una realidad palpable, haciéndose eco documentos dispares tales como los inventarios notariales o las cartas de dote. Así, en el año 1788 se publica en la Imprenta Real: *Discurso sobre el lujo de las Señoras y proyecto sobre un traje nacional* (178) , en el José Espinosa y Brun propone el empleo en España tres clases de vestidos hechos con géneros del país que distingan a las damas según su clase social, llamados “La Española”, “La Carolina” y “La Borbonesa o Madrileña”. Las damas españolas se negaron rotundamente al cumplimiento de tal propuesta y el asunto no fue a más. El motivo más importante de esta tentativa es evitar el uso de telas y ornamentos extranjeros pero, también, evitar la nivelación de las clases sociales en cuanto a la apariencia pública se refiere. Morfológicamente, los modelos propuestos responden a las tendencias inglesas de la época, presentando vestidos similares a los descritos en relación a la *robe à l'anglaise*.

Durante los años 90 los desabillés se hicieron más cortos y terminaron siendo cuerpos hasta la cintura por delante y con un volante por detrás que se erguía sobre la falda de la misma tela, solían tener las ballenas incorporadas. En Francia estas chaquetas se denominaron pierrot, dando lugar al vocablo pirrot o pirro en español. Se luce acompañado de una falda del mismo tejido denominada brial, si estaba hecha de seda, o guardapiés, si era de algodón. Sirva de ejemplo el retrato de La familia de duque de Osuna realizado por Francisco de Goya hacia 1787. Junto a la duquesa con pirro y falda de muselina o gasa sobre un fondo de raso, aparecen retratadas las hijas del matrimonio luciendo vaqueros infantiles. Nos referimos a aquellos trajes enteros, abrochados por la espalda, con la misma guarnición que el vestido de la madre. Los niños, por su parte, lucen el traje de moda de influencia inglesa: un mono entero con pantalón y una ancha banda en la cintura. Por primera vez los niños vistieron vestidos adaptados a sus edad, hasta ahora se les había vestido siempre como a las personas mayores (Fig.25).



Fig. 24. Francisco de Goya y Lucientes, *María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente, duquesa de Osuna, hacia 1785*. Colección privada.

(177) Véase CRUZ, Ramón de, “La castañera picada”, *Sainetes Madrileños*. Madrid, Taurus, 1962.

(178) Véase AUTOR ESPINOSA Y BRUN, José de, *Discurso sobre el lujo de las Señoras, y proyecto de un traje nacional*, Madrid, Imprenta Real, 1788.



Fig. 25. Francisco de Goya y Lucientes, *Los duques de Osuna y sus hijos*, hacia 1788. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 0739.

Para abrigarse las mujeres usaron manteletas sobre los hombros, muy frecuentes, o el más exclusivo cabriolé, la *pelisse* francesa. Nos referimos a una capa hasta las rodillas, abierta por delante y con aberturas para sacar los brazos.

Con las batas y las polonesas se llevaron en la cabeza altos bonetillos de tela sobre el alto y complicado peinado, en el que se admitían toda clase de adornos. Un tocado frecuente, y muy caro, fueron las plumas. En los años 80, bajo la influencia inglesa, el peinado se acható para permitir el uso del sombrero, las mujeres elegantes lo usaron, pero no fue muy común. Los zapatos de los años 70 fueron apuntados, con tacón de carrete y cerrados por delante con una lengüeta y una hebilla grande y decorativa, a finales de los 80 y los 90 estuvieron más de moda los zapatos de seda bordados, escotados y también con tacón de carrete.

En 1789 comenzó la Revolución francesa y, con ella, una verdadera revolución en el vestido, especialmente en el de las mujeres. Las ideas filosóficas que la sustentaron, las de los Enciclopedistas y de Rousseau, abogaban por una mayor sencillez y racionalidad en la manera de vestir. Llegó también a la moda el neoclasicismo, estilo artístico que ya se había impuesta en la Arquitectura y la Pintura. Las mujeres trataron de vestirse como las estatuas clásicas, con el talle bajo el pecho y túnicas blancas y vaporosas de manga corta y pegada que se usaban sin ninguna armazón interior, permitiendo que se

(179) Para mayor información acerca de la obra de Espinosa y Brun véase GARCÍA FERNÁNDEZ, M., "La cuestión de un traje nacional a finales del siglo XVIII. Demanda, consumo y gestión de la economía familiar", *Norba. Revista de historia*, Nº 24 (2011). Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003, pp. 151-165.

adivinasen las formas del cuerpo. Se acompañaron con zapatos completamente bajos, como las sandalias clásicas. La muselina, tela india de algodón que los ingleses importaban y copiaban, y que ya se venía usando desde hacía tiempo, fue la que se impuso como la más popular. Estos vestidos se llamaron en España vestidos camisa o simplemente camisa. Es curioso que este traje, el más característico de la Revolución, tuviera su origen la reina María Antonieta: la *chemise à la reine*.

La basquiña y la mantilla se convierten, según los extranjeros que viajaron por España en estos años, en el “traje nacional español”. Su uso es especialmente difundido, empleándolo las mujeres españolas para salir a la calle o ir a la iglesia y que se quitaban tan pronto entraban en una casa, llegándose a lucir incluso encima de los trajes a la francesa. Generalmente el conjunto se compone por dos prendas: una falda; guardapiés o brial según fuese la tela, y un jubón cubriendo el cuerpo. La riqueza y calidad de estas piezas dependen del estatus social de la dama que la luciese. Los que mejor describen este traje son los franceses Bourgoing (180) en 1778 y Laborde (181) en 1800. En general los españoles no se preocupan de él, no les llama la atención por considerarlo natural. Sin embargo, destacamos la figura de José María Blanco White (182) que, desde Inglaterra, lo critica afirmando:

“El traje de paseo de las señoras no admite mucha variedad. A no ser que esté ardiendo la casa una mujer no saldrá nunca a la calle sin unas enaguas de color negro, la basquiña, y un ancho velo que cae de la cabeza sobre los hombros y al que damos el nombre de mantilla. Generalmente es de seda, guarnecida alrededor con una ancha blonda. En las tardes de verano se pueden ver algunas mantillas blancas pero ninguna señora se atreverá a usarlas por la mañana ni mucho menos entrar en un templo con tan profano atuendo. Un vistoso abanico es indispensable en todo tiempo, lo mismo dentro que fuera de casa.”

La basquiña era una falda negra, en general de tela rica, en las dotes modestas es la prenda más cara. La mantilla podía ser negra o blanca. De seda en verano y de lana en invierno, con la introducción de la muselina, se terminó haciéndose casi siempre con este tejido. En el caso de mujeres ricas podía estar adornada con encaje, o ser toda de encaje, en cuyo caso su coste se dispara, y en el caso de las mujeres pobres se solía hacer de estopilla. Basquiña y mantilla son dos prendas que tienen absolutamente todas las españolas en sus dotes, sea cual sea su clase social.

3.3. La vestimenta en el Reino de Nápoles

Las descripciones de Nápoles, así como de sus habitantes, realizadas durante el Setecientos por artistas locales y foráneos, aparecen nítidas y elocuentes, pero reguladas por un ideal de belleza según el cual la realidad cede ante la gracia. Del mismo modo, destacamos la tradición local según la cual aparecen recogidos por separado la indumentaria popular en contraposición con la empleada en las grandes ocasiones. Este brusco pasaje desde la miseria más absoluta al boato visual propio de la Corte crea lo que Adelaide Cirillo Mastrocinque denomina como “estética de los domingos” (183); forjando, además, la imagen de una ciudad y una civilización dedicada al festejo mantenida hasta la actualidad.

La generación de este panorama no del todo alejado de la realidad sociocul-

(180) Véase BOURGOING, Jean François, *La imagen moderna de España*. Alicante, Universidad de Alicante, 2012. Ed. Emilio Soler Pascual.

(181) Véase LABORDE, Alexandre, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. París, Pierre Didot, 1800.

(182) Véase BLANCO WHITE, J.M., *El Español*. Londres, R Juigné, 1810.

(183) Véanse respectivamente CIRILLO MASTROCINQUE, Adelaide, “La moda e il costume. Settecento napoletano”, AA. VV. *Storia di Napoli*, Vol. 8. Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1971, pp. 791-851 y CIRILLO MASTROCINQUE, Adelaide, “Per una storia del costume popolare napoletano dal 15. agli inizi del 19. secolo”, *Napoli nobilissima: rivista di topografia ed arte napoletana*, Volume 20 (1981). Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1981, pp. 115-128.

tural de la época, pero edulcorado bajo cualquier circunstancia, permiten entrever el desarrollo de un “gusto” que exige la “gracia” y el “encanto” por encima de la veracidad. Esta tendencia de representación ciudadana se corresponde, además, con el deseo expreso de la clientela de la ciudad que, aun pertenecientes a la nueva civilización de las luces, aparece profundamente marcada, al igual que la española, por los tradicionales hábitos barrocos. Por todo ello, observamos el desarrollo durante este siglo en Nápoles de una notable pintura de género dedicada a la plasmación de las elocuentes actividades del vulgo. No podemos aceptar, por tanto, a pesar de las nuevas tendencias sociales, la ruptura inmediata con las tradiciones del siglo anterior.

En la tradición iconográfica que, desde grabados, estampas, hasta lienzos, se suceden a partir del advenimiento al trono del infante Don Carlos, hasta mediados del siglo XIX; se observa cómo Nápoles se transforma en una ciudad moderna a la sombra de las grandes capitales europeas, potenciada por el desarrollo de importantes manufacturas dedicadas a la porcelana, el tejido o las “piedras duras”. En resumidas cuentas, Nápoles se consagra como una urbe multiétnica poblada por caballeros y funcionarios españoles, militares procedentes del norte de Europa, comerciantes holandeses, “desprestigiados” franceses, artistas romanos, lombardos y toscanos, aventureros de diversos países y esclavos procedentes de los puntos más recónditos del globo. Todos ellos acuden a Nápoles con su propia indumentaria, influenciado con ella el desarrollo de una tendencia autóctona propia en el vestir y en la apariencia. Junto a los nuevos colonos, permanece en Nápoles un viejo sector social ligado estrechamente al patriciado que, afincado en las villas periféricas, escapan intencionadamente de la “nueva civilización”.

Al tiempo de los borbones, según las exageraciones de los escritos conservados, los napolitanos aparecen representados como un pueblo hermoso y feliz. Los plebeyos bailan la *tarantella* mientras los soberanos, junto a la aristocracia, se mimetizan con la sociedad del lugar vistiendo como pescadores y pastores. Partiendo de la homogeneización del traje de gala femenino durante el siglo XVIII en Europa, nuestro propósito es aquél de analizar el traje popular napolitano durante esta centuria a fin de reivindicar el carácter original de las creaciones partenopeas, así como sus conexiones con la apariencia castellana (184).

Durante el siglo XVIII, en el reino partenopeo se extiende, al igual que en el resto de Europa, el interés por los trajes típicos populares (185). Coincidiendo, además, con la riqueza cultural de la ciudad, este proceso desemboca en el desarrollo de una gran variedad de atuendos. Este traje, orgulloso símbolo de la identidad local, se mantiene vigente aún hoyen muchas de las localidades cercanas a la capital partenopea. A la luz de esta consideración, podemos explicar el marcado contraste entre la riqueza de los ropajes representados en algunas imágenes en discrepancia con las miserables condiciones generales de la población del Reino. Por todo ello, el traje popular, empleado también en solemnes ocasiones, se establece como reflejo y símbolo de la riqueza familiar del portador, más aún cuando para gran parte de la sociedad de la época, en el cruento teatro de las apariencias, el traje es el único elemento que refleja su posición social. Hay que decir también, sin embargo, que las imágenes no proporcionan, en la mayoría de los casos, la información precisa sobre la situación social y profesional de los personajes representados. Por otra parte, además, durante el siglo XVIII las mujeres napolitanas pertenecientes a la aristocracia rural, así como a las capas medias de la sociedad, comparten con aquellas damas pertenecientes al sector agro-pastoril un prototipo de vestido tradicional común.

Entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se desarrolla en Nápoles

(184) Véase FURARI, M., *700 napoletano : cultura popolare a Napoli nel diciottesimo secolo*. Napoli, Gallina, 1780.

(185) Recuérdese el fenómeno del “majismo” en España.

(186) Véase FABRIS, Pietro, *Raccolta di varii vestimenti ed arti del Regno di Napoli* (Ed. Franco Mancini). Napoli, Guida, 1985.

un destacado interés en la representación de los diferentes estilos del vestido popular. Destacamos así la publicación de *Raccolta di varii vestimenti ed arti del Regno di Napoli* (186) en 1773 por el artista partenopeo Pietro Fabris. Del mismo modo, en el año 1783 el rey Fernando IV, orgulloso de los logros de su pueblo, encarga a los pintores Alessandro D'Anna y Antonio Berrotti la tarea de documentar las costumbres del reino de Nápoles. En relación a esta colección analizamos a continuación la imagen titulada *Donna di S. Tammaro* como paradigma del conjunto.

La imagen que nos ocupa (Fig.26) es un grabado coloreado en acuarela sobre papel que representa a una mujer luciendo el traje popular típico de la región de San Tammaro, región cercana a Nápoles, y conservada en el *Museo degli Argenti* en el Palazzo Pitti de Florencia. Representa el traje de una mujer así como de un niño, todo ello enmarcado en un cuadro de paspartú y acompañado de la leyenda con el nombre del lugar al que hace referencia este vestido. El grabado nos da la oportunidad de conocer la factura de la ropa empleada en los días festivos por las mujeres y los niños de esta ciudad. Así, el traje de la dama consiste en una amplia falda plisada larga de color marrón hasta los tobillos decorada en los extremos con flecos de dos bandas de plata y satén de diferentes anchuras. El conjunto se completa con una chaqueta del mismo color de la falda, ribeteado con un bordado de encaje blanco. Sobre la falda se dispone un delantal blanco, compañero del pañuelo que cubre los hombros de la dama. En líneas generales, el conjunto se relaciona estrechamente con los modelos populares derivados en España de la robe à l'anglaise anteriormente analizados. La dama luce, además, un aderezo compuesto por collar de eslabones de oro de varias vueltas y grandes pendientes, presumiblemente derivados del modelo de girandole. Porta, también, en sus manos, un rosario. Al igual que ocurriese en los inventarios de dotes y bienes españoles analizados, el rosario se constituye como un imprescindible en el joyero femenino en el siglo XVIII. Este traje popular, al igual que otros tantos generado durante este periodo en las localidades cercanas a la capital partenopea, siguen de cerca las tendencias en cuestiones de apariencia difundidas entre la elite social de la época. El ejemplo que nos ocupa sobresale por la calidad de la factura así como por la riqueza del aderezo que lo acompaña. En contraste con la miseria extendida entre la población, la riqueza del traje popular ha de relacionarse con su valor simbólico, orgullo de la identidad local. Generalmente, la confección del traje popular es artesanal, realizándose en los propios hogares. Para el cuerpo del vestido, así como para la falda que lo acompañaba, se emplea generalmente el mismo tipo de tejido, pudiendo ser empleados damascos y terciopelos. El lino, así como las fibras textiles derivadas del cáñamo, son generalmente empleados en la confección de la ropa blanca así como para pañuelos y delantales.

La colección de *Costumi Popolari del Regno di Napoli* fue ordenada y organizada en 1783 por el rey de Nápoles, Fernando IV de Borbón. Pero la verdadera fuerza de inspiración detrás del conjunto es el marqués Domenico Venutti (187), proyectado durante en el período en el cual dirigió la Real Fábrica de Porcelana. Éste reorganizó la fábrica por entonces en declive, y en su búsqueda de nuevos temas para representar sobre las piezas, propone al rey la realización de esta colección de imágenes. De todas ellas son aquellas de Anna las reconocidas por los estudiosos como las más hermosas. El pintor no se limita a representar el vestido, sino también los espacios construidos alrededor de la figura, proporcionando una interesante lectura para el atuendo al que se refería.

En la obra de 1787, *Viaje a Italia*, Goethe denomina el presepe como un entretenimiento característico del napolitano (188). La tradición del coleccionismo y "el arte del pesebre" aparece ya consolidada antes del advenimien-



Fig.26. Alessandro d'Anna, *Donna di S. Tammaro*, copia, hacia 1785. Florencia (Italia) Palazzo Pitti, Museo degli Argenti.

(187) Para mayor información acerca del periodo de D. Venutti como director de la Real Fábrica de Porcelanas de Capodimonte véase SPINOSA, N., *Sovrane fragilità: le Fabbriche Reali di Capodimonte e di Napoli*. Milano, Electa, 2007.

to de la dinastía borbónica al trono del Reino de Nápoles. La primera mención en relación a la existencia de un pesebre en la ciudad data de 1025, en la Iglesia de Santa María del Presepe. Fuera como fuese, es precisamente durante el Setecientos cuando asistimos al periodo dorado para el desarrollo de este arte. Parafraseando a Michelle Cuciniello (189), el pesebre se presenta como la “traducción al dialecto napolitano del Evangelio”. Tal es la estrecha relación establecida entre las escenas paganas representadas con la realidad social del Reino durante el siglo XVIII que es necesario, en el análisis de la indumentaria popular, analizar brevemente su desarrollo (190).

En el siglo XVIII, gracias al impulso dado por Carlos III de Borbón, la representación de la escena del nacimiento del Salvador se transforma en una verdadera forma de arte. De este modo, el *presepe*; tradicionalmente ligado a la Iglesia, así como al culto religioso, abandona paulatinamente su tradicional ámbito para, convertido en reflejo de poder y estatus social, invadir los salones aristocráticos. El fenómeno, además, aparece promovido por el propio Carlos III quien, durante su estancia en la capital partenopea, se empeña personalmente en la adquisición y montaje del Nacimiento que actualmente puede observarse en el Palacio Real de Caserta. Tal es la afición del monarca hacia esta actividad que pronto, imitada la fiebre del coleccionismo por la nobleza local, se desarrolla un fenómeno sin precedentes hasta la fecha.

Los mejores artistas de la Nápoles del siglo XVIII, como los escultores Giuseppe Sammartino o Lorenzo Vaccaro, junto con escenógrafos y artesanos de todo tipo, tales como orfebres, ceramistas, o sastres, son llamados a crear estas asombrosas figuras de terracota que componen estas excepcionales escenas. De gran interés para nuestra investigación aparece, además, la participación de las Reales Fábricas Borbónicas en el mercado de este tipo de piezas. De este modo, las figuras, así como los elementos decorativos que las acompañan, alcanzan un precio desorbitado durante la centuria. La pieza se compone por cabezas y extremidades realizadas en terracota; generalmente se introducen ojos de cristal. El cuerpo de éstas, sin embargo, se realiza a partir de alambre y fibra de cáñamo, permitiendo la movilidad de las figuras. Las piezas aparecen, además, vestidas luciendo ricas indumentarias, realizadas en tejidos nobles, en ocasiones bordados en hilos de plata y oro. Del mismo modo se incluyen representaciones en miniatura de elementos de adorno personal así como de elementos litúrgicos realizados en metales nobles. Tal es la riqueza de las piezas que, en ocasiones, su adquisición llega a provocar el endeudamiento de las familias.

La escasa temática existente en relación al texto original del Evangelio de Mateo y Lucas promovería el desarrollo de la rica imaginación napolitana. De este modo, en torno a la escena principal del Nacimiento, se desarrolla toda una puesta en escena que representa la vida popular de la ciudad. Mercados, plazas, o tabernas constituyen parte del universo escenográfico que acompaña al nacimiento de Cristo. De este modo, todos los personajes representados, desde los harapientos pastores que acuden al Portal, hasta los ricos nobles que acuden en procesión a adorar al Niño, visten acorde al propio rango social. Mientras los personajes que componen el misterio de la Sagrada Familia aparecen representados según los esquemas clásicos extraídos de la pintura de la época, el resto de los personajes lucen, generalmente, el traje popular asociado a su estatus. Tal es la participación personal en la creación de estos ambientes que las propias damas aristócratas se encargarán de la ejecución de los trajes de las pequeñas figuras al igual que hiciese la propia reina María Carolina.

A finales del siglo XVIII asistimos a la paulatina mejoría de las clases sociales más bajas del Reino, promovida por las mejoras económicas fruto de las actividades industriales iniciadas bajo el gobierno de Carlos III. Es precisamen-

(188) Véase GOETHE, J., *Viaje a Italia*. Madrid, Zeta Bolsillo, 2013.

(189) Véase el *Presepe Cucinello* conservado actualmente en el Museo de la Certosa di San Martino en Nápoles. Compuesto por más de doscientas figuras, el Nacimiento aparece conservado entre los fondos del Museo como donación de M. Cucinello, artífice también de la escenografía y distribución de las piezas.

(190) Para ampliar la información acerca del Nacimiento napolitano véase CATELLO, A., *Il presepe napoletano : personaggi e scene del '700*. Napoli, Il mattino, 1994.



Fig.27. Anónimo napolitano, *Nacimiento Cardona*, hacia 1790. Madrid, colección particular Casa Ducal Cardona.

te en el ámbito de esta mejoría social en el que se incluye el potente desarrollo de los prototipos de indumentaria popular, convirtiéndose en un incentivo y fuente de inspiración para el arte presepial. Por su parte, en la cabalgata de los Reyes Magos estalla el sabor de lo fantástico. Observamos aquellos trajes orientales de los reyes y su séquito, inspirados en los hombres enviados por el Sultán y Rey de Trípoli en visita diplomática a Nápoles. Además, el *presepe* napolitano se hace eco de los uniformes militares de los de los jenízaros, la infantería que formó la guardia personal del sultán, caracterizados por el uso de anchos pantalones y turbante. Todos estos personajes aparecen cubiertos con ricas telas y accesorios estrictamente a escala. Incluso los sirvientes de los magos, los enanos y los porteros, son reconstruidos fielmente junto con los animales. El objetivo final de estas puestas en escena busca de forma natural el asombro en el espectador así como mostrar la riqueza del propietario (191) .

Una de las características propias de la indumentaria popular es la funcionalidad de los elementos que la componen: delantales, pantalones anchos sin escalas por debajo de la rodilla, pantorrilla, prácticas chaquetas cortas... Prendas en clara contraposición con aquella Mientras que aristocrática, caracterizadas por las formas rígidas y complicadas, demostrando la lejanía al trabajo manual de ésta clase social. Siguiendo esta premisa, el traje popular femenino aparece reducido a una serie de prendas básicas comunes que parecen repetirse en toda Europa adaptándose a las tendencias y necesidades de cada país y región. Elementos comunes en España e Italia, concretamente en los reinos de Nápoles y Sicilia, son el empleo de la blusa entallada hacia la cintura o la falda hasta la pantorrilla de escaso vuelo, evitando los complicados “andamiajes” que componen el vestido femenino aristocrático. Elemento distintivo de la clase popular es el empleo del pañuelo o velo sobre la cabeza a modo de tocado, similar al visto anteriormente en la estampa que representa a la mujer de San Tammaro. Sirva de ejemplo, más allá de las fronteras partenopeas, el Nacimiento conservado en España perteneciente a la Casa Ducal de Cardona. El origen de este conjunto se remonta a 1784, año en el que el duque consorte de Santisteban, futuro XIII duque de Medinaceli y XV duque de Cardona, don Luis María Fernández de Córdoba y Gonzaga, encarga a Nápoles dos belenes de la mejor factura, uno para el príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, y otro para su familia. Este último conjunto llegó a España en 1785, y en 1790 se volvieron a encargar más piezas (Fig. 33). Obsérvese con atención las similitudes de la apariencia de las figuras del nacimiento con aquella imagen de San Tammaro anteriormente

(191) Catello (2007), p. 27.

analizada, coincidiendo, además, los elementos de adorno personal empleados.

Como establecemos con anterioridad, nuestro objetivo en el estudio de la indumentaria femenina del siglo XVIII en las cortes de Madrid y Nápoles es aquel de demostrar la estrecha relación entre ésta y el objeto precioso, debiéndose analizar la evolución de este último en dependencia con el traje. Al igual que ocurriese en el campo de las artes figurativas, el traje y la joyería de la centuria que nos ocupa aparece fuertemente determinada por las influencias francesas. Si bien es cierto, fomentado por el auge económico colonial, Inglaterra marca las pautas del desarrollo de la indumentaria femenina a finales de siglo. Fuera como fuese, las influencias exógenas procedentes de Francia e Inglaterra conquistan el mundo de las apariencias en los ámbitos sociales analizados. De este modo, el traje cortesano aparece determinado por las tendencias que, originadas en Versalles, son reproducidas por las princesas y reinas de la dinastía borbónica para ser asumidas por la nobleza local. En este juego de las apariencias, la importancia de reproducir los modelos lucidos por las más importantes mujeres de la época impide, en efecto, la posibilidad de reinterpretación de los modelos originales. Por su parte, el traje popular, heredero de las cómodas tendencias inglesas, se establece como un híbrido entre lo propio y lo foráneo, desarrollándose un destacado interés en la formulación de la identidad local a través de la indumentaria. En líneas generales, asistimos al aligeramiento de la indumentaria femenina. El traje oficial cortesano abandona paulatinamente el empleo de las complejas estructuras destinadas a la ampliación de las faldas y capas. Del mismo modo, observamos el ensanche del escote, el acortamiento de las mangas y la reducción del volumen de los tocados. Todo ello determina notablemente el desarrollo de la joyería de este periodo, fomentando el empleo de collares, pendientes y pulseras tal y como analizamos en el próximo capítulo.

Bibliografía específica

AA. VV. *Antonio Rafael: 1728-1779* (Cat. Exp.; Museo del Prado: junio-julio 1980). Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

Almazán (2003)

ALMAZÁN TOMÁS, David, "La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo", *Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Nº 18 (2003). Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 83-106.

Aragoneses (1980)

ARAGONESES, Manuel Jorge, *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII* (Cat. Exp., Museo Nacional del Prado, 1 febrero – 27 de abril de 1980). Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

Aznar (1999)

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, "Melancolía: las fiestas galantes de Antoine Watteau", *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 17 (1999). Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999, pp. 87- 99.

Baillio y Salmon (2015)

BAILLIO, J.; SALMON, X., *Élisabeth Louise Vigée Le Brun. 1755-1842*. París, Grand Palais, 23 de septiembre de 2015 – 11 de enero de 2016. París, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2015.

Barthes (1957)

BARTHES, R., *Historia y Sociología del vestido. Algunas observaciones metodológicas*. Barcelona, Anales, 1957.

Berman (1991)

BERMAN, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1991.

Blanco White (1810)

BLANCO WHITE, J.M., *El Español*. Londres, R Juigné, 1810.

Bolufer Peruga (1995)

BOLUFER PERUGA, Mónica, "La construcción de la identidad femenina. Reformismo e ilustración", *Estudis: revista de historia moderna*, No. 21 (1995). Valencia, Universidad de Valencia, 1995, pp. 249-265.

Bolufer Peruga (2006)

BOLUFER PERUGA, Mónica, "Las mujeres en la cultura de la Ilustración", MARTINEZ RUIZ; E (Ed.) *Ilustración, ciencia y técnica en el siglo XVIII español*. Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2006, pp. 209-232.

Bolufer Peruga (2007)

BOLUFER PERUGA, Mónica, "Mujeres e Ilustración: una perspectiva europea", *Cuadernos de Historia Moderna*, Nº. 6, (2007). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007, pp., 181-201.

Bourgoing (2012)

BOURGOING, Jean Françoise, *La imagen moderna de España*. Alicante, Universidad de Alicante, Ed. Emilio Soler Pascual, 2012.

Brosses (1991)

DE BROSSES, C., *Viaggio in Italia. Lettere famigliari*. Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 278.

Buttà (1877)

BUTTÀ, G., *I Borboni di Napoli al cospetto di due secoli. Volume I*. Forni Editore, Bologna, 1877.

Camarero Gómez Cuartas (2005)

CAMARERO GÓMEZ CUARTAS, M.G., "La imagen de la familia en la pintura y la fotografía", AMADOR CARRETERO, M.; *Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid, Universidad Carlos III, 2006, pp. 355-378.

Catello (1994)

CATELLO, A., *Il presepe napoletano : personaggi e scene del '700*. Napoli, Il mattino, 1994,

Catello (2008)

CATELLO, E., *El belen napolitano : el arte del belen entre Napoles y Espana* (Cat. Exp.) Casa de Maria la Brava, Salamanca, del 4 de diciembre de 2007 al 7 de enero de 2008. Salamanca, Caja Duero, 2008.

Chartier (1992)

CHARTIER, R., "Formas de la privatización. Introducción", ARIÈS, P.; Duby,

G., *Historia de la vida privada*. Madrid, Taurus Ediciones, 1992, pp. 161-165.

Cioffi (2004)

CIOFFI, R (Coor.), *Casa di re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*. Nápoles, Skira, 2004.

Cirillo Mastrocinque (1971)

CIRILLO MASTROCINQUE, Adelaide, "La moda e il costume. Settecento napoletano", AA. VV. *Storia di Napoli*, Vol. 8. Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1971, pp. 791-851.

Cirillo Mastrocinque (1981)

CIRILLO MASTROCINQUE, Adelaide, "Per una storia del costume popolare napoletano dal 15. agli inizi del 19 secolo", *Napoli nobilissima : rivista di topografia ed arte napoletana*, Volume 20 (1981). Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1981, pp. 115-128.

Criado Torres (2015)

CRIADO TORRES, Lucía, "El papel de la mujer como ciudadana en el siglo XVIII: la educación y lo privado. Lucía Criado Torres", VII Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres. Actas del Congreso. Jaen, Universidad de Jaen, 2015, pp. 4-20.

Cruz (1692)

CRUZ, Ramón de, "La castañera picada", Sainetes Madrileños. Madrid, Taurus, 1962.

Díez de Revenga (2009)

DÍEZ DE REVENGA TORRES, P., "Moda, minería y leyes en el siglo XVIII", SÁNCHEZ, J.F; MONTORO, M. (coord.), *Lengua e historia social: la importancia de la moda*. Granada, Universidad de Granada, 2009, pp. 119-128.

Elias (2011)

ELIAS, N.: *El proceso de la civilización*. Madrid, S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2011.

Entwistle (2002)

ENTWISTLE, J., *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Alicia Sánchez Mollet, trad. Barcelona, Paidós, 2002.

Espinosa y Brun (1788)

ESPINOSA Y BRUN, José de, *Discurso sobre el lujo de las Señoras, y proyecto de un traje nacional*. Madrid, Imprenta Real, 1788.

Fabris (1985)

FABRIS, Pietro, *Raccolta di varii vestimenti ed arti del Regno di Napoli* (Ed. Franco Mancini). Napoli, Guida, 1985.

Feijoo (1740)

FEIJOO y MONTENEGRO, Benito, *Teatro crítico universal. Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Madrid, Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, 1726-1740.

Fernández López (2005)

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., "Un retrato del pintor napolitano Giuseppe Bonito, en una colección particular sevillana", *Laboratorio de Arte: Revista del De-*

partamento de Historia del Arte, Nº. 18 (2005). Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 245-248.

Franzini (2000)

FRANZINI, E., *La estética del siglo XVIII*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000.

Furari (1980)

FURARI, M., *700 napoletano : cultura popolare a Napoli nel diciottesimo secolo*. Napoli, Gallina, 1980.

Gambardella (1999)

GAMBARDELLA, A., *Ferdinando Fuga 1699 - 1999* Roma, Napoli, Palermo. Napoli, Seconda Università degli Studi di Napoli, 1999.

Gambardella (2003)

GAMBARDELLA, A., *Napoli-Spagna: Architettura e città nel XVIII secolo*. Napoli, ESI, 2003, pp. 181-190.

Gambardella (2004)

GAMBARDELLA, A., *Architettura in Italia. Storia, Temi e Caratteri. Vol. 6*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004.

García Fernández (2011)

GARCÍA FERNÁNDEZ, M., "La cuestión de un traje nacional a finales del siglo XVIII. Demanda, consumo y gestión de la economía familiar", *Norba. Revista de historia*, Nº 24 (2011). Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003, pp. 151-165.

Gil Salinas (2014)

GIL SALINAS, R., "El símbolo de lo Real: La construcción de la imagen de la monarquía española en el tránsito de los siglos XVIII al XIX", ARCE OLIVA, E. C., *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto*. Madrid, Institución Fernando el Católico, 2014., pp., 91-117.

Giorgetti (2000)

GIORGETTI, C., *Manuale di storia del costume e della moda*. Milano, Cantini Scolastica, 2000.

Goethe (2013)

GOETHE, J., *Viaje a Italia*. Madrid, Zeta Bolsillo, 2013.

Gombrich (1999)

GOMBRICH, G.H., *El Sentido del Orden*. Madrid, Debate, 1999.

Helman (1983)

HELMAN, Edith, *Transmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Herr (1979)

HERR, R., *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid, Aguilar, 1979.
JACQUES SOUBEYROUX, "Goya y la crisis del sujeto cultural en las postrimerías del Antiguo Régimen" en *Revista Sociocriticism*, Nº 25 (2010). Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 177-196.

Laborde (1800)

LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. París, Pierre Didot, 1800.

Laver (1969)

LAVER, J., *A Concise History of Costume*, Londres, Paperback, 1969.

Leira (2003)

LEIRA SÁNCHEZ, A., "El vestido y la moda en tiempos de Goya", *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, págs. 205-219.

Leira Sánchez (2007)

LEIRA SÁNCHEZ, A., "La moda en España durante el siglo XVIII", *Indumentaria: Revista del Museo del Traje*, Nº. 0 (2009). Madrid, Museo del Traje, 2007, pp. 87-94.

Levi Pisetzky (1964)

LEVI PISETZKY, Rosita. *Il Settecento*, vol. VII. Milano, Fondazione Giovanni Treccani, 1964.

Lipovetsky (1990)

LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Electa, 1990.

Luna (1975)

LUNA, Juan José, "Un centenario olvidado: Jean Ranc" en *Goya: revista de arte*, nº 127 (1975), pp. 23-35.

Luna (2000)

LUNA, Juan José, *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2000.

Luxenberg (2001)

LUXENBERG, A., "Retrato emblemático e identidad: Carlos III niño, de Jean Ranc", *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 19 (2001). Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

Manners y Williamson (1924)

MANNERS, V.; WILLIAMSON, G. C., *Angelica Kauffmann, her Life and her Works*, Nueva York, John Lane, 1924.

Manzo (2003)

MANZO, E., "Il palazzo reale di Portici tra Napoli e Madrid: documenti inediti su Domenico Antonio Vaccaro" en GAMBARDELLA, A., *Napoli-Spagna: Architettura e città nel XVIII secolo*. Napoli, ESI, 2003, pp. 181-190.

Manzo (2004)

MANZO, E., "Dal clasicismo ordinato alla rivoluzione spaziale barroca", en GAMBARDELLA, A., *Architettura in Italia. Storia, Temi e Caratteri. Vol. 6*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004.

Maravall (2012)

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*. Ariel. Barcelona, 2012.

Marín (1775)

MARÍN, P., *Tomo primero de las leyes de recopilación: que contiene los libros primero, segundo, tercero, cuarto, i quinto tomo primero de las leyes de recopilación*. Madrid, Real Compañía de Impresores i Libreros del Reino, 1775.

Martín Gaité (1981)

MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho español*. Barcelona. Editorial Lumen, 1981. P.43.

Martínez Alcázar (2007)

Martínez Alcázar, E, "La apariencia como identificadora social de la mujer española en la segunda mitad del Setecientos", AA.VV., *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Actas del congreso*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 635-646.

Martínez-López (2010)

MARTÍNEZ-LÓPEZ, Maribel, "La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII: Paradigmas de género en la comedia neoclásica", *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, Nº. 1, (2010). Barcelona, Universidad de Barcelona, 2010, pp. 59-86.

Maruri Villanueva (1999)

MARURI VILLANUEVA, R., "Vestir el cuerpo, vestir la casa. El consumo de textiles en la burguesía mercantil de Santander, 1750-1850", TORRAS, J. Y YUN CASALILLA, B., *Consumo, condiciones de vida y comercialización. Cataluña y Castilla, siglos XVII-XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999, pp. 159-181.

Menéndez Pelayo(1940)

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de ideas estéticas en España*. Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.

Molina y Vega (2004)

MOLINA, A. Y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid – Área de Gobierno de las Artes, 2004.

Montengón (2002)

MONTENGÓN, *Eudoxia, hija de Belisario*. Ed. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Montiel Alvarez (2015)

MONTIEL ALVAREZ, T., "Pragmática de Felipe V contra el abuso de trajes y gastos superfluos" *ArtyHum. Revista digital de Artes y Humanidades*, Nº 10 (2015). Madrid, ArtyHum, 2015, 168-179.

Morales (1997)

MORALES Y MARÍN, José Luis, *Luis Paret. Vida y obra*. Zaragoza, Aneto Publicaciones, 1997.

Moreno de las Heras (1997) MORENO DE LAS HERAS, Margarita, *Goya: pinturas del Museo del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1997.

Pérez Samper (2011)

PÉREZ SAMPER, María Ángeles, "La imagen de la monarquía española en el siglo XVIII", *Obradoiro de historia moderna*, Nº 20, (2011) Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp., 105-139.

Prazt (2012)

PRAZT, M., *La filosofía dell'arredamento. Il mutamento del gusto nella deco-razione interna attraverso i secoli*. Parma, Ugo Guanda Editore, 2012.

Redondo (2007)

REDONDO, María, "Polonesa del siglo XVIII", *Modelo del mes*, Junio (2007). Madrid, Museo del Traje, 2007, pp. 1-14.

Rodríguez Domingo (2012)

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, "La apariencia del rey: dos retratos inéditos de Miguel Jacinto Meléndez en Guadix" en *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, Nº. 25 (2012). Granada, Centro de Estudios "Pedro Suárez", 2012, págs. 389-408.

Santiago Páez (1966)

SANTIAGO PÁEZ, Elena M^a, "El pintor Miguel Jacinto Meléndez. A propósito de unos retratos de la Biblioteca Nacional" en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1966). Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1966, pp. 209-210.

Santiago Páez (2012)

SANTIAGO PÁEZ, Elena M^a., *Miguel Jacinto Meléndez, pintor (1679-1734)*. Madrid, Arco, 2012.

Sempere y Guarinos (2006)

SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del Luxo y de las leyes suntuarias de España. Tomo. Ed.*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

Spinosa (1990)

SPINOSA, *El Arte De La Corte de Napoles en el siglo XVIII: Museo Arqueológico. Nacional, Madrid, 7 Marzo-6 Mayo*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1990.

Spinosa (2007)

SPINOSA, N., *Sovrane fragilità: le Fabbriche Reali di Capodimonte e di Napoli*. Milano, Electa, 2007.

Urrea Fernández (1977)

URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977.

Vázquez Gestal (2003)

VÁZQUEZ GESTAL, Pablo, "La corte en la historiografía modernista española: estado de la cuestión y bibliografía", *Cuadernos de Historia Moderna*, Nº. 2, (2003). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 269-310.

Ventura y Rejón (2009)

VENTURA Y REJÓN, Diego de, *historia divertida que puede ser útil (1781)* de Diego Ventura Rejón y Lucas / M.^a de los Ángeles Ayala. Publicación: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

Venturelli (2008)

VENTURELLI, P., "I gioielli e l'abito tra Medioevo e Liberty", AA.VV. *Storia d'Italia*. Annali. La moda. Giulio Einaudi Editori, 2008. 82-116.



SEGUNDA PARTE

La joyería femenina en las cortes
de Madrid y Nápoles

CAPÍTULO 1. FORMAS Y MODELOS DE LA JOYERÍA FEMENINA

1.1. Fuentes secundarias para el estudio de la joya en los ámbitos cortesanos de Madrid y Nápoles; las artes figurativas, el dibujo y la *publicística*

En nuestro intento de construir una lectura crítica y razonada de la producción joyera en los ámbitos geográficos referidos, nos concentraremos sobre el análisis de aquellos ejemplares que sin lugar a dudas pueden ser ligados a estos contextos. Nuestro objetivo principal es aquél de evidenciar cómo, a pesar de la conexión existente con la joyería desarrollada en Europa durante el curso del siglo, aquella analizada asume una realidad propia y diversa.

Para la realización de este trabajo de análisis crítico y comparativo se recurre al estudio de diferentes fuentes secundarias (pintura, estampas, dibujos, tratados y miniaturas) a través de las cuales es posible documentar tanto el uso como la realidad morfológica de aquellos ejemplares de alhajas difundidas tanto en Madrid como en Nápoles durante el siglo XVIII. De este modo se construye un elenco rico y exhaustivo que facilitan no sólo la lectura morfológica del objeto precioso, sino que también introduce hacia el estudio de los materiales preciosos que componen dichas piezas. A través del análisis de estas gemas, en función de su elección, origen y cualidad, se consigue, en parte, comprender la fortuna o decadencia de determinados prototipos de joyas, la evolución de su lenguaje o, incluso, sus posibles modificaciones.

La producción pictórica y la miniatura en el Pesebre

El valor intrínseco de la joya; como evidenciamos en diferentes ocasiones, conlleva su remodelación en relación con las variaciones de gusto en cuestiones de apariencia o, en épocas de carestía, su destrucción y empleo como moneda. Del mismo modo, diferentes sucesos histórico-políticos han reducido notablemente el número de ejemplares conservados, dificultado el estudio de estas piezas preciosas y empujando al historiador a su análisis a través de diferentes fuentes secundarias. Entre estas resulta particularmente interesante la pintura, las miniaturas de joyas introducidas en el ámbito del pesebre, el dibujo y la tratadística. Cada una de ellas posee su propia individualidad, aportando diferentes significados a quienes la interpretan.

En particular, el examen de la producción figurativa que refleja tanto a soberanos, como a diferentes personajes influyentes relacionados con la escena borbónica madrileña y napolitana, refleja, según diferentes estudiosos, una forma artística de representación caracterizada por la construcción ideal de los personajes representados. Esta realidad se construye sobre el deseo de ostentación de un determinado estatus socio-económico de cada representado así como el deseo de expresar una imagen “moderna” de cada uno de los reinos. De este modo, este tipo de documentos evidencia modelos de alhajas en boga también el resto de las cortes europeas aún cuando desconocemos la existencia real de dicha pieza o la posesión de la misma por parte del retratado que la ostenta. A pesar de la incógnitas que a este respecto pudiesen existir, estos lienzos se presentan igualmente útiles en cuanto a la docu-

mentación morfológica de las piezas difundidas así como para el conocimiento de la importancia social a ellas otorgadas.

A través de la construcción de una auténtica base de datos en relación a estos documentos, es posible individuar las formas y los materiales que componen, generalmente, estas alhajas. Relacionando estos datos con la datación de las obras, así como al autor y al sujeto representado, emergen; sobre todo en el caso de las reinas y damas nobles ligadas a la corona, la continua posesión o representación de aderezos compuestos rigurosamente por alfileres para la cabeza en sus diferentes modalidades, collares, pendientes, collares y brazaletes.

Durante los primeros cuarenta años de la centuria, por otra parte, se hace evidente cómo el traje femenino rebaja relativamente la altura del cuerpo del vestido y enfatizando el escote. De este modo, por lo que el cuello aparece ornado con piezas a modo de gargantilla. A pesar del rebaje del escote femenino, el espacio dedicado al cuerpo del vestido aparece aún de gran tamaño, pudiéndose distribuir sobre él en una gran cantidad de joyas que, en una notable variedad de combinaciones, constituyen el denominada *peto*; elemento más característico de esta fase de la historia de la joyería.

A continuación, tal como confirman las imágenes estudiadas, se asiste a una variación de los modelos de joyas difundidos hacia mediados de siglo. Este hecho parece coincidir con el rebaje de la altura del escote femenino. El espacio ahora dedicado al cuerpo del vestido se reduce considerablemente de modo que la zona disponible para estas aplicaciones se reduce. Sin embargo, la riqueza de este tipo de piezas, así como la costosa ejecución de las mismas derivada de su complejidad técnica explica el porqué, una vez desmontadas las diferentes partes que lo componen, los elementos individuales podrían ser utilizados por separado, aplicándolos en diferentes puntos del traje, tal y como parece discernirse a raíz del estudio de diferentes retratos conservados.

El censo de las imágenes pictóricas realizado ha verificado, además, en relación a la calidad de las gemas, cómo además del diamante; con mucho la piedra más extendida, aparecen documentados en gran número el topacio o diamante amarillo, el zafiro o el rubí. Por el contrario, la presencia de esmeraldas comúnmente tildadas por la historiografía como la piedra característica de la producción española, aparece ausente entre aquellas joyas de patrocinio aristocrático siendo sin embargo localizadas en aquellas pinturas que representan acontecimientos de género y personajes populares. Tal evidencia se ve reforzada por la consideración de que, después de la apertura y explotación de las minas de esmeraldas en Brasil en torno a 1750, el valor de esta piedra se reduce considerablemente, llegando a ser accesibles a clases menos pudientes.

Si centramos nuestra atención sobre los sujetos representados, observamos cómo, por ejemplo, aquellas pinturas de María Luisa de Parma, esposa Carlos IV de España; así como aquellas de María Carolina de Austria, esposa de Fernando IV de Borbón, rey de Nápoles; mujeres estrechamente ligadas al ejercicio del poder y particularmente influyentes, revelan una notable similitud en cuanto al traje y las joyas a ellas vinculadas. Ambas lucen pendientes de tipo *girandole*, collares montados sobre cintas de terciopelo con colgantes al centro e insignias militares en el pecho. Esta analogía es sintomática de la homogeneización del gusto en los dos contextos, así como formación análoga de trabajadores cualificados en la realización o la representación de estos elementos preciosos.

Si la pintura permite una lectura fiel en cuanto a la morfología de las alhajas analizadas, ésta se realiza obviando la tridimensionalidad del objeto precioso. Las miniaturas introducidas en el ámbito del pesebre, subsanan en parte dicha carencia. La perfección y realismo con que los artistas se dedicaban a la construcción de figuras, muebles, instrumentos musicales y accesorios ostentados por aquellos personajes representados en el se constituyen, en el caso específico de la joyería, como fuente indispensable para el estudio de la producción partenopea durante el siglo XVIII. Entre los ejemplares conservados, especialmente aquellos ligados al ámbito real y aristocrático, se puede observar con qué precisión son realizadas aquellas joyas populares que decoran algunas figuras femeninas. Entre ellas destacan collares de

eslabones de oro o hilo de perlas de una o más vueltas; en ocasiones pueden también reconocerse ejemplares ornados con pequeños granos de granate como el caso de aquellos conjuntos conservados en el Museo San Martino o en colecciones privadas como aquella de la familia Leonetti. Del mismo modo pueden observarse algunos de los modelos de pendientes más comunes de su tiempo tales como el *pendeloque* y el *fioccali*; versión popular del *girandole*, hasta especímenes más complejos como aquél con broquelillo de oro del que cuelga una rama adornada con hojas que terminan numerosos granos de aljófara; posiblemente la reinterpretación y simplificación de algunos complejos modelos de *girandole*.

1.2. Los dibujos de joyas.

Es necesario, con el objetivo de conocer la realidad socio-cultural e histórico-artística de la joyería femenina del Setecientos, familiarizar al lector del presente estudio con la terminología, formas y características principales de aquellas piezas que alcanzaron una mayor difusión a lo largo del siglo XVIII. Como indicamos con anterioridad, la aproximación a dicho patrimonio se realiza a través de fuentes secundarias. En este caso nos serviremos de una serie de dibujos anónimos localizados entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España (BNE) y fechados a finales del siglo XVIII, así como de otros tantos realizados por Giovanni Miccione en 1773 y conservados en el Archivo de Estado de Nápoles (A.S.N.). Además, y para ilustrar el uso de las piezas analizadas, se incluyen en el presente capítulo aquellos retratos civiles útiles a tal fin. A todo ello se une una destacada producción de cuadernos de dibujos editados en París durante la segunda mitad del siglo XVIII que, sin lugar a dudas, influenciaron la producción europea de joyería durante este periodo. Consideramos por tanto conveniente aportar algunas notas en relación a estos dibujos.

Jean-Henri-Prospér Pouget y la influencia de la tratadística francesa

Durante los inicios del siglo XVIII se observa en las principales capitales europeas un proceso de modernización caracterizado por el continuo refinamiento de las formas y las costumbres vernáculas en cuestiones de apariencia (1). París, referente de buen gusto, exporta desde finales del siglo XVII sus modelos al resto de Europa(2). Es sin embargo a partir de 1750 cuando se percibe una destacada aceleración del proceso de difusión de la moda francesa mediante estampas, dibujos, tratados y a las ya por entonces populares *poupé de mode*. Observamos por lo tanto a partir de la segunda mitad de la centuria, una destacada tendencia hacia la homogenización de la moda europea. Analizar el traje y la joyería del XVIII significa “asistir al proceso de aculturación de unos colectivos cuya conducta marcará la pauta para el resto de la población”(3).

La progresiva implantación de un lenguaje formal cortesano conlleva el rechazo de todo aquello considerado vulgar. El concepto del buen gusto nace de la capacidad del individuo por asimilar las formas, los tonos y los ritmos estéticos de la época. Son los círculos aristocráticos aquellos destinados a generar una sensibilidad específica que, basada en este concepto, descansa a su vez sobre un necesario pilar económico. Durante el Setecientos, los conceptos de buen gusto y prestigio aparecen asociados y lo burgués es considerado socialmente inferior y desagradable. Sin embargo, los límites con el umbral del desagrado se desplazan constantemente. Surge la necesidad por estar *à la page*. La difusión vertical del gusto o *trickle down theory*(4) conlleva la paulatina apropiación de la sensibilidad cortesana por parte de la bur-

(1) Véase VERDEJO VAQUERO; J. y CIRILLO, O.: “Estar à la page: Jean-Henri-Prospér Pouget y la influencia francesa en el desarrollo de la joyería española durante el siglo XVIII” en AA. VV. II Simposio Internacional Arte, Tradición y Ornato en el Barroco Andaluz. Actas de Congreso. Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”. Córdoba, España. (IN PRESS).

(2) Molina, A. y Vega (2004), p. 10.

(3) *Ibidem*, 10.

guesía. La aristocracia inicia así un proceso de regeneración continua de las normas de etiqueta y protocolo ya que en “la peculiar estructura de la vida de la Corte [...] el instrumento principal de la competencia por el prestigio y el favor del Rey no es la actividad profesional ni la acumulación de dinero, sino la capacidad de saber comportarse en el trato social”(5). Los aristócratas, sometidos a las exigencias de la corte, no siempre poseen los medios necesarios para adoptar las tendencias que mutan constantemente. Este hecho, unido a la disminución de la importancia otorgada antes a las Leyes Suntuarias(6), permite al burgués el acceso al mercado del traje y el adorno personal.

La transformación del objeto utilitario en elemento parlante o símbolo permite a aquellos individuos de considerables posibilidades económicas ocupar una posición jerárquica equivalente en cuestiones de gusto. Renata Ago define este proceso como la capacidad de transformar la superioridad económica en prestigio social, señalando además cómo el monopolio del mercado del lujo impide la adquisición de éstos bienes por parte de sectores sociales inferiores que han de contentarse con objetos modestos(7).

Relacionamos de este modo la proliferación de tratados de moda y joyería con el deseo de la burguesía por equipararse con la aristocracia, así como con la necesidad de ésta última por imponer nuevos ceremoniales que la diferenciase de la primera. Tras la Revolución Francesa y el hundimiento de la sociedad cortesana este movimiento pendular cesa o, por lo menos, pierde intensidad(8).

“Los cocineros, peluqueros, sastres, médicos etc. son franceses, los pajes aprenden el idioma y los artesanos españoles no hacen ascos a afrancesar descaradamente sus nombres, tratando así de apropiarse del aura de prestigio que llevaba aparejado todo lo que proviniera del país vecino, referente de distinción y buen gusto”(9).

La influencia de “lo francés” golpea definitivamente la realidad española tras el cambio de dinastía y la joya, ligada de manera íntima a la vida de las gentes, refleja con gran sensibilidad los cambios acaecidos(10). Europa es invadida por *recueils de dessins de joaillerie* que, alcanzando una amplia difusión durante el XVIII(11), facilitan la homogenización del gusto. Este tipo de publicística, basada en el grabado, se establece principalmente como vehículo para un género no autónomo; es decir, se consolida como modelo director del “arte del gusto” en materia de joyería. Estos cuadernos de diseños se presentan ante el artesano como patrones destinados a la reproducción fiel de la alhaja grabada, o bien como directorio didáctico que permite la adaptación de los modelos propuestos a un ámbito comercial y socio-cultural específico(12). A este género se acogen publicaciones tales como aquellas de Mondon (1736-1751), Duflos (1767) o Van der Cruyzen (1770) (13), todas ellas editadas en París. Siguiendo la corriente de la publicística francesa del siglo XVIII son editados, además, en Italia e Inglaterra, cuadernos de dibujos de joyas que contribuyen a la difusión de este “gusto moderno” de corte francés. Es el caso M. Albini que publica en Roma *Libro I. Disegni Moderni Di Gioiellieri Di Do. Ms. Albini Nel Ano 1744* donde incluye modelos de joyas que toman como referente los cuadernos galos. Así mismo destaca la obra del británico Christian Taute que publica su selección de dibujos hacia 1750 (14). Siguiendo la estela de la Arquitectura, la Pintura, la Escultura u otras Artes Decorativas, junto a *recueils de dessins de joaillerie*, se difunden por

(4)Codeluppi (2003), p. 17.

(5)Elias (2001), p. 507.

(6)Las Leyes Suntuarias establecen, entre los siglos XVI y XVIII, el orden jerárquico de la apariencia, vetando el acceso al lujo por parte de los plebeyos. Véase ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., “El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (siglos XVI-XVIII)”, *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, nº 17(1998-1999) y MUZZARELLI, M., “Le leggi suntuarie”, en *Moda e società dal Medioevo al XX secolo*. Torino, Annali Einaudi, 2003, pp. 185-220.

(7)Ago (1991), p. 37.

(8)Elias (2001), p. 510.

(9)Garrido Neva (2013), p. 561.

(10)Arbetea Mira (1998), p.5.

(11)Lanllier y Pini (1971), p. 104.

(12)Decrossas y Fléjou (2014), p.7.

Europa auténticos tratados de joyería. Este es el caso de la obra de Pouget. Junto a una extensa variedad de diseños, tal vez la mayor colección de dibujos de joyería jamás publicada por un solo hombre(15), incluye noticias acerca del origen de las piedras preciosas empleadas en este arte, técnicas de corte y tallado, referencias a estudiosos que trataron el argumento a lo largo de la historia, un listado detallado de los joyeros activos en París a mediados de siglo y un registro de las condecoraciones militares más difundidas en Europa durante este periodo.

Jean-Henri-Prospér Pouget († 1769) es un orfebre y comerciante de diamantes afincado en París que sobresale, además, por su trabajo como diseñador y grabador(16). La relevancia de su obra impresa es tal que ésta queda legitimada al aparecer recogida junto con la producción de otros autores en diccionarios y guías de artistas y grabadores franceses(17). Pouget publica en París en el año 1762 *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. Precedido por un amplio apéndice teórico, la obra se completa con un total de 69 figuras, organizadas en 79 *Planches*, que representan algunos de los modelos de alhajas en boga durante este periodo: *Aigrettes, Girandoles, Boucles de fleurs, Bracelets, Fontagnes, Rubans de tête, Agrafes de corps, Boucles de sonlier, etc.* La edición de 1762 se completa con un segundo volumen titulado *Nouveau Recueil de Parures de Joyaillerie, Second Livre* impreso en París en 1764 con un total de 45 piezas de joyería representadas sobre 80 *Planches* que siguen en forma y estilo a aquellas del primer volumen(18). La conservación de varias ediciones de esta obra en el ámbito de producción hispano-borbónico demuestra la difusión de la misma. Sirvan como muestra los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid o la *Biblioteca Nazionale di Napoli*(19).

El envío de objetos preciosos desde el país vecino se establece como una constante a lo largo de la centuria. “En muchas ocasiones, estos envíos eran precedidos de la solicitud al artífice de unos dibujos o diseños en los que se representaba el resultado final de la pieza [...] o de un modelo en cera”(20). Como norma general, el destino de estos dibujos es ser devueltos a manos del artífice francés, no sin antes ser reproducidos por un platero español con el objetivo de evitar el pago del diseño original. Esta operación reduce considerablemente el coste final de la alhaja. Es el caso de los dibujos de joyas realizados con motivo de los esponsales de la Infanta María Luisa, hija de Carlos III, con el Archiduque Lopoldo de Lorena. Conservados en el Archivo del Palacio Real de Madrid, reproducidos sobre 13 folios sueltos y datados por Amelia Aranda Huete hacia 1763, se relacionan estrechamente con la obra de Pouget. El encargado de copiar los dibujos procedentes de París y ejecutar las joyas es Francisco Sáez(21), no sin antes modificar los modelos al no ser considerados adecuados para la ocasión(22). Un análisis crítico-comparativo realizado entre estos dibujos y aquellos publicados por el orfebre francés nos lleva a evidenciar cómo aquel “diseño de collar a base de eslabones separados por perlas” recogido por Aranda Huete(23), reproduce con exactitud el dibujo incluido en la página 18 del segundo volumen del tratado de Pouget. Por todo ello consideramos importante resaltar la amplia y rápida difusión de la obra de Pouget en nuestro país basándonos en la datación de los dibujos propuesta por Aranda Huete en contraposición con la fecha de publicación del dibujo de Pouget incluido entre los diseños del segundo volumen del tratado, *Nouveau Recueil de Parures de Joyaillerie, Second Livre*, editado en 1764.

Junto a intercambios de modelos y diseños o a la adquisición de objetos preciosos provenientes desde Francia, viajan hasta la Península artífices galos

(13)Véanse respectivamente MONDON, J., *Premier livre de pierreries pour la parure des dames: dédié à Madame T. D. J. par son très humble et très obéissant serviteur*. París, chez Claude Duflos, graveur rue des Noyers, chez Mr Hasté serrurier, 1736-1751, DUFLOS, C., *Recueil de dessein de joaillerie: dédié à Monseigneur le comte de Saint-Florentin*. París, chez Claude Duflos, 1767, VAN DEN CRUYCEN, L., *Nouveau livre de desseins concernant les ouvrages de la joaillerie*. París, (?), 1770.

(14)Evans (1970), p.154.

(15)AA. VV. (1921), pp. 133-138.

(16)Larousse (1766-1777), p. 1537.

(17)Véanse respectivamente COHEN, H., *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle*. París, A. Rouquette, 1912, p. 820 y CHENNEVIÈRES, P. (dir.), *Archives de l'art français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*. París, Librairie Tross, 1987, p. 145.

(18)Guilmard (1880), p. 254.

(19)Véase respectivamente Biblioteca Nacional de España, signatura: 3/36817 y *Biblioteca Nazionale di Napoli*, collocazione: BIB. PROV. 12. 335.

(20)Aranda Huete (1998), p. 45.

(21)En relación con la figura de Francisco Sáez véase ARANDA A HUETE, A., *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 276-298.

(22)Aranda Huete (1998), p. 45.

(23)Madrid, Archivo del Palacio Real. Archivo General de Palacio (AGP), Planos, Mapas y Dibujos, nº 8430.

que, al servicio de la corte, contribuyen a la introducción, difusión y afianzamiento del gusto francés en materia de joyería. Este es el caso del joyero y grabador Agustín Duflos, perteneciente a una renombrada familia de artistas grabadores, trabaja a las órdenes de Fernando VI y Carlos III entre 1756 y 1763 (24). Si bien la existencia de un dibujo original de Duflos firmado en 1764 conservado entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España (25) sugiere la permanencia del artista en Madrid hasta dicha fecha, Barcia asegura que este diseño proviene de una serie de dibujos adquiridos en París. Jean-Henri-Prosper Pouget alude en la edición de su tratado conservada en la Biblioteca Nacional de España a la obra de Duflos y su estancia en Madrid afirmando:

“[...] quiero rendir a un joyero el tributo que merece todo hombre que sobresale en su profesión. Aunque el oficio de grabador o joyero no se le sitúa entre las artes, sin embargo, por las artes que dependen de ellos hacen que se les clasifiquen entre la categoría del artista y la del artesano; y creo que todo hombre que nos da por su talento la superioridad sobre los extranjeros, debe atraer nuestra consideración. [...] El joyero del cual yo quiero hablar es M. Duflos, actualmente en España”(26).

Con estas palabras Pouget no solo evidencia de forma evidente el conocimiento de la obra de Duflos, si no que expresa de manera contundente la concepción laudatoria de su propio trabajo como grabador y joyero.

A pesar del valor histórico-artístico de la joyería del Setecientos, el número de ejemplares conservados es escaso. Los avatares del tiempo y la práctica de llevar a crisol este tipo de piezas en épocas de carestía han reducido el material preservado. Los *recueils de dessins de joaillerie* son de vital importancia para el estudio morfológico de la joyería del XVIII ya que la joya, sujeta al vaivén de la moda, es susceptible a su remodelación. Por todo ello, la colección de diseños que presenta Pouget se establece como un rico testimonio de los modelos en boga en boga durante esta centuria.

Un álbum de dibujos de alhajas en la Biblioteca Nacional de España

Siguiendo de cerca los modelos franceses, los dibujos conservados en la BNE (27) pueden contextualizarse, además, mediante aquellos ejecutados con motivo de la boda de la infanta María Luisa de Borbón (1764) o los incluidos en el inventario de joyas dejadas a la muerte de la reina María Amalia de Sajonia en 1760(28); pero sobre todo mediante la creación, a partir de 1778, de la Real Fábrica de Platería de Madrid. En cualquier caso, el elevado número de diseños conservados en la BNE hacen de este álbum un magnífico testimonio de la joyería en boga durante finales del siglo XVIII en España, sólo comparable con los libros de *pasantías* o con los dibujos del Códice de Guadalupe(29).

Así se recoge entre los fondos de la BNE un álbum de tonalidad parda y con encuadernación en tela (DIB/14/29, 37x29 cm) que reúne hasta 72 dibujos de diseños para joyas de procedencia desconocida montados en 63 hojas (30). Éste álbum responde a una organización posiblemente realizada a finales del siglo XIX en época de Isidoro Rosell, primer jefe de la Sala de Estampas de la BNE entre 1845 y 1879, y que parece tuvo como fin reunir en un único volumen los diseños de joyería del siglo XVIII conservados en la Biblio-

(24)Véase JIMÉNEZ PRIEGO, T., “Agustín Duflos. «Joyero del Rey de España»”, *Revistas Espacio, Tiempo y Formas*, nº 14 (2001), pp. 113-145.

(25)Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/15/24/14.

(26)Jiménez Priego (2001), p. 122.

(27)Véase Rodríguez Rebollo y Verdejo Vaquero (*In Press*), *El álbum de dibujos de joyas de la Biblioteca Nacional de España y su relación con los fondos gráficos de la Fundación Lázaro Galdiano: notas para su estudio*.

(28)Véase respectivamente Aranda Huete (1998) y Aranda Huete (1993).

(29)Los *libros de pasantías* (Barcelona, Valencia, Granada o Sevilla) recogen los dibujos de exámenes que permitían al platero de oro el acceso al sistema gremial. Por otra parte, el denominado como “Joyel de Ntra. Sra de Guadalupe” de Cáceres, recoge las donaciones realizadas a la imagen mariana, acompañándose éstas de dibujos detallados. Ambos casos se establecen como importantes centros de estudio de la joyería del siglo XVIII. Véase: Dalmanses (1977) y Arbeteta Mira (2008).

teca.

Respecto a las técnicas, encontramos diseños realizados únicamente a lápiz, otros ejecutados a pluma y aguada de tinta gris y por último otros tantos a pluma de tinta gris y aguadas de distintos colores. Priscilla Muller cita por primera vez en 1972 algunos de estos diseños en su libro *Jewels in Spain*(31), fechándolos a finales del siglo XVIII. A partir de esta publicación otros autores han hecho referencia a ellos(32), pero lo cierto es que a día de hoy no existe un estudio de conjunto donde se analicen en profundidad.

Podemos individualizar a modo de denominador común de todos estos dibujos el empleo de una misma tipología de papel para su confección. Aunque son varias las filigranas que hallamos en los pliegos de papel, éstas se corresponden casi en su totalidad con algunos de los más importantes focos papeles holandeses de la época. Este tipo de papel fue ampliamente utilizado en España durante el último tercio del siglo XVIII. Son empleados en la realización de la mayoría de los dibujos españoles de arquitectura y ornamentación del XVIII conservados en la BNE, así como en muchos de los dibujos preparatorios de Goya para las series grabadas de los retratos de Velázquez (1778) o de la Tauromaquia (1814-1816)(33). Esto permite, por tanto, ratificar la cronología de estos dibujos a finales de dicha centuria.

Un análisis detallado de algunas pinturas fechadas en este periodo corrobora la cronología sugerida para estos diseños. En el retrato de *Doña María de la O Piscatori, marquesa de San Andrés*, realizado en 1789 por Agustín Esteve y conservado en la Fundación Lázaro Galdiano(34), se observa cómo la dama luce pendientes de dos cuerpos con lazada central similares a los recogidos en el álbum(35), así como alfileres para cabello en forma de flor relacionados con los que aparecen en algunos de los dibujos(36). Semejantes a estos últimos son los que luce *María Luisa de Parma* en el retrato de Mariano Salvador Maella (1782-1789) conservado en el Monasterio de la Encarnación(37). Del mismo modo, en la obra de Ramón Bayeu, *Un baile a orillas del Manzanares*(38), vemos cómo las damas lucen pendientes de tipo *girandole*, semejantes a los que aparecen en algunos dibujos(39).

Entre los fondos de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid se conservan una serie de dibujos de joyería (IB) fechados entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. De entre ellos destacan un total de 4 dibujos que presentan grandes similitudes, tanto técnicas como estilísticas, con algunos de los diseños de la BNE. Resulta significativo comprobar cómo el dibujo IB 14851-106 es idéntico al ramillete de flores que cierra la pieza representada en los DIB/29/14/40 y DIB/29/14/42. Por otra parte, los dibujos IB 14851-104 e IB 14851-105 reproducen flores aisladas similares a las que hallamos en algunos de los diseños de la BNE. Ante estas evidencias, podemos pensar que tanto los dibujos de la Biblioteca Nacional como los de la Fundación Lázaro fueron producidos en un mismo ámbito de trabajo: la Real Fábrica de Platería de Madrid de Antonio Martínez(40), de la que con certeza proviene el segundo grupo de diseños.

El origen de la Fábrica se encuentra en la solicitud de un préstamo cursada en 1775 por su fundador a Carlos III con el objetivo de realizar un viaje a París y Londres a fin de perfeccionar el manejo de la maquinaria y conocer los adelantos desarrollados en este campo. En 1776, de vuelta a Madrid, Martínez pone de manifiesto ante la corte las habilidades adquiridas en el manejo de la maquinaria y en la producción de todo tipo de alhajas y piezas de platería. Además trae consigo toda una serie de objetos de platería y bisutería

(30)Barcia (1906), p. 320, nº 2299-2361. En la portada del álbum puede leerse lo siguiente: "Dibujos / de / Joyas / N^{os} Cat. 2299 a 2361 / (63 dib^s. porque hay dos dupl^s). / Hay 72 dibujos en 63 hojas".

(31)Concretamente se refirió a los dibujos DIB/14/29/2 y DIB/14/29/3. Muller (1972/2012), pp. 159, fig. 263 y p. 162, fig. 270.

(32)Véase Aranda Huete (1993), pp. 36 y 39, nota 14; y Aranda Huete (1998), p. 50.

(33)Véase respectivamente Cano Cuesta (1999), pp. 384-385, nº 6-8 y Goya en tiempos de Guerra (2008), p. 420, nº cat. 148 y p. 432, nº cat. 154.

(34)Fundación Lázaro Galdiano (FLG), Madrid, nº inv. 2332.

(35)BNE, Madrid, DIB/14/29/4; DIB/14/29/7; DIB/14/29/29; DIB/14/29/31; DIB/14/29/36/2; DIB/14/29/37.

(36)BNE, Madrid, DIB/14/29/25; DIB/14/29/27; DIB/14/29/29; DIB/14/29/33; DIB/14/29/34; DIB/14/29/36/2.

(37)Real Monasterio de la Encarnación, Madrid, PN, nº inv. 00621509.

(38)Museo Nacional del Prado (MNP), Madrid, nº inv. 3929.

(39)BNE, Madrid, DIB/14/29/27; DIB/14/29/28; DIB/14/29/29; DIB/14/29/30; DIB/14/29/31; DIB/14/29/32; DIB/14/29/33; DIB/14/29/34; DIB/14/29/35; DIB/14/29/36.

(40)Véase Arbeteta Mira (2003), pp. 16 y 19; y Antonio Martínez y la Fábrica de Platería (2011), p. 56. En éste último se recoge la bibliografía actualizada sobre la Real Fábrica de Platería de Madrid.

así como de estampas, tratados y libros de carácter técnico(41). Martínez continúa de este modo con su empeño de fundar una Escuela de Platería (origen de la posterior Real Fábrica de Platería), proyecto que una vez aprobado se vio ratificado con la emisión de una Real Cedula firmada por el rey el 29 de abril de 1778 según la cual se le obligaba a:

“...enseñar la construcción de alhajas finas y comunes de oro, plata, similar y acero con esmaltes, embutidos, y sin ellos, y las máquinas e instrumentos que facilitan y perfeccionan la buena ejecución, con lo demás perteneciente al conocimiento mecanismo y uso de este ramo de industria”(42).

El apartado referente a sus aprendices es el más amplio de la normativa. Martínez contaría con un total de 19 discípulos con edades comprendidas entre los 14 y los 20 años. Estos alumnos deberían pasar un mes en la residencia del maestro para que éste comprobase sus habilidades en el dibujo con el objetivo de decidir si éstos debían recibir formación complementaria para desarrollar dicha capacidad, bien en la Real Academia de San Fernando, bien con algún maestro particular. Asimismo, la Real Fábrica de Platería se dedicaría entre otras actividades y según Eugenio Larruga (1789) a:

“...trabajar obras de oro, similar y plata. En oro se hacen espadines, hebillas, cajas, alfileteros, puños de bastón, broches, collares de señoras, toisones, veneras de todas Órdenes, sellos, botones y todo lo que viene de fuera, que es de moda. Estas piezas se labran de varios gustos, unas con sobrepuestos de oro, de varios colores, hechos en la fundición para su permanencia, sin que por la liga de otros metales que lleva falte a la ley; otras con varios esmaltes; otras, caladas; otras torneadas en diversos gustos, imitando aguas y lentejuelas, a semejanza de la obra extranjera. En similar se trabajan muchos géneros de dijes y particularmente cuando viene alguna moda fuera del Reino...”(43).

Podemos comprobar, por tanto, cómo la relación de piezas señaladas por Larruga coincide en buena medida con las reproducidas en los dibujos conservados tanto en la BNE como en la Fundación Lázaro Galdiano. La altísima calidad de algunos de ellos denota, además, el interés de Martínez en la formación de los alumnos en la técnica del dibujo.

Los diseños de joyas de Giovanni Miccione en el Archivo de Estado de Nápoles

El valor intrínseco de la joya comporta su remodelación según el vaivén de las modas, o su destrucción en épocas de carestía. Del mismo modo, diferentes sucesos histórico-políticos han reducido notablemente el material conservado dificultando así su estudio. Es necesario acudir a fuentes secundarias para profundizar en el conocimiento de la joyería del siglo XVIII. Una de las principales fuentes que permiten conocer la producción de este periodo son aquellos inventarios donde aparecen descritas las dotes aportadas por las jóvenes que contraían matrimonio (44). Más allá de la información antropológica que este tipo de documentos ofrece en relación a las estrategias de ascenso social, su valor reside, además, en las detalladas descripciones de las alhajas que conforman dichas dotes en el momento de su redacción(45).

(41)Muller (1972-2012), p. 154.

(42)Reproducida en Artiñano y Galdácano (1925), p.73.

(43)Larruga y Boneta (1789), tomo IV, p. 116. Cita tomada de Artiñano y Galdácano (1925), p.73.

En este contexto incluimos el documento que ahora nos ocupa: *Inventario Generale di tutte le Gioje, che in oggi 30. Maggio 1773. Esistono nell' Illre Casa di Brienza, consistenti in due interi Concerti ed altre Gioje sciolte*. Se trata de un cuaderno (48,5 x 40 cm)(46) compuesto por un total del 43 páginas que recoge los pagos realizados por la casa Caracciolo di Bienza entre los años 1766 y 1774 a favor de hasta nueve plateros de oro y orfebres diferentes(47). En el presente estudio nos concentraremos, sin embargo, en el inventario de joyas realizado en el año 1773 con motivo del matrimonio entre el marqués Litterio Caracciolo, Principe de Atena y doña Sofía Ruffo. Para la ocasión fueron realizados por mano de los joyeros don Ignazio Nasti y Giovanni Miccione dos aderezos completos a partir de piedras de Casa y otras tantas adquiridas para la ocasión. Si bien el interés despertado por estos documentos se concentra en los dibujos atribuidos a la mano de Giovanni Miccione, el valor arrojado por la descripción detallada de las piezas representadas aporta preciosos datos para el conocimiento de la joyería partenopea del segundo cuarto del siglo XVIII. Como resultado del estudio directo del documento se desprende el empleo de un vocabulario específico diferente a la terminología francesa usual durante este periodo. Además, la minuciosa descripción permite obtener entre otros, datos acerca del valor monetario alcanzado por estas alhajas, evidenciando así la importancia social concedida por las familias aristocráticas a este tipo de patrimonio. Por todo ello, consideramos de gran importancia incluir en el presente estudio un fragmento transcrito del documento analizado.

21

Colletiva generale di tutte le descritte Gioje

Concerto, o sia Indrizzo di Brillanti consistente in Gogliè, Orecchini, Tuppo, Cinque spilloni, due Ciappe, due Manizze, ed un Anello, e Ricordino, si due ultimi regalati alla Sig^a. Marchesa D. Sofia Ruffo dal Sig. Marchese D. Litterio Marito, compresa anche la sua manifattura... 9669:54.

Altro Concerto, o sia Indrizzo di Diamanti bozzeti, e Rubbini consistente in Gogliè, Oriecchini, Tuppo, due Ciappe, due Manizze, dodici Spilloni, una Penna di Perle, ed un'Anello regalato dal fù Sig. Gennaro Ad. Caracciolo alla d: Sig^a. Marchesa D. Sofia, compresa anche manifattura... 3846:35.

Importo di tutti due di: Concerti, o siano Indirizzi... 13515:89.

Una Pioggina regalata dal Sig. Marchese alla d: Sig^a. Marchessa... 138:75.

Fiocaglie di Smeraldi di Casa... 307:50.

Anello contornato di Diamanti ed Smiraldo in mezzo di Casa... 39:50.

Un'altro Anello con Cameo, e due Rubbini regalato dal Sig. Marchese alla Sig^a. Marchessa ... 6.

Brillanti signati in una Scattola di Oro di Casa... 8. 571:75.

Importano dunque tutte le sole Gioje della Casa di Brienza... 14087:64.

Litterio Caracciolo March. De Brienza

Giovanni Miccione

Giuseppe Bone

Un análisis crítico de la bibliografía reciente, y en especial de los trabajos de Amelia Aranda Huete sobre los dibujos conservados en el Archivo del Palacio Real de Madrid(48), consiente proponer una nueva interpretación de las joyas representadas por Miccione que difiere de aquella realizada en 1982 por Angela Catello(49). Esta especialista en joyería setecentista describe las piezas representadas en la zona superior izquierda de ambos aderezos (Fig.3) como dos *manizze* o brazaletes realizados siguiendo un motivo vegetal continuo. El *pendente*, indicado como "solo", se dispondría, a modo de pulsera, sobre una cinta de terciopelo junto con aquellas piezas de perfil circular que Catello identifica como *ciappe* (50). Entre los dibujos de joyas realizados con motivo de la boda de la Infanta María Luisa de Borbón en 1764

(44)Véase Verdejo Vaquero y Pérez Saborido (2016).

(45)Véase Verdejo Vaquero (2015), pp. 607-618.

(46)Archivio di Stato di Napoli. Caracciolo di Brienza, Fs. 33.

(47)Arbitrio, de (2006), p. 23.

(48)Véanse respectivamente Aranda Huete (1993), pp. 33-39 y (1998), pp. 44-53.

(51), Aranda Huete recoge piezas de factura similar a las anteriormente descritas. Si bien el diseño de las primeras se complica con la adición de una o más caídas en forma de herradura, nos permite reconocer en las alhajas representadas por Miccione collares con motivo central en forma de lazo al que se le añade un elemento pendiente. Esta alhaja aparece denominada en el inventario que precede a los diseños con el término *Gogliè* (52). Es importante destacar el carácter desmontable e intercambiable de la joya como característica de la producción del periodo, permitiendo la combinación sus elementos, así como su empleo en función de un acontecimiento específico. Este hecho explica por qué Miccione señala como “solo” aquella pieza que pende del lazo central del collar. Así mismo, el autor representa una sola parte del desarrollo de éste, especificando a través de la nota la realización de una segunda pieza de idéntica factura que viene a completar el conjunto. Esta disposición se repite en ambos aderezos. *María Luísa de Parma, princesa de Asturias* luce en el retrato realizado hacia 1765 por Anton Raphael Mengs(53) un collar similar a los representados por Miccione, si bien éste se dispone sobre una cinta de terciopelo negro siguiendo la moda imperante. Un interesante ejemplar de *Gogliè* de diamantes con cruz *a pendant* aparece representado en *Ritratto di gentiluomo* atribuido a Gaspare Traversi y fechado en torno a 1765 (54). El personaje indica con la mano derecha la presencia de una figura hoy ausente y que con toda seguridad corresponde a su esposa. La iconografía del cuadro, donde aparece representado sobre la mesa un magnífico aderezo de diamantes y rubíes, se vincula con la tradición aristocrática basada en la cesión de las joyas familiares por parte del primogénito a su esposa(55). La escena en cuestión contextualiza, sin lugar a dudas, la ejecución de las alhajas de Casa Caracciolo.

Aquellas piezas denominadas como *ciappe* en el inventario que acompaña a los dibujos de Miccione; dos en el aderezo de brillantes, dos en aquél de rubíes, y que A. Catello describe como hebillas para pulsera son en realidad *alamares*. Aranda Huete define el *alamar* como “una presilla con su botón o un ojal superpuesto que se cosía en el borde del vestido o de la capa abotonándola aunque en ocasiones tenía una función puramente decorativa”(56). Al igual que ocurre con el lazo, el *alamar* nace como una pieza textil de carácter funcional que se retoma a partir del siglo XVIII en su forma metálica. En el retrato de *María Amalia de Sajonia* realizado hacia 1740 por Giovanni Maria della Piane y depositado en el rectorado de la Universidad de Sevilla (57) la soberana luce un conjunto de seis *alamares* dispuestos en orden decreciente. Ejemplar realizado en oro y guarnecido con piedras de color luce *María Luisa Gabriela de Saboya, cazadora* en el retrato de Miguel Jacinto Meléndez realizado hacia 1712(58).

Bajo la *Gogliè* aparecen representados *Orecchini*; es decir, pendientes y un *Tuppo*. Los pendientes, que aparecen denominados en otros inventarios napolitanos de la época como *fioccagli*(59), reproducen las formas del popular *girandole* francés. Este tipo de pendiente se compone tres elementos independientes de diseño unitario: un *broquelillo*, un cuerpo central y tres o cinco piezas colgantes. En la obra anónima, *Retrato de una Dama*, conservada en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid(60) puede observarse un ejemplar de *girandole* que guarda gran similitud con las piezas representadas por Miccione. Por su parte el *Tuppo*; *aigrette* según la denominación francesa, lo relacionamos con el *airón* o la *garzota* española. La primera se compone de una pieza en forma de botón del que parten grandes plumas negras mientras que la *garzota*, repitiendo el diseño anterior, emplea plumas blancas. Este tipo de piezas alcanzan su auge durante la segunda mitad del siglo XVII. Sin embargo, y debido a la escasez y alto precio de las plumas

(49)Catello (1982), p. 24.

(50)Ibidem.

(51)Aranda Huete (1993), p. 46.

(52)El collar puede aparecer denominado en los documentos napolitanos de la época con los términos de goliera o *gogliè*. Véase Arbitrio (2006), p. 20.

(53)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2189.

(54)Colección privada. Véase Pisano (1996), p. 84.

(55)Ibidem.

(56)Aranda Huete (1999), p. 396.

(57)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 5480.

(58)Madrid, Museo Cerralbo, nº de inv. VH 0470.

(59)Véase Verdejo Vaquero (2015) p. 609.

empleadas, éstas fueron finalmente sustituidas por piezas metálicas. Durante el siglo XVIII este tipo de alhajas se estiliza, reduciendo el metal empleado a favor del uso de abundante pedrería (61). Un interesante ejemplar de *Tuppo* guarnecido con diamantes puede observarse en el retrato de *Maria Carolina di Borbone* realizado hacia 1780 por Francesco Liani (62).

Las piezas de perfil circular presentadas a continuación por Miccione aparecen definidas en el inventario bajo el término *manizze*. Los plateros de oro de la época limitaron sus intervenciones a la realización de estas piezas. Nos referimos a los *muelles* o *pulseros* que cierran los brazaletes. La función de estas piezas era aquella de abrochar las *manillas*. Su diseño siguió la evolución morfológica del resto de las alhajas del periodo. Así, el aderezo de diamantes y rubíes incluye un ejemplar, “col compagno”, decorado a base de motivos vegetales, tendencia en boga a partir de los años 60 de esta centuria. Similar ejemplar luce *La Contesa Filo della Torre di Santa Susanna* en la obra atribuida a Gaetano De Simone realizada hacia 1772(63). Es, sin embargo, el modelo de perfil ovalado con retrato miniado y orla de pedrería o perlas, aquél que alcanza una mayor difusión. Miccione representa en el aderezo de diamantes un *muelle* con orla y espacio central vacío destinado a albergar una miniatura. Véase como *María Contreras de Vargas Machuca* luce en el retrato realizado por Agustín Esteve entre 1777 y 1800(64) una *manilla* de perlas de varias vueltas con *muelle* miniado.

Los aderezos se completan con *Spilloni* y *Anello*. Los *Spilloni* recogidos en el inventario se corresponden con alfileres de cabello, también conocidos como *tembladera*, *tembleque* o *chispa*. De motivos vegetales; cinco en el aderezo de diamantes y doce en aquél de rubíes, su función, además de adornar el cabello, era aquella de sujetar los complicados peinados y postizos que lucen las damas de la época. El origen de este tipo de piezas, según Priscilla Muller, se encuentra en el comercio con China, donde los peinados se decoraban con flores y pájaros “vibrantes”(65). Los anillos representados, uno por cada aderezo, siguen los motivos decorativos del conjunto al que pertenecen.

Como elemento distintivo, el aderezo de brillantes representado por Miccione incluye una pieza denominada como *Ricordino*. Se trata de una pequeña pieza de perfil circular con orla de pedrería y espacio interno vacío. Por su parte, el aderezo de diamantes y rubíes se completa con una *Penna di Perle*. Relacionamos ésta pieza con la *piocha* representada en la zona central inferior del folio. La *Penna*, recogida en otros documentos de la época con el término *Pioggia*, se indentifica con la *piocha* española. Su nombre procede del efecto que se obtiene al suspender del cuerpo central de la joya mediante finos hilos metálicos piezas de forma almendrada que, al movimiento de la cabeza, simulaban gotas de lluvia que se deslizan por el cabello.

Estos aderezos, que alcanzan un valor total de 13.515 ducados, se completan con una serie de piezas realizadas a partir de piedras preciosas propiedad de la Casa Caracciolo di Brienza. Así, la totalidad de las piezas entregadas a la marquesa Sofia Ruffo con motivo de su matrimonio alcanza un valor de 14.087 ducados. Algunas de estas piezas aparecen recogidas entre los dibujos de Miccione. De izquierda a derecha, en la zona inferior de la página, encontramos un *Anello contornato di Diamanti ed Smiraldo in mezzo di Casa*, *Fiocaglie di Smeraldi di Casa* y *Una Pioggina regalata dal Sig. Marchese alla d: Sig^a. Marchessa*. Esta última pieza, decorada con piedras de tonalidades rojizas, amarillas y azules, reflejan el grado de fantasía que alcanzan a finales de la centuria las alhajas empleadas en la decoración del cabello. Pie-

(60)Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, nº de inv. 03796.

(61)Aranda Huete (1999). p. 378.

(62)Capua (Italia), Museo Campano. Véase Catello, (1982), p. 24.

(63)Colección privada. Véase Pisano (1996), p. 99.

(64)Madrid, Museo Cerralbo, nº de inv. 01735.

(65)Muller (1972 - ed. 2012), p. 158.

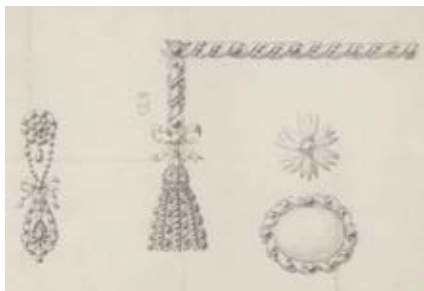


Fig.1. Anónimo, *Aderezo* siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/25/1.

zas de similar factura luce *Enrica Ruffo di Scila* en el retrato anónimo fechado en torno a 1722(66).

1.2. Lenguaje morfológico y variedad de modelos

Aderezo

Aderezo es el nombre que recibe aquel conjunto de joyas elaboradas siguiendo un diseño unitario. Este tipo de conjuntos preciosos contaron con una destacada difusión a finales del siglo XVII, alcanzando la culminación de su éxito a mediados del siglo XVIII. “Generalmente constaba de collar, cruz, pendientes, aguja para el pelo, hebillas para brazaletes y sortija”(67). Sin embargo, no siempre aparecen compuestos por estas piezas, que varían según el gusto del período o la capacidad económica del comitente. En ocasiones aparece registrado como “joya”, pues son integrados por una joya de pecho; en ocasiones hasta dos, a fin de modificar el aspecto general del *aderezo*. Son escasos los testimonios conservados anteriores al siglo XIX. El paso de los años, el cambio de gusto o la carestía económica incitan la disolución o remodelación de estos conjuntos preciosos. Entre los fondos de la BNE aparecen un total de 14 dibujos de aderezos, de los cuales 10 presentan *devotas* como denominador común(68) (Fig.1 y Fig.2); dos de ellos presentan collar compuesto de varios cuerpos(69); y el último carece de collar(70). La documentación conservada nos permite conocer con detalle alguno de estos ejemplares y su valor. La especialista Amelia Haranda Huete así lo recoge en sus estudios:

“entre los bienes de Melchora, esposa de Cristobal de Alfaro, se tasó el 10 de agosto de 1710 un aderezo de diamantes y esmeraldas compuesto por una joya grande, dos arracadas, dos muelles, una gargantilla con cruz, una pieza para cotilla, cuatro sortijas y dos mariposas. Se valoró en 65.054 reales”(71).

Sin embargo, y como indicamos con anterioridad, el número de piezas que compone un *aderezo*, así como su valor, aparece sujeto tanto a la capacidad adquisitiva de la clientela como a su estatus social, ya que determinadas alhajas aparecen inventariadas sólo entre los documentos relacionados con aquella clase social privilegiada; este es el caso del *peto*.

“En el inventario de bienes de los duques de Osuna realizado en septiembre de 1720 se menciona un aderezo de diamantes y esmeraldas compuesto por un peto que constaba de cinco piezas; dos broches o muelles; unos pendientes de tres piezas, es decir, broquelillo, lazo y perilla; una cruz con su pasador; dos mariposas y dos sortijas. En total 19 piezas”(72).

Aparecen también en esta época *aderezos* realizados en plata y guarnecidos con pastas de vidrio coloreado en tonalidades que van desde el amarillo al rosa claro. Si bien el uso de la plata se difunde ampliamente durante esta centuria al potenciar el brillo de los diamantes sobre ella montados, su empleo se corresponde además con la asimilación del gusto aristocrático por parte de aquellas damas que no pueden acceder a manufacturas realizadas en metales nobles y piedras preciosas(73).

A partir de los documentos partenopeos analizados puede desprenderse que la terminología empleada para referirse a éstos es aquella de *Indirizzo* o *Concerto* (Fig.3). Sirva como ejemplo la *Colletiva generale di tutte le descritte Gioje* de la Casa Caracciolo di Brienza realizada en 1773. Del mismo modo, y evidenciando una vez más la influencia francesa durante el periodo, el *ade-*

(66) Colección privada. Véase Catello (1982), p. 46.

(67) Aranda Huete (1999), p. 375.

(68) Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/25; DIB/14/29/26; DIB/14/29/28; DIB/14/29/29; DIB/14/29/30; DIB/14/29/31; DIB/14/29/32; DIB/14/29/33; DIB/14/29/34 y DIB/14/29/36/2.

(69) Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/27 y DIB/14/29/37. Junto a ellos hemos de citar otros dos dibujos que presentan similares características a los anteriores (hebillas para pulsera, *girandoles* y collar con segundo cuerpo con desarrollo de herradura) y realizados en el mismo papel que los anteriores, pero que por técnica y morfología no pueden relacionarse con el conjunto del que estamos hablando. Nos referimos a los DIB/14/29/35 y DIB/14/29/36.

(70) Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/7 y DIB/14/29/8.

(71) A.H.P.M. Prot. 619, recogido por Aranda Huete (1999), p. 375.

rezo puede aparecer también recogido en algunos de los documentos analizados según la terminología gala: *parure*.

Adornos para la cabeza

Como afirma Aranda Huete(74), ya en el siglo XVII las damas adornan sus cabellos con cintas y lazos textiles. Pronto dejan paso a aquellos adornos ejecutados en metal y guarnecidos con piedras. A partir de los años 70 del siglo XVII se observa cómo las piezas destinadas al arreglo del peinado complican sus formas y aumentan su tamaño. Durante los primeros decenios del siglo XVIII y coincidiendo con el desarrollo vertical de los peinados y la importancia concedida al tratamiento del cabello, aparece una amplia variedad de piezas de diseños fantásticos que van desde los sencillos alfileres de cabello, *chispas* y *tembladeras*, hasta los delicados *airones* y las complicadas *piochas* que a continuación analizamos.

- Alfileres de cabello, *chispas* y *tembladeras*.

Los alfileres de cabello, también conocidos con los nombres de *tembladera*, *tembleque* o *chispa*, constan de un botón superior y una aguja o lanceta. El primero se compone a partir de un chatón de diseño geométrico guarnecido con piedras o perlas; por piedras o perlas aisladas, o bien por un elemento fantástico (Fig.4). La pieza se completa con una lanceta en forma de aguja. Su función, además de adornar el cabello, es aquella de sujetar los complicados peinados y postizos que lucen las damas de la época. Cuando el botón se

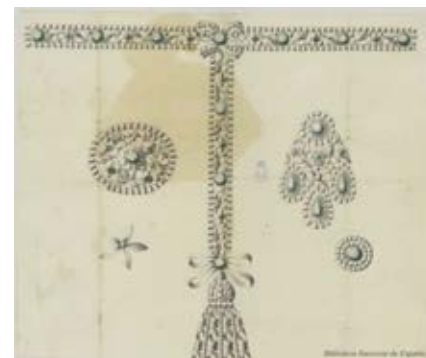


Fig.2. Anónimo, *Aderezo*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/30.

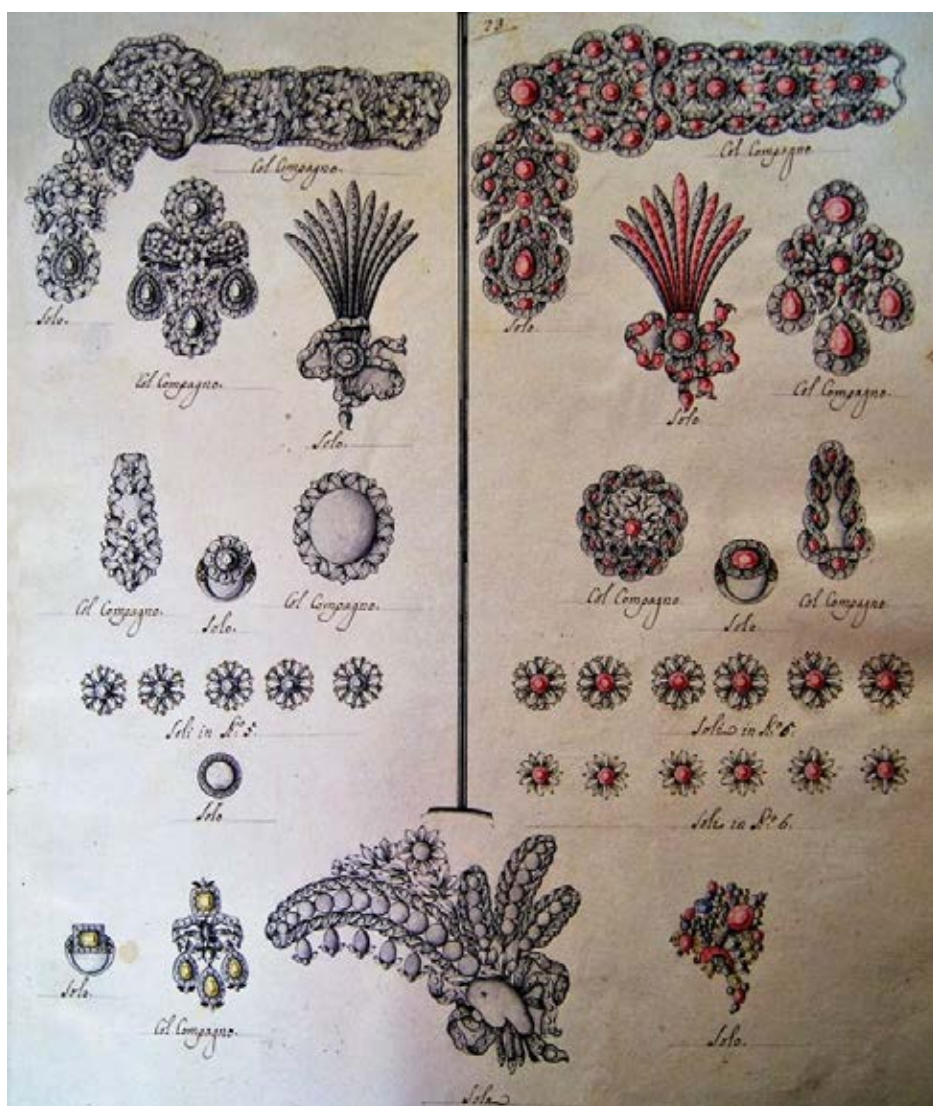


Fig.3. Giovanni Miccione, *concerto o indirizzo*, 1773. Nápoles (Italia), Archivio di Stato di Napoli, Caracciolo di Brienza, Fs. 33.

(72)A.H.N. Osuna, leg. 259 n 33, recogido por Aranda Huete (1999), p. 375.

(73)Arbeteta Mira (1998), p.63.

(74)Aranda Huete (1999), p. 377.



Fig.4. Anónimo, conjunto de tres alfileres de cabello de formas fantásticas, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/1.

suspende de la lanceta por un muelle de hilo metálico en espiral, se produce el característico efecto *à temblant* que da nombre a estas piezas. Su origen, según Priscilla Muller, se encuentra en el comercio con China, donde los peinados se decoran con flores y pájaros “vibrantes” (75).

Los prototipos de alfileres de cabello más difundidos durante el siglo XVIII son aquellos heredados de la centuria precedente en forma de rosa; es decir, de flor, así como aquellos con forma de mariposa. Aranda Huete documenta entre los bienes de Josefa Verdugo, camarista de la reina Isabel de Farnesio hacia 1717, “una aguja de plata compuesta por dos rosillas, guarnecida con dieciocho diamantes rosas y con el reverso y el cañón sobredorados” (76). Por otra parte esta autora recoge la descripción de tres alfileres con botón en forma de mariposas colocadas en tembleque con el reverso picado y dorado (77).

Entre los dibujos de la BNE se conservan varios diseños de alfileres para cabello. De esplendida factura son aquellos representados en el DIB/14/29/3 que, publicados por P. Müller (78), reproducen un total de 8 alhajas de perfil ovalado y motivos floreales, apareciendo dos de ellas guarnecidas con piedras coloreadas (Fig.5). Piezas de similar factura luce *Tomasa de Aliaga, viuda de Salcedo* en el retrato realizado por Antonio Carnicero hacia 1795 (79). Alhajas similares observamos también en el retrato *Cabeza de Dama* de autoría anónima, realizado hacia 1780 y conservado en el Museo Cerralbo de Madrid(80).

El caso de los alfileres con forma de mariposa resulta complejo pues este tipo de elemento es también utilizado como adorno para el pecho. Amelia Aranda Huete afirma que desde el reinado de Felipe IV las damas emplean este motivo como adorno del peinado, desde donde se trasladan al pecho, ejerciendo la misma función que los *lazos* y las *joyas de pecho*(81); sin embargo este hecho resulta difícil de asegurar con rotundidad. El único elemento de diferenciación entre ambas alhajas parece entonces localizarse en el sistema de sujeción, pudiendo tratarse de un pasador o una lanceta.

Junto aquellos modelos ya analizados destacan los prototipos de alfiler con forma de flecha (Fig.6). La reina María Luisa de Parma aparece representada en numerosos retratos con piezas similares a éstas. Este es el caso del retrato anónimo de la soberana realizado hacia 1800 y conservado en la Fundación Lázaro Galdiano (82). Alhaja de similar factura luce de nuevo la soberana en la obra de Francisco de Goya y Lucientes, *La familia de Carlos IV*, conservada en el Museo Nacional del Prado (83). Podemos observar, además, como otros miembros de la Familia Real portan joyas similares, asumiendo así la popularidad que estas piezas alcanzaron entre finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Hacia finales de la centuria, los adornos y alhajas para la cabeza incrementan su valor, tamaño e importancia, apareciendo protagonistas de los retratos femeninos del último tercio de esta centuria.

El término empleado en Nápoles a mediados del siglo XVIII para denominar este tipo de piezas es aquel de *spilloni*. Según se desprende del análisis de los documentos conservados, este tipo de piezas alcanzaron una alta difusión entre las damas partenopeas de la época. *Enrica Ruffo di Scila* (84) luce en el retrato anónimo realizado en torno a 1722 hermosos ejemplares similares a los representados por Miccione en 1773. Piezas similares porta *Giulia Carafa di Roccella* en el retrato atribuido a Gaetano De Simone realizado

(75)Müller (1972/2012), p.155.

(76)A.G.P. Sec. Reinados, Felipe V, leg. 135 (3084), recogido por Aranda Huete (1999), p. 382.

(77)A.G.P. Registro de Escrituras, reg.5275, recogido por Aranda Huete (1999), p. 382.

(78)Müller (1972/2012), p.162.

(79)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2649.

(80)Madrid, Museo Cerralbo, nº de inv. 03818.

(81)Aranda Huete (1999), p. 418.

(82)Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, nº de inv. 2348

(83)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 0726.

hacia 1775 (85).

· Adornos para el sombrero .

Durante el siglo XVII, los sombreros se decoran con miniaturas montadas sobre piezas joyeladas o con alhajas de diseño geométrico o vegetal guarnecidas con piedras. A partir del s. XVIII los adornos para sombrero parecen perder el favor de los nobles de la corte. Aranda Huete destaca la escasez de este tipo de piezas en los inventarios reales de la época (86). Sí se mantendrá, sin embargo, durante esta centuria el uso del *cintillo* o *trencillo* que, heredado del siglo anterior, se compone de una cinta metálica guarnecida, en ocasiones, con piedras preciosas. Tal es la sutileza de este tipo de pieza que llega a confundirse en los retratos de la época con aquellos galones de hilo de oro utilizados para rematar el ala de los sombreros.

Son poca las ocasiones en las que damas y reinas aparecen retratadas con sombrero. En la obra que Miguel Jacinto Meléndez realiza en 1712, *María Luisa Gabriela de Saboya, cazadora* (87); la soberana luce suspendido de un extremo del ala del sombrero un broche en forma de botón del que cuelga una perla apreillada. Este botón es similar al que en ocasiones utiliza la reina para decorar sus peinados. Como veremos a lo largo de este capítulo, son numerosas las ocasiones en las que las piezas de joyería parecen ser desmontables, permitiendo el uso de las mismas en función de la ocasión y del gusto de su portadora.

· *Piochas*

La *piocha* es sin lugar a dudas la joya para cabello más empleada durante el siglo XVIII. Su origen es controvertido:

Letizia Arbeteta relaciona la *piocha* dieciochesca con aquellos elementos en forma de perilla o lágrima que cuelgan de las *jaulillas* empleadas en la decoración de los peinados femeninos en época de Felipe II(88). Aranda Huete, por su parte, asegura que el origen de esta pieza se encuentra en la *garzota* o *airón*. La primera se compone de una pieza en forma de botón del que nacen grandes plumas blancas mientras que el *airón*, repitiendo el diseño anterior, emplea plumas negras. Este tipo de piezas alcanzan su auge durante la segunda mitad del siglo XVII, apareciendo en numerosos retratos femeninos de la época. Pieza similar a las descritas con anterioridad luce *María Josefa de Lorena, archiduquesa de Austria* en el retrato realizado por Anton Rafael Mengs hacia 1767(89). Sin embargo, y debido a la escasez y precio de las plumas empleadas en su fabricación, éstas son sustituidas por piezas metálicas. Con el paso de los años este tipo de piezas se estilizan; el metal empleado es escaso y la pedrería abundante, colocada en ocasiones a modo de colgante (90).

Durante el siglo XVIII se mantiene en España el empleo del *airón* bajo su denominación francesa: *aigriette*. En Nápoles, por su parte, contamos con un término local específico utilizado para designar este tipo de piezas: *tuppo*. Giovanni Miccione representa dos ejemplares de *tuppo*, uno de brillantes (Fig.7) y otro de rubíes, en los dibujos realizados para Casa Caracciolo di Brienza en 1773. Un interesante ejemplar de *tuppo* guarnecido con diamantes puede observarse en el retrato de *María Carolina di Borbone* realizado hacia 1780 por Francesco Liani (91). Por su parte, entre los fondos de la BNE aparecen representados en el DIB/14/29/46 (Fig.8) diferentes modelos de



Fig.5. Anónimo, *botones para cabello*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/1.

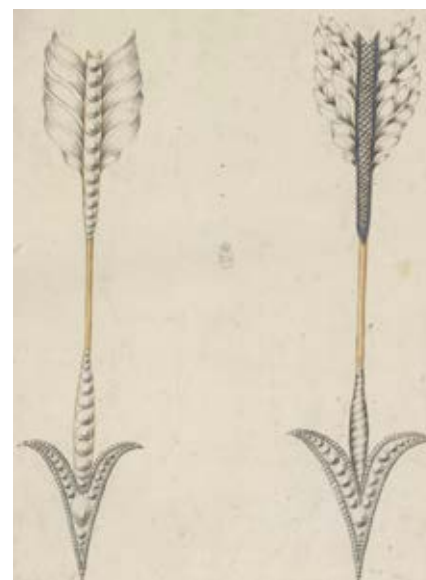


Fig.6. Anónimo, *alfileres con forma de flecha*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/1.

(84) Colección privada. Véase Pisani (1996), p.46.

(85) Colección privada. Véase Pisani (1996), p.85.

(86) *Ibid*, p. 384.

(87) Madrid, Museo Cerralbo, nº de inv. VH0470.

(88) Arbeteta Mira (1998), p. 59.

(89) Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2186.



Fig. 7. Giovanni Miccione, *Tuppo*, 1773. Nápoles (Italia), Archivio di Stato di Napoli, Caracciolo di Brienza, Fs. 33 (detalle).

Fig.8. Anónimo, *Conjunto de airones y piochas*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/1.

aigriette de clara inspiración francesa. Estos diseños, a caballo entre los siglos XVIII y XIX se caracterizan por la fantasía y complejidad de sus formas. El modelo clásico de *aigriette* representado por Miccione da lugar así a complicadas piezas caracterizadas por la decoración a base de formas vegetales y piezas *à pendant* que nos lleva a reconocerlas como *piochas*.

En cuanto al origen de la palabra “piocha”, ambas especialistas coinciden en que ésta deriva de la palabra italiana “*pioggia*” que significa “lluvia”. Su nombre procede del efecto que se obtiene al suspender del cuerpo central de la joya mediante finos hilos metálicos, piezas de forma almendrada que, al movimiento de la cabeza, simulaban gotas de lluvia que se deslizan por el cabello.

Entre algunos de los documentos napolitanos consultados se recogen órdenes de pago que hacen referencia a este tipo de piezas, describiendo el material empleado en su realización y dejando constancia del precio alcanzado:

“Alla Principessa Donna Francesca Aquaviva, d. 156 e per essa... a Felice de Turrís orfice gioielliero (...) dice esserno complimento di d. 306... e tutti d. 306 sono cioè d. 270 per il prezzo di una pioggia di ru-



bini e brillanti, e d. 36 sono per prezzo di dodici brillanti di peso grani tre e mezzo alla ragione di d. 10.2.10 il grano”(92).

“A Lorenzo Dominici, d. 182 a Giovanni Bavarese, Gioiellero, per il pagamento d’ordine e di proprio denaro del Principe di Tarsia, e sono per intero prezzo e valore così d’accordo d’una Pioggia di brillanti con Rubino che rappresenta un poco di architettura con un Moretto venduta al detto Signore”(93).

Sin embargo, y a raíz de la consulta de estos documentos se desprende que el empleo de la palabra “*pioggia*” hace referencia, además, a los elementos colgantes que decoran los pendientes de tipo *girandole* y otras alhajas:

“A Don Francesco Trillocco ducati 60 e per lui a Giuseppe de Martino a compimento di ducati 92... quali ducati 92 sono per l’intero pagamento della manifattura di una gioia di diamanti, cioè crocette, orecchini con tre piogge e due verghette, una a diamanti e l’altra la fede

(90)Aranda Huete (1999), p. 378.

(91)Museo Campano, Capua (Italia). Véase Catello (1982), p. 24.



Fig.9. Clemente Ruta, *María Isabel de Borbón y Sajonia, infanta de Nápoles y España*, hacia 1746, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado., nº de inv. 0014.

un rubino e diamanti, che sono serviti per lo spozalizio di Don Francesco... de Andre da duca di S. Donato con la Marchesse donna Teresa Moscambruno”(94).

A partir de los años 20 del siglo XVIII la *piocha* se establece como un imprescindible en el joyero de las damas de la época, que la acogieron con enorme agrado. Durante estos años, el modelo de picha mas difundido es aquel conformado por una pluma estilizada guarnecida con pedrería. Si bien es cierto, en ocasiones la *piocha* presenta un aspecto similar al ramo de pecho, lo que dificulta el reconocimiento de estas piezas en los dibujos y retratos de la época.

Observamos cómo la pieza que decora el escote del vestido de la pequeña infanta *Isabel de Borbón y Sajonia* en el retrato de Clemente Ruta de 1746 (95) - Fig.9 - se relaciona a su vez con el adorno de cabello que luce *María Ana Victoria de Borbón y Farnesio* en el retrato realizado por Nicolás de Largillierre en 1724(96) - Fig.10 -. La ambigüedad de esta pieza y la posibilidad de ser lucida tanto como adorno de cabello así como *joya de pecho* pudo contribuir a amplia su difusión y rápida acogida durante el siglo XVIII.

A partir de los años 30 los diseños se complican y la *piocha* se realiza a base de cartones, cintas, plumas y piedras engastadas (97). La mayoría de estas piezas están realizadas en plata, con el reverso dorado y guarnecidas con piedras preciosas o cristales coloreados. Los diseños conservados en los tratados difundidos durante esta centuria demuestran una clara tendencia ha-

(92)A.S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copie polizze, Matr. 1045, 3 marzo 1750, recogido por Catello (1982), p. 37.

(93)A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale di Cassa, Matr. 1417, 30 ottobre 1742, p.532 retro, recogido por Catello (1982), p. 37.

Fig.10. Nicolás de Largillierre, *María Ana Victoria de Borbón y Farnesio*, 1724, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2277.



cia la rocalla asimétrica, coincidiendo con el gusto en boga en Europa.

Durante los años 40, los modelos de *piocha* repiten los esquemas vegetales de los ramos de pecho con los que las damas decoran el escote del vestido, a fin de crear cierta uniformidad en el *aderezo*. A partir de este momento los modelos comentados con anterioridad comienzan a entremezclarse, dando como resultado la aparición de complejas piezas de gran belleza (Fig.11 y Fig.12).

“El 14 de septiembre de 1748, Isabel María Téllez aportó al matrimonio dos piochas de plata. Una constaba de un tronco del que partían varias hojas y flores. En la parte superior llevaba una mariposa. La otra estaba compuesta por cintas, flores, hojas, engastes y cartones” (98).

El capricho con el que fueron realizados algunos de estos diseños para adornos de cabello impide localizar retratos de la época que reproduzcan fielmente estas piezas. Junto a ello y al igual que ocurre con los pendientes de tipo *girandole* y otras alhajas de este periodo, podemos considerar estas piezas, algunas recogidas en el álbum de la BNE, como elementos de carácter desmontable. El gusto por los *aderezos* realizados en base a un diseño unitario exige el empleo de elementos preciosos desmontables a fin de con-

(94)A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale di Cassa, Matr.1377, 3 giugno 1740, recogido por Catello (1982), p. 36
(95)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº inv. 0014.

sentir la combinación de los mismos. Por esta razón, muchas de las joyas realizadas durante finales de esta centuria se componen de elementos fácilmente intercambiables de acuerdo al gusto personal del portador o las exigencias de la ocasión(99). Acudimos al imaginario francés de la época a fin de contextualizar estas piezas. El peinado femenino anterior a los años setenta del siglo XVIII se realiza a partir de pequeños rizos apretados contra la cabeza siguiendo el estilo denominado “*Fontagne*” que, en boga desde el reinado de Luis XIV, emplea en su decoración pequeños elementos preciosos colocados, generalmente, a un lado de la cabeza. Durante el último cuarto de esta centuria y siguiendo el gusto rococó imperante de la época, las damas decoran sus cabezas con complicados peinados que sugieren descomunales cabezas adornadas con toda clase de objetos, preciosos o no; desde joyas a gasas, plumas o cintas(100). Sirvan de ejemplo aquellas láminas que ilustran la obra de Madame le Beau (1778-1785): *Galerie des modes et costumes français*(101). Obsérvese con atención aquellos modelos de peinados recogidos bajo la definición de *Coeffure à la Flore* o *Pouff à l’Asiatique*. El aspecto general del conjunto de elementos empleados para el adorno de estos modelos de peinados se aproximan al de las piezas representadas en los dibujos de la Biblioteca. En España también se conservan algunos retratos de la reina *María Luisa de Parma* donde se observa cómo ésta decoraba sus tocados con grandes plumas siguiendo la moda parisina. Este es el caso del retrato del Museo de Bellas Artes de Cádiz de Antonio Carnicero pintado en 1789(102) o el del realizado por Goya en 1790, *María Luisa de Parma, reina de España*, del Museo del Prado(103). Un modelo diverso a los representados en los dibujos pero compuesto también por cinta, pluma y pieza metálica luce la reina en el retrato de Mariano Salvador Maella ejecutado entre 1789 y 1792(104).

El motivo vegetal inunda, a partir de los años 40 de esta centuria, la producción de la época, estableciéndose junto al lazo como elemento decorativo característico del periodo. Consideramos necesario, por tanto, incluir ciertas consideraciones en relación a su introducción.

Europa es invadida a partir de la segunda mitad del siglo XVI de nuevas y numerosas plantas exóticas que, provenientes del Nuevo Mundo, de la Península Balcánica y de Asia Oriental, desencadenan la pasión por las flores bulbosas de vivos colores. Emblema del siglo XVII es el tulipán. Esta nueva flor que penetra en Europa suscita no sólo el interés de botánicos y naturalistas. El tulipán se convierte en un auténtico producto de lujo, generando un característico fenómeno denominado “tulipomania” que afecta notablemente al traje. Durante los primeros años del siglo XVII aparecen los conocidos como *Florilegi*, textos estampados y coloreados en acuarela que recogen las representaciones de las flores más apreciadas de la época. Si bien muchas de estas obras se relacionan estrechamente con un ámbito científico, pronto son empleadas por pintores de naturalezas muertas, tejedores, joyeros y orfebres entre otros. En relación a esto, Nicholas Cochin publica en París en 1645 *Livre Nouveau de Fleurs très útil pour l’art d’Orfèvrerie, et autres*. La obra, destinada a joyeros, orfebres, artesanos del coral y los pintores de cerámica, es concebida como cuaderno de modelos a imitar. Otro texto de gran importancia para la implantación definitiva de las formas vegetales en la joyería europea de los siglos XVII y XVIII es *Livres De Fleurs Propre pour Orfèvres Et Graveurs*, realizada y editada en París por Jacques Vauqueren el año en 1680. Este grabador, activo en Blois durante la segunda mitad del siglo XVII y miembro de una importante familia de orfebres, introduce definitivamente el motivo floreal, divulgando y transfiriendo en el campo de la joyería el motivo de la guirnalda y del *bouquet*, típico de las naturalezas



Fig.11. Anónimo, *adornos para cabello*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/1.



Fig.12. Anónimo, *adorno para cabello*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/41.

(96) Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2277.

(97) Aranda Huete (1999), p. 379.

(98) *Ibid.*, p. 381.

(99) Véase D’Orey (1995), pp. 50-51.

(100) Véase Sánchez (2007), pp. 87-94.

(101) BEAU, Mme. le, *Galerie des modes et costumes français*. Paris, chez les Srs Esnauts et Rapilly, 1778-1785.

(102) Cádiz, Museo de Bellas Artes de Cádiz, nº inv. 20141

mueratas de la época.

Si bien este comercio en auge marca la introducción del motivo floreal en la joyería del Seiscientos, ésta se basa, además, en motivos de carácter material. Se observa una disminución en el empleo de las piedras preciosas motivada, probablemente, por el colapso de las minas activas en este periodo. Esta situación favorece el desarrollo de toda una amplia variedad de alhajas decoradas a esmalte donde el virtuosismo de su diseño prima sobre el valor intrínseco del material empleado. El motivo floreal se adapta, por lo tanto, a las exigencias de del gusto en boga. Asimismo es necesario destacar cómo las férreas Leyes Suntuarias impiden el acceso a determinadas piezas preciosas a ese sector de la sociedad enriquecido y carente de título, motivando la popularidad de estas alhajas (105).

Durante el siglo XVIII la joya muta nuevamente. Se abandona el esmalte a favor del empleo de las piedras preciosas. Este hecho aparece fuertemente relacionado con la apertura de las minas de Brasil. Se reduce el metal empleado en la ejecución de las alhajas y las piezas muestran ahora un aspecto aéreo. Si el motivo del lazo marcará la producción durante los años 20 de esta centuria, durante los años 40 y en especial a partir de los años 60 asistimos a un nuevo auge del motivo vegetal, siempre presente durante las primeras décadas del siglo. Las últimas décadas del XVIII se caracterizan por la combinación bizarra de los elementos decorativos hasta entonces empleados, dando lugar a alhajas de gran fantasía y ricas en decoración.

Como ocurre con la mayor parte de las piezas de joyería a lo largo de esta centuria, los diseños se complican a medida que éste avanza. Un análisis crítico de los diseños consultados en comparación con los retratos de la época nos lleva a plantear la posibilidad de que la *piocha* fuese desmontable. De esta manera su aspecto podía siempre variar en función de la ocasión o del *aderezo* al que acompañase. Así mismo es necesario destacar que las piezas de adorno para el cabello aquí expuestas no fueron las únicas empleadas a lo largo del siglo XVIII. Los peinados de las damas dieciochescas se caracterizan por la fantasía y la creatividad; así, y junto a *piochas* y alfileres de cabello, podemos observar en los retratos de la época botones simples guarnecidos con pedrería, grandes piedras y perlas aisladas, hilos de perla, redecillas de hilo de oro, diademas y tiaras entre otros.

Pendientes

El abandono progresivo de los aparatosos peinados que ocultan las orejas de las damas favorece la aparición de nuevos modelos. Los pequeños pendientes *de calabacilla* (106), en auge durante el siglo XVI, dan paso a nuevos prototipos de mayores dimensiones. Los pendientes en boga en España a finales del Seiscientos adoptan la forma de un cuerpo alargado a modo de chorrera que llega hasta los hombros. Debido su gran peso, estas piezas deben ser fijadas a las pelucas o al cabello mediante cintas de tela. Durante el siglo XVII, la proliferación de grandes escotes y la progresiva desaparición de los complicados peinados favorecen el gusto por los pendientes de gran tamaño, surgiendo así los denominados como *orejeras*, más ligeros que los anteriores, aunque no por ello más pequeños. Son piezas realizadas en filigrana de oro y plata, decorados con esmaltes y guarnecidos con piedras, cristales y perlas. Un análisis crítico de los retratos femeninos realizados entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII demuestran que estos modelos se mantuvieron vigentes durante las primeras décadas del Setecientos (107).

(103)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº inv. 7108.

(104)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº inv. 8103.

(105)Casprini (2001), pp. 101-131.

(106)Pendiente conformado por un broqueli-
llo guarnecido con pedrería y una perla o

La denominación más frecuente empleada en la España del XVIII es la de *arracada*, aunque también pueden aparecer recogidos en los textos de la época con los nombres de *zarcillos* y *perendengues*. Pendientes, por lo general, de grandes dimensiones, emplean como sujeción al lóbulo aros, ballestillas, muelles o cierres de candadillo. En ocasiones, este cierre se oculta por una pieza a modo de botón guarnecido con pedrería que recibe el nombre de *broquelillo*. En contraste a estos grandes ejemplares podemos encontrar también aretes simples de diseños vegetales o simples *broquelillos* guarnecidos con pedrería.

· Pendientes de calabacilla.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII uno de los modelos de pendiente más difundido es aquel compuesto por un *broquelillo* y una, en ocasiones hasta dos, piedras o perlas de forma almendrada. Este tipo de pendiente se sirve de piedras preciosas de gran tamaño y perlas de buen oriente. Su origen se encuentra en los *pendientes de calabacilla* en auge durante el siglo XVI, de ahí la utilización de dicha nomenclatura. En ocasiones, los elementos que penden del broquelillo podían, además, ser piezas metálicas labradas o esmeraldas, siendo lo más común el empleo de perlas.

En la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid se conserva un retrato de *María Luisa Gabriela de Saboya* realizado por Miguel Jacinto Meléndez en 1712 (108) en el que la reina luce un ejemplar conformado por un *broquelillo* y tres perlas. En otro retrato de la soberana también realizado por Meléndez hacia 1712 y conservado en el Museo Cerralbo de Madrid(109) se puede observar un pendiente compuesto por un *broquelillo* y una perla. Con frecuencia el elemento pendiente del broquelillo coincide con el adorno central del collar.

Aunque este tipo de pieza pueda relacionarse con el *girandole*, que más adelante estudiaremos, no puede calificarse como tal al no contar con el cuerpo intermedio labrado en metal característico de este tipo de piezas.

· Pendeloque.

El *pendeloque* se impone como uno de los modelos más difundidos durante esta centuria; sin embargo, hemos de acudir a fuentes secundarias para conocerlos pues son pocos los ejemplares que han sobrevivido al paso de los años y al cambio de gusto. Aunque algunos estudiosos afirman que alcanzaron su auge en la década de los 70, en España se utilizan desde principios de siglo (110). Este tipo de pendiente se compone por un *broquelillo* circular, oval o geométrico del que pende un cuerpo intermedio en forma de lazo al que le sigue una pieza de forma almendrada o lágrima (Fig.13 y Fig.14). Excepcional ejemplar realizado en plata guarnecido con diamantes luce María Amalia de Sajonia en el retrato de Giuseppe Bonito realizado hacia 1744 (111).

Por regla general, en los tratados de joyería de la época que mencionamos anteriormente, los modelos de pendiente de tipo *pendeloque* y *girandole* aparecen representados juntos. Apuntamos como característica de la joyería de este periodo la posibilidad que ofrecen estas alhajas para ser desmontadas de modo que sus elementos puedan combinarse con cierta facilidad. De esta forma, manteniendo tanto el *broquelillo* como el cuerpo central, el *pendeloque* puede convertirse en un improvisado *girandole* al aumentar el número de piezas pendientes.

pieza metálica en forma de almendra o lágrima suspendida de él. Este modelo se retomará en España durante el primer cuarto del siglo XVIII.

(107) Véase Aranda Huete (1999), pp. 385-386 y Arbeteta Mira (1998), p. 61.

(108) Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, nº de inv. 02340.

(109) Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, nº inv. VH 0470.

(110) Aranda Huete (1999), p. 387.

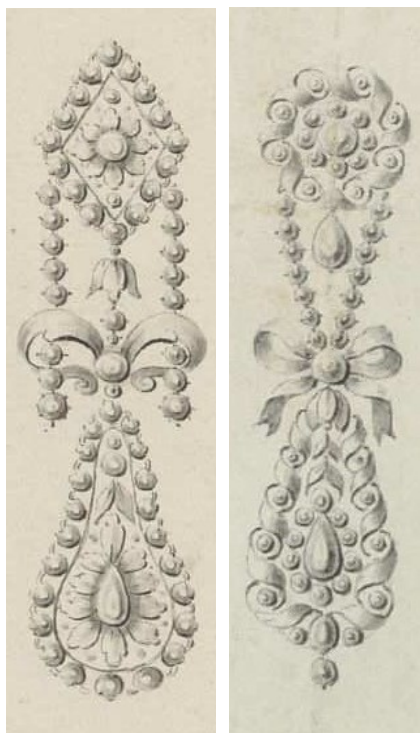


Fig.13. Anónimo, *Pendeloque*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/4.

Fig.14. Anónimo, *Pendeloque*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/36/1.

Fig.15. Giuseppe Bonito, *La reina María Amalia de Sajonia*, hacia 1744. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2354.



· *Girandole*.

Muchos de los pendientes que hoy aparecen en uso en las zonas rurales españolas, especialmente en relación con el uso del traje regional, tienen su origen en el *girándole* (112). Se compone de tres elementos de diseño unitario: un *broquelillo*, cuerpo central y tres o cinco piezas colgantes. Los tres elementos eran desmontables, permitiendo la combinación de motivos o un uso más sencillo (113). Tienen su origen en los lazos de seda que durante el segundo cuarto de siglo XVII se empleaban para decorar los pendientes. Aunque se documentan en Francia en la década de los 40 gracias a los dibujos de Arnold Lulls (114), el *girandole* alcanza su popularidad gracias a los diseños de Gilles Légraré (115) en los años 60 de esta centuria (Fig.16 y Fig.17). Mientras que el anverso se guarnece con pedrería, el reverso se decora con esmalte. Ésta se establece como una de las principales diferencias con el *girandole* del Setecientos que, al igual que el resto de la producción del periodo, abandona progresivamente el empleo del esmalte.

Son diferentes las explicaciones que sostienen la popularidad del *girandole* durante el siglo XVIII. Una de ellas se relaciona estrechamente con el gusto en boga en relación con el traje y el peinado. Como mencionamos con ante-

(111)Madrid, Museo Nacional del prado, nº de inv. 2357. Véase Díez (2010), pp. 59-70.

rioridad, los complejos peinados y las aparatosas pelucas se sustituyen ahora por un peinado discreto y recogido, despejando la cara y las orejas; así mismo, los escotes se ensanchan. Todo esto lleva a focalizar la atención sobre el cuello y las orejas (116). Por otra parte, la calidad de las piedras empleadas, la mejora en la talla de las mismas y el progresivo abandono del abundante metal da lugar a alhajas que sobresalen por su brillo. Este hecho, unido al movimiento de la cabeza y a los sutiles juegos de luces y sombras producidas por la iluminación de la época, hace del *girandole* un esencial del joyero femenino. Todo esto, sin embargo, es posible gracias a la apertura de las minas de Brasil en 1723, al desarrollo de la talla brillante alrededor de 1700 por el veneciano Vincenzo Peruzzi y al diferente empleo de alhajas diurnas y nocturnas por parte de las damas de la época.

En Europa durante el siglo XVIII se emplearon las piedras de color, perlas, pastas y cristales en la montura de aquellas piezas lucidas durante el día, reservando el uso del diamante para las joyas nocturnas. En Madrid y Nápoles, sin embargo, se emplearon indistintamente, desarrollándose a su vez un extraordinario gusto por el empleo de la esmeralda (Fig.20). Las primeras se montan en oro mientras que los brillantes se montaron en plata a fin de potenciar el brillo de la piedra (117).

Escasa evolución se observa en el *girandole* a lo largo de la centuria que tiende, como el resto de la joyería de la época, al aumento de su tamaño según avanza el siglo. Así, a principios del XVIII priman los modelos de cuerpos alargados mientras que a finales de siglo éstos se acortan y ensanchan (Fig.18, Fig.19 y Fig.20).

A partir de los años 60 del siglo XVIII, el motivo en forma de lazo del cuerpo central del *girandole* (Fig.19) se sustituye por elementos vegetales, coincidiendo con el auge del ramo de pecho y la introducción de estas formas en otras alhajas (véase Fig.20). A partir de esta fecha se difunden, además, modelos de grandes dimensiones, moda que, según Arbeteta Mira, se tiene por española dada la extraordinaria cantidad de ejemplares que se conservan (118). Sirvan de ejemplo aquellos recogidos en *Retrato de una Dama*. Anónimo conservado en el Museo Cerralbo de Madrid y fechado hacia 1780, reproduce el modelo de *girandole* de grandes dimensiones y desarrollo longitudinal (119). Similares son aquellos que luce *María Luisa de Parma, princesa de Asturias*, en el retrato realizado hacia 1765 por Antón Raphael Mengs(120). Si bien es cierto, en este caso la alhaja destaca por la fastuosidad de los diamantes empleados en su ejecución. De excepcional factura son aquellos que luce la *Infanta María Luisa de Borbón* en el retrato de 1763 realizado por Lorenzo Tiépolo(121). Realizados en plata y guarnecidos con piedras coloreadas, conforman un *aderezo* con el resto de las piezas representadas. Su forma nos recuerda a los modelos de *girandole* difundidos durante la primera mitad de la centuria (véase Fig.18).

La popularidad de este tipo de alhaja es tal que su modelo pronto es adoptado por damas de diversa clase social. Estos modelos se caracterizan por sus grandes dimensiones y el empleo de abundante metal. Así mismo y ante el elevado coste de las piedras preciosas se documenta el empleo de cristales en su ejecución. Sirva como ejemplo los *aderezos* que lucen las damas en *Mozas tocando el pandero* de Ramón Bayeu y Subías realizado hacia 1777 (122).

El pendiente de tipo *girandole* goza durante todo el siglo XVIII de una notable popularidad en las cortes europeas. En relación al ámbito partenopeo,



Fig.16. Arnold Lulls, *Two designs for a pair of pendants or earrings*, 1585-1640. Londres, Victoria&Albert Museum, nº de inv. D.6:10-1896.

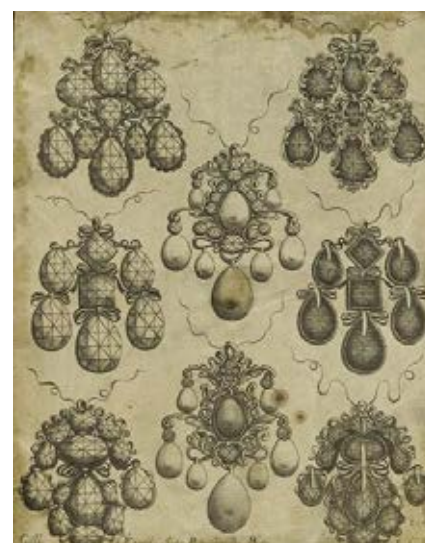


Fig.17. Gilles Légaré, *girandole*, 1650-1660. Londres, Victoria&Albert Museum, nº de inv. 21631:2(115).

(112)Arbeteta Mira (1998), p. 61.

(113)Aranada Huete (1999), p. 388.

(114)Véase Hayward (1986), pp. 227-237.

(115)Véase Fuhring (2004), pp. 277.

(116)Mascetti y Triossi (1990), p.43.

(117)Véase Evans (1970), p.152.

(118)Arbeteta Mira (1998), p. 62.

(119)Madrid, Museo Cerralbo, nº de inventario 03796.

(120)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2189.

(121)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 7435.

Fig.18. Anónimo, *girándole*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/27.

Fig.19. Anónimo, *girándole*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/30.

Fig.20. Anónimo, *girándole*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/34.



los documentos a este punto consultados establecen al *girandole*, denominado "*fioccagli*", como una de las alhajas favoritas de las damas de la época.

"A Don Pietro Santi ducati 36 e per esso a Giuseppe Marsilia per saldo e fino al pagamento di tutte e qualsivogliano pretenzioni del medesimo e per l'intero prezzo di due fioccagli con 4 diamanti, uno smeraldo nel mezzo ed un altro smeraldo lavorato ad uso di mandorle, sciolto per cadauno di essi fioccagli" (123).

(*Omissis*).

Sirva, además, como ejemplo, los reproducidos por Miccione en 1773. Bajo la *Gogliè*; es decir, el collar, aparecen representados *Orecchini*; es decir, pendientes. Éstos, que aparecen denominados como apuntamos con anterioridad en otros inventarios napolitanos de la época como *fioccagli* (124), reproducen las formas del popular *girandole* francés. De similar factura son aquellos lucidos por la *contessa Filo della Torre di Santa Susana* en la obra atribuida al círculo de Gaetano de Simone realizada hacia 1772 (125).

· Otros modelos.

Además de los modelos analizados con anterioridad, damas y reinas lucieron pendientes más sencillos. Estos, por regla general, se conforman por un *broquelillo* simple a modo de botón y guarnecido con piedras. Ejemplar similar al descrito puede observarse en *Retrato femenino* atribuido a Genaro Boltri y realizado hacia 1780 (126) o en el retrato de *Mariantonia Carafa di Roccella* de Gaetano de Simone realizado hacia 1775 (127). Otros modelos son aquellos compuestos por una; en ocasiones hasta dos, grandes piedras preciosas, generalmente diamantes, que se suspenden directamente del lóbulo de la oreja. En el retrato de *María Amalia de Sajonia* realizado por Anton Rafael Mengs hacia 1761 (128), la soberana luce unos sencillos pendientes compuestos por dos grandes diamantes aparentemente engastados sobre una montura simple. Un interesante ejemplo de pendiente puede observarse en el retrato de *María Pilar de la Cerda y Marín de Resende, duquesa de Nájera* realizado hacia 1795 por Vicente López Portaña (129). La duquesa luce ejemplares compuestos por una gran piedra circular azul rodeada por una cinta guarnecida con brillantes y que parecen asirse al lóbulo de la oreja por medio de una lanceta o gancho.

Por su parte, las damas pertenecientes a estamentos sociales inferiores lucieron alhajas propias que no encontramos representadas en los retratos de corte. Los documentos de la época recogen noticias acerca del empleo de simples aros de oro. Observemos cómo, por ejemplo, "en la dote de Bernar-

(122)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 3373.

(123)A.S.B.N. Banco dello Spirito Santo, giornale di Cassa, Matr. 1377, 4 febbraio 1740, recogido por Catello (1982), p. 36.

(124)Véase Verdejo Vaquero (2015), p. 609.

(125)Colección privada. Véase Pisano (1996), p. 99.

(126)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 0824.

(127)Colección privada. Véase Pisano (1996), p. 87.

da Ortiz y Sarmiento se mencionan dos arillos de candadillo realizados en oro con un colgante en cada uno en que se ensartaban seis granos de ajófar..." (130). Así mismo, Aranda Huete recoge noticias acerca de los populares *miramelindo* o *picamicor* que, según las crónicas, lucieron las damas a la llegada de Felipe V a Madrid. Estos se componen de una cruz guarnecida con piedras de Francia de la que penden tres piedras o perlas aperilladas.

Collares

El escote del vestido femenino se amplía progresivamente durante esta centuria como apuntamos con anterioridad. Durante las dos primeras décadas del siglo XVIII el adorno del pecho se realiza mediante el empleo de broches, joyas, *joyeles*, lazos, ramos y, por supuesto, *petos*. A partir de la década de los años 30, el collar complica sus motivos. El paulatino abandono del empleo de grandes piezas de joyería en el adorno del pecho propicia el protagonismo del collar que ahora incorpora el lazo como motivo principal en su composición. Hasta esta fecha, la pieza por excelencia empleada en el adorno del cuello es el hilo de perlas, imprescindible en el joyero femenino de la época y cuyo uso se mantiene vigente durante todo el siglo XVIII. De una o varias vueltas, las perlas o granos de aljófar se ensartan en finos hilos que rodean la garganta a modo de gargantilla. Su uso se popularizó tanto en la corte madrileña como en la partenopea (131). En ocasiones estos collares incorporan un elemento central como una cruz, un botón joyelado o una piedra o perla aperillada. En el retrato realizado por Juan Carreño de Miranda de *María Luisa de Saboya, primera esposa de Felipe V* (132), fechado durante el primer cuarto del siglo XVIII se puede observar un ejemplar de hilo simple de perlas. Por su parte, *Isabel de Farnesio* luce en el retrato realizado por Miguel Jacinto Meléndez entre 1718 y 1722 (133) un collar de hilo de perlas del que pende una alhaja de tres cuerpos conformada por un botón o presilla guarnecido con piedras, un eslabón simple y una pieza joyelada con piedra central de grandes dimensiones. Amalia Aranada Huete, en relación a los retratos conservados de Isabel de Farnesio, asegura que la reina poseyó un único collar de hilo de perlas que luce solo o acompañado de una pieza central intercambiable (134). Aranda Huete menciona, además, otros modelos de collar corto a modo de gargantilla realizados a base de eslabones guarnecidos con piedras, generalmente diamantes:

"El 28 de abril de 1713 se inventarió un collar o gargantilla realizado en oro, con el reverso de los eslabones pulido, compuesto por veintitrés lazos pasadores iguales, excepto uno más grande, colocado en el centro. El 29 de abril de 1721 se embargó un collar o gargantilla de diamantes y esmeraldas con un lazo pequeño en el centro, guarnecido con la misma pedrería, que había pertenecido a Luís de Valdés"(135).

Sirva como ejemplo el retrato de *María Ana Victoria de Borbón* realizado por Miguel Jacinto Meléndez hacia 1727(136), donde la infanta luce una gargantilla de eslabones en forma de rosas guarnecidas con piedras y de cuyo centro pende una pieza de mayores dimensiones y diseño similar al de los eslabones.

A finales de los años 30 observamos una variación destacada en el collar femenino. Los modelos se alargan partiendo del centro. Este hecho se debe, como apuntábamos con anterioridad, a la progresiva pérdida de protagonismo de las alhajas para el pecho y a la reducción de su tamaño. Así, a partir

(128)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2201.

(129)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 3238.

(130)Aranda Huete (1999), p. 391.

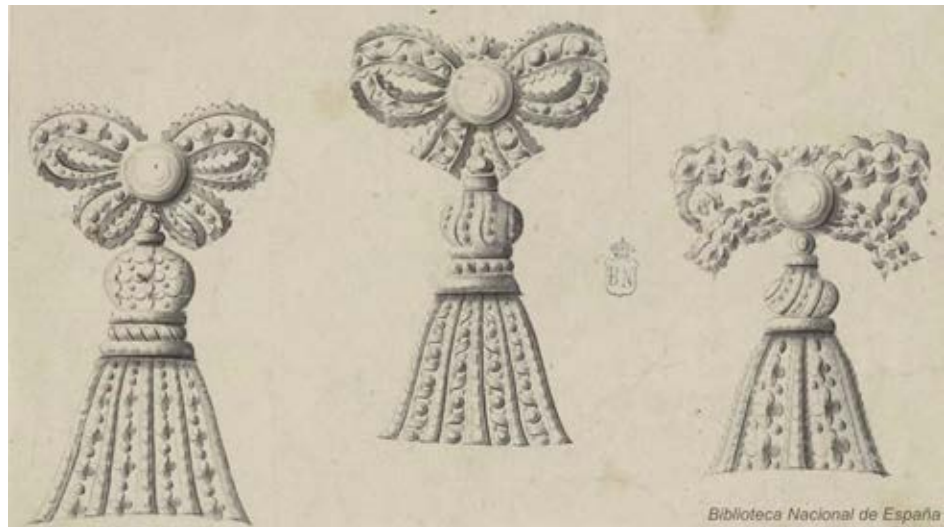
(131)Ente los bienes inventariados a la muerte de la reina María Carolina de Austria en 1793 se recoge un "*filo di perle con coreto brillante*" valorado en 5630 ducados y dejado en herencia a su hija María Cristina. Véase Catello (1972), p. 27.

(132)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 0731.

(133)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 7604.

(134)Aranda Huete (1999), pp. 292-393.

Fig.21. Anónimo, *pinjante o lazo de cuello*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/12/1.



de los años 40 aparece el modelo denominado con el nombre de *corbata*, termino en uso durante el siglo XVII. Similar a la *crúz de pescuezo*, este tipo de piezas joyeladas se lucen ajustadas a la garganta y sujetas con pasadores a cintas textiles. La corbata presenta multitud de diseños: pinjantes con forma de lazo y cuerpo pendiente a modo de chorrera, lazo simple o chorrera de pedrería entre otros (Fig.21 y Fig.22). La pedrería, sustituida en ocasiones con cristales coloreados, es la protagonista en la realización de este tipo de piezas. En el retrato de *María Carolina de Hasburgo-Lorena, reina de Nápoles* realizado por Anton Rafael Mengs hacia 1768 (Museo Nacional del Prado, nº de inv.2194) la soberana luce un ejemplar de *joya de cuello* similar a los analizados anteriormente.

Aparece también a partir de los años 40 el modelo conocido como *devota* que alcanza gran popularidad entre las damas de la época. Se trata de una gargantilla de eslabones de variado diseño con lazo o pieza central del parte un ramal y que manteniendo el diseño de la gargantilla, conforma un collar en forma de "T" (137) - Fig.3-. *Tomas de Aliaga, viuda de Salcedo*, luce en el retrato realizado por Antonio Carnicero Mancio hacia 1795 (138) un *aderezo* similar a los recogidos en el álbum de la BNE compuesto por alfileres para cabello con diseño de flor, *piocha*, pendientes de tipo *girandole* y *devota*. Es importante destacar la existencia de una *devota* fechada en el último cuarto del siglo XVIII entre los fondos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (139) que, realizada en plata guarnecida con cristales y topacios, reproduce las formas de los diseños conservados en la BNE.

A mediados del siglo XVIII los diseños de collar se complican con la incorporación de una o dos caídas que, en forma de herradura, abarcan el escote femenino (Fig.24). Este tipo de alhajas aparecen documentadas tanto en el ámbito madrileño como partenopeo. Un análisis crítico de la bibliografía reciente, y en especial de los trabajos de Amelia Aranda Huete sobre los dibujos conservados en el Archivo del Palacio Real de Madrid (140), consiente proponer una nueva interpretación de las joyas representadas por Giovanni Miccione que difiere de aquella realizada en 1982 por Angela Catello (141). Esta especialista en joyería setecentescas describe las piezas representadas en la zona superior izquierda de ambos aderezos (véase Fig.3) como dos *manizze* o brazaletes realizados siguiendo un motivo vegetal continuo. El *pendente*, indicado como "solo", se dispondría, a modo de pulsera, sobre una cinta de terciopelo junto con aquellas piezas de perfil circular que Catello identifica como *ciappe* (142). Entre los dibujos de joyas realizados con motivo de la boda de la Infanta María Luisa de Borbón en 1764 (143), Aranda Huete recoge piezas de factura similar a las anteriormente descritas. Si bien

- (135) A.G.P. Registro de Escrituras, reg. 5277 y A.G.P. Sec. Reinados, Felipe V, leg. 124 (307), recogido por Aranada Huete (1999), p. 393.
 (136) Madrid, Biblioteca Nacional de España, nº de inv. 522.
 (137) Arbeteta Mira (1998), p. 58.
 (138) Madrid, Museo Nacional del Prado, nº inv. 2649.
 (139) Madrid, Museo Nacional de Artes decorativas, nº de inv. 5289.
 (140) Véase Aranda Huete (1993), pp. 33-39 y Aranda Huete (1998).
 (141) Catello (1982), p. 24.
 (142) *Ibid.*
 (143) Aranda Huete (1998), p. 46.

el diseño de las primeras se complica con la adición de una o más caídas en forma de herradura, nos permite reconocer en las alhajas representadas por Miccione collares con motivo central en forma de lazo al que se le añade un elemento pendiente. Esta alhaja aparece denominada en el inventario que precede a los diseños con el término *Gogliè* (144). Es importante destacar el carácter desmontable e intercambiable de la joya como característica de la producción del periodo, permitiendo la combinación sus elementos, así como su empleo en función de un acontecimiento específico. Este hecho explica por qué Miccione señala como “solo” aquella pieza que pende del lazo central del collar. Así mismo, el autor representa una sola parte del desarrollo de éste, especificando a través de la nota la realización de una segunda pieza de idéntica factura que viene a completar el conjunto. Esta disposición se repite en ambos aderezos. *María Luísa de Parma, princesa de Asturias* luce en el retrato realizado hacia 1765 por Anton Raphael Mengs (145) un collar similar a los representados por Miccione, si bien éste se dispone sobre una cinta de terciopelo negro siguiendo la moda imperante. Un interesante ejemplar de *Gogliè* de diamantes con cruz *a pendant* aparece representado en *Ritratto di gentiluomo* atribuido a Gaspare Traversi y fechado en torno a 1765 (146). El personaje indica con la mano derecha la presencia de una figura hoy ausente y que con toda seguridad corresponde a su esposa.

La iconografía del cuadro, donde aparece representado sobre la mesa un magnífico aderezo de diamantes y rubíes, se vincula con la tradición aristocrática basada en la cesión de las joyas familiares por parte del primogénito a su esposa(147). La escena en cuestión contextualiza, sin lugar a dudas, la ejecución de las alhajas de Casa Caracciolo.

Cruz

La cruz, motivo ornamental femenino y masculino, se configura durante los siglos XVI y XVII como un atributo de fuerte componente religioso. Lucidas sobre el pecho a modo de broche o bien en un costado, aparecen generalmente decoradas con esmalte y adornadas con perlas que penden de

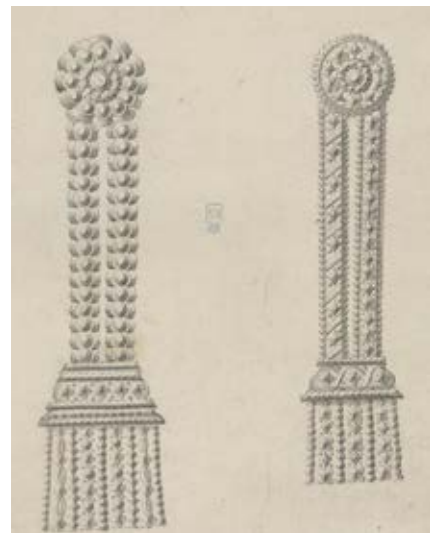
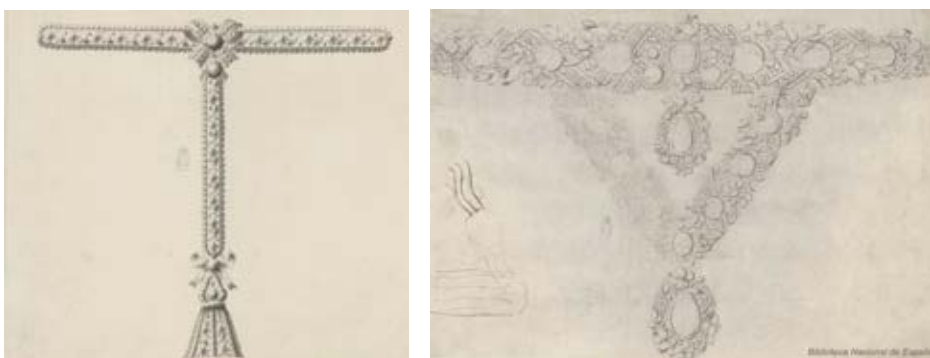


Fig.22. Anónimo, *Corbata*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/15/1.

Fig.23. Anónimo, *devota*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/15/1.

Fig.24. Villar?, *collar con desarrollo en herradura*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/15/1.

los extremos de sus brazos. A partir del Setecientos la cruz adquiere progresivamente un carácter civil; de esta forma, las joyas con forma de cruz se difunden ampliamente entre las damas de la época. Éstas se lucen en relación a los modelos de collar vistos con anterioridad: colgadas de cintas de tela, preferiblemente terciopelo negro; suspendidas de hilos de perlas a modo de pieza central; o dispuestas a modo de *pinjante*, recibiendo el nombre de *cruz de pescuezo*. Pueden aparecer también como remate de *devotas*. Éstas son, generalmente, de cruz la tina, guarnecidas con brillantes o piedras coloreadas. En ocasiones pueden acompañarse de pendientes de diseño similar, conformando un improvisado aderezo.

(144)El collar puede aparecer denominado en los documentos napolitanos de la época con los términos de *goliera* o *gogliè*. Véase D'ARBITRIO (2006), p. 20.

(145)Madrid, Museo Nacional del Prado nº de inv. 2189.

(146)Colección privada. Véase Pisano (1996), p. 84.

(147)*Ibid.*



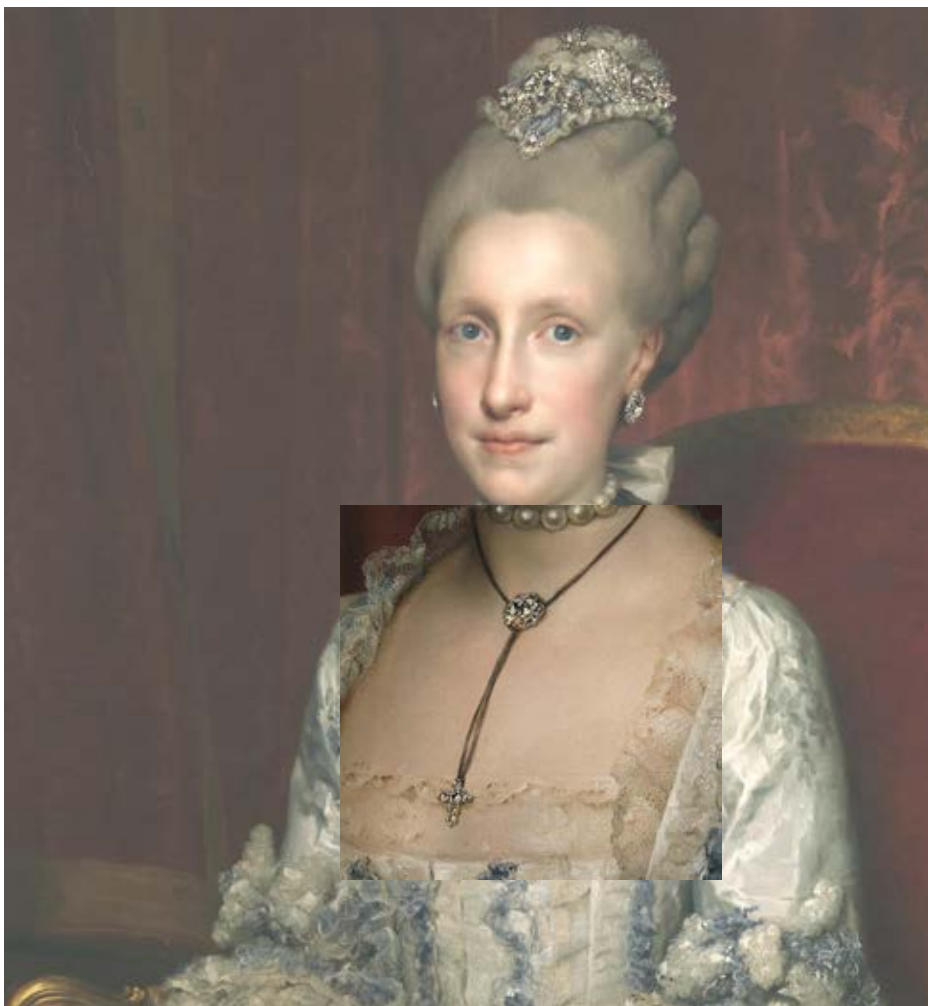
Fig.25. Anónimo, *modelo de cruz con pasador*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/14/1.

A partir de los años 30 del siglo XVIII se incorporan los motivos vegetales a este tipo de composiciones. La alhaja la conforman ahora dos piezas independientes: un pasador o presilla y la cruz propiamente dicha. Es precisamente en el pasador donde se introducen los motivos vegetales y de fantasía que renuevan la apariencia general de este tipo de joyas que se mantienen vigentes durante toda la centuria (Fig.25). *María Luisa de Borbón, gran duquesa de Toscana* luce en el retrato realizado en 1770 por Anton Rafael Mengs (148) un ejemplar compuesto por pasador y cruz guarnecidos con diamantes (Fig.26). Junto a estos modelos aparece también aquél conformado por un botón o pasador en forma de rosilla, eslabón y cruz cuadrada guarnecida con pedrería (149).

Adornos para el pecho

El adorno para el pecho adquiere durante las primeras décadas del siglo XVIII una importancia capital. El triunfo definitivo del traje francés en las cortes de Madrid y Nápoles difunde un modelo de vestido femenino caracterizado por un corpiño descotado, mangas abollonadas y faldas rectas, abiertas y de larga cola(150). El progresivo ensanche del escote del vestido femenino a lo largo de esta centuria propicia, como apuntamos con anterioridad, el uso difundido de grandes piezas de joyería como el *peto*, joya generalmente reservada a reinas y princesas dado su elevado coste. Se difunden, además, otros modelos de menores dimensiones, como el *peto de media luna* o el *ramo de pecho*, que se mantienen vigentes durante todo el siglo. Uno de los principales problemas que encontramos a la hora de realizar un estudio detallado del adorno para el pecho durante el Setecientos es la sorprendente diversidad de términos empleados para definirlo. La diferen-

Fig.26. Anton Rafael Mengs, *María Luisa de Borbón, gran duquesa de toscana*, 1770. Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2199.



(148)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2199.

(149)Véase Roettgen (1999), p. 244.

cia, en la mayor parte de los casos, se centra en el modo de sujeción de éste al vestido y en su funcionalidad, ya fuese práctica o meramente ornamental (151). Pasamos a describir algunos modelos:

· *Peto*.

El *peto* se configura durante el siglo XVIII, debido a su tamaño y valor, como la alhaja más importante y compleja de la centuria. Éste puede llegar a cubrir la totalidad del pecho, abarcando desde el escote hasta el talle bajo del vestido, formando una pronunciada “V”.

Su origen se encuentra en la segunda mitad del siglo XVII. El paulatino abandono de la moda tradicional española en favor de la introducción de las formas francesas conduce a la renuncia gradual del empleo de la gorguera (152); hecho de capital importancia para el desarrollo de la joyería de este periodo. A finales de siglo, el escote desciende hasta descubrir los hombros; sin embargo, la altura aún considerable de éstos lleva a las damas de la época a emplear collares ceñidos a la garganta similares a los descritos con anterioridad. La necesidad de lucir ricas alhajas en ceremonias públicas y privadas promueve así la creación de costosas piezas de joyería para el adorno del escote. “La ostentación hizo que estas joyas crecieran, realzando siempre las formas de la delantera del vestido y prolongándose lateralmente o en vertical hacia el vértice del talle, para estilizar la silueta en lugar de recargarla”(153). El vestido femenino de estilo francés forma sobre el escote un triángulo isósceles de vértice agudo. Sobre este espacio se concentran numerosas y diferentes joyas que, a fin de conseguir cierta uniformidad en su disposición, se enlazan mediante citas y lazos, dando la impresión de tratarse de una única pieza. “El colmo del lujo es, por supuesto, tener una joya grande que sustituya ese mosaico, y pronto aparecen petos de grandes dimensiones con cuerpos o elementos que llegan a ocupar toda la delantera del pecho hasta el talle”(154). Así nace esta alhaja. Véase el retrato de *María Luisa Gabriela de Saboya* realizado por Nemesio López hacia 1761(155) donde se puede observar sobre el pecho de la soberana diferentes alhajas distribuidas según explicamos con anterioridad.

Generalmente el *peto* se realiza a partir planchas caladas de plata y oro sobre las que se dispone la pedrería. La riqueza de esta alhaja es tal que puede llegar a confundirse en los retratos de la época con los motivos bordados realizados sobre el vestido. Al contrario de lo que pueda desprenderse de la observación directa de las pinturas conservadas, el *peto* es una joya de diseño complejo conformada por varias piezas independientes enlazadas entre sí, todas ellas realizadas siguiendo un diseño unitario; no se trata de una única pieza triangular. Puede aparecer recogida entre los documentos de la época con el nombre de *cotilla*, *sobrepeto*, *petillo* y *brocamantón*. Además, puede denominarse con la palabra *joya* que define la alhaja femenina más importante que se luce sobre el pecho.

Según Arbeteta Mira (156), el origen del vocablo “peto” procede del latín, *pectus*, así como del italiano, *petto*, y con ella se define aquella pieza de armadura que protege esta parte del cuerpo. En cuanto al vocablo “petillo”, éste parece proceder de la palabra portuguesa *peitilho*, con la que se denominaba aquella joya de corte triangular que a comienzos del siglo XVIII son utilizadas para el adorno femenino. Por su parte, la palabra *cotilla* hace referencia a pequeñas y valiosas piezas de joyería.

Precisar el nombre, origen y descripción de este tipo de piezas es, sin lugar a

(150)Mejías Álvarez (2007). p. 472.

(151)Ibíd., p. 474.

(152)Adorno para cuello, generalmente de lienzo fino o telas transparentes, que se doblaba formando pliegues en boga en España durante los siglos XVI y XVII.

(153)Arbeteta Mira (2007), p. 45

(154)Ibíd.

(155)Madrid, Biblioteca Nacional de España, nº de inv. sig. IH/5383/8.

(156)Arbeteta Mira (2007), p. 43.

Fig.27. Louis-Michel van Loo, *Isabel de Farnesio, reina de España*, hacia 1739, Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2397.



dudas, una tarea compleja que complica su estudio. Los ejemplares conservados carecen, por regla general, de marcas de ejecución, mientras que la documentación del uso de una determinada pieza puede ser posterior a su aparición. Así mismo, la constitución del *peto* a partir de varias piezas independientes favorece el empleo de las mismas de forma individual, olvidando que una vez éstas pertenecieron a un conjunto mayor impidiendo su reconocimiento. Este es el caso del *peto* denominado “de media luna” que aparecen durante el primer tercio del siglo XVIII y que pudo formar parte de ejemplares completos(157).

Amelia Aranda Huete recoge en sus estudios dos tipos de *peto* difundidos durante el XVIII(158). Por un lado describe aquel modelo de aspecto uniforme y que recibe el nombre de *stomacher* o *devant en corsage*. En el retrato de *María Luisa de Saboya, primera esposa de Felipe V* de Juan García de Miranda realizado durante el primer cuarto del siglo XVIII(159) puede observarse uno de estos ejemplares. Según se desprende de los retratos analizados, a partir de los años 20 aparece el conocido como *peto con hechura de alamar*. Éste consiste en varias piezas independientes, generalmente tres, que se colocan de manera decreciente desde el pecho hacia la cintura, repitiendo así el esquema en “V” del modelo anterior. En el retrato realizado en 1723 por Jean Ranc de *Isabel de Farnesio, reina de España* (160), la soberana luce un ejemplar compuesto de tres piezas guarnecidas con brillantes y zafiros.

La palabra “alamar” hace referencia al sistema de sujeción mediante el empleo de corchetes que permite a la pieza adoptar diferentes formas(161). Por extensión del uso de este vocablo, se denominaron también así aquellos *petos* cuya función era únicamente decorativa. En el retrato de *Isabel de Farnesio, reina de España* realizado por Louis-Michel van Loo hacia 1739 (162) la soberana luce un ejemplar similar al anterior conformado por un *brocamantón*, pieza que describimos seguidamente, y dos piezas de tipo

(157)Ibid., p.44.

(158)Aranda Huete (1999), p. 419.

(159)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 0713.

(160)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2330.

(161)Arbeteta mira (2007), p. 44.

(162)La pieza aquí lucida por la soberana repite el esquema de color observado en el retrato realizado por van Loo en 1723.

alamar a modo de presillas (Fig. 27).

Letizia Arbeteta describe así el modelo de peto realizado durante las primeras décadas del siglo XVIII:

“piezas de tres cuerpos desmontables y combinables, con pasadores posteriores para su sujeción; motivos de roleos vegetales y hojarasca, al igual que las rosas, cincelados en masa de oro y calados, [...] de dibujo movido y ritmo aéreo; y preferencia por el diamante y la esmeralda (piedras falsas o perlas en las versiones más pobres) y perfil de triángulo invertido” (163).

Como indican Arbeteta Mira y Aranda Huete(164), los petos se cubrieron durante las primeras décadas del siglo XVIII con motivos vegetales de aspecto naturalista y tendencia hacia la rocalla barroca. A partir de los años 30 estas alhajas se realizan a base de cintas, cartones y engastes, todo ello formas derivadas del lazo (165). Es a partir de los años 60 cuando el peto complica su diseño, produciéndose la combinación de los elementos anteriores y marcados por el predominio de una cinta que recorre y articula toda la pieza (Fig. 28).

· *Brocamantón y joya con hechura de bariel.*

Como afirmamos con anterioridad, el *peto* viene definido durante el Setecientos mediante muchos y distintos nombres, dificultado su estudio y reconocimiento. Así, y aunque algunos especialistas afirman que el vocablo *brocamantón* define a este tipo de piezas, Amelia Aranda Huete lo recoge de manera independiente(166) y lo define así:

“era una pieza de gran tamaño que cubría el pecho de las damas y que abrochaba el cuerpo del vestido de lado a lado. Según algunos investigadores su origen se encuentra en el mundo medieval y en el Renacimiento cayó en desuso pero realmente su origen está en los broches comentados con anterioridad y se utilizaron hasta bien entrados el siglo XVIII” (168).

El *brocamantón* se identifica con una pieza de gran tamaño que cubre el pecho femenino y que aparentemente se corresponde en descripción con el *peto*; sin embargo, su carácter es funcional además de ornamental. Al contrario del *peto*, que cosido al vestido decora el pecho de las damas, el *brocamantón* abrocha el cuerpo del vestido, “por tal motivo, podemos considerar que las joyas que lucen las reinas y las damas de la corte cumpliendo esta función, deben denominarse así” (169). Ejemplo de *brocamantón* puede observarse en el retrato de *Isabel de Farnesio, reina de España* realizado por Louis-Michel van Loo hacia 1739(170). Se trata de una rica pieza guarnecida con brillantes y piedras coloreadas del que penden tres grandes perlas aperladas y que se coloca en la zona superior del escote (Fig. 27).

Según Aranda Huete(171), a partir de los años 20, aparece con frecuencia en la documentación conservada la denominada como *joya con hechura de bariel*. Según esta especialista, viene a sustituir al excesivo *brocamantón*, inspirándose en él y manteniendo su apariencia. La diferencia con el anterior se encuentra en que éste se coloca directamente sobre el vestido; su función es puramente ornamental. Presenta, generalmente, un diseño alargado, repitiendo el empleo de cintas, cartones y motivos vegetales. En el retrato de *María Ana Victoria de Borbón* realizado por Miguel Jacinto Meléndez hacia



Fig.28. Anónimo, *desarrollo de peto*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/45.

(163)Ibíd., p.61.

(164)Véase respectivamente Arbeteta Mira (1998), p. 61 y Aranda Huete (1999), p. 419.

(165)Véase Arbeteta Mira (2014), p. 372.

(166)Aranda Huete (1999), p. 406.

(167)Entiéndase los broches para el pecho y las mangas.

(168)Aranda Huete (1999), p. 406.

(169)Aranda Huete (1999), p. 407.

(170)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2397.

(171)Aranda Huete (1999), p. 408.

1727(172) puede observarse un ejemplar de *joya con hechura de bariel* con forma de triángulo invertido que se extiende a lo largo del borde del escote. Similar ejemplar luce *Isabel de Farnesio, reina de España* en el retrato realizado también por el mismo autor hacia 1718 y conservado en la Real Casa de la Moneda de Madrid (173).

· *Alamar.*

Amelia Aranda Huete define el alamar como “una presilla con su botón o un ojal superpuesto que se cosía en el borde del vestido o de la capa abotonándola aunque en ocasiones tenía una función puramente decorativa”(174). Al igual que ocurre con el lazo, el *alamar* nace como una pieza textil de carácter funcional, abrochar y sujetar, que se retoma a partir del siglo XVIII en su forma metálica. Se trata, por lo general, de piezas alargadas debido a la propia función de la joya. El número de piezas que integran los conjuntos de *alamares* varían de tres a cinco. Cuando el conjunto se compone de 5 piezas, dos de ellas son cosidas al interior del corpiño impidiendo su movilidad, mientras que otras dos se colocan sobre éste a modo de presilla y son unidas por una quinta pieza a modo de botón. Si el conjunto se compone de 3 piezas, son eliminadas las piezas intermedias.

Durante las primeras décadas del setecientos predominan los diseños a base de motivos vegetales o rocallas barrocas dando lugar, a partir de los años 30, a modelos realizados a base de cartones, engastes y cintas, siguiendo la moda de la época. Aunque también se guarnecen con esmeraldas, el diamante es la piedra más utilizada, prefiriéndose el oro para la montura de las piedras coloreadas y la plata para diamantes y cristales.

Aranda Huete apunta la dificultad en el reconocimiento de este tipo de piezas. El alamar es utilizado como broche ornamental o presilla de corpiños y mangas; sin embargo, ésta especialista afirma recoger entre la documentación analizada referencias a hebillas y adornos para el sombrero con esta denominación. Así mismo, es necesario destacar la escasez de ejemplares conservados al tratarse, según parece desprenderse del estudio de inventarios de la época, de piezas lucidas exclusivamente por reinas y princesas. “No es una joya que aparezca en los inventarios de nobles y burgueses, exceptuando aquellos que estuvieran más cerca de la corte” (175). A todo ello hemos de sumar la confusión que arrojan las descripciones recogidas en los inventarios pudiéndose confundir el *alamar* con el *peto en forma de alamar* analizado con anterioridad.

En el retrato de *María Amalia de Sajonia* realizado hacia 1740 por Giovanni Maria della Piane “Molinaretto” (176) la soberana luce un conjunto de seis alamares dispuestos en orden decreciente desde el escote abrochando el corpiño del vestido - Fig. 29 - (177). *María Luisa Gabriela de Saboya, cazadora* luce en el retrato realizado por Miguel Jacinto Meléndez hacia 1712 (178) una presilla o alamar que abrocha la zona superior del corpiño realizado en oro y guarnecido con piedras de color -Fig.30- (179).

En el ámbito partenopeo, este tipo de piezas aparecen registradas bajo el término *ciappe*(180). Sirvan como ejemplos las piezas representadas por Giovanni Miccione en 1773. Presentes en sendos *concerti*, estilísticamente reproducen los motivos decorativos del resto de piezas que componen el aderezo del cual forman parte. Morfológicamente se corresponden con piezas de perfil aperillado (Fig. 31).

(172)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 522.

(173)Madrid, Real Casa de la Moneda, nº de inv. RG/200.448.

(174)Aranda Huete (1999), p. 396.

(175)Ibíd., p. 398.

(176)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 5480.

(177)Véase Urrea Fernández (1989), p.108.

(178)Madrid, Museo Cerralbo, nº de inv. VH 0470.

(179)Santiago Páez (1990), p. 39.



Fig.29. Giovanni Maria della Piane, "Molinaretto", *Maria Amalia de Sajonia*, hacia 1740. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv, 5480. (Detalle).

Fig.30. Miguel Jacinto Meléndez, *María Luisa Gabriela de Saboya, cazadora*, hacia 1712. Madrid, Museo Cerralbo, VH 0470. (Detalle).

· Joya de pecho.

La *joya de pecho*, vigente ya en el siglo XVII, es una alhaja de carácter civil y su función es exclusivamente ornamental. Aunque en ocasiones éstas puedan ser denominadas como broches no lo son, pues son cosidas directamente sobre el vestido femenino y no prendidas a éste. Como joya civil, su importancia y valor reside en su capacidad ornamental; sin embargo, tanto la sociedad española como partenopea viven, durante el siglo XVIII, profundamente marcadas por la religiosidad, lo que explica la introducción de elementos devocionales en este tipo de piezas. Son consideradas durante el XVII como la alhaja por excelencia del aderezo femenino, pudiendo ser denominadas como *rosas*. Éstas se definen como alhajas de perfil más o menos redondeado colocadas en el centro del pecho y sobre el borde del escote. Es en los ambientes cortesanos donde la *joya de pecho* muta su forma a finales del siglo XVII adquiriendo un perfil triangular que se desarrolla a lo largo de la línea del escote; forma que mantendrá a lo largo del siglo XVIII dando lugar al *peto*.

La *joya de pecho* mantiene durante la primera mitad del siglo XVIII, introduciendo novedades de carácter técnico, los modelos difundidos en el siglo precedente. Podemos encontrar diferentes variedades de *rosa de pecho* atendiendo a su estructura. Cuando la alhaja no presenta ventana central, la atención se centra en el diseño, generalmente de tipo vegetal o a base de rocalla barroca. En las ocasiones en que la *rosa* presenta venta, la atención se centra sobre ésta. Entendemos como ventana aquél elemento central que determina el desarrollo de la pieza, pudiendo estar compuesto por una piedra, una miniatura "a la porcelana", bien de carácter civil o religioso, o por una cajuela de cristal a modo de viril. Cuando la *rosa* se decora con una escena de carácter religioso, bien sea una miniatura o a base de finas láminas de de hueso o marfil tallado, y se rodea de piedras, perlas o granos de aljófara, aparecen recogidas en los inventarios con el nombre de *relicario* o *guarnición* (181). Un ejemplar de *joya de pecho* con ventana central compuesta a partir de una gran piedra, presumiblemente un diamante, se observa en el retrato de *Maria Giovanna Battista, duquesa de Saboya* (Fig.32) realizado por Jacques Cortilleau hacia 1702 y conservado en el Museo Nacional de Prado (182).

Si atendemos al perfil de *la joya de pecho* podemos encontrar hasta tres mo-



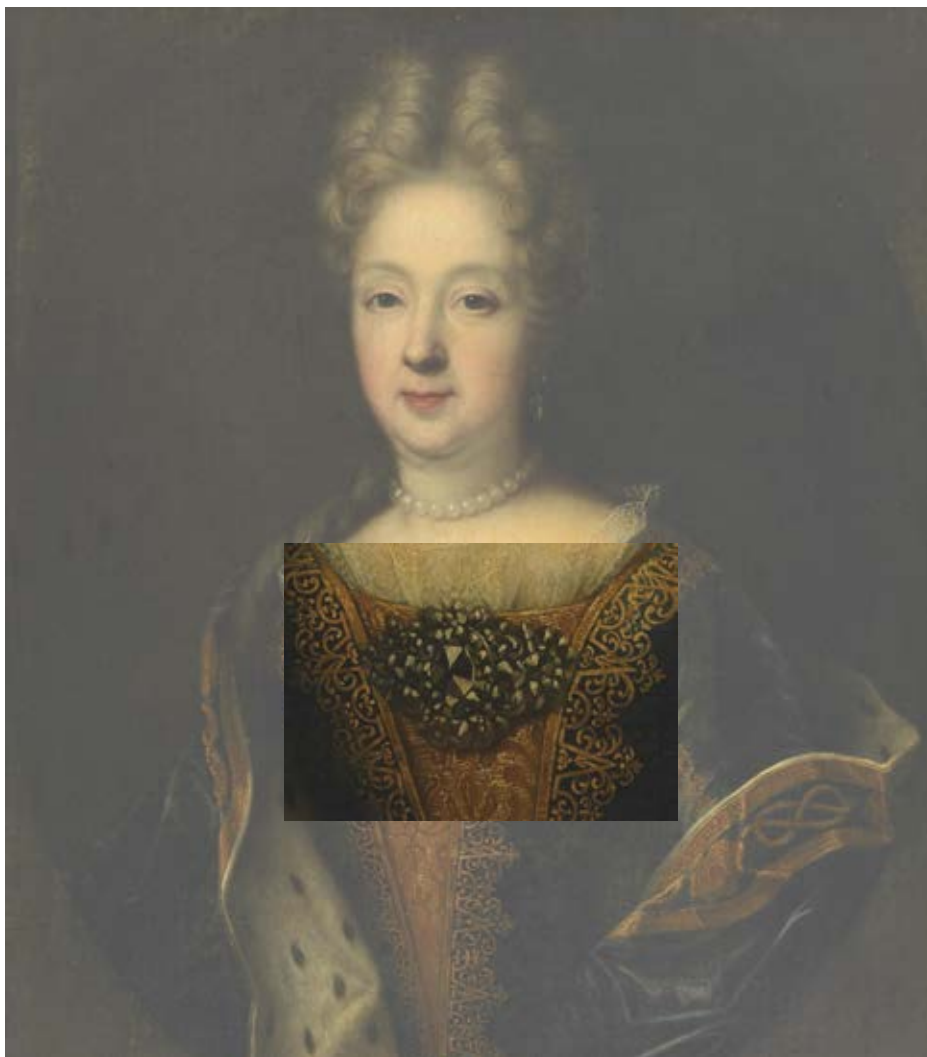
Fig.31. Giovanni Miccione, *Ciape*, 1773. Nápoles (Italia), Archivio di Stato di Napoli, Caracciolo di Brienza, Fs. 33.. (Detalle).

(180)Véase Verdejo Vaquero y Pérez Saborido (2016).

(181)Mejías Álvarez (2007), p. 476.

(182)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2241.

Fig.32. Jacques Cortilleau, *Maria Giovanna Battista, duquesa de Saboya*, hacia 1702. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2241.



delos bien definidos: aquel que presenta perfil redondeado u ovalado; el que se compone a partir de una estructura en forma de lazo y aquel que presenta un perfil acorazonado. A todos estos debe sumarse aquel en forma de canastilla caracterizado por la presencia de piezas a modo de tembladeras que pueden llegar a confundirse con piezas para el adorno del cabello. Éstos últimos reflejan el gusto español y napolitano por el empleo de piedras coloreadas como la esmeralda así como de vivos esmaltes, alejándose de las corrientes en boga en Europa durante el siglo XVIII.

La rosa de pecho de perfil circular u ovalado alcanzará su auge durante el siglo XVII, pudiéndose observar en numerosos retratos de la época. Desde mediados del siglo XVII hasta bien entrado el XVIII, este modelo suele presentar dos cuerpos diferenciados. Por un lado aparece la *rosa* propiamente dicha a la que se suma un copete generalmente con forma de lazo o corona. “El éxito de este modelo en el ámbito español es extraordinario, utilizándose no solo para las joyas de pecho, pues durante todo el siglo XVIII se consolida, con algunas variaciones, como joya colgante” (183). Un ejemplar de *joya de pecho* compuesto por *rosa* y lazo (Fig.33) parece decorar el peinado del *Retrato de una dama* de autor anónimo conservado en el Museo Cerralbo de Madrid y fechado durante la primera mitad del siglo XVIII (184).

Como apuntamos con anterioridad, las principales diferencias que podemos observar entre la *joya de pecho* del siglo XVII y aquella del XVIII son de carácter técnico. Durante esta centuria desaparece el esmalte que decora el reverso de las piezas que ahora se cincela con motivos vegetales. Así mismo la pedrería juega un papel capital en la decoración de este tipo de alhajas gra-

(183)Mejías Álvarez (2007), p. 477.

(184)Madrid, Museo Cerralbo, nº de inv. 03783.

cias a la mejora del tallado de piedras y a la importancia otorgada durante este siglo al papel del lapidario.

Amelia Aranda Huete apunta que:

“Los documentos confirman que el diseño predominante durante estos años estaba formado por cintas, hojas, engastes, y cartones rodeando a una rosa central, generalmente con dos orlas alrededor y un engaste. La pieza se remataba con un copete, primero en forma de corona y luego de perfil triangular y diseño vegetal. El reverso se tallaba y doraba cuando la pieza era de plata. Todas las partes de la pieza estaban aseguradas mediante varillas y ganchos de acero”(185).

El *diseño de la joya* de pecho evoluciona durante las primeras décadas del siglo XVIII hacia las formas triangulares que recuerdan a los perfiles del *peto* y el *brocamantón* por lo que resulta complicado establecer a partir del análisis de las pinturas de la época qué piezas corresponde a una u otra definición, siendo más sencillo discernir a qué modelo pertenecen al tratarse ejemplos físicos conservados. *Louise-Élisabeth de Borbón, 'Madame Infante', esposa de Felipe de Borbón y Farnesio, duque de Parma*(186) luce en el retrato realizado hacia 1745 por Louis Michel van Loo una pieza de perfil triangular guarnecida con diamantes, zafiros y perlas que se corresponde con el modelo antes descrito. Así mismo consideramos necesario incluir dentro de las alhajas para el adorno del pecho aquellas piezas que a pesar de poseer una definición específica se lucen, al igual que las anteriores, sobre el escote femenino. Pasamos a describir algunas de ellas:

· Joyel.

A pesar de que la denominación empleada pueda conducir a confusión pues con el término *joyel* se denomina en los inventarios de la época distintas piezas similares entre sí, éste nombre es empleado, generalmente, durante el siglo XVIII para definir a una pieza de joyería de pequeño tamaño lucida sobre el pecho. Son dos las diferentes tipologías de *joyel* que se difunden en esta centuria: el *joyel con retrato* o *retrato joyelado* y aquél sin retrato. Este tipo de pieza puede lucirse tanto en el lateral del pecho como el centro, prendido a modo de broche o suspendido de una cinta de tela o una cadena metálica.

El *retrato joyelado* se establece durante el siglo XVIII como regalo regio por excelencia. Éste, casi de manera general, se decora con un retrato del rey, pudiendo aparecer también representados otros miembros de la familia real. Así, el *joyel con retrato* en miniatura se convierte en pieza de intercambio entre las cortes europeas de la época, entregándose a ahijados, embajadores y a aquellos séquitos que acompañaban a princesas e infantas durante su casamiento. El retrato es realizado por un pintor miniaturista y rodeado por un simple cerco de pedrería o un amplio marco realizado a partir de hojas, cintas, cartones y flores; todo ello sobre una chapa de metal calado y guarnecido con piedras, siguiendo el gusto de la época (Fig.34). En el retrato de *María Amalia de Sajonia, reina de España* realizado por Louis Silvestre hacia 1738 y conservado en el Museo Nacional del Prado (187) puede observarse cómo la futura soberana sostiene en sus manos un joyel con retrato de su prometido Carlos VII de Nápoles, futuro Carlos IV de España (fig.35). Similar es el caso del retrato de *Carlota Joaquina, infanta de España, reina de Portugal* realizado hacia 1787 por Giuseppe Trono(188). En este caso la in-



Fig.33. Anónimo, *retrato de una dama*, primera mitad del siglo XVIII. Madrid, Museo Cerralbo, nº de inv. 03783.

(185)Aranda Huete (1999), p. 402.

(186)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2285.

(187)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2358.



Fig.34. Anónimo, *conjunto de retratos joyelados*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/6.



Fig.35. Louis Silvestre, *María Amalia de Sajonia, reina de España*, hacia 1738. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2358.

fanta luce prendido al pecho un *joyel* de excepcional factura, ricamente guarnecido con diamantes que cobija el retrato de su futuro marido: Juan VI de Portugal.

Si bien es cierto, la denominación como tal de este tipo de piezas a partir de dibujos, descripciones e incluso retratos de la época debe realizarse con cautela pues su apariencia puede confundirse con aquel de un *muelle con retrato* para pulsera. Este es el caso del *retrato joyelado* de Felipe V que *María Luisa Gabriela de Saboya* sostiene en su mano izquierda en el grabado realizado por Claude Duflos hacia 1701 (189). La pieza que sostiene la soberana se compone por un retrato en miniatura del monarca con marco joyelado y una cinta de tela (190). Si la presencia de la cinta nos hace pensar en un posible *muelle* para pulsera, el tamaño de la pieza representada en el grabado de C. Duflos nos lleva a reconocerla como un ejemplar de *joyel con retrato* (Fig. 36).

Otro interesante ejemplar de *retrato joyelado* puede observarse en el pintura de *Manuela Tolosa y Aviñón* realizado hacia 1777 por Antonio González Velázquez (191). Aquí la representada luce un *joyel* con orla guarnecida de pedrería, presumiblemente brillantes, similar a los representados en la Fig. 33. En este caso la pieza pende del cuello de la dama mediante una cinta de tela. La escena de la ventana representa dos palomas con dos corazones entrelazados y simboliza el amor de la retratada por su marido cuyo retrato hace pareja con éste. Así mismo pueden aparecer recogidas en los documentos de la época piezas similares a las descritas con anterioridad en las que el retrato en miniatura; es decir, la ventana, se sustituye por motivos vegetales o geométricos.

(188)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2416.

(189)Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/5383/3.

(190)Entre los dibujos estudiados procedentes de la BNE se encuentran varios muelles de pulsera con espacio para miniatura que pueden recordarnos a éste último.

(191)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 7459.



Fig.36. Claude Duflos , *María Luisa Gabriela de Saboya*, hacia 1701, detalle.

Una vez más nos enfrentamos a la confusión generada a partir de los documentos conservados pues como podemos observar, en su descripción, el *joyel* puede recordarnos considerablemente a la *joya o rosa de pecho*, diferenciándose de ésta sólo en su tamaño.

Entre los dibujos de la BNE se conservan tres interesantes pliegos en los que se pueden observar diferentes diseños para *joyeles*(192). Éstos presentan un marco de magistral factura decorado con las que hemos interpretado como las armas de Carlos III. Posiblemente fueron realizados para albergar veneras y condecoraciones. Estos dibujos evidencian, una vez más, la dificultad en la interpretación de la documentación gráfica conservada.

· *Lazo*.

El motivo del lazo se implanta de manera generalizada lo largo del siglo XVIII como elemento decorativo característico de la joyería de esta centuria. Aparece en Francia durante el siglo XVII donde se conoce como *sévignés*. Deriva de aquellos lazos textiles que decoran los trajes femeninos de la época(193). El metal pronto sustituye la lazada textil, adoptándose como alhaja. Se sitúa primero en el centro o el lateral del cuerpo del vestido, desde donde pasa a ornar el cuello de las damas de la época bajo el término *noeuds de col*. Su apariencia morfológica varía según el gusto imperante, manteniendo su presencia durante todo el Setecientos. A finales del s. XVII, los *lazos de pecho* difundidos en España se alejan considerablemente del modelo europeo, presentando el aspecto de una joya colgante con apariencia general de lazo compuesta a partir de cintas y motivos vegetales. Este tipo de piezas presentan las puntas de la lazada caídas, reflejando la sensación de peso propia del lazo textil. Durante el siglo XVIII reducen su tamaño, desaparece el empleo

(192)Véase respectivamente DIB/14/29/9, DIB/14/29/10 y DIB/14/29/11

(193)En España véanse los retratos civiles de Carreño de Miranda o Velázquez.

(194)Aranda Huete (1999), p. 415.

del esmalte y las cintas que componen la lazada se presentan delgadas, rectas y, generalmente, dobles. Progresivamente, la caída de la lazada se eleva otorgando a la pieza una apariencia simétrica(194). El tipo de *lazo* difundido durante la primera mitad de la centuria se corresponde con una alhaja de tres cuerpos conformada en orden decreciente por el *lazo* propiamente dicho, un cuerpo intermedio o *trecho* y una cruz. En algunos modelos, sin embargo, puede observarse la ausencia de cuerpo intermedio. El *lazo* presenta generalmente doble lazada con nudo de grandes dimensiones y remates con decoración vegetal. El cuerpo intermedio, realizado a partir de cintas o motivos vegetales, presenta una apariencia general simétrica. Finalmente, la cruz muestra un perfil circular.

Piezas similares a las descritas se conservan hoy en el Museo Sorolla de Madrid(195) así como en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Se trata de piezas realizadas sobre planchas caladas de oro o plata sobredorada.

A partir de los años 40 del siglo XVIII la apariencia general de las piezas se aligera; el abundante uso del metal da paso a la rica ornamentación de la pieza a base de pedrería, generalmente diamantes y esmeraldas. Una pieza de aspecto general al descrito anteriormente puede observarse en el grabado realizado por Nemesio López hacia 1761 que representa a *María Luisa de Saboya* (196). La soberana luce una pieza de cuatro cuerpos sobre el corpiño del vestido; podemos reconocer en el elemento superior que compone la pieza un lazo estilizado de apariencia geométrica.

Encontramos también el *lazo* como pieza individual. Se trata de piezas de gran tamaño que presentan generalmente dos lazadas con ángulos elevados y nudo central con rosa. Hermoso ejemplar de *lazo de pecho* puede observarse en el retrato de *Felipe V e Isabel de Farnesio* realizado por Louis-Michel van Loo hacia 1743(197). La soberana luce aquí una pieza con forma de lazo de doble lazada guarnecido con diamantes, zafiros y rubíes. El centro se decora con una gran rosa, posiblemente un topacio, rodeada por una orla de perlas. De la rosa penden además tres perlas aperilladas (Fig.36).

En el retrato de *La reina María Luisa con tontillo* (Fig.38) realizado hacia 1789 por Francisco de Goya y Lucientes(198) se observa un ejemplar de lazo (200) con rosa central guarnecido con brillantes (199). En uno de los diseños de alhajas conservados en la BNE puede observarse una pieza similar a éste

Fig.36. Louis-Michel van Loo, *Felipe V e Isabel de Farnesio*, hacia 1743. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 6148.



- (195)Véase respectivamente Museo Sorolla (MS), Madrid, nº de inv. 70060 y MNAD, Madrid, nº de inv. 2122, 2129, 2130, 2133, 2140 (196)Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/5383 (197)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 6148. (198)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2862. (199)Aterido (2004), pp. 422. (200)Arbeteta Mira (2014), p. 374.

último (Fig.37).

A partir de mediados de siglo observamos cómo el lazo abandona el escote femenino para ser lucido a modo de gargantilla. Este tipo de piezas repiten el esquema de lazo de tres cuerpos comentados con anterioridad. Son dotados de pasadores en el reverso destinados a la cinta, generalmente de terciopelo negro, que se utiliza para su sujeción al cuello.

Ejemplar de *lazo de cuello* de tres cuerpos realizado en oro y guarnecido con esmeraldas aparece representado en la obra *Mozas tocando el pandero* de Ramón Bayeu y Subías realizado hacia 1777(201). En este caso, lazo y pendientes presentan diseño unitario. Una pieza similar a ésta última se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid(202). Se trata de una cruz de pescuezo de tres cuerpos; lazo, trecho y cruz griega, realizado en oro y guarnecido con esmeraldas y fechado entre 1751 y 1800. Este modelo se mantiene vigente hasta finales del siglo XVIII.

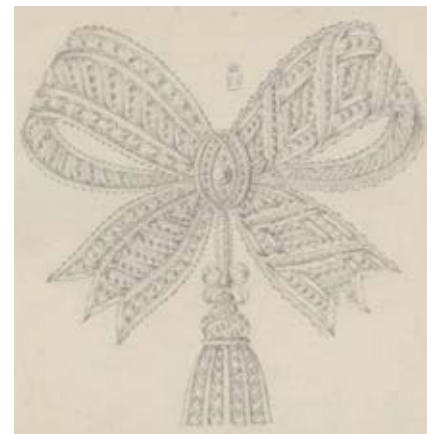


Fig.38. Anónimo, lazo de pecho, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/13.



Fig.37. Francisco de Goya y Lucientes, *La reina María Luisa con tontillo*, hacia 1789. Madrid, Museo Nacional del Prado, Nº de inv. 5862.

(201)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 3373.
(202)Madrid, Museo Arqueológico Nacional, nº de inv. 1936/96/4.

Consideramos necesario incluir junto al *lazo de pecho* debido a su proximidad morfológica la joya en forma de mariposa. Amelia Aranda Huete la define como “una joya de pecho que recibió su nombre de su propia forma ya que reproducía la apariencia de este insecto” (203). Al igual que ocurra con el *lazo*, la progresiva pérdida de la atención puesta en el adorno del pecho a favor del cuello, las orejas y el peinado, traslada la *mariposa* hasta éste último.

Durante las dos primeras décadas del siglo XVIII perdura la decoración a esmalte en este tipo de piezas. A partir de los años 20, y siguiendo la moda imperante, la alhaja mantiene el color del metal y se guarnece con diamantes y piedras de color. En los retratos de la época éstas aparecen indistintamente en el pecho y el peinado, imposibilitando atribuirles una función específica, diferenciándose únicamente en el sistema de sujeción. Aranda Huete asegura que la pieza que luce *Isabel de Farnesio* en el retrato realizado por Lois-Michel Van Loo (Fig.36) responde, atendiendo a su morfología, tanto al *lazo de pecho* como a la *mariposa*.

· Ramo.

Estas piezas que las damas colocan en un lateral del pecho (véase Fig. 39) remontan su origen a los años 50 del siglo XVII; sin embargo, Priscila Muller asegura que esta alhaja no alcanza en España una destaca difusión hasta las primeras décadas del siglo XVIII. Por otra parte, Aranda Huete destaca las referencias a broches de aspecto formal similar al *ramo* recogidas en el inventario de bienes de María Luisa de Orleans (204), demostrando así su temprano uso en la corte madrileña. Sea como fuere, el ramo de pecho presenta durante el siglo XVII las características generales de la joyería de la época, destacando, entre otros, el empleo del esmalte, que se mantiene vigente durante las primeras décadas del siglo XVIII. A partir de los años 40 de ésta centuria observamos el progresivo abandono de éste a favor del empleo de abundante pedrería, quedando el primero reservado a sutiles notas de color sobre los pétalos y hojas que componen estas piezas. Amelia Aranda Huete recoge entre la documentación consultada un ejemplar que responde a estas características entre los bienes entregados en herencia a Josefa Verdugo propiedad de su tía María Pascuala Verdugo el 1 de abril de 1721 (205):

“... se encontraba un ramo de oro, compuesto por un lazo, un cogollo prolongado en el centro, dos rosillas, un clavel y varias hojitas esmaltadas de verde. Todo lo demás estaba esmaltado de blanco y pintado de púrpura y blanco. Asimismo estaba guarnecido con cuarenta y seis diamantes delgados y rosas engastados en plata y con once rubíes engastados en oro”.

El progresivo aumento en el empleo de la pedrería se debe en gran medida, y como comentamos con anterioridad, a la mejora en la talla y el engaste de las piedras. Ejemplo de dicha evolución puede observarse en el retrato de *María Isabel de Borbón y Sajonia, infanta de Nápoles y de España* realizado por Clemente Ruta (Fig.9) donde se observa una pieza realizada aparentemente en plata ricamente guarnecida con diamantes. Si bien es cierto y como analizamos con anterioridad, este tipo de modelo puede relacionarse con la *piocha* para el cabello. Un ejemplar similar al descrito con anterioridad y realizado en oro y crisoberilos fechado en el siglo XVIII y de posible origen portugués se conserva en el Victoria & Albert Museum de Londres (206). Ejemplo de la progresiva evolución de este tipo de piezas es el ejem-

(203)Aranda Huete (1999), p.418.

(204)A.G.P. Registro de Escrituras, reg.5269, recogido por Aranda Huete (1999), p. 423.

(205)A.G.P. Sec.Reinados, Felipe V, leg. 135 (3084), recogido por Aranda Huete (1999), p. 424.

(206)Londres, Victoria & Albert Museum, nº de inv. M.125-1975.

plar descrito en los documentos que describen los bienes entregados como dote de María Antonia con motivo de su matrimonio con el príncipe de Saboya en 1750 (207):

“Era un ramo para colocar en el lateral del pecho compuesto de flores, hojas y troncos guarnecidos con diamantes blancos, amarillos y de color de rosa, rubíes, esmeraldas y zafiros, todos los colores que mataban el dibujo del ramo e imitaban el natural, Los troncos estaban atados con una cinta de diamantes. En total se engastaron 334 diamantes. De ellos 244 eran blancos, 30 amarillos, 55 de color rosa y 5 verdosos. Además llevaba 75 rubíes, 13 zafiros y 221 esmeraldas”.

Es interesante destacar la introducción de la *tembladera* o efecto “*tremblant*” en la ejecución de este tipo de piezas. Técnica también empleada en el brocamantón, se observa un mayor empleo de este efecto de movimiento en aquellas piezas destinadas al adorno del cabello. Interesante ejemplar de *ramo de pecho* con piezas “en tembleque” es el conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid(208). Fechado en el primer cuarto del siglo XVIII, este ramo de estructura compleja está realizado a partir de dos cuerpos sujetos por un tornillo. Destaca el cuerpo superior donde puede observarse muelles metálicos que sujetan flores esmaltadas guarnecidas con pedrería, todas ellas dispuestas a modo de tembladera. Así mismo los documentos de la época hacen referencia a este tipo de ejemplares(209):

“En 1754, entre los bienes del consejero real, Fermín de Babaria se inventarió y tasó un ramo para el pecho compuesto de nueve flores y una mariposa en la parte superior, realizado todo en plata y dispuesto en tembleque. El vástago y la aguja eran de latón. Toda la pieza se guarneció con diamantes, zafiros, granates, topacios, amatistas y una esmeralda”.

Aranda Huete afirma que a partir de los años 60 de ésta centuria surge el modelo de ramo de pecho conocido como “*bouquet*” (210). Hacia mitad del siglo XVIII se observa una destacada tendencia hacia las formas vegetales de corte naturalista. El ramo de pecho pierde progresivamente su aspecto metálico. Este tipo de alhajas explota el efecto tridimensional que permiten las técnicas de la época.

El empleo del esmalte y las piedras coloreadas en la decoración de éste tipo de piezas consiguen potenciar su aspecto realista. Pouget los define en 1762 como “*boucles à fleurs*” (211), e introduce en su tratado numerosos diseños que ilustran la tendencia de la época en relación con este tipo de piezas.

En la Biblioteca Nacional de España se conservan varios dibujos que reproducen las formas francesas en boga en Europa. Nos referimos a los DIB/14/29/50, /14/29/51, /14/29/52, 14/29/53/, 14/29/55, 14/29/56 (Fig.39) y 14/29/57 (Fig.40). Todos ellos realizados a partir de frondosos ramos de flores enlazados, en la mayor parte de las ocasiones, por lazos metálicos joyelados. Interesante ejemplar es aquel donado a la Virgen del Pilar de Zaragoza por Doña Juana Rabasa, esposa del ministro de finanzas de Carlos IV. Esta pieza, junto a otras tantas, fue adquirida por el Victoria & Albert Museum de Londres donde se conserva actualmente (212).

Brazaletes

Al igual que pudimos observar al estudiar los collares, las perlas se

(207)Aranda Huete (1999), p. 425.

(208)Madrid, Museo Arqueológico Nacional, nº de inv. 1936/96/3.

(209)A.H.P.M Prot. 17.811. Inventario de los bienes de Fermín de Babaria, recogido por Aranda Huete (1999), p. 425.

(210)Aranda Huete (1999), p. 426.

(211)Pouget (1762), p. [3].

(212)Londres, Victoria&Albert Museum, nº de inv. 319-1870.

Fig. 39. Anónimo, *ramo de pecho*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/56.

Fig. 40. Anónimo, *ramo de pecho*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/57.



convierten en el material predilecto en la realización de este tipo de alhajas. Aranda Huete asegura que en la práctica totalidad de los inventarios consultados aparecen, al menos, dos *manillas* de perlas con broche que solían formar conjunto con un collar. Se trata de “un aderezo sencillo y asequible para la mayoría de las damas de la Corte” (213) que solían lucir en ambas muñecas. Las perlas empleadas podían ser de varios tamaños e incluso se testimonia el empleo de aljófar. En el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva un retrato de *María Luisa de Parma como princesa de Asturias* realizado en torno a 1780 por Ginés Andrés de Aguirre(214) donde la soberana luce brazaletes de perlas de cuatro vueltas en ambas muñecas. Si bien es cierto, éstas pueden lucirse en una sola muñeca. Véase por ejemplo el retrato de *María Carolina de Lorena-Habsburgo, reina de Nápoles* realizado en 1768 por Anton Raphael Mengs (215). En él la soberana luce una *manilla* de perlas de tres vueltas sobre la mano derecha. Los plateros de oro de la época, sin embargo, limitaron sus intervenciones a la realización de los *muelles* o *pulseros* que cierran los brazaletes. La función de estas piezas era aquella de abrochar las *manillas*. De perfil ovalado, su diseño siguió la evolución morfológica del resto de las alhajas del periodo. Entre los modelos más difundidos destacan aquellos con motivo de lazo, característicos de los años 40, introduciéndose a partir de los años 60 motivos vegetales (Fig.41).

Hermoso ejemplar de muelle con forma de lazo luce la *Archiduquesa María Teresa de Austria* en el retrato realizado por Anton Raphael Mengs hacia 1771 (216).

Es sin embargo el modelo de perfil ovalado con retrato miniado y orla de pedrería o perlas aquél que alcanza mayor difusión a partir del segundo cuarto de la centuria (Fig.42). Véase el retrato de *María Contreras de Vargas Machuca* realizado por Agustín Esteve entre 1777 y 1800(217). En él la dama aparece representada con una *manilla* de perlas de varias vueltas con *muelle* miniado. Similares alhajas en ambas muñecas luce la *Dama anónima* representada por Esteve entre 1775 y 1750(218). Junto a los modelos vegetales anteriormente mencionados aparece, a partir de los años 60, el *muelle* con forma de hebilla (219). *María Amalia de Sajonia* luce en el retrato realizado por Anton Raphael Mengs hacia 1761(220) un ejemplar de brazaletes con *muelle* en forma hebilla guarnecida con diamantes donde las perlas son sustituidas por un lazo negro.

(213)Aranda Huete (1999), p. 427.

(214)Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº de inv. 1473.

(215)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2194.

(216)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 02193.

(217)Madrid, Museo Cerralbo, nº de inv. 01735)

(218)Madrid, Museo Arqueológico Nacional, nº de inv. 19626.

(219)Aranda Huete (1999), p. 430.

Encontramos referencias a éste tipo de piezas entre los documentos parte-nopeos analizados. Sirva como ejemplo los modelos representados por Giovanni Miccione en 1773. Siguiendo la moda europea imperante, el reputado joyero plasma en sus dibujos dos ejemplares de *muelles* o *manizze* de diseño vegetal que acompañan en leguaje al *concerto* al que pertenecen. *Maria Giuseppina di Borbone* luce en el retrato de Anton Raphael Mengs conservado en la Reggia di Caserta(221) dos brazaletes de hilo de perlas de cuatro vueltas con *muelles* con retratos miniados rodeados por una orla de diamantes. La infanta porta en la muñeca izquierda un retrato de sí misma mientras que con la mano derecha sostiene orgullosa un segundo brazalete con el retrato de su padre, Carlos III. Similar aderezo luce esta dama en el retrato de Anton Rafael Mengs realizado entre 1760 y 1770(222). En este caso, sin embargo, podemos sólo observar el brazalete que cobija el retrato de la infanta.

Anillo

Amelia Aranda Huete afirma que esta alhaja cuenta con el beneplácito de damas y caballeros durante los siglos XVII y XVIII. Si durante ambas centurias se documentan numerosos y variados ejemplares en los inventarios conservados, el anillo desaparece del retrato, sin embargo, durante el siglo XVIII (223). Durante esta centuria la alhaja se caracteriza por la ligereza de sus formas y la introducción de motivos calados generalmente a base de formas vegetales. Entendemos como *anillo* aquél aro simple de metal, mientras utilizaremos el término *sortija* para referirnos a aquellos ejemplares decorados con pedrería.

El modelo de *rosa* es un tipo de *sortija* heredada de la centuria precedente. Su forma se caracteriza por contar con una piedra central, generalmente coloreada, rodeada por una o varias orlas de diamantes o piedras blancas. Su nombre procede de la similitud de la pieza con la corola y los pétalos de la flor(224). Aranda Huete asegura que se trata del modelo que aparece con mayor frecuencia en los inventarios, dibujos y retratos conservados. *Tomasa de Aliaga, viuda de Salcedo* luce en el retrato de Antonio Carnicero Mancio de 1795(225) (Fig.45) un interesante ejemplar de *sortija* de tipo rosa con topacio central rodeado por una cinta de diamantes a juego con el *aderezo* que porta. *Sortijas* similares con piedra central de perfil oblongo luce en ambas manos *María Amalia de Sajonia* en el retrato de Anton Raphael Mengs de 1771(226). Entre los dibujos conservados en la BNE se recogen ejemplares de este modelo. Sirvan como ejemplo los DIB/14/29/29, DIB/14/29/30, DIB/29/14/31, DIB/14/29/33 (Fig.43). Algunos de estos ejemplares mantienen, siguiendo el gusto del siglo precedente, el empleo del esmalte en la decoración de los cantos así como en el reverso del *chatón* y el aro. Las pesadas y esmaltadas *sortijas* características del siglo XVII ceden paso a piezas ligeras que sustituyen progresivamente el engaste a cabujón por una montura aérea que favorece el trabajo en la talla de la piedra.

Entre los modelos tardíos aparece la *sortija à la marquise*, también conocida como *de lanzadera* (Fig. 44). De frente fusiforme, a juego con los pendientes que componen el *aderezo*, este tipo de *sortija* cubre la falange del dedo sin resultar por ello incómoda (227). Entre los fondos del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo se conserva una *sortija à la marquise* del tipo denominado “de cielo estrellado”, donde los diamantes destacan sobre un fondo esmaltado en azul (228). Junto a ella aparece, además, el modelo de tablero, consistente en un *chatón* con superficie plana y decorado con piedras engasta-



Fig.41. Anónimo, *muelle para brazalete*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/33.

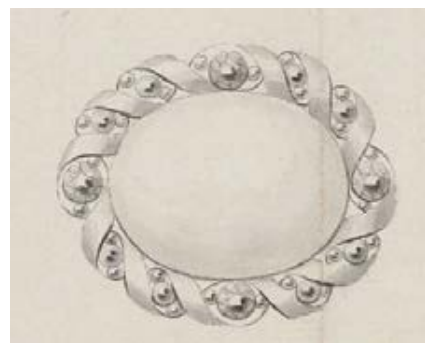


Fig.42. Anónimo, *muelle para brazalete*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/25/1.

(220)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 02201.

(221)Nápoles, Reggia di Caserta, nº de inv. 2159 (1977).

(222)Nápoles, Reggia di Caserta, nº de inv. 2169 (1977).

(223)Aranda Huete (1999), 430.

(224)Ibíd., p. 431.

(225)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2649.

(226)Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2201.

(227)Arbeteta Mira (1988), p.62.

(228)Ibíd., p. 181, lám 142.

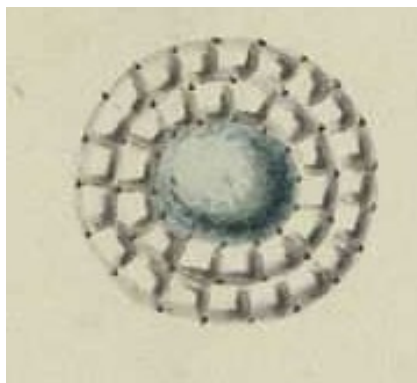


Fig.43. Anónimo, *sortija modelo rosa*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/33.

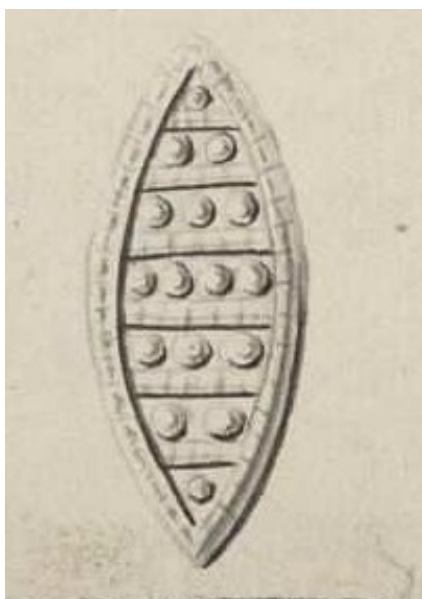


Fig.44. Anónimo, *sortija à la marquise*, siglo XVIII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/29/7.

Fig.45. Antonio Carnicero Mancio, *Tomasa de Aliaga, viuda de Salcedo*, 1795. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv.



das.

Son muchos, sin embargo, los modelos de sortija empleados durante la centuria. Así, junto a los anteriores, destacan también las sortijas de “memento mori”, generalmente compuestos por una calavera esmaltada; o aquellos de temática amorosa que recibieron el nombre de *fede*. Estos últimos compuestos por dos manos entrelazadas o bien flanqueando un corazón, representa la fidelidad y el amor entre los amantes.

A partir de los años 20 aparece el modelo se sortija conocida como cintillo. Aranda Huete la describe como “un nuevo modelo que constaba de una piedra central flanqueada por piedras más pequeñas en los hombros. Solían llevar el reverso del chatón gallonado y no se adornaban con esmalte”(229). Este tipo de sortija evoluciona a lo largo de la centuria, introduciendo formas decorativas en boga según la década. Así, los chatones de estas sortijas pueden aparecer decorados a base de pedrería, siguiendo formas vegetales, generalmente cestillos de flores, corazones, lazos, palomas o insectos.

A partir del segundo cuarto de la centuria, además, puede observarse una marcada tendencia a la introducción de una pequeña corona que cierra la

(229)Aranda Huete (1999), p. 433.

composición de este tipo de piezas. Muchos de estos modelos aparecen recogidos en tratados franceses de la época como el de J. Pouget de 1764.

Capítulo 2. MATERIALES Y COLORES

2.1. Gemas y cristales a través de las fuentes escritas

La producción manufacturera de joyería durante el Setecientos en el área analizada se caracteriza por el abundante empleo de gemas; independientemente de su consideración como piedras preciosas (230) o piedras finas, así como de elementos decorativos tales como corales, perlas o cristales. Si bien son numerosas las reseñas bibliográficas que hacen mención al empleo de fastuosas gemas en la realización de alhajas durante la centuria, o al abundante uso de las mismas gracias a la mejora en las técnicas de tallado; destaca la escasez de estudios críticos actuales que analicen en profundidad este argumento. Es por tanto necesario acudir, en la búsqueda de una visión multidisciplinar de la joyería del siglo XVIII, a textos originales que, publicados entre 1675 y 1885, analizan el presente argumento. Así, los textos analizados en el capítulo que ahora nos ocupa, editados en España, Italia o Francia, abarcan ámbitos dispares desde la Historia, la Historia del Arte, las Ciencias Naturales o la Economía. A ellos, además, han de sumarse toda una relevante serie de tratados que, producidos en el ámbito del taller de joyería, se establecen como auténticos manuales para los artesanos de la época. Sin embargo, la redacción de estos escritos no fue tarea fácil y sus autores recogen la noticia de este fatigoso empeño:

“La falta de obras del género de la presente, se hacía sentir cada vez más en España, donde en todo lo que va de siglo no se ha publicado ninguna. El deseo de llenar aquel vacío me animó á escribir la presente, recopilada de los códices inéditos, y enriquecida con datos curiosísimos y abundantes, que me ha proporcionado el estudio de la mayor parte de los autores antiguos y modernos, españoles y extranjeros, que se han ocupado de la parte histórica y científica de tan importante materia” (231).

“Depuis bientôt huit ans que nous avons fondé le Journal Le Bijou, on nous réclame sans cesse un livre sur les Pierres précieuses. Si Von excepte le Traité scientifique d'Hauy, il n'existe pas, en effet, d'ouvrage complet sur la matière; on ne saurait évidemment donner ce nom à quelques publications modernes, qui sont des Livres de vulgarisation ou des Précis de Minéralogie pure.[...] Il devenait donc utile de fixer l'opinion sur l'influence de ce nouveau gisement” (232).

(230) Entiéndanse el diamante, rubí, esmeralda y zafiro.

(231) Mliró (1870), p. I.

(232) Jannettaz (1881), p. III.

ed utilissima a coloro, i quali bramano conoscerne distintamente le sue parti e specialmente le Gemme, e Pietre Preziose, le quali non da tutti possono essere ben conosciute per pratica. Ecco perche l'Autore animato da tale lusinga, imprende a pubblicare la presente opera... " (233).

Según J. Miró (234), bajo la definición de “piedra preciosa” se recogen diferentes sustancias minerales que, compuestas de varios cuerpos simples, aparecen cristalizadas bajo cualquier forma; bien geométrica, bien sin forma determinada, y son poseedoras de aquellas características que las definen como tal (235). El diccionario de la Real Academia Española la define como: “piedra que es fina, dura, rara y por lo común transparente, o al menos traslúcida, y que tallada se emplea en adornos de lujo” (236), sinónimo, además, de piedra fina. Por otra parte, el diccionario de la RAE define el concepto “gema” como “nombre genérico de las piedras preciosas, principalmente de las denominadas orientales” (237). Ya J. Miró en su tratado nos advierte, a pesar de su poca exactitud, del empleo la palabra “oriental” en relación con aquellas piedras que por su mayor estima y aprecio comercial sobresalen entre las demás, independientemente de su origen oriental u occidental (238). El diccionario italiano *Treccani*, por su parte, define la piedra preciosa según la acepción recogida por Anselmo Boezio (239) en 1609; es decir, como una piedra pequeña, rara, dura, que hereda su belleza de su propia naturaleza intrínseca (240). El citado diccionario italiano, además, define la gema como el término empleado para indicar casi cualquier piedra preciosa, así como todos aquellos elementos de procedencia animal o vegetal que sobresalen por su preciosidad como el ámbar, la perla o el coral (241).

En relación a la terminología recogida, emplearemos en el presente capítulo este vocabulario en función a las siguientes acepciones:

- Gema: entiéndase cualquier piedra preciosa, piedra fina o elemento de origen animal o vegetal que por su belleza y alto valor comercial es susceptible de ser empleada como componente en la realización de objetos preciosos destinados a la decoración o al adorno personal.
- Piedra preciosa: entiéndanse el diamante, el rubí, la esmeralda y el zafiro.
- Piedra fina: entiéndanse todas aquellas gemas de origen exclusivamente mineral que se agrupan fuera del grupo de las denominadas piedras preciosas.

Antes de analizar de forma individual cada una de aquellas gemas que durante el siglo XVIII fueron comúnmente empleadas en la realización de objetos preciosos, se considera oportuno realizar una breve descripción de aquellas características inherente a todas ellas y que determinan su valor económico durante esta época. Nos referimos al color, el brillo y la electricidad, la fractura, la dureza, la densidad, la fosforescencia y la refracción.

-Color. “El color no se define, se siente” (242). Este fenómeno óptico se produce gracias a la influencia de la luz sobre las gemas y se expresa mediante su comparación con los colores primarios.

Tal es la importancia otorgada al color que los autores consultados llegan a definir esta característica como “una de las cualidades más importantes, y que más se estiman” (243). Sin embargo, a pesar de la importancia del color, éste no se establece como un método de diferenciación entre las gemas, sino una simple categoría de uso que nada tiene de riguroso. Sólo es posible someter estas sustancias privilegiadas al yugo de un método científico tras

(233) Robbio (1824), p.3.

(234) Miró (1870), p. 13.

(235) Entiéndanse la fosforescencia, la refracción, la reflexión, el magnetismo, la polarización y la electricidad. Véase Miró (1870), p. 13.

(236) Véase <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=Sx1NDzh>

(237) Véase <http://dle.rae.es/?id=J2pSTOp>

(238) Véase Miró (1870), p. XI.

(239) Véase BOODT, *Anselmus de Gemmarum et lapidum historia*. Leiden, Joannis Maire, 1647.

(240) Véase <http://www.treccani.it/enciclopedia/pietre-preziose/>

(241) Véase <http://www.treccani.it/vocabolario/gemma/>

(242) Miró (1870), p.15.

(243) *Ibíd.* P.16.

el análisis de sus características intrínsecas, a fin de escapar del error que conduce a considerar iguales dos piedras de color similar pero de diferente valor económico (244). G. Corini, en su tratado: *Pietre preziose: classificazione, valore, arte del giojelliere* (1821), aporta una serie de pautas destinadas a evitar tales engaños (245). Así, partiendo de la base que las piedras se presentan al comprador talladas y trabajadas, la observación de la refracción resulta imposible. Por su parte, la prueba de la electricidad se resuelve inconcluyente en numerosas ocasiones, mientras que aquella de la dureza requiere de una gran pericia en su ejecución. Por todo ello, Corini afirma que la prueba en base a la densidad específica de la gema es aquella apta en el objetivo de diferenciar dos piedras de idéntico color. Sirva como ejemplo el siguiente caso:

Un comprador desea adquirir una piedra que, según el vendedor, parece ser un rubí oriental. El primero teme que pueda tratarse de una turmalina de Siberia, mientras que el testimonio de la transacción sospecha que la piedra se identifique con una espinela roja. La gema, que posee un peso al aire de 5 gramos, es pesada en agua, advirtiéndose la reducción de casi dos gramos del peso de la misma. Tras consultar la tabla de densidades se observa que un rubí espinela roja de 5 gramos al aire, reduce su peso en agua hasta 3'7 gramos.

Demostrada la importancia del color en relación a la estima y valor de la gema, se considera de interés ofrecer una tabla que recoja los colores de las principales piedras empleadas en joyería (246) y orfebrería.

Incoloras	Dimánate, corindo japonés, zafiro blanco, cristal de roca, jergón, turmalina y topacio
Blanco translucido	Ágata cristalizada, cachalonga
Blanco de leche	Ópalo y calcedonia
Blanco mate	Perla, jade y coral
Encarnado transparente	Rubí oriental, rubí espinela, granate de Bohemia, ámbar y turmalina purpúrea
Encarnado translúcido	Cornerina oriental
Encarnado opaco	Coral y jaspe egipcio
Azul transparente	Zafiro y diamante
Azul verdoso transparente	Berilio, topacio y turmalina
Azul traslucido	Zafirina
Azul opaco	Lapis lázuli y turquesa
Verde transparente	Esmeralda, cuarzo verde de Brasil y diamante
Verde traslucido	Amazona, turmalina y heliotropo
Verde opaco	Jade, malaquita y jaspe verde
Verde azulado	Aguamarina, topacio y turmalina
Verde aceituna transparente	Peridoto
Verdes distintos	Cimofana, crisólito y crisoprasa
Rosa transparente	Rubí Balaj, topacio de Brasil quemado, turmalina, rubí, cuarzo de Bohemia y diamante
Rosa traslucido	Coral
Violeta transparente	Amatista, granate de Siria y turmalina

(244) Véase Corini (1821), p. 2.

(245) *Ibid.*, pp. 2-3.

(246) Véase Miró (1870), pp. 16-17.

Amarillo transparente	Topacio, jergón, ámbar, diamante y turmalina de Ceilán
Amarillo traslucido	Ágata leontina
Anaranjado transparente	Jacinto, topacio de Villasbuenas y ámbar
Anaranjado traslucido	Sardónica oriental
Arcoíris	Ópalo, cuarzo-iris, lumaquela, labrador y cola de pavo
Gris acerado amarillento	Marcasita
Negro traslucido	Diamante
Negro opaco	Coral
Negro verdoso	Obsidiana

-Brillo y electricidad. Entendemos como brillo el resplandor que produce la luz sobre las gemas, dividiéndose en base a su especie (247) y a su intensidad (248). La electricidad se relaciona con el carácter físico del mineral; aquellos que presentan un aspecto vítreo, la electricidad será positiva, mientras que en aquellos que se muestren apariencia resinosa la electricidad será negativa.

-Fractura. Entiéndase como la división del mineral en fragmentos desiguales, pudiendo adquirir éstos formas específicas según la naturaleza del mineral.

-Dureza. Ésta se constituye como una de las características más importantes de las gemas. Dureza y brillo son características relacionadas entre sí; a mayor brillo, superior es la dureza. El diamante es, de entre todas las gemas, aquella que posee el lustre más poderoso, estableciéndose así como el cuerpo mineral más duro conocido. La dureza, al igual que la densidad específica como vimos anteriormente, tiene la capacidad de determinar la naturaleza de las piedras y diferenciarlas unas de las otras. Existen diferentes grados de dureza:

Primer grado	Diamante
Segundo grado	Corindo, rubí, zafiro, esmeralda, amatista y topacio
Tercer grado	Rubí espinel, cimofana y girasol
Cuarto grado	Topacio de Brasil (amarillo y blanco), crisolito,
Quinto grado	Cristal de roca, sardónica, ágata, jaspe oriental, jade, granate-violeta, amatista, venturina, aguamarina oriental, topacio y turquesa oriental o de Persia
Sexto grado	Ágata, jaspe occidental, adularia, crisoprása, granate común, marcasita y peridoto
Séptimo grado	Feldespato, turquesa fósil, turmalina, ópalo oriental, cola de pavo, peridoto común, aguamarina
Octavo grado	Coral, perla, labrador, lumaquela y ámbar

-Densidad o peso específico. Entiéndase la relación entre el peso de un cuerpo al aire libre con el volumen de agua que desaloja al ser sumergido en un líquido.

(247) Entiéndase brillo metálico, craso, céreo, resinoso, vítreo, aterciopelado, sedoso, satinado y anacarado.

(248) Entiéndase muy brillante o vivo, brillante, poco brillante, traslúcido, rutilante y mate.

-Fosforescencia. Son aquellas ráfagas luminosas que las gemas despiden en la oscuridad y que éstas adquieren por su exposición a los rayos solares, el calor o el roce. El diamante, por ejemplo, adquiere esta característica mediante su exposición a la luz o a través del frote contra un cristal común.

-Refracción. El diccionario de la Real Academia Española la define como “propiedad [óptica] que tienen ciertos cristales de duplicar las imágenes de los objetos” (249). Esta situación se produce debido a la desviación experimentada por los rayos solares al atravesar oblicuamente un cuerpo diáfano. La refracción puede ser simple y doble. Cuando al penetrar la luz en el mineral tan solo se desvía su dirección y a través de él se vislumbra una única imagen del objeto reflejado se denomina refracción simple; este es el caso del diamante. Se denomina refracción doble cuando se duplica el objeto reflejado, siendo este el caso de la esmeralda.

Como puede discernirse tras la lectura de las características de las gemas anteriormente descritas, son muchas las variedades existentes. Sin embargo, siguiendo las consideraciones de Jean-Henri-Prosper Pouget, el presente análisis se centra sobre un total de 13 gemas, por ser éstas comúnmente empleadas en la realización de objetos preciosos para el adorno femenino durante el siglo XVIII. Nos referimos al diamante, rubí, esmeralda, zafiro, topacio, ópalo, turquesa, amatista, granate, aguamarina, peridoto, jacinto, perla y ágata. El resto de gemas, en palabras del tratadista, son propias de un Gabinete de Curiosidades y no aptas para el aderezo (250). A las gemas analizadas, además, se suma el estudio de los metales nobles empleados en la época: la plata y el oro; así como del cristal, el *strass* y el *cheron*, elementos de gran importancia para el desarrollo de la bisutería en auge durante esta centuria; y por último el azabache o lignito dada la importancia otorgada en España al periodo de luto así como a todos los elementos que, relacionados con el riguroso protocolo estético de la época, lo acompañan.

DIAMANTE

El diamante (251) es una piedra preciosa transparente, blanca cristalina, que con frecuencia aparece combinada junto a otras tonalidades tales como el gris, azul, amarillo, verde o rosa, ofreciendo distintos matices pronunciados y multitud de tintas medias. El brillo de esta gema es superior al de cualquier otra, definiéndose, además, como el cuerpo más duro conocido. Se clasifica en cuatro grupos: oriental, occidental, borde y carbonado del Brasil.

Oriental (o de primera agua)	Generalmente goza de mayor aprecio entre los de su clase. Se presenta blanco cristalino, incoloro, diáfano, de extraordinario brillo y reflejos acerosos. Su peso específico es mayor dada su pureza
Occidental (o de Brasil)	Carece de la perfección del anterior. Su peso específico es menor
Borde	Impropio para la labra. Reducido a polvo, se destina para lapidar y pulimentar los demás
Carbonado	Similar al diamante borde, sus polvos se entremezclan con los de éste para ser empleado como pulimento. Variedad del diamante sin cristalizar descubierta en 1842

(249) Véase <http://dle.rae.es/?id=VegfT9E>.

(250) Pouget (1762), p. 3.

(251) Véase Miró (1870), pp. 97-115.

Según los diamantistas, y en función a sus cualidades específicas, el diamante se clasifica:

Blanco oriental de primera agua	Blanco incoloro o transparente
Blanco corriente	Incoloro de segunda clase
Segunda agua superior	Blanco con matices azules, rosas, verdes y grises
Segunda agua corriente	Blanco amarillento, verdoso o parduzco
Tercera agua	Blanco grisáceo, amarillento, azulado y verdoso
Fantasía	Entiéndanse aquellos de color pronunciado

Según Miró, el diamante se localiza en zonas y climas ecuatoriales, siendo estos yacimientos más numerosos de los que generalmente se cree. Históricamente, los diamantes se localizan tan sólo en los depósitos aluviales del sur de la India, que lidera la producción mundial de diamantes desde el siglo IX a.C. aproximadamente, hasta mediados del siglo XVIII. Hacia 1750 se percibe el paulatino retroceso del potencial comercial de estas fuentes que, a finales de siglo, se consideran agotadas. Así, la India es gradualmente eclipsada por Brasil, donde durante las primeras décadas del siglo XVIII aparecen los primeros diamantes. Entre los yacimientos indios destacan por la calidad del mineral extraído los yacimientos de Visapur, activos desde el siglo XV, los criaderos de Monsul y Moabar descubiertos en el siglo XVI o los depósitos localizados en el entorno de las montañas de Golconda, activos durante el siglo XVIII.

El descubrimiento del diamante en Brasil se produce en el área del Estado de Mina Gerais, durante las primeras décadas del siglo XVIII, siendo la fecha exacta del descubrimiento motivo de debate entre los diferentes estudiosos. Según Octavio Barbosa (252), el primer ejemplar de diamante brasileño fue encontrado por Francisco Machado da Silva en 1714 en el arrollo Machado, en el municipio de Arraial do Tijuco, actualmente Diamantina. Posteriormente, en 1721, Bernardo da Fonseca Lobo localiza gemas semejantes en el arrollo dos Morrinhos, afluente del río Pinheiro (253). La noticia de los descubrimientos atrajo rápidamente a nuevos trabajadores. Miró recoge algunas notas en relación al trabajo en la zona, asegurando la coexistencia de esclavos negros y hombres libres en los yacimientos de diamantes. Los primeros, declarados libres al tener la fortuna de hallar una gema superior a 17 quilates; los segundos, de naturaleza indolente, acuden tan sólo movidos por la pobreza y el hambre (254).

Finalmente, hacia 1729, don Lorenzo de Almeida oficializa el descubrimiento del mineral en territorio nacional. Sin embargo, considerando la amplia extensión del país y las dificultades de comunicación, es posible que el descubrimiento del diamante sea anterior a 1714. La extracción de oro en Brasil se documenta desde finales del siglo XVI, considerando que el oro y el diamante frecuentemente se hallan cercanos, es posible que la aparición de diamantes sea anterior a las fechas oficialmente registradas. Como indicamos con anterioridad, la aparición del diamante en Brasil es objeto de numerosos debates científicos. Según H. Leonardos, el diamante fue descubierto en las aguas de Rios Claros, municipio de Piloos, en 1733 (255) : apareciendo posteriormente en la región de Mato Grosso en 1746. Sin embargo, expertos en la materia coinciden en la aparición de aparecen numerosos

(252) Barbosa (1991), p.136.

(253) Véase Regner (2005), p. 139-142.

(254) Véase Miró (1870), p. 104.

(255) Véas Leonardos (1959) pp. 5-8.

Fig.46. Pouget, J., *talla del diamante*. 1762, grabado. París, Biblioteca Nacional de Francia, FRBNF31141971, p. 7.



yacimientos de diamantes distribuidos por todo el país a mediados del siglo XVIII, convirtiendo a Brasil en el principal productor del precioso mineral.

Durante el siglo XIX aparecen nuevos yacimientos de diamantes en países donde su presencia era ignorada como es el caso de Australia, Rusia, Sudáfrica, Guinea, Costa de Marfil, etc.

El diamante indica por sí mismo la manera según la cual debe ser tallado. Pouget afirma que hace alrededor de cuatrocientos años que se talla el diamante en “*pierre épaisse*” o “*pedra gruesa*”; es decir, en “*table*”, con cuatro caras en total y que se conoce con el nombre de “*talla de las Indias*” (256). J. Miró define esta labor como “*tablas de fondo*”, asegurando su vigencia en España hasta finales del siglo XVI (257). Durante el reinado de Luis XIV aparece la talla rosa y sólo hace un siglo del desarrollo de la talla brillante, la más fina y ventajosa de todas (258). Es de gran importancia en el desarrollo morfológico de la joyería del siglo XVIII la evolución en la talla de las piedras preciosas (Fig. 45), destacando el desarrollo de la talla brillante hacia 1700 por el lapidario veneciano Vincenzo Peruzzi. También conocida como “*doble labor*”, ésta consiste en la colocación de treinta y dos facetas en la parte superior y un número igual en la inferior, sin contar las dos planas del pabellón y la culata. Priscilla Muller afirma que la homogeneidad y anquilosamiento del diseño de joyas en Europa se debe al uso casi exclusivo de piedras preciosas y cristales en la decoración de las alhajas de la época. Es tal su importancia que en España el término de “*platero de oro*” es sustituido por el de “*diamantista*” (259). Por su parte, Artiñano y Galdácano asegura, según textos de Larruga, que a mediados del XVIII en Madrid no se encuentran maestros que sepan realizar dicha operación a excepción de los franceses Carnay. Éstos trabajan exclusivamente para Palacio y ponen especial atención en no contar con españoles entre sus aprendices (260).

J. Miró recoge noticias acerca de Mr. Lemoine, lapidario holandés que, mediante invitación de Carlos III, se establece en Madrid “*con obligación de tener y enseñar a oficiales españoles*” a fin de restablecer la industria en España que los predecesores del monarca habían dejado decaer (261). Los lapidarios madrileños se caracterizaron por la perfección de la talla, sometiendo al diamante procedente de las Indias Orientales y occidentales españolas a las más estrictas reglas matemáticas. Miró asegura además que “*los brillantes labrados en Madrid son ambicionados por los extranjeros, que continuamente vienen à buscarlos*” (263). De entre los lapidarios, Miró destaca las figuras de José la Guardia y Juan Tarquís que, naturales de la ciudad de Madrid, sobresalen sobre los oficiales instruidos por Lemoine. Estos maestros lapidarios, tras la muerte de Carlos III y ante la escasez de mineral, dedicaron su actividad al comercio de piedras preciosas (264).

(256) Pouget (1762), pp. 6-8.

(257) Miró (1870), p. 107.

(258) Ídem.

(259) Muller (1972/2012), p. 155.

(260) Artiñano y Galdácano (1925), p. 75.

(263) Miró (1870), p.109.

(264) *Ibid.*, p.110.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII Londres se establece como centro referente del comercio de diamantes debido, especialmente, al dominio

británico sobre las rutas comerciales que, desde la India, nutre el mercado europeo. Sin embargo, los lapidarios más avanzados de la época se establecerán en la ciudad de Amberes que, bajo dominio español hasta 1714, estableciéndose paulatinamente como referente internacional en el comercio de diamantes durante la segunda mitad de la centuria, título que aún hoy ostenta (265).

En cuanto se refiere al valor económico de las piedras preciosas “no ha podido nunca ni podrá fijarse de una manera exacta, pues depende de la dificultad que siempre existe para encontrarlas, de su hermosura, perfección y con frecuencia también de la moda” (266) Así mismo, el valor de las gemas aparece sujeto a los cambios socio-políticos de los territorios de extracción que facilitan o dificultan el acceso al preciado mineral. Si bien el valor del diamante fluctúa constantemente en relación con la demanda del mercado, Miró establece un valor aproximado sujeto al quilate del diamante. Así, un diamante de cinco quilates oscila en torno a los 36.000 reales mientras que un diamante perfecto de diez quilates puede alcanzar hasta 144.000 reales.

Si bien el origen histórico del diamante es desconocido, los antiguos afirman su procedencia fantástica y mitológica, recibiendo su nombre de la ninfa Diamante. Júpiter, que disfrutó de los atentos cuidados de la hermosa ninfa durante su niñez, a fin de impedir que ésta sufriese los mal alguno, decidió transforma a la criatura en la sustancia más dura y brillante de la naturaleza (268). El vocablo “diamante” deriva de la voz griega “adamant”, indomable. También se relaciona con el término “anachites”: piedra indómita. Según la Real Academia, procede del latín vulgar “diamas –antis”, alteración de la voz latina “adāmas –antis” que deriva directamente del griego “adāmas”.

Según Basilio Castellanos de Losada, los antiguos hicieron del diamante símbolo de la victoria, la fuerza, la constancia, la reconciliación y el amor eterno. Si un caballero lo entrega a una dama es símbolo de unión, mientras que adquiere el valor de premio a la virtud, el mérito o el valor militar cuando es entregado por el monarca con motivo de los servicios prestados a la patria. Se define además, según viejas creencias, como antídoto para la peste, hechizos, encantamientos y terrores ocasionados por el sueño (269). Giacinto Gimma recoge virtudes similares otorgadas al diamante, añadiendo otras tales como la protección de la mujer durante el parto o como defensa contra el Demonio (270).

En cuanto a su aplicación, Miró asegura que en joyería son empleados montados en plata u oro indistintamente, solos o combinados con otras gemas tanto en alhajas litúrgicas como profanas (271).

J. P. Pouget describe algunos de los que fueran los diamantes más grandes conocidos de la época (Fig. 47). El primero, que señala como figura A, es el conocido como diamante “Gran Mogol”. Lo describe como un diamante de talla rosa de 279 quilates. Descubierta a mediados del siglo XVII en la India, en la actualidad se desconoce su paradero. Los estudiosos apuntan hacia su división en varias piedras de menor tamaño. Éste recibe su nombre del Shah Jehan, constructor del Tahj Mahal en Agra, y pudo haber decorado el conocido como trono del “Pavo Real” del tesoro de la Corona de Irán. La figura B representada en el tratado ilustra “el Diamante del Gran Duque de Toscana”, también llamado “el Florentino”. Este autor lo describe como una piedra de 139 quilates. De color amarillo limón perteneció a la familia *Medici*, pasando a formar parte de las joyas de la Corona Austríaca en 1743 con motivo del matrimonio de Francisco I de Lorena y la emperatriz María Teresa. El

(265) Véase Miró (1870), pp. 105-1012.

(266) Smillie (2012), p. 46.

(267) Miró (1780), p. XI.

(268) *Ibid.*, 122.

(269) Castellanos de Losada (1848), p.257.

(270) Gimma (1730), p. 202.

(271) Miró (1780), p. 112.

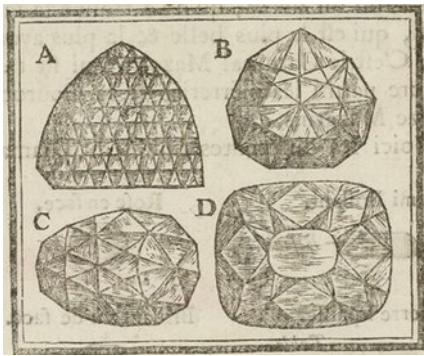


Fig.47. Pouget, J., *los diamantes más grandes del mundo*, 1762, grabado. París, Biblioteca Nacional de Francia, FRBNF31141971, p. 8.

diamante desaparece durante el exilio del último monarca austríaco. Los conocidos como *Sancy* y *Régent*, pertenecientes a las joyas de la Corona Francesa, ocupan las figuras C y D respectivamente. El primero de ellos de 55 quilates formó parte del conjunto de piedras regaladas por el cardenal Mazarino a Luis XIV. Formó parte de la corona de Luis XV y Luis XVI. Tanto éste como el *Régent* desaparecen durante el robo que tiene lugar en 1792 en el *Garde-Meuble*. La propia María Antonietta fue acusada de instigadora del hurto. La piedra, que reaparece en 1829, fue comprada por William Waldorf Astor, primer vizconde Astor, en 1906. Expuesta en el Museo del Louvre en 1962 durante la exposición *Diez siglos de Joyería Francesa*, fue adquirida por el mismo museo en 1976, donde se exhibe actualmente en la Sala de Apolo (272). El *Régent*, hallado en 1701 en la India, fue adquirido en 1717 por el duque de Orleans, regente de Francia durante la minoría de Luis XV; de ahí su nombre. Fue utilizado para decorar las coronas de Luis XV y Luis XVI. En 1812 fue empleado en la decoración de la empuñadura de la espada de Napoleón Bonaparte. Fue, además, empleado para el ornamento de las coronas de Luis XVIII, Carlos X, Napoleón III y la diadema griega de la emperatriz Eugenia (273). En la actualidad se expone junto al resto de las joyas de la Corona (274).

RUBÍ

El rubí (275) se define como una piedra de dureza inferior al diamante aunque más hermosa por su color, transparencia y gran resplandor. La relativa escasez de grandes ejemplares de este mineral aumenta su estima comercial superando, en ocasiones, al diamante. Por este motivo el rubí recibe desde antiguo el segundo lugar en importancia entre las piedras preciosas (276). Son numerosas las variedades de piedras que los lapidarios, joyeros y comerciantes de piedras definen bajo el vocablo "rubí". Es por ello que en el presente estudio nos centramos aquellas variedades más apreciadas: el rubí o corindón oriental, el rubí espinel y el rubí balaj (277).

El rubí o corindón oriental es de color carmesí de varios matices y su tinta aparece con frecuencia alterada por nebulosidades de un blanco lechoso. Es perfecto cuando se reúnen en él las características de limpieza, diafanidad, color intenso similar al clavel carmesí y brillo aterciopelado. Un rubí oriental es más raro y apreciado que un hermoso diamante. Para ser perfecto ha de poseer un color rojo brillante, oscuro, agradable a la vista y sin imperfecciones. Se documentan yacimientos de esta variedad en las Indias Orientales Españolas, Calcuta o Asia Menor. Del mismo modo pueden encontrarse pequeños rubíes orientales desgastados en algunas zonas de España como Galicia o el Sur de Andalucía. Se labra, generalmente, de forma cuadrada con los ángulos redondeados, o también de forma elíptica. Según Miró, en joyería se emplean montados al aire y combinados con otras gemas. Es el de mayor estima entre su clase, llegando a superar a superar en valor económico al diamante cuando supera los diez quilates y siempre que su naturaleza sea perfecta.

El rubí espinel se diferencia del anterior en su tinta que varía hacia tonalidades rosas, verdes, violetas, blancas o negras entre otras. Aquellos rosas oscuros poseen una fuerza y vivacidad inferior al rubí oriental, presentando su brillo y resplandor sobre la superficie. Del mismo modo, las nebulosidades características del rubí oriental no aparecen jamás en esta variedad. Los yacimientos del rubí espinel son más numerosos que los anteriores, apareciendo desde las Indias Orientales y Occidentales, hasta Suecia, el Tirol o las cercanías a los Montes Urales. Su labra es compleja al presentar en su composi-

(272) París, Museo del Louvre, nº de inv. O 10630.

(273) Véase Bruton (1983), pp. 488-495.

(274) París, Museo del Louvre, nº de inv. MV 1017.

(275) Véase Miró (1870), pp. 231-239.

(276) Mosquera (1721), p. 77.

(277) Véase Miró (1870), pp. 231-237.

ción partículas blandas y duras, teniendo como resultado una laminación hojeada. Se labra, generalmente, en facetas, siguiendo las formas del rubí oriental. Miró asegura que su aplicación es similar al rubí oriental, siendo su valor, en general, la tercera parte de la variedad oriental.

El rubí balaj se caracteriza por las tintas claras de tonalidades grosellas, purpúreas, vinosas y violetas, careciendo, al igual que el rubí espinel, de las nebulosidades y reflejos que caracterizan al rubí oriental. Aparece en yacimientos localizados en las Indias Occidentales y Meridionales, siendo su labra similar al anterior. De poca estima y escaso valor económico cuando su peso no supera los diez quilates, Miró asegura su escaso empleo en la joyería.

J. Pouget asegura que el rubí más grande conocido pertenece al Rey de Francia y forma parte de las joyas de la Corona, siendo tallado para decorar el dragón que decora la Orden del Toisón (278). En la Galería de Apolo del Museo del Louvre se encuentra un hermoso dragón labrado sobre un rubí de 107 quilates tallado en 1750 por Jaques Guay. Éste decoró un emblema de la Orden del Toisón que perteneció a Luis XV (279). Miró, por su parte, afirma que la corona española poseyó un rubí oriental de gran tamaño que alcanzó un valor de 100.000 ducados. Felipe II regaló este soberbio ejemplar a María de Inglaterra con motivo de sus esponsales.

Según Castellanos de Losada el rubí, llevado al cuello o al dedo posee la virtud de hacer parecer más alto a su portador (280). Este autor, coincidiendo con G Gimma (281), otorga al rubí la protección contra venenos o la peste, borra los malos pensamientos, elimina los malos sueños, y reprime la furia o la lujuria. Entregado por un caballero a una dama es símbolo de pasión; si es ésta quien hace entrega de la piedra se considera símbolo de amor. Por otra parte, cuando un caballero regala un rubí a otro, expresa amistad o reconciliación.

ESMERALDA

Contradiendo la sugerencia de Miró que sitúa el rubí como la segunda piedra preciosa en estima tras el diamante, G. Gimma asegura que es la esmeralda (282) merecedora de tal puesto (283). Dioniso Mosquera, por su parte, la describe afirmando que “es la Esmeralda una Piedra de un color tan verde, que no ay otro en la naturaleza que lo sea más, ni que más hermosamente deleite la vida. Es más blanda que el Rubí, y por esto tiene el tercer lugar entre las Piedras preciosas” (284). Estas gemas se clasifican, según su origen y calidad, en orientales y occidentales.

La esmeralda oriental participa de una específica combinación de colores producida por el óxido que otorga la tinta al zafiro, en justa medida con aquél que tiñe al zafiro amarillo o topacio orienta. Es por ello que esta piedra escasea en la naturaleza haciendo imposible, además, que pueda confundirse con la esmeralda occidental o del Perú. Miró asegura que “cuando su matiz es de primer color, uniforme y limpio, es la piedra preciosa de mayor valor más agradable, y de más atractivo” (285). Sus yacimientos se localizan en las Indias Orientales, Egipto y Birmania. El sistema de labra de la esmeralda oriental es múltiple, pudiendo trabajarse en facetas como el diamante, en biseles o a cabujón. Rara vez aparecen en el mercado por lo que su valor económico es difícil de precisar. En relación a su estimación, sin embargo, es oportuno apuntar cómo la esmeralda orienta, cuando es perfecta aunque de poco tamaño, iguala el precio del diamante.

(278) Pouget (1762), p. 9.

(279) París, Museo del Louvre, nº de inv. 1018.

(280) Castellanos de Losada (1848), p. 306.

(281) Gimma (1731), p. 235-236.

(282) Véase Miró (1870), 126-140.

(283) Gimma (1731), p. 212.

(284) Mosquera (1721), p. 121.

(285) Miró (1870), p.126.

La esmeralda occidental o de Perú no participa del verde oscuro y aterciopelado de la esmeralda oriental; poseyendo, sin embargo, un color agradable así como un brillo vivo y satinado.

Los principales yacimientos se localizan en Perú, en las minas de Muzo; cerca de Santa Fe de Bogotá y en México; documentándose, además, la aparición de pequeños ejemplares al norte de España en las provincias de Galicia (286). Estas esmeraldas se labran usualmente de forma cuadrada con los ángulos redondeados o a cabujón. El valor comercial de las esmeraldas occidentales varía según el capricho de la moda. Miró asegura que desde el año 1837 a 1842 estas piedras colapsaron el mercado español, devaluando su estima y siendo así empleadas en la realización de alhajas de escaso valor para labradores y aquellas clases sociales menos acomodadas. Afirma, además, que los plateros de oro y comerciantes de piedras establecieron su valor a la altura de topacios y amatistas corrientes (287). S. Uribe y O. Pichot Riat recogen noticias similares en relación al comercio de esmeraldas occidentales durante el siglo XVIII (288). El escaso mercado de esmeraldas orientales unido a la saturación del mismo de ejemplares occidentales explicaría la escasez de representaciones gráficas de alhajas guarnecidas con esmeraldas entre los retratos analizados, apareciendo éstas tan sólo en aquellas pinturas de temática costumbrista. Sirva de ejemplo *Mozas tocando el pandero* de Ramón Bayeu y Subías realizado hacia 1777 (289), donde puede observarse un *lazo de pescuezo* realizado en oro y guarnecido con piedras de tinte verde. Las esmeraldas occidentales, cuando poseen buen color, se estima su valor comercial a la mitad de aquél alcanzado por el diamante. Miró advierte además cómo las esmeraldas occidentales, al contrario que otras gemas, devalúan su estima económica al superar los cinco quilates, siendo aquellas de medio color o verde pálido relativamente descartadas para su uso en joyería. Es por ello que fueron muchos las artimañas realizadas a fin de introducir las esmeraldas occidentales en los mercados europeos. C. Phillips asegura que los cargamentos procedentes de las Indias Occidentales son desviados hacia las Indias Orientales en su camino hacia Europa a fin de confundir el origen del material precioso (290).

Castellanos de Losada afirma que la esmeralda posee la virtud de alejar a los demonios. Asegura además que bebida en polvos posee la capacidad de detener el flujo de vientre y sangre, actúa contra venenos, la peste y acaba con la fiebre. Simboliza la esperanza, el buen provenir, la felicidad y la alegría (291).

ZAFIRO

Son varios los minerales que en la naturaleza reciben el nombre de zafiro: corindón azul o zafiro oriental, turmalina azul o zafiro de Brasil y cuarzo azul o zafiro de agua, “teniendo solamente estima y aplicación en las alhajas el zafiro oriental” (292). La tinta característica de esta gema es el “azul celeste de rey”, de todas las tonalidades, hasta la incolora. Su aspecto general, en ocasiones, aparece alterado por reflejos de un blanco lechoso. Su valor económico, tratándose de un ejemplar perfecto, es la tercera parte del rubí; despreciándose generalmente aquellos imperfectos. Sin embargo, los zafiros de cierta envergadura alcanzan una alta estima en el mercado; constituyéndose como una rareza, pueden alcanzar precios exorbitados. J. Pouget afirma que esta piedra posee un atractivo color, apacible y resplandeciente, bajo la luz del día. Las luces artificiales, sin embargo, disminuyen el esplendor

(286) En relación con la explotación de esmeraldas en las Indias Occidentales véase: URIBE, SILVANO E., “Las esmeraldas de Colombia” en *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*, nº 65, Volumen XVIII (1960). Colombia, Academia de Ciencias Geográficas, 1960, pp. 1-8 y PUCHE RIART, O., “Minería en América de lengua española: periodo colonial” en *Brasil 500 años. A construção do Brasil e da América Latina pela Mineração*. Brasil, CETEM, 2000, pp. 41-54.

(287) Véase Miró (1870), p. 133.

(288) Véase nota 55.

(289) Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 3373.

(290) Phillips (2012), p. 107.

(291) Castellanos de Losada (1848), p. 244.

(292) Miró (1870), p. 274.

dor de la piedra, oscureciendo tu tinta. Es por ello que, generalmente, se emplean en joyería aquellos zafiros celestes (293). Su labra es similar al rubí, localizándose los principales yacimientos en las Indias Orientales. Generalmente aparecen montados en todo tipo de alhajas, al aire y rodeado de diamantes. Sirva de ejemplo el excepcional aderezo de zafiros y diamantes que luce *Isabel de Farnesio*, reina de España en el retrato realizado por Jean Ranc hacia 1723 (294).

Según Castellanos de Losada, esta piedra reducida en polvos acaba con la inflamación en los ojos y reduce el flujo de vientre; disueltos en leche, son remedio para almorranas, úlceras interiores, alegran el corazón y evitan la melancolía. Simboliza la satisfacción del alma cuando aparece montado sobre oro, mientras que cuando su montura se realiza sobre plata es símbolo de celos fundados (295).

TOPACIO

Pueden localizarse en la naturaleza dos variedades distintas de topacio (296), aquél denominado topacio oriental, y que según Miró debería ser denominado como “rubí amarillo”, y aquella variedad conocida como topacio occidental subdividido en topacio de Brasil, de España y de Sajonia; estos dos últimos también recogidos bajo la acepción de topacio-cuarzo.

Es de todos el topacio oriental aquél de mayor estima. Se caracteriza por su tinta pajiza, suave y pálida que, en ocasiones, tiende al amarillo limón. Los principales yacimientos de esta variedad de topacio se localizan en las Indias Orientales, apareciendo en ocasiones pequeños y desgastados ejemplares en las cercanías del río Sil en la provincia española de Galicia. Su labra es variada, permitiendo el trabajo en facetas así como el corte cuadrado, oval o redondo. Su valor en el mercado alcanza una cuarta parte del zafiro.

El topacio de Brasil posee una tinta amarilla, similar al oro, anaranjada o rojiza de varias graduaciones. En ocasiones se presenta incoloro, llegando a confundirse con el diamante. Tal es su semejanza que Miró recoge:

“En el año 1822 se vendieron en París, varios topacios blancos, procedentes de Minas-Novas del Brasil, por diamantes. Habiendo comprado uno el conde de Cursi por 25.000 francos, supo el engaño que había sido víctima y acudió á los tribunales, los cuales condenaron al vendedor, á que devolviese la cantidad percibida” (297).

Posee, además, un brillo satinado que lo diferencia notablemente del resto de las variedades de topacio occidental. Su valor es inferior al topacio oriental, alcanzado en el mercado un máximo de 400 reales el kilogramo.

Bajo la denominación de topacio-cuarzo se recogen diversas tintas amarillas y anaranjadas con reflejos, en ocasiones, ahumados y negruzcos. Se localizan principalmente en criaderos de México, Sajonia, España e Italia. El topacio español sometido a cierto grado de calor es capaz de adquirir tonalidades cercanas al oro, similares, como indicamos anteriormente, al topacio de Brasil. Por su parte, el topacio de Sajonia, de tinta pálida, menos agradable y

(293) Pouget (1762), p. 11.

(294) Madrid, Museo Nacional del Prado, n1 de inv. 2330.

(295) Castellanos de Losada (1848), p. 527.

(296) Véase Miró (1870), pp.243-263.

(297) *Ibid.*, p.256.

brillante que la variedad española, adquiere una tonalidad cristalina al ser sometido a cierto grado de calor.

El topacio, en joyería, se aplica en un sinfín de alhajas. Sirva de ejemplo el espectacular aderezo lucido por *Tomasa de Aliaga, viuda de Salcedo* en el retrato de Antonio Carnicero de 1745 (298). Doña *Bárbara de Braganza* luce un brocamantón o joya con hechura de bariel guarnecida con topacios de grandes dimensiones, diamantes y perlas en el retrato de Louis Michel van Loo realizado durante el segundo cuarto del siglo XVIII (299). Por todo ello, y a pesar de la relativa estima del topacio, este aparece en numerosos aderezos femeninos pertenecientes a damas de alto nivel social. No hemos de olvidar el gusto por el color que impregna la producción joyera de la época en las áreas de Madrid y Nápoles en contraposición del uso casi exclusivo del diamante en las cortes europeas.

Según Castellanos de Losada, el topacio ahuyenta los terrores nocturnos e impide la melancolía. Esta piedra simboliza el amor familiar, la amistad franca y sincera, así como la buena fe (300).

ÓPALO

El ópalo (301) es de entre todas las gemas aquella que reúne los colores del arcoíris. Aunque no posee la dureza y diafanidad de otros minerales, posee una variada irisación y reflejos cambiantes que hacen de ella una gema atractiva para su empleo en la joyería. Son numerosas las variedades de ópalo presentes en la naturaleza, siendo tan solo tres de ellas útiles para su aplicación en alhajas. Nos referimos al ópalo noble oriental, el ópalo flameado y el ópalo de fuego mexicano.

El ópalo oriental reúne se caracteriza por el irisado multicolor producido por los colores rojos, verdes, azules amarillos y violetas. Es de todos el de mayor estima. Su valor económico, sin embargo, no puede fijarse con exactitud pues este deriva del tamaño y calidad del mineral. Su precio, por lo tanto aparece sujeto al capricho de la moda. Aparecen en las Indias Orientales, Egipto y Arabia. Han sido documentados, además, hallazgos de este mineral en las provincias españolas de Madrid y Extremadura. Se labra, generalmente, a cabujón, de forma oval o bien de perfil redondeado.

El ópalo flameado ofrece matices similares al ópalo oriental, concentrado sus reflejos en pequeñas machas encarnadas o llamas aisladas que le dan su nombre.

Por último, el ópalo de fuego u ópalo mexicano es de todos el de menor estima. Aunque este mineral presenta reflejos similares al ópalo oriental en el momento de su extracción, éstos desaparecen al contacto del mineral con el aire, obteniendo una tinta uniforme y transparente. Miró asegura que ha podido observar cómo tras sumergirlo en agua, el ópalo mexicano recupera su primitiva belleza, aunque durante poco tiempo. Es por ello que, algunas veces, a fin de obtener la venta de esta variedad, la superficie del ópalo es bañada con aceite de olivo; sin embargo, tras varios días la piedra pierde todo recuerdo del arcoíris, hundiéndose su valor económico.

(298) Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2649.

(299) Madrid, Museo de Bellas Artes de San Fernando.

(300) Castellanos de Losada (1848), p. 514.

(301) Véase Miró (1870), pp. 209-2012.

TURQUESA

La turquesa (302) es una piedra fina de tinta celeste, opaca, de un matiz particular que la diferencia del resto de piedras de tintes azulados. Entre ellas se diferencian dos grupos, aquellas orientales o de Persia y aquellas occidentales o fósiles.

La turquesa oriental, de brillo muy vivo, es de un color azul cielo; color que conserva siempre, incluso cuando el transcurso del tiempo devalúa su vivacidad, puede recobrar su belleza primitiva pulimentando de nuevo la piedra. Los principales yacimientos de turquesas orientales se localizan en Asia y Persia. Hasta finales del siglo XVIII, la familia real persa ostentó el derecho de explotación de las minas de turquesa de la región, hecho que explica la relativa escasez del mineral en los mercados europeos. Así, su valor se relaciona estrechamente con su escasez, llegándose a pagar precios exagerados por aquellos ejemplares perfectos, labrados, generalmente, en forma oval, redondeada o en perilla.

La variedad de turquesa fósil u occidental se caracteriza por un matiz azul pálido o verdoso. La calidad de su esmalte, además, es inferior a la turquesa oriental, y por consecuencia su brillo es menos vivo. Aparece en diferentes yacimientos repartidos por Europa, como en España, Bohemia, Alemania o Suiza. Su origen es fósil, lo que explica la diferencia de brillo en comparación con los ejemplares orientales. Su aplicación destaca en el campo de la bisutería de oro, combinadas, generalmente, con perlas. Su valor económico es considerablemente inferior al de las turquesas orientales.

Según Castellanos de Losada, se concede a la turquesa la capacidad de librar de toda desgracia e incluso de la muerte, “porque la llevan al dedo todos los orientales ricos y fanáticos” (303). Simboliza el amor conyugal y la felicidad.

AMATISTA

En la naturaleza se distinguen hasta dos variedades de amatista (304) que, al igual que en casos anteriores, diferenciamos en orientales y occidentales.

La amatista oriental; Miró afirma debiese recibir el nombre de “rubí violeta”, es una variedad de corindón con tinte violeta. Esta variedad aparece en yacimientos localizados en las Indias Orientales, Persia y otros puntos de Oriente. Empleado joyería, esta gema se labra, generalmente, con perfil oval. Su valor económico en el mercado es relativamente alto debido a la generalizada escasez de este material. Así, su venta se realiza por quilates.

La amatista occidental es un cuarzo de matiz morado de distintas graduaciones. Los principales yacimientos de este mineral se localizan en las Indias Occidentales, siendo especialmente numerosos en Brasil. Aparecen documentos, además, en las provincias españolas de Murcia, Salamanca y Cataluña. Aplicadas en la joyería rodeadas, generalmente, de una orla de diamantes, se labran de forma cuadrada con ángulos planos, encontrándose, además ejemplares facetados de perfil oval y redondeado. El valor comercial de la amatista occidental, siendo ésta perfecta y presentándose labrada, supera tres veces el precio comercial del oro, siempre y cuando alcance un mínimo de ocho milímetros de diámetro. Los antiguos romanos emplearon este ma-

(302) Véase Miró (1870), pp. 264-270.

(303) Castellanos de Losada (1848), p. 317.

(304) Véase Miró (1870), pp. 40-45.

(305) Véase <http://dle.rae.es/?id=2Ggr9Pr>.

(306) Castellanos de Losada (1848), p. 201.

terial en la realización de copas de vino, asegurando que este material contrarresta los efectos de embriaguez. Tal considera Miró esta antigua creencia que relaciona el origen de la palabra amatista con el vocablo griego *metisco*, no ebrio, dato que confirma el diccionario de la Real Academia Española (305).

Según Castellanos de Losada la amatista simboliza el agradecimiento, la belleza volutuososa de Venus, consagrándola a la misma. En relación a esta última, como piedra parlante su mensaje es: “no estoy embriagado de amor”. Protege de las pasiones desmedidas y violentas, simbolizando, además, la seguridad del alma (306).

GRANATE

Existen en la naturaleza numerosas clases de este mineral recogidos bajo la denominación de granate(307), siendo, según los lapidarios de la época, sólo aptos para su aplicación aquellos granates nobles u orientales, los granates de Bohemia u occidentales y aquél denominado “vermelleta”. El granate es una gema transparente de tinta rojiza de varias tonalidades. Así, el granate oriental posee una tinta púrpura o violeta, aquél occidental participa de las tonalidades rojas, pardas y negras. El granate vermelleta posee un color carmesí ligeramente anaranjado. Aparecen en las Indias Orientales y Occidentales, localizándose, además, numerosos yacimientos en Europa como son aquellos de Bohemia, Hungría, Alemania o Italia. En España se documentan en las cercanías de Río Tinto, siendo especialmente abundantes en los entornos de Sierra Nevada. Generalmente se trabajan en facetas o a cabujón, según la belleza del mineral y el capricho del lapidario. Miró recoge noticias acerca del desarrollo de una importante industria en relación con la labra del granate desarrollada en Hungría, Bohemia, Praga y el Tirol, donde su manufactura se presenta especialmente económica. Se labran en facetas según la talla brillante. Los granates así labrados son engarzados sobre monturas de plata sobredorada. El resultado se traduce en alhajas a la moda de módico precio. El granate oriental, cuando es perfecto, alcanza un valor relativo en el mercado; siendo, generalmente, el granate occidental despreciado y vendido por docenas. El granate vermelleta, cuando alcanza un tamaño considerable pues generalmente aparecen ejemplares de reducidas dimensiones, puede doblar el valor comercial del granate oriental.

Según Castellanos de Losada, el granate simboliza el fuego en el corazón y la pasión ardiente que consume al que no la satisface (308). En España, según Miró, recibió el nombre de “piedra de Granada”, por su semejanza con el color de ésta fruta, así como por la abundancia de mineral existente en los valles cercanos a Sierra Nevada.

AGUAMARINA

La aguamarina (309) recibe su nombre del color característico verde-mar que la tiñe. En algunas ocasiones puede presentarse con tintes ligeramente azules, apareciendo, además, incolora o marcada por moléculas en su interior que asemejan a la venturina. Las similitudes químicas entre el aguamarina y la esmeralda son numerosas, llevando a gemólogos y naturalistas al error de agruparlas bajo una sola clasificación. Miró defiende la importante diferencia de color existente entre ambas gemas, característica que imposibilita su confusión. Añade, además, la considerable diferencia comercial

(307) Véase Miró (1870), pp. 148-152.

(308) Castellanos de Losada (1848), p. 252.

(309) Véase Miró (1870), pp. 36-39.

(310) Véase Castellanos de Losada (1848), p. 199.

(311) Véase Miró (1870), pp. 215-218.

existente entre el aguamarina y la esmeralda, siendo el valor económico de la primera ínfimo en comparación con la esmeralda. Al igual que otras gemas, clasificamos el aguamarina en oriental y occidental. Los principales yacimientos de aguamarina oriental se localizan en las Indias Orientales. Brasil, Sajonia, Sicilia, Bohemia o Alemania son, entre otros, los principales productores de aguamarina occidental. Su aplicación se concentra en la creación de bisutería fina como sortijas o alfileres. Se labra, generalmente, con perfil oval o cuadrado. Miró asegura que la mayor parte de las aguamarinas labradas que pueden localizarse en el mercado proceden de Brasil.

Castellanos de Losada define el aguamarina como una piedra preciosa que sigue en valor al topacio, destacando, además, su facilidad de labra y su semejanza al zafiro, pues es una piedra que no desprende luz alguna. Asegura simbolizar los celos infundados (310).

PERIDOTO

“Quien tiene dos, le sobra uno” asegura Miró; a pesar de que el peridoto (311) una piedra poco abundante, su aplicación en joyería es relativamente escasa, observándose comúnmente en las producciones alemanas, italianas e inglesas. Vendido en quilates, el valor económico en el mercado del peridoto es ínfimo. El peridoto es una gema de tinte verde pera, verde aceituna o verde amarillento. Miró la define como una piedra agradable, diáfana y de brillo vivo. Los yacimientos de aquella variedad oriental se localizan en Arabia, Persia o Egipto. Éstos poseen una dureza mayor al resto de variedades de peridoto, así como un color agradable y un brillo superior y satinado. Aparece generalmente en terrenos volcánicos. La variedad occidental puede localizarse en algunas regiones europeas como Bohemia e Italia. En España, por su parte, se localizan en las regiones de la Mancha y Aragón. Se labra, generalmente, en base a ocho caras, siguiendo la labra de la esmeralda.

JACINTO

El Jacinto (312) y el jergón aparecen, según la mayoría de los naturalistas, clasificados como una única gema. Es por ello que, siguiendo los apuntes de Miró, describimos aquellas variedades de jacinto oriental y occidental con aplicación en la joyería que aparecen montados en alhajas engarzados, por lo común, en oro.

El jacinto oriental posee un color amarillo rojizo de un débil matiz escarlata. Puede presentar, además, un suave tinte violeta. Se define como una piedra resplandeciente y de dureza superior a la variante occidental. Se localiza, generalmente, en yacimientos situados en las Indias Orientales. Su valor comercial, cuando es perfecto y de cierto tamaño, se contabiliza en quilates.

El jacinto occidental, por su parte, presenta una tonalidad similar al amarillo azafrán, apareciendo también en tonos amarillos anaranjados o miel. Presenta, por lo común, una serie de pequeñas partículas amarillas en su interior, que además de hacer inconfundible esta piedra, perjudica su diaphanidad, dureza y brillo. Se localiza en Brasil, Bohemia, Portugal o España entre otros. Su labra, al igual que el jacinto oriental, se realiza en facetas paralelas siguiendo el trabajo de la esmeralda.

(312) *Ibid.*, pp. 159-162.

(313) Véanse respectivamente Miró (1848), pp. 218-230 y Mosquera (1721), pp. 147-185.

(314) Mosquera (1721), p. 147.

PERLA

Dionisio Mosquera afirma: “entre las Piedras preciosas, que no son Diaphanas, sino que tienen el cuerpo opaco, la mas bella, y de mayor estimacion, es la Perla (313), á el modo, que lo es el Diamante entre las Diaphanas, y transparentes” (314). Miró, por su parte, define la perla como “el adorno que mas favorece al bello sexo, y ha sido desde la más remota antigüedad, el preferido de los soberanos y de las personas ilustres” (315).

Solo cuatro moluscos de entre los conocidos producen perlas. Estos son las ostras, las lapas, las orejas de mar y las almejas. Aparecen en los mares cálidos aquellas tres primeras, observándose cómo estos moluscos no producen el precioso material en aguas fríos o templados como el Mediterráneo. Por su parte, las almejas que habitan aguas dulces producen perlas en cualquier región climática, aunque son, por lo general, defectuosas. La perla se genera por motivo de un daño o herida que sufre el molusco en su interior debido a la introducción de un cuerpo externo que el animal no pudo extraer y sirve de núcleo para la formación de la esfera. Por ello, las cochas que a su exterior no presentan perforación o daño carecen, por lo general, de perla.

Por lo general, aquellas de calidad superior se localizan en las Indias Orientales, en las costas de las provincias de Moabar, Ormuz, y del Golfo Pérsico de la India Oriental. Aquellas Occidentales se encuentran en las pesquerías de Cabo de Velas, Panamá, Isla Margarita, Puerto Rico, Florida y costa de la California. Aquellas de California son comúnmente despreciadas por su tinta negruzca y de reflejos metálicos. Origen occidental posee la más famosa perla antaño ligada a la Casa Real española: La Peregrina. Dado la complejidad de su historia y los toques novelescos que empañan su actual paradero, no analizamos en profundidad este ejemplar (316). Se documenta, además, su aparición en ríos de Escocia, Francia o Suecia. En España han sido encontradas en las aguas del Guadalquivir y Guadiana.

La perla no se labra, su color y cualidades son naturales, tan solo es taladrada a fin de ser montada en la alhaja. En joyería se emplean en todo tipo de piezas y su valor económico en el mercado depende de su perfección o “buen oriente”, así como del capricho del gusto imperante. Generalmente multiplican su valor cuando aparecen ejemplares pares de cierto tamaño, pues son susceptibles de ser montados en pendientes. Si llegan a reunirse en gran número, pudiendo montarse en collar, pueden aumentar su valor hasta en una cuarta parte.

Una perla es perfecta o “de buen oriente” cuando se presentan completamente esféricas, ovaladas o aperilladas, siendo preferida la primera. Debe presentar una tinta blanca con tendencias rojizas, amarillentas o azuladas. Además, ha de poseer una superficie lustrosa y uniforme. Aquellas perlas blancas, de pequeño tamaño y desiguales reciben el nombre de aljófár y fueron especialmente empleadas durante el siglo XVIII en la composición de *manillas*.

Giacinto Gimma (317) afirma que la perla es símbolo de virtud, la caridad, la gracia y la bondad. Por su color blanco se relaciona con la prudencia, la pureza y el triunfo de la castidad; pero, según noticias de Pierio Valeriano, vista en sueños augura “un mar de lágrimas” (318).

(315) Miró (1870), p. 218.

(316) Para mayor información sobre La Peregrina véase: ARANDA HUETE, A., *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999, pp. 29-34.

(317) Gimma (1731), pp. 472-473.

(318) Véase VALERIANO BOLZANO, Pierio, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum*. Basileae, Thoma Guarinus, 1556.

(319) Véase Miró (1870), pp.30-35.

(320) Pouget (1762), p.3.

ÁGATA

El ágata (319) es un mineral translúcido de base cuarzosa que pulimentado alcanza un brillo excepcional. Según los tintes y matices adquiridos durante su formación, recibe muchos y distintos nombres. J. Pouget asegura que aquella variedad de ágata empleada en la fabricación de alhajas es la arborizada o *agate arborisée* (320). Según Miró ésta se caracteriza por las formas que aparecen en su interior que, recordando motivos animales o vegetales, presentan tintas verdes, negras o pardas. Junto al ágata arborizada mencionamos, además, la calcedonia oriental, casi cristalina y entonaciones verdes, azules o rojas; y la calcedonia occidental, de lustre inferior a la anterior, posee un tinte blanco lechoso opaco.

De todos los yacimientos conocidos es aquél situado en el río Achales, actual río Dirillo, en Sicilia, el más afamado. Según Miró, además, el ágata toma su nombre de éste (321). Puede aparecer también en las Indias Orientales, las Indias Occidentales y en diferentes puntos de Europa. En España se hallan en Sierra Morena, la sierra de Madrid y la sierra de Barcelona.

Labradas generalmente en cabujón o en placas de diferentes perfiles, adquieren una considerable estimación comercial. Miró asegura que son pocos los elementos artísticos realizados sobre ágatas y calcedonias orientales conservados en los museos, admirándose generalmente objetos tales como copas y bandejas que sobresalen en número sobre las alhajas antiguas que aplican este mineral en su decoración.

Según Castellanos de Losada (322), montada sobre una sortija el ágata simboliza la fuerza de corazón y la coquetería. Por su parte, Miró afirma que los antiguos asociaron a esta piedra propiedades extraordinarias. Así relata cómo el príncipe troyano Eneas portaba consigo un ágata como protección ante los peligros de la batalla.

STRASS Y CHERON

El *strass* es tipo un vidrio que se caracteriza por su alto contenido en óxido de plomo, elemento de gran poder dispersivo, que lo convierte durante el siglo XVII en material predilecto para la imitación de gemas (323). Hacia mediados de la centuria se desarrolla en París una floreciente industria basada en la invención del orfebre vienés Joseph Strass que, al servicio de la familia real francesa, introduce el empleo de éste material en la joyería de la época (324). La popularidad del citado cristal se basa en el aspecto final que una vez labrado presenta, asemejándose al diamante. Priscilla Muller afirma que la popularidad del *strass* se desvanece hacia 1780 debido al brillo efímero del mismo (325). J. Pouget recoge noticias similares en relación a la "*dureté*" de este material (326).

J. Pouget define el *cheron* como la perfección del proceso anterior. Este material imita no sólo al diamante, sino también al resto de piedras coloreadas. Este autor describe además la composición específica necesaria para lograr imitaciones de zafiros, rubíes y esmeraldas (327).

AZABACHE

"El azabache es carbón petrificado hace unos sesenta millones de años, convertido en lignito de color negro profundo, frágil y susceptible de ser pulido; es, por tanto, una sustancia fósil, variedad dura y compacta de aquél, cuya procedencia orgánica es análoga a la del carbón de piedra" (328).

(321) En relación al río Achate, Miró sitúa su localización en Asia Menor.

(322) Castellanos de Losada (1848), p. 106.

(323) Curto Milà (2000), p. 167.

(324) Para mayor información en relación al *strass* véase: GREINDL, G., *Strass. Due secoli di gioielli di fantasia*. Milano, Rizzoli, 1991.

(325) Muller (1972), p. 154.

(326) Pouget (1762), p. 21.

(327) Ídem.

(328) Mata (1986), p. 136.

(329) Muller (1972), p. 167.

Las prácticas sociales del siglo XVIII establecen una serie de estrictas etiquetas que rigen el periodo de luto y afectan en lo específico al traje y a la joya tanto femenina como masculina. P. Muller describe cómo en periodos de luto, el aderezo femenino de diamantes o piedras coloreadas puede ser desmontado y guarnecido con piedras de azabache, recibiendo el nombre de joyas “bronceadas”, pues los diamantes sólo son permitidos durante el medio luto (329). El empleo de este tipo de piedras se establece, además, como una característica de la producción española. Así, Muller recoge cómo en 1760 el embajador de España en París encuentra numerosas dificultades para encontrar joyas con incrustación de azabaches montados sobre oro, argumentando que en la capital francesa el oro no es empleado en esa forma (330).

A través del estudio individual de cada una de las gemas que, según J. Pouget, fueron comúnmente aplicadas en la creación de alhajas durante el siglo XVIII, hemos podido identificar dos principales orígenes de las mismas: las Indias Orientales y las Indias Occidentales. Más allá de del mineral precioso, Priscilla Muller apunta cómo la clientela de la época consume no sólo productos europeos, sino también todos como aquellos ofrecidos por el comercio internacional. Desde Filipinas, China, Manila, Acapulco o México, el mercado europeo recibe manufacturas preciosas y ornamentos en oro imbuidos de aquellas características propias a su origen “exótico”. Sirva de ejemplo el cargamento de alhajas que Isabel de Farnesio nunca recibió tras el naufragio en 1715 de la flota que, desde la Habana, transportaba los ornamentos adquiridos para la soberana en China y Manila. “La joyería oriental hallada en algunos galeones hundidos frente a las costas de Florida ha supuesto una profunda revisión acerca del oro inventariado como procedente de las Indias” (331).

Fue tal el envío de alhajas de oro procedente de México que las autoridades españolas promulgaron en 1756 una serie de leyes para evitar la evasión fiscal, así como el tráfico de joyas que, desde las Indias Orientales, llegaban a Acapulco para, tras cruzar México, incorporarse a las rutas comerciales españolas. La joyería femenina procedente de las Indias Occidentales presenta, como característica general, cierto desfase temporal con aquellos modelos de gusto moderno y de origen europeo. En las metrópolis americanas, las formas dieciochescas quedan fosilizadas. Estas alhajas presentan un aspecto convencional y seriado, dentro de la estética propia de la segunda mitad del siglo XVIII (332).

En relación al comercio de las piedras preciosas en Europa es necesario mencionar el desarrollo de una importante industria desarrollada en el ámbito de la labra del mineral precioso. Surge en localidades tales como Ámsterdam, Hungría, Bohemia, Praga, promovida, en su parte, por el constante envío de materia prima a través de las rutas comerciales holandesas que, desde las Indias Orientales, nutren a los lapidarios centroeuropeos (333).

En definitiva, el objetivo del presente estudio es aquél de analizar el acceso al conocimiento sobre las piedras preciosas que lapidarios, joyeros, naturalistas, comerciantes de gemas y público en general poseían a finales del siglo XVIII (334). Por ello, aunque en ocasiones ciertas descripciones de las gemas analizadas resulten vagas o ingenuas, la intención no es otra que aquella de reflejar aproximadamente qué datos poseía sobre las mismas. Para ello han sido empleados, como base en la redacción de este capítulo, tratados de origen francés, español e italiano que, datados entre finales del siglo XVII y

(330) Véase nota 580 en: Muller (1972), p. 177.

(331) Muller (1972), p. 155.

(332) Arbeteta Mira (2007), p. 156.

(333) Véanse los apuntes acerca del diamante y el granate.

(334) En relación al estudio del léxico empleado en la denominación de las gemas durante el siglo XVIII véase: DÍEZ DE REVENGA TORRES, María Pilar, “Aproximación al léxico científico del siglo XVIII” en *Revista de Investigación Lingüística*, nº 11 (2008). Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 79-94.

mediados del siglo XIX, arrojan una importante información acerca del empleo de las gemas en la joyería del Setecientos. Así obtenemos conclusiones tales como las presentadas con anterioridad que explican, por ejemplo, la ausencia de esmeraldas en joyas y retratos cortesanos o el auge del topacio en los ámbitos de creación borbónica, centrados en las áreas de Madrid y Nápoles.

Bibliografía específica

AA. VV., *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 16, No. 6 (1921), pp. 133-138.

Ago (1991)

AGO, R., "Consumi e ricchezze in età moderna", ARRU, A.; STELLA, M., *Una questione di genere*. Roma, Carocci editore, 1991, p. 37.

Álvarez-Ossorio Alvariño (2003)

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., "El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (siglos XVI-XVIII)", *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, nº 17 (1998-1999)

Aranda Huete (1993)

ARANDA HUETE, A., "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", *Reales Sitios* nº 115 (1993). Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, pp. 33-39.

Aranda Huete (1998)

ARANDA HUETE, A., "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III", *Reales Sitios* nº 137 (1998). Madrid, Reales Sitios, 1998, pp. 44-53.

Aranda Huete (1999)

ARANDA HUETE, A., *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 276-298.

Arbeteta Mira (1998)

ARBETETA MIRA, L. (Coord.): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid, Editorial Nerea. Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

Arbeteta Mira (2007)

ARBETETA MIRA, L., "El peto, la joya por antonomasia en el siglo XVIII". RIVAS, J., *Estudios de Platería San Eloy 2007*. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 472-490.

Arbeteta Mira (2007)

ARBETETA MIRA, Letizia, "Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada", *Anales del Museo de América*, Nº. 15 (2007). Madrid, Museo de América, 2007, págs. 141-171.

Arbeteta Mira (2014)

ARBETETA MIRA, L., "Las joyas reales en la Monarquía Hispánica. Una aproximación iconográfica", VASCONCELOS E SOUSA, G.; PANIAGUA PÉREZ, J.; SALAZAR SIMARRO, N. (Coord.) *Áurea quersoneso: estudios sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*. Lisboa, Universidad de Lisboa, 2014, pp. 349-

379.

Ardemani (1670)

ARDEMANI, Giovanni Battista, *Tesoro delle gioie trattato curioso, nel quale si dichiara breuemente le virtù, qualità, e proprietà delle gioie, come perle, gemme, auori,... e molt'altre cose più famose, e pregiate di tutti li diligentissimi scrittori antichi,... lodate, stimate, e conosciute saluteuoli, e medicinali*. Venetia, per il Miloco, 1670.

Artiñano y Galdácano (1925)

ARTIÑANO Y GALDÁCANO, Pedro Miguel, *Catálogo de la exposición de orfebrería civil española*. Madrid, Mateu: Artes e Industrias Gráficas, 1925.

Aterido (2004)

ATERIDO, Ángel, *Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio: Inventarios Reales*. Madrid, Fundación de Apoyo de la Historia, 2004, pp. 419.

Barbosa, 1991.

BARBOSA, Octavio, *Diamante no Brasil. Histórico, Ocorrência, Prospecção e Lavra*. Brasil, CPRM, 1991.

Casprini (2001)

CASPRINI, L., "Florilegio simbolico. Il significato dei fiori nei gioielli del XVII e XVIII secolo", en L. LENTI y D. LISCIA BEMPORAD, *Gioielli in Italia. Sacro e profano, dall'antichità ai giorni nostri*. Venezia, Skira, 2001, pp. 101-131.

Castellanos de Losada (1848)

CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián, *La galantería española: sistema y diccionario manual del lenguaje de la galantería y de sus divisas: cuyos caracteres son las flores, las piedras preciosas, las cintas y colores... por Basilio Sebastián Castellanos de Losada*. Madrid, Estab. Tip. de Mellado, 1848.

Catello (1982)

CATELLO, A., "Il gioiello napoletano del settecento", en F. STRAZZULO, *Settecento Napoletano; documenti*. Napoli, 1982, p. 24.

Chennevières (1987)

CHENNEVIÈRES, P. (dir.), *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*. Paris, Librairie Tross, 1987.

Codeluppi (2003)

CODELUPPI V., *Che cosa è la moda*. Roma, Carocci Editore, 2003.

Cohen (1912)

COHEN, H., *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle*. Paris, A. Rouquette, 1912.

Curto Milà (2000)

CURTO MILÀ, C., "Catálogo de gemas facetadas transparentes de la colección mineralógica del Museo de Geología de Barcelona", *Treballs del Museu de Geologia de Barcelona*, Vol. 9 (2000). Barcelona, Museo de Geología de Barcelona, 2000, pp. 167-203.

D'Arbitrio (2006)

D'ARBITRIO, N., *Un gioiello per la Regina*. Napoli, Skira, 2006.

D'Orey (2014)

D'OREY, L., *Five Centuries of Jewellery. National Museum of Ancient Art, Lisbon*. London, Instituto Português de Museus, 2005.

Decrossas y Fléjou (2014)

DECROSSAS, Y.; FLÉJOU, L. (dir.), *Ornements. XVe - XIXe siècles : chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet*. Paris, Mare & Martin – INHA, 2014.

Díez (2010)

DÍEZ DE REVENGA TORRES, María Pilar, "Aproximación al léxico científico del siglo XVIII", *Revista de Investigación Lingüística*, nº 11 (2008). Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 79-94.

Díez Revenga (2008)

DIEZ, José Luis, *La pintura isabelina: arte y política*. Madrid Real Academia de Historia, 2010.

Duflos (1767)

DUFLOS, C., *Recueil de dessein de joaillerie: dédié à Monseigneur le comte de Saint-Florentin*. Paris, chez Claude Duflos, 1767.

Elias (2011)

ELIAS, N., *El proceso de la civilización*. Madrid, S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2011.

Evans (1970)

EVANS, J., *A History of Jewellery*. London, Faber and Faber, 1970.

Fontanieu (1776).

FONTANIEU, Pierre Élisabeth de, *L'art de faire les cristaux colorés imitans les pierres précieuses*. Paris, impr. de Monsieur, 1776.

Franco Mata (1986)

FRANCO MATA, María Ángela, "Azabaches del M.A.N.", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IV (1986). Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1986, pp. 131-167.

Fuhring (2004)

FUHRING, P., *Ornament prints in the Rijksmuseum II: The Seventeenth Century, Vol. 1*. Rotterdam, Rijksmuseum, 2004.

Garrido Neva (2003)

GARRIDO NEVA, R, "Dibujos de joyas para Pedro de Álcantara Pérez de Guzmán y Mariana de Silva, duques de Medina Sidonia", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 25. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, pp. 559-579.

Gimma (1730)

GIMMA, Giacinto, *Della storia naturale delle gemme, delle pietre, e di tutti i minerali, ovvero della fisica sotterranea di Giacinto Gimma... in cui delle gemme, e delle pietre stesse si spiegano la nobiltà, i nomi, i colori, le spezie, i luoghi, la figura, la generazione, la grandezza, la durezza, la madrice, l'uso, le virtù, le favole*. Napoli, stamperia di Gennaro Muzio, 1730.

Gorini (1881)

GORINI, *Gemello, Pietre preziose: classificazione, valore, arte del gioielliere*. Milano, Ulrico Hoepli editore-librajo, 1881.

Gualdaroni (1974)

GUALDARONI, Raphaël, "Un pintor veneciano en la corte de los Borbones de España: Santiago Amiconi", *Archivo español de arte*, Tomo 47, Nº 186 (1974). Madrid, CSIC, pp. 129-148, 1974.

Guilmard (1880)

GUILMARD, D., *Les maîtres ornemaniste : dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs: écoles française, italienne, allemande et des Pays-Bas (flamande et hollandaise) : ouvrage renfermant le répertoire général des maîtres ornemanistes avec l'indication précise des pièces d'ornement qui se trouvent dans les cabinets publics et particuliers de France, de Belgique, etc.* Paris, E. Plon, 1880.

Hayward (1986)

HAYWARD, J., "The Arnold Lulls Book of Jewels and the Court Jewellers of Queen Anne of Denmark", *Archaeologia*. Vol. 108 (1986). London, The Society of Antiquaries of London, 1986, pp. 227-237.

Jiménez Priego (2001)

JIMÉNEZ PRIEGO, T., "Agustín Duflos. «Joyerero del Rey de España»", *Revistas Espacio, Tiempo y Formas*, nº 14 (2001), pp. 113-145.

Lanllier y Pini (1971)

LANLLIER, J. y PINI, M., *Cinq siècles de joaillerie en Occident*. Paris, Bibliothèque des Arts Paris, 1971.

Larousse (1766-1777)

LAROUSSE, P., *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1766-1777, p. 1537.

Leonardos (1959)

LEONARDOS; O.H., "Diamante", *Revista de Engenharia, Einaeração e Metalurgia*, nº 175 (1959). Río de Janeiro, Editoria Ltda., 1959.

Mejías Álvarez (2007)

MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús, "Evolución de las joyas de pecho en el barroco español: de la rosa al peto", RIVAS, J., *Estudios de Platería San Eloy 2007*. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 472-490.

Miró (1870)

MIRÓ, José Ignacio, *Estudio de las piedras preciosas: su historia y caracteres en bruto y labradas con la descripción de la joyas más notables de la Corona de España y del Monasterio del Escorial: obra adornada con 12 láminas*. Madrid, Imp. a cargo de C. Moro, 1870.

Le Beau (1778-1785)

MME. LE BEAU, *Galerie des modes et costumes français*. Paris, chez les Srs Esnauts et Rapilly, 1778-1785.

Molina y Vega (2004)

MOLINA, A. y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid – Área de Gobierno de las Artes, 2004.

Mondon (1736-1751)

MONDON, J., *Premier livre de pierreries pour la parure des dames: dédié à Madame T. D. J. par son très humble et très obéissant serviteur*. Paris, chez Claude Duflos, graveur rue des Noyers, chez Mr Hasté serrurier, 1736-1751.

Mosquera (1721)

MOSQUERA, Dioniso, *Litho Statica, o theorica, y practica de medir piedras preciosas*. Madrid, Francisco del Hierro, 1721.

Muller(1972)

MULLER, P., *Joyas en España, 1500-1800*. Nueva York, 2012.

Muzzarelli (2003)

MUZZARELLI, M., “Le leggi suntuarie”, AA.VV., *Moda e società dal Medioevo al XX secolo*. Torino, Annali Einaudi, 2003, pp. 185-220.

Philips (2012)

PHILLIPS, C., *Jewellery. From Antiquity to the present*. Londres, Thames&Hudson, 2012.

Pisano (1986)

PISANO, M., *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*. Napoli, Electra, 1996.

Pouget (1762)

POUGET, J., *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. Paris, Pouget fils, Paris. Pouget, 1762.

Puche Riat (2000)

PUCHE RIART, O., “Minería en América de lengua española: periodo colonial”, *Brasil 500 anos. A construção do Brasil e da América Latina pela Mineração*. Brasil, CETEM, 2000, pp. 41-54.

Regner (2005)

RENGER, F.E., “Regimes de extração e produção de diamantes do Serro Frio no século XVIII”, *4º Simpósio Brasileiro de Geologia do Diamante*. Brasil, Sociedade Brasileira de Geologia, 2005.

Robbio (1824)

ROBBIO, Giovanni, *Dizionario istorico ragionato delle gemme, delle pietre, e de' minerali. Coll'introduzione di varie osservazioni, e dell'origine di dette gemme e pietre. Secondo l'opinione di autori piu classici, e moderni*. Napoli, tipografia di Angelo Coda, 1824.

Roettgen (1999)

ROETTGEN, S., *Anton Raphael Mengs, 1728-1779*. Múnich, Hirmer Verlag, 1999.

Saint-Aubin (1776)

SAINT-AUBIN, Gabriel de; JOULLAIN, François, *Catalogue d'une belle collection de Minéraux, Agathes, Jaspes, Cornalines, Pierres précieuses, Bijou*. Paris, Chariot et Joullain, 1776.

Sánchez (2007)

Sánchez, A.L., "La moda en España durante el siglo XVIII", *Indumentaria: Revista del Museo del Traje*, Nº0 (2007). Madrid, Museo del Traje, 2007, pp. 87-94.

Santiago Páez (1990)

SANTIAGO PÁEZ, E.M., *Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734)*. Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1990.

Smille (2012)

SMILLIE, Ian, *Piedras con sangre. Avaricia, corrupción y guerra en el comercio internacional de diamantes*. Madrid, Plaza y Valdés, 2012.

Uribe (1960)

URIBE, SILVANO E., "Las esmeraldas de Colombia", *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*, nº 65, Volumen XVIII (1960). Colombia, Academia de Ciencias Geográficas, 1960, pp. 1-8.

Urrea Fernández (1989)

URREA FERNÁNDEZ, J., *Carlos III en Italia, 1731-1759: itinerario italiano de un monarca español*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

Valeriano Bolzano (1556)

VALERIANO BOLZANO, Piero, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum*. Basileae, Thoma Guarinus, 1556.

Van Der Cruycen (1770)

VAN DER CRUYCEN, L., *Nouveau livre de desseins concernant les ouvrages de la joaillerie*. París, (?), 1770.



TERCERA PARTE

La joya parlante: usos y valores simbólicos
en el contexto sociocultural

1. Reproducción formal y variedad material en la producción burguesa

Durante el siglo XVIII la joya alcanza una entidad propia pues hasta entonces la tradición fija la alhaja al traje, considerándola así parte del mismo. De este modo, el objeto precioso aparece formalmente autónomo e inicia, hacia mediados de la centuria, una incesante mutación a raíz del continuo cambio de gusto en cuestiones de apariencia. Considerada objeto independiente e intercambiable, su forma se reduce sensiblemente en relación a esta nueva concepción (1). La joya, como objeto independiente, aparece, además, desvinculada de las férreas Leyes Suntuarias que tradicionalmente restringe su uso a determinados sectores sociales. Esta nueva concepción del objeto precioso modifica el empleo que de él realiza la incipiente burguesía. Es precisamente el objetivo de las próximas líneas analizar el binomio alhaja – burguesía en las ciudades de Madrid y Nápoles durante el siglo XVIII.

Como analizamos con anterioridad, la moda se configura esencialmente como un fenómeno de tipo comunicativo. A través de la moda el individuo es capaz de asociarse con un grupo social concreto, así como de definir, transmitir y mantener una identidad social propia y bien estructurada (2). La necesidad de vestirse y adornarse se basa en causas específicas ligadas a factores de naturaleza cultural (3). El desarrollo de la moda y la difusión del adorno personal en la Europa del siglo XVIII, en relación a aquellos grupos humanos alejados de los estamentos superiores de la pirámide social, se basa, siguiendo los estudios de Lipovetsky (4), en dos conceptos particularmente cruciales:

- la posibilidad del individuo de liberarse de los vínculos sociales tradicionales para sentirse pleno en la experimentación de la elección autónoma;
- la idealización de lo nuevo, del futuro y el mito del progreso social.

Ya durante el XVII y, especialmente, durante el siglo XVIII, a pesar de no poseer la noción de una identidad propia, la burguesía se constituye como una realidad significativa en relación a la planificación social de la época. Los en-

(1) D'Arbitrio (2007), p. 35
(2) Codeluppi, (2003), p. 7.
(3) *Ibíd.*, p. 8.
(4) Lipovetsky (1989), p. 19.



Fig.1. Filippo Falciatore (atribuido), *La lettera galante*, hacia 1740. Nápoles, colección D'Amdio.

riquecidos burgueses no se conforman con la posesión de una riqueza económica tangible, aspiran al reconocimiento social reflejado también por el traje y el adorno personal (5). A lo largo de la historia, la posesión de determinados objetos preciosos se configura como reflejo de estatus social, prosperidad económica y prestigio personal. No sorprende el deseo de aquellas familias que, a la sombra del influjo de la corte, arriesgan sus fortunas y salud financiera en el incremento de su dignidad a través del acopio de este tipo de patrimonio (6). Es precisamente el lujo una de las claves interpretativas más relevantes en el análisis de la moda occidental (7). Si bien es cierto, en el ámbito del traje y el adorno personal, son los conceptos de magnificencia, exclusividad o rareza determinantes en las transformaciones relacionadas con la moda. Es necesario, por tanto, precisar que al hablar de “moda” nos referimos a un fenómeno social específico y diverso del “traje” pues este último responde fundamentalmente al rechazo al cuerpo desnudo. Mientras el vestido se configura como una acción que hace referencia a la sociedad en su totalidad; la moda es, desde la Edad Media, una actividad dirigida por un grupo reducido que se sirven del traje para manifestar el lugar ocupado en la jerarquía social dentro de una realidad concreta, sujeta a la inventiva, al gusto o a la capacidad económica del portador. La introducción del “principio del cambio” característico de la moda occidental encuentra su raíz en un complejo proceso histórico desarrollado a la sombra del cambio estructural de Europa en su paso desde el Antiguo Régimen hacia una concepción moderna del Estado, del poder y la evolución social. Aunque la relación entre riqueza y poder se mantiene inalterable, las transformaciones sociales permiten a las clases emergentes enriquecidas acceder a la gestión de una apariencia pública propia a fin de comunicar un estatus social determinado. Arma de doble filo, la necesidad aristocrática impuesta por la Corte y basada en el *far vedere ed essere visti*; hacerse ver y ser vistos, propicia la caída en desgracia de aquellas nobles familias en favor de las nuevas clases sociales emergentes. Así, el ejercicio del poder, tradicionalmente ligado a la naturaleza aristocrática de quien lo ostenta, se reconfigura durante el Setecientos ante la exigencia impuesta por la incipiente burguesía en su deseo de ascendencia social finalizando con mecanismos tradicionales tales como los preceptos moralistas o las Leyes Suntuarias que vetaban cualquier posibilidad de confusión del estatus social a través de la apariencia. Impulsada por las nuevas corrientes socio-culturales, la burguesía desarrolla una moda propia alejada del mundo aristocrático, aunque guardando siempre con ésta cierto paralelismo. Ésta responde al ideal de vida burgués, a un modelo ético concreto y a un gusto específico. Se conquista así un lenguaje propio con el que la burguesía dieciochesca se enfrenta a la cuestión del lujo (8). De este modo, la cultura burguesa del Setecientos propone un ideal femenino ajeno al sugerido por los cánones establecidos en el ámbito cortesano que tachan de cínicos y amorales. Los objetivos vitales de las damas burguesas se cimientan en el matrimonio y la familia; una vida privada y familiar alejada de las actividades públicas de las que gozan las damas nobles (véase Fig.1). Así, el traje femenino burgués se transforma en espejo las virtudes. Orientada hacia la vida privada, la mujer burguesa de la época; tal y como apunta Veblen (9) un siglo después, se convierte en reflejo del éxito económico y social del hombre del que depende, ya fuese su padre o su marido, que invierten en ellas, al igual que en sus propiedades, grandes sumas de capital. Todo aquello que el hombre refleja a través de su imagen pública personal se complementa con el ideal proyectado a través de sus propiedades, su esposa o, incluso, su descendencia (10).

Sin embargo, a pesar de la construcción ideal de la vida burguesa en las ciudades de Madrid y Nápoles, el grueso social de la época mantiene un estilo

(5) Codeluppi (2003), p. 17.

(6) Catello (1982), p. 24.

(7) Morini (2002), p.9. (5) Codeluppi (2003), p. 17.

(8) *Ibid*, pp. 9-13.

(9) Véase VEBLÉN, T., *La teoría della clase agitata* (1899), Milán, 1981.

(10) Morini (2002), p.15.

de vida difícil y precario. Las fiestas populares profanas y las celebraciones religiosas se convierten en el centro de la vida social y en un modo de evasión de la trabajosa vida cotidiana. Durante estas fiestas, los jóvenes lucen sus mejores galas; a menudo el traje regional, así como destacadas joyas, mejorando no sólo su aspecto estético, sino reafirmando de forma contundente y de manera pública el estatus social y económico familiar, garantía asegurada de una cuantiosa dote que despertaba, sin lugar a dudas, el interés entre los jóvenes caballeros (11). Toda joven que contrae matrimonio cuenta siempre con una dote que, independientemente de su valor, es descrita en los contratos de matrimonio, configurándose como un precioso testimonio de la joyería en boga en el momento de su redacción. Por regla general, la dote la conforman vestidos, objetos de primera necesidad, muebles y joyas. Sirvan como ejemplo los siguientes documentos:

· *Nota delle robbe, consistanino in denari, oro, vestiti e biancherie, e che sono in dote alla sig.na Nicoletta d'Apice (12).*

Un albarano di docati quaranta della SS.ma Annunciata.

Un maritaggio di docati ventiquattro della Capella de Pipernieri.

Denari contanti docati venti otto.

Una fede d'oro con rubbini.

Una verghetta d'oro con smiraldi.

Un paro di fiocagli d'oro a tre perle

(Omissis).

· *Nota delli mobili dati fra le doti della sig.na Caterina Castaldo (13).*

(Omissis).

Una filza et uno Rosario di granatelle piccola...

Una carossa... con due medaglie di filograno.

Una crocetta d'argento.

Un reliquiario piccolo fi filograno d'argento.

Un paro di fiocaglioli senza perle.

Un altro paro di pendenti con perle sette ciaschenduno e ve ne sono mancanti due.

Cinque anelle d'oro consistentino in una verghette di smeraldi con pietre numero venti fuori una mancante.

Un'altra verghetta di rubini numero 23 fiori d'un'altra mancante con una pietra torchina in mezzo.

Un anello intitolato... con robini numero venti e la pietra di mezzo di smeraldi.

Un'altra verghetta a cuore di pietre torchine numero 25.

Ed un'altra verghetta di pietre torchine numero 7 e robini numero 14.

(Omissis).

· *Nota delle robbe che s'assegnano in dote a Carmina Ferro (14).*

Un paro di fiocagli d'oro con perle a nochetta.

Una croceta d'oro con pietre false.

Un Rosario di granatella con segnacoli d'oro.

Un tonno di segnacoli e granatelle fine.

Una fede e duna verghetta piccola d'oro cioè la fede con pietre false e la verghetta con pietre fine.

Una spadella ed un paro di fibie d'argento.

(Omissis).

Socialmente menos reconocida que la aristocracia, la burguesía, aunque a la época aun no posea una fuerte conciencia de sí misma, se distingue ya de

(11) Catello (1982), p. 30.

(12) Inventario de dote A.S.N., *Notai*, fascio 117/20, a. 1725. (Recogido por Catello (1982), p. 34).

(13) Catello (1982) p. 30.

(14) Inventario de dote A.S.N., *Notai*, fascio 117/20, a. 1726. (Recogido por Catello (1982), p. 35).

manera notable del resto de estamentos sociales. Nos enfrentamos a un grupo humano heterogéneo que consolida su estatus social durante los años precedentes a la instauración borbónica. Separados a su vez en dos grandes grupos sociales, por un lado aparece aquel grupo urbano que persigue el reconocimiento social a través de la adquisición de títulos nobiliarios, mientras que del otro lado se esboza un grupo rural que basa su bienestar en la acumulación de tierras, posesión estable y segura. De este modo se configura de especial interés para nuestro estudio aquel grupo social que, a través de títulos y manifestaciones de aparente riqueza, demuestran un especial gusto por la adquisición de piezas de joyería. En palabras de A. Catello, la burguesía opera de forma similar al *parvenus*, determinando también las elecciones en materia de gusto. En relación a los hábitos de vida de este grupo social conocemos aún hoy bien poco; sin embargo, a través de documentos tales como los anteriores podemos determinar que los gastos en trajes o joyas, aunque considerables, son notablemente inferiores a aquellos producidos en el ámbito aristocrático. Si bien estos objetos aparecen descritos como de menor valor económico e incluso anticuados, son sin lugar a dudas más vistosos. Los inventarios relacionados con las dotes de las jóvenes burguesas se constituyen así como fuente esencial para el estudio de la joyería del siglo XVIII.

Las joyas adquiridas y realizadas a encargo por parte de la burguesía a mediados de siglo responden, sin lugar a dudas, al estilo en boga en aquel momento en la corte. Sin bien es cierto, la posibilidad adquisitiva de este grupo social repercutirá en la calidad y riqueza de este tipo de manufacturas. Estas piezas, de menor valor económico que aquellas aristocráticas, ligan su destino a la fortuna de sus propietarios que, a su vez, caprichosos y deslumbrados por las luces de la corte, someten las alhajas continuamente a nuevas reconstrucciones que responden al cambio de gusto (15). Sin embargo, y a pesar de la gran difusión que, como demuestran los documentos conservados, alcanzaron este tipo de piezas entre las familias burguesas, el número de ejemplares conservados es escaso. Para una aproximación real a la joyería burguesa del siglo XVIII es necesario acudir a los testimonios gráficos conservados. Así, la pintura y, en especial, el retrato, se configuran como fieles documentos capaces de mostrar la joyería en boga durante este periodo. A pesar de ser muchos los posibles casos de estudio, centraremos nuestra atención en la obra de Traversi como paradigma de la representación de la sociedad burguesa dieciochesca partenopea. Angela Catello describe su sensibilidad en la representación de la burguesía napolitana del siglo XVIII:

Ma ancora una volta i dipinti dell'epoca ci mostrano il tipo di ornamento più alla moda: è di Traversi - un pittore così attento alla resa dei sentimenti e dei modi di vita di quella - nova - broghesia - un quadro con una Madre col bambino (Roma, coll. Priv.), dove la ricercatezza delle stoffe, la pienezza delle forme, ci parlano di una condizione sociale agiata e prospera, e l'occhino in evidenza sul profilo della madre rivela questi segni nella forma un po' grossa a rosetta, da cui pende un motivo fogliaceo stilizzato al quale sono raccordate tre perle tonde pendenti (16).

Durante el siglo XVIII la orientación de la pintura italiana muta radicalmente, confiriendo una destacada importancia al retrato. Gracias a una amplia clientela, el retrato refleja la sociedad contemporánea a través de una sensible percepción filtrada por un ojo atento a la realidad y al detalle. Se experimenta así una "historiación" del personaje retratado pues ahora se presta una destacada atención al contexto que lo rodea (17). Al contrario de lo que

(15) Catello (1982), p. 30.

(16) *Ibid.*



Fig. 2. Gaspare Traversi, *La Seducción*, hacia 1753-1755. Nápoles, colección Koelliker.

ocurre por ejemplo en Francia, la pintura italiana del Setecientos se diferencia enormemente según las dispares regiones y escuelas. La escuela napolitana del siglo XVIII cuenta con una serie de características específicas que la dotan de una singular originalidad. Esta “radicalización” regional invita a un estudio pormenorizado del lenguaje local. Estos maestros locales del siglo XVIII transmiten en sus obras una realidad histórica y social ajena al gusto “internacional” que se manifiesta, por ejemplo, en Venecia y otras ciudades italianas donde la influencia del gusto europeo impide establecer dónde y cuándo ha sido realizada la obra. Este hecho, precisamente, complica la elaboración de una historia del retrato napolitano durante esta centuria. La obra de Traversi nos permite analizar, gracias a su sensibilidad en la representación fidedigna del ambiente de la época, la sociedad napolitana de mitad del siglo XVIII. Los personajes representados por este autor visten ropajes que no les pertenecen y aparecen en actitudes que, socialmente, no les corresponde, pues pertenecen a una realidad social inferior (véase Fig.2). Traversi retrata una sociedad que aparentemente disfruta de unas condiciones sociales superiores a las poseídas pero a las que aspira (18).

Los burgueses representados por el artista no anhelan exclusivamente “ennoblecerse”, parecen perseguir una realidad de bienestar social. Traversi representa todo esto; recoge a los personajes inmersos en los actos de su vida cotidiana o, en palabras de M. Pisani, aparecen representados en base a su realidad moral y sus propias pasiones (19). En el caso preciso que nos ocupa, a partir del análisis de las fuentes ya descritas; es decir, los inventarios de bienes, las notas de dote y los retratos de la escuela napolitana del setecientos, podemos individualizar algunas de las piezas de joyería más difundidas en este ámbito específico y que analizamos con anterioridad.

Especial atención recibieron durante este periodo los pendientes. El modelo más difundido entre las damas burguesas napolitanas de la época es el conocido como *fiocagli*; es decir, el *girandole* francés. Este tipo de pieza se alza como un imprescindible en el joyero femenino, como atestiguan los documentos anteriormente expuestos:

(17) Pissani (1996), p. 32.

(18) *Ibid.*

(19) *Ibid.*



Fig. 3. Gaspare Traversi, *The Fortune Teller*, hacia 1760. San Francisco (EE.UU.), Palace of Legion of Honor, nº de inv. 8549.

*un paro di fioccagli d'oro a tre perle (20),
un paro di fioccaglioli senza perle (21),
un paro di fioccagli d'oro con perle a nochetta (22).*

De grandes dimensiones, siguiendo el gusto de la moda, se estructura en modo que de un cuerpo central, generalmente con forma de lazo, penden tres perlas aperilladas o tres piedras, preciosas o no, de forma almendrada. Ejemplo de este tipo de pendiente es el que luce la joven retratada por Traversi en su obra *La Seducción* (véase Fig. 2). Del mismo modo, el *pendeloque*, tan difundido entre las damas aristocráticas y burguesas madrileñas, aparece recogido tanto en los documentos descritos como en la pintura partenopea de mediados de siglo (23).

Una vez más se observa cómo el grueso popular que conforma la burguesía del siglo XVIII continúa reproduciendo los esquemas estéticos y las modas generadas por la corte. Así, los *fioccagli* se establecen como la alternativa popular a los ricos *girandoles* que, de origen francés, invaden la corte borbónica napolitana. Este tipo de pieza surge hacia 1660. Consistente en tres elementos trabajados de manera unitaria: un broquelillo, un estilizado lazo y tres o cinco colgantes suspendidos de él. Los diferentes estudios realizados parecen sugerir que en aquellas piezas de mayor valor los tres elementos eran desmontables, permitiendo la combinación de motivos o un uso más sencillo (24). La profesora Mascetti (25) asegura que la popularidad del *girandole* durante el siglo XVIII responde al cambio en la moda del traje y el peinado. Las damas adornan sus cabezas con elaborados recogidos que dejan a la vista el rostro y lo acompañaban por un abierto escote que aumentaba la visión del cuello y las orejas. Este hecho, unido al adelanto en la talla de las piedras y la iluminación de las velas, convierten al *girandole* en una pieza de gran popularidad entre las damas europeas.

Hermoso ejemplo de *girandole* luce *María Luisa de Parma, princesa de Asturias* en el retrato realizado por Anton Raphael Mengs hacia 1765 (26). Similar pieza luce *María Carolina de Austria* en el retrato realizado por Martin Van Meytens que, datado entre 1760-1770, se conserva en el Palacio Hofburg en Viena (27). Si atendemos a las fechas de realización entre los retratos reales y la obra de Traversi, observamos cómo este tipo de piezas aparecen de forma simultánea tanto entre las damas de la burguesía como entre aquellas aristocráticas.

Otro prototipo de diseño menos complejo es el *pendeloque* (28). Este tipo de pendiente aparece configurado por un *broquelillo* y una pieza pendiente, pudiendo ser desde una perla aperillada, a una piedra, o una pieza guarnecida de piedras preciosas o lisa. En ocasiones, y siguiendo el gusto de la época, el conjunto añade entre las dos piezas descritas anteriormente una pieza en forma de lazo. Al igual que ocurriera con el *girandole*, el *pendeloque* aparece representado de forma simultánea en la obra de Traversi y otros pintores dedicados al retrato burgués, así como en obras realizadas en el seno de la corte. Véase cómo *María Carolina, esposa de Fernando IV de Nápoles* luce en el retrato de Élisabeth Louise Vigée Le Brun realizado hacia 1791 una pareja de *pendeloques* en el que destacan dos grandes perlas con perfil almendrado (29). Por su parte, Traversi representa en *La Fortuna* realizada hacia 1760 (una escena de género en la que introduce el mencionado prototipo (Fig. 3).

El collar aparece igualmente representado en la obra de Traversi, aunque en

(20) Inventario de dote A.S.N., Notai, fascio 117/20, a. 1725. (Recogido por Catello (1982), p. 34).

(21) Pissani (1996), p.34.

(22) Inventario de dote A.S.N., Notai, fascio 117/20, a. 1726. (Recogido por Catello (1982), p. 35).

(23) Catello (1982), p. 14.

(24) Aranda Huete (1999), p. 388.

(25) Mascetti y Triossi (1990), p. 43.

(26) Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2189.

(27) Nº de inv. ZI1470-0049.

(28) Aranda Huete (1999), p. 387.

(29) Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 5832.

menor número que los pendientes. De gusto sobrio, destacan aquellos collares realizados a partir de hilo de perlas y ajustados al cuello: *“al collo, i gioielli erano di gusto molto sobrio, probabilmente perché il corpetto dell’abito scollato ed attillato era già ornato, nelle grandi toilettes da sera, di pietre preziose e perle fino alla vita”* (30). Los collares fueron, en líneas generales, poco usados a comienzos de siglo, volviendo a resurgir a mediados del mismo con la incorporación del lazo a sus diseños. Los más sencillos eran de perlas, cortos y rodeaba el cuello a modo de gargantilla. En ocasiones presentaban una perla aperillada en el centro o con una cruz suspendida (31). Siguiendo la obra de Traversi encontramos el ejemplo de un collar de de hilo de perlas en la obra *Concierto*, realizada en el año 1753 y conservada en el Museo de Capodimonte en Nápoles (Fig. 4). Esta tipología de collar ajustado al cuello alcanzó igual popularidad en el seno de la Corte. Isabel de Farnesio luce un collar de esta tipología en un retrato realizado por Miguel Jacinto Meléndez en el año 1716 y conservado en el Palacio de Viana en Córdoba, España.



Fig.4. Gaspare Traversi, *oncierto.*, hacia 1753. Museo Nazionale di Capodimonte, nº de inv. Q1807 (1930).

Una amplia difusión alcanzaron los anillos que, si bien es cierto son escasos los documentos gráficos que demuestran el uso de los mismos, aparecen descritos abundantemente en los inventarios de bienes y notas de dote de la época: *una fede d’oro con rubbin* (32), *cinque anelle d’oro consistentino in una verghette di smeraldi con pietre numero venti fuori una mancante* (33), *un anello intitolato... con robini numero venti e la pietra di mezzo di smeraldi* (34), *una fede e duna verghetta piccola d’oro cioè la fede con pietre false e la verghetta con pietre fine* (35). Fueron de todos ellos los *fedi*; es decir, las alianzas, aquellos que alcanzaron una especial difusión, apareciendo siempre realizados en oro y en ocasiones guarnecidos con piedras preciosas que rara vez alcanzaban un gran valor.

Las *crocette*; es decir, las cruces para el cuello, casi nunca faltaban en los inventarios analizados en ambos ámbitos estudiados. Se realizaban en oro y, en ocasiones, aparecen decoradas con granates, perlas o turquesas. Este tipo de cruces unidas a la cadena por un anillo superior definido como *lo passeto*, aparecen en su modelo más difundido con tres perlas pendientes; dos de ellas de los brazos de la cruz y la tercera del extremo inferior. Un interesante ejemplar se conserva hoy en el Santuario de Montevergine, en la provincia de Nápoles. La elevada difusión de la cruz entre las damas de la época se debió a la pérdida progresiva del componente religioso de la misma, pasando a configurarse como uno de los adornos preferidos para el escote (36).

Del mismo modo aparecen inventariados junto a las joyas de la época los rosarios que, por regla general, estaban realizados a partir de pequeñas esferas de oro y guarnecidas con granates que recibía el nombre de *segnacoli*, aunque es posible que con dicho término se hiciese referencia a cualquier grano de oro, no exclusivamente a las cuentas de rosarios.

La ley de la variabilidad constituye la esencia fundamental de la moda (37); hecho que afecta por igual al desarrollo de la joyería del Setecientos. Georg Simmel apuntaba ya en el año 1895 cómo la causa de esta variabilidad se basaba en la contraposición de dos sentimientos siempre presentes en el ser humano: la búsqueda de la imitación o igualdad y aquella que se basa en la necesidad de diferenciación e individualidad (38). El individuo, gracias a la apariencia externa, se siente parte de un colectivo que se comporta de un modo similar y con el que comparte los mismos objetivos. Esta realidad se basa en el hecho de la existencia de una pirámide social bien estructurada y definida, donde una clase social superior busca continuamente diferenciarse

(30) Catello (1982), p. 14.

(31) Aranda Huete (1999), p. 392.

(32) Inventario de dote A.S.N., Notai, fascio 117/20, a. 1725. Recogido por Catello (1982), p. 34.

(33) *Ibid.*

(34) *Ibid.*

(35) Inventario de dote A.S.N., Notai, fascio 117/20, a. 1726. Recogido por Catello (1982), p. 35.

(36) Aranda Huete (1999), p. 437.

(37) Codeluppi (2003), p. 12

(38) Simmel (1976), p. 21.



Fig.5. Filippo Falciatore, *Tarantella a Mergellina*, hacia 1750. Detroit, The Institute of Arts, nº de inv. 80.3.

de aquella inferior. En este juego de diferenciación y búsqueda de identidad, las clases inferiores buscan imitar las elecciones de consumo efectuadas por las clases pudientes. Una vez imitadas dichas elecciones, éstas pierden su carácter innovador, se banalizan y pierden la capacidad de identificación con un estatus social superior (39). Este hecho explica el éxito de aquellos modelos lucidos por las nobles damas napolitanas entre las damas burguesas durante el siglo XVIII. Las elecciones individuales en cuestiones de apariencia corresponden, sin embargo, a un código común, a fin de comunicar de forma correcta una intención determinada a través de la selección de la indumentaria o el adorno personal.

Durante el desarrollo del Antiguo Régimen la Corte se establece como centro generador del gusto imperante en cuestiones de modo. Adoptado por nobles y aristócratas, principales consumidores del lujo y las novedades, aseguraban mediante la implantación de Leyes Suntuarias la relativa exclusividad de las nuevas tendencias, impidiendo así su difusión entre aquellas clases sociales “no privilegiadas”. El creciente poder social de la burguesía durante el desarrollo del siglo XVIII conlleva la abolición de la Corte como único centro generador de estilo, desarrollándose así ajeno a las formas cortesanas una estética propia de carácter burgués. Este hecho comporta, así mismo, la aparición de espacios de venta y artífices dedicados al suministro de las exigencias burguesas.

Los limitados patrones del vestido de corte francés difundidos en las cortes de Madrid y Nápoles imponen el necesario uso de numerosos y diversos tejidos en la realización del mismo, así como el uso de un amplio abanico de joyas y galanterías, a fin de lucir *à la page* y crear una identidad propia e individual (40). En Nápoles durante esta centuria los artistas-joyeros trabajan sólo en la capital y en otras importantes villas. Las ferias se convertían así en el momento propicio para la adquisición de este tipo de objetos por parte de la creciente burguesía. Sin embargo no siempre estos objetos alcanzaban la calidad de la que hacían gala (41). Es tal la baja calidad de los materiales empleados en la realización de este tipo de objetos que el propio soberano Fernando IV promulgaría una ley según la cual todos aquellos artesanos que quisieran vender sus obras en las ferias celebradas a lo largo del año, a fin de asegurar la calidad de dichas piezas, fueran marcadas con un sello personal. Aquellos no dispuestos a respetar esta ley podrían ser condenados a dos años de cárcel. En el caso que los metales utilizados no alcanzaran la calidad exigida, el artífice sería condenado a tres años de galera, obligado a restituir económicamente los daños provocados y expulsado de forma permanente del gremio pertinente. Junto a los joyeros de corte y sus ayudantes, trabajaron en Nápoles durante estos años otros destacados artistas-joyeros como Bernardo Imparato, probablemente familiar del destacado Gioacchino Imparato que, reputado joyero y *ornamentista*, destacó por su colaboración con el *Laboratorio delle Pietre Dure* en la realización de joyas guarnecidas con piedras duras y semipreciosas. Otros joyeros de reputado nombre fueron Baldassarre de Blasio, Francesco Antonio Bergantino, Ignacio Nasti o Genaro Lofrano. De sus actividades poco se conoce. Algunos trabajaron en ocasiones para la Corte, mientras que la gran mayoría se dedicó a satisfacer las exigencias de la aristocracia partenopea y de algunos enriquecidos burgueses que solicitaban “*per il loro abellimento personale, gioielli meno peregevoli e fini di quelli della noviltà, ma igualmente vistosi e stilisticamente simili*” (42). Las arista-joyero napolitanas que trabajaron durante este periodo para satisfacer las necesidades de una cada vez mayor y adinerada burguesía no participaron jamás en la generación de un nuevo gusto estilístico.

(39) Codeluppi, op. cit., p. 17.

(40) Morini (2002), pp.15-17.

(41) Catello (1982), p. 33.

(42) Banchieri (1982), p. 231.

Junto a la figura del joyero se desarrolla en ambas capitales durante el siglo XVIII aquella del *biggiotiere*, que basaba su éxito en el auge de la burguesía, desarrollando un mercado basado en productos vistosos y de formas simples. Estos *biggiotieri* son artesanos y comerciantes que se ocupan de piezas preciosas de menor riqueza que aquellas creadas por los *gioiellieri*. En Nápoles venden “gingilli, ninnoli, minuterie, galanterie e monili di non molto valore realizzati in oro con l’ausilio di pietre dure o semipreziose” (43). Similar situación puede observarse en Madrid donde los artesanos dedicados a la “bisutería” podrían localizarse en las zonas cercanas al antiguo alcázar real, dedicando su actividad a piezas realizadas en plata, cristales y gemas de baja calidad.

En definitiva, la joyería burguesa analizada y correspondiente a la mitad del siglo XVIII se estructura, a rasgos generales, como una asimilación natural de los modelos generados por la corte y que imitados por la aristocracia, alcanza aquel estamento social que lucha por el reconocimiento de una identidad propia. Siguiendo las teorías de Simmel y Veblen (44), la difusión vertical del gusto (*trickle down theory*) responde a la necesidad humana de la búsqueda de una individualidad aparente y externa. La burguesía, en su búsqueda de una identidad propia, asimila aquellas formas estéticas características de las clases sociales que disfrutaban de aquel estilo de vida al que aspiran. Así, se desarrollará una producción joyera que, a pesar de reproducir los modelos cortesanos, hacen gala de una serie de características propias que necesitan de un estudio particular basado en una visión multidisciplinar que aspire a reconocer el valor histórico-artístico de este patrimonio, promoviendo así su investigación y valorización.

2. Lujo y joyería aristocrática en el Setecientos

Durante el Setecientos, la capital partenopea se caracteriza por los fuertes contrastes sociales. Los testimonios recogidos por diferentes observadores, imparciales o no, como artistas o viajeros evidencian el desarrollo de una sociedad marcada por grandes diferencias estamentales y una visión bucólica y endulzada de la vida cotidiana (45). El gusto pictórico de la época tiende así a la representación de una realidad local edulcorada donde *la grazia* prima sobre la representación veraz de la difícil realidad social. La abundante documentación visual refleja una sociedad que, a pesar de beber de las corrientes iluminadas francesas, parece aún anclada a algunos de los esquemas sociales característicos siglo XVII. Esta influencia conduce hacia la introducción de una nueva sensibilidad en el terreno artístico y la pintura recoge ahora con especial interés temas de carácter humano (46). La producción de la época refleja así con gran nitidez el espíritu característico de la sociedad napolitana así como su afable ambiente urbano (véanse Fig.5 y Fig.6). Gian Niccola Bandiera describe la ciudad de Nápoles en el año 1725 como una urbe libre, activa y vivaz en comparación con Roma, mientras que Montesquieu escribe en el año 1729 acerca de la monumentalidad y vitalidad artística de aquellos espacios nobles en comparación con la decadencia urbana reinante. Las diferencias entre “*la città colta e nello stesso tempo depressa, era noto da tempo*”(47). Esta diferencia afecta, por lo tanto, a los aspectos más íntimos de la vida cotidiana; es decir, a la construcción de la apariencia:

“Le descrizioni di Napoli e dei suoi abitanti fatte nel Settecento dai artisti napoletani e non napoletani, sono tante, nitide ed eloquenti, ma regolate da un ideale stetico nel quale la realtà cede alla piacevolezza e il carattere alla caratterizzazione. L’abitudine di operare una neta divisione tra gli scienari e i



Fig.6. Filippo Falciatore *Trattamento in giardino*, hacia 1750. The Institute of Arts, Detroit, nº de inv. 80.4.

(43) *Ibid.*, p. 235.

(44) Codeluppi (2003), p. 15.

(46) Véase AA.VV. *Civiltà del 700' a Napoli: 1734-1799*. Cat. Mostra. Firenze: 1980, p. 240.

(47) Catello (1980), p. 16.



Fig. 7. Giuseppe Bonito, *Ritratto di famiglia*, hacia 1740. Colección privada; The Bowes Museum, Barnard Castle (County Durham, UK.).

costumi quotidiani e quelli delle grandi occasioni, in un brusco passaggio della sciatteria più assoluta alla ricercatezza più vistosa, crea in oltre una specie di stetica della domenica e ingenera il luogo comune di una città perennemente infiocchettata e festaiola” (48).

La vida cotidiana de la ciudad se construye así en base a una continua contradicción marcada por la introducción de las nuevas formas de civilización importadas desde Francia en contraposición con las antiguas tradiciones vernáculas; hecho se refleja en la relación mantenida entre los diferentes grupos sociales. El lujo y la ostentación de privilegios contrastan con el estado de miseria permanente del grueso popular. Esta situación promueve la construcción de una relación servil o de respeto hacia las clases sociales pudientes, reflejándose del mismo modo en el traje y el adorno personal (49). Socialmente intacto se mantiene el campesinado y las clases privilegiadas. Estas últimas parecen construir una realidad paralela al grueso popular partenopeo al afincarse en zonas nobles de la ciudad como Posilipo o Arenella que reciben el nombre de “*villagi e casali*” (50). Socio-económicamente ligado al patriciado, este estamento se caracteriza por el aislamiento y el rechazo a la progresiva evolución social. “*È piena di pudore e di pregiudizi e non ama mescolarsi agli altri cittadini tanto che ricorre spesso al matrimonio fra consaguine!*” (51). La reconquista en 1734 de la autonomía política del Reino no conlleva una inmediata mutación de la fisonomía social o económica de la capital, del mismo modo que no impone cambios súbitos en las relaciones mantenidas con el resto de las principales ciudades italianas. Este hecho, unido al creciente poder civil y a la centralización de la Corte, reafirmaría el poder de la aristocracia partenopea. De este modo, el aislamiento social que autoimpone ésta, influye poderosamente en la construcción visual de una identidad propia. El vestido junto al adorno personal se ven así influenciados por las tendencias internacionales en la construcción de una imagen externa propia. La indumentaria aristocrática napolitana del Setecientos adquiere así un componente de individualidad y diferenciación que parecen sorprender a aquellos viajeros y extranjeros que visitan la ciudad. Según Galanti, aquella realidad multicultural que sorprende al visitante se basa en una multiplicidad de inspiraciones provenientes de España, Francia e Inglaterra, producto del carácter comercial y abierto de la ciudad y no de unas características culturales y sociales propias. *Ritrato di famiglia* de Giuseppe Bonito (Fig.7) ilustra la configuración de la familia aristocrática napolitana por excelencia. Si bien la construcción de su apariencia se desarrolla según los cánones internacionales europeos impuestos por Francia, la representación de la misma responde al ideal napolitano. De este modo, los personajes que hacen gala de las tendencias “modernas” en cuanto al traje y el adorno personal, aparecen representados de manera desenfadada reproduciendo el espíritu partenopeo de la época.

Si los extranjeros asentados en Nápoles hacen uso de vestidos y objetos de adorno personal así como de modos y costumbres naturales a su origen, los auténticos napolitanos permanecerán firmes en sus tradiciones y modos de vida. Este hecho, unido a la necesidad aristocrática por el reconocimiento social, marcará una destacada diferenciación entre el grueso popular napolitano con la antigua y privilegiada aristocracia. Las clases sociales pudientes aceptarán la progresiva introducción de las nuevas formas francesas, símbolo y reflejo de buen gusto y prestigio social. Sin embargo, la asimilación de las formas y gustos extranjeros se ven sometidas al filtro del “ámbito mediterráneo” otorgando así tanto al vestido como al adorno personal una marcada personalidad “napolitana”. En contraposición, el grueso popular rechaza de forma sistemática la introducción de las nuevas formas fomentadas

(48) *Ibíd.*

(49) Alberti (1980), p. 82.

(50) *Ibíd.*, p. 792.

(51) *Ibíd.*

por el gusto cortesano impuesto por la nueva dinastía reinante, anclándose así en antiguas formas, tradiciones y costumbres sociales. Este hecho se observa, sobretudo, en la construcción y desarrollo del traje regional analizado con anterioridad.

“La nuova dinastía non possiede la forza o lo spirito evangelico necessario ad estirpare certi difetti le cui radici, resistentissime e dolenti, hanno origini tanto lontane. La bacchetta dei Borboni è leggera, la loro natura, tutt’altro che malvagia, è stata nutrita da un secolare egocentrismo aristocratico e dal freddo innesto degli imparentamenti; succede così che invece di curare i mali del paese, se li prendono tutti, ed a un certo momento non sappiamo chi più nuoccia all’altro” (52).

El análisis comparativo de aquellos retratos asociados con el círculo artístico de Giuseppe Bonito, *Doncella tocando el tambor* (Fig. 8) y *Gentildonna, a mezzo busto, seduta ad un virginale con pappagallo* (Fig. 9), ilustran las características que dominan la pintura napolitana del periodo. Se observa cómo el aspecto local de la doncella se contrapone con la imagen afrancesada de la dama napolitana. Este aspecto es de crucial interés para este estudio pues ilustra así la importancia determinante de las formas francesas sobre el traje y el adorno personal femenino. La búsqueda de una identidad definida se basa en una necesidad social desarrollada en relación con la plasmación externa de la dignidad del individuo. Así, son numerosos los escritores, políticos, poetas o religiosos que condenan duramente el abuso de determinados objetos y materiales que ilustran y exaltan la clase social del portador:

“Lo sciupio vistoso non è il solo carattere rivolto all’affermazione di supremazia sociale. Ben più pericoloso è genericamente il lusso che si deve nettamente distinguere dall’eleganza, cioè dalla ricerca estetica. Il lusso consiste non soltanto nella ostentazione di ornamenti generalmente inutili a qualsiasi fine pratico, ma nel dare una preferenza ben determinata alle cose rare di maggior prezzo” (53).

A lo largo de los siglos, el adorno personal y, en especial, la joya, se configura como un elemento de prestigio y reconocimiento social. El gusto femenino de la época por el uso de determinados vestidos o joyas responde, a su vez, a una necesidad de individualidad y reconocimiento personal. *“La mancanza di un abito alla moda può far perdere il crédito a chi ha fama di essere di buon gusto”* (54). Las clases sociales privilegiadas, como la aristocracia y la creciente enriquecida burguesía, tiene como costumbre adoptar las novedades que aparecen en el campo de la moda, a fin de diferenciarse de aquellos grupos sociales incapaces de hacer frente al vaivén del gusto. Este hecho explica la relativa escasez de piezas de joyería aristocrática conservadas pertenecientes a la época analizada. *“Il desiderio di brillare e primeggiare in società si afferma dunque in gran parte alla novità della moda”* (55).

Afirmaciones tales como *“esa expresión es agradable”* o *“esa combinación de colores está mal elegida”*, aun demostrando una aparente ingenuidad, llevan implícitas un gran nivel de exigencia en cuanto al comportamiento social (56). Durante el siglo XVIII, esta selección de comportamientos así como el *“sentido del buen gusto”* quedan todavía en manos de un reducido grupo aristocrático. Es precisamente la carrera iniciada por el prestigio entre la incipiente clase burguesa y la aristocracia cortesana el motor que alimenta el deseo de esta última por diferenciarse del resto. La supremacía económica que paulatinamente adquiere la burguesía durante el siglo XVIII la dota de una notable capacidad para el acceso al mercado del traje y el adorno



Fig. 8. Círculo de Giuseppe Bonito, *Doncella con tambor*, hacia 1750. Nápoles, colección privada.



Fig. 9. Círculo de Giuseppe Bonito, *gentildonna, a mezzo busto, seduta ad un virginale con pappagallo*, hacia 1750. Nápoles, colección privada.

(52) Cirillo Mastrocinque (1965), p.794.

(53) *Ibid.*

(54) *Ibid.*, p.29.

(55) *Ibid.*

(56) Elias (1998), p. 507. (57) Álvarez Ossorio (1998-1999), p. 265.

personal. Esta situación le permite construir, en cierto modo, una apariencia específica que se establece como diferenciador estamental, permitiendo consolidarse como un nuevo grupo social con conciencia de sí mismo. Para ello, la burguesía asumirá los modos y ceremoniales aristocráticos siguiendo la difusión vertical del gusto o *trickle down theory* (57). En este contexto social basado en el juego de las apariencias, la aristocracia se ve empujada, como señala Norbert Elias, a imponer nuevos ceremoniales que la diferencie: “es muy posible que haya personas elegantes que no captan suficientemente las delicadezas de nuestra lengua [...]. Esta «delicadeza» [...] está confiada exclusivamente a un pequeño número de personas” (58). Se genera así durante este periodo una pugna constante entre estos dos estratos sociales que se retroalimenta. La aristocracia impone ceremoniales que la burguesía imita en busca del ascenso social. A pesar de la reconfiguración constante de los códigos estéticos identitarios por parte de la nobleza para mantener su *status*; paulatinamente la burguesía impone de forma decidida y consciente códigos propios en contraposición a las formas cortesanas (59).

La consolidada aristocracia cortesana, incuestionable en épocas anteriores, experimenta durante esta centuria la necesidad real de reforzar su identidad por encima de esta nueva clase emergente, a fin de combatir cualquier amenaza que pueda afectar sus privilegios hereditarios (60). Este “marcar tendencia” se basa, por tanto, en el deseo aristocrático de reforzar su *status*, más que en cuestiones de estética o moda (61). Se generan así nuevos códigos visuales que determinan la pertenencia del individuo a un estrato social concreto. El valor intrínseco del adorno personal como tradicional aparato de identificación social dejan ahora espacio a “las delicadezas” señaladas por N. Elias. Nos referimos a una serie de códigos sociales basados en las sutilezas de un comportamiento más refinado y sinónimo de “buen gusto” que determina, a su vez, el prestigio del individuo.

En este contexto de apariencias que atañe a las altas esferas de la sociedad, es necesario subrayar la importancia de los ceremoniales cortesanos, puesto que es en la Corte donde se originan las primeras manifestaciones del lujo (62). A fin de seguir los gustos impuestos por los monarcas, muchas de las familias aristocráticas se ven obligadas a arriesgar sus fortunas. La “compra de lujo” y el “consumo vistoso” serán los únicos distintivos para aquellos no poseedores de nada más aparte de la propia riqueza. La progresiva importancia otorgada otrora a las Leyes Suntuarias (63) permite ahora al plebeyo competir en apariencia con la nobleza de sangre en base al consumo suntuario (64), generándose como resultado un amplio mercado del producto de lujo hasta entonces restringido a la élite.

La joya se establece como objeto de estudio que evidencia tanto los mecanismos internos de la sociedad en proceso de reconfiguración, como la preeminencia del influjo francés que se propaga por Europa durante esta centuria. El inventario de joyas de Casa Caracciolo di Brienza junto con los dibujos realizados por Giovanni Miccione en 1773 se establecen como fiel testimonio de los cambios que se producen al interno de la sociedad napolitana de este periodo. La aristocracia partenopea demuestra, bajo el amparo de la corte borbónica de gusto francés, una especial atención en la adquisición de piezas de joyería de excelente factura acorde con las más exquisitas manufacturas en boga en las cortes europeas. La adquisición de alhajas de “corte moderno” facilita a la aristocracia napolitana establecer notables diferencias con la incipiente burguesía que, durante los años precedentes a la instauración borbónica, demuestra ya una clara determinación en su objetivo por estar *à la page* en favor del reconocimiento social.

(57) Codeluppi (2003), p. 7.

(58) Elias (1998), p. 507.

(59) *Ibid.*, p. 517.

(60) *Ibid.*, p. 509.

(61) Álvarez Ossorio (1998-1999), p. 265.

(62) Borghero (1974), p. XIX.

(63) Las Leyes Suntuarias establecen, entre los siglos XVI y XVIII, el orden jerárquico de la apariencia, vetando el acceso al lujo por parte de los plebeyos. Véase M.G. MUZZARELLI, “Le leggi suntuarie”, en M. BELFANTI y E. GIUSBERTI, *Moda e società dal Medioevo al XX secolo*. Torino, 2003, pp. 185-220.

(64) Álvarez Ossorio (1998-1999), p. 207.

(65) *Ibidem*.

(66) Verdejo Vaquero (2015), p. 615.

El valor intrínseco de la joya comporta su remodelación según el vaivén de las modas, o su destrucción en épocas de carestía. Del mismo modo, diferentes sucesos histórico-políticos han reducido notablemente el material conservado dificultando así su estudio. Es necesario acudir a fuentes secundarias para profundizar en el conocimiento de la joyería del siglo XVIII. Una de las principales fuentes que permiten conocer la producción de este periodo son aquellos inventarios donde aparecen descritas las dotes aportadas por las jóvenes que contraían matrimonio. Más allá de la información antropológica que este tipo de documentos ofrece en relación a las estrategias de ascenso social (65), su valor reside, además, en las detalladas descripciones de las alhajas que conforman dichas dotes en el momento de su redacción (66).

3. Las joyas de María Luisa de Parma y María carolina de Austria como paradigma de la joyería áulica

El análisis realizado y referido al empleo de la alhaja en el contexto socio-cultural que nos ocupa permite discernir una serie de conclusiones comunes a la misma, independientemente del estamento social al que ésta aparezca ligada. Definimos, por tanto, la joya como elemento esencial en la construcción pública femenina, apareciendo ésta supeditada al influjo internacional de la moda francesa que encuentra calurosa acogida en Madrid y Nápoles gracias a la difusión y asimilación de una nueva sociabilidad extraída del ámbito cortesano de Versalles. Al ocuparnos del análisis de la producción joyera en los ámbitos burgueses y aristocráticos podemos determinar la pervivencia de determinados aspectos ligados a la tradición vernácula. Sin embargo, el análisis de la joyería femenina áulica consiente percibir la falta de originalidad a favor de la asimilación de las tendencias internacionales. Si bien es cierto, aunque el destacado empleo de pedrería coloreada se establece como característica de la producción desarrollada en los ámbitos analizados en contraposición con el dominio del diamante en el resto de Europa, la morfología de las alhajas analizadas refleja la homogeneidad y anquilosamiento de la producción de la época. Resulta imposible acometer un estudio pormenorizado de la joyería femenina áulica desarrollada durante la centuria que nos ocupa, por ello se acomete el estudio de aquellas piezas ligadas a las figuras de María Luisa de Parma (1751-1819) y María Carolina de Austria (1752-1814). Esposas de Carlos IV de España y Fernando IV de Nápoles respectivamente, la selección de estas figuras responde, por un lado, a la coexistencia de sus reinados en España y el Reino de las Dos Sicilias, por otro, al desarrollo de sus ejercicios como soberanas en un periodo convulso marcado por la configuración definitiva de los modelos de alhaja barrocos previo cambio hacia las formas neoclásicas características del siglo XIX.

María Luisa de Parma (67) hija de Felipe I, duque de Parma, y de la princesa Luisa Isabel de Francia; hija del rey Luis XV, se establece como uno de los miembros más impopulares de la realeza española a lo largo de la historia. Según muchos historiadores, dicha impopularidad puede deberse a la discutible educación que recibiese bajo influencia del controvertido abad Étienne Bonnot de Condillac, quien defendía ciertas libertades en cuanto a moralidad. En 1765 contrae matrimonio con el príncipe de Asturias, el infante Don Carlos, futuro Carlos IV. Primos carnales por vía paterna, en el año 1788 adquiere el título de reina consorte de España tras producirse la muerte de su suegro el rey Carlos III. María Luisa de Parma ejercería una destacada influencia sobre su marido el rey. Definida según los documentos conservados

(67)Para mayor información acerca de la figura de María Luisa de Parma véanse CALVO MATURANA, A., *María Luisa de Parma: reina de España, esclava del mito*. Granada, Universidad de Granada, 2007; RUBIO, M. J., *Reinas de España. Siglos XVIII al XXI. De María Luisa Gabriela de Saboya a Letizia Ortiz*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2009.



Fig. 10. Francisco Sáez, *ramo de pecho*, hacia 1763. Madrid, Patrimonio Nacional – Palacio real de Madrid. Recogido por Aranda Huete (2007), p. 27.

como mujer de carácter caprichoso, participaría de numerosas conspiraciones políticas, siendo considerada ya en su época como una dama intrigante y, para muchos, depravada. Si bien los retratos que recogen a María Luisa como Princesa de Asturias reflejan una dama de genuina belleza, sufriría un destacable deterioro físico provocado por los numerosos embarazos y partos. Todo ello otorgaría a la soberana un semblante poco grato que aumentaría, aún más si cabe, su impopularidad. Sirva de ejemplo los numerosos retratos que de la soberana realizase Francisco de Goya y Lucientes. Orgullosa, sin embargo, de su apariencia física, procuró embellecerse con joyas y costosos trajes de corte francés, compitiendo en cuestiones de apariencia con algunas de las aristócratas de la época como fuese la Duquesa de Alba o la Duquesa de Osuna.

María Luisa de Parma manifestó, desde su juventud, un gran interés por las joyas (68). Siendo prometida del Príncipe de Asturias, y antes de su llegada a España, Carlos III, realizaría el encargo de un fastuoso *aderezo* de diamantes para agasajar a la futura soberana durante la celebración de los esponsales. Así, a través de los enviados políticos del Rey en París; en este caso el marqués de Esquilache, el comerciante francés Laborde remitiría a la corte de Madrid en 1764 un dibujo de *aderezo* completo según los cánones de la época. Nos referimos a un total de cuatro dibujos que representa una única *parure*, acompañados de una detallada descripción en francés donde se recogería el tamaño de las piedras empleadas y los posibles presupuestos. Tres de ellos presentarían un conjunto compuesto por peto, collar con caída en forma de herradura, pendientes tipo *girandole*, *aigrette* o *piocha*, brazaletes y broches. El cuarto; siendo el único conservado (Fig.10), un ramo de pecho. Según Aranda Huete, esta pieza de diseño de gran calidad, fiel a los modelos de la época, reproducía una pieza ya existente, propiedad de monsieur Bussi, alto mando del ejército francés en las Indias Orientales (69).

Estos cuatro dibujos fueron entregados como era costumbre al platero de oro Francisco Sáez para que los copiara y los originales fueron restituidos a París con la promesa de encargarlos más adelante. El envío de objetos preciosos desde el país vecino se establece como una constante a lo largo de la centuria. “En muchas ocasiones, estos envíos eran precedidos de la solicitud al artífice de unos dibujos o diseños en los que se representaba el resultado final de la pieza [...] o de un modelo en cera” (70). Como norma general, el destino de estos dibujos es ser devueltos a manos del artífice francés, no sin antes ser reproducidos por un platero español con el objetivo de evitar el pago del diseño original. Esta operación reduce considerablemente el coste final de la alhaja. Es el caso de los dibujos de joyas realizados con motivo de los esponsales de la Infanta María Luisa, hija de Carlos III, con el Archiduque Leopoldo de Lorena. Conservados en el Archivo del Palacio Real de Madrid, reproducidos sobre 13 folios sueltos y datados por Amelia Aranda Huete hacia 1763. Al igual que en esta ocasión, el encargado de copiar los dibujos procedentes de París y ejecutar las joyas es Francisco Sáez (71), no sin antes modificar los modelos al no ser considerados adecuados para la ocasión (72). Es finalmente Manuel López Sáez, platero real, sobrino y sucesor de Francisco, el encargado de la realización de las joyas que recibiese la futura princesa, tomando como referencia las realizadas por tu tío poco antes para la infanta María Luisa. Así, las joyas finalmente realizadas fueron: un peto, un collar, una pareja de pendientes, una *piocha*, un bonetillo, dos pulseras, dos sortijas, los lazos de mangas, las piezas de los costados y un lazo de falda. Para ello, López Sáez emplearía diamantes propiedad del Rey junto con otros comprados al efecto en París. Como mencionamos con anterioridad, la

(68) Véase Aranda Huete (2007), pp. 21-40.

(69) FALTA NOTA 92

(70) FALTA NOTA 93

(71) En relación con la figura de Francisco Sáez véase ARANDA HUETE, A., *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 276-298.

(72) *Ibid.*, p. 40.

ausencia de tallistas hábiles que trabajasen las piedras preciosas hace necesario recurrir constantemente a los mercados parisinos y londinenses a fin de obtener piezas de buena labra. Así, los diamantes empleados en la fabricación de estas alhajas provienen generalmente de Ámsterdam. Desde Portugal, por su parte, llegaron especialmente aguamarinas, ampliamente difundidas en los ámbitos cortesanos analizados. Éstas, adquiridas por enviados de la corte para tal misión, serían remitidas a Madrid y Nápoles donde los plateros reales realizarían piezas acordes al gusto áulico imperante. Junto a las alhajas anteriores, la futura soberana recibiría de sus cuñadas, las infantas María Luisa y María Josefa, un aderezo de diamantes y zafiros así como una flor de pecho. Junto a las piezas encargadas para María Luisa de Parma, se realiza, además, el encargo de diferentes alhajas, galanterías y retratos destinados al cortejo de la princesa como símbolo de agradecimiento. Del mismo modo, Yves Bottineau cómo con motivo del enlace, siguiendo la costumbre regia de la época, desde Versalles los Príncipes de Asturias fueron agasajados con diferentes alhajas realizadas por el platero real Jacquemin. De todas ellas destaca un *joyel* de oro, esmaltado y guarnecido con diamantes antes que cobijase el retrato miniado del rey Luis XV. Este tipo de piezas demuestran la funcionalidad de la joya como transmisor público de inclinaciones políticas o uniones dinásticas. Por su parte, el propio Luis XV enviaría a la futura reina un *aigrette* en forma de palma con un brillante almendrado y 105 diamantes talla rosa. Del mismo modo, María Luisa recibiría de Maria Leczinska un gran diamante blanco montado en una sortija así como un lazo de cabeza, una pareja de pendientes o flores guarnecidas con pedrería, regalo de diferentes miembros de la familia real. Este tipo de regalos se convierten en vehículo predilecto para la difusión del gusto parisino en las cortes europeas, propagando no sólo una tendencia o moda, sino la esencia de la cultura y la civilización francesa.

Como adelantamos con anterioridad, María Luisa de Parma destacaría por su afición a la joya así como por su obsesión por lucir *à la page*, convirtiéndose en ávida consumidora de productos procedentes del país vecino. Instalada en la corte madrileña, la joven princesa realiza encargos, sobre todo a París, de joyas, trajes y diferentes galanterías. Anton Raphael Mengs, pintor de Cámara, realizaría uno de los retratos más amables de la futura soberana. *María Luisa de Parma, Princesa de Asturias (73)* viste un traje claro con flores verdes y blancas, ampliamente escotado, de corte francés. Sobre el pecho luce la insignia de la orden de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio. Ostenta bajo el moño pequeños broches de brillantes. También de brillantes son sus largos pendientes de tipo *girandole* y el rico collar que, a modo de gargantilla, destaca por un enorme lazo del que pende un gran diamante en forma de almendra. Una pulsera de perlas adorna su mano derecha, que sujeta dos claveles, mientras que en la izquierda, con la que sostiene un abanico cerrado cuya guía se decora con diamantes, se observa un brazalete de perlas con un retrato en miniatura del Príncipe de Asturias. Mengs ha situado a la princesa junto a una balaustrada de madera abierta a un amplio parque arbolado, con una colina y un curso de agua. A la izquierda de la composición un gran jarrón de piedra con flores, así como diversas ramas, contribuyen a reforzar el efecto de perspectiva y profundidad. La edad de María Luisa en el retrato era de quince años, cuando todavía sus facciones no presentaban los rasgos de la transformación que se operaría con el paso de los años como consecuencia de la pérdida de todos sus dientes, provocando un gesto ordinario al cerrar la boca, una expresión perfectamente captada en los numerosos retratos de la reina pintados por Francisco de Goya. Este cuadro es un buen ejemplo de los retratos cortesanos de Mengs,

(73) Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2189.

heredero todavía de la elegancia rococó, aunque con un rigor formal y conceptual que anticipa los presupuestos estéticos del Neoclasicismo (74).

Tradicionalmente, las colecciones reales de alhajas se constituyen como fuente esencial para el estudio de la platería de oro así como su evolución a lo largo de los siglos. Generalmente, este tipo de piezas aparecen minuciosamente descritas en los inventarios conservados, siendo posible además, localizar muchas de ellas en los retratos áulicos realizados. Sirvan de ejemplo los tesoros conservados en la Sala de Apolo del Museo del Louvre o la Bóveda Verde de Dresde. Sin embargo, el caso de estudio que nos ocupa; la joya femenina en las cortes borbónicas de Madrid y Nápoles, presenta como particularidad la inexistencia de un tesoro dinástico conservado desde el siglo XVIII. Más allá de los avatares del tiempo que han mermado el patrimonio precioso conservado en los ámbitos analizados, la rama borbónica española carece de tesoro real al considerar la joya como propiedad individual. De este modo, tras la muerte del propietario, la joya puede ser subastada en almoneda pública para subsanar la deuda del difunto, o bien repartida en herencia, provocando la dispersión, destrucción y desaparición de este tipo de patrimonio más allá de ciertos elementos simbólicos adscritos al ejercicio del poder como son la corona o el cetro. Por todo ello, trabajos como aquellos de Amelia Aranda Huete basados en el estudio de los inventarios reales conservados se constituyen como fuentes esenciales para el análisis de la joyería áulica de la época. Así, por ejemplo, conocemos cómo además de los plateros de oro, varios comerciantes proveyeron a la princesa María Luisa de joyas. Los que más trabajaron para ella fueron los hermanos Pierre y Jean Duval que enviaron todo tipo alhaja así como diamantes sueltos. La casa Lumbreras y Merino, entre otras alhajas, vendería en 1764 una *piocha* de diamantes en forma de ramo y adornada con pájaros procedente de Inglaterra y valorada en por 7.740 reales o una caja de oro guarnecida con piedras y valorada en 1.200 reales de origen parisino. Siguiendo la estela de gastos regioes en materia de apariencia que se asocia a su rango, se documenta cómo en agosto de 1765 la princesa adquiriese un par de *manillas* de perlas finas orientales cerradas con broches de diamantes de buena calidad fabricados en Inglaterra que alcanzaron un valor de 22.000 reales¹¹. En septiembre de 1765, el duque de Béjar, mayordomo mayor del Príncipe, adquiere en la casa de Francisco Antonio Pérez, mercader de la Puerta del Sol, una *piocha* de diamantes brillantes, procedente de Inglaterra, valorada en 18.000 reales. Coincidiendo en el tiempo, en agosto de 1766, de nuevo, el duque de Béjar, encargó a José Geniani, mercader de la corte, una *piocha* de diamantes y piedras de color valorada en 4.200 reales junto con un reloj de oro, guarnecido de diamantes y otras piedras, tasado en 5.060 reales. Por su parte, en julio de 1777 se documenta el encargo a Francisco Antonio Pérez por valor de 151.275 reales un *aderezo* compuesto por un lazo de pecho guarnecido con diamantes talla brillante, un par de pendientes con tres perillas y dos almendras grandes para el arillo y una repetición de oro, para mujer, fabricada en Inglaterra, con la caja esmaltada y guarnecida con diamantes. Estos datos recogidos por Aranda Huete demuestran la importancia concedida a la alhaja así como los elevados gastos que la corona asumía en su adquisición.

A través de los inventarios conservados puede discernirse cómo las adquisiciones de joyas aumentan significativamente en la década de 1780, coincidiendo con el advenimiento al trono de Carlos IV, esposo de María Luisa (1778). Destacan las peticiones remitidas al platero francés Leonardo Chopinot. Natural de París, el 30 de mayo de 1773 es nombrado platero de joyas de la Real Cámara, recibiendo el 17 de abril de 1782 el título de platero de

(74) Véase LUNA, J. J., *El Prado en el Ermitage*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 174-177.

joyas de la Real Casa por fallecimiento de Manuel López Sáez. El artífice francés realizaría así la función de intermediario de los soberanos en la adquisición de piezas preciosas así como la ejecución *ex novo* de las mismas o la reestructuración de otras. De todas las cuentas recogidas por Aranda Huete, la especialista recalca aquella presentada el 6 de enero de 1787 por una corona, dos *piochas*, tres *corchetes* o *alamares*, tres carteras, tres ramales de flores, siete ramales de lisos, tres ramales de cordón y dos ramales de engastes guarnecidos todo ello con 2.424 con motivo del nacimiento del príncipe heredero. La realización de fastuosas joyas con motivo de enlaces, nacimientos y diversos actos familiares y oficiales se constituyen como característica de las celebraciones áulicas, incluyendo la realización de elementos preciosos destinados a invitados y allegados. Así, con motivo del nacimiento del infante Carlos María Isidro, Chopinot realizaría en junio de 1788 un collar guarnecido con diamantes de talla brillante de tintes rosas y blancos con la figura de una paloma pendiente que alcanza la estima 240 reales. En septiembre del mismo año se documenta el envío desde Portugal de una caja con piedras preciosas. Con ellas realizaría un lazo y una presilla. Comenta, que aunque tenga que trabajar día y noche, se encargará de montar estas piedras en las joyas encargadas por su Alteza. Aprovechando esta situación, Chopinot relata brevemente en qué consistía su trabajo. De este modo el artesano afirma cómo habiendo recibido los dibujos seleccionados previamente por los soberanos, tras su estudio, dispone sobre ellos la piedra que debiera ser empleada en la ejecución de las piezas. Comprobadas las piedras de Casa, determina cuáles son útiles a tal fin, determinando, si fuese necesario, la adquisición de nuevas piedras. las que necesitaba y valoró el precio final de la pieza, 20.000 pesos. Como una de las piezas costaría más de 10.000 pesos, intentaría que la otra se realizara con menos piedras y fuera más sencilla. Estas joyas, que alcanzasen un valor de 20.000 reales, son destinadas a la infanta María Ana Victoria con motivo del inminente parto. Sin embargo, el trabajo como platero real no garantiza el pronto pago de los encargos recibidos. El propio Chopinot solicitaría en más de una ocasión el urgente pago de las alhajas remitidas a los soberanos ante a fin de saldar las cuentas contraídas con los comerciantes de metales y piedras preciosas. Con motivo de la proclamación de Carlos IV como rey y su entrada en Madrid junto a su esposa el 17 de enero de 1789, se encarga la realización de varios retratos de los reales cónyuges a diferentes artistas. Uno de ellos es Zacarías González Velázquez, quién entrega el 21 de septiembre de 1789 dos grandes retratos de los reyes, colocados en el balcón de la Casa de la Diputación de los Cinco Gremios en la madrileña calle de Atocha con motivo del acto. Se trata de una obra temprana de este artista en la que se percibe la influencia de su maestro Mariano Salvador Maella. Aquél retrato de *Doña María Luisa de Parma, Reina de España* (Fig. 11) enmarca la figura de la soberana en un escenario de gran clasicismo, con cortinón de fondo y mesa a la derecha, molduras arquitectónicas a la izquierda y suelo geométrico de mármol en cuyo centro destaca la reina. María Luisa luce una *robe à la française* con *tontillo* de tintes rosas propio de la época. Además la soberana aparece representada con un *pouf* o tocado de grandes dimensiones. En cuanto al *aderezo* representado, destacan alfileres de cabello de diamantes con perfil estrellado, pendientes de tipo *girandole* de diamantes y una joya de pecho de perfil triangular con piedras pendientes, presumiblemente diamantes. El conjunto se acompaña por *manillas* o brazales de varios hilos de perlas. En su muñeca derecha destaca aquél cerrado con *pulsero* miniado que reproduce la efigie en miniatura del futuro rey Fernando VII, primer hijo varón de los reyes. Galanterías compuestas por *châtelaine* y abanico cierran la preciosa guarnición.



Fig.11. Zacarías González Velázquez, retrato de Doña María Luisa de Parma, Reina de España, 1789. Madrid, Museo de Historia de Madrid, nº de inv. 2006/23/1.



Fig. 12. Anónimo, *retrato de María Luisa de Parma*, hacia 1800. Madrid, Museo Lázaro Galdiano, nº de inv. 02348.

El 28 de julio de 1800 sería redactado un importante inventario de bienes que recoge las alhajas propiedad de la reina María Luisa, así como todas aquellas vinculadas a la Corona española, identificándose estas últimas con las iniciales R.C (75). Este documento se constituye como referente esencial en el estudio de la joyería áulica desarrollada durante el último cuarto de la centuria en la Península. Según los estudios de Amelia Aranda Huete, las joyas fueron distribuidas en cuatro papeleras o contenedores. La primera papeleras, a su vez repartida en 10 gavetas, contuvo principalmente *aderezos* guarnecidos con diamantes blancos, esmeraldas, zafiros, rubíes, amatistas, granates falsos, perlas finas y topacios. La segunda papeleras aparece también distribuida en gavetas secundarias; un total de 9, y en su interior se recogen alhajas calificadas como *aderezos* decorados a base de diamantes blancos, perlas, granates, diamantes amarillos, venturinas, crisolitos y bermelletes. En la última de las gavetas de esta papeleras se custodian, además, aquellas alhajas decoradas con camafeos o piedras imitando camafeos. La tercera papeleras, repartida en 9 gavetas, custodia joyas guarnecidas con diamantes talla brillante de tintes blancos y rosas, entre otras gemas.

Entre las piezas documentas, a la cabeza aquella más frecuente es la *piocha*. Generalmente presenta forma de *aigrette*; es decir, de pluma o de palma, con varias almendras suspendidas a *pioggia* creando cierto movimiento. De todos ellos destaca un ejemplar así descrito:

“una piocha forma de un árbol que llaman del desmayo, todas las ramas con tembleques de oro todas de brillantes a el ayre, con diez capullos que se allan colocados en igual numero de especie de almendras de brillantes a el ayre, con seis perlas desiguales colocadas en seis capullos de brillantes todo armado y enasado de oro con el tronco y pie de brillantes y perlas, con el reberso de plata, muelles y mordazas de oro” (76).

Aparecen además recogidas en este inventario modelos de *piocha* que integran piezas con perfil de media luna, muy del gusto de la Reina. Otras tantas responden al modelo de *sultanas*. Alfileres para cabellos aparecen documentados en gran número, especialmente aquellos de diseño vegetal. Véase el retrato de la soberana realizado por Antonio Carnicero hacia 1789 (77) donde ésta decora su tocado con algunos de los ejemplares ya descritos. Tres de estos son grandes alfileres estrellados guarnecidos de diamantes, el central más grande, reproduce el modelo de *aigrette* inventariado, mientras una cuarta pieza se constituye como un alfiler con chatón circular y una gran piedra en el centro. Entre las diferentes gavetas aparecen descritos diferentes alfileres con forma de flecha. Esta tipología de alfiler aparece documentado en los retratos de la soberana realizados por Francisco de Goya. Sirva de ejemplo aquél conservado en el Museo Lázaro Galdiano realizado hacia 1800. Tradicionalmente atribuido a Francisco de Goya, en realidad parece ser copia de la imagen de la reina reflejada en el gran retrato de la Familia de Carlos IV conservado en el Museo del Prado. Aunque ha sido modificado el traje y los pendientes, se mantienen, sin embargo, la flecha de diamantes en el cabello. Es obra mediocre, de algún copista anónimo, quizás con destino a un edificio oficial de provincias (Fig.12).

Los pendientes, de los que la Reina poseía un elevado y variado número de ejemplares, responden generalmente al modelo de *girandole* difundido durante la centuria. Del mismo modo se recogen diferentes modelos de broquelillos pequeños “de dormir”, así como ejemplares muy sencillos en forma

(75) A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 182. 29 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 183.

(76) Aranda Huete (1998), p. 49.

(77) Bilbao, Museo de Bellas Artes, nº de inv. 69/67.

de aretes con aguacates de esmeraldas. En numerosos retratos de la soberana como aquél anónimo analizado con anterioridad (Fig. 15), María Luisa luce un ejemplar de pendientes de varios cuerpos y perfil alargado en disminución guarnecido con pedrería popularmente se llamados “pescaderas”. Documentados en gran número, este tipo de pendiente alcanzaría gran difusión durante el siglo XIX, manteniéndose en la actualidad en relación al traje popular español en la zona del levante peninsular.

Los collares solían ser sencillos. Los más frecuentes son aquellos donde el cuerpo del collar se realiza a base de chatones cuajados de pedrería, en tamaño decreciente, montados sobre cordones de seda con alguna pieza con forma de almendra suspendida del centro y cierre con asas en los extremos. Este tipo de modelo aparece especialmente representado en los retratos de María Luisa como reina de España. Del mismo modo aparecen documentados aquellos ejemplares a modo de gargantilla y lazo central, con o sin caídas en forma de herraduras. Este tipo de piezas aparecen guarnecidas en su totalidad con gemas, especialmente diamantes. Esta joya, como hemos observado, responde a un modelo parecido al que luce María Luisa, en 1765 en el retrato de Mengs. También se menciona en el inventario una cruz para el cuello totalmente cuajada de pedrería y otra, pequeña, con un lazo de diamantes talla rosa en el copete.

Para el pecho, la pieza habitual solía ser un lazo. Así, en la gaveta nº 1 se describe un gran lazo, con varias hojas y un gran nudo en el centro guarnecido con un gran diamante. Cada hoja llevaba una sucesión de diamantes en disminución. De las puntas del lazo se suspendieron varias borlas, con nueve ramales cada una, unidas a trechos para dar movilidad a la pieza. Varias cintas y tulipanes completaban el diseño. El anverso estaba cuajado de pedrería y el reverso era oro macizo. Por su parte, en la gaveta nº 20 se menciona otro lazo de seis hojas con un gran nudo en el centro engastado con un gran brillante fuerte. Del lazo nacía un trozo de cinta con varios movimientos y de unos cordones se suspendían dos borlas grandes y una más pequeña con los centros cuajados de aljófar. Estos lazos solían acompañarse con lazos de mangas y con lazos para prender las faldas, que hacían juego con los anteriores. Similar a los modelos descritos anteriormente se documenta entre los dibujos conservados en la Biblioteca Nacional de España un ejemplar de lazo de pecho de grandes dimensiones guarnecido con gemas, presumiblemente diamantes. El diseño; nos referimos al DIB/14/29/13. Una nota manuscrita a compañía al diseño y en ella puede leerse “Lazo p.o. [ilegible] M^a Luisa”. La notoriedad de la pieza así como de las piedras que la guarnecen nos hace pensar si este diseño pudiera relacionarse con la soberana. Fuera como fuese, María Luisa aparece retratada en diferentes ocasiones con piezas similares. Sirva de ejemplo el retrato de la reina María Luisa con Tontillo realizado por Francisco de Goya hacia 1789 (78). Entre las piezas inventariadas destinadas al ornamento del escote, aparecen recogidos diferentes ramos de pecho. Así se describe un ejemplar de grandes dimensiones con una rosa, sus cogollos, jancitos y otras flores, atadas por un lazo, de diamantes, esmeraldas y rubíes. Ya en desuso en esta época, pero tal vez heredado, comprobamos la existencia de ocho alamares en disminución, compuesto cada uno de un botón y dos fajas cuajados de diamantes. Para el ornamento de los lazos se documentan diferentes *manillas* perlas de varias vueltas así como otras tantas realizadas a base de chatones guarnecidos con pedrería. Junto a ellas se recogen diferentes broches o *pulseros*. Entre los ejemplares inventariados, destacan aquellos que reproducen las imágenes del difunto Carlos III, de su esposo Carlos IV, de sus padres, sus hijos o, de especial interés para nuestro estudio, de los reyes de Nápoles.

(78) Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2862.



Fig. 13. Joseph von Deym, *María Carolina D'Austria*, hacia 1798. Nápoles, Palacio Real de Nápoles, nº de inv. 1119.

Las sortijas inventariadas, por su parte, responden a diseños sencillos, con chatones, en forma de lanzadera, de “collar de perro”, con dibujos a base de corazones y llamas o con cabello humano. Sobre todas destacan varios ejemplares de sortijas con reloj pequeño en el chatón que se solía, además, rodearse de una orla de diamantes.

Junto con las joyas descritas con anterioridad, en las gavetas se recogen diferentes camafeos, ya fueran independientes o montados en alhajas. Realizados según el modo tradicional o bien tallados en materiales novedosos como la esmeralda, el jancito o la amatista; sólo posible entonces gracias a la evolución de las técnicas del tallado, estas piezas se constituyen como reflejo de la introducción de las corrientes neoclásicas en el campo de la joyería. Realizados “a la romana”; es decir, reproduciendo modelos clásicos, destacan, sin embargo, aquellos que reproducen retratos de monarcas anteriores. Así aparecen documentados, tal vez imitando a los antiguos emperadores romanos, las efigies de Felipe IV, Felipe V y Luis XVI o la infanta María Amalia. Se mencionan, además, diferentes piedras y gemas, montadas sobre chatones o no, destinadas a la fabricación o remodelación de las alhajas de la soberana. Junto a las alhajas se recogen diferentes galanterías tales como varios relojes, cajas esmaltadas y guarnecidas de gemas, *chatelaines*, sellos, llaves y abanicos. Del mismo modo, una de las gavetas sería adaptada para la custodia de bisutería, entre los que destacamos varios aderezos de oro y azabache destinados al luto., así como un buen número de piezas en acero pulido.

Al final del inventario se incluye un anexo donde aparecen recopiladas todas las joyas propiedad de la Corona, indicando la papelera y la gaveta donde se encontraban depositadas. De todas ellas destacan aquellas conocida como “El Estanque”. Nos referimos a “un engaste grande quasi cuadrado de oro y plata calado, en el que se halla un Diamante fondo tablero, que de tiempo inmemorial tiene el nombre del Estanque, su peso ciento ochenta y ocho y medio granos febles y en su contorno se hallan gravadas las letras iniciales R y C que significa ser propio de la Real Corona”. Así como aquella famosa Perla denominada “la Peregrina”. En época de María Luisa la fastuosa perla es engarzada en un copete de oro guarnecido con diamantes propiedad de la soberana y decorado con letras esmaltadas sobre el que podía leerse “soy la Peregrina”. Si bien la Reina, disfrutó de ellas durante todo su reinado hasta el momento, éstos no aparecen documentado en los retratos actualmente conservados.

“Gioie e frivolezze, attribuiti ed ammennicoli di genere femminile, che difficilmente sembrano attagliarsi alle arcigne fattezze della regina, così come appaiono al Palazzo Reale, in cera e in ritratto, il viso rinsecchito e lungo, pettinatura a querciuolo, occhi acquosi e rotondi. Lo comprova la storia, ma basta guardarla: nessuna dolcezza, nessuna clemenza. E tuttavia sempre donna è, e si specchia tra pettini e fioccaglie, perle e brillanti color di Rosa, fibbie per scarpe e ciappe per busto” (79)”.

Su Majestad, la Reina María Carolina Luisa Josefa Juana Antonia de Nápoles y Sicilia, Princesa Imperial y Archiduquesa de Austria, Princesa Real de Hungría y Bohemia, Princesa de Toscana, nace el 13 de agosto de 1752 en el Palacio de Schönbrunn de Viena (80). Hija de María Teresa de Austria y Francisco I, es comprometida con Fernando IV de Nápoles tras la muerte por viruela de su hermana María Josefa. Así, a pesar de las continuas objeciones

(79) Rossi (1991), p.3.

(80) Para ampliar la información acerca de la vida de María Carolina de Austria véase AC-TON, H., *Bourbons of Naples*. London, Methuen & Co., 1956.

de la princesa austríaca, María Carolina contrae matrimonio por poderes con Fernando IV de Nápoles el 12 de mayo de 1768. Así, a los dieciséis años de edad, María Carolina realiza entrada triunfante en Nápoles. Desde Viena viajaría a la capital del reino, deteniéndose antes en Mantua, Bolonia, Florencia y Roma. Desde Terracina, la princesa junto a su séquito, que incluía a su hermano el Gran Duque de Toscana y su esposa María Luisa, se dirigen hacia Pozzella, donde conocería a su marido. A través de los documentos conservados se atestigua el mutuo desagrado de la pareja real desde el inicio del matrimonio, situación que, sin embargo, no impediría la continuidad dinástica. En contraposición a María Carolina, Fernando habría recibido una mediocre educación, careciendo así de las habilidades necesarias para el gobierno y delegando dichas responsabilidades en sus consejeros o su propia esposa. De este modo María Carolina accede a la administración del estado, reafirmando su influencia sobre Fernando tras el nacimiento del príncipe heredero en 1775. La soberana preside así el renacimiento de la vida cortesana partenopea tan descuidada por su esposo. La Revolución Francesa despertaría, también en la corte de Nápoles, un clima de tensión entre soberanos y aristócratas. Tras la muerte de María Antonieta, hermana de María Carolina, la reina de Nápoles abogaría por su propia auto-representación a través de la construcción de una apariencia amable y humilde, alejada de los cánones barrocos anteriores. A partir de este periodo podemos observar en los inventarios conservados una disminución notable del encargo de objetos preciosos y ricos trajes. Así la reina abandona paulatinamente el traje francés a favor de aquél modelo de corte inglés, moderando el empleo de alhajas. Sin embargo, a pesar de las medidas emprendidas, a comienzos de 1799 la instauración de la República Partenopea desbancó el poder real. Aunque la restauración de la dinastía borbónica se produce meses después de la revolución, en 1806, Fernando es nuevamente depuesto como Rey de Nápoles por Napoleón Bonaparte. No obstante, María Carolina conservaría su estatus y poder en Sicilia hasta 1812, momento de la abdicación de Fernando y la consecuente pérdida de su poder e influencias. Finalmente la soberana, exiliada en Austria, muere en 1814.

Como analizamos con anterioridad, durante la segunda mitad del siglo XVIII las formas francesas asumen un carácter aún más redundante. La aristocracia europea, seducida por la excentricidad parisina, asume e imita la filosofía gala basada en la novedad de lo extraordinario. Las propuestas remitidas desde Versalles a la corte partenopea son reproducidas de manera crítica. Así los modelos propuestos por los sastres franceses y remitidos al reino partenopeo sobre maniqués de tamaño natural aparecen sometidos a lo que Nicoletta D'Arbitrio denomina "el buen gusto mediterráneo". María Carolina manifestaría desde su llegada a la corte de Nápoles un ferviente interés por la moda. Entre los documentos conservados se recoge aquél que hace referencia al encargo de materiales necesarios para la realización de un traje de corte descrito como:

*" [...]Oro per la vita, manta e gonnella diraso bianco servito per il passato, e denticcio d'oro,
Oro sudetto e denticciolo per il Sottanino di velo grispo bianco
Seta di diversi colori servita per tutto il ricamo [...]" (81).*

El guardarropa de la soberana era así administrado por un *gefe*, encargado además de los gastos que su mantenimiento suponía. Del mismo modo, los gastos que acompañaron a la llegada de la princesa a la corte de Nápoles en

(81) A.S.N., Archivio Borbone, 107. Documento recogido por Rossi (1993), p. 13.

materia de joyería demuestran el gusto de la misma por lucir *á la page*. “*Mia sorella è abbagliata dalla grandiosità della Corte, dagli onori che le sono statti fatti, dalla bellezza del paese, e dalla libertà di cui gode, vi si abituera sempre di più, ed io sono completamente tranquillo sul suo destino*” (82). Con estas palabras se dirige el Gran Duque de Toscana, hermano de María Carolina, a su madre la Emperatriz. Sin embargo, y como comentamos con anterioridad, ante el estallido de la Revolución Francesa, y tras la muerte de María Antonieta, la soberana reclama el servicio del platero de oro Mateo Tufarelli, a fin de realizar un inventario que recoja las alhajas propiedad de la reina así como el destino que debiesen recibir estas tras su muerte (83). Así, en 1793 se realiza dicho inventario, esencial en el estudio y conocimiento de la joyería áulica femenina en la corte de Nápoles.

Lista della divisione delle mie Gioie Secondo l'aprezo da Iufarelli

<i>Al Re un anello dei Capelli di Teresa</i>	200 d.
<i>A Francesco un anello color di Rosa</i>	960 d.
<i>A Leopoldo due Solitarie</i>	4000d.
<i>A Alberto due Solitarie</i>	3000d.
<i>A Teresa Imperatrice Rosa di brillante con Rubinetti</i>	4046d.
<i>A Luisa Ganduchessa orologio e Studio di Stagnio Sanguinio con brillante</i>	4190 d.
<i>a Luisetta figlia di Teresa Imperatrice Medaglione con il Ritratto del Re</i>	1300
<i>A Carolinetta figlia della Granduchessa guarnizione crisolite</i>	3304
<i>A Clementina mia nuora la guarnizione di coche e brillante</i>	5971
<i>A mia figlia Maria Cristina pettina brillante</i>	57392
<i>Braccialetti Perle con i Ritratti Briliante</i>	5376
<i>fioccaglie di Perle</i>	5630
<i>filo di perle con coreto brillante</i>	9707
<i>Ritratto grande del Re in brillante</i>	39580
	117685
<i>A mia figlia Amelia collana Grande di brillante</i>	96858
<i>Bracialetti tutti di Brillanti</i>	17312
<i>il filo di perle con pero bucato contornato di Brillante</i>	3496
117666	
<i>A mia figlia Antonieta Girandole</i>	38010
<i>Pioggia grande con brillante color di Rosa</i>	26875
<i>Guarnizione di Smeraldi</i>	12062
<i>orologi con Catene</i>	19264
<i>24 Rosette</i>	18312
<i>un filo di 25 Grosse perle orientale</i>	3750
	118273
<i>Alla Creatura che debe nascere</i>	
<i>Roche di Brillante</i>	15244
<i>Rutera con medaglia</i>	13556
<i>un Cuore di Brillante e sue bottone</i>	6780
<i>per sopra le scarpe</i>	3066
<i>Bracialetto tutto brilantini quadri</i>	6000
<i>Groseilles di brillante</i>	2000
<i>Pioggia di Spagna</i>	3000
<i>Nocha di Spagna</i>	8000
<i>Fibbie per scarpe</i>	2012
<i>Ciappa per busto</i>	1688

(82) D'Arbitrio (2007), p. 55.

(83) A.S.N., Archivio Borbone, 711. Documento recogido por Rossi (1993), p. 5.

Questa partita come molta dubbia la vita della cratura che deve nascere se non vive sispartirà tra le mie figlie zitelle in ugal tanna per uno. Similmente tutte le perle ed altre piccole gioie che ancora vi fossero saranno spartite tra le mie figlie Cristina Amelia Antonietta uguale porzione tale essendo la mia volonta

li 1 dicembre 1793

Maria Carolina



Fig. 16. Anton Rafael Mengs, *María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles*, 1768. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2194.

El documento anteriormente presentado recoge, de este modo, las joyas en posesión de la reina María Carolina en la última década de la centuria. Descrita en numerosas ocasiones como una mujer de inigualable belleza, rostro amable, hermoso cabello y porte distinguido, destaca, sin embargo, por la elegancia y modernidad de su aparato vestimentario. De este modo, un análisis del documento anterior en crítica comparativa con aquél estudiado en referencia al joyero de María Luisa de Parma demuestra una difusión semejante en cuanto se refiere a la morfología de las alhajas empleadas por am-

bas soberanas. Sirva de excepcional documento gráfico aquél retrato realizado por Anton Rafael Mengs, *María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles*, hacia 1768 (Fig. 16). En él la reina luce algunas de las piezas descritas en el inventario redactado en 1793. Nos referimos al brazalete de hilo de perlas, botones para busto y mangas o al fastuoso collar que, a modo de gargantilla aparece representado en otros retratos de la soberana. Sirva de ejemplo aquél retrato anónimo conservado en el Museo Nacional del Prado (nº inv. 2386). Del mismo modo, en esta obra podemos destacar notables similitudes, en cuanto a la indumentaria se refiere, con aquél retrato de María Luisa como princesa de Asturias realizado también por Mengs.

Fuera como fuese, la muerte de María Carolina no se produce hasta el año 1814, por lo que este documento hereditario, a pesar de considerarse de gran importancia para el estudio realizado, es alejado del fin para el cual fue redactado. Sin embargo, como anunciamos con anterioridad, los sucesos revolucionarios que marcarían las directrices políticas europeas de finales del siglo XVIII modificarían, además, la relación de la soberana con el objeto precioso. De este modo, podemos observar cómo tras la realización del inventario analizado, los gastos reales destinados a la adquisición de objetos preciosos desciende considerablemente. Del mismo modo, la representación gráfica de los soberanos aparece sujeto al ideal necesario de reflejo de la monarquía como ideal familiar necesario para el correcto funcionamiento del reino.

En definitiva, la relación entre las cortes de Madrid y Nápoles en cuestiones de apariencia se configura en base al indiscutible canal privilegiado que a través de la dinastía borbónica conectan de forma indeleble ambas realidades. La favorable relación política entre ambas cortes durante el desarrollo de la centuria favorecería el intercambio de objetos artísticos entre ambos reinos. La joyería, símbolo de poder y estatus social se establece así como muestra de respeto privilegiada entre las diferentes casas reinantes. Los documentos analizados, por lo tanto, alcanzan así el objetivo de establecer una lectura comparativa entre ambas realidades, demostrando la similar difusión de elementos morfológicos que, aunque contruidos bajo el influjo de las tendencias francesas, poseen características propias. De este modo, la producción de objetos preciosos realizados en estos ámbitos creativos debe, por tanto, analizarse como un *unicum*, más allá de la producción europea de la centuria.

Bibliografía específica

Aranda Huete (1999)

ARANDA HUETE, A., *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

Aranda Huete (2006)

ARANDA HUETE, A., "Las joyas de Fernando VI y Bárbara de Braganza", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2006*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006.

Banchieri (1982)

BANCHIERI, A., *Per una storia del gioiello napoletano*. A cura della Società Napoletana di Storia per la Patria. Terza Serie. Napoli, Società Napoletana di Storia per la Patria, 1982.

Catello (1982)

CATELLO, A., "Il gioiello napoletano del settecento", F. STRAZZULO (a cura di), *Settecento Napoletano*; documenti. Napoli, Liguori, 1982.

Cirillo Mastrocinque (1982)

CIRILLO MASTROCINQUE, A., "La moda e il costume. Cap. 1, F. STRAZZULO (a cura di), *Settecento Napoletano*; documenti. Napoli, Liguori, 1982, pp. 791-796.

CIRILLO MASTROCINQUE, A., "Per una storia del costume popolare napoletano dal 15. agli inizi del 19 secolo. *Napoli nobilissima*, v. 20, fasc. 3-4 (maggio-agosto 1981), pp. 115-128.

AA.VV. Andrea Mattei, Sebastiano Conca e il Settecento napoletano, Napoli, 1983.

AA.VV. Civiltà del 700' a Napoli: 1734-1799. Cat. Mostra. Firenze, 1980.

AA.VV. Pittori napoletani del '600 e del '700 (a cura di) Nolfo di Carpegna ; prefazione di Emilio Lavagnino. Roma, 1958.

AA.VV., Settecento napoletano. Napoli, 1982.

AA.VV., Settecento napoletano: sulle ali dell'aquila imperiale: 1707-1734. Napoli 1994.

Acton (1994)

ACTON, H., *Bourbons of Naples*. London, Methuen & Co., 1956.

ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas de procedencia francesa en la Corte madrileña de Carlos III", AA.VV., *Actas del Congreso Nacional Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Madrid, Departamento de Historia del Arte II. Universidad Complutense, 1994, pp.

De Seta (1981)

DE SETA, C., *Architettura, ambiente e società a Napoli nel '700*. Turín, 1981.

Phillips (2003)

PHILLIPS, C., *Gioielli. Breve storia dall'antichità a oggi*. Roma, 2003.

Calvo Maturana (2009)

CALVO MATURANA, A., María Luisa de Parma: reina de España, esclava del mito. Granada, Universidad de Granada, 2007; RUBIO, M. J., *Reinas de España. Siglos XVIII al XXI. De María Luisa Gabriela de Saboya a Letizia Ortiz*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2009.

Mascetti Triossi (1990)

MASCETTI, D.; A. TRIOSSI, A., *Earrings. From antiquity to the present*. Londres, 1990.

Morini (2002)

MORINI, E., *Storia della moda. XVIII-XIX secolo*. Milano, 2002.

Thieman y Causa (1981)

THIEMANN, E.; CAUSA, R., *Pittori e disegnatori del 700' a Napoli*. Nápoles, 1981.

Alberti (1980)

ALBERTI, G., "Economia e società da Carlo III ai napoleonidi" en AA.VV. *Civiltà del 700' a Napoli: 1734-1799*. Cat. Mostra. Firenze, 1980.

Forgione (2014)

FORGIONE, G., *Gaspere Traversi (1722-1770)*. Roma, 2014.

Lipovetsky (1989)

LIPOVETSKY, G., *L'imperio dell'effimero*. Milano, 1989.

Simmel (1976)

SIMMEL, G., "La moda", en D. FORMAGGIOD.; PERUCCHI, L., (a cura di), *Georg Sim-*

mel. *Arte e civiltà*. Milán, 1976.

Galanti (1871)

GALANTI, L., *Il bello e il buono della vecchia Napoli (1785)*. Napoli, 1871.

Luna (2011)

LUNA, J. J., *El Prado en el Ermitage*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 174-177.

Belfanti (2003)

BELFANTI, M.; GIUSBERTI, F., *La moda*. Turín, 2003.

Pisano (1996)

PISANO, M., *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*. Napoli, 1996.

D'Antonio (1997)

D'ANTONIO, D.; CRISTIANO, D., *Il gioiello fra storia e costume*. Roma, 1997.

D'Arbitrio (2007)

D'ARBITRIO, N., *L'età d'oro; i maestri dell'arte orafa del Regno di Napoli*. Il Borgo orefice. Napoli, 2007.

Spinosa (1986)

SPINOSA, *Dal barocco al rococó*. Nápoles, 1986.

Spinosa (2004)

SPINOSA, N., *Gaspere Traversi : napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*. Napoli, 2004.

Levi Pisetzky (1969)

LEVI PISETZKY, R., *Storia del Costume in Italia*. Il Settecento. Milano, 1969.

Rossi (1991)

ROSSI, E., *Gioielli della regina e galanterie del re*. Napoli, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli, 1991.

Roettgen (1988)

ROETTGEN, S., *Anton Raphael Mengs (1728-1779)*. Múnich, 1988.

Susino (1974)

SUSINNO, S., *La veduta nella pittura italiana*, Florencia, 1974.

Veblen (1981)

VEBLEN, T., *La teoría della clase agitata (1899)*, Milán, 1981.

Codeluppi (2003)

CODELUPPI, V., *Che cosa è la moda*. Roma, 2003.

Pacelli (1993)

PACELLI, A., *Inediti di pittura napoletana del Settecento*. Nápoles, 1993.



CUARTA PARTE

Joya. Artificio y realidad: una exposición virtual

Capítulo 1. El siglo XVIII. Realidad socio-cultural en las dos Penínsulas. Las cortes borbónicas de Madrid y Nápoles. Notas para su estudio

1. Introducción: el museo virtual

El concepto de patrimonio cultural es subjetivo y dinámico. No depende de los objetos, sino de los valores que la sociedad les atribuye en cada momento de la historia y que determinan qué bienes son los que hay que proteger y conservar para la posteridad. La visión restringida, singular, antigua, monumental y artística del patrimonio durante siglo XIX aparece superada hoy con la incorporación del concepto de valor cultural.

Actualmente son varios los documentos internacionales que consolidan una visión amplia y plural del patrimonio cultural, valorando todas aquellas entidades, materiales e inmateriales, significativas y testimoniales, de las distintas culturas, sin establecer límites temporales ni artísticos. Del mismo modo, el patrimonio cultural es la fuente de nuestra identidad y el sello que nos distingue como nación. Siguiendo la presente línea de pensamiento, la dimensión del patrimonio cultural va más allá de aquella de Bien Cultural, configurándose como una extensión de carácter antropológico que, aún existiendo en el espacio tridimensional, su conocimiento aparece superficial y marginal ante la imposibilidad de ser oportunamente difundido y presentado ante la sociedad mediante instrumentos tradicionales(1).

Es precisamente además en el patrimonio cultural donde reside la base de nuestra identidad individual, esencial en la construcción de la sociedad y la civilización. Sin embargo, en la actualidad asistimos a la ignorancia generalizada hacia los orígenes del ambiente socio-cultural al que pertenecemos y, en consecuencia, a una desvalorización del mismo. A pesar de ello, observamos el desarrollo en los últimos años de interesantes propuestas que abogan por la valorización del patrimonio cultural, ante la posibilidad de su olvido o, en el peor de los casos, su destrucción. Sin embargo, esta preocupación no es una novedad. La búsqueda de métodos de fruición más eficaces que plantean la conservación y difusión de la historia y el patrimonio se establecen como un objetivo primordial de las distintas sociedades a lo largo de los siglos. Por ello, las diversas propuestas de valorización presentan una evolución en cuanto a la forma en la que este acto de responsabilidad ha venido materializado, adaptándose a los recursos, metodologías y urgencias de cada momento. E

n relación a esta problemática, el siglo XXI se enfrenta al desinterés generalizado de la sociedad por la historia y la cultura patrimonial, a la falta de financiación de las instituciones gubernamentales o a la destrucción y desaparición

(1) Irace (2013), pp. 5-6.

ción del patrimonio promovido por factores naturales y humanos. No obstante, se asiste también a un nuevo escenario tecnológico que permite nuevas formas de valorización que atenúen dichas situaciones.

En el pasado, por lo general, los museos, auténticas instituciones de renombre, fueron dirigidos a un público especializado, y los distintos objetos alojados en ellos aparecieron exclusivamente "visibles y abiertos" para investigadores y estudiosos. Ellos consideraron estos espacios como "tesoros" de los testimonios de la humanidad que han de ser protegidos y preservados para la eternidad. Del mismo modo, los visitantes se clasificaron como un mal necesario (2). Por el contrario, en la actualidad la mayor parte del museo aparece abierto a la consulta y sus colecciones se consideran archivo de la historia viva de la humanidad. Por lo tanto su función actual es principalmente comunicativa, haciendo al público protagonista de la experiencia, independientemente de su formación. Este nuevo enfoque implica una transformación significativa de los museos y la introducción de nuevas tecnologías capaces de transmitir el patrimonio cultural en todos los ámbitos de la sociedad actual (3).

El advenimiento de la tecnología digital ha supuesto que numerosos archivos, bibliotecas y museos se vean obligados a reconsiderar tanto sus objetivos como sus funciones. En este sentido, cada una de estas diferentes instituciones ha abogado por un cambio profundo en lo referente a su propia identidad. De este modo, junto a las funciones de conservación, se apuesta por el acceso, la difusión y el uso de la información y materiales atesorados por parte de una gran audiencia, sin distinción alguna entre especialistas y no especialistas.

Baste decir que los archivos han revisado sus medios de difusión al público, llegando, por ejemplo, a definir un nuevo concepto de archivo animado, una estrategia que se compromete con la construcción y desarrollo de sistemas que potencien la transmisión de un patrimonio cultural "vivo" de documentos y objetos (4).

El historiador Fernando García de Cortázar determina cómo el desinterés de gran parte de la sociedad actual hacia la historia y el patrimonio cultural se debe, en parte, porque ha sido transmitido de manera errónea (5). El estudio afirma, además, que los historiadores deben perfeccionar su producción y hacerla cada día más interesante.

Cada individuo conoce bien su propia historia personal que aparece ligada a una infinitud de experiencias individuales. Éstas interactúan con el espacio-tiempo, creando vínculos con ellos, que al tratarse de experiencias vividas generan emociones y al mismo tiempo, interés. Esta es la clave para despertar la pasión por la Historia; es decir, por otras vivencias que no son las propias, pero que a las que de una manera u otra nos pertenecen ya que, en definitiva, somos hijos del pasado. De este modo, la solución reside en alcanzar la creación de estos nuevos vínculos con experiencias no vividas de primera mano, pero que pueden ser simuladas, reproducidas o extraídas de forma que los individuos puedan revivirlas y así comprenderlas. En esta forma de atraer a la sociedad a experimentar la historia, con el objetivo de que así la comprendan, valoren y protejan, se ha emprendido una búsqueda insaciable de recursos apoyados en la tecnología de la información (6).

La potencialidad de las nuevas tecnologías es infinita, desde las visitas y plataformas virtuales, a la digitalización documental, las reconstrucciones 3D o la realidad aumentada (7). Se trata de entender cómo la tecnología puede

(2) Irace (2008), p.10.

(3) Si veda VAN DER WEIDEN, W., "Le prospettive del museo virtuale nell'attuale contesto della crisi finanziaria globale", DAVERIO, P., TRAPANI, V., *Il Design dei Beni Culturali. Crisi, Territorio, Identità*. Milano Rizzoli, 2008, pp. 44-49.

(4) Si veda IRACE, F., CIAGÀ, G. L., "Archivio animato", *Design & CulturalHeritage*, vol. 2. Milano, Electa, 2013.

(5) <http://www.elnortedecastilla.es/20090422/cultura/desinteres-historia-existe-porque-20090422.html>

(6) Véase PÉREZ SABORIDO, A.E., INFANTE PAVÓN, V. "Corominas Dolmen Centre: A model of active cultural heritage", AA.VV. *Atti di Convegno Diagnosis for the conservation and valorization of cultural heritage*, 2015 (IN PRESS).

(7) Witcomb, A. 2007. "The Materiality of Virtual Technologies: A New Approach to Thinking about the Impact of Multimedia in Museums" in Cameron, F., Kenderd, S. (Ed.), 2007. *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. Cambridge: MIT Press

afectar la manera de difundir el conocimiento del pasado y cómo su aplicación puede cambiar la forma de su estudio y difusión.

Hoy, aquellos argumentos relacionados de manera intrínseca con el patrimonio cultural en cualquiera de sus facetas, tangible e intangible, no pueden ni deben ser abordadas atendiendo solo a la tradición literaria. Han de ser experimentados en primera persona a fin de ser realmente alcanzados. Tal y como señala Carmen Segovia (8), educadora social de la Universidad de Córdoba, para que los nuevos conocimientos sean significativos debe existir un interés por parte de la persona. Sin interés, no existe aprendizaje. Se debe estimular la curiosidad a través de un contenido atractivo, que permita a los individuos interactuar. Aunque los proyectos multidisciplinares con finalidad cultural contruidos sobre las nuevas tecnologías aplicadas a la comunicación son hoy comunes, no todos alcanzan su cometido; ya sea porque la tecnología empleada queda pronto inutilizada y obsoleta, porque no se plantea bien la aplicación de ésta, porque su manejo sea demasiado complejo o porque los contenidos sean insuficientes o ineficaces. Estas situaciones comunes provocan que la interacción o inmersión del usuario con el medio no alcance las expectativas planteadas por el proyecto, desembocando irremediabilmente en una experiencia decepcionante (9). En muchas ocasiones el producto cultural es ofrecido mediante contenido multimedia; nos referimos a la exposición digital de textos explicativos. En estos casos no se produce realmente un salto cualitativo destacado; el usuario no interactúa con el contenido, sino que su actividad se ve reducida a la simple lectura pues sólo cambia el soporte. Otras tantas experiencias se construyen en base a la realización de auténticos contenidos interactivos, tales como reconstrucciones virtuales o mapas inteligentes. En estos casos, el usuario puede interactuar en relación al acceso de la información; sin embargo, no existe interacción inmersiva o experimental.

El estado de la cuestión de la relación entre cultura y tecnología en la actualidad viene plasmado de la siguiente manera por Andreas Huyssen, profesor de Literatura Comparativa de la Universidad de Colombia:

“El giro hacia la memoria y hacia el pasado conlleva una enorme paradoja. Cada vez más, los críticos acusan a la cultura de la memoria contemporánea de amnesia, de anestesia o de obnubilación. Le reprochan su falta de capacidad y de voluntad para recordar y lamentan la pérdida de conciencia histórica. La acusación de amnesia viene envuelta invariablemente en una crítica de los medios, cuando son precisamente esos medios (desde la prensa y la televisión hasta los CD-ROM e internet) los que día a día nos dan acceso a cada vez más memoria. ¿Qué sucedería si ambas observaciones fueran ciertas, si el boom de la memoria fuera inevitablemente acompañado por un boom del olvido? ¿Qué sucedería si la relación entre la memoria y el olvido estuviera transformándose bajo presiones culturales en las que comienzan a hacer mella las nuevas tecnologías de la información, la política de los medios y el consumo a ritmo vertiginoso? Después de todo, muchas de esas memorias comercializadas de manera masiva que consumimos no son por lo pronto sino memorias imaginadas y, por ende, se olvidan mucho más fácilmente que las memorias vividas”(10).

Esta “amnesia” de la cultura de la memoria contrasta con la cada vez más presente accesibilidad. Esto genera interrogativos sobre la verdadera eficacia

(8) <https://www.diagonalperiodico.net/blogs/aitor-jimenez-y-pedro-jose-mariblanca/la-educacion-como-poder-activo-frente-la-reactividad-del>

(9) Pilot study at the Allard Pierson Museum [HTTP://MESCH-PROJECT.EU/USING-AUGMENTED-REALITY-IN-THE-MUSEUM/](http://MESCH-PROJECT.EU/USING-AUGMENTED-REALITY-IN-THE-MUSEUM/)

(10) Huyssen (2002), p. 203.

cia de la aplicación de la tecnología a la narrativa histórica y memoria cultural. De este modo, Andreas Huyssen marca la distinción entre memoria imaginada y memoria vivida, estableciendo cómo la tecnología ha sido aplicada para una memoria comercializada, generando la memoria imaginada, por tanto útil sólo a corto plazo, explicando así el fracaso.

Es precisamente en la aplicación de las nuevas tecnologías donde ha de producirse la innovación. Ésta debe estar destinada a crear memorias vividas, es decir, experiencias de inmersión que realmente involucren al individuo, pues sólo a través de la propia experimentación la sociedad puede aproximarse a la narrativa histórica de manera consecuente y coherente a su propio tiempo.

La innovación tecnológica podría contribuir de manera potencial a combatir este desinterés e ignorancia. En primer lugar, por lo llamativo que de por sí resulta la tecnología, pues el uso de la tecnología se ha naturalizado y se está extendiendo de manera abismal. En segundo lugar, porque verdaderamente convierte un relato histórico en algo atractivo, didáctico y realmente útil, tanto más cuanto más interactivo es. Fuera como fuese, el primer paso es poner en valor el patrimonio que convive con la sociedad y crear conciencia de su importancia y existencia.

En este sentido, el debate de hoy sobre el patrimonio cultural abre nuevos escenarios en los que se propone el Design como una herramienta para facilitar y promover el uso y difusión del patrimonio. "La cultura digital, favoreciendo a través de su propia naturaleza la dinámica de la interrelación y la comunicación, puede ser una herramienta eficaz para promover la visión activa de esta herencia, permitiendo, además, a través de un lenguaje propio, transmitir y producir significados adicionales" (11). De esta manera, el Design asume el reto de dar crear un método concreto a fin de alcanzar estas aspiraciones, proponiendo modelos de interpretación para cada variedad de patrimonio.

Fulvio Irace afirma cómo hasta hace pocos años las conexiones entre los términos de Design y patrimonio cultural adquirían el carácter de una contradicción fundada en la naturaleza misma de las palabras que definen cada término: Design, vinculado a la idea de la novedad; Patrimonio cultural, conectado a la conservación de lo antigua. "Por tanto, la actual definición de Design para el Patrimonio Cultural es el resultado de una progresiva doble revolución que ha modificado nuestra percepción del concepto de "Bien Cultural" atado al pasado, así como todos aquellos significados ligados al práctico del proyecto industrial (12).

"L'incontro del Design con i Beni Culturali avviene dunque su una base di reciprocità e nell'evidenza del superamento di quei modelli puramente conservativi che considerano il patrimonio come un'eredità chiusa intangibile alla trasformazione. L'approccio del Design infatti parte dalla presa d'atto che la trasformazione non solo non si può evitare, ma è anzi necessaria per preservare i valori dell'eredità e potenziarne l'insegnamento, progettandone nuovi significati e aggiungendovi nuove forme e inediti contenuti" (13).

(11) Irace (2013), p. 8.

(12) Irace (2008), p. 12.

(13) Si veda IRACE, F., "Design & Cultural Heritage", DAVERIO, P., TRAPANI, V., *Il Design dei Beni Culturali. Crisi, Territorio, Identità*. Milano Rizzoli, 2008, pp. 12-18.

La conciencia de la situación de crisis del patrimonio cultural es la premisa para el despegue de las prácticas analizadas con anterioridad, encontrando en el espacio del museo una de sus áreas de aplicación más prósperas e interesantes. Se trata de entender cómo la tecnología puede influir en la ma-

nera de difundir el conocimiento del pasado y cómo su aplicación puede cambiar la modalidad de estudio y la percepción contenido. Sin embargo, la falta de una clara definición de una metodología específica para la aplicación de tecnologías innovadoras en la difusión y promoción del patrimonio cultural introduce los peligros derivados de las emociones y sensaciones producidas por estas herramientas en el visitante. De este modo, la identidad del objeto histórico peligra al adquirir un papel secundario (14).

Entre los métodos que, por ejemplo, corren el riesgo de empobrecer el valor cultural de los objetos patrimoniales, aparece la aplicación de la tecnología de la realidad aumentada a partir de la utilización de *Google Glass*. De acuerdo con Shelley Mannion, Director de Aprendizaje Digital en los programas de British Museum, los instrumentos de este tipo son valiosos sólo y cuando permiten al usuario desarrollar y poner a prueba el conocimiento pertinente (15).

En relación a la argumentación anteriormente expuesta, entendiendo como objetivo principal de la presente investigación la difusión de la misma, proponemos la aplicación de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) como medio idóneo para la exposición del patrimonio analizado. Sin embargo, en la actualidad existen muchos y diversos sistemas construidos sobre la innovación tecnológica en lo referente a la gestión patrimonial. Por ello consideramos necesario, antes de proyectar un modelo de exposición virtual aplicado a la joyería del siglo XVIII, analizar las diferentes opciones de difusión para el material recogido, a fin de seleccionar aquella que mejor se adapte a las características propias del precioso objeto. Es necesario, además, definir qué entendemos por virtual en relación a un proyecto museográfico.

El Diccionario de la Real Academia Española define “virtual” como “que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente” (16). De este modo, con la definición genérica “virtual”, nos referimos a todo aquello que existe de forma aparente y que no es real; es decir, todas aquellas recreaciones capaces de producir un elemento determinado aunque no exista. Sin embargo, aunque el concepto de virtual aparece además definido por oposición como contrario a lo real, lo virtual es también aquello que existe en potencia, implicando la producción de algo ya existente de una forma innovadora (17).

Atendiendo a todo esto podemos dividir la aplicación de las TICs en la experimentación virtual del patrimonio en:

- Museo virtual y recorrido virtual.

El museo virtual viene definido como una colección de objetos digitales lógicamente relacionados, compuestas de una variedad de medios que, gracias a su capacidad de aportar conexión y varios puntos de acceso, se presta a trascender los tradicionales métodos de comunicación e interacción con los visitantes. No ocupa un lugar o espacio real alguno y su contenido puede ser difundido en todo el mundo (18).

La colección de objetos recogidos en un museo existente en la realidad, dispuestos virtualmente, pueden subdividirse en cuatro categorías siguiendo la propuesta de Wim van der Weiden (19):

(14) Si vedano GENOVESE, R. A., Patrimonio culturale : tecniche innovative per il progetto di conservazione. Napoli, Giannini, 2013; AA.VV. *Proceedings of the International conference: Using new technologies to explore cultural heritage*. Roma, 2009.

(15) Si veda MARANI, P., “Spettacularizzazione e manipolazione versus digitalizzazione delle opere d’arte”, IRACE, F., *Design & Cultural Heritage. Immateriale, virtuale, interattivo*. Electa, Milano, 2013.

(16) <http://dle.rae.es/?id=buDJhh3>

(17) Lévy (1998), pp. 10-11.

(18) Van der Weiden (2013), p.45.

(19) *Ibid*, p. 46.

- La página web del museo que provee información de base acerca del museo (horario, coste entradas, exposiciones temporales, colección permanente, ubicación, etc.).
- La página web del museo que se concentra sobre todo en su colección, aportando una base de datos de objetos consultables, destinada sobre todo a expertos e interesados en la materia.
- La página web más enfocada a la educación. Ofrece especialmente información educativa e interactiva para una gran variedad de usuarios, aportando una información más específica sobre temas y argumentos relacionados a la colección del museo y no centrada exclusivamente en el objeto en sí.
- El “museo sin muros”; *museo senza muri*, según este autor, nace cuando se integra más de una página web museística, uniendo colecciones de distintos museos y creando una única colección digital. Este último tipo individuado de museo virtual es lo que vendrá expresado más adelante como Plataforma virtual, ya que está formada por colecciones recogidas virtualmente, pero que no forman parte de una única institución física existente en la realidad, sino que vienen dispuestos y relacionados entre sí sólo en la web. A esta, además, debemos sumar el denominado el “recorrido virtual” o *virtual-tour*, que permite recorrer las diferentes salas de un museo real, así como sus contenidos. Esto permite la visita del museo desde cualquier punto, sin necesidad de trasladarse.

· Museo “de inmersión”.

Museos físicos cuyo interior está dispuesto de manera inmersiva, permitiendo que el usuario interactúe no sólo con lo que se muestre sino con el espacio en sí. Se trata de crear un ambiente envolvente, de modo que se estimule la participación del usuario a través de sus sentidos generando una experiencia propia (20).

· Realidad Aumentada.

Según Shelley Mannion, Manager de Programas Digitales para el Aprendizaje del British Museum, la Realidad Aumentada (AR) es la habilidad de ver u oír contextualmente información relevante superpuesta a la visión del mundo (21). La realidad aumentada trata de crear una fusión del mundo real y el virtual, a través de la yuxtaposición de la capa virtual sobre la realidad, proporcionada por distintos dispositivos.

La realidad aumentada está siendo cada más utilizada para la fruición del patrimonio, desde obras de arte a espacios urbanos. Observamos así destacadas iniciativas como *Clio* (22), un proyecto de la Marshall University o *Living History App* (23), que supone una guía geoespacial de historia y cultura. Del mismo modo, en el mundo del arte la AR tiene un papel fundamental. Ya sea bajo el concepto “re-creando” el original o haciendo visible una obra en estado original a partir de los conocimientos de conservación y res-

(20) Burnette (2011), p. 118.

(21) <http://www.museum-id.com/idea-detail.asp?id=336>

(22) <http://www.theclio.com/web/>,
<https://www.youtube.com/watch?v=3ydzv9nY-Oo&feature=youtu.be>

(23) <http://>

www.digitalbuzzblog.com/union-station-augmented-reality-living-history-tours-app/

(24) <http://www.harvardartmuseums.org/visit/exhibitions/4768/mark-rothkos-harvard-murals>

tauración. Ejemplos de ello pueden ser el proyecto de Harvard, *Augmenting Rothko* (24), el del Museo Van Gogh, *Van Gogh Re-created* (25), o la exhibición del museo Dalí de St.Petersburg, Florida, *Dreams of Dalí* (26). Estas recreaciones no son un simple proceso de réplica o imitación, al contrario, se trata de complementar al original ayudando a nuestra comprensión (27).

En la actualidad, la mayor parte de los museos han creado una página web que los represente y que, al menos, de constancia de su existencia. Muchos han incluido el museo virtual, en cualquiera de sus formas. Atendiendo a lo anteriormente expuesto, consideramos por tanto las características del “museo sin muros” aquellas acordes a las necesidades expositivas que este proyecto de investigación exige. La plataforma virtual se constituye como un espacio on-line sin necesidad de una estructura museística física. Funciona como una base de datos de obras de arte y bienes culturales con la finalidad de hacerlo accesible al amplio público. Incluye imágenes de alta resolución, reconstrucciones 3D, bibliografía digital, etc. Permitiendo, además, al usuario navegar libremente y obtener todo tipo de recursos según la materia (links, reconstrucciones, transcripciones, fuentes originales, etc.). Asimismo, permite establecer redes de trabajo y conexiones entre distintas instituciones.

2. Hacia la proyección de una exposición virtual.

El objetivo principal de las siguientes líneas es el desarrollo de un modelo de museo virtual o plataforma virtual basado en la heurística; es decir, en la usabilidad. Nos referimos a aquél proceso de pensamiento que plantea la búsqueda de aquello que es útil en función de las exigencias de cada momento, proporcionando una solución plausible, sin establecer modelos rígidos o guías metodológicas (28).

El proceso de investigación doctoral se caracteriza, entre otros, por la continua ampliación del material de estudio, así como por la reformulación constante de conclusiones o planteamientos. Por todo ello, consideramos el museo virtual como aquella plataforma que, ágil en su gestión y construcción, se adapta a las exigencias de nuestro proyecto. El museo virtual aparece inmerso en un contexto cambiante; en consecuencia, su propia esencia se redefine constantemente, coincidiendo así con las particularidades propias de la investigación doctoral.

La falta de criterios mínimos para la conceptualización, desarrollo y generación de museos virtuales origina que se adopten esquemas y modelos que no pertenecen al paradigma museo virtual y por ende se omiten características esenciales que lo definen. A través del modelo heurístico no se pretende unificar la manera de abordarlos. Se ofrece la posibilidad de tener alcances deseables en proyectos de este tipo y contribuir en una mejor conceptualización y organización.

La baja capacidad para adoptar las TIC por parte de las instituciones que administran los museos ha provocado un rezago en el desarrollo de los museos virtuales, así como una mediocre interpretación en cuanto a la definición de “museo virtual”. Por otro destacamos las problemáticas metodológicas en la construcción de museos virtuales. Entre aquellas más usuales destacamos, por ejemplo, aquellas basadas en aspectos tales como el diseño, la usabilidad y accesibilidad, o aquellas “reproducciones” del museo físico real (29).

(25) <http://vangoghexhibition.com/>

(26) <http://www.3nz.it/7577/salvador-dali-il-quadro-diventa-un-viaggio-virtuale/>

(27) <https://medium.com/synapse/where-history-comes-alive-augmented-reality-in-museums-64a81825b799>

(28) Véase NIELSEN, J., “Heuristic evaluation”, NIELSEN, J.; MACK, R.L., *Usability Inspection Methods*. New York, John Wiley & Sons, 1994.

(29) La experiencia museográfica virtual, es ejemplo de solución metodológica donde se adopta la lógica del museo <http://www.ometeca.org/HTML/conf2005/Perez.htm> (HUERTA, 2006, 217-234).

Estas metodologías no consideran la esencia del museo virtual, repitiendo esquemas que no pertenecen a la dimensión de la virtualidad. Sin embargo, la prevalencia de la función educativa del museo limita la búsqueda y ampliación de nuevas funciones que, también características de esta institución, supla las exigencias de la sociedad actual.

La idea de museo virtual no ha sido ampliamente explorada, ni por los museos tradicionales ni por propuestas emergidas de la naturaleza de las TIC, por lo que con este trabajo se pretende contribuir a la construcción del concepto “museo virtual” en el marco de los medios y recursos tecnológicos, además de los culturales, en constante actualización, con la intención de proponer criterios que incidan en la construcción de este tipo proyectos, así como de la generación, gestión, difusión y preservación del patrimonio.

El concepto museo ha sufrido diferentes transformaciones a lo largo de la historia. Así, a comienzos de la década de los noventa del pasado siglo, observamos las primeras interacciones entre las TIC y el museo. Hoy día ante la presión ejercida por la “impaciente” sociedad actual, los espacios dedicados al conocimiento, así como a la investigación y difusión cultural, parecen trasladarse paulatina e inexorablemente hacia el ámbito virtual. Esta tendencia conlleva la necesaria reformulación del concepto “museo”.

La necesidad del museo por adoptar las nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación nace, en parte, con el objetivo de alcanzar algunas de aquellas funciones sustantivas tales como la conservación y la difusión del patrimonio. De este modo, el progresivo desarrollo de las TICs fomenta paulatinamente la demanda social del producto cultural. En respuesta al consumo cultural actual, observamos cómo las instituciones abogan por el desarrollo de poderosas plataformas virtuales orientadas hacia la difusión del patrimonio conservado. Entre las acciones emprendidas destacamos el importante trabajo de digitalización, actividad fundamental para la preservación del patrimonio, permitiendo además la difusión de bienes tradicionalmente relegados a los desconocidos depósitos museales.

Sirva de ejemplo el proyecto web desarrollado por el Museo Nacional del Prado (30). Su objetivo es aquél de extender el museo a la web con el fin de poner a disposición del público el rico conjunto de recursos y contenidos que constituyen su patrimonio de un modo más amable, sencillo, práctico, intuitivo e interesante. El medio elegido para ello ha sido representar ese patrimonio museográfico a través de un *Grafo de Conocimiento* interrogable que enlaza las obras de arte y los autores de su colección, enriqueciéndolas con otros activos de conocimiento del Museo como la enciclopedia o el archivo. SU objetivo es aquel de facilitar a todo el mundo la recuperación de la información de acuerdo con sus intereses e intenciones.

Desde un punto de vista interno, el proyecto desarrolla un sistema rápido y afinado de edición y creación de contenidos que acorta la distancia entre el Museo y el conjunto variado de audiencias a las que una institución pública ha de dirigirse, así como posibilitar la generación de sitios web específicos en función de exposiciones temporales u otras condiciones determinadas por la actualidad.

Con este paso, se ha tratado de avanzar en la construcción de un museo más abierto y accesible. En este sentido cabe señalar que la construcción de esta nueva web pretende, desde su misma concepción, utilizar los datos del Museo para mejorar sus propios procesos de documentación, edición, comunicación y publicación y no sólo el representarlos de modo que fueran

(30) <https://www.museodelprado.es/modelo-semanticodigital/el-prado-en-la-web>

(31) Keene (2004), pp. 4-5.

(32) <http://museosvirtuales.azc.uam.mx/smv/?cat=269>

reutilizables por parte de terceros. Este enfoque ha tenido una incidencia notable en el modo en el que el museo opera, al conectar los procesos de creación y generación de conocimiento, con los de publicación y descubrimiento del conocimiento.

El concepto museo virtual parte de la analogía de los elementos que conforman al museo (museografía, guion museográfico, objeto museable, recorridos, exposición, visitantes, etc.) reinterpretados desde el ámbito de lo virtual.

La idea de museo ha modificado su significación en el transcurso del tiempo en reacción de las circunstancias sociales, políticas, culturales, geográficas, tecnológicas y económicas de cada época. Una de las principales características que han permanecido desde su concepción es el de “arca de conocimientos”. El museo tradicional se concibe como una fuente de interpretaciones, además de constituirse como productor de conocimiento. Los contenidos de un museo virtual son gestados en la virtualidad, por lo tanto el patrimonio allí recogido adquiere una fisonomía propia. Por su parte, el museo físico tradicional se constituye como depositario, productor y difusor de conocimiento. Sin embargo, las necesidades sociales actuales desbancan la antigua concepción de museo como precioso continente de objetos patrimoniales. De este modo, las actuales técnicas museográficas abogan por la constitución de “nodos de conocimiento” que, difundidos de manera universal, faciliten el acceso, la selección y la jerarquización de la información ofrecida al usuario (31). Los nodos de conocimiento se conforman en base a temáticas específicas, articuladas según criterios predeterminados. Estos nodos, en su proceso de articulación, adquieren capacidad formativa; es decir, aprenden y crecen. En cada “movimiento” del nodo se incorporan nuevos conocimientos, experiencias o metodologías. Es precisamente esta concepción de “museo sin barreras” sobre la cual se construye la esencia del museo virtual.

En relación a todo lo expuesto con anterioridad alcanzamos una serie de consideraciones en función a las necesidades específicas del proyecto que nos ocupa: la construcción de una plataforma virtual para la difusión del análisis de la joyería borbónica en las cortes de Madrid y Nápoles durante el siglo XVIII. Del mismo modo, estas consideraciones identifican las características propias del museo virtual:

- El museo virtual aparece constituido por una serie de elementos desarrollados en el ámbito de los museos tradicionales e interconectados con el objeto patrimonial. Éste, por tanto, participa de la museología y la museografía desplegadas en el espacio tradicional del museo, reinterpretadas en función de las exigencias del plano virtual.
- El museo virtual está al servicio de la Sociedad de la Información y Conocimiento para la democratización del mismo.
- El museo virtual participa de las cualidades de ubicuidad, movilidad y conectividad, apoyándose además en las características propias de las TICS.
- El museo virtual busca, genera y adquiere nuevos conocimientos en relación al patrimonio exhibido. Así mismo, plantea nuevas formas de exponer, transmitir y generar el conocimiento. Por todo ello el museo virtual colabora activamente en la búsqueda de interfaces cognitivas que potencien estas acciones.

- El museo virtual puede ser, en potencia, imaginario en su definición y construcción. Su “portabilidad” posibilita la recopilación de volúmenes indeterminados de obras y exhibiciones. La función principal de “lo imaginario” es que cada usuario concibe su propio museo virtual; es un museo hecho a la medida del usuario.
- El museo virtual es flexible a los cambios sociales, políticos, culturales, económicos, tecnológicos, etc. No tiene límites espaciales, temporales y geográficos.
- El museo virtual posee una capacidad líquida y puede permear e interactuar con otras ramas del conocimiento o disciplinas. Es decir ya no se limita solo a sus funciones sustantivas, sino que las trasciende.

En relación a todo lo expuesto, la necesidad de adoptar un modelo heurístico parte de la idea de generar un sistema abierto, con la capacidad de versatilidad, es decir que sea susceptible a los cambios. La heurística busca la aproximación a la resolución de problemas mediante la ideación, planeación y proyección de soluciones satisfactorias para la construcción del conocimiento. Considerando que un museo virtual está expuesto a transformaciones continuas, ya sean conceptuales (fenómeno museo) y/o de forma (influenciada por las TIC o la Sociedad de la información y Conocimiento), la heurística presupone un gran potencial. La adopción y aplicación de metodologías que necesiten de largos y costosos procesos podrían ser un inconveniente en la generación de un museo virtual ya que podría quedar rápidamente obsoleto. La heurística plantea encontrar, inventar o descubrir aquello que es útil para ciertas circunstancias y en este sentido los autores que han generado otras metodologías las han establecido como caminos inflexibles para resolver problemas. Esto puede ser contraproducente en relación a las premisas de la heurística y en contra de las necesidades del museo virtual. De este modo el modelo heurístico de museo virtual participa de dos fases principales: *descubrimiento* y *apertura*. Así mismo, estas fases aparecen determinadas por aquellos definidos como *medio externo* y *medio interno* (Fig 1).

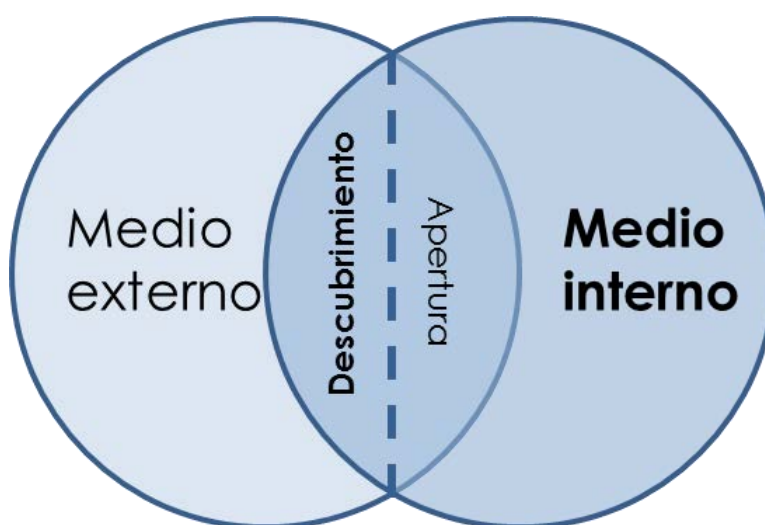


Fig. 1. Diseño de modelo heurístico para la construcción de un museo virtual.

La fase de descubrimiento aparece determinada por el medio externo; es decir, nos referimos a las pautas según las cuales pretendemos abordar el objeto patrimonial y que generalmente responde a preguntas tales como ¿Qué se pretende conocer? o ¿Cómo conocerlo? El razonamiento heurístico propone resolver dichas cuestiones a través de la analogía, la interpretación

y la asociación.

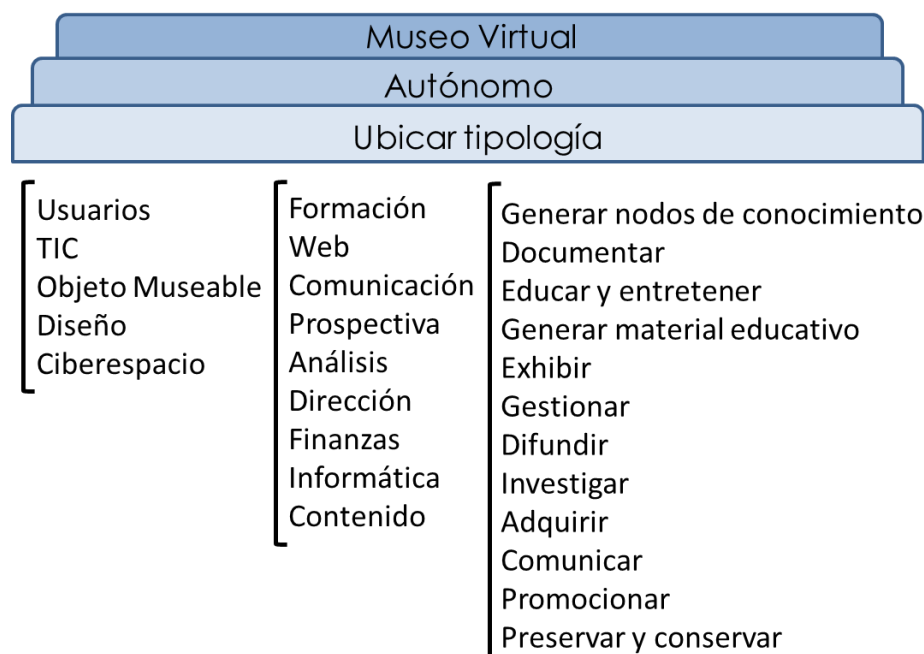
La fase de apertura es en donde el medio interno adquiere de manera abierta la información descubierta del medio externo. La aproximación a la resolución de los problemas, satisfactoria o no, implica un posible cambio y modificación del medio interno, así como la consecuente construcción del conocimiento.

El medio externo está constituido por la información que, desprendida del estudio del objeto patrimonial, puede dar respuesta a los planteamientos o exigencias del medio interno. De este modo la plataforma virtual; es decir, el medio interno, activa las pautas necesarias para el descubrimiento, recibiendo la información del medio externo para su propia transformación.

En nuestro objetivo, debemos necesariamente definir la tipología de modelo de museo virtual a desarrollar. Si bien es cierto, la categorización de dicha tipología no determina el desarrollo de la propia plataforma virtual.

Existen dos tipos de museos virtuales, siendo estos complementarios y autónomos. Entendemos por museo virtual complementario aquél conformado a partir de objetos patrimoniales expuestos en un museo físico determinado. Nos referimos a la digitalización y exposición de los fondos conservados, correspondiéndose la plataforma virtual con una extensión del museo físico. Por su parte, el museo virtual autónomo ubica su sede única y exclusivamente en la red, conformando sus colecciones a raíz de diversos objetos patrimoniales procedentes de diferentes ubicaciones y expuestos según un eje temático definido.

El carácter internacional que define la investigación expuesta en la presente tesis doctoral exige, por tanto, la concepción de un museo virtual de carácter autónomo (véase fFig.2).



Establecida la tipología de museo a desarrollar, así como el objeto patrimonial protagonista de la experiencia virtual, es necesario establecer aquellas funciones operacionales propias de la plataforma que nos ocupa. Nos referimos, principalmente, al planteamiento de diseño web, esencial en la administración y gestión de los recursos y contenidos de la plataforma. Del mismo modo, el diseño web debe responder a los objetivos propuestos por el proyecto, atendiendo, además, a la comunicación y difusión del patrimonio dirigido al usuario.

Fig.2. Desarrollo del modelo de museo virtual autónomo.

Delimitado el campo de desarrollo del museo virtual, y seleccionadas las herramientas afines a la proyección museográfica del objeto patrimonial analizado, el desarrollo expositivo del contenido ha de atender a las exigencias propias del museo tradicional. Nos referimos así a las actividades de:

- Documentación. Nos referimos al procesamiento crítico de la información obtenida durante el proceso de investigación con el objetivo de exponer sintéticamente y de manera eficaz las conclusiones obtenidas.
- Exhibición, comunicación y difusión. El empleo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación responde precisamente al objetivo tradicional por excelencia del museo: la difusión y comunicación del patrimonio conservado entre sus fondos. La aplicación de las TICS alcanza de este modo un amplio sector social habituado al empleo cotidiano de la red.
- Preservación y conservación. Proponer estrategias para proteger los objetos del museo virtual de peligros como la destrucción, degradación, la disociación o el robo.
- Investigación. Orientada a la generación de nuevos conocimientos a partir del objeto expositivo con el objetivo de enriquecer la experiencia del usuario a través de una amplia selección de contenido patrimonial virtual.
- Adquisición. Nos referimos a la necesidad que experimenta la plataforma virtual ante la construcción de un eje temático expositivo. Es necesario atender a los derechos de reproducción a los que aparecen sujeta la publicación de contenidos patrimoniales conservados en los diferentes museos públicos e instituciones privadas.
- Generación de nodos de conocimiento. Esta actividad se constituye como objetivo esencial en la construcción del museo virtual. La proyección expositiva del patrimonio se dirige no sólo al usuario, sino que pretende conectar el patrimonio expuesto con, aquellas plataformas virtuales pertenecientes a las instituciones que conservan y custodian el objeto físico real. De este modo se pretende construir una experiencia participativa y abierta en la que el usuario pueda ampliar sus conocimientos en función de su propia iniciativa individual.
- Educación y entretenimiento. En la actualidad, como analizamos con anterioridad, los tradicionales sistemas de difusión patrimonial aparecen obsoletos, determinando una distancia, en ocasiones insuperable, entre la institución y el usuario. La aplicación de sistemas de comunicación actuales afines a la sociedad contemporánea tiene como objetivo la exposición del objeto patrimonial de manera “seductora” y atractiva.
- Generación de material educativo: Se orienta a la producción de material educativo. La
- Promoción. Conocer a los usuarios y sus hábitos de consumo, ya sea cultural o no, para introducir los productos culturales en otros mercados no necesariamente culturales (32).

3. El MUVA

En Italia, el primer museo virtual dedicado a la Arquitectura, el Diseño y las Artes visuales es el MUVA (Museo Virtuale di Architettura). Activo desde hace más de una década con el patrocinio de la Superintendencia para la Ciudad y la Provincia de Nápoles entre otras instituciones, está gestionado por Hermes Multimedia, una empresa que se ocupa de la difusión de la cultura. En su interior se acoge, además, contenido relacionado con exposiciones físicas reales enriquecidas a través de un espacio específico dentro de la plataforma especialmente creada para tal fin.

La *misión* del Museo es difundir el conocimiento y la cultura arquitectónica de calidad, la cultura del proyecto y la investigación en todas sus formas, desde la artesanía, al diseño o las artes visuales, especialmente aquél patrimonio perteneciente al ámbito contemporáneo.

A través de la red, es capaz de amplificar la propagación incluso fuera de los lugares especializados, al mismo tiempo que recoge, nutre y fortalece el conocimiento, la investigación y los valores de las diferentes culturas.

Como objetivo no secundario, el MUVA se propone como un archivo mundial de exposiciones y eventos que, realizados en diferentes lugares y épocas, muy a menudo carecen de una documentación accesible o, en el mejor de los casos, catálogos difíciles de localizar.

Su filosofía es por tanto aquella de llevar la experiencia museológica real a la red para crear un lugar virtual diseñado como un "museo" con una fuerte base conceptual y espacial, pero infinitamente más ágil en el manejo y evolución a través de la aplicación de tecnologías innovadoras que permitan un adecuado equilibrio entre el desarrollo de software y usabilidad sin "barreras", ni físicas ni temporales.

4. La construcción de un recorrido temático a través de un catálogo razonado

La elección de MUVA como plataforma virtual idónea para la exposición del material recogido responde a la naturaleza misma de los documentos gráficos analizados que se caracterizan, entre otras particularidades, por su dispersión geográfica, las dificultades para su acceso o la no disponibilidad física.

De este modo, la propuesta para la construcción de una exposición virtual centrada en sobre el argumento que nos ocupa se realiza sobre la base de cuatro pasos claramente diferenciados:

- Introducción y construcción del proyecto del museo; es decir, la definición de los objetivos, del diseño de la exposición, encuesta, análisis y catalogación de los activos disponibles (recursos, materiales, *know-how*), y la identificación de material adicional que se produce. El resultado principal de esta fase fue la construcción de una base de datos relativa a los materiales iconográficos disponibles, ya analizada en capítulos anteriores.
- Identificación de los recorridos temáticos adaptados al argumento

expositivo; la organización de la taxonomía, la secuencia y el tipo de los objetos expuestos y definición de las normas de funcionamiento de los meta-contenidos asociados con la exposición.

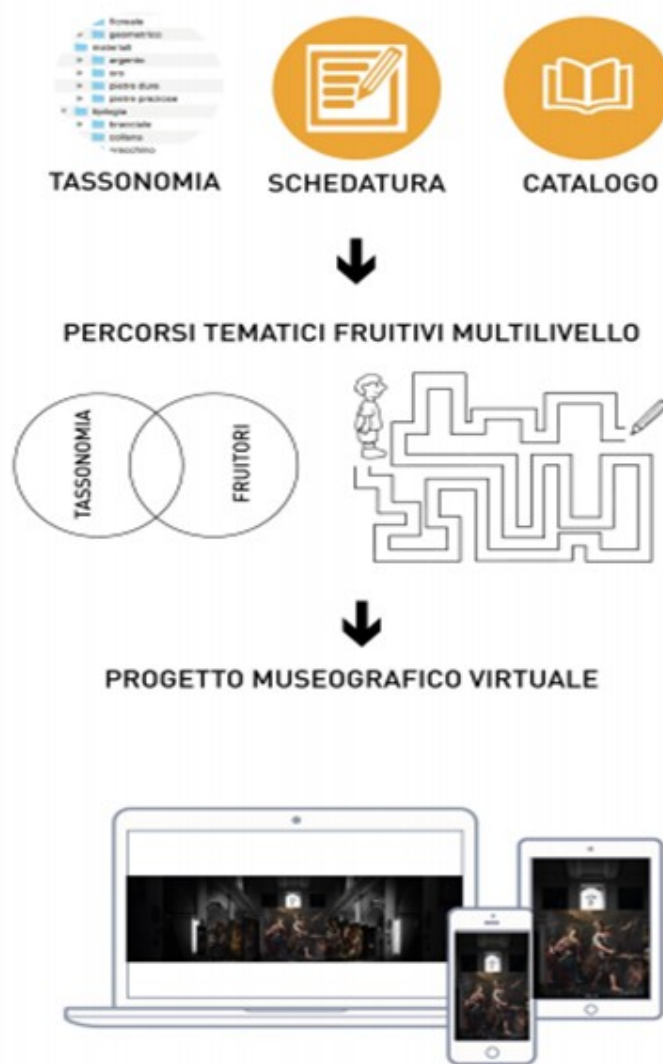


Fig. 3. Desarrollo del proceso de trabajo para la construcción expositiva de *Joya. Artificio y realidad*.

En este sentido, se procedió a la creación de un recorrido temático coherente a los argumentos desarrollados durante la elaboración teórica de la tesis, que divide idealmente la exposición en dos ramas o escenas que se ocupan, uno, el lenguaje morfológico de la joya del siglo XVIII en las cortes de Madrid y Nápoles; el otro, el uso y el valor simbólico que se hizo en aquellos contextos de objetos preciosos. Cada uno de estos macro-temas se dividen en diferentes su categorías que profundizan más específicamente la producción joyera del tiempo, articulado de la siguiente manera:

Escena Uno

El vocabulario del lujo: formas y características de la joya cortesana

- 1_ De la iconografía artística a la construcción de la historia
- 2_ La influencia del modelo francés
- 3_ Lenguaje morfológico y variedad de modelos difundidos
- 4_ La joya entre excepcionalidad y reproducción
- 5_ Gemas y piedras en la producción borbónica

Escena Dos

Ver y ser visto: el valor representativo de la joya en la sociedad de la época

1_Alhaja y *status-symbol*

2_De aristócratas y campesinos: la difusión de la joya en la sociedad dieciochesca

La articulación que más sintéticamente, a los efectos de la estructuración de la información de la arquitectura y la exposición, se traduce de la siguiente manera:



Para la marca se ha elegido una imagen obtenida por la síntesis gráfica entre el brillante y los y el pendiente de tipo *girandole*, también llamado *fiocagli*, el más característico de la época, en referencia a la preciosidad de la pieza así como a sus características morfológicas que facilitan su identificación entre la producción de la época.



En particular, en el título seleccionado para la presente exposición: *Joya artificial y realidad*, están presentes precisamente los valores artificiales relativos a la exposición virtual e incluso, ante todo, los valores propios de la documentación de referencia basada en fuentes secundarias. Del mismo modo quedan patentes, además, los valores reales resultado de la misma experiencia museográfica en sí misma lograda a través de los medios virtuales.

En cuanto a la ubicación escogida para el desarrollo de la presente exposición, la elección recayó sobre el Belvedere di San Leucio, edificio perteneciente a los llamados Sitios Reales; es decir, aquellas residencias de la corte que integraban, además de la función residencial propia, aquellas funciones productivas, de ocio o, incluso, propagandística. Dicha elección surge con el fin de contextualizar las imágenes en un espacio estrechamente relacionado con la sociedad y la cultura para la que fueron concebidos.



Seleccionado el contenido así como el contenedor, se trabajó en la edición de los mismos, es decir, la adaptación de éstos a la secuencia de las exposiciones de acuerdo con las normas definidas en el proyecto del museo. La exposición, de hecho, se concibe como una secuencia ordenada de paneles interactivos que contienen, la imagen de referencia, además, un breve texto explicativo del tema junto con enlaces directos a contenido externo disponibles en la red.



joya

artificio
y
realidad

mostra virtuale
Il gioiello nel XVIII secolo tra
artificio e realtà
www.joya.muva.gallery

dottorato di ricerca ambiente, design e
innovazione - XXIX ciclo

dottorando
Javier Verdejo Vaquero
tutors
Juan María Montijano García
Ornela Cirillo
co-tutor
Dario Tedesco



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA
LORD VANNITELLI

SCUOLA POLITECNICA E DELLE SCIENZE DI BASE

DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE
DESIGN EDILIZIA E AMBIENTE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA
LORD VANNITELLI

DIPARTIMENTO DI SCIENZE E
TECNOLOGIE AMBIENTALI
BIOLOGICHE E FARMACEUTICHE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA
LORD VANNITELLI

SCUOLA DI MEDICINA E CHIRURGIA

DIPARTIMENTO DI MEDICINA
SPERIMENTALE



POWERED BY MUVA MUSEO VIRTUALE
ARCHITETTURA, DESIGN, ARTI VISIVE



ERMES MULTIMEDIA
DIGITAL DESIGN PER LA CULTURA - NAPOLI



·Exhibit de primer nivel de exploración:



·Exhibit del segundo nivel de exploración:



Un breve vídeo, incluido en el recorrido de la exposición, resume el concepto de investigación, utilizando un lenguaje emocional más directo y atractivo.

Sin embargo, para una interpretación global de la obra es necesario acudir al espacio web: <http://joya.muva.gallery>.

Esta propuesta continúa, sin embargo, aún en proceso de crecimiento y mejora continua. En definitiva su objetivo es aquél de ofrecerse como espacio digital tanto *inside* como *outside* que consienta verificar la validez del método seleccionado, demostrando cómo la digitalización de este patrimonio puede establecerse como auténtica y válida alternativa a la experiencia directa, así como medio de acceso para el estudio de un argumento complejo, atendiendo siempre a las pautas actuales hacia las que se dirige la mejora y difusión del patrimonio cultural.

Bibliografía específica

Algre (2004)

ALEGRE, E., "Realidad Virtual y Reconstrucción 3D: ¿Arqueología o Ciencia Ficción?", AA.VV. 1º Encuentro Internacional de Realidad Virtual de Córdoba. Córdoba. Universidad de Córdoba, 2004.

Almagro y Almagro-Vidal (2007)

ALMAGRO, A., ALMAGRO-VIDAL, A., "Drawings versus New Representation Techniques", AA.VV., International Archives of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences. Atenas, University of Athenas, 2007, pp. 52–57.

Angás y Serrata (2010)

ANGÁS, J., SERRETA, A., Valorización y difusión del patrimonio arqueológico mediante un entorno web 3D. Documentación de Santa María de Iguacel mediante láser-escáner 3d. Madrid, VAR, 2010.

Brunette (2011)

BURNETTE, M., "The Immersive Cultural Museum Experience – Creating Context and

Cameron y Kenderd (2007) CAMERON, F.; KENDERD, S., *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. Cambridge, MIT Press, 2007.

Daverio y Trapani (2013)

DAVERIO, P., TRAPANI, V., *Il Design dei Beni Culturali. Crisi territorio identità*. Milano, Rizzoli, 2013.

Genovese (2009)

GENOVESE, R. A., *Patrimonio culturale : tecniche innovative per il progetto di conservazione*. Napoli, Giannini, 2013; AA.VV. *Proceedings of the International conference: Using new technologies to explore cultural heritage*. Roma, 2009.

Giagà (2013)

CIAGÀ, G. L., "Archivio animato", *Design & Cultural Heritage*, vol. 2. Milano, Electa, 2013.

Granero (2010)

GRANERO, L., "Tecnologías ópticas aplicadas al arte y a la documentación del patrimonio", DOMINGO, M., SÁNCHEZ, J., *Jornadas de Documentación gráfica del Patrimonio Histórico. Presente y Futuro*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España, 2010, pp.18-25.

Huhtamo (2002)

HUHTAMO, E., "On the origins of the Virtual Museum", AA.VV., *Virtual Museums and Public Understanding of Science and Culture*. Stockholm, Nobel Symposium, 2002.

Irace (2008)

IRACE, F., "Design & Cultural Heritage", DAVERIO, P., TRAPANI, V., *Il Design dei Beni Culturali. Crisi, Territorio, Identità*. Milano Rizzoli, 2008, pp. 12-18.

Irace (2013)

IRACE, F., "La valorizzazione digitale del patrimonio: una mappa di eventi, esposizione e installazioni di casi studio italiani", IRACE, F., *Design & Cultural Heritage. Immateriale, virtuale, interattivo*. Electa, Milano, 2013.

Irace y Ciagà (2014)

IRACE, F.; CIAGÀ. L., *Design & Cultural Heritage*. Milano, Electa, 2014.

Lévy (1998)

LÉVY, P., *¿Qué es virtual?* Barcelona, Paidós, 1998.

Marani (2013)

MARANI, P., "Spettacolarizzazione e manipolazione versus digitalizzazione delle opere d'arte", IRACE, F., *Design & Cultural Heritage. Immateriale, virtuale, interattivo*. Electa, Milano, 2013.

Marini Clarelli (2011)

Marini Clarelli, M. V., *Il Museo nel mondo Contemporaneo. La teoria e la prassi*. Roma, Carocci editore, 2011.

Negri (2016)

Negri, M., *La grande rivoluzione dei musei europei*. Venezia, Marsilio, 2016.

Pérez Saborido e Infante Pavón (2015)

PÉREZ SABORIDO, A.E., INFANTE PAVÓN, V., "Corominas Dolmen Centre: A model of active cultural heritage", AA.VV. *Atti di Convegno Diagnosis for the conservation and valorization of cultural heritage*, 2015 (IN PRESS).

Van der Weiden (2008)

VAN DER WEIDEN, W., "Le prospettive del museo virtuale nell'attuale contesto della crisi finanziaria globale", DAVERIO, P., TRAPANI, V., *Il Design dei Beni Culturali. Crisi, Territorio, Identità*. Milano Rizzoli, 2008, pp. 44-49.



CATÁLOGO

ESCENA UNO

El vocabulario del lujo: formas y características de la joya cortesana

1. De la iconografía artística a la construcción de la historia

La joya se presenta ante el historiador como un objeto patrimonial y cultural de difícil interpretación. Del mismo modo, el valor intrínseco del material con el que viene realizada así como su carácter íntimo y personal dificultan su acceso. La inconexión entre las piezas físicas con fuentes gráficas o documentales específicas dificulta el estudio de la joyería antigua conservada; así mismo, la ausencia generalizada de marcas grabadas impide la adscripción de la pieza a un periodo concreto. Observamos además cómo la invariable continuidad de las técnicas del fuego hasta comienzos del siglo XX impide un análisis físico certero. Aunque puedan establecerse paralelismos morfológicos, la duda metódica persiste y resulta necesario comprobar la veracidad de lo que aparentemente coincide, pues son muchas las imitaciones miméticas o conceptuales realizadas. Del mismo modo, la presencia de falsos e imitaciones realizados a partir de fragmentos originales dificulta aún más si cabe la identificación de posibles piezas de época. Interpretaciones erróneas de las fuentes consultadas, falsas atribuciones, conclusiones precipitadas o la construcción y difusión generalizada de arquetipos obligan al historiador a generar sistemas innovadores de aproximación al objeto precioso que, tradicionalmente tildado de frívolo, refleja el espíritu de la sociedad para la que fue creada, constituyéndose en elemento esencial para la reconstrucción de su realidad más íntima.

Dados los motivos expuestos con anterioridad, así como la dificultad del acceso al patrimonio físico conservado, las conclusiones obtenidas durante la presente investigación proceden del análisis directo de aquellas fuentes secundarias que permiten la lectura de la alhaja en su contexto histórico y sociocultural. Nos referimos a fuentes escritas tales como documentos notariales, inventarios de bienes y dote o tratados de la época; fuentes gráficas como diseños y dibujos originales, incluidos en ocasiones en los documentos anteriores, o retratos y pintura de género, y en el caso específico de la producción partenopea, todas aquellas miniaturas introducidas en la decoración de las figuras que componen el *presepre* napolitano.

**Louis Michelle Van
Loo, *Retrato de Doña
Bárbara de Braganza,*
hacia 1750**

Madrid, Museo de la Real
Academia de Bellas Artes
de San Fernando,
nº de inv. 0098



El retrato civil femenino se constituye como referente primario en el análisis de la joyería del siglo XVIII a través de fuentes secundarias. Mediante de su estudio analizamos la alhaja en su contexto socio-cultural, histórico y físico. De este modo, se procede a la lectura conjunta de la indumentaria y el adorno personal, elementos relativos a la construcción pública de la imagen femenina. A través de ellos la mujer expone, entre otros testimonios, la pertenencia a un grupo social concreto. El deseo de reconocimiento de la sociedad de la época supone la revisión crítica de este tipo de documentos gráficos pues la joya representada depende directamente de aspectos tales como la sensibilidad artística del pintor, el deseo expreso del comitente o la función simbólica del retrato. El *Retrato de Doña Bárbara de Braganza* de Louis Michele Van Loo manifiesta así a las aspiraciones de autorepresentación y reconocimiento de la corona. De este modo se construye una imagen ideal de la soberana donde la joya se constituye como reflejo de la magnificencia del y suntuosidad del poder real.



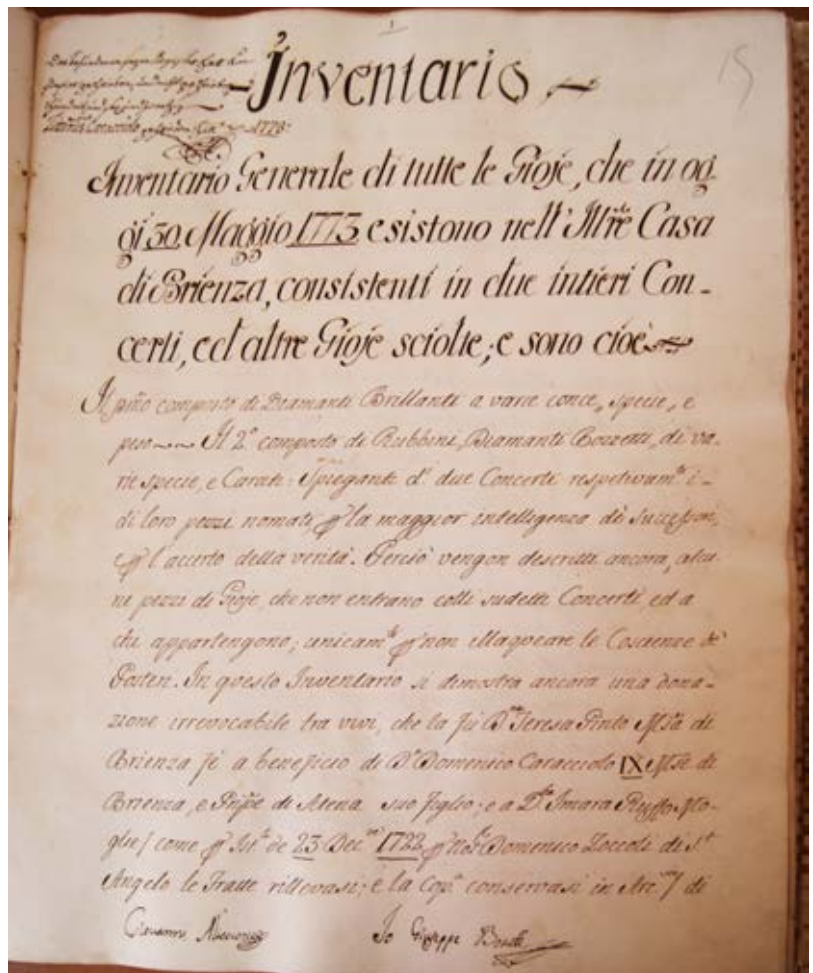
**Miguel Jacinto
Meléndez, *Isabel de
Farnesio*, 1718-1722**

Madrid, Museo Nacional
del Prado, nº de inv. 7604

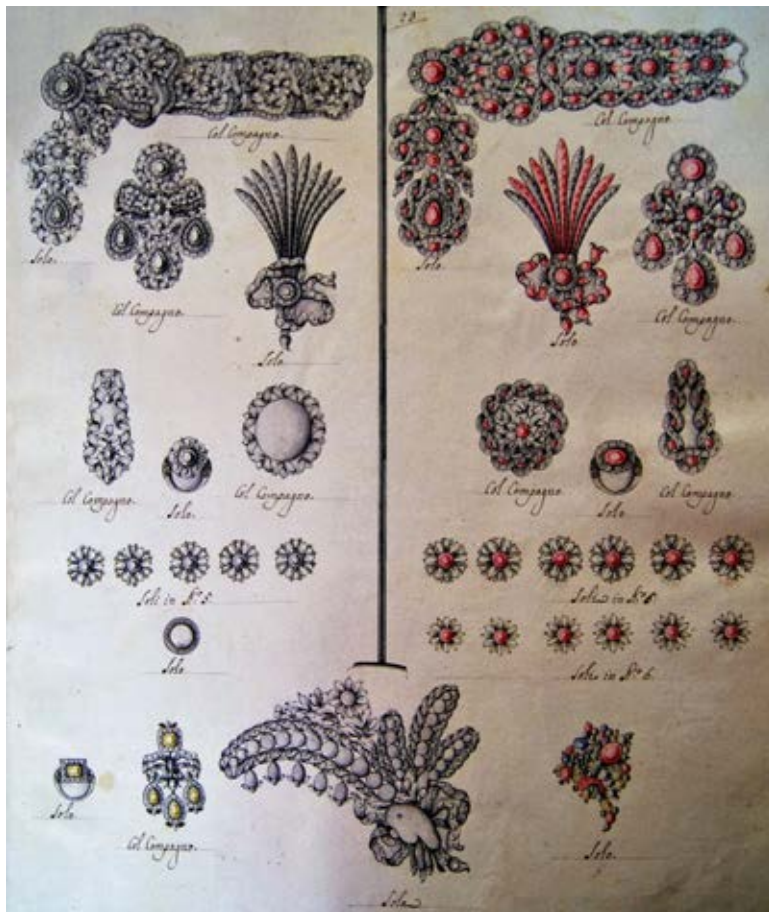
Este lienzo, junto con el retrato compañero de *Felipe V* (Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 7603), responde al deseo de expreso de la familia real en la difusión de representaciones regias adecuadas al ejercicio del poder, reflejando un carácter solemne y oficial pero próximo y directo, según el modelo de retrato áulico francés. El artista renuncia a la recreación de espacios palaciegos propios del mundo cortesano, para recrearse en las facciones de los monarcas así como en algunos de los elementos de tipo simbólico que habitualmente les acompañan. Imágenes como éstas fueron frecuentes y se destinaron a instituciones civiles y militares, dentro y fuera de la capital, con el objetivo de transmitir las imagen física de los soberanos. Del mismo modo, se remitieron a parientes o personalidades vinculadas a la monarquía, e incluso a las distintas cortes europeas. La imagen de la soberana, conseguida con menor acierto que aquella de Felipe V; destaca por la profusión de joyas, representadas con exquisito acabado. Sobre el conjunto de piezas que componen la estructura del *peto* o *cotilla*; concretamente sobre el *bocamantón* que cierra el conjunto, destaca el retrato miniado del soberano. Símbolo de poder, la reina se envuelve en un manto de armiño, mientras que sobre un alto recogido luce un *pinjante* compuesto por *broquelillo* y perla aperillada, presumiblemente “La Peregrina”.

Giovanni Miccione, Inventario Generale di tutte le Gioje..., 1773

Nápoles, Archivio di Stato
di Napoli, Caracciolo di
Brienza, Fs. 33



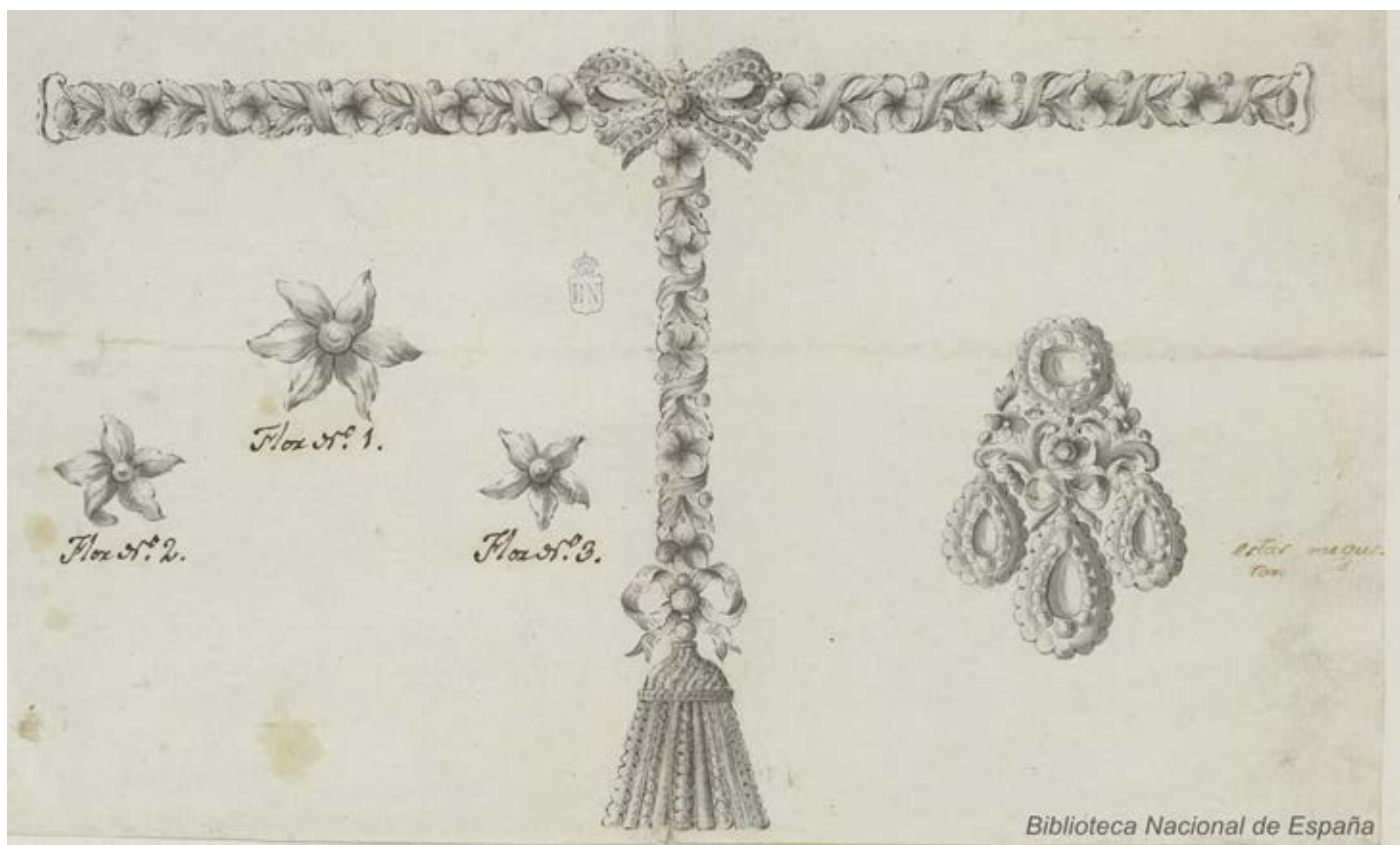
El valor intrínseco de la joya comporta su remodelación según el vaivén de las modas, o su destrucción en épocas de carestía. Del mismo modo, diferentes sucesos histórico-políticos han reducido notablemente el material conservado dificultando así su estudio. Una de las principales fuentes que permiten conocer la producción de este periodo son aquellos inventarios donde aparecen descritos los bienes aportados por las jóvenes que contraían matrimonio. Más allá de la información antropológica que este tipo de documentos ofrece, su valor reside, además, en las detalladas descripciones de las alhajas que conforman dichas dotes en el momento de su redacción. El *Inventario Generale di tutte le Gioje, che in oggi 30. Maggio 1773. Esistono nell' Illre Casa di Brienza, consistenti in due interi Concerti ed altre Gioje sciolte*, se trata de un cuaderno (48,5 x 40 cm) compuesto por un total del 43 páginas que recoge los pagos realizados por la casa Caracciolo di Bienza entre los años 1766 y 1774 a favor de hasta nueve plateros de oro y orfebres diferentes. Entre sus páginas destaca el inventario de joyas realizado en el año 1773 con motivo del matrimonio entre el Marqués Litterio Caracciolo, Principe de Atena y Doña Sofía Ruffo. Para la ocasión fueron realizados por mano de los joyeros Don Ignazio Nasti y Giovanni Miccione dos aderezos completos a partir de piedras de Casa y otras tantas adquiridas para la ocasión. Si bien el interés despertado por estos documentos se concentra en los dibujos atribuidos a la mano de Giovanni Miccione, el valor arrojado por la descripción detallada de las piezas representadas aporta preciosos datos para el conocimiento de la joyería partenopea. Del estudio directo del documento se desprende el empleo de un vocabulario local específico; además, la minuciosa descripción permite obtener datos acerca del valor monetario alcanzado por estas alhajas, evidenciando la importancia social concedida por las familias aristocráticas a este tipo de patrimonio.



Giovanni Miccione, aderezos, 1773

Nápoles, Archivo di Stato
di Napoli, Caracciolo di
Brienza, Fs. 33

Los aderezos representados por Giovanni Miccione se constituyen como referente gráfico del gusto en boga en Nápoles durante la segunda mitad del siglo XVIII. Las piezas realizadas por el platero partenopeo demuestran la “modernidad” de la aristocracia napolitana en cuestiones de apariencia. Ambos *aderezos* se componen por collar a modo de gargantilla con desarrollo en “T”, denominado *Gogliè* en el inventario que precede a los dibujos. Pendientes de tipo *girandole* conocidos en Nápoles como *fioccagli*; *Tuppo* o *aigriette* para decorar el peinado, alfileres para la cabeza, cierres para pulsera y anillo. El conjunto se cierra con una serie de piezas realizadas a partir de la remodelación de alhajas propiedad de la familia. Entre ellas sobresale una *Pioggia* con perla central. Destacan los elementos decorativos realizados a base de rocallas vegetales y lazadas metálicas, siguiendo aquellas tendencias importadas desde Francia. Este tipo de documentos, más allá de la importancia arrojada por la representación fidedigna de las piezas preciosas, demuestran la internacionalización del gusto partenopeo en armonía con la tradición vernácula. Dicha tradición queda demostrada en el empleo del rubí en la realización del segundo *aderezo* representado. Mientras el diamante eclipsa la producción europea de la centuria, España, Portugal y el Sur de Italia se caracterizan por el empleo de piedras coloreadas en la realización de fastuosos conjuntos de joyas como el expuesto. Este tipo de dibujos que acompañan a los inventarios de bienes de las familias aristocráticas, también documentados en España, se constituye como elemento esencial de estudio al datarse con absoluta certeza e ir acompañado por detalladas descripciones. Sirvan de ejemplo los divos de joyas de los Duques de Medina Sidonia publicados por Rocío García Neva en 2013 (<http://institucional.us.es/revistas/arte/25/vol II/art 2.pdf>).



**Anónimo, aderezo,
finales del siglo XVIII**

Madrid, Biblioteca Nacional
de España, signatura
DIB/14/29/34

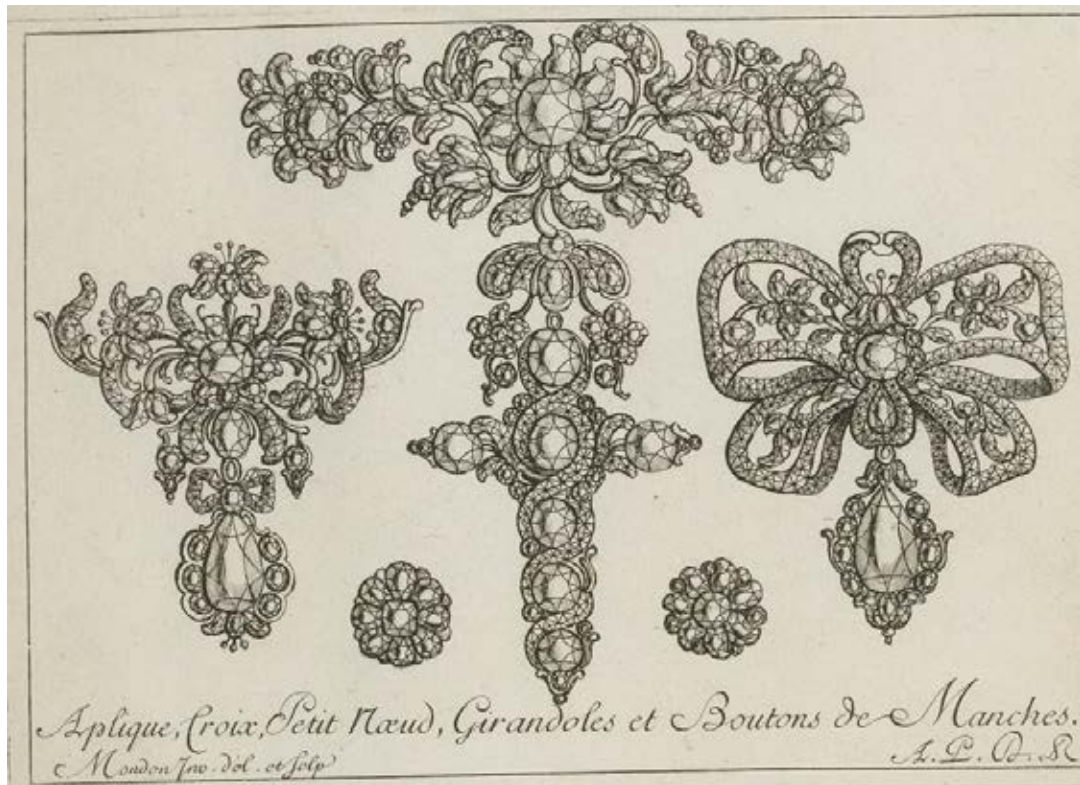
Entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España se recoge un álbum facticio que reúne un total de 72 dibujos de diseños para joyas cuya procedencia es desconocida. Como tal, el álbum responde a una organización posiblemente realizada a finales del siglo XIX y que parece tuvo como fin reunir en un mismo volumen los diseños de joyería del siglo XVIII que se conservaban en la Biblioteca. Priscilla Muller citó por primera vez en 1972 algunos de ellos en su libro *Jewels in Spain* (se refirió a los dibujos DIB/14/29/2 y DIB/14/29/3), fechándolos a finales del siglo XVIII. A partir de esta publicación otros autores han hecho referencia a ellos, pero lo cierto es que a día de hoy no existe un estudio de conjunto donde se analicen con la necesaria profundidad. Este grupo de dibujos se constituyen como precioso testimonio de la joyería en boga en España a finales de la centuria. Un análisis crítico comparativo entre los dibujos conservados en la Biblioteca Nacional de España junto con aquellos realizados por Giovanni Miccione demuestra, en más de una ocasión, destacadas similitudes entre las joyas partenopeas y las alhajas representadas. Del mismo modo, el estudio de estos dibujos en su contexto histórico refleja la importancia social otorgada a la joya, generándose en torno a ésta numerosa documentación escrita y gráfica que permite hoy la reconstrucción de su evolución.



Anónimo, *joya de pecho*, finales del siglo XVIII

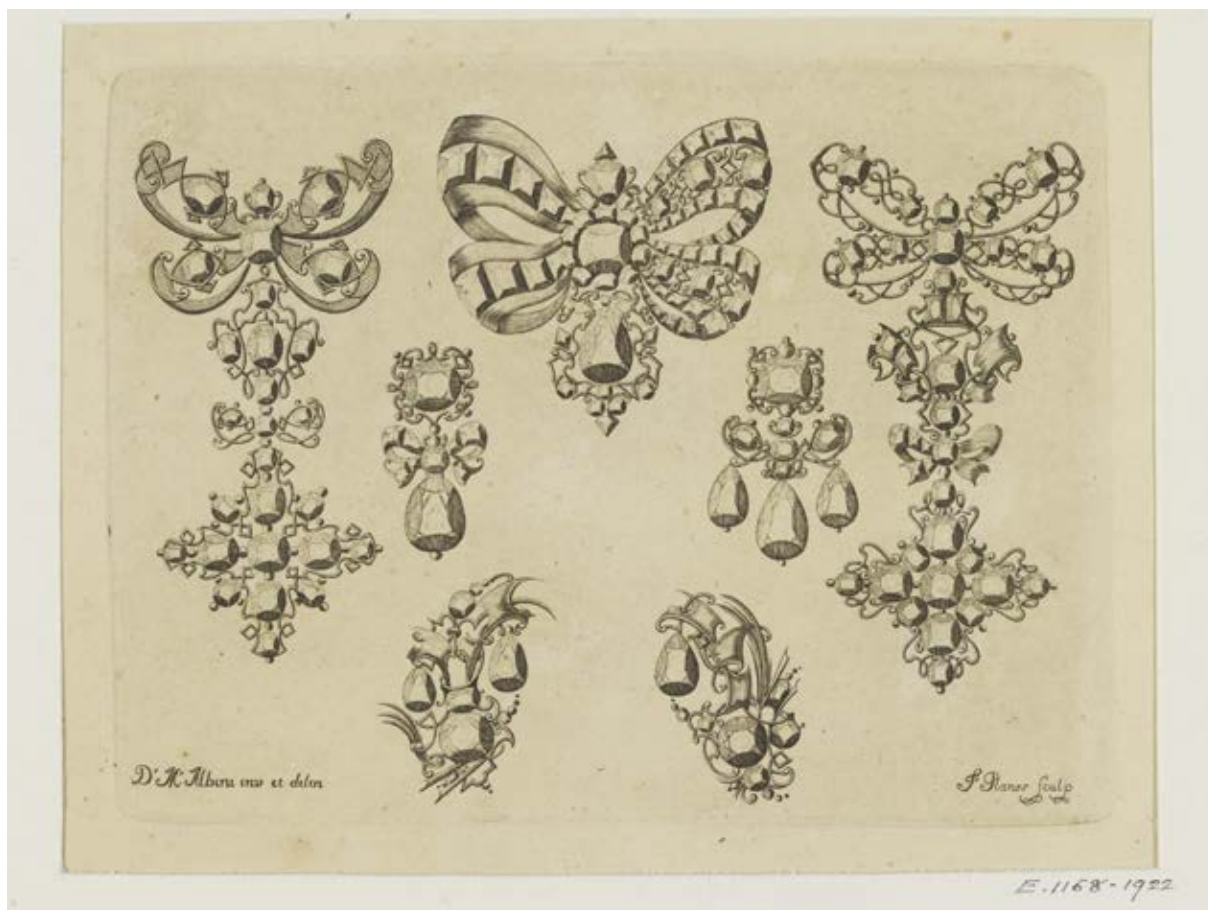
Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura DIB/14/29/59

El análisis detallado de los dibujos conservados en la BNE se acomete en la presente tesis doctoral como primer estudio crítico de los mismos. La variedad de los diseños recogidos y hasta ahora inéditos aportan a la historiografía española un destacado caso de estudio para el conocimiento de la producción joyera de finales de siglo. Su lectura nos permite descifrar aspectos íntimamente ligados a la evolución de las técnicas del oro y la talla de gemas que determinaron la evolución de la alhaja, así como las directrices que establecieron sus elementos decorativos. La variedad, riqueza y calidad técnica de los diseños sitúa el álbum conservado en la BNE en la esfera del *Códice de Guadalupe* o los *Libros de Pasantías*. El dibujo que ahora nos ocupa representa una *joya de pecho* de composición vegetal donde el diamante destaca como protagonista de la composición. La pieza se sitúa así en el ámbito creativo internacional, demostrando la puesta al día de los plateros madrileños en cuestiones de apariencia.



François-Thomas Mondon, *Croix, Petit noeud, Girandoles et Boutons de Manches* • París, Biblioteca Nacional de Francia, signatura FRBNF40354372

París se configura durante el XVIII como centro generador de las corrientes en boga en cuestiones de apariencia entre las cortes europeas. De este modo la influencia gala domina la producción europea de joyería durante este siglo. La seducción de “lo francés” es tal que sastres, joyeros y artesanos afrancesan sus nombres tratando así de apropiarse del aura de prestigio que lleva aparejado todo lo que provenga de este país. Junto a dibujos, estampas y a las ya populares *poupée de mode*, viajan por Europa numerosos tratados galos de joyería. Su objetivo no es sólo aquél de mostrar y difundir la moda parisina; se establecen como auténticos catálogos-modelo para la creación de nuevas piezas. La producción autóctona es indudablemente menos costosa que la importación del producto final desde Francia. De esta forma, y gracias a los tratados que se difunden con mayor frecuencia a partir de 1750, los joyeros europeos reproducen los modelos parisinos provocando la unificación del gusto en esta materia. De entre los tratados de la época destacan aquellos de Mondon (1736-1751), Pouget (1762), Duflos (1767) o Van der Cruyken (1770). Su circulación por Europa queda demostrada tanto por la existencia de dibujos de joyas que manifiestan una indudable influencia francesa, así como por aquellos retratos femeninos donde se observan piezas que reproducen las alhajas que aparecen en ellos. Por todo, este conjunto de obras que pueden localizarse tanto en la Biblioteca Nacional de España como en la *Biblioteca Nazionale di Napoli* se constituyen como fuente esencial de estudio para la joyería desarrollada en los ámbitos analizados. La lectura comparativa de la producción vernácula con aquella extranjera demuestra el influjo de la producción gala pero, sobre todo, enfatiza determinados aspectos originales comunes en ambas Penínsulas.



D. M. Albini, *aderezo*, Londres, Victoria & Albert Museum, hacia 1744 n° de inv. E.1158-1922

Los llamados *recueils de dessins de joaillerie* invaden Europa alcanzando una amplia difusión durante el XVIII facilitando así la homogenización del gusto en materia de joyería. Basada en el grabado, este tipo de “publicística” se establece como vehículo para un género “no autónomo”; es decir, se consolida como modelo director del “arte del gusto” en materia de joyería. Estos cuadernos de diseños se presentan ante el artesano como patrones destinados a la reproducción exacta de la pieza representada, o bien como directorio didáctico que permite la adaptación de los modelos propuestos a un ámbito comercial y socio-cultural específico. Junto a aquellas publicaciones editadas en París, siguiendo la corriente de la “publicística” francesa de esta centuria, son editados, en Italia e Inglaterra, cuadernos de dibujos de joyas que contribuyen a la difusión de este “gusto moderno” de corte francés, introduciendo además sus propias características. Es el caso M. Albini que publica en Roma *Libro I. Disegni Moderni Di Gioiellieri Di Do. Ms. Albini Nel Ano 1744* donde incluye modelos de joyas que toman como referente los cuadernos galos. Así mismo destaca la obra del británico Christian Taute que publica su selección de dibujos hacia 1750. Este conjunto de obras demuestra una vez más la importancia socio-cultural de la alhaja, contextualizado además muchas de las obras analizadas.



**Anónimo, pendiente girandole,
también conocido como fiocagli,
siglo XVIII**

Nápoles, colección privada



**Anónimo, contadina o pastora,
segunda mitad del siglo XVIII**

Nápoles, Museo Certosa di San Martino

Especial atención en lo que se refiere al análisis de la producción joyera partenopea requiere el estudio del *presepe napoletano*. Durante el siglo XVIII se observa el paulatino abandono del Pesebre de su espacio natural: la iglesia, para invadir los salones civiles de la aristocracia y la burguesía de la época. El *presepe* se configura, por lo tanto, como un elemento distintivo de estatus social, desarrollándose una importante industria que abasteciese así el desarrollo del coleccionismo. El propio Carlos III, durante su estancia en Nápoles, adoptaría la pasión por esta tradición que importaría a la corte de Madrid. En la actualidad se conserva entre los fondos de Patrimonio Nacional - Palacio Real de Madrid - un *presepe napoletano* en el que destacan varias piezas dieciochescas seleccionadas por el mismo monarca. Tal es el desarrollo de la pasión por este arte que en el trabajo de decoración de las pequeñas figuras se contaría con hábiles sastres y plateros. De este modo, los personajes inspirados en la sociedad partenopea de la época lucen piezas en miniatura de la joyería en boga en la ciudad de Nápoles durante el siglo XVIII. Obsérvese la fiel reproducción de un *girandole* o *fiocagli*, pendiente caracterizado por un cuerpo intermedio en forma de lazo y elementos colgantes, que alcanzase una notable difusión durante este periodo. Este tipo de piezas, más allá de las características formales que se desprenden de su lectura, nos permite conocer el grado de difusión y asimilación de determinados modelos de alhajas entre las damas napolitanas de la época.

2. Estar *à la page*: la influencia del modelo francés

Durante los inicios del siglo XVIII se observa en las principales capitales europeas un proceso de modernización caracterizado por el continuo refinamiento de las formas y las costumbres vernáculas en cuestiones de apariencia. La influencia de “lo francés”, reflejo del buen gusto desde mediados del siglo XVII, golpea categóricamente la realidad española y partenopea tras la definitiva instauración de la dinastía borbónica en 1700 y 1734 respectivamente. Así, la joya, ligada de manera íntima a la vida de las gentes, refleja con gran sensibilidad los cambios acaecidos. Es sin embargo a partir de 1750 cuando se percibe una destacada aceleración del proceso de difusión de la moda francesa mediante estampas, dibujos, tratados y a las ya por entonces populares *poupé de mode*. Europa es invadida por *recueils de dessins de joaillerie* que, alcanzando una amplia difusión durante el XVIII, facilitan la homogenización del gusto. Este tipo de publicística, basada en el grabado, se establece principalmente como vehículo para un género “no autónomo”; es decir, se consolida como modelo director del “arte del gusto” en materia de joyería. Estos cuadernos de diseños se presentan ante el artesano como patrones destinados a la reproducción fiel de la alhaja grabada, o bien como directorio didáctico que permite la adaptación de los modelos propuestos a un ámbito comercial y socio-cultural específico. Del mismo modo, el envío constante de presentes áulicos desde la corte de Versalles contribuye a la propagación del espíritu cortesano galo. Madrid y Nápoles reciben así, junto a objetos preciosos ligados a las Artes Suntuarias, representaciones pictóricas de los principales miembros de la familia real francesa. Observamos, por lo tanto, a partir de la segunda mitad de la centuria, una destacada tendencia hacia la homogenización de la moda en los ámbitos analizados a raíz del constante intercambio cultural. Analizar el traje y la joyería del XVIII significa asistir al proceso de aculturación de unos colectivos cuya conducta marcará la pauta para el resto de la población.



Jean Ranc, *La familia de Felipe V*, hacia 1723

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2376

Boceto para una composición mucho mayor hoy perdida, dañada quizás durante el incendio que destruyese el Alcázar en 1734, el lienzo representa a Felipe V e Isabel de Farnesio rodeados por sus hijos; los futuros Luis I, Fernando VI, Carlos III y el Duque de Parma. El retrato familiar, ambientado en un espacio palaciego de corte francés alejado de los espacios arquitectónicos tradicionales españoles, puede fecharse entre 1722 y 1723. Tal datación responde a la introducción del lienzo ovalado de la infanta María Ana, obra tal vez remitida desde París donde se encontraba con motivo de su educación ante el compromiso matrimonial contraído con el Delfín. La apariencia general de los personajes representados ilustra la orientación de las Artes Suntuarias durante las primeras décadas del siglo XVIII.

La instauración definitiva de la dinastía borbónica en España se traduce en una alteración de los ritmos socio-culturales, políticos y artísticos que marcaron el devenir del Reino durante los siglos precedentes. Esta nueva forma de civilización, desarrollada bajo el amparo del modelo francés, ilustra una España que, dirigida hacia la modernidad, toma de las principales potencias europeas de la época diferentes directrices para, filtradas por el tamiz de “lo español”, configurar una nueva identidad bajo la soberanía de una monarquía “extranjera”; proceso que se repite en Nápoles a partir de 1734. La introducción de las formas galas parte, sin embargo, de un movimiento natural común a todas las potencias europeas, independiente al cambio de dinastía. Si bien es cierto, la institución de un príncipe borbón en el trono juega un papel determinante en la rápida asimilación de los modelos políticos, sociales y estéticos procedentes de Francia. Así, la influencia de “lo francés” no se establece como un movimiento cortesano, frívolo o pasajero, sino como un influjo que perdura durante todo el desarrollo del siglo XVIII.

Anónimo, María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles, siglo XVIII

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2386



Las nupcias entre princesas extranjeras y monarcas borbones de la rama hispánica determinan la implantación y asimilación de tendencias foráneas en cuestiones de apariencia. Hija de Francisco I, soberano del Sacro Imperio Romano-Germánico, y María Teresa de Austria, María Carolina contrae matrimonio con Fernando IV de Nápoles el 12 de mayo de 1768. En contraposición a la princesa austríaca, Fernando habría recibido una mediocre educación, careciendo así de las habilidades necesarias para el gobierno y delegando dichas responsabilidades en sus consejeros o su propia esposa. De este modo María Carolina preside el renacimiento de la vida cortesana partenopea tan descuidada por su esposo. La aristocracia europea, seducida por la excentricidad parisina, asume e imita la filosofía gala basada en la novedad de lo extraordinario. Las propuestas remitidas desde Versalles a la corte partenopea son reproducidas de manera crítica y los modelos propuestos y remitidos por sastres franceses sobre maniqués de tamaño natural aparecen sometidos a lo que diferentes estudiosos denominan “el buen gusto mediterráneo”. María Carolina manifestaría desde su llegada a la corte de Nápoles un ferviente interés por la moda, siguiendo el espíritu de su hermana María Antonieta, reina de Francia.

En la obra que nos ocupa, la soberana luce sobre su cabeza un tocado de encaje sujeto por un gran broche de joyería y del cual pende una cinta de tul con lazos. El lujoso atuendo responde así al gusto característico de finales del reinado de Luis XV. Al cuello luce una cinta oscura a modo de gargantilla sobre el que se disponen diferentes piezas, presumiblemente de plata, guarnecidas con diamantes de gran tamaño, similares a los empleados en la montura de los pendientes. Esta obra demuestra cómo la influencia de las formas galas penetrase por igual en las cortes de Madrid y Nápoles, determinando el desarrollo de sus formas a lo largo de la centuria.

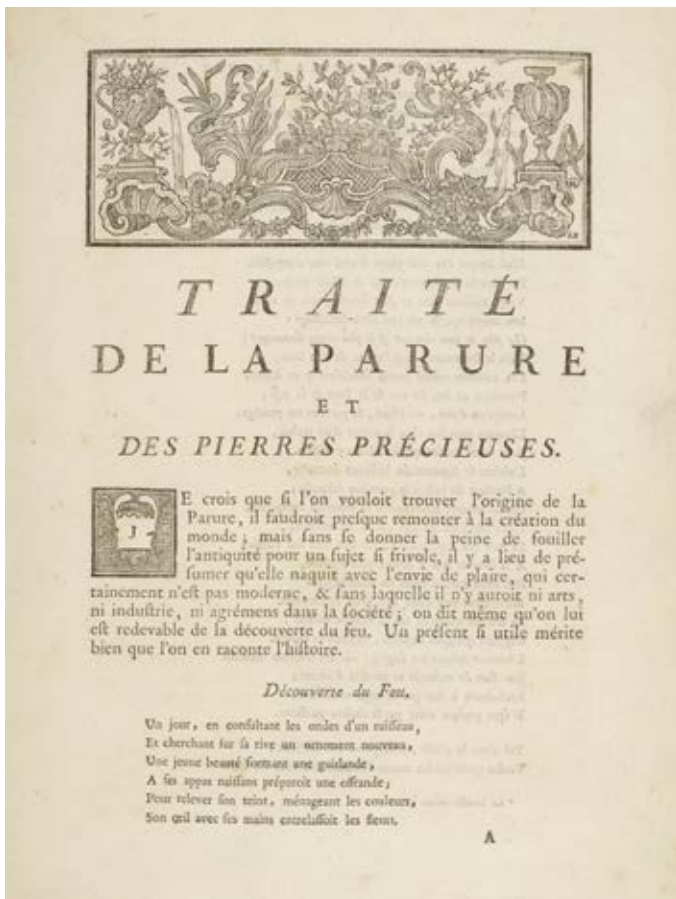


J. Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. París, Pouget fils, 1762 – 1764

París, Biblioteca Nacional de Francia, signatura FRB-NF31141971

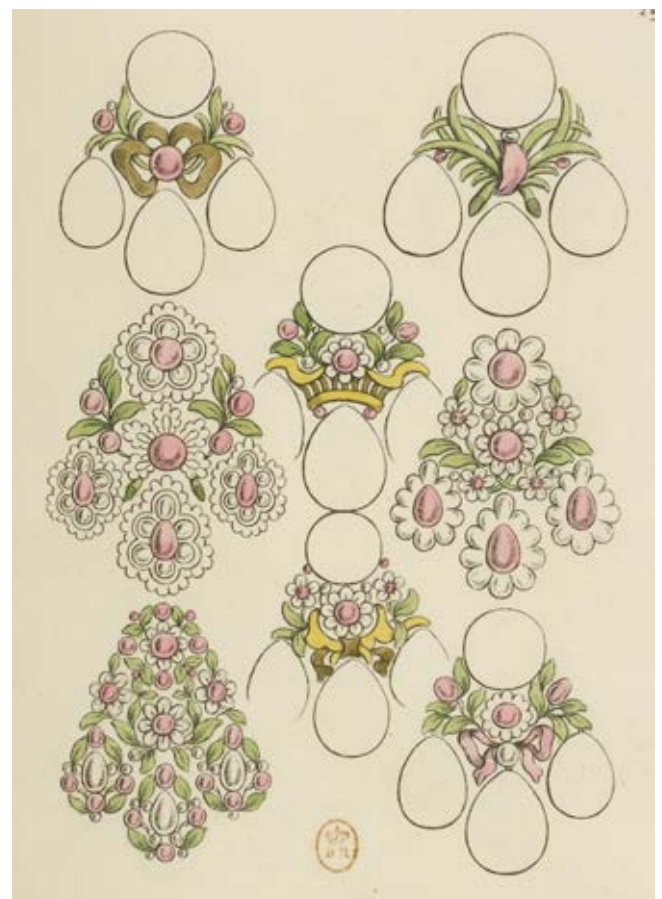
Seguendo la estela de la Arquitectura, la Pintura, la Escultura u otras Artes Decorativas, junto a *recueils de dessins de joaillerie*; es decir, cuadernos franceses de dibujos de diseños de alhajas y galanterías, se difunden por Europa auténticos tratados de joyería. Este es el caso de la obra de Jean-Henri-Prosper Pouget. Junto a una extensa variedad de diseños, tal vez la mayor colección de dibujos de joyería jamás publicada por un solo hombre, incluye noticias acerca del origen de las piedras preciosas empleadas en este arte, técnicas de corte y tallado, referencias a estudiosos que trataron el argumento a lo largo de la historia, un listado detallado de los joyeros activos en París a mediados de siglo y un registro de las condecoraciones militares más difundidas en Europa durante este periodo.

Pouget († 1769) es un orfebre y comerciante de diamantes afincado en París que sobresale, además, por su trabajo como diseñador y grabador. La relevancia de su obra impresa es tal que ésta queda legitimada al aparecer recogida junto con la producción de otros autores en diccionarios y guías de artistas y grabadores franceses. Publica en París en el año 1762 *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. Precedido por un amplio apéndice teórico, la obra se completa con un total de 69 figuras, organizadas en 79 *Planches*, que representan algunos de los modelos de alhajas en boga durante este periodo: *Aigrettes, Girandoles, Boucles de fleurs, Bracelets, Fontagnes, Rubans de tête, Agrafes de corps, Boucles de sonlier*, etc. La edición de 1762 se completa con un segundo volumen titulado *Nouveau Recueil de Parures de Joyaillerie, Second Livre* impreso en París en 1764 con un total de 45 piezas de joyería representadas sobre 80 *Planches* que siguen en forma y estilo a aquellas del primer volumen. La conservación de varias ediciones de esta obra en el ámbito de producción hispano-borbónico demuestra la difusión de la misma. Sirvan como muestra los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid o la *Biblioteca Nazionale di Napoli*.



J. Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*

París, Pouget fils, 1762 – 1764. París, Biblioteca Nacional de Francia, signatura FRBNF31141971



J. Pouget, *conjunto de pendientes tipo girandole*

París, Biblioteca Nacional de Francia, signatura FRBNF31141971

El interés despertado por la obra de Pouget frente a otros tratados franceses de la época; como son los de Mondon (1736-1751), Duflos (1767) o Van der Cruyzen (1770), radica en atención otorgada por el autor a conceptos de carácter teórico. En ella se recogen noticias acerca del origen de las materias primas empleadas y las técnicas de trabajo utilizadas; una memoria de los teóricos que a lo largo de la historia se han ocupado del estudio de las materias preciosas; información detallada de las distintas veneras militares más destacadas de la época y un listado de los joyeros activos en París a mediados del siglo XVIII. Así Pouget afirma cómo el diamante, el rubí, la esmeralda, el zafiro, el topacio, el ópalo, la turquesa, la amatista, el granate, el agua marina, el peridoto, el jacinto, la perla y el ágata son aquellas piedras comúnmente empleadas en la platería de oro. Consideraciones como estas son esenciales en el estudio de la joyería de la época al ser relativamente escasos los documentos originales que analicen con detenimiento aspectos ligados a la gemología. En Europa, durante el siglo XVIII, se emplearon las piedras de color, perlas, pastas y cristales en la montura de aquellas piezas lucidas durante el día, reservando el uso del diamante para las joyas nocturnas. Por su parte, en las cortes de Madrid y Nápoles se emplearon indistintamente. Es por este motivo la producción analizada puede clasificarse entre las más interesantes de la época. A pesar del predominio del lenguaje morfológico francés, la platería de oro en Madrid y Nápoles se caracteriza por una serie de particularidades comunes, estableciendo la necesidad de un estudio conjunto al margen de la producción joyera europea de la centuria.



Anónimo, *fashion doll*, hacia 1760

Londres, Victoria&Albert
Museum, nº de inv. T.90 to
V-1980

La figura que nos ocupa se corresponde a las denominadas *fashion doll* o *poupée de mode*. También conocidas como *Pandoras*, su empleo aparece documentado desde finales del siglo XIV. Así, por ejemplo, aparece recogido el pago de hasta 450 francos en 1396 a Robert de Varennes, sastre de corte de Carlos VI de Francia, por la realización de la indumentaria para una muñeca que debía ser enviada por la reina Isabel de Baviera a la Reina de Inglaterra. Fuera como fuese, este capricho aristocrático convierte en vehículo decisivo para la difusión y promoción de las tendencias francesas en cuestiones de apariencia durante los siglos XVII y XVIII. Sin lugar a dudas, durante el siglo XVIII las *poupée de mode* alcanzan su máxima popularidad, viajando desde Francia hasta España, Italia, Alemania o Inglaterra, llegando a ser conocidas como *poupées de la Rue de Saint-Honoré*, o incluso, como “las grandes mensajeras de la moda”, alcanzando también América por los fabricantes de trajes a fin de promover sus mercancías. Sin embargo, son las damas más reconocidas por su “buen gusto”, aquellas generalmente a cargo de la elaboración de estas figuras. Véase como en época de Luis XV, el trabajo era realizado en los apartamentos privados de Madame de Pompadour. La propia reina María Antonieta contaría con la colaboración de la afamada Rose Bertin en la realización de estas figuras que, vestidas según el gusto de la propia soberana, eran enviadas a su madre, la emperatriz y a sus hermanas, entre ellas María Carolina.

La muñeca de madera policromada que nos ocupa viste una *bata* o *robe à la française* de seda con enagua y *stomacher* a juego. Luce, además todos los accesorios característicos de una dama á la page de la época. Entre ellos destacan los alfileres de cabello que han permanecido en su posición original desde su realización.



**Anónimo, pendientes
para poupée de mode,
hacia 1700**

Londres Victoria&Albert
Museum, nº de inv. T.846U y
V-1974

Si bien comúnmente las Pandoras incluyen accesorios tales como alfileres para el peinado, collares, pendientes o abanicos, según el gusto imperante en el momento de su realización, este tipo de objetos, generalmente, no sobreviven al paso de los siglos. La imagen que nos ocupa es una interesante excepción. Realizados en aljófar y cristal, estas piezas reproducen los modelos de pendientes característicos durante las primeras décadas del siglo XVIII, entre ellos aquél denominado “de calabacilla” compuesto por *broquelillo* y pieza pendiente.



Agustín Duflos, *Peto o Cotta*, 1764

Madrid, Biblioteca Nacional de España, nº de inv. DIB/15/24/14

Junto a intercambios de modelos y diseños o a la adquisición de objetos preciosos provenientes desde Francia, viajan hasta las cortes de Madrid y Nápoles artífices galos que, al servicio de la corte, contribuyen a la introducción, difusión y afianzamiento del gusto francés en materia de joyería. Este es el caso del joyero y grabador Agustín Duflos, perteneciente a una renombrada familia de artistas grabadores, trabaja en la corte de Madrid a las órdenes de Fernando VI y Carlos III entre 1756 y 1763. Si bien la existencia de un dibujo original de Duflos firmado en 1764 conservado entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España sugiere la permanencia del artista en Madrid hasta dicha fecha, Barcia, primer conservador de la Sala de Dibujos y Estampas de la Biblioteca, asegura que este diseño proviene de una serie de dibujos adquiridos en París. Jean-Henri-Prospér Pouget alude en la edición de su tratado conservada en la Biblioteca Nacional de España a la obra de Duflos y su estancia en Madrid afirmando:

“quiero rendir a un joyero el tributo que merece todo hombre que sobresale en su profesión. Aunque el oficio de grabador o joyero no se le sitúa entre las artes, sin embargo, por las artes que dependen de ellos hacen que se les clasifiquen entre la categoría del artista y la del artesano; y creo que todo hombre que nos da por su talento la superioridad sobre los extranjeros, debe atraer nuestra consideración. El joyero del cual yo quiero hablar es M. Duflos, actualmente en España”.

Con estas palabras Pouget no solo evidencia de forma evidente el conocimiento de la obra de Duflos, si no que expresa de manera contundente la concepción laudatoria de su propio trabajo como grabador y joyero.

3. Lenguaje morfológico y variedad de modelos difundidos

La selección de imágenes exhibidas a continuación se corresponde con un muestrario gráfico seleccionado entre la totalidad de las representaciones analizadas, a fin de construir un catálogo razonado de aquellas piezas de joyería difundidas en el curso del siglo XVIII en las cortes de Madrid y Nápoles.

El retrato áulico y cortesano desarrollado durante esta centuria responde a las exigencias de una clientela específica. Tales exigencias abogan por la representación de la majestad individual en la construcción ideal de una imagen de auto-representación pública acorde con las aspiraciones del personaje retratado. Del mismo modo, el objeto precioso queda supeditado a la sensibilidad artística y capacidad técnica del pintor ¿Son reales las joyas representadas o proceden del imaginario del artista; forman parte del patrimonio del representado o por su parte son empleadas únicamente en el momento de realización del retrato?

Fuera como fuese, el trabajo realizado obvia cuestiones tales como las planteadas pues la selección de imágenes responde a la exposición de aquellas piezas que con mayor asiduidad aparece inventariadas en los documentos de la época analizados, coincidiendo, además, con su elevado número de representaciones en los retratos conservados. De este modo la joya viene analizada en su contexto físico, atendiendo de este modo al diálogo desarrollado entre ésta, el traje y el cuerpo femenino.

El análisis *up to down* realizado abarca la totalidad de objetos preciosos que desde la cabeza hasta las muñecas lucen con mayor asiduidad las damas dieciochescas.

Supeditada al lenguaje morfológico barroco caracterizado por el gusto por la rocalla, el empleo del lazo y la introducción de las formas vegetales, las alhajas a continuación expuestas reflejan los paralelismos existentes entre la producción madrileña y partenopea al tiempo que demuestra el gusto moderno que, en cuestiones de apariencia, exhibe la sociedad de la época en ambas Penínsulas.

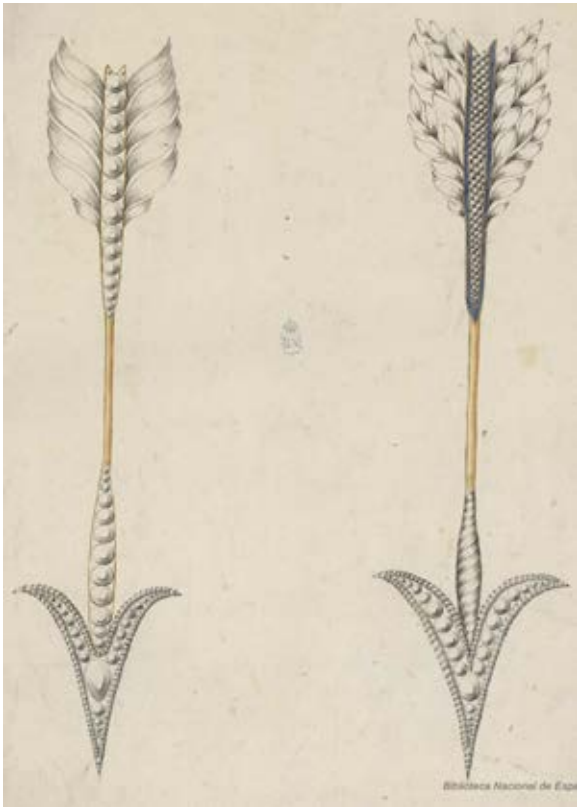


**Antonio Carnicero
Mancio, *Tomasa de
Algaida*, viuda de
Salcedo, hacia 1795**

Madrid, Museo Nacional
del Prado, nº de inv. 2649

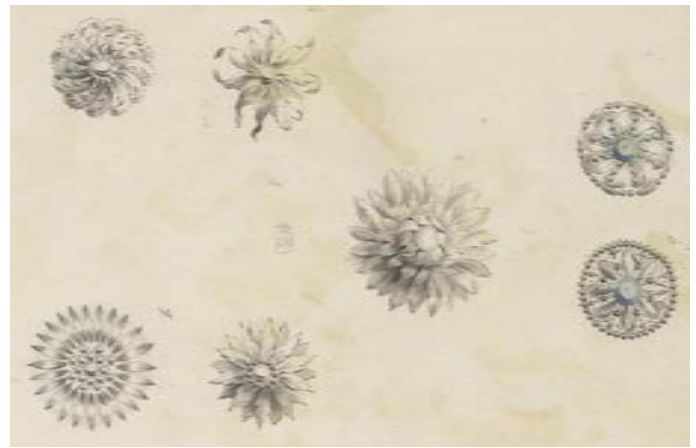
Ya en el siglo XVII las damas adornan sus cabellos con cintas y lazos textiles. Durante los primeros decenios del siglo XVIII y coincidiendo con el desarrollo vertical de los peinados y la importancia concedida al tratamiento del cabello, aparece una amplia variedad de piezas de diseños fantásticos que van desde los sencillos alfileres de cabello o *spilloni* hasta los delicados *airones*; también conocidas como *aigriette* o *tuppo*, o las complicadas *piochas* o *pioggia*.

Tomasa de Algaida, representada a una avanzada edad, sabemos gracias a la inscripción que acompaña el lienzo, ocuparía el cargo de aya de la infanta María Amalia. Se trata de un retrato característico de la época donde la dama aparece representada en razón de sus funciones en la corte. El compendio de adornos que luce la dama denota su elevada posición social. Sobre la cabeza destacan cinco alfileres para cabello con forma de flor guarnecidos con diamantes y topacio central, así como una pieza de mayores dimensiones, también guarnecido de diamantes, que recuerda al perfil del *aigrette*.



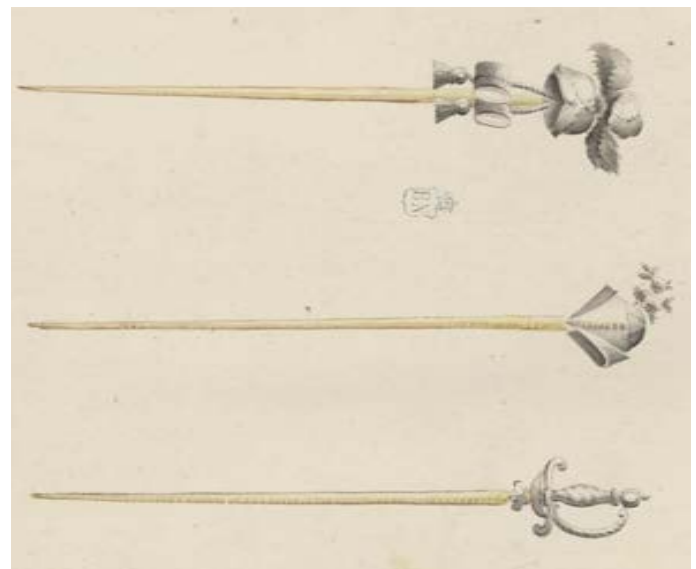
Anónimo, alfileres para cabello, siglo XVIII

Madrid, Biblioteca Nacional del España, nº de inv. DIB/14/29/3



Anónimo, alfileres para cabello, siglo XVIII

Madrid, Biblioteca Nacional del España, nº de inv. DIB/14/29/2



Anónimo, alfileres para cabello, siglo XVIII

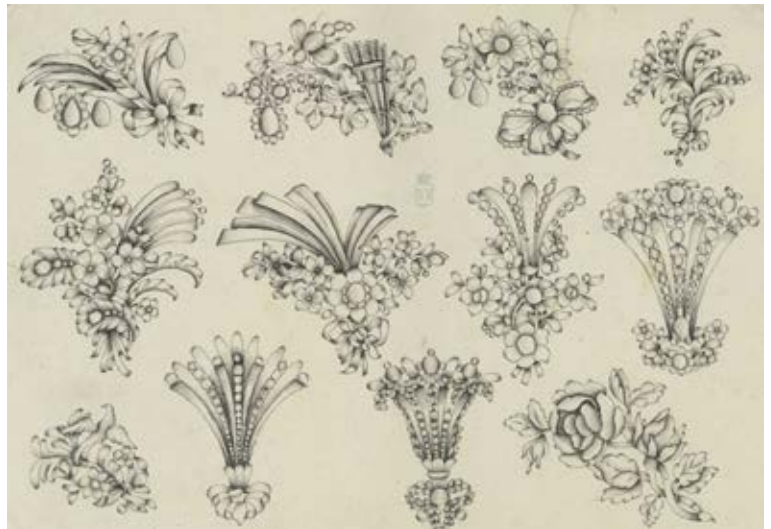
Madrid, Biblioteca Nacional del España, nº de inv. DIB/14/29/1

Los alfileres de cabello, constan de un botón superior y una aguja. El primero se compone a partir de un chatón de diseño geométrico guarnecido con piedras o perlas o bien por un elemento fantástico. La pieza se completa con una lanceta en forma de aguja. Su función, además de adornar el cabello, es aquella de sujetar los complicados peinados y postizos que lucen las damas de la época. Cuando el botón se suspende de la lanceta por un muelle de hilo metálico en espiral, se produce el característico efecto *à temblant* que da nombre a estas piezas. Los prototipos de alfileres de cabello más difundidos durante el siglo XVIII son aquellos heredados de la centuria precedente en forma de flor, así como aquellos con forma de mariposa. El caso de los alfileres con forma de mariposa resulta complejo pues este tipo de elemento es también utilizado como adorno para el pecho. El único elemento de diferenciación entre ambas alhajas parece entonces localizarse en el sistema de sujeción, pudiendo tratarse de un pasador o una lanceta. Junto aquellos modelos ya analizados destacan los prototipos de alfiler con forma de flecha. El término empleado en Nápoles a mediados del siglo XVIII para denominar este tipo de piezas es aquel de *spilloni*.



Anton Rafale Mengs, la Archiduquesa María Teresa de Austria, hacia 1771

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2193



Anónimo, conjunto de airones y piochas, siglo XVIII

Madrid, Biblioteca Nacional del España, nº de inv. DIB/14/29/46

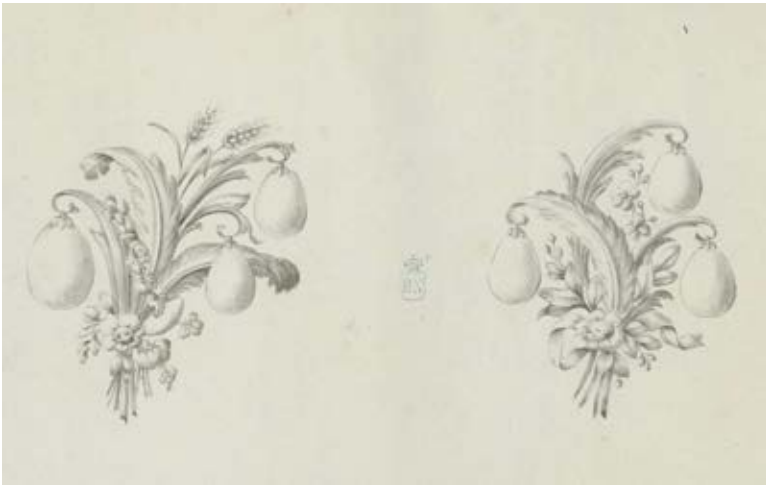


Giovanni Miccione, tупpo o aigrette, 1773

Nápoles, Archivio di Stato di Napoli, Caracciolo di Brienza, Fs. 33

La *garzota* se compone de una pieza en forma de botón del que nacen grandes plumas blancas mientras que el *airón*, repitiendo el diseño anterior, emplea plumas negras. Sin embargo, y debido a la escasez y alto precio de las plumas empleadas en su fabricación, éstas son sustituidas por piezas metálicas. Con el paso de los años este tipo de piezas se estilizan; el metal empleado es escaso y la pedrería abundante, colocada en ocasiones a modo de colgante. Durante el siglo XVIII se mantiene en España el empleo del *airón* bajo su denominación francesa: *aigrette*. En Nápoles, por su parte, contamos con un término local específico utilizado para designar este tipo de piezas: *tупpo*. Giovanni Miccione representa dos ejemplares de *tупpo*, uno de brillantes y otro de rubíes, en los dibujos realizados para Casa Caracciolo di Brienza en 1773. Por su parte, entre los fondos de la BNE aparecen representados diferentes modelos de *aigrette* de inspiración francesa. Estos diseños, a caballo entre los siglos XVIII y XIX se caracterizan por la fantasía y complejidad de sus formas. El modelo clásico de *aigrette* representado por Miccione da lugar así a complicadas piezas caracterizadas por la decoración a base de formas vegetales y piezas à *pendant* que nos lleva a reconocerlas como *piochas*.

María Teresa (1767-1827) fue la hija mayor de Leopoldo de Austria y María Luisa de Borbón, casada en 1787 con el príncipe Antonio Clemente, futuro rey de Sajonia. Retratada a los cinco años, la joven princesa luce un robe à la française con tontillo. De las piezas que componen el *aderezo* destaca sobre el tocado un *aigrette* de grandes dimensiones guarnecido con diamantes.



Anónimo, conjunto de piochas, siglo XVIII

Madrid, Biblioteca Nacional de España, nº de inv. DIB/14/29/47



Miguel Jacinto Meléndez, *Isabel de Farnesio*, hacia 1727

Madrid, colección privada

La *piocha* es sin lugar a dudas la joya para cabello más empleada durante el siglo XVIII. La palabra “piocha” deriva del vocablo italiano “*pioggia*”; es decir, “lluvia”. Procede del efecto que se obtiene al suspender del cuerpo central de la joya, mediante finos hilos metálicos, piezas de forma almendrada que, al movimiento de la cabeza, simulaban gotas de lluvia que se deslizan por el cabello. A partir de los años 20 del siglo XVIII la *piocha* se establece como un imprescindible en el joyero de las damas de la época. Durante estos años, el modelo más difundido es aquél conformado por una pluma estilizada guarnecida con pedrería. Si bien es cierto, en ocasiones la *piocha* presenta un aspecto similar al ramo de pecho, lo que dificulta el reconocimiento de estas piezas en los dibujos y retratos de la época. La ambigüedad de esta pieza y la posibilidad de ser lucida tanto como adorno de cabello así como joya de pecho pudo contribuir a amplia su difusión. A partir de los años 30 los diseños se complican y la *piocha* se realiza a base de cartones, cintas, plumas y piedras engastadas. La mayoría de estas piezas están realizadas en plata, con el reverso dorado y guarnecidas con piedras preciosas o cristales coloreados. Durante los años 40, los modelos de *piocha* repiten los esquemas vegetales de los ramos de pecho con los que las damas decoran el escote del vestido, a fin de crear cierta uniformidad en el *aderezo*. A partir de este momento los modelos comentados con anterioridad comienzan a entremezclarse, dando como resultado la aparición de complejas piezas de gran belleza. Como ocurre con la mayor parte de las piezas de joyería a lo largo de esta centuria, los diseños se complican a medida que éste avanza.

Obsérvese el ejemplar que decora el tocado de Isabel de Farnesio. Realizado en oro según diseño vegetal, la pieza se completa con lo que aparentemente parecen diamantes de forma almendrada que penden de la pieza, otorgándole esta apariencia característica.

**Giuseppe Bonito, la
reina María
Amalia de Sajonia,
hacia 1744**

Madrid, Museo Nacional
del Prado, n de inv. 2357



El abandono progresivo de los aparatosos peinados que ocultan las orejas de las damas favorece la aparición de nuevos modelos. El *pendeloque* se impone como uno de los modelos más difundidos durante esta centuria. Aunque algunos estudiosos afirman que alcanzaron su auge en la década de los 70, en España se utilizan desde principios de siglo. Este tipo de pendiente se compone por un *broquelillo* o botón circular, oval o geométrico del que pende un cuerpo intermedio en forma de lazo al que le sigue una pieza de forma almendrada o lágrima.

Por regla general, en los tratados de joyería de la época que mencionamos anteriormente, los modelos de pendiente de tipo *pendeloque* y *girandole* aparecen representados juntos. Apuntamos como característica de la joyería de este periodo la posibilidad que ofrecen estas alhajas para ser desmontadas de modo que sus elementos puedan combinarse con cierta facilidad. De esta forma, manteniendo tanto el *broquelillo* como el cuerpo central, el *pendeloque* puede convertirse en un improvisado *girandole* al aumentar el número de piezas pendientes.



**Anton Rafael Mengs,
María Luisa de
Parma, princesa de
Asturias, hacia 1765**

Madrid, Museo Nacional
del Prado, nº de inv. 2189

El pendiente de tipo *girandole* se compone de tres elementos de diseño unitario: un *broqueuelillo*, cuerpo central y tres o cinco piezas colgantes. Tiene su origen en los lazos de seda que durante el segundo cuarto de siglo XVII se empleaban para decorar los pendientes. Aunque se documentan en Francia en la década de los 40 gracias a los dibujos de Arnold Lulls, el *girandole* alcanza su popularidad gracias a los diseños de Gilles Légaré en los años 60 de esta centuria. Mientras que el anverso se guarnece con pedrería, el reverso se decora con esmalte. Ésta se establece como una de las principales diferencias con el *girandole* del Setecientos que, al igual que el resto de la producción del periodo, abandona progresivamente el empleo del esmalte. Son diferentes las explicaciones que sostienen la popularidad del *girandole* durante el siglo XVIII. Una de ellas se relaciona estrechamente con el gusto en boga en relación con el traje y el peinado que lleva a focalizar la atención sobre el cuello y las orejas. Por otra parte, la calidad de las piedras empleadas, la mejora en la talla de las mismas y el progresivo abandono del abundante metal da lugar a alhajas que sobresalen por su brillo. Este hecho, unido al movimiento de la cabeza y a los sutiles juegos de luces y sombras producidas por la iluminación de la época, hace del *girandole* un esencial del joyero femenino. Escasa evolución se observa en el *girandole* a lo largo de la centuria que tiende, como el resto de la joyería de la época, al aumento de su tamaño según avanza el siglo. Así, a principios del XVIII priman los modelos de cuerpos alargados mientras que a finales de siglo éstos se acortan y ensanchan. A partir de los años 60 del siglo XVIII, el motivo en forma de lazo del cuerpo central del *girandole* se sustituye por elementos vegetales, coincidiendo con el auge del ramo de pecho y la introducción de estas formas en otras alhajas. En relación al ámbito partenopeo, los documentos a este punto consultados establecen al *girandole*, denominado "*fioccagli*", como una de las alhajas favoritas de las damas de la época.

Anónimo, *retrato de dama*, siglo XVIII

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2401



A partir de los años 30 del siglo XVIII observamos el desarrollo gradual del escote femenino. Así, descubriendo hombros y cuello, éste amplía progresivamente la caída y reduce paulatinamente el espacio reservado a los grandes adornos dispuestos sobre el cuerpo del vestido (*desavillés*). Hasta esta fecha, la pieza por excelencia empleada en el adorno del cuello es el hilo de perlas, imprescindible en el joyero femenino de la época y cuyo uso se mantiene vigente durante todo el siglo XVIII. De una o varias vueltas, las perlas se ensartan en finos hilos que rodean la garganta a modo de gargantilla. Un análisis detallado de la producción gráfica de la época demuestra la popularidad de la pieza tanto en la corte madrileña como en aquella partenopea. En ocasiones estos ejemplares incorporan un elemento central como una cruz, un botón joyelado o una piedra o perla aperillada, generalmente desmontable, que permite variar el aspecto general de la pieza.



**Anton Rafael Mengs,
María Carolina de
Habsburgo-Lorena,
reina de Nápoles,
hacia 1768**

Madrid, Museo Nacional
del Prado, nº de inv. 2194

A finales de los años 30 observamos cómo los modelos difundidos modifican su longitud. Este hecho se debe a la progresiva pérdida del protagonismo de las alhajas de pecho así como a la reducción de su tamaño debido a la disminución del espacio para ellas reservado. A partir de los años 40 aparece el modelo denominado como *corbata*. Este tipo de piezas joyeladas se lucen ajustadas a la garganta y sujetas con pasadores a cintas textiles. La *corbata* presenta multitud de diseños, desde pinjantes con forma de lazo y cuerpo pendiente a modo de *chorrera*, lazo simple o *chorrera* de pedrería entre otros. Aparece también a partir de los años 40 el modelo conocido como *devota*, alcanzando gran popularidad entre las damas de la época. Se trata de una gargantilla de eslabones de variado diseño con lazo o pieza central desde donde parte un ramal que, manteniendo el diseño de la gargantilla, conforma un collar en forma de "T". A mediados del siglo XVIII los diseños de collar se complican con la incorporación de una o dos caídas que, en forma de herradura, abarcan la totalidad del escote femenino.

María Carolina luce aquél prototipo de *corbata* difundido a mediados de siglo. El protagonismo concedido a este tipo de piezas sobresale por la envergadura de las gemas empleadas en su realización. Coincidiendo con el diseño del *aderezo*, sobre una cinta de terciopelo negro se disponen tres piezas guarnecidas con diamantes. Nos referimos a una rosa central con piedra pendiente y dos piezas circulares laterales. Los pasadores traseros que fijan la pieza a la cinta de terciopelo negro facilitan su reconfiguración, pudiendo éstas ser empleadas en función de la solemnidad de acotencimiento.

Juan García de Miranda, *María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V, hacia 1710*

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 0713



El *peto* se configura durante el siglo XVIII, debido a su tamaño y valor, como aquella pieza más importante y compleja de la centuria. Reservada, generalmente, a reinas y princesas, éste puede llegar a cubrir la totalidad del pecho, abarcando desde el escote hasta el talle bajo del vestido conformando una pronunciada “V”. Su origen se encuentra en la segunda mitad del siglo XVII cuando el escote desciende hasta descubrir los hombros manteniendo aún, sin embargo, una considerable altura. Sobre el triángulo isósceles de vértice agudo que conforma el *desavillés* se concentran numerosas y diferentes joyas que, a fin de conseguir cierta uniformidad en su disposición, se enlazan mediante citas y lazos. El colmo del lujo es, por supuesto, la posesión de una gran joya que sustituya ese mosaico. De este modo surge el *peto* que, de grandes dimensiones, ocupa la delantera del cuerpo del vestido desde el nacimiento del escote hasta el talle. Tal es la riqueza de esta alhaja que llega a confundirse, en los retratos de la época, con los motivos bordados realizados sobre el vestido. Al contrario de lo que pueda desprenderse de la observación directa de las pinturas conservadas, el *peto* se conforma por varias piezas independientes enlazadas entre sí y fijadas al traje, todas ellas realizadas siguiendo un diseño unitario.

María Luisa Saboya luce aquél prototipo denominado *stomacher* o *devant en corsage*. Difundido especialmente durante la primera mitad del siglo XVIII, las planchas que componen la pieza, ricamente guarnecidas, se reparten sobre la totalidad del cuerpo del vestido adquiriendo una función puramente decorativa.



Louis Michelle van Loo, *Retrato de Doña Bárbara de Braganza*, hacia 1750

Madrid, Museo Academia Bellas Artes de San Fernando

Según se desprende de los retratos analizados, a partir de los años 20 aparece el conocido como *peto con hechura de alamar*. Éste consiste en varias piezas independientes, generalmente tres, que se colocan de manera decreciente desde el pecho hacia la cintura, repitiendo así el esquema en “V” del modelo anterior, abrochando el cuerpo del vestido. La palabra “alamar”; *ciappe* según los documentos partenopeos, hace referencia al sistema de sujeción mediante el empleo de corchetes que permite a la pieza adoptar diferentes formas. Por extensión del uso de este vocablo, se denominaron también así aquellos petos cuya función era únicamente decorativa. Letizia Arbeteta describe así el modelo de peto realizado durante las primeras décadas del siglo XVIII: piezas de tres cuerpos desmontables y combinables, con pasadores posteriores para su sujeción; motivos de roleos vegetales y hojarasca, al igual que las rosas, cincelados en masa de oro y calados, de dibujo movido y ritmo aéreo; y preferencia por el diamante y la esmeralda (piedras falsas o perlas en las versiones más pobres) y perfil de triángulo invertido.

Como indican Arbeteta Mira y Aranda Huete, los petos se cubrieron durante las primeras décadas del siglo XVIII con motivos vegetales de aspecto naturalista y tendencia hacia la rocalla barroca. A partir de los años 30 estas alhajas se realizan a base de cintas, cartones y engastes, todo ello formas derivadas del lazo. Es a partir de los años 60 cuando el peto complica su diseño, produciéndose la combinación de los elementos anteriores y marcados por el predominio de una cinta que recorre y articula toda la pieza.

**Domenico Dupra,
María Antonia
Fernanda, hija de
Felipe V, y sus dos
hijas, segunda mitad
del siglo XVIII**

Madrid, Museo Nacional
del Prado, nº de inv. 2415



El *peto* viene definido durante el Setecientos mediante muchos y distintos nombres, dificultado su estudio y reconocimiento. Así, y aunque algunos especialistas afirman que el vocablo *brocamantón* define a este tipo de piezas, Amelia Aranda Huete lo recoge de manera independiente, definiéndolo como una pieza de gran tamaño que cubría el pecho de las damas y que abrochaba el cuerpo del vestido de lado a lado. El *brocamantón* posee; sin embargo, un carácter funcional además de ornamental. Al contrario del *peto*, que cosido al vestido decora el pecho de las damas, el *brocamantón* abrocha el cuerpo del vestido, por tal motivo, podemos considerar que las joyas que lucen las reinas y las damas de la corte cumpliendo esta función, deben denominarse así.

Según Aranda Huete, a partir de los años 20, aparece con frecuencia en la documentación conservada la denominada como *joya con hechura de bariel*. Según esta especialista, viene a sustituir al excesivo *brocamantón*, inspirándose en él y manteniendo su apariencia. La diferencia con el anterior se encuentra en que éste se coloca directamente sobre el vestido; su función es puramente ornamental. Presenta, generalmente, un diseño alargado, repitiendo el empleo de cintas, cartones y motivos vegetales. Presumiblemente, según se desprende de la observación directa, María Fernanda luce un ejemplar de *joya con hechura de bariel* de perfil triangular guarnecido con diamantes.



Clemente Ruta, *María Isabel de Borbón y Sajonia, infanta de Nápoles y de España*, hacia 1746

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 0014

Estas piezas que las damas colocan en un lateral del pecho remontan su origen a los años 50 del siglo XVII; sin embargo, Priscila Muller asegura que esta alhaja no alcanza en España una destaca difusión hasta las primeras décadas del siglo XVIII.

El ramo de pecho presenta durante el siglo XVII las características generales de la joyería de la época, destacando, entre otros, el empleo del esmalte, que se mantiene vigente durante las primeras décadas del siglo XVIII. A partir de los años 40 de ésta centuria observamos el progresivo abandono de éste a favor del empleo de abundante pedrería, quedando el primero reservado a sutiles notas de color sobre los pétalos y hojas que componen estas piezas. El progresivo aumento en el empleo de la pedrería se debe a la mejora en la talla y el engaste de las piedras.

Ejemplo de dicha evolución puede observarse en el retrato de *María Isabel de Borbón y Sajonia, infanta de Nápoles y de España* realizado por Clemente Ruta donde se observa una pieza realizada aparentemente en plata ricamente guarnecida con diamantes. Si bien es cierto, este tipo de modelo puede relacionarse con la *piocha* para el cabello.



**Louis Michelle van Loo,
*Felipe V e Isabel
Farnesio, hacia 1743***

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 6148

El motivo del lazo se implanta de manera generalizada lo largo del siglo XVIII como elemento decorativo característico de la joyería de esta centuria. Aparece en Francia durante el siglo XVII donde se conoce como *sévignés*. Deriva de aquellos lazos textiles que decoran los trajes femeninos de la época. El metal pronto sustituye la lazada textil, adoptándose como alhaja. Se sitúa primero en el centro o el lateral del cuerpo del vestido, desde donde pasa a ornar el cuello de las damas de la época bajo el término *noeuds de col*. Su apariencia morfológica varía según el gusto imperante, manteniendo su presencia durante todo el Setecientos.

A finales del s. XVII, los *lazos de pecho* difundidos en España se alejan considerablemente del modelo europeo, presentando el aspecto de una joya colgante con apariencia general de lazo compuesta a partir de cintas y motivos vegetales. Este tipo de piezas presentan las puntas de la lazada caídas, reflejando la sensación de peso propia del lazo textil. Durante el siglo XVIII aumentan su tamaño progresivamente, desaparece el empleo del esmalte y las cintas que componen la lazada se presentan delgadas, rectas y, generalmente, dobles. Progresivamente, la caída de la lazada se eleva otorgando a la pieza una apariencia simétrica con ángulos elevados y nudo central con rosa.

Hermoso ejemplar de *lazo de pecho* puede observarse en el retrato de *Felipe V e Isabel de Farnesio* realizado por Louis-Michel van Loo hacia 1743. La soberana luce aquí una pieza con forma de lazo de doble lazada guarnecido con diamantes, zafiros y rubíes.

A partir de mediados de siglo observamos cómo el lazo abandona el escote femenino para ser lucido a modo de gargantilla. Este modelo se mantiene vigente hasta finales del siglo XVIII.



Antonio González Velázquez, *Manuela Tolosa y Aviñón*, hacia 1777

Madrid, Museo Nacional del Prado,
nº de inv. 7459

Aunque la denominación empleada pueda conducir a confusión pues con el término *joyel* se denomina en los inventarios de la época distintas piezas similares entre sí, éste nombre es empleado, generalmente, durante el siglo XVIII para definir a una pieza de joyería de pequeño tamaño lucida sobre el pecho. Son dos las diferentes tipologías de joyel que se difunden en esta centuria: el *joyel* con retrato y aquél sin retrato. Este tipo de pieza puede lucirse tanto en el lateral del pecho como el centro, prendido a modo de broche o suspendido de una cinta de tela o una cadena metálica.

El retrato joyelado se establece así como regalo regio por excelencia. Éste, casi de manera general, se decora con un retrato del rey, pudiendo aparecer también representados otros miembros de la familia real, convirtiéndose en pieza de intercambio entre las cortes europeas de la época. El retrato es realizado por un pintor miniaturista y rodeado por un simple cerco de pedrería o un amplio marco realizado a partir de hojas, cintas, cartones y flores; todo ello sobre una chapa de metal calado y guarnecido con piedras, siguiendo el gusto de la época. Si bien es cierto, la denominación como tal de este tipo de piezas a partir de dibujos, descripciones e incluso retratos de la época debe realizarse con cautela pues su apariencia puede confundirse con aquel de *un muelle* con retrato para pulsera.

En la obra que nos ocupa puede observarse cómo la retratada luce un *joyel* con orla guarnecida de pedrería, presumiblemente brillantes. En este caso la pieza pende del cuello de la dama mediante una cinta de tela. La escena de la ventana representa dos palomas con dos corazones entrelazados y simboliza el amor de la retratada por su marido cuyo retrato hace pareja con éste.

Una vez más nos enfrentamos a la confusión generada a partir de los documentos conservados pues como podemos observar, en su descripción, el joyel puede recordarnos considerablemente a la joya o rosa de pecho, diferenciándose de ésta sólo en su tamaño.

**Louis Michel van Loo,
*Isabel de Farnesio,
reina de España***

Madrid, Museo Nacional
del Prado, nº de inv. 2397



Al igual que pudimos observar al estudiar los collares, las perlas se convierten en el material predilecto en la realización de este tipo de alhajas. Aranda Huete asegura que en la práctica totalidad de los inventarios consultados aparecen, al menos, dos manillas de perlas con broche que solían formar conjunto con un collar. Se trata de un aderezo sencillo y asequible para la mayoría de las damas que solían lucir en ambas muñecas. Si bien es cierto, éstas pueden lucirse en una sola muñeca. Los plateros de oro de la época, sin embargo, limitaron sus intervenciones a la realización de los *muelles* o *pulseros* que cierran los brazaletes. La función de estas piezas era aquella de abrochar las manillas. De perfil ovalado, su diseño siguió la evolución morfológica del resto de las alhajas del periodo. Entre los modelos más difundidos destacan aquellos con motivo de lazo, característicos de los años 40, introduciéndose a partir de los años 60 motivos vegetales. Es sin embargo el modelo de perfil ovalado con retrato miniado y orla de pedrería o perlas aquél que alcanza mayor difusión a partir del segundo cuarto de la centuria. Junto a los modelos vegetales anteriormente mencionados aparece, a partir de los años 60, el muelle con forma de hebilla.

Isabel de Farnesio luce en el retrato que nos ocupa un interesante ejemplar de brazaletes de hilo de perlas de cinco vueltas sobre la muñeca izquierda. Destaca, sin embargo, el retrato joyelado de su esposo Felipe V. La miniatura de perfil ovalado aparece recogida por un marco de oro guarnecido con lo que, presumiblemente, parecen diamantes de gran tamaño.



Anton Rafael Mengs, María Luisa de Borbón, gran duquesa de Toscana, hacia 1773

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2199

Entendemos como anillo aquél aro simple de metal, mientras utilizaremos el término sortija para referirnos a aquellos ejemplares decorados con pedrería. Durante centuria que nos ocupa, esta alhaja se caracteriza por la ligereza de sus formas y la introducción de motivos calados, generalmente a base de formas vegetales.

El modelo *rosa* es un tipo de sortija heredada de la centuria precedente. Su forma se caracteriza por contar con una piedra central, generalmente coloreada, rodeada por una o varias orlas de diamantes o piedras blancas. Su nombre procede de la similitud de la pieza con la corola y los pétalos de la flor. Algunos ejemplares mantienen el empleo del esmalte en la decoración de los cantos así como en el reverso del chatón y el aro

Entre los modelos tardíos aparece la sortija *à la marquise*, también conocida como *de lanzadera*. De frente fusiforme, a juego con los pendientes que componen el *aderezo*, este tipo de sortija cubre la falange del dedo sin resultar por ello incómoda. Junto a ella aparece, además, el modelo *de tablero*, consistente en un chatón con superficie plana y decorado con piedras engastadas. Son muchos, sin embargo, los modelos de sortija empleados durante la centuria. Así, junto a los anteriores, destacan también las sortijas de *memento mori*; generalmente compuestas por una calavera esmaltada, o aquellos de temática amorosa que recibieron el nombre de *fede*. Estos últimos aparecen compuestos por dos manos entrelazadas que, en ocasiones, flanquean un corazón y representan la fidelidad y el amor entre los amantes.

María Luisa de Borbón luce en el retrato que nos ocupa un ejemplar de anillo rosa con piedra central de perfil ovalado, posiblemente un topacio, rodeado por una cinta de piedras blancas.

4. La joya entre excepcionalidad y reproducción

Durante los siglos XVI y XVII la joya relaciona estrechamente su evolución morfológica a la indumentaria tanto femenina como masculina. Ésta aparece proyectada, generalmente, en relación a un modelo de traje específico, pues su elevado peso obliga a la fijación del objeto precioso al vestido, impidiendo su combinación. Durante el siglo XVIII, la mejora en las técnicas de tallado de las gemas, así como su montura sobre las alhajas, difunde un prototipo de joya caracterizada por la ligereza de las diferentes partes que la componen. Dotadas de agujas, pasadores y diferentes sistemas de fijación, ésta muta nuevamente al permitirse su empleo independientemente del traje. Del mismo modo es posible documentarse el carácter desmontable de algunas piezas especialmente difundidas durante este periodo, tales como ciertos ejemplares de *peto*, pendientes o collares, permitiendo su empleo en función de la solemnidad del acontecimiento.

Dispersa por motivos hereditarios, desmontadas las gemas que la componen, alterada como resultado del cambio de gusto o convertida en moneda de cambio; se propone un análisis comparativo realizado entre los retratos conservados y aquellos dibujos producidos en el ámbito del taller que consienta explorar el carácter “moderno” de la joya dieciochesca basada en su capacidad de adaptación a las necesidades del propietario. Del mismo modo se establece una correspondencia directa entre los dibujos de proyectos de joyas conservados y los retratos analizados, determinado la validez de estos últimos como recurso esencial en el estudio de la joyería dieciochesca.



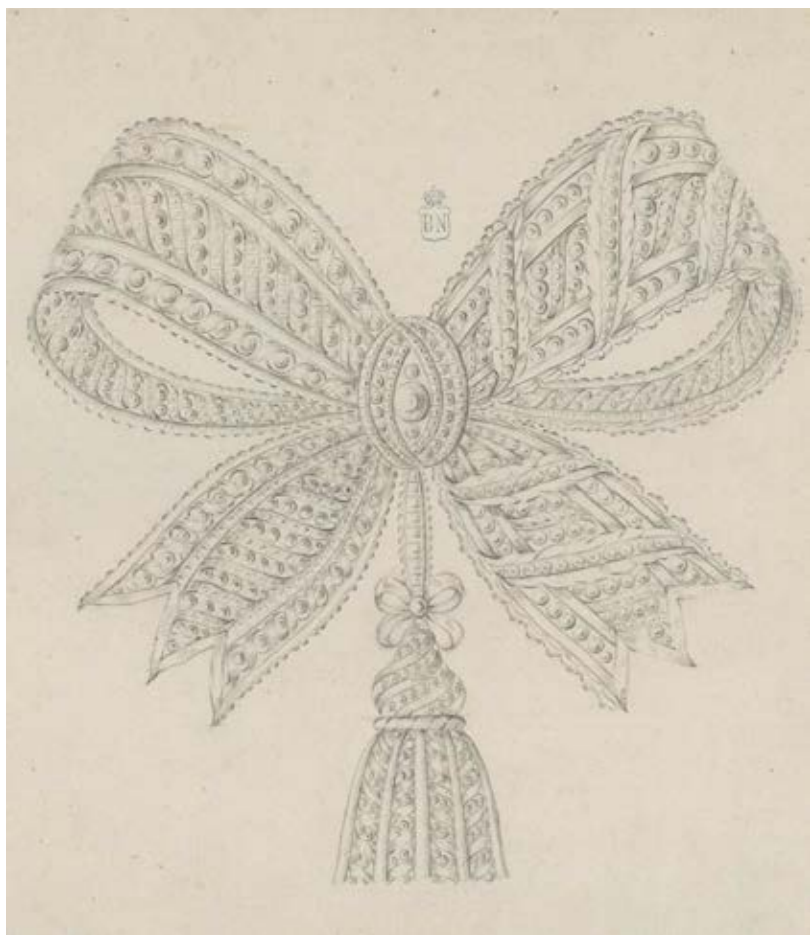
**Francisco de Goya y
Lucientes, *La reina
María Luisa con tontillo,*
detalle, hacia 1789**

Madrid, Museo Nacional del
Prado, nº de inv. 2862

El presente retrato de la soberana María Luisa de Parma (1751-1819) forma pareja con aquel de su esposo, el rey Carlos IV (1748-1819), también conservado en el Museo Nacional del Prado (nº de inv. 3224). Ambos lienzos representan a los reyes de cuerpo completo, siendo realizados tras su advenimiento al trono, aunque parece desconocerse la ubicación original a la que fueron destinados. La reina luce *tontillo*, estructura interna que desarrolla longitudinalmente la falda de la *bata* y que deriva directamente de la asimilación de aquella *robè a la française* característica de finales de siglo. Luce *aderezo* de diamantes compuesto por alfileres para la cabeza, presumiblemente de temática vegetal, que combina con diferentes plumas, encajes y cintas para construir una elaborada escofeta. Sus orejas quedan ocultas tras los bucles del peinado y adorna el cuello con un fastuoso collar *à la riverè* donde los eslabones que lo componen aparecen guarnecidos por grandes diamantes. Desde el centro del collar cuelga, *à pendant*, un enorme diamante presumiblemente rodeado por orla de brillantes. Sobre el pecho luce la insignia de la orden de las Damas de la Cruz Estrellada, concedida por la emperatriz María Teresa de Austria a las damas de la realeza española. El conjunto se completa con un lazo de pecho de grandes dimensiones que parece ejecutado en plata y guarnecido con diamantes. De similar factura y menor tamaño aparecen dos lazos de diamantes para mangas y que parecen repetir el esquema del anterior. Sobre la mesa, el manto de púrpura y armiño sobre el que descansa la corona real cierran la composición.

Anónimo, *lazo para pecho, siglo XVIII*

Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura DIB/14/29/13



El dibujo que ahora nos ocupa representa un delicado lazo; presumiblemente destinado al ornato del pecho femenino, guarnecido con un importante número de piedras de diferentes tamaños. De lazada simple con dos caídas, la pieza incorpora, además, un vástago colgante a modo de chorrera. Resulta interesante observar cómo el diseño es ejecutado en base a dos composiciones bien diferenciadas. Mientras la mitad derecha de la composición se desarrolla en base a la introducción abigarrada de cuantiosa pedrería, aquella izquierda introduce diferentes elementos decorativos que, con formas de palmas, recorren la lazada rompiendo la simetría del conjunto. De este modo, el posible destinatario de la fastuosa joya obtiene la posibilidad de decantarse por uno u otro proyecto. Fuera como fuese, la magnitud de la pieza así como el elevado número de piedras, sugieren un destinatario ligado a la elite social de la época.

No deja de ser llamativo el parecido del lazo con el que aparece representado en el retrato de la reina María Luisa, máxime si tenemos en cuenta la inscripción parcialmente ilegible que reza: “Lazo p^a. la s [sic *ilegible*] M. Luisa”, acaso una referencia directa a la soberana. Ante tal evidencia cabe preguntarse si estaríamos ante la joya que luce la soberana en el retrato o acaso otra parecida destinada a su joyero.



**Anton Rafael Mengs,
María Luisa de
Borbón, gran
duquesa de Toscana,
detalle, hacia 1770**

Madrid, Museo Nacional
del Prado, nº de inv. 2199

Hija de Carlos III, María Luisa (1745-1792) aparece representada según las tendencias vigentes en el momento de la realización del lienzo. Luce traje de seda gris y corte francés que destaca, entre otros motivos, por mangas abollonadas y pronunciado escote. El *desavillé* parece decorarse con diferentes lazos textiles según el gusto de la época. El *aderezo*, aunque discreto, aparece ejecutado presumiblemente en plata y guarnecido con diamantes. Destacan las numerosas piezas para el ornato del cabello que fijan el bonete a la cabeza de la joven. Entre ellas parece distinguirse un *aigrette* con forma de palma y lazada así como varios alfileres con forma de flor. Sobre las orejas, *broquelillos* con gran diamante central recorrido por orla de brillantes. Al cuello, collar de hilo de perlas de una vuelta y largo colgante de dos piezas.

El paulatino descenso del escote femenino durante el siglo XVIII propicia la difusión de collares con desarrollo longitudinal que abarcasen la totalidad del mismo; véase, entre otros, la *devota*. El ejemplar que nos ocupa, compuesto por botón central de diamantes con pasador y, se completa con un condón textil que conecta ambas piezas. El sencillo ensamblaje permite la combinación de uno o más elementos preciosos en función del gusto del portador o la ocasión en la que deba lucirse. De este modo la joya adquiere paulatinamente la acepción moderna de “complemento” subordinada a elecciones y gustos personales y no exclusivamente sometida al traje.

Anónimo, cruz con pasador, *siglo XVIII*

Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura DIB/14/29/14/1



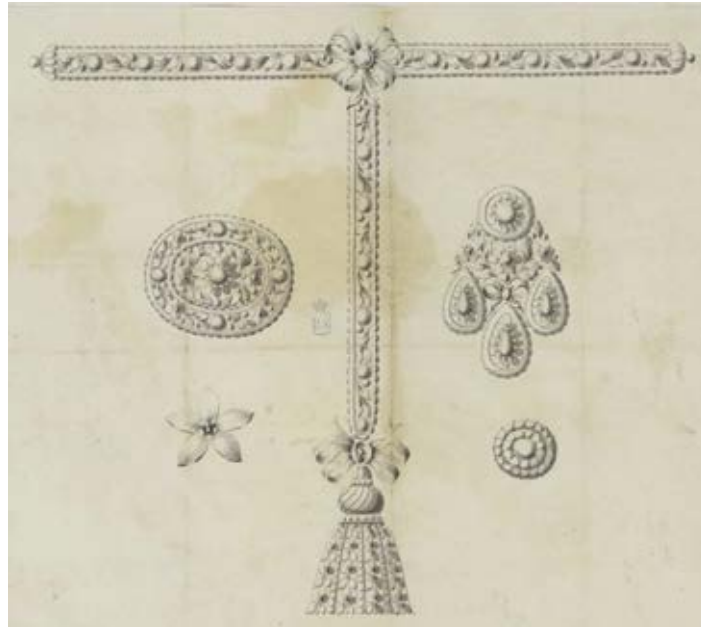
Entre los fondos de la BNE se recoge un dibujo anónimo de cruz con pasador similar a aquel representado por Mengs en el retrato de María Luisa de Borbón. El conjunto aparece compuesto por cruz latina cuajada de pedrería y botones o pasadores de perfil acorazonado. Atendiendo a diferentes dibujos recogidos en el álbum de joyas al que pertenece el presente diseño cabe pensar tanto en la posibilidad de dos botones independientes así como en la proyección de distintos diseño o, incluso, en un botón con doble cara. Fuera como fuese, el conjunto recalca el carácter intercambiable de la joya al proponer dos posibles combinaciones en relación directa al gusto del portador. No ha de sorprender la combinación de elementos profanos y religiosos pues, en el caso específico de la cruz, ésta pierde paulatinamente su significado para alcanzar amplia difusión entre hombre y mujeres durante la centuria. La figuración del primer botón se corresponde con un animal fantástico marino presente en el imaginario popular de la época a través de la decoración arquitectónica y la escultura. El segundo diseño, con dos aves que unen sus picos acompañadas por lo que parece identificarse con una cornucopia, simboliza la fidelidad y el amor en el matrimonio.



Juan Antonio Salvador Carmona, *María Luisa de Parma, Princesa de Asturias*, detalle, 1778

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. GO2527

La estampa que nos ocupa representa a María Luisa como Princesa de Asturias a su llegada a Madrid. Luce *à la française*; es decir, bata con *tontillo*, siguiendo la moda imperante en las cortes europeas de la época. De entre las piezas que componen el rico aderezo de la joven princesa destaca aquella de carácter vegetal que decora el tocado. Aunque por su disposición denominásemos la pieza como *piocha*, la morfología de la misma recuerda a aquellos ramos de pecho que decoran los cuerpos de los vestidos femeninos. La decoración del peinado se completa con tres plumas de grandes dimensiones sujetas a la cabeza por la pieza anteriormente descrita. La futura soberana luce además grandes ejemplares de pendientes de tipo *girandole*, así como una devota que culminada con la figura de una paloma. Según algunos autores, este tipo de figuras decorativas, tendencia durante la primera mitad del siglo XVIII en España, ha de interpretarse como símbolo de la dinastía borbónica y el advenimiento del príncipe francés al trono español. Este tipo de estampas alcanza durante el siglo XVIII una destacada difusión, transmitiendo de este modo el gusto personal de la soberana entre los diferentes estratos sociales y convirtiéndose así en prototipo de elegancia por excelencia.



**Anónimo, *aderezo*,
siglo XVIII**

- Madrid, Biblioteca Nacional
- de España, signatura
- DIB/14/29/29

Durante el siglo XVIII, el *aderezo*, independientemente de las piezas que lo componen, se constituye como elemento característico del joyero femenino, junto a determinadas *galanterias* tales como el rosario o el abanico. Su valor, así como las piezas que lo componen, varían según el estatus social o la riqueza de su propietaria. Estas joyas aparecen determinadas por la evolución propia del traje femenino durante la centuria que enfatiza determinadas partes de la anatomía de la mujer. Generalmente aparecen conformados por alfileres para cabello, pendientes, collar, brazaletes y anillo.

El dibujo que nos ocupa representa el prototipo de aderezo difundido durante finales de la centuria, coincidiendo con aquél representado por Juan Antonio Salvador Carmona en la estampa de María Luisa de Parma realizada en 1778. Aparece así compuesto por collar de tipo *devota*, *muelle* para pulsera, pendiente de tipo *girandole* y alfiler para cabello. Estos tres últimos elementos aparecen representado en número uno, discerniéndose, sin embargo, la realización de una pieza pareja en el caso del *muelle* y el *girandole*, así como de un número indeterminado de alfileres para cabello. El conjunto se cierra con anillo de tipo *rosa*.

La flexibilidad de este tipo de piezas determina su popularidad y difusión entre las damas del siglo XVIII. Un análisis detallado de los dibujos conservados en la BNE parece demostrar cómo este tipo de piezas se componen de elementos ejecutados de manera individual que, ensamblados según diferentes proyectos, conformarían aderezos únicos. La paulatina introducción a finales de la centuria de técnicas principalmente inglesas que facilitan la producción seriada de este tipo de piezas o eslabones que componen las diferentes joyas del *aderezo* justificaría la difusión de aquellos modelos ostentados por reinas, princesas y nobles en general, entre clases sociales más humildes, al ejecutarse dichas piezas en materiales “pobres” como el latón y el cristal.



**Nemesio López,
*María Luisa Gabriela
de Saboya, 1761***

Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura IH/5383/8/1

A pesar de su realización en 1761, la presente estampa recoge la efigie de María Luisa de Saboya (1688-1714), primera esposa de Felipe V, ataviada según el gusto en boga durante la primera década del siglo XVIII. Véase, por ejemplo, la característica cofia en cascada propia del momento con la que la soberana acompaña el peinado. Además, destacamos la distribución de las joyas situadas sobre el cuerpo del vestido propia de finales de la centuria precedente.

Con anterioridad observamos cómo el *peto*, joya dieciochesca por antonomasia, surge a raíz de la distribución uniforme de diferentes alhajas sobre el *deshabillé*. A fin de conferir cierta uniformidad al conjunto, las piezas se unen mediante lazadas textiles. Observamos, por lo tanto, en la imagen de Nemesio López, el temprano origen de tan fastuosa joya. De este modo, junto a un *lazo de pecho* de gran tamaño y desarrollo longitudinal, se distribuyen hasta tres piezas independientes, dos de ellas similares entre sí, que nos hace pensar, tal vez, en fíbulas para vestido o, incluso, en pendientes. Fuera como fuese, la disposición conjunta de estas piezas, tal vez una vez pensadas para un ornamento distinto al del cuerpo del vestido femenino, anuncia la flexibilidad e independencia que paulatinamente alcanzase la joya durante el siglo XVIII.

Anónimo, desarrollo de *peto*, siglo XVIII

Madrid, Biblioteca Nacional
de España, signatura
DIB/14/29/45



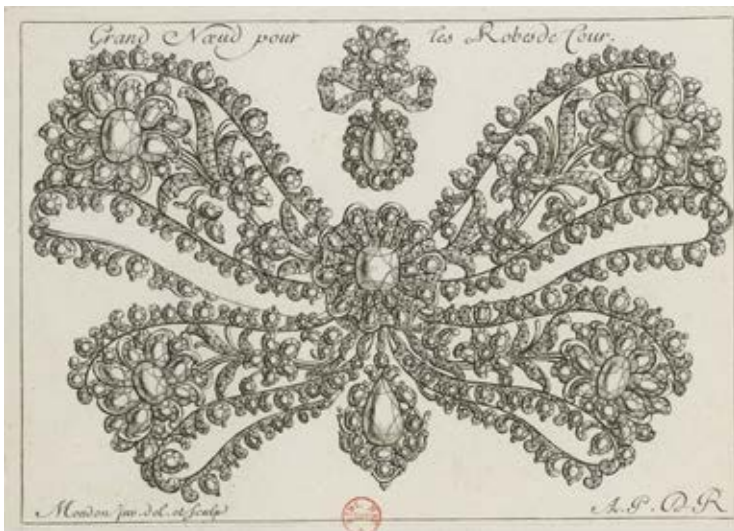
El presente diseño conservado entre los fondos de la BNE ilustra el complejo desarrollo del *peto* femenino del siglo XVIII. El valor intrínseco de este tipo de piezas conlleva la escasez de ejemplares conservados en la actualidad, dificultado el estudio morfológico de los mismos. A pesar de la información arrojada por la pintura en relación a esta fastuosa alhaja; véase entre otros el retrato de *la reina María Amalia de Sajonia* realizado por Giuseppe Bonito hacia 1744 (Madrid, Museo del Prado, nº de inv, 2357), resulta complejo discernir la realidad de su construcción. Determinados ejemplos pueden conducir al error de pensar en el *peto* dieciochesco como una sólo pieza metálica de perfil triangular; otros, por su parte, parecen “camuflarse” entre los ricos bordados del vestido femenino. Fuera como fuese, el *peto* se constituye durante esta centuria a partir de diferentes placas metálicas trabajadas tridimensionalmente y guarnecidas con piedras preciosas. En el caso que nos ocupa, dichas piezas se interconectan entre si mediante lazos metálicos que recuerdan, sin embargo, a los primitivos *petos* descritos con anterioridad. Una vez más destacamos así el carácter modular de la joyería de este periodo. La posibilidad que presenta el *peto* en cuanto a su desmontaje, siempre realizado por una mano esperta, justifica la notable difusión del *brocamantón* o la *joya con hechura de bariel*. Estas piezas parecen configurarse como una versión simplificada del *peto* clásico identificándose con la parte superior del mismo que, despojada del desarrollo longitudinal que lo caracteriza, recorre el escote del cuerpo femenino. Documentos como el presente, a través de su lectura comparativa con otros similares o con retratos de la época, resultan de gran interés para el conocimiento técnico de este tipo de piezas.

5. Gemas y piedras en la producción borbónica

La producción manufacturera de joyería durante el Setecientos en el área analizada se caracteriza por el abundante empleo de gemas (independientemente de su consideración como piedras preciosas o piedras finas) así como de elementos decorativos tales como corales, perlas o cristales. Si bien son muchos los estudiosos que hacen mención al empleo de fastuosas gemas en la realización de alhajas durante la centuria, así como al abundante uso de las mismas gracias a la mejora en las técnicas de tallado y montura, destacan; sin embargo, la escasez de estudios críticos actuales que analicen en profundidad este argumento. Es por tanto necesario acudir a textos originales que abarcan diferentes ámbitos académicos, desde las ciencias naturales a los manuales prácticos de joyería, a fin de analizar el presente argumento.

Un análisis crítico comparativo realizado entre los escritos estudiados y las imágenes recopiladas demuestra cómo el diamante, el rubí el zafiro o el topacio se establecen como aquellas piedras utilizadas en mayor porcentaje. La difusión de estas gemas se corresponde directamente con la apertura de las minas de Brasil y otros territorios ubicados en las Indias Occidentales. De este modo Europa aparece surtida en gran número por una abundante variedad de ejemplares de diferentes tamaños, calidades y valor económico.

La selección de imágenes mostradas a continuación tiene como objetivo demostrar el gusto por el color en las cortes de Madrid y Nápoles a través del empleo de gemas coloreadas. Del mismo modo, el empleo de las mismas sobre alhajas morfológicamente concordantes con la producción europea, demuestra una de las particularidades de la producción desarrollada en el ámbito analizado que justifica, además, su interrelación así como su distanciamiento con la producción europea de la centuria.



François-Thomas Mondon, *Grand Noeud pour les Robes de Cour*, 1736-1756

Paris, Biblioteca Nacional de Francia, FRBNF40354372



Louis Michel van Loo, *Isabel Farnesio, reina de España*, hacia 1739, detalle

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2397

El diamante es una piedra preciosa transparente, blanca cristalina, que con frecuencia aparece combinada junto a otras tonalidades como el gris, azul, amarillo, verde o rosa. Históricamente, los diamantes se localizan tan sólo en los depósitos aluviales del sur de la India, que lidera la producción mundial de diamantes desde el siglo IX a.C. aproximadamente, hasta mediados del siglo XVIII. Hacia 1750 se percibe el paulatino retroceso del potencial comercial de estas fuentes que, a finales de esta centuria, se consideran agotadas. Así, la India es gradualmente eclipsada por Brasil, donde durante las primeras décadas del siglo XVIII aparecen los primeros ejemplares.

El diamante indica por sí mismo la manera según la cual debe ser tallado. Hasta finales del siglo XVI el diamante es tallado *en table* o “tablas de fondo; es decir, con cuatro caras en total. Durante el reinado de Luis XIV aparece en Francia la talla rosa, desarrollándose finalmente durante el siglo XVIII la talla brillante; la más fina y ventajosa de todas.

El empleo de la talla brillante durante la centuria que nos ocupa se constituye como acontecimiento de gran importancia para el desarrollo morfológico de la joyería. Ésta surge hacia 1700 de la mano del lapidario veneciano Vincenzo Peruzzi. Isabel de Farnesio luce en el retrato que nos ocupa un excepcional *aderezo* de grandes diamantes de diferentes tamaños montados sobre plata. El empleo de dicho material responde al objetivo de potencializar el brillo del diamante, reservando el oro para aquellas monturas que emplean piedras coloreadas.

La homogeneidad y anquilosamiento del diseño de joyas en Europa se debe al uso casi exclusivo de piedras preciosas y cristales de talla brillante en la decoración de las alhajas de la época, siendo tal su importancia que en España el término de “platero de oro” es sustituido por el de “diamantista”.



Jean Ranc, Isabel Farnesio, reina de España, 1723, detalle

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2330

Pueden localizarse en la naturaleza dos variedades distintas de topacio, aquél denominado topacio oriental o “rubí amarillo”, y aquella variedad conocida como topacio occidental. Es de todos el topacio oriental aquél de mayor estima. Se caracteriza por su tinta pajiza, suave y pálida que, en ocasiones, tiende al amarillo limón. Los principales yacimientos de esta variedad de topacio se localizan en las Indias Orientales, apareciendo en ocasiones pequeños y desgastados ejemplares en las cercanías del río Sil en la provincia española de Galicia. Su labra es variada, permitiendo el trabajo en facetas así como el corte cuadrado, oval o redondo. Su valor en el mercado alcanza una cuarta parte del zafiro.

El topacio de Brasil posee una tinta amarilla, similar al oro, anaranjada o rojiza de varias graduaciones. Posee, además, un brillo satinado que lo diferencia notablemente del resto de las variedades de topacio occidental. Bajo la denominación de topacio occidental se recogen diversas tintas amarillas y anaranjadas con reflejos, en ocasiones, ahumadas y negruzcas. Se localizan principalmente en criaderos de México, Sajonia, España e Italia.

El topacio, en joyería, se aplica en un sinnúmero de alhajas. Sirva de ejemplo el espectacular *aderezo* lucido por *Tomasa de Aliaga, viuda de Salcedo* en el retrato de Antonio Carnicero de 1745. Doña *Bárbara de Braganza*, por su parte, luce un *brocamantón* o joya con *hechura* de bariel guarnecida con topacios de grandes dimensiones, diamantes y perlas en el retrato de Louis Michel van Loo.

A pesar de la relativa estima del topacio, este aparece en numerosos *aderezos* femeninos pertenecientes a damas de alto nivel social. No hemos de olvidar el gusto por el color que impregna la producción joyera de la época en las áreas de Madrid y Nápoles en contraposición del uso casi exclusivo del diamante en las cortes europeas.

**Louis Michel van Loo,
*Isabel de Farnesio,
reina de España***

Madrid, Museo Nacional
del Prado, nº de inv. 2397



El rubí se define como una piedra de dureza inferior al diamante aunque más hermosa por su color, transparencia y gran resplandor. La relativa escasez de grandes ejemplares de este mineral aumenta su estima comercial superando, en ocasiones, al diamante. Por este motivo el rubí recibe desde antiguo el segundo lugar en importancia entre las piedras preciosas. Son numerosas las variedades piedras que los lapidarios, joyeros y comerciantes de piedras definen bajo el vocablo “rubí”. De todos ellos es el rubí o corindón oriental el más apreciado. Se documentan yacimientos de esta variedad en las Indias Orientales Españolas, Calcuta o Asia Menor. Del mismo modo pueden encontrarse pequeños rubíes orientales desgastados en algunas zonas de España como Galicia o el sur de Andalucía. En joyería se emplean montados al aire y combinados con otras gemas.

Bárbara de Branganza, reina de España luce aderezo de diamantes y rubíes. Similar a aquél aderezo de zafiros lucido por Isabel de Farnesio en el retrato de Jean Ranc de 1723, el rubí destaca sobre el conjunto de grandes diamantes que componen la pieza. De este modo la soberana hace gala de imponentes ejemplares de rubí que sin lugar a dudas alcanzaron gran valor comercial debido a su generoso tamaño.



**Louis Michel van Loo,
*Retrato de D^a Bárbara de
Braganza*, primera mitad
del siglo XVIII**

Madrid, Museo Academia Bellas
Artes de San Fernando

Son varios los minerales que en la naturaleza reciben el nombre de zafiro, teniendo solamente estima y aplicación para las alhajas el zafiro oriental. La tinta característica de esta gema es el “azul celeste de rey”, apareciendo en ocasiones alterado por reflejos de un blanco lechoso. Su valor económico, tratándose de un ejemplar perfecto, es la tercera parte del rubí, despreciándose generalmente aquellos imperfectos; sin embargo, los zafiros de cierta envergadura alcanzan una alta estima en el mercado.

Diferentes autores afirman cómo esta piedra posee un atractivo color resplandeciente bajo la luz del día. Las luces artificiales, sin embargo, disminuyen el esplendor de la piedra, oscureciendo tu tinta. Es por ello que generalmente se emplean en joyería aquellos zafiros celestes. Su labra es similar al rubí, localizándose los principales yacimientos en las Indias Orientales. Generalmente aparecen montados en todo tipo de alhajas, al aire y rodeado de diamantes.

Isabel de Farnesio, reina de España luce un excepcional *aderezo* de zafiros y diamantes donde los primeros atraen la atención al destacar sobre el brillo blanco del diamante. Obsérvese una vez más cómo morfológicamente las piezas portadas por la soberana reproducen los modelos difundidos en otras cortes europeas, con la salvedad de la inclusión de aquellos tonos de color aportados por el zafiro. Excepción aún más interesante si atendemos a cómo los ejemplares azules de gran tamaño adquieren un valor protagonista, compitiendo incluso con los grandes diamantes que completan el conjunto y de valor económico indudablemente mayor.

ESCENA DOS

Ver y ser visto: el valor representativo de la joya en la sociedad de la época

1. Alhaja y *status-symbol*

Durante el desarrollo del siglo XVIII asistimos a la progresiva introducción de un cada vez mayor número de personas en aquél denominado “juego de las apariencias”. La demostración pública del estatus social, de la riqueza personal, de las conexiones con la esfera real, o bien de la pertenecía a determinadas elites tales como órdenes civiles o religiosas, se convierte en el motor principal que alimentase el vaivén de las modas durante la centuria.

En este contexto, la joya se establece como excelente vehículo de auto-representación pública. A través del valor intrínseco de los materiales que la componen, el portador define su visión del mundo así como el lugar que ocupa en la sociedad. Del mismo modo, la joya se establece como “objeto parlante” capaz de encerrar un sinfín de significados transmitidos mediante la difusión de determinadas imágenes o códigos. Asistimos así a la introducción en el joyero femenino de determinadas insignias militares. La dama luce durante el siglo XVIII diferentes condecoraciones tanto ligadas a su propia persona como a su familia; es decir, pertenecientes generalmente a su progenitor o su esposo. Del mismo modo, la difusión generalizada de alhajas ornadas con miniaturas permite la introducción de un rico lenguaje. A través de la ostentación de retratos miniados, las damas reivindican la relación estrecha con el representado, generalmente miembros pertenecientes a la familia real. Así mismo, la introducción de imágenes profanas responde al deseo de la época por comunicar a través del objeto precioso determinadas informaciones generalmente ligadas a la vida más íntima del propietario de dicha alhaja.

A través de la selección de imágenes a continuación presentadas evidenciamos la asimilación del lenguaje morfológico de la época por parte de las condecoraciones de la época, así como la introducción de dichos modelos en el aderezo femenino.



**Anónimo, proyecto
para Toisón, finales
del siglo XVIII**

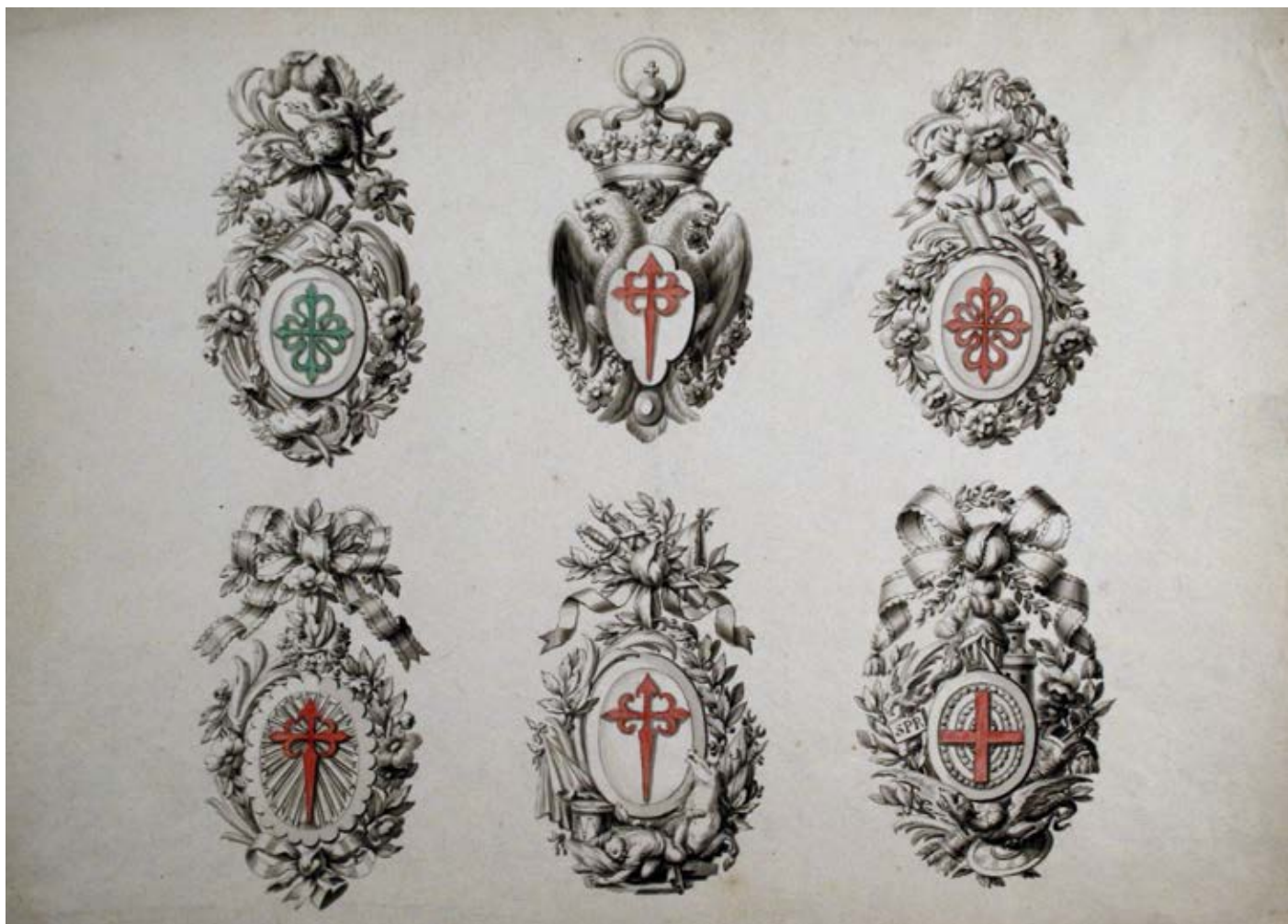
Madrid, Museo Lázaro
Galdiano, nº de inv.
IB14851_123

Fundada por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, en 1430 con ocasión de su enlace con la infanta Isabel de Portugal, su objetivo era aquél de promover la gloria de Dios y defender la Fe católica. Carlos V, primer rey de la dinastía de los Austrias, introduce la Orden en España, alcanzado gran prestigio durante el siglo XVII.

El diseño del collar aparece definido en los estatutos de la Orden. Se constituye de collar de eslabones de oro enlazados entre sí mediante piezas decoradas al centro con una piedra central de la que parten llamas ardientes. Del centro del collar pende la figura del vellocino de oro.

Durante el siglo XVIII observamos cierta mutación en la morfología de la insignia. Tradicionalmente la pieza aparece siempre acompañada del collar de eslabones descrito con anterioridad; sin embargo, la progresiva implantación del traje francés junto con la relajación de la estricta etiqueta impuesta por la dinastía de los Habsburgo, permitirá lucir la insignia acompañada de un simple cordón o bien de un lazo textil. Del mismo modo, a fin de ensalzar la pieza, observamos el desarrollo morfológico del pinjante que conecta el vellocino con el collar.

Entre los fondos del Museo Lázaro Galdiano de Madrid se conservan diferentes proyectos para Toisón. La imagen que nos ocupa destaca por el desarrollo a base de motivos vegetales y cintas del pinjante. Dicho desarrollo responde así a los elementos decorativos vigentes a finales de la centuria.



Anónimo, condecoraciones, finales del siglo XVIII

Madrid, Museo Lázaro
Galdiano, nº de inv.
IB14851_124

El presente documento recoge diferentes veneras militares, entre las que aparecen aquellas de la Orden de Alcántara, la Orden de Santiago, o la Orden de Calatrava. La identificación de éstas deriva del empleo de un distintivo característico de color determinado por los estatutos de cada orden. Esta efigie, introducida en una venera; es decir, una medalla o *joyel*, conforma la insignia.

Como evidenciamos con anterioridad, la pertenecía a una determinada orden militar se asocia con específicos grupos sociales. La demostración pública de dicha pertenecía se realiza a través de la ostentación de la pertinente insignia. Éstas pueden ser concebidas de manera simple sobre chapa metálica no necesariamente noble, o bien como auténtica joya. Obsérvese el desarrollo de los marcos que en la imagen acompañan a cada insignia. Éstos responden a los prototipos morfológicos de *joyeles* y joyas de pecho difundidos entre las damas de la época, incorporando elementos tales como el lazo, la corona o diferentes formas vegetales.



Agustín Esteve y Marqués, *La duquesa de Osuna como Dama de la Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, hacia 1797*

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 8016

Si bien las imágenes anteriores se corresponden con insignias o veneras militares otorgadas generalmente a caballeros, en este caso presentamos la introducción de dichos símbolos en el aderezo femenino. Nos referimos así a la insignia representativa de la Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa. Creada por Carlos IV en 1792 a instancia de su esposa María Luisa, su intención es aquella de recompensar a las mujeres nobles que se distinguieran por sus servicios o cualidades. Su insignia consiste en una banda realizada en tela dividida por tres franjas verticales: la central blanca y las dos laterales moradas; su anchura es la mitad que la de las bandas de las órdenes masculinas. Se coloca terciada desde el hombro derecho hasta el costado izquierdo, y de ella pende una cruz de ocho puntas de oro, en cuyo centro se localiza dentro de un óvalo la imagen de San Fernando. El conjunto de la cruz pende de una corona de laurel, dorada o verde, según los casos. Tanto las insignias como la banda eran propiedad de la Orden, que las otorgaba en usufructo y las recuperaba al fallecimiento de la agraciada.

De especial interés resulta, además, el retrato joyelado lucido sobre el pecho por la Duquesa. Véase como el marco de pedrería, presumiblemente diamantes sobre plata, responde morfológicamente a los modelos amaizados con anterioridad. Este hecho nos hace pensar una vez más en el carácter desmontable de la joya, pudiendo adquirir un carácter civil, profano o incluso religioso según las necesidades del propietario.

**Francisco de Goya y
Lucientes, María
Luisa de Parma, reina
de España, hacia
1790, detalle**

Madrid, Museo Nacional
del Prado, nº de inv. 7108



María Luisa de Parma luce en el retrato que nos ocupa insignia de la Orden de la Cruz Estrellada. Reconocida y ratificada por Leopoldo I en 1688, el objetivo de la Orden, similar a aquella de Damas Nobles de la Reina María Luisa, es aquél de premiar a las damas nobles que se distinguían por su virtud, sus buenas obras y caridad. La divisa es un medallón calado en cuyo centro se dispone un águila imperial de esmalte negro, cargada con una cruz plana de esmalte azul, tiene en la parte superior una banda de esmalte blanco con el mote: *salus et gloria en letras de oro*. La cinta es que la sujeta al cuerpo del vestido es negra.

A pesar de la descripción de la venera recogida por los estatutos de la Orden, en los retratos conservados observamos simples medallones de oro sobre el que se dibuja la característica cruz azul símbolo de la orden. En el caso concreto que nos ocupa, el trabajado marco de pedrería aparece sustituido por un simple cerco de diamantes. La simplificación de dicha venera responde quizás al aligeramiento del sistema vestimentario femenino ante la paulatina introducción de las formas neoclásicas características del siglo XIX.



**Mariano Salvador Maella,
*María Luisa de Parma,
reina de España, hacia
1792, detalle***

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 8103

Similar aderezo luce la soberana María Luisa en el retrato de Salvador Maella. En este caso la reina combina los reconocimientos analizados con anterioridad; las insignias de la Orden de las Damas Nobles de la Reina María Luisa, así como de la Orden de la Cruz Estrellada. La sustitución de fastuosas joyas de pecho y brazaletes por estas condecoraciones no hace pensar, tal vez, en el deseo de la soberana por alcanzar cierto respeto y reconocimiento a través de la exposición de la pertenecía a determinadas órdenes, al igual que hiciese el rey u otros caballeros pertenecientes a las élites de la época. Del mismo modo evidencia el importante desarrollo que alcanzan las veneras como elementos del adorno personal, presentes en el joyero femenino con cierta asiduidad a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.



Louis Silvestre, *María Amalia de Sajonia, reina de España, hacia 1738, detalle*

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2358

Interesante ejemplar de retrato miniado con orla de pedrería porta María Amalia en la mano derecha en el retrato que nos ocupa. Esta pieza representa la efigie de su futuro esposo Carlos. Realizado en Dresde con motivo de los esponsales con Carlos VII de Nápoles, futuro Carlos III de España, el retrato refleja a la futura reina según la moda polaca con abrigo encarnado forrado de piel de armiño sobre un vestido blanco.

El considerable tamaño de la pieza joyelada nos hace pensar, quizás, en un regalo regio enviado desde la corte de Madrid o Nápoles como regalo para la joven princesa. Este tipo de envío, comunes entre las familias reales de la época, se constituye como símbolo de prosperidad y entendimiento entre ambas casas.

A pesar de presentar un tamaño ligeramente superior a otros joyeles o adornos para el pecho, el peso simbólico de la pieza es determinante. Tanto la posesión como empleo de esta pieza demuestra de manera pública y contundente el inminente matrimonio con el rey Borbón así como las relaciones familiares que unen ambas casas reinantes. Morfológicamente, la pieza responde a los modelos visto con anterioridad. Así, la orla de pedrería, parece responder a los esquemas tipo de la época,; en este caso orla simple de diamantes ornada por una flor de lis, símbolo familiar del futuro monarca.

2. De aristócratas y campesinos: la difusión de la joya en la sociedad dieciochesca

Afirmaciones tales como “esa expresión es agradable” o “esa combinación de colores está mal elegida”, aun demostrando una aparente ingenuidad, llevan implícitas un gran nivel de exigencia en cuanto al comportamiento social. Durante el siglo XVIII, esta selección de comportamientos así como el “sentido del buen gusto” quedan todavía en manos de un reducido grupo aristocrático. Es precisamente la carrera iniciada por el prestigio entre la incipiente clase burguesa y la aristocracia cortesana el motor que alimenta el deseo de esta última por diferenciarse del resto. La supremacía económica que paulatinamente adquiere la burguesía durante el siglo XVIII la dota de una notable capacidad para el acceso al mercado del traje y el adorno personal. Esta situación le permite construir, en cierto modo, una apariencia específica que se establece como diferenciador estamental, permitiendo consolidarse como un nuevo grupo social con consciencia de sí mismo. Para ello, la burguesía asumirá los modos y ceremoniales aristocráticos siguiendo la difusión vertical del gusto o *trickle down theory*.

En este contexto social basado en el juego de las apariencias, la aristocracia se ve empujada, a imponer nuevos ceremoniales que la diferencie a través de determinadas “delicadezas” que escapen a la sensibilidad de los estamentos no privilegiados. Se genera así durante este periodo una pugna constante entre estos dos estratos sociales que se re-
troalimenta. La aristocracia impone ceremoniales que la burguesía imita en busca del ascenso social. A pesar de la reconfiguración constante de los códigos estéticos identitarios por parte de la nobleza para mantener su *status*; paulatinamente la burguesía impone de forma decidida y consciente códigos propios en contraposición a las formas cortesanas.

EL objetivo de las imágenes a continuación presentadas es aquél de demostrar la asimilación de determinados modelos de alhajas por parte de los sectores no privilegiados de la población y cómo éstos se adaptan a las circunstancias socio-económicas de sus portadores.



Ramón Bayeu y Subías, *Mozas tocando el pandero*, hacia 1777, detalle

Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 3373

Si bien es cierto, una de las características principales de la producción joyera burguesa es la relativa escasez de piedras preciosas empleadas en los modelos difundidos. Éstas aparecen así sustituidas por cristales como el *strass* o el *cheron*, o bien por gemas de menor valor económico tales como el granate o la aguamarina. Especial atención recibe, sin embargo, el empleo de la esmeralda.

El valor comercial de las esmeraldas occidentales varía según el capricho de la moda. Diferentes autores apuntan como desde el año 1837 a 1842 estas piedras colapsaron el mercado español, devaluando su estima y siendo así empleadas en la realización de alhajas de escaso valor para labradores y aquellas clases sociales menos acomodadas al establecerse su valor a la altura de topacios y amatistas corrientes. Otros estudiosos tales como S. Uribe y O. Pichot Riat recogen noticias similares en relación al comercio de esmeraldas occidentales durante el siglo XVIII.

El escaso mercado de esmeralda orientales unido a la saturación del mismo de ejemplares occidentales explicaría la escasez de representaciones gráficas de alhajas guarnecidas con esmeraldas entre los retratos analizados, apareciendo éstas tan sólo en aquellas pinturas de temática costumbrista. En la obra que nos ocupa, *Mozas tocando el pandero*, puede observarse un *lazo de pescuezo* realizado en oro y guarnecido con piedras de tinte verde.

Las esmeraldas occidentales, cuando poseen buen color, se estima su valor comercial a la mitad de aquél alcanzado por el diamante; mientras que, al contrario que otras gemas, devalúan su estima económica al superar los cinco quilates. Es por ello que fueron muchas las artimañas realizadas a fin de introducir las esmeraldas occidentales en los mercados europeos, tales como la desviación hacia las rutas comerciales procedentes de las Indias Orientales de aquellos cargamentos procedentes de las Indias Occidentales a fin de confundir el origen del material precioso.



**Ramón Bayeu y
Subías, *Un baile junto
al Manzanares*, siglo
XVIII, detalle**

Madrid, Museo Nacional
del Prado, nº de inv. 3929

Al igual que observamos al analizar la joyería cortesana, aquella producción destinada a las clases sociales no privilegiadas parecen imbuirse del carácter desmontable y combinable que caracteriza la producción de la época.

En la imagen podemos observar una dama perteneciente a un estrato social inferior a aquél aristocrático; sin embargo el conjunto del *aderezo* que luce, compuesto por pendientes de tipo *girandole* y colgante de cruz con pasador, recuerda poderosamente a aquél conjunto lucido por la infanta María Luisa de Borbón en el retrato realizado por Mengs hacia XXX.

Si bien la aristocracia, así como la realeza, determina el gusto en cuestiones de apariencia; es también necesario analizarse el proceso contrario. Las corrientes clasicistas que abogan por la sencillez y simplicidad en la apariencia, promueven, de hecho, a finales de siglo, el trasvase de los modelos populares a las elites sociales de la época. Sirva de ejemplo el fenómeno del “majismo” en España así como la adopción del vestir propio de esta figura por parte de damas de alta alcurnia tales como la propia Duquesa de Alba.

La sencillez de composición de la pieza que nos ocupa, la cruz con pasador, nos hace acaso pensar en la adopción de la sencillez del modelo popular por parte de la nobleza, en lugar del transvase del modelo a la inversa. Fuera como fuese, el empleo de la joya según el estamento social aparece determinado por los materiales que lo componen. La sencilla cruz de chapa de oro que ahora nos ocupa se enfrenta así al modelo de diamantes lucidos por las Infanta.

Ramón Bayeu y Subías, Abanicos y rosas, hacia 1778, detalle

Madrid, Museo Nacional del
Prado, nº de inv. 2452



Es el *girandole*, de entre todos los prototipos de alhajas difundidos durante este periodo, aquel que alcanza mayor difusión entre las damas de la época, al margen de su condición social. Éste tipo de pendiente aparece recogido en gran número de inventarios de bienes y contratos de dote, siendo posible observar su empleo en diferentes obras de género producidas tanto en el ámbito madrileño como partenopeo.

La principal diferencia entre aquellos producidos para la nobleza y los “humildes” ejemplares de aquellas damas no privilegiadas, se focaliza en el exuberante empleo de piedras preciosas. Así, los ejemplares producidos en el ámbito popular se caracterizan por su “visibilidad”. Estos, al no poder hacer uso de grandes gemas debido a su elevado coste, desarrollan sus formas en base a grandes piezas metálicas caladas y trabajadas. Entre aquellos de mayor estima económica, se documenta el empleo de esmeraldas, granates e incluso pequeños topacios de baja calidad. Generalmente, incorporan además vistosas perlas aperilladas.

La imagen que nos ocupa representa a una dama perteneciente al estrato popular que luce como único adorno precioso un ejemplar de *girandole*. Su forma general recuerda a los modelos difundidos entre las damas de la corte; sin embargo, una mirada detalla revela la ausencia de gemas así como el mayor empleo del metal. Tres piezas aperilladas de gran vistosidad completan el conjunto. Desechamos la posibilidad de que éstas últimas puedan tratarse de perlas, pues su tamaño elevaría notablemente el coste del pendiente, siendo; tal vez, granos de aljófara, cristal, o incluso ligeras piezas metálicas con forma de lagrima.

Fuera como fuese, la joyería popular y burguesa desarrollada durante el siglo XVIII reproduce el lenguaje morfológico cortesano introduciendo variables en cuanto a los materiales empleados, siento necesario, tal vez, referirnos a una sofisticada “bisutería”, en lugar de joyería.



SÍNTESIS

ARTIFICIO E REALTÀ: LA GIOIELLERIA NELLE CORTI DI MADRID E DI NAPOLI DURANTE IL XVIII SECOLO

*Il mondo è una maschera; il volto, il costume, la voce, tutto è falso.
Tutti vogliono fingere quello che non sono e nessuno si conosce*(1)
Francisco de Goya y Lucientes

BREVE INDICE DEI CONTENUTI

INTRODUZIONE

PARTE I

IL CONTESTO SOCIO-CULTURALE A MADRID E A NAPOLI

Le corti borboniche nelle due penisole. Note per uno studio
La costruzione dell'identità femminile nei due ambiti
L'abito e l'influenza della moda francese

LA GIOIELLERIA FEMMINILE PRESSO LE DUE CORTI: FORME, MODELLI E MATERIALI

Fonti secondarie per lo studio dei preziosi a Madrid e Napoli: le arti figurative, il disegno e la pubblicitaria
Forme e caratteristiche nella varietà dei modelli
Gemme, pietre e cristalli attraverso le fonti scritte

IL GIOIELLO PARLANTE: USO E VALORE SIMBOLICO NEL CONTESTO SOCIALE

Riproduzioni formali e varietà materiche nel gioiello borghese
Il lusso nel monile aristocratico
I capolavori della gioielleria aulica

PARTE II

JOYA. ARTIFICIO Y REALIDAD: UNA MOSTRA VIRTUALE

Il museo virtuale: introduzione

Il MUVA

La costruzione di un percorso espositivo attraverso un catalogo ragionato

INTRODUZIONE

Sebbene le arti sontuarie siano oggetto di un'insolita attenzione negli ultimi decenni, l'arte dell'oreficeria in oro, volgarmente denominata gioielleria (2) appare relegata a un piano secondario, specialmente quella sviluppata durante il XVIII secolo. Autori come Priscilla Muller, Amelia Aranda Huete, Letizia Arbeteta Mira, Nicoletta D'Arbitrio o Angela Catello (3), apportano

(1) Francisco de Goya y Lucientes, Capricho nº 6, Nadie se conoce, 1799 circa. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº inv. GO2094.

(2) Aranda Huete (1999), p. 17.

(3) Si vedano: MULLER, P., *Joyas en España*, 1500-1800. Nueva York, Hispanic Society of New York, 2012; ARANDA HUETE, A., *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999; ARBETEA MIRA, L. (Coor.): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid, Editorial Nerea. Ministerio de Educación y Cultura, 1998; D'ARBITRIO, N., *Un gioiello per la Regina*. Napoli, Skira, 2006; CATELLO, A., "Il gioiello napoletano del settecento", in F. STRAZZULO, *Settecento Napoletano; documenti*. Napoli, Skira, 1982.

con i loro studi notizie essenziali per l'analisi dello sviluppo di quest'arte nelle corti di Madrid e Napoli durante il Settecento, tuttavia, non analizzano in maniera completa tale produzione, né in relazione ad alcuni fattori significativi per comprenderne alcune peculiarità, come le mode vestimentarie di quella stagione.

L'obiettivo prestabilito, pertanto, per questa tesi dottorale è quello di realizzare una lettura comparativa della gioielleria femminile sviluppata negli ambiti cortigiani di ambedue le capitali durante il XVIII secolo, allo scopo di stabilire possibili parallelismi relativi all'uso dei monili, alle loro caratteristiche morfologiche e alla produzione che se ne fece in quei contesti anche a fini culturali e comunicativi.

Il gioiello si presenta allo storico come un oggetto di difficile interpretazione, perché il valore intrinseco del materiale con cui è realizzato e il suo carattere privato ne complicano l'accessibilità. La mancata connessione tra i pezzi fisici e le fonti grafiche o i documenti specifici ostacola normalmente lo studio della gioielleria esistente, così come l'assenza generalizzata di marchi registrati che attestino la paternità di un'opera ne impedisce la collocazione in un periodo specifico e in un contesto realizzativo specifico. Anche il persistere immutato delle tecniche di fusione dell'oro fino all'inizio del XX secolo impedisce di individuare elementi fisici che ne agevolano la datazione a un lasso temporale circoscritto (4); così come non è facile distinguere i falsi e le imitazioni realizzati a partire da frammenti originali sulla base di valutazioni comparative o di analisi chimiche e fisiche dei manufatti(5).

Interpretazioni equivocate delle fonti consultate, false attribuzioni, conclusioni precipitate e la costruzione e diffusione di assunti generici e non aggiornati obbligano, dunque, lo storico a generare sistemi innovativi di approccio all'oggetto prezioso (6).

Tradizionalmente, le collezioni di monili delle case reali rappresentano una fonte essenziale per lo studio dell'oreficeria nel corso dei secoli, in quanto generalmente questa tipologia di pezzi appare minuziosamente descritta negli inventari conservati ed è possibile peraltro individuarne molti esemplari nei ritratti di corte. Ne sono un esempio i tesori conservati nella Galleria di Apollo del Museo del Louvre o nella Volta Verde di Dresda. Per il nostro caso di studio – la gioielleria femminile nelle corti borboniche di Madrid e Napoli – non esistono, invece, tesori dinastici conservati dal XVIII secolo, in quanto questi sono stati considerati come proprietà individuali (7). Infatti, dopo la morte del proprietario, il gioiello poteva essere messo all'asta pubblica o svenduto per sanare i debiti del defunto o ripartito come eredità tra i familiari (8); condizioni che ne hanno provocato la dispersione, distruzione e sparizione, a eccezione degli elementi simbolici destinati all'esercizio del potere, quali la corona o lo scettro (9), rimasti generalmente integri.

A ciò si aggiunga che neanche gli importanti gioielli conservati nei tesori mariani presenti in Spagna e in Italia, come quelli della Virgen de Guadalupe, de la Pastora de Cantillana o della Madonna di Trapani (10), o quello del Tesoro di San Gennaro a Napoli, risultano sufficienti per compiere un'adeguata analisi comparativa della produzione madrilenica e partenopea nell'ambito cortigiano, perché quelli di committenza aristocratica o nobile sono andati perduti o rilavorati, mentre quelli ancora conservati generalmente sono pezzi ordinari meno pregiati.

(4) Arbeteta Mira (2003), p. 9.

(5) È importante sottolineare come la gioielleria prodotta in Spagna, in Portogallo e nel Regno delle due Sicilie durante il XVII e il XVIII secolo ha attirato nel tempo l'attenzione di musei e collezionisti privati sino a metà del XX secolo; basti pensare, a esempio, che i monili provenienti dalla Basilica di Nostra Signora del Pilar di Saragozza sono stati integralmente acquisiti dal Victoria & Albert Museum di Londra (dove sono attualmente conservati) ne sono un esempio.

(6) Arbeteta Mira (2012), pp. 113-131.

(7) Aranda Huete (1999), p. 20.

(8) Si vedano gli inventari delle regine Maria Luisa di Parma e Maria Carolina di Asburgo in ARANDA HUETE, A., "Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV" in RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería San Eloy 2007*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 21-40; ROSSI, E., *Gioie della regina e galanterie del re*. Napoli, Soprintendenza per i Beni Culturali e Architettonici di Napoli, 1991.

(9) Si veda ARANDA HUETE, A., "Las joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica", in RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 37-48.

(10) Si vedano ARBETETA MIRA; L., "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 51, Cuaderno 2 (1996). Madrid, CSIC, 1996, pp. 97-126; DI NATALE, C.; ABBATE, V., *Il Tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani. Catalogo della mostra*. Palermo, Settecento, 1995.

Per questi motivi e per l'evidente difficoltà di accedere al raro patrimonio fisico conservato, i risultati di questa ricerca derivano dall'analisi diretta di quelle fonti secondarie che permettono la lettura dei preziosi nel loro contesto storico e socioculturale. Ci riferiamo a fonti scritte come i documenti notarili, gli inventari di beni e doni o i trattati; a fonti grafiche come disegni e progetti originari, ritratti o dipinti, oppure miniature presenti tra le figure che compongono i presepi napoletani.

Delimitato l'oggetto di studio, così come l'area geografica di riferimento, è necessario giustificare il quadro cronologico preso in esame. Le connessioni storico-artistiche e socioculturali tra Spagna e Italia nel corso dei secoli appaiono più che motivate dalla bibliografia corrente (11). Così, il margine temporale analizzato copre un periodo che va dal 1700 al 1789 ed ha come filo conduttore l'insediamento al potere della dinastia borbonica nelle due penisole. L'arrivo di Filippo V di Spagna nel 1700 inaugura, infatti, un nuovo periodo storico che, sotto l'influenza di Versailles, modifica profondamente le tradizioni spagnole mantenute in vita durante il regno degli Asburgo. La conquista del Regno di Napoli nell'anno 1734 da parte dell'infante don Carlo, figlio di Filippo V, unisce le due penisole sotto una stessa dinastia.

La graduale introduzione delle forme neoclassiche nell'ambito delle arti suntuarie, così come lo scoppio della Rivoluzione francese, dissolvono lentamente il *Teathrum Mundi* barocco in cui il gioiello raggiunge l'auge. Sebbene, infatti, in questo campo il linguaggio espressivo sembri fossilizzarsi fino ai primi decenni del XIX secolo, a partire da questo momento storico osserviamo delle sottili variazioni e, pertanto, limitiamo questo studio intorno agli anni '90, momento in cui coincidono il cambiamento dei gusti nell'ambito delle arti e la partenza di Fernando IV e Maria Carolina dalla città di Napoli a causa dell'arrivo delle truppe napoleoniche.

La trattazione si articola intorno a due blocchi differenti. Il primo riguarda lo studio critico della produzione di gioielli negli ambienti analizzati; nel secondo si sviluppa una proposta di piattaforma digitale che, come un'autentica esposizione museale possa offrire a questo tipo di patrimonio la necessaria diffusione nel mondo virtuale.

PARTE I

IL CONTESTO SOCIO-CULTURALE A MADRID E A NAPOLI

L'obiettivo di questo capitolo è stabilire dei limiti geografici, cronologici e culturali che argomentino la lettura comparata della produzione orafa nelle corti di Madrid e di Napoli. Allo stesso tempo, attraverso l'analisi dell'identità femminile, così come di quella dell'evoluzione dell'abito della nobildonna settecentesca, si realizza una visione ampia del gioiello nel suo contesto fisico, simbolico e sociale.

Le corti borboniche nelle due penisole. Note per uno studio

Il contesto sociopolitico e culturale in Spagna durante il passaggio dal XVII al XVIII secolo appare profondamente segnato da una crisi dinastica verificatasi con la morte senza discendenza di Carlo II (1661-1700), ultimo sovrano della casa d'Asburgo. L'instabilità politica porta la nazione a una cruenta guerra civile che vede scontrarsi i sostenitori di Filippo d'Angiò, candidato dei Borbone al trono spagnolo, e quelli di Carlo, protettore della casa asburgica. La vittoria di Filippo d'Angiò che lo porta all'ascesa al trono si traduce in

(11) Si veda, in particolare, GAMBARDELLA, A., "Rapporti osmotici dal vicereame all'autonomia" in GAMBARDELLA, A., *Napoli-Spagna: Architettura e città nel XVIII secolo*. Napoli, ESI, 2003, pp. 11-18. MANZO, E., "Il palazzo reale di Portici tra Napoli e Madrid: documenti inediti su Domenico Antonio Vaccaro" in GAMBARDELLA, A., *Napoli-Spagna: Architettura e città nel XVIII secolo*. Napoli, ESI, 2003, pp. 181-190.

un'alterazione dei ritmi socioculturali, politici e artistici che segnano la Spagna durante i secoli precedenti (12). Una nuova forma di civilizzazione (13), fondata sul modello francese, crea un Paese rivolto alla modernità che prenderà spunto dalle principali potenze europee per poter configurare la sua nuova identità sotto una monarchia "straniera" (14).

Durante il XVIII secolo la Francia si stabilisce come principale potenza europea e i suoi modelli politici, sociali e culturali rappresentano il referente internazionale per le diverse case reali. Così, l'introduzione delle tendenze francesi in Spagna si possono considerare come parte di un movimento naturale comune a tutte le potenze europee, indipendentemente dal cambio di dinastia (15). È innegabile che l'arrivo di un principe francese sul trono spagnolo giochi un ruolo determinante nella rapida assimilazione dei modelli estetici provenienti dal Paese vicino (16); ma, allo stesso tempo, oggi appare chiaro che non fu il cambiamento dinastico a portare la moda francese, ma questa ne fu l'acceleratore capace di introdurre, mantenere e far sviluppare gli aneliti del rinnovamento (17). In questo modo il paradigma ideale per il nuovo monarca diventa Versailles con tutto il mondo artistico e culturale a essa connesso; modello che non si stabilisce come un movimento cortigiano, frivolo o passeggero, bensì come un riferimento che perdura durante tutto il corso del XVIII secolo, fondato sull'aura di superiorità che circonda la monarchia di Luigi XIV (1643-1715).

Il giovane re Filippo V (1683-1746) affronta, infatti, la difficile sfida che prevede di modificare la, a volte, decadente e lugubre immagine della corona spagnola e di sostituirla con quella di un ambiente rinnovato e moderno nelle sue forme e nei suoi modelli (18). La causa di questa idea negativa della realtà spagnola è legata alla progressiva decadenza degli ultimi Asburgo, ma anche alla poca conoscenza che se ne aveva (19).

Il richiamo alla cultura francese fa parte, dunque, del progetto di rinascita della Spagna intrapreso dalla nuova dinastia. L'urgenza del nuovo monarca è rappresentata dalla riconfigurazione del sistema di governo, dell'economia, dell'amministrazione e specialmente dello sviluppo della vita di corte. Così, gradualmente, le tradizioni spagnole si intrecciano con le influenze straniere per riformulare una vera e propria nuova identità spagnola.

Per ciò che concerne lo sviluppo delle arti durante questo secolo, l'imitazione del modello gallico risponde a un ideale complesso. È necessario, pertanto, parlare di assimilazione del "gusto" francese e non dell'imitazione assoluta di quell'arte. Tale processo influenza in maniera importante la rappresentazione identitaria estera della società spagnola, che assiste al mutamento radicale dell'abito e dell'ornamento personale. Questo processo tinge di un'aura di modernità la produzione artistica dell'epoca (20). In tal modo le scelte personali dei sovrani, a loro volta immediatamente assimilate e riprodotte dai membri più vicini alla famiglia reale, segnano in modo determinante lo sviluppo dei linguaggi artistici a inizio secolo. Dalla corte, questi modelli vengono trasmessi, raggiungendo poi il resto della società (21) che nell'ambito della costruzione della propria immagine dimostra con evidente sensibilità l'introduzione del nuovo gusto. L'abito e l'ornamento della persona si adattano gradualmente al rigore estetico imposto da Versailles.

La particolare attenzione a ostentare l'influenza della società francese agli albori del XVIII secolo svanisce dopo la morte di Maria Luisa di Savoia (1714), prima sposa di Filippo V; anche se la scomparsa della principessa della casa

(12) Si veda BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1896.

(13) Si intenda per "civilizzazione" il concetto introdotto da Norbert Elías nel 1933 nell'opera *La sociedad cortesana* che si fonda su tre fenomeni sociali: l'individualizzazione della sfera intima, l'incremento della differenziazione delle funzioni sociali e l'autoregolazione dei comportamenti. Si vedano ELÍAS, N., *La sociedad cortesana*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982 e URTEAGA, U., "El pensamiento de Norbert Elías: proceso de civilización y configuración social", *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, nº 16 (2013). Castilla la Mancha, Asociación castellano-manchega de Sociología, 2013, pp. 15-31.

(14) Si veda ALBAREDA I SALVADÓ, *El declive de la monarquía y del imperio español: los Tratados de Utrecht (1713-1714)*. Madrid, Crítica, 2015.

(15) Menéndez Pelayo (1940), vol. III, pp. 187-188.

(16) Riguardo le idee estetiche predominanti durante il secolo, si veda: FRANZINI, E., *La estética del siglo XVIII*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000.

(17) Molina y Vega (2004), p. 27.

(18) Bottineau (1986), p. 16.

(19) *Ibidem*, p. 18.

(20) Si veda MÁRCOS SÁNCHEZ, R., "Influencia francesa en la joyería española: Leonardo Chopinot", AA. VV. *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1989, pp. 401-409.

(21) Si veda CODELUPPI, V., *Che cosa è la moda*. Roma, Carocci Editore, 2003.

di Orléans prepara il distacco dalla Francia, l'influenza del Paese vicino sarà forte durante tutto il XVIII secolo.

Sarà, in particolare, il viaggio di Filippo V in Italia (1702-1703) a determinare il mantenimento dei legami artistici tra le due penisole (22). Tale sarà l'ammirazione risvegliata nel sovrano dal contatto con la cultura italiana che non potrà opporre alcun tipo di resistenza quando la sua seconda moglie concederà loro un'importanza privilegiata. Tuttavia, il matrimonio di Filippo V con Elisabetta Farnese (1692-1766) determinerà la nuova direzione che dovranno prendere le arti spagnole a partire dal 1714. Sebbene la presenza della nuova sovrana alla corte di Madrid esiti ad annullare il modello insostituibile che Versailles costituisce per Filippo V, Elisabetta Farnese contribuisce in maniera particolare all'orientamento delle arti spagnole verso le abitudini italiane.

“Tutto era prostrazione, avvilito, e prepotenza, dividendosi le Sicilie in servi poveri e neghitosi, senza proprietà e senza dritti e in padroni ricchi, insolenti ed insieme feroci. Non eravi società più misera ed abbruttita della nostra; orrenda svenuta pesava sulle innocenti popolazioni di questo Reame. Ma surse infine un giorno memorando, e di vera redenzione per la patria nostra; benedetta quella regal donna, che scrisse a suo figlio: va dunque e vinci; la più bella corona d'Italia ti attende” (23).

Con queste parole si rivolge Elisabetta Farnese all'infante D. Carlo nel 1734 (24), quando questi sta preparandosi per la riconquista dei regni di Napoli e Sicilia. Così, incitato dalla madre, il giovane principe sottomette il sud Italia sotto il giogo borbonico, inaugurando un periodo di splendore per il Regno di Napoli. Tale è la prosperità raggiunta dalla capitale, che Charles de Broches (25), durante il suo viaggio in Italia tra il 1739 ed il 1740, lo descrive così: “la corte napoletana di Carlo di Borbone è talmente sontuosa e numerosa che non esito ad affermare che Napoli è superiore a Parigi” (26).

Nel 1713, la firma del Trattato di Utrecht sancisce la definitiva cessazione degli scontri per la successione al trono spagnolo. In base agli accordi raggiunti, il regno di Napoli resta sotto il controllo di Carlo VI, rivale di Filippo V e, pertanto, passa a far parte dei territori controllati dal Sacro Romano Impero Germanico. Insieme a Napoli, viene consegnata la Sardegna. Il regno di Sicilia, invece, viene consegnato alla Casa dei Savoia e un anno più tardi, con la Pace di Rastad, Luigi XIV, re di Francia, riconosce anche i domini austriaci del sud Italia.

A partire da questo momento, la Spagna cercherà di ristabilire il controllo sui territori di Napoli e Sicilia. Dopo la vittoria definitiva sugli austriaci il 10 maggio 1734, Carlo di Borbone, allora duca di Toscana e infante di Spagna, si stabilisce come sovrano del regno di Napoli, e di Sicilia l'anno seguente, recuperando così per i Borbone spagnoli i territori persi dopo la firma del Trattato. Nel 1737, la firma della Pace di Vienna (27) mette fine alla contesa e il Regno di Napoli ottiene, così, l'autonomia dalla Spagna.

In occasione della fastosa cerimonia dell'incoronazione del nuovo monarca, che ha luogo il 3 luglio del 1735 nella cattedrale di Palermo, viene realizzata una corona dal valore di quattrocentomila ducati (28). Il pezzo, oggi perso, si conosce, tra gli altri, grazie ad un documento conservato presso l'Archivio General de Simancas a Siviglia (29). Composta da sei bracci che confluiscono in una sfera coronata da una croce, spicca per la profusione di diamanti che

(22) Si veda LUZZI TRAFICANTE, M., “La Jornada a Italia de Felipe V: La Casa del Rey” en MARTÍNEZ MILLÁN, J., *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*. Madrid, Polifemo, 2010, pp.893-930.

(23) Buttà (1877), p.12.

(24) Figlio primogenito nato nel 1716 dal secondo matrimonio di Felipe V e Isabel de Farnesio. Si prenda visione dell'albero genealogico di Felipe V.

(25) Charles de Broches (1709-1777), magistrato ed erudito francese, spicca per i suoi libri di viaggi.

(26) Broches (1991), p.278

(27) Firmato il 1° novembre del 1738, pose fine alla Guerra di Successione Polacca. Fu accompagnata da una serie di disposizioni dinastiche che modificarono la mappa politica europea e assicuraron un equilibrio tra le varie potenze europee. Tra le clausole firmate, fu accordata la cessione da parte dell'Austria dei Regni di Napoli e Sicilia all'infante D. Carlo, Duca di Parma. In cambio, questi cedeva Parma all'Austria, rinunciando così ai suoi diritti sul trono di Toscana. Tuttavia, nella cessione dei suddetti territori, si riservò la proprietà dei suoi tesori e delle sue ricchezze, specialmente quelli che erano stati di proprietà della scomparsa casata dei Medici, così come il possesso del titolo di Gran Duca di Toscana. In questo modo, prima che i suoi ufficiali e familiari abbandonassero Parma, fa trasportare da questa città tutte le opere d'arte esistenti e realizzate da grandi artisti di tutto il mondo che oggi si ammirano a Napoli.

(28) Buttà (1877), p.25.

(29) Segnature: MPD, 26, 048.



Fig. 1. Claudio Imbert, *Disegno della corona fatta dal Gioielliere Claudio Imbert con la quale è seguita la Incoronazione in Palermo Capitale del Regno di Sicilia il giorno 3 Luglio 1735, 1735 circa. Particolare. Napoli, Archivio Storico di Napoli, Ministero degli Affari Esteri, fs. 4512, inc. 134, f5.*

la adornano, tra i quali un grande diamante dalle sfumature violacee di 168 grammi con otto facce (30). Disegnata dal gioielliere Claudio Imbert, riunisce alcune delle caratteristiche più significative della gioielleria meridionale italiana, come la profusione nell'uso delle gemme e delle pietre colorate, ma anche le analogie con le tendenze internazionali, che prevedono la presenza di un cerchio d'oro, espressione della ricchezza di chi la possiede, sul quale si dispongono otto fiori di sedano, cinque visibili e tre nascosti nella parte posteriore. Dai fiori partono otto braccia che si raccordano in una sfera che rappresenta il globo, circondato da un anello e sormontato da una croce che simboleggia l'origine divina della monarchia (31) - Fig. 1 -.

Carlo III (1716-1788) e sua moglie Maria Amalia di Sassonia (1724-1760) sono presto molto apprezzati dal popolo partenopeo perché riescono a far accettare le importanti riforme verso la "modernità" volute per il Regno. Nel 1759 la morte del fratellastro, Fernando VI di Spagna (1713-1759), senza discendenza, fa ricadere su Carlo la corona di Spagna, che lascia con grande rammarico, tanto dei re quanto del popolo, la corona del Regno di Napoli e Sicilia, al suo terzo figlio, Ferdinando. Da quel momento l'influenza napoletana sulla Spagna cresce sensibilmente attraverso l'opera del regnante stesso e di tutti quegli artefici, architetti, orafi, artisti che porta con sé dall'Italia meridionale.

Prendendo come modello le iniziative di Filippo V a Madrid, suo figlio Carlo inizia a Napoli un programma di riforme destinato a dimostrare la magnificenza della nuova corona, attraverso il rinnovamento delle infrastrutture e dei servizi del regno, l'insediamento di nuove fabbriche (32), e di manifatture reali (32), che diventano il punto di riferimento per molti artisti europei. Seguendo l'esempio della corte di Madrid, la recentemente instaurata corte di Napoli si trasforma in un incontro di culture aperte alle più recenti tendenze artistiche dell'epoca, un crogiolo di idee e di gusto(34). Bisogna ascoltare quest'insieme come un coro dall'armonia rara, senza insistere eccessivamente su quegli elementi che non raggiungono la perfezione come invece succedeva in quegli stessi anni in altre capitali. A Napoli, ciò che importa è l'orchestra nel suo insieme, non lo strumento isolato (35). L'atteggiamento assunto a questo scopo dai regnanti è quello di dimostrarsi re della tradizione, che non impongono le proprie leggi, né la loro lingua, né dominano quella gente, ma si pongono come "re napoletani", riuscendo, di fatto a proteggere e portare verso il nuovo una civiltà che aveva una lunga storia pregevole di valori e cultura propri.

Filippo V al suo arrivo a Madrid pretende di emulare le esperienze di cui aveva fatto tesoro durante la sua infanzia a Versailles. Allo stesso modo Carlo III vuole riprodurre a Napoli gli schemi importati a Madrid da suo padre. Se l'influenza dello spirito francese è presente nello sviluppo culturale dei due regni, bisogna considerare che questa è comune a tutte le corti europee durante questo secolo e ciascuno di essi abbina al modello di riferimento la ricerca di una originalità propria, tanto da diventare ognuna a suo modo e specialmente a partire dalla seconda metà, un paradigma dell'ideale di corte europea.

In questo quadro, quanto accade nell'ambito della gioielleria è senz'altro permeato dalla cultura francese ma, contemporaneamente, le prerogative socioculturali di queste realtà geografiche modificano, a volte sottilmente, a volte in maniera più evidente, gli indirizzi formali provenienti da Parigi, rendendo la produzione di queste aree, di fatto, come si vedrà in seguito, un *unicum* ben distinto rispetto a quella europea del periodo, in ragione della

(30)Si veda D'Arbitrio (2007), p. 45.

(31)Si veda ALVARADO PLANAS, J., "La corona como símbolo", AA.VV., Estudios sobre la monarquía. Madrid, Uned, 1995, p. 77. Carlo III è rappresentato accanto a un modello di corona simile a quello descritto in un'incisione di Fernando Selma del 1778 e conservato nel Museo Nacional del Prado (n° de inv. G02462). Sulla tela Carlos VII, rey de Nápoles realizzata da Giovanni Maria della Piane intorno al 1737 (Museo Nacional del Prado, n° inv. 5981), invece, il giovane monarca è rappresentato accanto a una corona in cui i fiori di sedano sono sostituiti dai gigli, simbolo della dinastia borbonica.

(32)Si veda CIOFFI, R (Coor.), *Casa di re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*. Nápoles, Skira, 2004.

(33)Si veda SPINOSA, N.; AMBROSIO, L.; GIUSTI, P., *Sovrane fragilità: le Fabbriche Reali di Capodimonte e di Napoli*. Napoli, Electa, 2007.

(34)Spinosa (1990), p.15.

(35)Si veda GAMBARDELLA, A., "Arti e libertà a Napoli tra classicismo e rocaille", GAMBARDELLA, A., *Ferdinando Sanfelice*. Napoli, ESI, 2004. pp. 15-20.

semplicità e della misura che modera tutto quanto di eccessivo e di folle venga dalla Francia.

La pittura sviluppata a Napoli durante il regno di Carlo e di suo figlio Fernando, deve essere analizzata in base alla sua "complessa rara armonia". Le tendenze linguistiche della pittura napoletana durante il XVIII secolo, al contrario di quanto viene osservato nelle principali capitali europee, sono fortemente determinate dal gusto della nobiltà. Mentre altri monarchi borbonici sembrano sempre sensibili ai problemi relativi allo sviluppo delle arti, i Borbone di Napoli sembrano preoccuparsi più del prestigio dinastico associato alla loro rappresentazione che alle tendenze dell'arte figurativa. Così, la preferenza per un artista o un altro si basa principalmente sulla sua capacità di rappresentare con il dovuto decoro le diverse virtù dei soggetti ritratti.

Tradizionalmente legata per la forza e il colore alla pittura veneziana del tempo, la produzione del Settecento Napoletano è accusata, di solito, di essere "solimenesca" o "provinciale". Tale dichiarazione è dovuta al modo in cui la pittura napoletana durante i primi tre decenni del secolo, sembra essere concentrata intorno a due grandi personalità. Ci riferiamo a Luca Giordano e Francesco Solimena. Questi due autori si stabiliscono come riferimento principale per l'ulteriore sviluppo delle arti visive a Napoli nel corso del XVIII secolo.

Mentre le soluzioni classiciste viluppate da Solimena nel corso dei primi tre decenni del secolo risentono del rigido e "soffocante" spirito del dominio austriaco, già all'inizio degli anni trenta emerge una sorta di pittura piacevole, felice e aperta, contraria alle tendenze suggerite dal Maestro. Così, durante la dominazione borbonica la pittura napoletana raggiunge una libertà artistica di grande raffinatezza, grazie ad artisti come Francesco Liani, Gaspare Traversi e Giuseppe Bonito. Questi autori, a volte al servizio dei giovani monarchi spagnoli, studiano diverse soluzioni creative che riflettono il clima politico e socioculturale della città durante la seconda metà del XVIII secolo.

A partire dalla seconda metà del secolo la corte di Napoli si connota come una straordinaria mescolanza di culture. Durante il regno di Carlo, e soprattutto durante il regno di suo figlio Ferdinando, molti artisti stranieri partecipano ai progetti di rinnovamento delle arti iniziati con la costruzione dei siti reali. Analogamente, anche gli scavi archeologici realizzati a Pompei, Ercolano o Stabia, diventano un importante riferimento internazionale per lo studio dell'arte classica. Così, artisti come Angelica Kauffman e Elisabeth Vigée Lebrun, molto apprezzati dalla monarchia del tempo, arrivano alla corte partenopea e qui introducono le tendenze inglesi, in modo che il classicismo si unisce alla semplicità di gusto anglosassone e l'immagine pubblica dei sovrani si modifica profondamente⁽³⁶⁾.

In riferimento al panorama architettonico l'inizio del regno autonomo di Carlo di Borbone corrisponde per Napoli con un periodo di attività rivolta alla costruzione di grandi e importanti opere, suddiviso dalla storiografia in due grandi stagioni: la prima metà del secolo caratterizzata dalla fantasiosa ed esuberante vena creativa di due napoletani Ferdinando Sanfelice e Domenico Antonio Vaccaro; e una seconda stagione, rinnovata (a eccezione di Giovanni Antonio Medrano, giunto nella capitale direttamente dalla Spagna) dall'apporto di esponenti del filone del classicismo romano, quali, principalmente, Ferdinando Fuga e Luigi Vanvitelli, i quali cancellano

(36) Si veda SPINOSA, N., *El Arte en la corte de Nápoles en el siglo XVIII*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1990.

dall'architettura i segni di impronta autoctona per rivolgersi verso una marcata cultura italiana, non più regionale. Se i primi sono prevalentemente impegnati per la committenza privata e religiosa, per i quali vivacizzano con motivi plastici, stucchi e sagome curve episodi più o meno consistenti del tessuto cittadino, i secondi sono coinvolti più direttamente dalla monarchia nel ridisegno delle capitali di Napoli e Caserta, con macro-architetture connotate da una accentuata direzionalità, quali l'Albergo dei Poveri, l'edificio dei Granili, le caserme e, naturalmente, i palazzi reali. I loro progetti sono guidati, tra gli altri, dal tema della "magnificenza" architettonica, con l'obiettivo primario di celebrare le capacità dei Borbone e la loro apertura culturale.

Nel primo periodo del regno borbonico gli sforzi progettuali si concentrano nella dotazione della capitale delle strutture rappresentative di cui essa era priva, con il riassetto e l'ampliamento del palazzo vicereale, la realizzazione di una nuova sede di corte a Capodimonte, a opera degli architetti Canevari e Medrano, e l'insediamento di una residenza nelle immediate vicinanze della capitale, a Portici, dove sin dal Cinquecento erano sorte magnifiche ville per l'aristocrazia cittadina. Nella seconda stagione, l'attenzione ai "siti reali" si consolida, offrendo agli architetti romani e alla loro stessa scuola (Gaetano Barba, Francesco Collecini, Pompeo Schiantarelli, Carlo Vanvitelli e molti altri) importanti occasioni per sperimentazioni progettuali centrate sul tema dell'esaltazione regale, dell'implementazione della produttività locale e dell'efficientamento funzionale del regno intero (37). Il contributo importante in tal senso è stato quello di avviare numerosi siti di produzione che sono noti come *Reali manifatture borboniche*, tra le quali, oltre quelle per la produzione di sete, maioliche, armi, ceramiche, arazzi ecc., è particolarmente degno di nota, in riferimento al trattamento dei metalli e delle pietre legate alla produzione orafa, il cosiddetto "*Real Laboratorio delle Pietre Dure*", attivo dal 1737 al 1861 nella lavorazione di pietre semipreziose, provenienti dalla Sicilia e dai paesi del Mediterraneo (principalmente conchiglie e coralli), che consentivano di realizzare non soltanto cammei o gioielli, ma anche utensili, oggetti, mobili, decori e finimenti che soddisfacevano una clientela di alto rango (38).

(37) Si vedano ALISIO, G., "Siti reali..."; ALISIO, G., *Urbanistica napoletana del Settecento*. Bari, Dedalo, 1979; DE FUSCO, R., Luigi Vanvitelli. Napoli, ESI, 1973; DE SETA, C., Luigi Vanvitelli e la sua cerchia. Napoli, XXX, 2000; GAMBARDELLA, A., *Ferdinando Fuga 1699-1999*. Roma, Napoli, Palermo. Napoli, XXX, 2001; GAMBARDELLA, A., Luigi Vanvitelli 1700-2000. Caserta, XXX, 2005; PANE, R., *Architettura dell'età barocca in Napoli*. Napoli, Ivi, 1939; PANE, R., *Ferdinando Fuga*. Napoli, XXX, 1956.

(38) Si vedano BELLENGER, S., *Carlo di Borbone un sovrano illuminato per Napoli. Dalla fondazione della reggia di Capodimonte all'impresa delle manifatture reali*. Napoli, Arte'm, 2016; STRAZZULLO, S., *Le manifatture di Carlo di Borbone*. Napoli, Liguori, 1979.

(39) Si veda ENTWISTLE, J., *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Alicia Sánchez Mollet, trad. Barcelona, Paidós, 2002.

(40) Molina y Vega (2004), p. 54.

(41) Si vedano SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del Luxo, y de las leyes suntuarias de España. Tomo I*. Madrid, en la Imprenta Real, 1788. (Ed. Alicante 2006, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes); LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Polifemo, 1990.

La costruzione dell'identità femminile

Definiamo la costruzione dell'apparenza e dell'immagine pubblica durante il XVIII secolo come il processo secondo il quale ogni soggetto, indipendentemente dal genere, si adatta ai nuovi usi e abitudini sociali. L'introduzione nelle principali corti europee dei modelli di sociabilità sviluppati nell'ambiente cortigiano francese spiega la sottomissione dell'abito e dell'oreficeria a un'importante variazione. Il "buon gusto" nell'apparire dimostra lo status sociale (39); così, l'elemento che conferisce potere all'individuo non è la sua effettiva ricchezza culturale o materiale, ma la modernità che riesce a comunicare attraverso la sua apparenza (40).

A partire dall'inizio del Settecento, la minore rigidità rispetto al periodo precedente e la successiva graduale abolizione delle Leggi Suntuarie, che moderavano il consumo delle classi nobili e vietavano l'accesso al lusso da parte delle categorie non privilegiate (41), così come l'apertura al consumo della moda oltre i saloni dell'alta nobiltà, creano la necessità di individuare modalità di distinzione sociale nel contesto pubblico, dove comincia ad accadere che le antiche élite si integrino alla nascente borghesia. Questa nuova forma di "civiltà", sconosciuta nei precedenti codici sociali, determina la crescente necessità di ingannare attraverso l'aspetto esteriore la classe di appartenenza, il ruolo professionale o i meriti personali,

diventando un effettivo pericolo per i governanti assolutisti del XVIII secolo (42).

In questo periodo, la donna, seppure raggiunga un riconoscimento sociale superiore rispetto al passato, continua ad essere esclusa dall'esercizio pubblico della propria individualità, riservando all'uomo questa funzione. Dipendente da quest'ultimo, sia esso il marito o il padre, la donna ostenta la propria figura come riflesso della ricchezza della sua stirpe e attraverso l'impiego di abiti e di oggetti preziosi alla moda, diventa capace di dimostrare la propria appartenenza a un gruppo sociale determinato. Il suo gusto e la sua disponibilità economica vengono chiaramente evidenziati dalla stessa possibilità di mostrarsi *à la page*, diventando pertanto capace di influenzare i comportamenti dell'uomo e delle sue simili.

Il teorico di questo fenomeno sociale, Thorstein Veblen, illustra chiaramente che le élite sociali innescano un atteggiamento emulativo da parte delle classi inferiori, le quali nella ricerca di una certa rispettabilità, ne acquisiscono i modi di essere e di apparire (43). Le classi superiori, a loro volta, per mantenere una certa distanza sociale e per differenziarsi dai gregari, sono obbligate a modificare la loro apparenza allorché essa raggiunge i concorrenti. La prima differenza possibile per distinguere abiti, accessori e gioielli tra il modello ispiratore e quelli diffusi tra gli altri ceti è soprattutto nei materiali: alla seta, al cotone dei primi corrisponde la lana o misto lana dei secondi; l'oro e le gemme preziose dei gioielli più lussuosi, equivalgono all'argento e allo strass di quelli meno sontuosi.

Il riconoscimento sociale, in questo modo è immediatamente visibile nella capacità di possedere ed esibire novità; la competizione sociale che ne deriva è molto significativa e dona un particolare rilievo alla moda intesa appunto come tensione instancabile verso l'innovazione (44).

L'abito e l'influenza della moda francese

Nel Settecento, tra gli indumenti femminili e gli oggetti preziosi esiste un profondo legame, aspetto relativamente sottolineato finora dalla critica (45). In questo periodo, infatti, il potenziamento di alcune zone dell'anatomia femminile attraverso la struttura vestimentaria e le acconciature determina la fortuna o il declino di alcune tipologie di preziosi nel corso del secolo. Per questo motivo è importante relazionare l'uno all'altro, tanto nella lettura del loro aspetto formale e funzionale, quanto in una eventuale esposizione museale sul tema. A oggi, sono pochi gli studiosi che ne compiono un'analisi associata e, allo stesso modo, molti i sistemi museali tradizionali che li propongono come ambiti tematici separati.

Ad avvantaggiare questa lettura critica combinata sono le fonti iconografiche disponibili che, restituendo in un'unica rappresentazione il dialogo esistente tra i due elementi, portano facilmente ad abbandonare la concezione del gioiello come tesoro prezioso alienato dal suo contesto fisico e storico.

L'*art de se vêtir* è l'espressione attraverso la quale, nella Francia del XVIII secolo, si considera la pratica quotidiana di coprire o adornare il corpo con capi d'abbigliamento. Qui il vestito è inteso come forma d'arte, testimonianza tessile della creatività umana che, mediante le interpretazioni artistiche di *couturiers* e modiste, incarna l'idea del corpo in quella cultura (46); ma, come già detto, è altresì inteso come strumento iconografico per attestare le scelte politiche e culturali in atto, sia nel centro propulsore, sia

(42) Elias (2001), p. 509-510.

(43) Si veda VEBLEN, T., *Teoría de la clase ociosa*. Madrid, El libro de bolsillo, 2014.

(44) Si veda Simmel, G., *La Moda*. Roma, Editori Riuniti, 1985; VEBLEN, T., *La teoría della clase agiata*. Milán, 1981.

(45) Si veda GARCÍA FERNÁNDEZ, M., "La cuestión de un traje nacional a finales del siglo XVIII. Demanda, consumo y gestión de la economía familiar", *Norba. Revista de historia*, Nº 24 (2011). Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003, pp. 151-165.

(46) Si veda ENTWISTLE, J., *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, 2002, pp. 19-58.

Fig. 2. Luis Paret y Alcázar, *Ensayo de una comedia*, 1722 circa. Madrid, Museo Nacional del Prado, n° de inv. 2991.



nei luoghi in cui esso viene progressivamente assorbito.

La diffusione dei modi francesi in questo periodo è favorita sia dal progressivo miglioramento delle comunicazioni e delle tecniche di stampa, sia dalle politiche illuministiche bendisposte verso l'introduzione della maggior parte della popolazione nel gioco delle apparenze, e dalle strategie volte a migliorare l'immagine che le case reali rivolgevano all'esterno, nell'intento di definire sempre più un'idea di governo capace di trasformare la plebe trasandata e arretrata in popolo pulito e laborioso, con segni di identità propri, ricchi e peculiari, che contribuiscono a definire lo splendore della monarchia (47).

A Madrid il riflesso di tali azioni si riscontra nella compresenza di elementi alla francese e di forme e tradizioni "alla spagnola" che si mantengono in vigore durante tutto il XVIII secolo. Anche se già Carlo II di Asburgo nei suoi ultimi anni di vita si compiace di vestire alla francese, alla introduzione definitiva delle forme galliche non si giunge fino al 1706 con il riconoscimento internazionale di Filippo V come re di Spagna.

Tra il 1700 e il 1705, il giovane sovrano indossa abiti tradizionali spagnoli, soprattutto nelle occasioni solenni, in modo da avvicinarsi ai suoi nuovi sudditi (48), ma il disprezzo dei nuovi regnanti verso le forme scure e lugubri predilette da Filippo II farà presto abbandonare tali modi.

L'abito francese si diffonde da Madrid al resto della penisola quando il miglioramento delle relazioni socio-politiche con il paese vicino invita a una più convinta accettazione delle mode parigine, provocando la graduale disaffezione da parte della cittadinanza verso il tradizionale "abito alla spagnola". L'importazione delle *robe* francesi da un lato, l'arrivo di colorite stoffe e di diversi materiali dall'altro, modificano progressivamente l'abito tradizionale che rimane vivo in una forma reinterpretata(49). Ne è un esempio il dipinto *Ensayo de una comedia* di Luis Paret y Alcázar, in cui si può osservare la rappresentazione di un'opera teatrale nell'intimità di un'abitazione privata, nella quale alcuni presenti indossano abiti tradizionali castigliani ma realizzati con stoffe molto più colorate di quelle consuete – coppie a sinistra – ed altre figure indossano abiti di gusto francese – coppie

(47) Molina y Vega (2004), p. 54.

(48) Si veda Hyacinthe Rigaud, Philippe V, roi d'Espagne, 1700. Versailles, corps central, Grands Appartements salon de l'Abon-dance, n° de inv. MV 8493. Vestito "alla spagnola", si tratta dal proprio ritratto di Filippo come sovrano di Spagna.

(49) Si veda Molina y Vega (2004), p. 78. Tuttavia, eliminando la pettorina, l'abito spagnolo muta considerevolmente seguendo le tendenze moderne francesi, anche nei colori.

(50) Morini (2011), p. 25

(51) Ci riferiamo alle *pieghe Watteau*

a destra – (Fig. 2).

Si genera, dunque, una produzione locale che, influenzata dai modelli provenienti da Parigi, si caratterizza con forme proprie: i colori scuri sono sostituiti con tonalità più luminose e, soprattutto, si elimina completamente la *golilla*, ovvero la gorgiera che rimarcava il collo rendendo un aspetto altezzoso. Questa modifica ha una importante ricaduta nel mondo della produzione orafa coeva perché consente molto più di prima di addobbare il décolleté con collane e ciondoli.

In particolare, l'abito femminile francese più diffuso nei regni borbonici è la *robe à la française* che, caratterizzato da uno stile elegante e raffinato, da tessuti di seta di colore pastello, stampe a fiori e svariati ornamenti, in Spagna viene declinato come "bata": si portava sempre al di sopra di un corsete con *panier*, era lungo, con coda, aperto davanti e chiuso sui fianchi, in modo da lasciare uno spazio a "v" più in alto che si riempiva con un pezzo di stoffa, generalmente molto lavorata, chiamato *deshabillé* che a volte veniva sostituito da una serie di fiocchi di dimensione decrescente. L'inserimento di guarnizioni come queste, come pure di frange, fiocchi, merletti e applicazioni varie era affidato alla modista e permetteva di adeguare il vecchio abito alle nuove mode (50). La parte bassa della *robe* si apriva a partire dai fianchi lasciando intravedere una gonna interna dello stesso tessuto. L'elemento peculiare della *robe* era rappresentato dalle pieghe che, partendo dalla schiena, arrivavano sino a terra senza aderire al corpo (51). Molto usato a partire dalla metà del secolo e fino alla fine degli anni '80, successivamente fu adoperato solo in occasione di cerimonie. (Fig.3)

Verso gli anni '70, infatti, la moda cambia e negli ambienti di corte appaiono nuovi capi, sostanzialmente all'interno di due tendenze ben differenziate; da un lato, i vestiti e le pettinature diventano più esagerati e appariscenti; dall'altro, comincia una certa ricerca di semplicità, di ispirazione classica, soprattutto in relazione ai materiali come le tele di cotone che l'Inghilterra importava dall'India, animando un'industria tessile che fabbricava tessuti, molto più economici di quelli di seta, e dei colori che tendono man mano a diventare più sobri (52).

Nel cammino verso la semplificazione del vestito, si inserisce pure la *robe à la polonaise*, in Spagna *polonesa*, che, importato dalla Francia, raggiunge gradualmente tutte le classi sociali (Fig. 4). Si tratta di un abito aperto davanti ma allacciato sul décolleté con un fiocco, che lascia intravedere una parte a forma di "v" capovolta a mo' di piccolo gilet. La gonna di questa *robe* è corta, mostra le caviglie e si raccoglie formando tre sbuffi increspatisi. Francisco de Goya intorno al 1786 ritrae la *Marquesa de Pontejo* che indossa un tipo di *polonesa*, caratterizzato da una vaporosa gonna a palloncino (53).

Durante gli anni '80 i francesi assumono le mode inglesi, più semplici e pratiche, che attraverso di loro arrivano pure in Spagna e in Italia. Così, di riflesso, si diffonde pure la *robe à la anglaise*. Questa a un primo sguardo sembra riprodurre lo schema delle *robe à la française*, con la differenza che è attillata sulla schiena. Tuttavia, questo modello presenta una differenza notevole poiché prevede l'eliminazione del *corset* (54). Il vestito è chiuso davanti, con scollo rotondo piuttosto ampio, che si riempie con un fazzoletto di tela sottile. Essendo senza *panier* l'ampiezza della gonna all'altezza dei fianchi viene sostituita da un rigonfiamento nella parte posteriore, presagio del *polisson* del XIX secolo. Il rigonfiamento delle gonne nella parte inferiore



Fig. 3. Srs. Esnauts et Rapilly (Ed.), *Robe à la Française*, 1778. Presso *Galerie des modes et costumes français* (1778-1785). Parigi, Bibliothèque Nationale de France, rif. FRBNF36380910.



Fig. 4. Srs. Esnauts et Rapilly (Ed.), *Robe à la Polonaise*, 1778. Presso *Galerie des modes et costumes français* (1778-1785). Parigi, Bibliothèque Nationale de France,

(52) Si veda GIORGETTI, C., *Manuale di storia del costume e della moda*. Milano, Cantini Scolastica, 2000.

Goethe (2013) GOETHE, J., *Viage a Italia*. Madrid, Zeta Bolsillo, 2013.

(53) Si veda REDONDO, María, "Polonesa del siglo XVIII", *Modelo del mes*, Junio (2007). Madrid, Museo del Traje, 2007, pp. 1-14.



Fig. 5. Francisco de Goya *La Marquesa de Pontejo*, 1786 circa. Washington (EE.UU.), The National Gallery of Art, n° di inv. (1.85)(85).

del fondoschiena, così come il rigonfiamento del petto con il fazzoletto, danno vita ad una silhouette molto caratteristica, come appare nel ritratto de *la duquesa de Osuna* realizzato da Goya intorno al 1785 (Fig. 6).

Parallelamente Napoli, a partire dall'ascesa al trono dell'infante don Carlo, si trasforma in una città moderna sulla scia della grandi capitali europee, dove si potenzia pure lo sviluppo di importanti manifatture dedicate alla porcellana, ai tessuti o alla lavorazione delle "pietre dure", necessarie a dare concretezza alla ricerca di innovazione nei settori legati alla "esibizione" delle nuove modalità comportamentali volute dal governo borbonico. In breve, la capitale si consacra come un'urbe multi-etnica popolata da cavalieri e funzionari spagnoli, militari provenienti dal nord Europa, commercianti olandesi, disonorati francesi, artisti romani, lombardi e toscani, avventurieri di differenti paesi e schiavi di molte razze.

Anche qui, come nella corte madrilenas, si diffondono la *robe à la française*, la *robe à la polonaise* o la *robe à la anglaise* e l'abito femminile si modifica seguendo i cambiamenti sociopolitici e artistici più ampi.

Gli studiosi attenti a questi temi hanno evidenziato per Napoli che qui i modi di vestire "somigliano interamente a quelli di Francia" e che a partire alla seconda metà del secolo si registra una maggiore attenzione verso la "linea di origine inglese". Gli stessi sovrani [...] mostrano la loro predilezione per questo stile" (55).

LA GIOIELLERIA FEMMINILE PRESSO LE DUE CORTI: FORME, MODELLI E MATERIALI

Nell'intento di costruire una lettura della produzione di gioielli negli ambiti geografici di riferimento, ci soffermiamo sull'analisi di quegli esemplari che senza dubbio possono essere ricondotti a questi contesti, laddove intendiamo riconoscere se e come nel più ampio quadro dell'oreficeria settecentesca europea quella delle corti borboniche assuma una caratterizzazione propria, ben diversa da quella presente negli altri contesti politici (56).

Per questo lavoro di analisi, pertanto, ci si avvale di diverse fonti secondarie (dipinti, trattati, stampe e presepi) nei quali sono documentati o rappresentati gioielli in uso nel XVIII secolo, fino a costruire una campionatura ricca ed esaustiva dei modelli diffusi in ambedue le corti di Madrid e Napoli; successivamente procediamo allo studio dei materiali preziosi che compongono tali pezzi, perché esaminando le gemme scelte, le loro origini e qualità si riesce, in parte, a comprendere la fortuna o la decadenza di determinati prototipi di gioielli, la loro stessa morfologia e le eventuali progressive modifiche.

Fonti secondarie per lo studio del gioiello nelle corti di Madrid e di Napoli: le arti figurative, il disegno e la pubblicitica

La produzione pittorica e presepiale

Il valore intrinseco del gioiello ha comportato molto spesso la sua rimodellazione in funzione del progressivo variare delle mode, o addirittura la sua distruzione in momenti di carestia. Allo stesso modo, svariati accadimenti storico-politici hanno ridotto notevolmente gli esemplari conservati rendendone difficile lo studio e, pertanto, facendo sì che

(54) Corpetto che usavano le donne, formato da una struttura armata di stecche, rivestita in lino o seta.

(55) Si vedano FABRIS, Pietro, *Raccolta di varii vestimenti ed arti del Regno di Napoli* (Ed. Franco Mancini). Napoli, Guida, 1985; CIRILLO MASTROCINQUE, Adelaide, "La moda e il costume. Settecento napoletano", AA. VV. *Storia di Napoli*, Vol. 8. Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1971, pp. 791-851.

ricorrere a fonti secondarie per approfondirne la conoscenza diventi assolutamente indispensabile.

Tra queste risultano particolarmente significative la pittura, l'arte presepiale, il disegno e la trattatistica, con le differenze di valore e significato che ciascuna di queste fonti può presentare a chi le interpreta.

In particolare, l'esame della produzione figurativa che ritrae regnanti, personaggi influenti e protagonisti della scena borbonica napoletana e madrilenas, ritenuta dagli studiosi una forma artistica marcata da un'evidente esibizione del reale, unita alla volontà di ostentare le prerogative socio-economiche dei soggetti e di diffondere nel contesto europeo un'immagine moderna ed evoluta di ciascun regno, mette in luce i caratteri più diffusi di questa produzione, anche quando essa non dovette essere realmente posseduta dall'individuo raffigurato. Seppure la rappresentazione pittorica avesse aggiunto ai soggetti gioielli non effettivamente da questi posseduti, questa è in ogni caso utile a documentare il linguaggio e il significato che quella società gli riconosceva.

Costruendo un vero e proprio data-base di questi documenti iconografici che individua forme e materiali dei gioielli raffigurati, relazionandoli principalmente alla datazione delle opere, all'autore e al soggetto raffigurato, emerge innanzitutto che nel caso di regine e nobildonne legate alla corona sono sempre presenti *parure* composte rigorosamente da spilloni per la testa in varie definizioni formali, orecchini, collane di perle con o senza pendente e bracciale di perle di uno o più giri, singolo o in coppia, con *susta* messa in evidenza quando reca un simbolo o un'immagine significativa.



Fig. 6. Francisco de Goya y Lucientes, *María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente, duquesa de Osuna, 1785 circa*. Collezione privata.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1	ID	Título	Autor	Fecha	Descripción	Ubicación	Nº de Inv.	Accesibilidad	Fuente	Bibliografía	Derechos de reproducción	Dimensión	Formato	Enlace Dropbox
2	T0001	mesio, reina d	Jean Ranc	1723	re lienzo, 144x101 del Pra		2330	Público	espaas/3d450e V, Museo de Bel			1,17	JPG	5v18z3ians/07f9z3d-080
	Q	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z		
	Aderezo	Alfileres de Cabello	Algriette	Piocha	Otros Cabello	Calabazilla	Pendeloque	Girandole	Otros Pendientes	Collar Hilo Perlas	Lazo de Cuello	Cruz de Pescuez		
	AA	AB	AC	AD	AE	AF	AG	AH	AI	AJ	AK	AL		
	Devota	Otros Collares	Cruz	Peto	Brochantón/Bariel	Alamar	Joya de Pecho	Joyel	Lazo de Pecho	Condecoraciones	Retrato Miniado	Ramo de Pecho		
	AQ	AP	AR	AS	AT	AV								
	Muelles	Sortija	Diamante	Zafiro	Esmeralda	Rubí	Perlas	Otras Piedras						

Fig.7. Data-base, dettaglio.

Nei primi quaranta anni del secolo, inoltre, si rende evidente che l'abito è relativamente scollato, pertanto il décolleté si orna con collane e ciondoli; sul corpetto dell'abito, ora piuttosto esteso, si può applicare un gran numero di gioielli che in una varietà notevole di combinazioni, costituiscono il cosiddetto *petto*, l'elemento più caratteristico di questa fase della storia della gioielleria. Poi, come appare nelle immagini censite, le sue forme cambiano intorno alla metà del secolo, perché la scollatura tende ad abbassarsi e lo spazio a disposizione per queste applicazioni si riduce, definendo un tipo di *petto* più lungo e stretto che ricopre tutto il corpetto dell'abito. I singoli elementi che costituiscono questo insieme si potevano usare separatamente, applicandoli in diversi punti dell'abito, come appare dai dipinti che li presentano in posizioni diverse.

Il censimento delle immagini pittoriche compiuto ha verificato, inoltre, che relativamente alla qualità delle gemme, oltre al diamante, senz'altro la pietra più diffusa in assoluto, sono molto apprezzati il topazio o il diamante giallo, in grandi dimensioni perché più rare, insieme allo zaffiro e al rubino, vantaggiosi per la loro facilità di lavorazione. Non appare, viceversa, così comune, come la storiografia (57) invece sosteneva, la presenza di smeraldi

(56) Cirillo Mastrocinque (1982), p. 842.



Fig.8. Ignoto, *girandole o fioccapgli*, XVIII secolo. Napoli, collezione privata. collezione

nei gioielli di committenza regia e nobiliare, in quanto al contrario sono presenti solamente nei dipinti con soggetto popolare. Tale evidenza viene, inoltre, rafforzata dalla considerazione che dopo l'apertura delle miniere di smeraldi in Brasile (1720), il valore di questa pietra si riduce notevolmente, diventando accessibile alle classi meno facoltose (58).

Focalizzando l'attenzione sui soggetti rappresentati, inoltre, se si osservano i dipinti riguardanti Maria Luisa di Parma, moglie di Carlo IV re di Spagna e quelli di Maria Carolina d'Austria, moglie di Ferdinando IV di Borbone re di Napoli, donne molto legate all'esercizio del potere e particolarmente influenti, emerge una similitudine nelle strutture vestimentarie e nei gioielli a loro abbinati. Entrambe indossano gli orecchini in forma di *girandole*, quelli più grandi e caratteristici del periodo, collane di velluto con pendenti centrali a mo' di fiocco e insegne militari sul petto. Tale analogia è sintomatica dell'omogeneizzazione del gusto nei due contesti politici e della formazione analoga delle maestranze specializzate nella realizzazione o raffigurazione di questi elementi preziosi.

Se la pittura rende piuttosto fedelmente l'immagine dei manufatti, a meno della loro tridimensionalità, il presepe, per la perfezione e il realismo con cui gli artisti si dedicavano alla realizzazione plastica delle figure, delle suppellettili, degli strumenti musicali, degli accessori, dei finimenti e dei gioielli indossati da quei personaggi, si rende un ambito ideale per vederne appunto l'articolazione in miniatura a imitazione degli esemplari reali (59). Ancora oggi, infatti, è possibile trovare gioielli popolari sulle figure che compongono le scenografie presepiali settecentesche e riconoscerci collane di uno o più giri realizzati in oro e decorate con piccole perle o piccoli grani di granate (come si nota sia nelle collezioni presepiali conservate al Museo di San Martino, sia in alcuni di collezione privata come quello Leonetti); orecchini nei modelli più comuni per l'epoca come i *pendeloque* e i *fioccapgli*, fino a esemplari più articolati come quello a "rosetta in oro, da cui pende un ramo adorno di foglie che termina in un grappolo pure d'oro" (60) che reinterpreta, semplificandolo e riducendolo nelle dimensioni, il modello comune di *girandole*.

Il disegno

Tra le fonti indirette per lo studio del nostro tema, oltre la pittura, risulta essenziale anche il confronto dei grafici rappresentanti i gioielli. Il loro reperimento negli archivi non è cosa ordinaria perché principalmente gli inventari realizzati anche per conto delle sovrane sono specificamente attenti a evidenziare il valore economico dei monili, ma non la loro qualità estetica e quindi la raffigurazione non è indispensabile. Quando sono progetti di artigiani, invece, sono prevalentemente legati alla vita di questo laboratorio e quindi ne è impossibile il reperimento, a meno di casi eccezionali custoditi nelle corrispondenze private tra committente e artefice.

Rispetto alle arti pittoriche, questo strumento documentario è molto rilevante, in quanto presenta delle raffigurazioni ravvicinate e puntuali dei pezzi esistenti o di progetti in corso di realizzazione; pertanto, è importante inserire questo tipo di fonte nella lettura del tema. In tal senso questo lavoro si è avvantaggiato non solo di disegni di progetto, anche inediti, ma pure di inventari allegati a documenti notarili.

Questi ultimi, in particolare venivano utilizzati per descrivere le doti portate dalle signorine quando si approssimavano al matrimonio. Nel caso di giovani

(57) Si veda Miró (1870), pp. 129.

(58) Ibid, p. 137.

(59) Catello, (1982), p. 32. Si veda Il Presepe Napoletano di Casa Leonetti, Napoli, Arte tipografica, 1964; Il presepe napoletano: la collezione del Banco di Napoli, a cura di Mari-sa Piccoli Catello, Napoli 1987

(60) Catello, (1982), p. 33.

donne di nobile estrazione questi repertori includevano dettagliate descrizioni di gioielli, uno dei beni di maggiore peso nella dotazione femminile.

Presso l'Archivio di Stato di Napoli, in particolare, si conserva un quaderno (48,5 x 40 cm) costituito da un totale di 43 pagine che raccolgono i pagamenti effettuati dalla casa Caracciolo di Brienza, famiglia nobile napoletana, tra il 1766 e il 1774 a nove argentieri orafi diversi.

Particolarmente degno d'interesse è l'inventario di gioielli realizzato nell'anno 1773 in occasione del matrimonio del marchese Litterio Caracciolo Principe di Atena con donna Sofia Ruffo, rinvenuto da Angela Catello (61) e nominato come *l'Inventario Generale di tutte le Gioje, che in oggi 30 Maggio 1773. Esistono nell'Illustre Casa di Brienza, consistenti in due interi Concerti ed altre Gioje sciolte* (62).

Per l'occasione, furono realizzati a mano dai gioiellieri don Ignazio Nasti e Giovanni Miccione due parure complete a partire da pietre della Casa, con l'aggiunta di altre acquistate per l'occasione. Al di là della suggestione offerta dai disegni stessi attribuiti alla mano di Giovanni Miccione, il valore di questo documento è nella dettagliata descrizione dei pezzi rappresentati, con cui si possono definire molti aspetti significativi per la conoscenza della gioielleria partenopea nel secondo quarto del XVIII secolo, fino a puntualizzarne la terminologia.

Sinora Angela Catello aveva dedicato attenzione scientifica a questo documento iconografico, tuttavia un'analisi più mirata, affiancata a quanto scritto da Amelia Aranda Huete a proposito dei disegni conservati nell'archivio del Palacio Real di Madrid, consente di proporre una nuova interpretazione.

La storica italiana descrive i pezzi rappresentati nella parte superiore sinistra di entrambe le parure come due "manizze" o bracciali realizzati seguendo un motivo vegetale continuo. Il pezzo pendente che li accompagna e indicato come "solo", si collocava presumibilmente, secondo Catello, su un nastro di velluto a modo di susta nei bracciali. Tuttavia, confrontando questi pezzi con i disegni dei gioielli realizzati in occasione del matrimonio dell'Infanta Maria Luisa di Borbone nel 1764, conservati a Madrid, è possibile desumere che si tratti più verosimilmente di collane con un motivo centrale a forma di fiocco, alle quali si aggiungeva un elemento pendente. Questo gioiello viene nominato nell'inventario che precede i disegni col termine "Gogliè", parola difatti usata per indicare particolari tipi di collane a girocollo.

L'articolazione formale di questi esemplari non sembra avere carattere di eccezionalità, laddove essi al confronto con il repertorio iconografico esaminato, risultano piuttosto diffusi. Si veda, a esempio, che *María Luisa de Parma, princesa de Asturias* (63) nel ritratto realizzato intorno al 1765 da Anton Raphael Mengs sfoggia una collana simile a quelle rappresentate da Miccione, sebbene sia disposta su un nastro di velluto nero e non realizzata unicamente su base di metallo, così come voleva la moda del momento.

Analogamente, un interessante esemplare di *Gogliè* di diamanti con croce a *pendant* appare rappresentato nel *Ritratto di gentiluomo* (64) attribuito a Gaspare Traversi e datato intorno al 1765; qui il personaggio indica con la mano destra la presenza di una figura (oggi assente) che, con molta probabilità, doveva essere la moglie. Appare rappresentata sul tavolo una



Fig.9. Ignoto, *contadina nel presepe*, seconda metà XVIII secolo. Napoli, Museo Certosa di San Martino.

(61) Si veda A. CATELLO, "Il gioiello napoletano del Settecento", in F. STRAZZULO, *Settecento Napoletano; documenti*. Napoli, 1982.

(62) Archivio di Stato di Napoli, Caracciolo di Brienza, Fs. 33.

(63) Madrid, Museo Nacional del Prado, n° di inv. 2189.

(64) Collezione privata. Si veda Pisano (1996), p. 84.

(65) Ibidem.

magnifica *parure* di diamanti e rubini che documenta senza alcun dubbio una vera e propria esposizione dei gioielli simili a quelli documentati per Casa Caracciolo (65).

Il motivo significativo che questi disegni mettono in evidenza è il carattere scomponibile e intercambiabile del gioiello di quel periodo, prerogativa che permette sia di utilizzare i vari elementi in combinazioni varie, sia di utilizzarli diversamente in funzione di avvenimenti specifici. Ciò spiega perché Miccione segnali come “solo” il pezzo che pende dal fiocco centrale della collana e rappresenti una sola parte dello sviluppo di questo, specificando, attraverso la nota, che la realizzazione di un secondo pezzo d’identica fattura avrebbe completato l’insieme. Questa disposizione si ripete in entrambe le *parure*.

I pezzi denominati “*ciappe*” nell’inventario che accompagna i disegni di Miccione - due nella *parure* di brillanti due in quella di rubini - e che la Catello descrive come fibbie per bracciali, sono in realtà degli *alamares*, ovvero dei bottoni, secondo la descrizione che Aranda Huete fa a proposito degli esemplari rappresentati nei disegni di Madrid (66).

Come accade per il fiocco, l’*alar* nasce come un pezzo tessile di carattere funzionale che viene ripreso a partire dal XVIII secolo sotto forma metallica. Nel *ritratto di María Amalia de Sajonia* (67), realizzato verso il 1740 da Giovanni Maria della Piane, la sovrana sfoggia un completo di sei *alamares* disposti in ordine decrescente. Un esemplare realizzato in oro e adornato di pietre colorate lo sfoggia pure *María Luisa Gabriela de Saboya, cazadora* (68) nel ritratto di Miguel Jacinto Meléndez realizzato nel 1712.

Nel disegno di Miccione, sotto la *gogliè* appaiono degli orecchini e un “*tuppo*”. Gli orecchini che vengono nominati in altri inventari napoletani dell’epoca come “*fioccagli*” (69) riproducono le forme popolari delle *girandole* francesi. Sono composti da più elementi indipendenti legati insieme in un disegno unitario: un *broquelillo* o pezzo circolare che si aggancia al lobo dell’orecchio, un corpo centrale e tre o cinque pezzi pendenti. Nell’opera anonima *Retrato de una Dama* (70), conservata presso la Fundación Lázaro Galdiano di Madrid, si può osservare un esemplare di *girandole* che mostra una grande similitudine con questi pezzi rappresentati da Miccione.

Il “*Tuppo*”, o *aigrette* secondo la denominazione francese, invece, si compone di un pezzo a forma di bottone dal quale partono grandi piume nere o bianche. Questi modelli raggiungono la maggiore fortuna durante la seconda metà del XVII secolo, ma a causa della scarsità e dell’alto costo delle piume, queste sono sostituite da pezzi metallici, determinando la diffusione della variante in oggetto.

A documentare l’uso e la fortuna di questo interessante tipo rimane, per esempio, il *Ritratto di Maria Carolina di Borbone* (71) realizzato verso il 1780 da Francesco Liani, dove è un esemplare di *tuppo* tempestato di diamanti.

Nel disegno di Miccione i pezzi di forma circolare sono definiti nell’inventario con il termine di “*manizze*”, ovvero delle suste che chiudono i bracciali. La *parure* di diamanti e rubini include un esemplare “col compagno”, decorato, come è di norma a partire dagli anni ‘60 di questo secolo, con motivi vegetali.

Un pezzo simile lo sfoggia, a esempio, la contessa Filo della Torre di Santa

(66) Aranda Huete (1999), p. 396.

(67) Madrid, Museo Nacional del Prado, n° di inv. 5480.

(68) Madrid, Museo Cerralbo, n° di inv. VH 0470.

(69) Si veda Verdejo Vaquero (2015), p. 609.

(70) Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, n° di inv. 03796.

(71) Capua (Italia), Museo Campano. Si veda Catello (1982), p. 24.

Susanna (72) nell'opera attribuita a Gaetano De Simone realizzata intorno al 1772.

Tra i modelli dell'epoca di maggior diffusione è pure quello con contorno ovale bordato di pietre preziose o perle e spazio centrale invaso da un ritratto miniato. Miccione ne rappresenta uno all'interno della parure di diamanti, con funzione di spilla, analogo a quello raffigurato nel ritratto di *María Contreras de Vargas Machuca* realizzato da Agustín Esteve tra il 1777 e il 1800 (73).

Le *parure* disegnate da Miccione si completano, poi, con "*Spilloni*" e "*Anello*". Gli *Spilloni* sono delle forcine per capelli con motivi vegetali, utili a sorreggere e adornare le complicate acconciature che sfoggiavano le dame dell'epoca. Se ne usavano in abbondanza contemporaneamente, tanto che l'artista napoletano nell'inventario ne include cinque nella parure di diamanti e dodici in quella di rubini. L'origine di questi pezzi, secondo Priscilla Muller, va fatta risalire al fenomeno delle *chinoiserie* al fenomeno delle *chinoiserie* commercio con la Cina, dove le acconciature si decoravano con fiori ed uccelli "vibranti" (74). Gli anelli, uno per ogni parure, seguono i motivi decorativi del completo a cui appartengono.

Nella tradizione settecentesca ogni *parure* si poteva contraddistinguere per un pezzo speciale, per forme o per pietre usate. In questo caso, la *parure* di brillanti include un elemento denominato *Ricordino*. Si tratta di un piccolo gioiello dal contorno circolare con spazio interno vuoto e bordo ricamato con pietre preziose.

La *parure* di diamanti e rubini, invece, si completa con una *Penna di Perle*; questa, denominata in altri documenti dell'epoca come *Pioggia*, o *piocha* in spagnolo, è caratterizzata dall'effetto ottenuto dalla sospensione del corpo centrale del gioiello mediante sottili fili metallici a mandorla che, con il movimento della testa, simulavano gocce di pioggia che scivolavano tra i capelli, ottenendo, quindi, un effetto, tra i tanti, particolarmente ricercato dalla sensibilità estetica barocca.

A queste parure si aggiungono, inoltre, una serie di pezzi realizzati a partire da pietre preziose di proprietà della Casa Caracciolo di Brienza. Così, la totalità dei gioielli consegnati alla marchesa Sofia Ruffo in occasione del suo matrimonio raggiunge un valore di 14.087 ducati.

Tra questi ultimi, nella zona inferiore della pagina, Miccione presenta un *Anello contornato di Diamanti e Smeraldo in mezzo di Casa, Fiocaglie di Smeraldi di Casa y Una Pioggina regalata dal Sig. Marchese alla d.a Sig^a. Marchesa*; monili che presentano evidenti similitudini con quelli sfoggiati da *Enrica Ruffo di Scilla* nel ritratto anonimo datato intorno al 1722 (75).

L'inventario conservato nell'archivio Caracciolo di Brienza è, dunque, un testo di eccezionale valore documentario, sia per la varietà dei modelli presentati, sia perché in questa ricchezza esibisce i caratteri, la nomenclatura e le forme dei gioielli allora abitualmente presenti nei patrimoni delle famiglie più nobili di una capitale. Nel loro insieme documentano il gusto "moderno" di questa società.

Nella "Biblioteca Nacional de España" (BNE), poi, si è reperito e studiato un altro imprescindibile strumento di analisi per questo tema, ovvero un album con rilegatura in tela (DIB/14/29, 370x290 mm) che riunisce un insieme di 72

(72) Collezione privata. Si veda Pisano (1994), p. 99.

(73) Madrid, Museo Cerralbo, n° di inv. 01735.

(74) Si veda P. MULLER, *Joyas en España, 1500-1800*. New York, 2012.

disegni di “progetti” per gioielli, montati in 63 pagine (76). Presumibilmente, in origine l’album contava più pagine di quelle che presenta attualmente, come si evince dalle pieghe a fisarmonica rimaste vuote nel tomo. L’album, di provenienza sconosciuta, probabilmente fu assemblato sul finire del XIX secolo, quando Isidoro Rosell, primo direttore della Sala della Stampa della BNE tra gli anni 1845 e 1879, dovette raccogliere in un unico volume i disegni di gioielleria del XVIII secolo conservati in quella sede. Buona parte dei grafici sono incollati su un supporto aggiuntivo, sia a pagine piene, sia in gruppi di tre bozzetti.

Relativamente alle tecniche, troviamo disegni realizzati unicamente a matita, altri a penna d’oca e guazzo con tinta grigia ed anche molti a penna d’oca e guazzo di diversi colori. Priscilla Muller citò per la prima volta nel 1972 alcuni di questi nel suo libro *Jewels in Spain* (77), datandoli sul finire del XVIII secolo, senza, tuttavia, leggerli puntualmente con l’attenzione che meritano.

Si tratta di prototipi di notevole valore e senz’altro coerenti alle tipologie più diffuse in quel contesto, considerato che essi presentano evidenti analogie con quelli realizzati in occasione del matrimonio dell’Infanta Maria Luisa di Borbone (1764) o con quelli eseguiti per l’inventario dei gioielli lasciati alla morte della regina Maria Amalia di Sassonia nel 1760 (78), ma soprattutto, con quelli realizzati, a partire dal 1778, nella *Real Fábrica de Platería*, opificio nel quale, analogamente a quanto nel regno di Napoli accadeva a San Leucio o a Capodimonte, si producevano manufatti in argento e in metalli meno nobili e gioielli più o meno preziosi per la clientela spagnola di varia estrazione.

Ad ogni modo, l’elevato numero di disegni fa di quest’album una magnifica testimonianza della gioielleria in voga sul finire del Settecento in Spagna, comparabile solo con i libri di *pasantías* o con i disegni del Códice de Guadalupe (79).

Al suo interno è possibile riconoscere con sicurezza almeno tre gruppi di disegni ben differenziati, ai quali dobbiamo aggiungere una serie di disegni di varia natura e senza alcuna relazione apparente col resto. Tra i gruppi citati, il più rilevante in quanto a numero di bozzetti simili, è quello che fondamentalmente riuniamo in base a due fattori, l’unità morfologica, indipendentemente dalle diverse qualità tecniche impiegate, e la identica tipologia di carta su cui furono realizzati.

Questo primo gruppo di disegni pare corrispondere a una serie di progetti composti a mo’ di catalogo destinato alla vendita dei pezzi. Ciò risulta evidente soprattutto nel DIB/14/29/26 dove, nella zona inferiore, è scritto con penna d’oca: “*este aderezo sin la Piocha, y una flor en su lugar, costara unos 17- a 18 mil r^s / en ensaladilla de 14 á 15 mil*”. Allo stesso modo, il DIB/14/29/34 presenta nella zona inferiore destra la legenda “*estas me gustan*” (“queste mi piacciono”). Se la prima iscrizione è chiaramente attribuibile alla mano del gioielliere che propone varie possibilità di preventivi in funzione dei pezzi che compongono la *parure*, la seconda risponde certamente alla persona che sembra scegliere un completo tra quelli messi a disposizione.

Per di più, è importante sottolineare come la differente tecnica rappresentativa sembri riflettere due finalità distinte. Infatti, da un lato troviamo disegni che potremmo qualificare come “progetti di lavoro”, nei

(75) Collezione privata. Si veda Catello (1982), p. 46.

(76) Barcia (1906), p. 320, n° 2299-2361. Sulla copertina dell’album si legge quanto segue: “Dibujos / de / Joyas / N^{os} Cat. 2299 a 2361 / (63 dib^s. porque hay dos dupl^s). / Hay 72 dibujos en 63 hojas”.

(77) Concretamente si riferì ai disegni DIB/14/29/2 e DIB/14/29/3. Muller (1972/2012), pp. 159, fig. 263 e p. 162, fig. 270.

(78) Si vedano rispettivamente Aranda Huete (1998) e Aranda Huete (1993).

(79) I *libros de pasantías* (Barcellona, Valencia, Granada o Siviglia) raccolgono i disegni degli esami che permettevano agli orefici l’accesso al sistema corporativo. Il cosiddetto “Joyel de Ntra. Sra de Guadalupe” di Cáceres, invece, raccoglie le raffigurazioni delle donazioni fatte in onore della Madonna dai sacerdoti presenti nelle chiese, ovvero senza particolare cura ed esperienza tecnica. Entrambi i casi analizzati si impongono come importanti documenti di studio della gioielleria del XVIII secolo, ma non presentano la complessità e la perizia grafica dell’album della BNE. Si vedano Dalmases (1977) e Arbeteta Mira (2008).

quali si apprezza una maggiore precisione tecnica nella realizzazione materiale dei gioielli; dall'altro lato disegni tecnicamente ben eseguiti dal punto di vista artistico, che pare fossero destinati a far parte di un catalogo da mostrare a un possibile acquirente.

Il primo sottogruppo è composto, infatti, da disegni carenti di intenzionalità artistica, nei quali la tecnica è subordinata alla rappresentazione fedele dell'oggetto da realizzare. In quest'ottica, è possibile presumere che il destinatario finale dei grafici non fosse altri che l'artigiano incaricato di eseguire materialmente il gioiello. Nel secondo sottogruppo si riscontra un alto livello nell'applicazione dei guazzi grigi, destinati a dare spessore ai volumi dei pezzi, oppure nell'uso di tonalità verdi, blu o azzurre che accentuano la veridicità dei gioielli rappresentati. Denominatore comune ai disegni del primo blocco è l'uso di una stessa tipologia di supporto cartaceo.

Passiamo ora a occuparci del secondo gruppo di disegni. Questo sarebbe stato composto in principio da quattordici grafici di eccellente fattura, forse tra i più notevoli dell'intero album tecnicamente parlando. I gioielli qui rappresentati corrispondono a quelli in voga nelle corti europee a cavallo tra fine XVIII secolo e inizio del XIX secolo. Una loro lettura critica a paragone con alcuni ritratti spagnoli dell'epoca evidenzia sottili differenze, quali una maggiore fantasia nel disegno e una maggiore complessità tecnica, che ci inducono a pensare se non a una loro possibile origine straniera, a una più diretta ispirazione francese.

Nell'esame di questa raccolta risulta pure utile il confronto con alcuni grafici di gioielleria conservati alla Biblioteca della Fundación Lázaro Galdiano di Madrid (IB), datati tra la fine del XVIII secolo e inizio del XIX secolo. Tra questi, interessa mettere in risalto i quattro che presentano grandi similitudini, tanto tecniche quanto stilistiche, con i disegni della Biblioteca Nacional. Si tratta di un disegno per *ramo de pecho* (gioiello con motivo floreale che decorava la scollatura); due disegni di fiori isolati; e uno per una *pioggia* decorata con perle a forma di mandorla. Realizzati a piuma d'oca e guazzo con tinta grigia, la tecnica già utilizzata nei disegni della BNE, ma con una precisione nell'esecuzione di livello leggermente inferiore ai precedenti, presentano temi figurativi identici a quelli finora esaminati, come il mazzolino di fiori che chiude la *pioggia* rappresentata nei disegni DIB/29/14/40 e IB 14851-106; e i fiori isolati presenti in IB 14851-104 e in IB 14851-105. Di fronte a queste evidenze dobbiamo pensare che i disegni della Biblioteca Nacional e quelli della Fundación Lázaro Galdiano fossero stati realizzati nello stesso ambito lavorativo che potrebbe riconoscersi nella Real Fábrica de Platería di Madrid di Antonio Martínez (80).

La ragione di questo riferimento si ritrova nella richiesta di un prestito fatta nel 1775 dal suo fondatore a Carlos III di realizzare un viaggio a Parigi e Londra al fine di perfezionare l'uso dei macchinari e conoscere i progressi sviluppati in questo campo. Di ritorno a Madrid, nel 1776, Martínez mise in evidenza alla corte le abilità acquisite nella produzione di ogni tipo di gioiello e pezzo di oreficeria, ed esibì i diversi oggetti di oreficeria e gioielleria, le stampe, i trattati e i libri di carattere tecnico acquisiti per arricchire le proprie competenze, per aggiornare i gusti di quella committenza e per diffonderli tra gli artefici (81). Martínez continuò così con il suo impegno di fondare una *Escuela de Platería* – origine della futura *Real Fábrica de Platería* –, progetto che una volta approvato fu ratificato con l'emissione di un Decreto Reale firmato dal re il 29 aprile del 1778.

(80) Si veda Arbeteta Mira (2003), pp. 16 e 19; e Antonio Martínez y la Fábrica de Platería (2011), p. 56. In quest'ultimo è raccolta la bibliografia aggiornata sulla Real Fábrica de Platería de Madrid.

Tonando all'album della BNE, passiamo ad analizzare un terzo gruppo di bozzetti composto da 4 fogli nei quali appaiono riprodotte collane a girocollo con un ciondolo da cui pende un elemento centrale dalla forma a mandorla (82). Sono realizzati unicamente a matita nera, tre su carta vergatina contrassegnata con lo scudo di Genova e un quarto su carta a trama liscia. Inoltre, due di questi sono firmati "Vilar me fecit". Sono pertanto gli unici disegni di tutto l'album di cui conosciamo l'autore. Dal punto di vista tecnico, si tratta di grafici di discreta qualità e si possono distinguere almeno due mani differenti con molta probabilità. La prima sarebbe quella che ha eseguito su carta genovese e corrisponderebbe al tale "Vilar", il quale dimostra una notevole conoscenza nell'impiego della matita nera, specialmente nelle ombreggiature. Al contrario, il DIB/14/29/21 risulta molto più grossolano, trattandosi fondamentalmente di una copia fedele e grezza del DIB/14/29/20, che riflette quel carattere formativo dominante nell'ambito della Real Fábrica de Platería a cui ci riferiamo. In quanto all'identità del disegnatore, è possibile ipotizzare che si tratti di un tal Bonifacio Villar, di cui si sa che formalizzò l'ingresso all'Academia de San Fernando nel 1814 per esercitarsi nel disegno mentre si formava nella Real Fábrica de Platería (83).

I bozzetti conservati nella Biblioteca Nacional de España e presso la Fundación Lázaro Galdiano si devono ritenere delle fonti di capitale importanza per lo studio della gioielleria spagnola sviluppatasi tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX. Hanno finalità diverse, dall'esibizione dei pezzi per la vendita, all'esercizio di apprendimento nella pratica del disegno, ma essendo finora poco indagati, possono aprire ed ampliare interessanti vie di ricerca accanto ai disegni presenti nel *Códice de Guadalupe* o a quelli dei *Libros de Pasanties*, finora considerati le uniche testimonianze grafiche sul gioiello settecentesco spagnolo conservate.

Jean-Henri-Prospér Pouget e la pubblicistica francese

La circolazione dei modelli francesi nell'Europa del XVIII secolo per l'arte orafa si avvale di differenti strumenti divulgativi nei quali si possono includere le *recueils de dessins de joaillerie* che, raggiungendo proprio in quest'epoca un'ampia diffusione (84), facilitano una certa omogeneizzazione dei gusti; e i trattati veri e propri. I primi, in particolare sono quaderni di disegni che si presentano all'artigiano per fargli riprodurre fedelmente quanto è rappresentato su carta, oppure agli allievi di scuole e laboratori che devono adattare quei modelli a un ambito commerciale e socioculturale specifico (85). A questi si aggiungono pubblicazioni (86) edite a Parigi, quali quelle di Mondon (1736-1751), Duflos (1767) o Van der Cruyken (1770), e, sul loro esempio (87), in Italia e in Inghilterra raccolte di disegni di gioielli che contribuiscono alla diffusione del "gusto moderno" diffuso dalla corte francese. È il caso di M. Albin, che pubblica a Roma il *Libro I. Disegni Moderni Di Gioiellieri Di Do. Ms. Albin Nel Anno 1744* in cui sono inclusi modelli di gioielli che prendono come punto di riferimento diretto i quaderni gallici; e l'opera del britannico Christian Taute edita intorno al 1750 (88).

Insieme ai *recueils de dessins de joaillerie*, in Europa si diffondono pure, come per l'Architettura, la Pittura, la Scultura o le Arti Decorative, autentici trattati di gioielleria. Tra questi, in particolare, quello di Pouget in cui, oltre a una vasta raccolta di grafici, probabilmente la maggior collezione di disegni di gioielli mai pubblicata da un solo uomo (89), sono inserite notizie circa l'origine delle pietre preziose impiegate in questa arte, le tecniche di taglio e

(81) Muller (1972-2012), p. 154.

(82) DIB/14/29/19; DIB/14/29/20; DIB/14/29/21 e DIB/14/29/22.

(83) Circa l'ingresso di Bonifacio Villar nell'Academia de San Fernando si veda Antonio Martínez y la Fábrica de Platería (2011), p. 51.

(84) Lanllier y Pini (1971), p. 104.

(85) Decrossas e Fléjou (2014), p.7.

(86) Si vedano rispettivamente MONDON, J., *Premier livre de pierreries pour la parure des dames: dédié à Madame T. D. J. par son très humble et très obéissant serviteur*. Parigi, chez Claude Duflos, graveur rue des Noyers, chez Mr Hasté serrurier, 1736-1751, DUFLOS, C., *Recueil de dessein de joaillerie: dédié à Monseigneur le comte de Saint-Florentin*. Paris, chez Claude Duflos, 1767, VAN DEN CRUYCEN, L., *Nouveau livre de desseins concernant les ouvrages de la joaillerie*. Parigi, (?), 1770.

(87) Si veda MORATO, E., "La stampa di moda dal Settecento all'Unità", BELFANTI, C.; GIUSBERTI, F., *Storia d'Italia. La moda*. Torino, Giulio Einaudi Editori, 2003, pp. 767-782.

(88) Evans (1970), p.154.

(89) Si veda: AA. VV. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 16, No. 6 (1921), pp. 133-138.

di lavorazione, e riferimenti a studiosi che hanno trattato quell'argomento nel corso della storia, una lista dettagliata dei gioiellieri attivi a Parigi a metà secolo e un registro delle onorificenze militari più diffuse in Europa in questo periodo. Nato principalmente per istruire le donne facoltose che si accingono ad approfondire le proprie conoscenze su questa disciplina, il lavoro di Pouget aveva probabilmente lo scopo di veicolare in Europa anche agli addetti ai lavori le caratteristiche della produzione orafa francese e di propagandare le competenze di alcuni artefici attivi a Parigi in questo settore per una committenza specificamente indicata dall'autore.

Jean-Henri-Prosper Pouget († 1769) è un orafo e commerciante di diamanti residente a Parigi che spicca soprattutto per il suo lavoro di disegnatore e incisore (90). Pubblica a Parigi nel 1762 il *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. Preceduta da un'ampia appendice teorica, l'opera è composta da un totale di 69 figure, organizzate in 79 *Planches*, che rappresentano alcuni modelli di gioielli in voga durante questo periodo: *Aigrettes, Girandoles, Boucles de fleurs, Bracelets, Fontagnes, Rubans de tête, Agrafes de corps, Boucles de sonlier*, etc. L'edizione del 1762 si completa con un secondo volume intitolato *Nouveau Recueil de Parures de Joyaillerie, Second Livre*, stampato a Parigi nel 1764 con un totale di 45 pezzi di gioielleria rappresentati su 80 *Planches* che seguono per forma e per stile quelli del primo volume (91). Il valore peculiare del suo lavoro sta più che nelle indicazioni critiche o culturali, di fatto brevi e generiche, nell'abbondanza delle immagini che compongono un repertorio molto ricco delle varianti di gioielli in uso all'epoca della pubblicazione, completata da una puntuale nomenclatura dei pezzi, molto utile ai fini di questo studio.

La sua opera a stampa è stata usata come esempio da altri autori in dizionari e guide di artisti e incisori francesi (92).

La presenza di varie edizioni dell'opera nell'ambito delle raccolte librerie ispano-borboniche (Biblioteca Nacional de Madrid o la Biblioteca Nazionale di Napoli) (93) dimostra la sua ampia diffusione e il valore di opera di ampia consultazione avuto dopo la pubblicazione.

Forme e caratteristiche nella varietà dei modelli

L'obiettivo del capitolo è quello di analizzare le caratteristiche morfologiche dei modelli di gioielli che in maggior numero sono catalogati nelle fonti sinora analizzate e che si ritengono quelle più diffuse nelle corti di Madrid e di Napoli.

A questo scopo si intrecciano le informazioni desunte dal variegato repertorio iconografico esaminato – dipinti, disegni e pubblicistica – con quanto è già stato evidenziato dalla storiografia, con l'obiettivo finale di aggiornare e implementare quanto finora noto.

La produzione orafa settecentesca, caratterizzata da una certa continuità formale nel corso del secolo dovuta alla sua difficoltà tecnica e alla preziosità dei materiali, riflette la cultura figurativa coeva che vede il prevalere di forme curve complesse e ricerca nella forma e nell'articolazione complessiva degli elementi effetti di stupore, enfaticizzazione della lucentezza, abbondanza di contrasti cromatici. L'arte barocca, si sa, ha come scopo principale quello di meravigliare: in architettura con decorazioni sfarzose e fantasiose, nella pittura, nella scultura e nelle arti decorative con composizioni complesse e movimentate. La linea curva non è mai regolare, ma complicata come quelle dell'ellissi, della parabola o delle spirali, e si esibisce in modo non esplicito,

(90) Larousse (1766-1777), p. 1537.

(91) Guilmard (1880), p. 254.

(92) Si vedano rispettivamente COHEN, H., *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle*. Parigi, A. Rouquette, 1912, p. 820 e CHENNEVIÈRES, P. (dir.), *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*. Paris, Librairie Tross, 1987, p. 145.

(93) Si vedano rispettivamente Biblioteca Nacional de España, sigla: 3/36817 y *Biblioteca Nazionale di Napoli*, collocazione: BIB. PROV. 12. 335.

ma ulteriormente articolato da intersezioni o sovrapposizioni, perché potessero risultare quasi inspiegabili. Non è un caso, quindi, se nella produzione orafa si prediligano motivi a goccia, a ferro di cavallo, ovoidali o a geometria complessa; né se prevalgano i fiocchi, i fiori o le frecce con profilo concavo.

Al parametro della complessità, risponde, in particolare, l'attenzione a non avere nulla in forme semplici, perché tutto deve apparire come il frutto di un virtuosismo estremo, al fine di destare una sorprendente meraviglia. Anche l'idea di non lasciare alcun vuoto nella realizzazione di un'opera, condiziona molto il linguaggio: se in un quadro ogni centimetro della superficie viene sfruttato per inserire quante più figure possibili, in uno spazio architettonico non si lascia neanche una minima parte vuota, priva di stucchi, cornici o inserti di finto marmo. Il risultato finale è quello di ottenere una «densità» evidente, sovrabbondante e sempre molto ricca.

La decorazione, in realtà, contribuisce pure a rendere effetti illusionistici, per cui i finti marmi o le dorature sono utilizzate in sovrabbondanza, per creare l'effetto di preziosità non reali ma solo apparenti. Nella scultura, a esempio, il virtuosismo tecnico consente di imitare nel duro marmo aspetti di materiali più morbidi; così nei gioielli lo smalto rende alle superfici metalliche variazioni cromatiche evidenti e le pietre variamente sagomate amplificano la lucentezza dei supporti in oro; così come spesso questi ultimi sono configurati in modo da definire elementi tradizionalmente confezionati in materiali tessili, raggiungendo una rigidità pressoché insolita per quelle forme.

Altro aspetto da evidenziare è la ricerca sensoriale tipica della cultura artistica settecentesca, legata alle idee di Locke, che sottrae l'anima dalla noia, provocando quel sovra coinvolgimento emotivo, quella immediatezza sensoriale, indispensabili per il periodo (94). Tanto è vero che negli orecchini, negli spilli da capigliatura e nei pettorali, a esempio, non mancano elementi in movimento continuo per ottenere effetti di stupore e sorpresa di rara difficoltà tecnica, che impongono l'uso di giunzioni mobili e sospese. Nella varietà ornamentale e nella ricchezza iconografica del gioiello barocco (95), al pari di quanto accade per le strutture decorative di stucchi, arredi, pavimenti e partiti architettonici vari, i temi floreali e i fiocchi sono molto diffusi.

Il motivo vegetale, in particolare, conquista notevole fortuna nella produzione artistica sin dalla metà del XVII secolo, quando in Europa, l'invasione di piante esotiche provenienti dal Nuovo Mondo, dalla Penisola Balcanica e dall'Asia Orientale, scatena la passione per le piante bulbose dai colori vivi. Emblema del XVII secolo è il tulipano. Questo nuovo fiore suscita non solo l'interesse di botanici e naturalisti, ma diviene un vero e proprio prodotto di lusso tale da dar vita al fenomeno della "tulipomania" che riguarda soprattutto l'abbigliamento. Durante i primi anni del XVII secolo appaiono i cosiddetti *Florilegi*, testi stampati e colorati con acquerelli che raccolgono le rappresentazioni dei fiori più apprezzati dell'epoca. Sebbene molte di queste opere siano strettamente legate all'ambito scientifico, presto vengono utilizzate da pittori, tessitori, gioiellieri e orafi. Nicholas Cochin, per esempio, pubblica a Parigi, nel 1645, il *Livre Nouveau de Fleurs très útil pour l'art d'Orfeverrie, et autres*, un'opera che, destinata a gioiellieri, orafi, artigiani del corallo e pittori di ceramica, è concepita proprio come un quaderno di modelli da imitare. Un altro testo di grande importanza per la definitiva introduzione delle forme vegetali nella gioielleria europea del XVII e XVIII secolo è il *Livres De Fleurs Propre pour*

(94) Gambardella (2004), p. 17.

(95) Vaquero Martín (2000), p.592

Orfevres Et Graveurs, realizzato e pubblicato a Parigi da Jacques Vauqueren nel 1680. Questo incisore, attivo a Blois durante la seconda metà del XVII secolo e membro di un'importante famiglia di orafi, introduce definitivamente il motivo floreale nel campo della gioielleria, trasferendovi il motivo della ghirlanda e del *bouquet*, tipico delle nature morte dell'epoca.

La fortuna del motivo vegetale si lega, peraltro, proprio al fatto che finché non si commercializzano le pietre preziose provenienti dalle miniere aperte nel Settecento, nei gioielli il virtuosismo del disegno prevale sul valore intrinseco del materiale impiegato. Il motivo floreale si adatta a questa esigenza, rispondendo pure alle restrizioni imposte dalle leggi suntuarie che impediscono l'accesso a materiali preziosi da parte della società arricchita e senza titoli, e determinando il successo di nuove forme di gioielli (96).

Il motivo del fiocco ricorre prevalentemente tra gli anni '40 e gli anni '60 del Settecento: appare in Francia durante il XVII secolo dove è conosciuto come *sévignés* e deriva da quei fiocchi tessili con cui prima si fissavano i gioielli (97). Presto il tessuto viene sostituito dal metallo prezioso, rendendo questo motivo parte del gioiello. All'inizio si posizionava al centro o su un lato del vestito, poi passa ad ornare il collo delle dame con il nome di *noeuds de col* o *lazo de pescuezo*. Pouget raccoglie nel suo trattato numerose varianti di fiocchi, dai modelli a ghirlande per i capelli (*para lazo de pescuezo*) a quelli per il petto (*lazos de pecho*), evidenziando come questo sia uno dei temi formali più graditi.

Tra i vari temi, la produzione settecentesca delle corti borboniche si caratterizza pure per la profusione di colori; nel gioiello questa è resa, sia dallo smalto - limitato in alcuni periodi a sottili tocchi di colore -, sia da un uso importante di pietre colorate, in particolare di zaffiro, topazio e rubino, distribuite su tutti i pezzi che compongono le parure, in modo da ottenere una varietà cromatica e una brillantezza diffuse "dalla testa ai piedi", in accordo con il carattere teatrale e scenografico che caratterizza l'intera produzione barocca (98).

Lungo il corso del secolo si alternano, infatti, fasi in cui prevale la presenza di smalto a quelle in cui predomina l'uso di pietre preziose, ciò in funzione dell'impoverimento delle miniere delle Indie orientali (99) e della successiva apertura delle miniere del Brasile nel 1720, dopo la quale nuovamente le pietre aumentano a favore di un aspetto progressivamente più delicato delle parti metalliche, in modo da esaltare al massimo lo splendore delle pietre incastonate e da rendere evidente l'adesione agli indirizzi rococò che prediligono composizioni con membrature sottili, ottenute per successive frantumazioni della linea retta o continua. Questa tendenza è evidente proprio negli ornamenti da corpetto spagnoli, nei quali si usano a profusione l'oro e le pietre colorate, come appare, a esempio, nel bouquet di fiori proveniente della Real Basilica de Nuestra señora del Pilar oggi conservato al Victoria&Albert Museum di Londra.

Va detto, inoltre, che proprio in Spagna sin dall'antichità si era scoperta la possibilità di reperire smeraldi e rubini imperfetti o di piccole dimensioni nelle miniere del nord e del sud della penisola, adatti a configurare gioielli di un certo pregio, ma soprattutto capaci di alimentare un particolare apprezzamento per la presenza di queste gemme nei gioielli della cultura autoctona. Sensibilità che, appunto si conferma anche in questo secolo, seppure sfruttando le pietre più pregiate che ora si possono prelevare in Messico, Perù, Brasile e Colombia e non più nella Spagna stessa dove

(96) Si veda CASPRINI, L., "Florilegio simbolico. Il significato dei fiori nei gioielli del XVII e XVIII secolo", in L. LENTI, D. LISCIA BEMPORAD, *Gioielli in Italia. Sacro e profano, dall'antichità ai giorni nostri*. Venezia, Skira, 2001, pp. 101-131.

(97) Phillips (2012) p. 118.

(98) Muller (2012), p. 155.

(99) Phillips (2012), p. 124.



Fig.10. Ignoto, insieme di tre spilloni per capelli dalle forme fantastiche. Madrid, BNE, DIB/14/29/1.

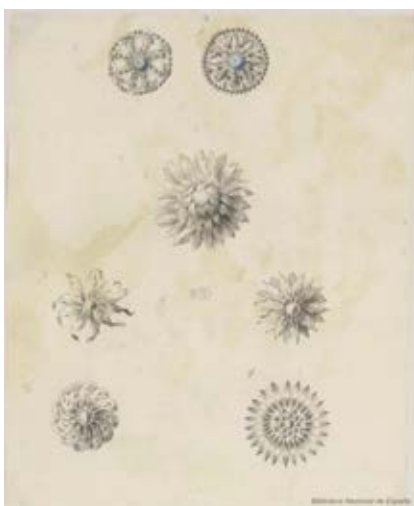


Fig.11. Ignoto, repertorio di bottoni per capelli a forma di fiore o rosa. Madrid, BNE, DIB/14/29/3.

rispetto a quelli sono più modeste.

Negli ultimi decenni del secolo, poi, il superamento dell'originalità di molti temi spinge verso una bizzarra combinazione degli elementi decorativi fino ad allora impiegati, dando vita a esemplari di grande eterogeneità e con strutture di supporto più esili ma maggiore presenza ornamentale: le piume si uniscono ai fiori, agli insetti o ad altre figure animali.

I modelli

Immaginando di seguire una sequenza ordinata che accompagna la figura femminile dalla testa ai piedi, la gamma dei gioielli ricorrenti nella moda settecentesca nei contesti di Napoli e di Madrid si presenta generalmente come un insieme unitario (*parure o aderezo* per francesi e spagnoli; *Indirizzo o Concerto*, dai documenti napoletani) con elementi figurativi e materiali omogenei, diversamente dimensionati a seconda della collocazione, ma sono numerosi i casi in cui l'assortimento del completo varia in base al gusto o alla possibilità economica del committente.

Gli *aderezos* in questo periodo possono essere sia in oro che in argento, decorato con pasta di vetro colorato nelle tonalità che vanno dal giallo al rosa chiaro. Ciò perché questi materiali soddisfano le esigenze di quelle dame che, non potendo accedere a manufatti realizzati in oro e pietre preziose, si accontentano di materie prime meno nobili (100).

In linea generale possiamo affermare che il completo femminile si componeva di: ornamenti per il capo, orecchini, collane, ornamenti per il petto, bracciali, anelli e, talvolta, decorazioni da appuntare sull'abito. Gli uomini generalmente si ornavano, invece, con bottoni di diamanti, fibbie sulle calze e sulle scarpe, fermagli sulle cravatte, stemmi militari, anelli e vari elementi preziosi di galanteria. In Spagna, in particolare, è noto che la quantità di gioielli usata dagli uomini era minore rispetto al resto d'Europa, in ragione di un limite ufficiale che imponeva di indossare solo catene al collo e distintivi per il cappello, a cui si potevano aggiungere pendenti relativi agli ordini cavallereschi o di tipo religioso (101).

Ornamenti per il capo

Come afferma Aranda Huete (102), già nel XVII secolo le dame ornano i capelli con nastri e fiocchi di tessuto, che presto diventano di metallo e pietre preziose. Durante i primi decenni del XVIII secolo, in concomitanza con lo sviluppo verticale delle pettinature, necessario per rivaleggiare con gli uomini che dominavano nella scena sociale, compare un'ampia varietà di disegni per questi accessori che vanno dai semplici *spilloni* (termine specificamente usato a Napoli), ai delicati *airones* (*aigriette* o *tuppo*), fino ad arrivare alle più complicate *piochas* (o *pioggia*).

Gli *spilloni* per capelli sono composti da un bottone superiore con disegno geometrico adornato con pietre, perle o un elemento fantastico, e un ago (Fig. 10). La loro funzione, oltre quella di adornare i capelli, è quella di sostenere le complicate pettinature. Quando il bottone resta sospeso dalla lancetta con un perno di filo metallico a forma di spirale, abbiamo il caratteristico effetto *à temblant* (103), ovvero tremante.

I modelli di spilloni più diffusi durante il XVIII secolo sono quelli ereditati dal secolo precedente a forma di fiore e di farfalla: in questo caso non è semplice la distinzione con lo stesso elemento impiegato come ornamento

(100) Arbeteta Mira (1998), p.63.
 (101) Phillips (2012), pp.119-120.
 (102) Aranda Huete (1999), p. 377.
 (103) Müller (1972/2012), p.155.

del décolleté (Fig.11). L'unico elemento distintivo tra i due gioielli sembra essere il sistema di fissaggio, che poteva essere una molletta o una lancetta. Insieme a questi modelli, spiccano gli spilloni a forma di freccia (Fig.12).

La *piocha* è, senza dubbio, il gioiello per capelli più impiegato durante il XVIII secolo. La sua origine è controversa: Letizia Arbeteta collega la *piocha* settecentesca a quegli elementi a forma di goccia o lacrima che pendono dalle pettinature femminili all'epoca di Filippo II (104). Aranda Huete, dal canto suo, asserisce che l'origine di questi pezzi sia da far risalire alla *garzota* o all'*airón*: la prima è composta da un pezzo a forma di bottone dal quale nascono grandi piume bianche, mentre l'*airón*, ripetendo il disegno precedente, è formato da piume nere. Tuttavia, a causa della scarsità e dell'alto costo delle piume, queste sono sostituite da pezzi metallici. Con il passare degli anni questi pezzi di stilizzano: il metallo impiegato è scarso e le pietre numerose, a volte posizionate a mo' di ciondolo (105).

In quanto all'origine della parola "*piocha*", questa deriva dall'italiano "*pioggia*". Il nome allude all'effetto che si ottiene sospendendo dal corpo centrale del gioiello attraverso sottili fili metallici dei pezzi a forma di mandorla che, con il movimento della testa, simulano gocce di pioggia che scivolano tra i capelli. Tuttavia, in seguito all'analisi di alcuni documenti (106), si evince che l'uso della parola "*pioggia*" fa anche riferimento agli elementi pendenti che decorano gli orecchini *girandole* ed altri gioielli.

Durante il XVIII secolo in Spagna si mantiene l'uso dell'*airón*, pure con la denominazione francese di *aigriette*. A Napoli, invece, esiste un termine locale specifico utilizzato per designare questo tipo di pezzi che è il *tuppo*. Giovanni Miccione nei disegni realizzati per Casa Caracciolo di Brienza nel 1773 rappresenta due esemplari di *tuppo*, uno di brillanti (Fig.13, l'altro di rubini). Così come tra i grafici della BNE sono rappresentati (Fig.14) diversi modelli di *aigriette* di chiara ispirazione francese, in forme varie e molto complesse. Il modello classico di *aigriette* rappresentato da Miccione dà, così, luogo a complicati pezzi caratterizzati dalla decorazione con forme vegetali e pezzi à *pendant* assimilabili alle *piochas*.

Durante questi anni, il modello di *piocha* più diffuso è quello formato da una piuma stilizzata decorata da pietre. In certe occasioni, la *piocha* presenta un

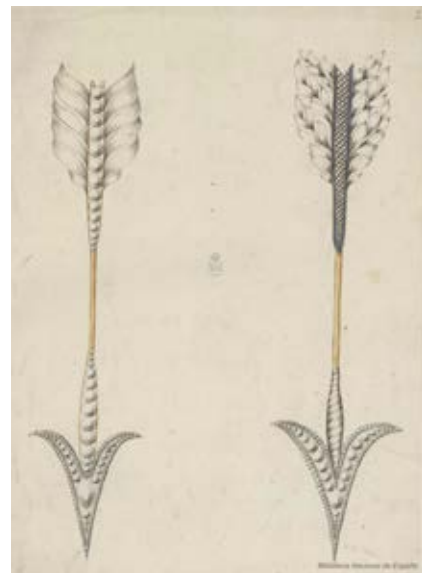


Fig.12. Ignoto, due spilloni per capelli a forma di freccia. Madrid, BNE, DIB/14/29/2.



Fig. 13. Giovanni Miccione, *Tuppo*, 1773. Napoli, Archivio di Sato di Napoli, Caracciolo di Brienza, Fs. 33.

Fig. 14. Ignoto, insieme di *airones* e *piochas*. Madrid, BNE, DIB/14/29/46.



(104) Arbeteta Mira (1998), p. 59.

(105) Aranda Huete (1999), p. 378.

(106)A .S.B.N., Banco del Salvatore, giornale copie polizze, Matr. 1045, 3 marzo 1750, recogido por Catello (1982), p. 37. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale di Cassa, Matr. 1417, 30 ottobre 1742, p.532 retro, si veda Catello (1982), p. 37. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale di Cassa, Matr.1377, 3 giugno 1740, si veda Catello (1982), p. 36.



Fig.15. *Insieme di piogge per capelli.* Madrid, BNE, DIB/14/29/61.



Fig.16. *Pioggia per capelli con piume, nastri e fiori.* Madrid, BNE, Madrid, DIB/14/29/41.

aspetto simile al *ramo de pecho*, complicando il riconoscimento di questi pezzi nei disegni e nei ritratti dell'epoca. L'ambiguità e la possibilità di essere impiegati sia come ornamenti dei capelli sia come *joya de pecho* contribuisce alla loro vasta e rapida diffusione durante il XVIII secolo. A partire dagli anni '30 i disegni si complicano e appare la *piocha* con nastri, piume e pietre incastonate (107), realizzata, generalmente in argento con l'interno dorato e decorata con pietre preziose e cristalli colorati.

Durante gli anni '40 del Settecento, i modelli di *piocha* ripetono gli schemi vegetali dei *ramos de pecho* con i quali le dame decorano le scollature dei vestiti allo scopo di creare una certa uniformità nella *parure*. Da questo momento, poi, i modelli cominciano a mischiarsi, dando vita a pezzi di grande fantasia e complessità tecnica (Fig.15 e Fig.16).

Analizzando i disegni e i ritratti dell'epoca, si evince che pure la *piocha* fosse smontabile, in modo, che il suo aspetto potesse variare in funzione dell'occasione o dell'*aderezo* che l'accompagnava. Bisogna, inoltre, sottolineare che i pezzi di ornamento dei capelli qui esposti non furono gli unici impiegati durante tutto il XVIII secolo. Sulle capigliature le dame settecentesche insieme alle *piochas* e agli spilloni, inserivano pure bottoni semplici decorati con pietre, grandi o sparse; fili di perle; reti di fili d'oro; diademi e tiare.

Orecchini

In questo periodo, il progressivo abbandono delle pettinature appariscenti che nascondevano le orecchie a favore di acconciature raccolte e discrete sviluppate in verticale, le scollature più ampie e il viso scoperto portano a focalizzare l'attenzione sul collo e sulle orecchie, dove i gioielli devono spiccare per lucentezza e movimento, esaltati a loro volta dai sottili giochi di luci e ombre prodotte dall'illuminazione sulla pietra brillante e, di conseguenza, a non trascurare mai l'uso degli orecchini (108).

Tra questi uno dei modelli più diffusi è il *pendeloque*. Sebbene alcuni studiosi affermino che questo raggiunse l'acme della fortuna negli anni '70, in Spagna si utilizza già a partire dall'inizio del secolo (109). Sono composti da un *broquelillo* o bottone circolare, ovale o geometrico, dal quale pende un corpo intermedio a forma di fiocco dal quale, a sua volta, si sviluppa un pezzo a forma di mandorla o lacrima (Fig.17, Fig.18, Fig.19).

Di norma, nei trattati di gioielleria i modelli di orecchini di tipo *pendeloque* e *girandole* appaiono rappresentati insieme. Anch'essi potevano essere smontati in modo che tutti gli elementi potessero essere combinati con estrema facilità. In questo modo, mantenendo il *broquelillo* come corpo centrale, il *pendeloque* poteva diventare un *girandole* con aumentato numero dei pezzi pendenti. Il termine deriva dai candelabri in uso nel tempo, ornati da elementi di cristallo pendenti.

Molti degli orecchini che oggi appaiono in uso nelle zone rurali, specialmente quelli abbinati ai costumi regionali, hanno avuto origine dal *girandole* (110). La sua forma è ispirata ai nastri di seta che durante il secondo quarto del XVII secolo si impiegavano per decorare gli orecchini; ha parte frontale decorata da pietre e parte interna smaltata, peculiarità che diminuisce nel progressivamente al passare dagli inizi del secolo in avanti. Sebbene in Francia esistano attestazioni di questi modelli già negli anni '40, dovute alla circolazione dei disegni di Arnold Lulls, il *girandole* raggiunge

(107)Aranda Huete (1999), p. 379.

(108)Mascetti e Triossi (1990), p.43.

(109)Aranda Huete (1999), p. 387.

(110)Arbeteta Mira (1998), p. 61.



Fig.17. Orecchino *pendeloque*. *Broquelillo* geometrico, fiocco e pendente. BNE, Madrid, DIB/14/29/4.

Fig.18. Orecchino *pendeloque*. *Broquelillo* circolare, fiocco e pendente. BNE, Madrid, DIB/14/29/36/1..

Fig.19. Giuseppe Bonito, *La reina María Amalia de Sajonia*, 1744 circa, dettaglio. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº inv. 2357.

maggior popolarità negli anni '60 del secolo grazie ai disegni di Gilles Légaré.

Nel corso del secolo, questo modello, come il resto della gioielleria, tende a essere modificato nelle dimensioni, al punto che potremmo dire che nei primi decenni prevalgono modelli dai corpi allungati e sul finire quelli più corti ed ampi (Fig.20, Fig.21 e Fig.22).

Esso è molto popolare presso tutte le corti europee. In ambito partenopeo, per esempio, il *girandole* viene denominato "*fioccagli*", ed è abbondantemente usato da dame e regine nelle varianti più semplici, o decorati con pietre preziose, generalmente diamanti.

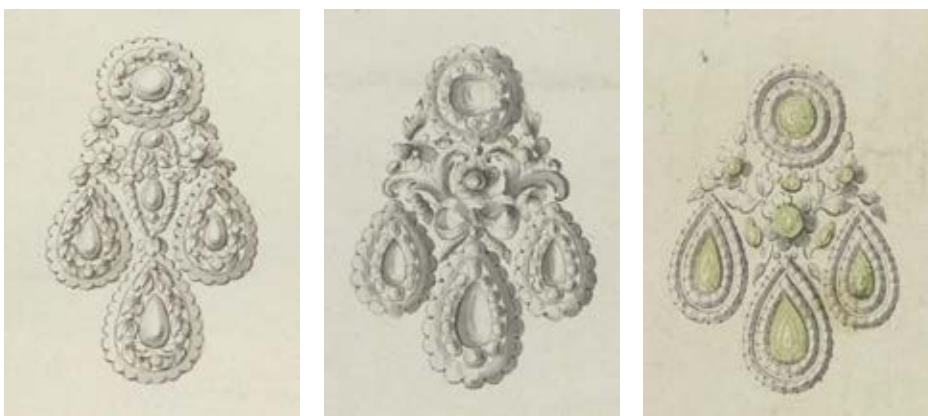


Fig.20. Orecchino *girandole*. Evoluzione finale del modello verso forme strette e allungate. BNE, Madrid, DIB/14/29/27.

Fig.21. Orecchino *girandole* decorato con pietre verdi. BNE, Madrid, DIB/14/29/30.

Fig.22. Orecchino *girandole*. Si osservi il fiocco come elemento centrale, che sarà nel corso del XVIII secolo motivo rappresentativo della gioielleria del periodo. BNE, Madrid, DIB/14/29/34.

Collane

Nella struttura vestimentaria femminile nel XVIII secolo, come già anticipato, la scollatura diventa progressivamente più ampia, dando libero sfogo all'uso di spille, nastri, *ramos*, *petos* e, principalmente, di collane. Per questi accessori, a partire dal terzo decennio del secolo, i motivi diventano sempre più complessi con la novità del nastro come motivo principale e con la presenza di un elemento centrale come una croce, un bottone gioiello, una pietra o una perla a forma di pera; prima, invece, il pezzo più impiegato per eccellenza nell'ornamento del collo era stato il filo di perle, ad uno o più giri,

(111)Tra i beni catalogati alla morte della regina Maria Carolina d'Austria nel 1793 appare, per esempio, un "*filo di perle con brillante*" dal valore di 5630 ducati, lasciato in eredità a sua figlia Maria Cristina. Si veda Catello (1972), p. 27.



Fig. 23. Ignoto, *pinjante* o *corbata*, XVIII secolo. Madrid, BNE, DIB/14/29/12/1.

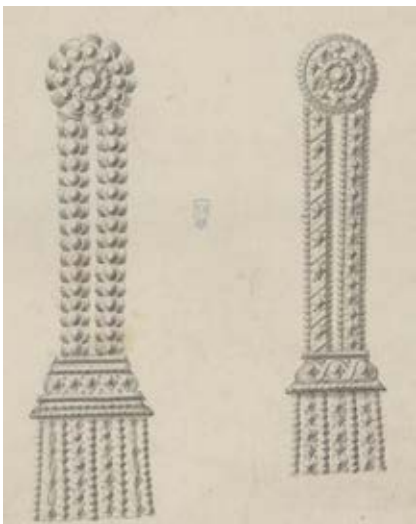


Fig. 24. Ignoto, *corbata*, siglo XVIII. Madrid, BNE, DIB/14/29/15/1.

Fig. 25. Ignoto, *Devota*, XVIII secolo. Madrid, BNE, DIB/14/29/23.

Fig. 26. Ignoto, *Collana con sviluppo a ferro di cavallo*, XVIII secolo. Madrid, BNE, DIB/14/29/22.

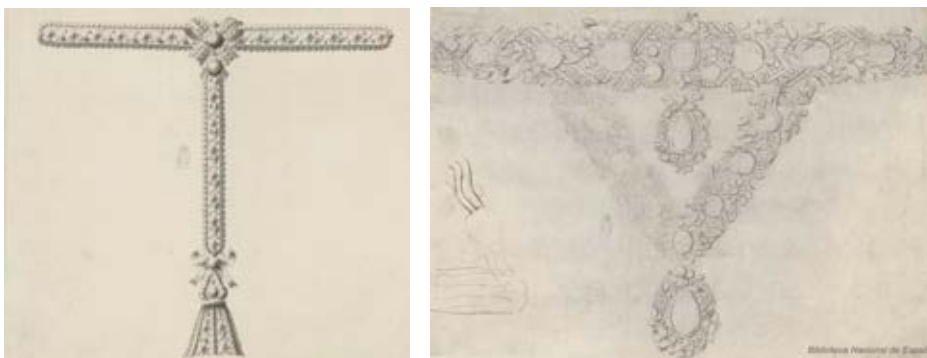
di fili sottili a girocollo, rimasto comunque in voga sia nella corte madrilenana, sia in quella napoletana (111).

A partire dagli anni '40, appaiono nuovi modelli denominati *corbata* e *devota*. Il primo andava indossato aderente al collo e sostenuto da una chiusura di nastri di tessuto e presentava una moltitudine di disegni: pendente a forma di fiocco e corpo pendente a mo' di *jabot*, fiocco semplice o *jabot* di pietre, tra gli altri. (Fig. 23 e Fig. 24).

La *devota* (112), molto popolare tra le dame dell'epoca, era un girocollo composto da anelli di diverso disegno con fiocchi e pezzo centrale da cui parte una diramazione a forma di "T" (Fig. 25). L'arricchimento delle forme tipico della metà del secolo determina la graduale complicazione della collana con l'introduzione di uno o due ciondoli a forma di ferro di cavallo che coprono il décolleté (Fig. 26).

Croce

La croce, motivo ornamentale femminile e maschile, se durante il XVI ed il XVII secolo ha valore di tipo religioso, a partire dal Settecento, acquisisce progressivamente un carattere civile e il suo uso tra i gioielli si diffonde



ampiamente tra le donne dell'epoca. Esse vengono appese a nastri di tessuto, preferibilmente di velluto nero; sospese a fili di perle a mo' di pezzi centrali; o disposte a mo' di ciondoli pendenti col nome di *crúz de pescuezo*. Possono apparire anche come evoluzione delle *devotas* quando sono a croce latina, decorate con brillanti o con pietre colorate. A volte accompagnate da orecchini dal disegno simile, formano una parure (Fig. 27 e Fig 28).

Decorazioni per il petto

La decorazione del petto acquisisce, durante i primi decenni del XVIII secolo, un'importanza capitale, poiché nelle corti di Madrid e di Napoli si diffonde un modello di abito femminile francese caratterizzato da maniche a palloncino, gonna dritta, aperta e con una lunga coda e, principalmente, da un corpetto piuttosto scollato (113). Di conseguenza elementi lussuosi come il *petto* (o *peto* in spagnolo) acquisiscono grande fortuna, principalmente, tra regine e principesse (114).

Durante il XVIII secolo il *petto* si configura come il gioiello più importante e complesso del secolo per la sua dimensione e il suo valore e, pertanto, si addice alla committenza più facoltosa in assoluto, quella regia; variamente denominato a seconda della funzione rispetto al vestito, viene introdotto nella seconda metà del XVII secolo; può arrivare a coprire la totalità del corpetto dallo scollo sino alla vita, seguendo una sagoma pronunciata a "V".

(112) Arbeteta Mira (1998), p. 58.
 (113) Mejías Álvarez (2007). p. 472.
 (114) *Ibid.*, p. 474.

Sulla scollatura dell'abito, infatti, si applicano numerosi e differenti gioielli che, al fine di raggiungere una certa uniformità nella disposizione, si intrecciano attraverso cinture e nastri, in modo da formare un apparente pezzo unico. Il massimo del lusso è, senza alcun dubbio, possedere un gioiello grande che sostituisca questo mosaico, e, pertanto, presto appaiono *petos* di grandi dimensioni con corpi o elementi che arrivano ad occupare tutta la parte frontale del corpetto fino alla vita (115). Il *petto*, generalmente si realizza a partire da piastre di argento e oro sulle quali si dispongono le pietre, ma la ricchezza è tale da poter essere confuso nei ritratti con i motivi ricamati sui vestiti. Il *peto*, dunque, è un gioiello di disegno complesso, composto da vari pezzi indipendenti, ma legati tra loro in modo da creare un disegno unitario; non si tratta di un unico pezzo triangolare.

Amelia Aranda Huete distingue due tipi di *peto* diffusi durante il XVIII secolo (116). Da un lato, quello uniforme che riceve il nome di *stomacher* o *devant en corsage*, dall'altro, il *peto con hechura de alamar* (Fig.29). Quest'ultimo consiste in vari pezzi indipendenti, generalmente tre, che si collocano in maniera decrescente dal seno verso la cintura, ripetendo così lo schema a "V" del modello precedente. La parola "alamar" (*ciappe* secondo i documenti partenopei) fa riferimento al sistema di fissaggio mediante l'uso di spille che permettono al pezzo di adottare diverse forme (117). Per estensione dell'uso di questo vocabolo, si denominano così anche quei *petos* la cui funzione è prettamente decorativa.

Come indicato da Arbeteta Mira e Aranda Huete (118), i *petos* durante i primi decenni del XVIII secolo si ricoprono di motivi vegetali dal richiamo naturalista e dal rocaille barocco; un esempio sono gli insetti stilizzati montati con molle sulla base smaltata in modo da vibrare e luccicare con il movimento della persona che li indossa, accentuando gli effetti scenografici e sorprendenti voluti in questo periodo. A partire dagli anni '30 questi gioielli si realizzano sulla base di nastri e pietre, tutto con forme derivanti dal fiocco, mentre dagli anni '60 il loro disegno si complica, dando vita alla combinazione degli elementi, segnata dal predominio di un nastro che percorre e articola tutto il pezzo (Fig. 30).

Alla decorazione del corsetto contribuisce anche un altro modello di gioiello, quello col motivo del fiocco. Questo, come anticipato, appare in Francia durante il XVII secolo dove si conosce come *sévigñés* e deriva da quei fiocchi tessili che decorano gli abiti femminili dell'epoca (119). Il metallo presto sostituisce il fiocco in tessuto, che viene adottato come gioiello. Prima si colloca al centro o nella parte laterale del corpo del vestito, in seguito passa a ornare il collo delle dame col termine di *noeuds de col*. La sua morfologia varia secondo il gusto imperante, ma è presente durante tutto il Settecento. In particolare, in Spagna, sul finire del XVII secolo, i *lazos de pecho* si allontanano considerevolmente dal modello europeo, presentando appunto un aspetto di gioiello pendente a forma di fiocco composto a partire da nastri e motivi vegetali. Nel tempo la loro dimensione si riduce, scompare l'uso dello smalto e i nastri che compongono il fiocco diventano fini, retti e generalmente doppi, assumendo appunto una conformazione che potremmo definire di tipo rococò. Progressivamente, anche la forma pendente delle estremità del fiocco si modifica, tendendo a un marcato allineamento che conferisce all'insieme un'apparenza simmetrica(120). Si tratta di pezzi dalle grandi dimensioni che presentano il nodo centrale campito da una rosa di pietre presiosissime.



Fig.27. Ignoto, *Modello di croce con perno*, XVIII secolo. Madrid, BNE, DIB/14/29/14/1.



Fig.28. Louis-Michel van Loo, *Isabel de Farnesio, reina de España*, 1739 circa, dettaglio. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2397.

(115)Ibid.

(116) Aranda Huete (1999), p. 419.

(117) Arbeteta Mira (2007), p. 44.

(118) Si vedano rispettivamente Arbeteta Mira (1998), p. 61 e Aranda Huete (1999), p. 419.

(119)In Spagna si vedano i ritratti civili di Carreño de Miranda o Velázquez.

(120) Aranda Huete (1999), p. 415.

(121)MNP, Madrid, nº di inv. 6148.

Fig.29. Louis-Michel van Loo, *Isabel de Farnesio, reina de España*, 1739 circa, dettaglio. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2397.



Fig.30. Ignoto, *sviluppo di un peto*, XVIII secolo. Madrid, BNE, DIB/14/29/45.

Un meraviglioso esemplare di *lazo de pecho* si può ammirare nel ritratto di *Felipe V e Isabel de Farnesio* realizzato da Louis-Michel van Loo intorno al 1743 (121). Qui la sovrana sfoggia un pezzo dal doppio fiocco decorato con diamanti, zaffiri e rubini; il centro ha una grande rosa, probabilmente un topazio, circondato da perle a forma di pera (Fig.31). Ne sono ulteriore testimonianza sia il ritratto de *La reina María Luisa con tontillo* (Fig.32) realizzato intorno al 1789 da Francisco de Goya y Lucientes, dove la rosa ha un centrale decorato con brillanti, sia i disegni conservati presso la BNE (Fig. 33).

Fig.31. Louis-Michel van Loo, *Felipe V e Isabel de Farnesio*, dettaglio, 1743 circa. Madrid. Museo Nacional del Prado, nº di inv. 6148.



Fig.32. Francisco de Goya y Lucientes, *La reina María Luisa con tontillo*, dettaglio, 1789 circa. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº di inv. 2862.

A partire da metà secolo possiamo osservare come il fiocco abbandoni la scollatura femminile per essere sfoggiato a mo' di girocollo, con l'accortezza di inserire dei perni nella parte interna per il passaggio del nastro che si utilizza per fissarlo al collo. Un esemplare di *lazo de cuello* di tre corpi realizzato in oro e decorato con smeraldi appare nell'opera *Mozas tocando el pandero* de Ramón Bayeu y Subías realizzato intorno al 1777 (122).

Altra variante di gioiello per il petto sono i *ramos*, pezzi che le dame collocano su un lato del petto, molto diffusi in ambedue le penisole; sono in oro o argento, ma composti di pietre e smalto in modo da potenziarne l'aspetto realista (Fig.34 e Fig.35). Priscila Muller asserisce che questo gioiello non raggiunge in Spagna una spiccata diffusione fino ai primi decenni del XVIII secolo.

Pouget nel 1762 li definisce li definisce "*boucles à fleurs*" (123) e introduce nel suo trattato numerosi disegni che ne illustrano differenti varianti.

(122)MNP, Madrid nº di inv. 3373.

(123) Pouget (1762), p. [3].



Fig.33. Ignoto, *Fiocco per petto*, XVIII secolo. Madrid, BNE, DIB/14/29/13.

Fig. 34. Ignoto, *ramo de pecho*, XVIII secolo. Madrid, BNE, DIB/14/29/56.

Fig. 35. Ignoto, *Ramo de pecho*, XVIII secolo. Madrid, BNE, DIB/14/29/57.

Brazaletes - Bracciali

A partire dalla metà del secolo nel guardaroba femminile appaiono le maniche al gomito con ricchi polsini terminali, che lasciano intravedere gli avambracci nudi. Di conseguenza i gioielli indossati su queste parti del corpo assumono un nuovo rilievo (124). Come abbiamo osservato per alcune collane, le perle sono il materiale prediletto per la realizzazione di questo tipo di gioielli. Aranda Huete assicura che in tutti gli inventari consultati appaiono almeno due *manillas* (bracciali) di perle con spilla che solitamente, insieme ad una collana, componevano un completo. Si tratta di una parure semplice e accessibile alla maggior parte delle dame di corte (125) che erano solite indossare bracciali su entrambi i polsi.

Gli orefici in questi casi sono concentrati a realizzare i *muelles* o *pulseros* (suste) che chiudono i *brazaletes* (bracciali). La funzione di questi pezzi era quella di chiudere le *manillas*, pertanto avevano contorno ovale, con il motivo ricorrente del fiocco a motivi vegetali, come quelli presentati da Miccione nei preziosi documenti iconografici napoletani (Fig.36). Di notevole successo pure la versione con ritratto miniato e bordo in pietre o perle, analogo alle chiusure delle collane (Fig.37).

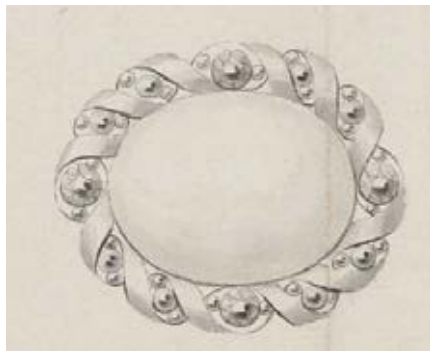


Fig. 36. Ignoto, *Ramo de pecho*, XVIII secolo. Madrid, BNE, DIB/14/29/5 Fig.35. Chiusura per bracciali. Madrid, BNE, DIB/14/29/33.

Fig.37. Ignoto, *Chiusura per bracciali con spazio per miniatura*, XVIII secolo. Madrid, BNE, DIB/14/25/1.

Anello

L'anello è ampiamente apprezzato da parte di dame e cavalieri tra il XVII ed il XVIII secolo; se ne trovano numerosi e differenti negli inventari conservati, ma stranamente risultano assenti nei ritratti (126).

(124) Si veda Mafai, *Storia del costume dall'età romana al Settecento*, Milano Skira 2011, p. 312.

(125) Aranda Huete (1999), p. 427.

(126) Aranda Huete (1999), 430.

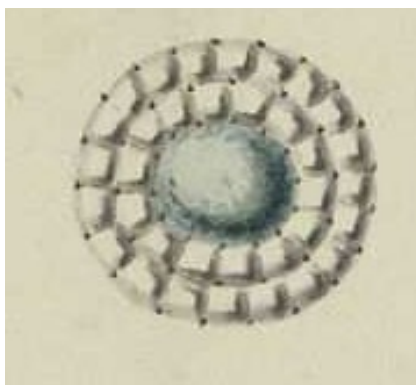


Fig.38. Ignoto, modello rosa di sortija, XVIII secolo. Madrid, BNE, 14/29/33.

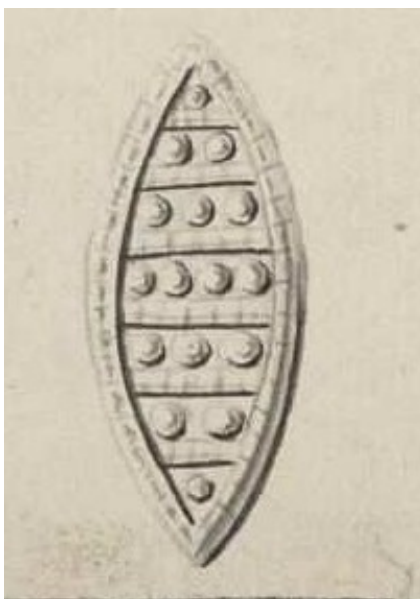


Fig.39. Ignoto, sortija à la marquise, XVIII secolo. Madrid, BNE, 14/29/7.



Fig.40. Antonio Carnicero Mancio, Tomasa de Aliaga, viuda de Salcedo, dettaglio, 1795. Madrid, Museo Nacional del Prado, n° de inv.

Durante questo periodo l'anello è generalmente leggero; in Spagna si distingue tra *anillo*, semplice cerchio di metallo, e *sortija* quando è decorato con pietre. Tra questi ultimi, in particolare il modello cosiddetto *rosa* è un tipo di *sortija* ereditato dal secolo precedente (Fig.38, Fig.40), con pietra centrale, generalmente colorata, circondata da uno o vari giri di diamanti o pietre bianche. Il suo nome deriva dalla similitudine del pezzo con la corolla e i petali del fiore a cui si ispira (127).

Tra i modelli più recenti, appare la *sortija à la marquise*, conosciuta anche come *de lanzadera* (Fig. 39), con forma più affusolata, che copre la falange del dito senza risultare scomoda (128).

Insieme a quelli già menzionati, spiccano anche le *sortijas* "memento mori", oggetti che intendevano invitare a un comportamento virtuoso ed erano generalmente composti da un teschio smaltato; e quelli dedicati alla tematica amorosa che ricevettero il nome di fedi. Queste, composte da due mani intrecciate o in procinto di custodire un cuore, rappresentano la fedeltà e l'amore dei due amanti. A partire dagli anni '20 appare, inoltre, la variante di *sortija* conosciuta come *cintillo*, descritto da Aranda Huete come un modello composto da una pietra centrale sorretta da pietre più piccole sui lati; le parti interne del *chaton* sono intagliate e in rilievo e non smaltate (129); all'esterno può presentare forme vegetali quali cestini di fiori, cuori, fiocchi, colombe ed insetti, e in alcuni casi più moderni, una piccola corona di chiusura.

GEMME E CRISTALLI ATTRAVERSO LE FONTI SCRITTE

Gemme e pietre preziose

La produzione manifatturiera della gioielleria del Settecento nei regni di Napoli e di Spagna si caratterizza per l'abbondante impiego di gemme, indipendentemente dal fatto che esse siano pietre preziose – diamante, rubino, smeraldo e zaffiro – o pietre fini – topazio, opale, turchese, ametista, granato, acquamarina, peridoto, zircono giacinto –, sia di elementi decorativi come coralli, perle o cristalli.

Per rendere chiaro questo studio è bene precisare che per "pietra preziosa", secondo il *Dizionario della Real Academia Española* (RAE), si intende una pietra, dura, rara e comunemente trasparente o, almeno, traslucida, che intagliata viene impiegata in ornamenti di lusso" (130); ovvero un sinonimo di "pietra fine".

Con gemma, invece, secondo lo stesso dizionario si fa riferimento al "nome generico delle pietre preziose, principalmente le cosiddette orientali" (131), significato che nel Dizionario italiano Treccani si estende anche agli elementi di origine animale o vegetale che risaltano per preziosità, quali l'ambra, la perla o il corallo (132). La "pietra preziosa", secondo l'accezione attribuitagli da Anselmo Boezio (133) nel 1609, diversamente è una pietra piccola, rara, dura, la cui bellezza deriva proprio dalla sua natura (134). Pertanto, adoperiamo i diversi termini secondo le seguenti accezioni:

-Gemma: qualsiasi pietra preziosa, pietra fine o elemento di origine animale o vegetale che per la propria bellezza e per l'alto valore commerciale viene comunemente impiegata nella realizzazione di oggetti di lusso destinati alla decorazione o all'ornamento personale.

(127) Ibid., p. 431.

(128) Arbeteta Mira (1988), p.62.

(129) Aranda Huete (1999), p. 433.

(130) Si veda <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=Sx1NDzh>

(131) Si veda <http://dle.rae.es/?id=J2pSTOp>

-Pietra preziosa: in riferimento al diamante, al rubino, allo smeraldo e allo zaffiro.

- Pietra fine: tutte quelle gemme di origine esclusivamente minerale che formano un gruppo a parte rispetto a quello delle cosiddette pietre preziose.

La storiografia esistente sul tema del gioiello settecentesco è molto ricca e comunemente menziona l'impiego abbondante di gemme preziose e il differente loro uso in relazione ai miglioramenti delle tecniche d'intaglio; tuttavia, è piuttosto scarsa la quantità di studi critici che analizzano in maniera approfondita tale aspetto. Pertanto, nell'intenzione di compiere una lettura multidisciplinare del tema, è necessario ricorrere a testi tematici originali che, pubblicati in Spagna, in Italia o in Francia, si rifanno ad ambiti disparati, quali la Storia, la Storia dell'Arte, le Scienze Naturali, l'Economia, oppure sono più specificamente dei trattati, prodotti direttamente nell'ambito di veri e propri laboratori di gioielleria, perché potessero fornire informazioni tecniche e storiche direttamente utili agli artigiani. A quest'ultimo repertorio, particolarmente significativo per questo approfondimento analitico, fanno capo, in particolare, il già citato lavoro (135) di Jean-Henri-Prosper Pouget (1762) e quelli di José Ignacio Miró (1870) e di Gemello Gorini (1881). Ciascun testo ha dedicato, a propria maniera, una trattazione alla classificazione delle pietre preziose e fini, fornendo allo studio un importante contributo scientifico.

Secondo Jean-Henri-Prosper Pouget lo studio delle pietre utilizzate nella realizzazione di pregiati oggetti di lusso per l'ornamento femminile durante il XVIII secolo include un totale di 14 gemme, quali le pietre preziose come il diamante, il rubino, lo smeraldo, lo zaffiro; e le pietre fini come il topazio, l'opale, il turchese, l'ametista, il granato, l'acquamarina, il peridoto, lo zircono giacinto, la perla e l'agata. Il resto delle gemme, secondo le parole dell'esperto, "sono proprie di una camera delle meraviglie non adatte ad ornare" (136).

Tra le pietre preziose scelte da Pouget – autore che scegliamo di esaminare specificamente in ragione del suo valore storico – in particolare, il diamante è una pietra trasparente, di colore bianco cristallino, che viene frequentemente abbinata ad altre tonalità come il grigio, il blu, il giallo, il verde o il rosa, offrendo così all'oggetto prezioso diverse sfumature vistose e una moltitudine di mezze tinte. La brillantezza di questa gemma è superiore a quella di qualsiasi altra, pertanto viene definita come la materia solida conosciuta più dura. Secondo Miró, perito di gioielli ed esperto di pietre preziose, il diamante è reperibile in zone dai climi equatoriali, essendo i suoi giacimenti molto più numerosi di ciò che comunemente si pensi. Storicamente, i diamanti venivano reperiti solo presso i sedimenti fluviali del sud dell'India, paese leader nella produzione mondiale di diamanti dal IX secolo a.C. circa fino alla metà del XVIII secolo. Poi, verso il 1750 si registra la crescente diminuzione di disponibilità di tale risorsa tanto che, sul finire del secolo, viene considerata esaurita. Così, l'India viene gradualmente superata dal Brasile, dove durante i primi decenni del XVIII secolo appaiono i primi esemplari di diamanti. Dal punto di vista progettuale questa pietra preziosa ha la prerogativa di suggerire da sé il modo in cui deve essere intagliato. Pouget documenta che nel XVI secolo, il diamante si intagliava a "*pierre épaisse*" o "pietra grossa", vale a dire, in "*table*", con quattro facce in totale, secondo il cosiddetto "*taglio dell'India*" (137). Successivamente, durante il regno di Luigi XIV appare il "*taglio rosa*" che nel XVIII secolo evolve nel taglio

(132) Si veda <http://www.treccani.it/vocabolario/gemma/>

(133) Si veda BOODT, Anselmus de, *Gemma-rum et lapidum historia*. Leiden, Joannis Maire, 1647.

(134) Si veda <http://www.treccani.it/enciclopedia/pietre-preziose/>

(135) Si veda POUGET, Jean-Henri-Prosper, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. Paris, Pouget fils, 1762; MIRÓ, José Ignacio, *Estudio de las piedras preciosas: su historia y caracteres en bruto y labradas con la descripción de la joyas más notables de la Corona de España y del Monasterio del Escorial: obra adornada con 12 láminas*. Madrid, Imp. a cargo de C. Moro, 1870; GORINI, Gemello, *Pietre preziose: classificazione, valore, arte del gioielliere*. Milano, Ulrico Hoepli editore-librajo, 1881.

(136) Pouget (1762), p. 3.

(137) Pouget (1762), pp. 6-8.

brillante, il più fine e vantaggioso tra tutti secondo lo studioso francese (138). Si veda Fig. 41.

Le modifiche del taglio delle pietre preziose sono di notevole importanza nello sviluppo morfologico della gioielleria, secondo un processo che nel XVIII secolo giunge a una tappa essenziale con l'introduzione del taglio brillante intorno all'anno 1700 ad opera dell'intagliatore veneziano Vincenzo Peruzzi. Si tratta di una innovazione che, acquisita in maniera diffusa dagli intagliatori e dagli artefici del settore, determina, come afferma Priscilla Muller (139), una certa omogeneità e un certo appiattimento nel disegno di gioielli in tutta Europa.

Il rubino è una pietra di durezza inferiore rispetto al diamante, sebbene più affascinante per via del colore, della trasparenza e della grande lucentezza. La relativa carenza di grandi esemplari di questo minerale ne aumenta il valore commerciale, tanto da superare, in alcuni casi, quello del diamante. Per tale motivo esso occupa il secondo posto per importanza tra le pietre preziose (140).

Fig. 41. Pouget, J., *taglio del diamante*, 1762, incisione. Parigi, BNF, signatura: FRBNF31141971, p. 7.



Numerose sono le varietà di pietre che gli intagliatori, i gioiellieri e i commercianti di pietre raggruppano sotto il termine di "rubino". Tra tutti, il più apprezzato è il rubino o corindone orientale, di cui si attestano giacimenti nelle Indie Orientali spagnole, a Calcutta o in Asia Minore. Piccoli rubini orientali imperfetti si possono rinvenire pure in alcune zone della Spagna, per esempio in Galizia o nel sud dell'Andalusia. Secondo l'esperto José Ignacio Miró esso si impiega prevalentemente montato in rilievo e abbinato ad altre gemme. Contraddicendo l'opinione di quest'ultimo, il quale come altri, colloca il rubino come la seconda pietra preziosa in termini di valore subito dopo il diamante G. Gimma, studioso italiano di Scienze Naturali (141), sostiene che la pietra meritevole di occupare tale posto sia lo smeraldo (142). Dioniso Mosquera, commerciante spagnolo di pietre preziose e perito di gioielli (143), dal canto suo, la descrive affermando che "è lo Smeraldo una Pietra dal colore talmente verde da non esistere in natura altra cosa che possa superarlo né che rallegrino tanto la vita. È più morbido del Rubino, per questo è al terzo posto tra le Pietre preziose" (144).

In generale gli addetti a questo campo di studi classificano queste gemme secondo l'origine e la qualità, distinguendole tra orientali e occidentali.

Lo smeraldo orientale possiede una specifica combinazione di colori prodotta dall'ossido che conferisce colore pure allo zaffiro e dal giallo caratteristico del topazio orientale. Per tale motivo, questa pietra scarseggia in natura ed è impossibile confonderla con lo smeraldo occidentale o del Perù, di tonalità più chiara. Miró sostiene che "quando la sua gradazione è di primo ordine, uniforme e pulito, è la pietra preziosa di maggior valore, più gradevole e più affascinante" (145). I suoi giacimenti si trovano nelle Indie

(138) Idem.

(139) MULLER, Priscilla: *Joyas en España, 1500-1800*. New York, The Hispanic Society of America, 1972 [Ed. Madrid, El Viso, 2012].

(140) Mosquera (1721), p. 77.

(141) Erudito e letterato barese, nato il 12 marzo 1668, morto il 19 settembre 1735. Studiò grammatica, lettere umane e logica, geometria e scienze naturali, quindi diritto, per passare poi alla teologia, occupandosi contemporaneamente di gnomonica. Alla sua attività di studioso di scienze naturali si debbono le quattro *Dissertationes Academicæ* (voll. 2, 1714, 1732) e la *Fisica sotterranea* (1730). Degne di nota in questi volumi l'intenzione di voler liberare queste discipline dalle moltissime credenze favolose e la fervida ammirazione per la filosofia sperimentale.

Si veda: http://www.treccani.it/enciclopedia/giacinto-gimma_%28Enciclopedia-Italiana%29/

(142) Gimma (1731), p. 212.

(143) MOSQUERA, Dioniso, *Litho Statica, o theórica, y práctica de medir piedras preciosas*. Madrid, Francisco del Hierro, 1721.

(144) Mosquera (1721), p. 121.

(145) Miró (1870), p.126.

Orientali, in Egitto e in Birmania. Compare raramente sul mercato, pertanto, risulta complicato definirne il valore economico, che tuttavia si avvicina di molto a quello del diamante.

L'approvvigionamento di queste materie prime "speciali" dalle Indie orientali continua la tradizione di un vero e proprio traffico internazionale di lusso stabilito in Europa già nel XVII secolo, e a sua volta determina lo sviluppo di un'importante industria dedicata all'intaglio di questi materiali. Come abbiamo già evidenziato, durante il XVIII secolo esistono due principali aree di approvvigionamento di gemme. Dalle Indie Orientali provengono quelli di maggior pregio, a cui si aggiungono, intorno al 1750, le miniere del Brasile dalle quali arrivano in Europa le cosiddette "gemme occidentali".

Dalle Indie Orientali le gemme viaggiano attraverso le rotte olandesi e arrivano direttamente nelle lavorazioni del centro Europa. Ad Amsterdam, in Ungheria o in Boemia si trovano, infatti, i più importanti esperti nel taglio e lavoro delle gemme. Una volta tagliate, le pietre arrivano ai mercati di Parigi e Londra dove sono acquistate da gioiellieri e privati.

Le "gemme occidentali", invece, arrivano in Europa attraverso le rotte spagnole e portoghesi. Da Lisbona e Siviglia viaggiano fino al centro Europa dove, poi, sono tagliate. Anche se in Spagna e in Portogallo esistevano le principali miniere attive nel periodo, qui non vi erano degli esperti abili nel taglio delle gemme, determinando la necessità di viaggiare fino al nord Europa per poter essere utilizzate.

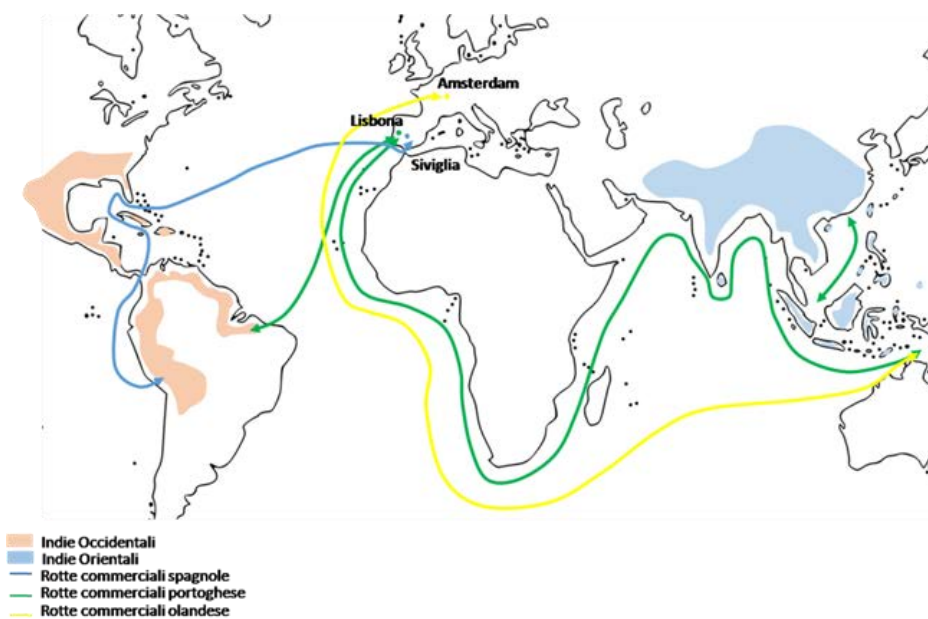


Fig. 42. Rotte commerciali per il traffico delle gemme durante il XVIII secolo.

Al traffico di materiali preziosi provenienti dalle regioni orientali, durante il Settecento, si aggiunge quello di tutti i prodotti offerti dal commercio internazionale, ovvero di manufatti e ornamenti in oro provenienti dalle Filippine, dalla Cina, da Manila, da Acapulco o dal Messico, apprezzati dalla clientela regale e aristocratica proprio per le loro origini "esotiche" (146). Il fenomeno delle "chinoiserie" che invade l'ambito delle arti decorative intorno al 1750 è, infatti, specificamente legato a questo interesse. Esempio ne è il carico che Elisabetta Farnese attendeva nel 1715 da L'Avana, che, se non fosse naufragato le avrebbe fornito gioielli acquistati in Cina e a Manila. Lo studio di quel carico di gioielli ritrovati nei galeoni europei affondati conferma, infatti, che molti dei loro elementi formali influenzarono la

(146) Muller (1972), p. 149.



Fig. 42. Ramón Bayeu y Subías, *Mozas tocando el Pandero*, 1770. Madrid, Museo Nacional del Prado, nº di inv. 3373.

gioielleria europea del XVIII secolo (147). Alcuni autori, in particolare, relazionano la fama dell'ornamento dei capelli diffusosi in Europa durante il XVII e il XVIII secolo con le tradizionali acconciature asiatiche.

Lo smeraldo occidentale o del Perù manca di quel verde scuro e vellutato dello smeraldo orientale, pur possedendo un colore gradevole e una brillantezza viva e satinata. I principali giacimenti si trovano in Perù e in Messico ed è documentata, inoltre, la presenza di piccoli esemplari nel nord della Spagna (148). Il valore commerciale degli smeraldi occidentali varia a seconda delle mode; Miró racconta che dal 1837 al 1842 collassò nel mercato spagnolo, finendo per essere impiegato nella realizzazione di gioielli di scarso valore rivolti agli agricoltori e alle classi sociali meno agiate. Gli oreficieri e i commercianti di pietre, continua Miró, lo stimarono alla stregua dei più comuni topazi e ametiste (149). Anche S. Uribe e O. Pichot Riat confermano tale crisi commerciale degli smeraldi occidentali durante il XVIII secolo. Questo fenomeno spiegherebbe l'esigua presenza di rappresentazioni di gioielli impreziositi da smeraldi nei ritratti presi in esame e la più diffusa ricorrenza nei dipinti "di genere", come *Mozas tocando el pandero* di Ramón Bayeu y Subías realizzato intorno al 1777 (si veda Fig. 42), in cui appare una collana girocollo abbellita da pietre di color verde indossata da una contadina.

Gli smeraldi occidentali, quando possiedono un buon colore, raggiungono la metà del valore del diamante. Miró evidenzia che essi, al contrario delle altre gemme, si svalutano una volta superati i cinque carati, essendo quelli di colore medio o verde pallido quasi scartati per l'uso in gioielleria. È per questo che numerosi furono gli espedienti a cui si ricorse al fine di introdurre gli smeraldi occidentali nei mercati europei tra il 1750 e il 1850. In particolare, C. Phillips asserisce che i carichi provenienti dalle Indie Occidentali durante i viaggi verso l'Europa furono dirottati verso le Indie Orientali proprio per confondere l'origine del materiale prezioso (150).

Passando allo zaffiro, bisogna precisare che sono molteplici i minerali che in natura ricevono tale nome "essendo lo zaffiro orientale l'unico ad essere apprezzato ed applicato ai gioielli" (151). Il suo valore economico, trattandosi di un esemplare perfetto, è la terza parte del rubino. La tonalità caratteristica di questa gemma è il "blu del re" e in certi casi il suo aspetto generale può apparire alterato dai riflessi di un bianco latte.

Pouget sostiene che questa pietra possieda un colore seducente e folgorante alla luce del giorno. Le luci artificiali, al contrario, ne affievoliscono lo splendore e ne offuscano il colore, ragion per cui, abitualmente, si impiegano in gioielleria gli zaffiri celesti (152).

I giacimenti principali si trovano nelle Indie Orientali e la loro lavorazione è simile a quella del rubino. Di norma, appaiono montati su qualunque tipo di gioiello, in rilievo e contornati da diamanti. Ne è un esempio l'eccezionale *parure* di zaffiri e diamanti che sfoggia *Isabel de Farnesio*, regina di Spagna, nel ritratto realizzato da Jean Ranc nel 1723 circa (153).

Cristalli

Nella pratica consueta, come è stato più volte ribadito, l'uso di un oggetto, ornamento o abito da parte della classe dominante crea effetti di imitazione da parte di quelle subalterne. Tale processo, che contraddistingue complessivamente il fenomeno sociale della moda, in questo contesto

(147) Idem.

(148) In relazione allo sfruttamento degli smeraldi nelle Indie Occidentali si veda: URIBE, SILVANO E., "Las esmeraldas de Colombia" en *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*, nº 65, Volumen XVIII (1960). Colombia, Academia de Ciencias Geográficas, 1960, pp. 1-8 y PUCHE RIART, O., "Minería en América de lengua española: periodo colonial" en *Brasil 500 anos. A construção do Brasil e da América Latina pela Mineração*. Brasile, CETEM, 2000, pp. 41-54.

(149) Si veda Miró (1870), p. 133.

(150) Phillips (2012), p. 107.

(151) Miró (1870), p. 274.

(152) Pouget (1762), p. 11.

(153) Madrid, Museo Nacional del Prado, nº di inv. 2330.

cronologico, determina lo sviluppo di un'importante attività manifatturiera in relazione all'uso del cristallo in gioielleria, ovvero dello *strass*, un tipo di vetro che si caratterizza per l'alto contenuto di ossido di piombo, che lo rende il materiale prediletto per l'imitazione del diamante nel XVIII secolo. Verso la metà del secolo, se ne sviluppa a Parigi una fiorente lavorazione su invenzione dell'orafo viennese Joseph Strass, impegnato al servizio della famiglia reale francese(154).

In effetti, l'uso di vetri speciali, con i quali grazie all'uso di vari tipi di ossidi si potevano imitare anche altre pietre oltre ai diamanti, consentiva all'orafo di avere molti meno limiti nell'esecuzione rispetto a quelli originali e di produrre una gran quantità di gioielli destinati principalmente per un uso diurno.

La studiosa Priscilla Muller riferisce che la popolarità raggiunta durante il Settecento per l'aspetto molto simile al diamante reso dopo il trattamento, svanisce intorno al 1780 a causa del fatto che la sua brillantezza ha una durata temporale breve (155). Anche Pouget mette in evidenza questo difetto rispetto alla "*duret *" del materiale (156) e, in particolare, ci informa che il *cheron* rappresenta il livello pi  raffinato e perfetto di lavorazione del cristallo finalizzata a ottenere le sembianze del diamante. In pi , precisa che la prerogativa di questo materiale   quella di poter imitare anche il resto delle pietre colorate, chiarendo la composizione specifica necessaria per ottenere riproduzioni di zaffiri, rubini e smeraldi (157).

IL GIOIELLO PARLANTE: USO E VALORE SIMBOLICO NEL CONTESTO SOCIALE

Lo sviluppo della gioielleria femminile aulica e aristocratica nel corso del XVIII secolo nelle corti di Madrid e di Napoli   segnato da una relativa mancanza di novit  rispetto alle tendenze internazionali in precedenza analizzate. Se   vero che l'uso di pietre e gemme colorate rappresenta la caratteristica principale di questa produzione orafa in contrasto con il predominio del diamante nella produzione europea (e in ragione di una sostanziale disponibilit  di queste sia in Spagna per la presenza di miniere di smeraldi e rubini, sia nel regno di Napoli per l'esistenza di un intenso commercio di questi prodotti anche ai fini della produzione attiva nel Laboratorio delle pietre dure), dal punto di vista morfologico i gioielli di queste aree riflettono generalmente i caratteri e la lunga permanenza nel tempo della produzione coeva del resto d'Europa (158).

Nella produzione orafa di ambito borghese, invece, si osserva la permanenza di temi della tradizione locale dovuta al costo elevato dei modelli *  la page* o al complicato ritrattamento dei pi  antichi preziosi conservati dalle famiglie (159).

I capolavori della gioielleria aulica

Effettuare uno studio dettagliato di ogni singolo modello di gioiello femminile sviluppato nell'ambito cortigiano durante il corso di questo secolo risulta difficile, pertanto, tale tematica si pu  per ora circoscrivere a un campione significativo di questo mondo, rappresentato dalle figure di Maria Luisa di Parma (1751-1819) e di Maria Carolina d'Austria (1752-1814), mogli di Carlo IV di Spagna e di Ferdinando IV di Napoli. Questa selezione   accomunata dal ruolo di sovrane delle due donne e dal loro gusto barocco.

(154) Idem.

(155) Muller (1972), p. 154.

(156) Pouget (1762), p. 21.

(157) Idem.

(158) Muller (2012), p. 155.

María Luisa, figlia di Filippo I, Duca di Parma, e della principessa Luisa Isabella di Francia, si è affermata come uno dei membri più impopolari della regalità spagnola nel corso della storia. Nel 1765 sposa Don Carlo, il futuro Carlo IV; è una donna capricciosa, sempre attiva nelle numerose cospirazioni politiche. I suoi ritratti come Principessa delle Asturie la descrivono come una donna di grande bellezza, mentre quelli effettuati come sovrana di Spagna ne offrono una immagine meno gradevole, che soffre di un notevole deterioramento fisico causato da numerose gravidanze e parti. Orgogliosa, tuttavia, del proprio aspetto fisico, la regina appare sempre rappresentata con gioielli fastosi e abiti costosi di tipo francese, in competizione costante in questo senso con le donne aristocratiche più importanti del tempo, come la Duchessa d'Alba e la Duchessa di Osuna (160).

Sempre attenta a dotarsi di abiti e accessori alla moda, ha acquistato gioielli con sempre maggior frequenza, a partire dal 1780, ovvero dopo la salita al trono di Carlo IV (1788). Aranda Huete, ha evidenziato che i pezzi più pregiati fossero stati acquistati in occasione di eventi importanti come nascite, matrimoni o cerimonie di carattere politico (161).

Il 28 luglio 1800 è stato redatto un importante inventario di tutti i beni della regina, tra i quali risultano anche tre pezzi eccezionali di proprietà della corona - un diamante blu, una grande perla a forma di mandorla e una collana di più di 300 grani di perle, identificati con iniziali R.C. -, (162). Si tratta di un testo molto ricco e dettagliato che si può considerare un repertorio esaustivo per conoscere i caratteri dei gioielli più lussuosi realizzati nella penisola durante l'ultimo quarto del secolo.

Secondo Amelia Aranda Huete, i gioielli erano distribuiti in quattro contenitori: il primo e il secondo contenevano *parure* ornate con diamanti prevalentemente bianchi, zaffiri, rubini, ametiste, granati falsi, perle e topazi; il terzo custodiva gioielli indipendenti ornati principalmente con diamanti bianchi e rose, di taglio brillante; l'ultimo conteneva, invece, i pezzi di bigiotteria, impiegati per il lutto e ornati, pertanto, con cristalli e gemme di tinte nere (163).

Tra i pezzi documentati per l'ornato della testa il più comune è la *pioggia*; questa nel patrimonio della sovrana si distingueva per la presenza di elementi a forma di mezza luna, che definivano una varietà specificamente denominata *sultana*; oppure in forma di albero dai cui rami pende una perla o una pietra a forma di mandorla collegata alla struttura principale attraverso delle piccole molle che rendono l'effetto mobile dei decori.

Gli orecchini, di cui la regina aveva un numero ampio e vario di copie, di solito risponde al modello di *girándole*, ma vi erano anche diversi piccoli bottoni "di notte" e copie molto semplici di orecchini a forma di cerchi e ornati con *strass*. In molti ritratti Maria Luisa è rappresentata con orecchini di profilo allungato, popolarmente chiamati "*pescaderas*"; cioè "pescatrici" (164). Una versione che, diffusa molto durante il XIX secolo, risulta ancora oggi in uso nei costumi popolari della zona orientale della penisola.

Le collane impiegate dalla sovrana hanno modelli molto semplici. I più comuni sono quelli in cui il corpo della collana viene composto da diversi pezzi metallici collegati tra di loro e ornati con pietre e gemme che, di dimensioni decrescenti, vengono montati sui nastri di seta con ciondolo centrale a forma di mandorla.

(159) Arbeteta Mira (2014), p. 356.

(160) Si veda CALVO MATORANA, A., *María Luisa de Parma: reina de España, esclava del mito*.

Granada, Universidad de Granada, 2007; RUBIO, M. J., *Reinas de España. Siglos XVIII al XXI. De María Luisa Gabriela de Saboya a Letizia Ortiz*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2009.

(161) Véase Aranda Huete, A., "Las alhajas custodiadas en el oficio de guardajoyas del palacio madrileño en 1808"; *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº. 48 (2008). Madrid, Estudios madrileños, 2008, pp. 111-130.

(162) A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 182. 29 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 183. Recogido por Aranda Huete (2007), pp. 21-40.

(163) Si veda ARANDA HUETE, A., "Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV", RIVAS CARMONA, J., *Estudios de Platería San Eloy 2007*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp.21.40.

(164) Aranda Huete (2007), p. 32.

Sopra il corpo del vestito, tra i gioielli documentati, rientrano quelli a forma di fiocco. Nel primo contenitore, infatti, ne risulta uno di grandi dimensioni con molte foglie e un grande nodo al centro ornato con un grande diamante. Ogni foglia, ciascuna con nove rami collegati ad intervalli al fine di dare mobilità al pezzo, ha una successione di diamanti in diminuzione. Non è un caso, quindi, se ne *La reina María Luisa con tontillo* realizzato da Goya nel 1789 (165) la sovrana ornò il petto con un grande fiocco di argento decorato di diamanti.

Un disegno tra quelli presenti nella Biblioteca Nacional de España presenta un progetto per fiocco per il petto su cui è aggiunta la nota manoscritta: "*lazo para M^a Luisa*" (fiocco per Maria Luisa). Seppure non è possibile documentare che si trattasse di un gioiello per la sovrana, il documento ripropone le forme e i caratteri di un pezzo di eccezionale valore tecnico e materico come quello documentato nell'inventario, certamente idoneo almeno a una nobildonna.

Tra i grandi esemplari di *petto* ne sono documentati anche alcuni meno moderni rispetto al momento della realizzazione dell'inventario, presumibilmente ricevuti in eredità ma non ancora ritrattati.

Anche i suoi anelli presentano disegni semplici, con bottoni in forma di mandorla, altri del tipo "collana di cane" o con disegni a base di cuori e fiamme; ma ci sono pure anelli con capelli umani, fascette con piccoli orologi sulla lunetta circondati da un bordo di diamanti.

A tutti questi esemplari tipici della moda aulica della stagione, si aggiungono quelli di gusto neoclassico, come i cammei, separati o montati in gioielli fatti di materiali tradizionali o innovativi, come l'ametista o il giacinto (inseriti dal momento in cui le tecniche di intaglio lo hanno consentito), e le effigi di Felipe IV oppure Felipe V di Spagna e Luigi XVI di Francia, realizzati "alla romana", cioè con modalità compositive analoghe a quelle che si adoperavano per riprodurre le immagini degli antichi imperatori romani. Si tratta in questo caso di manufatti che risentono della diffusione delle forme e dei modi ispirati a quanto rinvenuto negli scavi archeologici e, quindi, tra gli altri, dei prodotti di maggiore novità linguistica, attestata più diffusamente nella produzione orafa europea nel secolo seguente.

Nel repertorio di oggetti e accessori di una sovrana all'epoca non potevano mancare, inoltre, le galanterie, ossia gli accessori e i raffinati oggetti di lusso e di piacere come ventagli, pomi di bastone, orologi, tabacchiere, astucci dalle più svariate forme e destinazioni d'uso, che venivano accuratamente abbinati all'abito anche mediante apposite *châtelaines* ed utilizzati secondo un rigido codice di gesti e movenze. Il loro uso nel corso del Settecento era dovuto all'affermarsi dell'abitudine a partecipare a riunioni mondane, a sontuosi ricevimenti e, pertanto, erano accuratamente scelti a secondo delle ore del giorno e del relativo vestito (166). Così nel corredo di Maria Luisa erano inclusi orologi, scatole smaltate e ornate di gemme, *châtelaines*, guarnizioni, chiavi e ventagli, di elevato pregio artistico ed economico perché ottenuti a volte dal rimodellamento dei gioielli proprietà della sovrana.

"Gioie e frivolezze, attribuiti ed ammennicoli di genere femminile, che difficilmente sembrano attagliarsi alle arcigne fattezze della regina, così come appaiono al Palazzo Reale, in cera e in ritratto, il viso rinsecchito e lungo, pettinatura a querciuolo, occhi acquosi e

(165) Madrid, Museo Nacional del Prado, n° de inv. 2862.

(166) Si veda AA. VV., *Galanterie: oggetti di lusso e di piacere in Europa fra Settecento e Ottocento*. Napoli, Electa Napoli, 1997.

rotondi. Lo comprova la storia, ma basta guardarla: nessuna dochezza, nessuna clemenza. E tuttavia sempre donna è, e si specchia tra pettini e fioccaglie, perle e brillanti color di Rosa, fibbie per scarpe e ciappe per busto” (167).

Sua Maestà la regina Maria Luisa Josefa Carolina Juana Antonia di Napoli e Sicilia, è nata il 13 agosto 1752 presso il Palazzo di Schonbrunn a Vienna. Figlia di Maria Teresa d'Austria e di Francesco I, si è impegnata a Ferdinando IV di Napoli, dopo la morte della sorella María Josefa. Così, nonostante continue resistenze, Maria Carolina sposa Ferdinando il 12 Maggio 1768. Essendo il marito meno istruito e privo delle competenze necessarie al governo di un regno, la moglie e i suoi consiglieri vengono delegati a molte mansioni di rilievo in questo campo. La sovrana guida di fatto l'amministrazione statale e presiede la rinascita della vita di corte partenopea trascurata dal marito (168), acquisendo un ruolo di spicco e un'immagine pubblica particolarmente evidente.

Dopo la rivoluzione francese che si conclude con la violenta morte del Re e della Regina Maria Antonietta, sorella di Maria Carolina, la sovrana napoletana preoccupata dell'instabilità politica e di possibili accadimenti fatali provvede a definire la suddivisione dei suoi gioielli tra i famigliari. Così, nel 1793, redige *la Lista della divisione delle mie Gioie* compilata con il supporto del gioielliere di corte Matteo Tufarelli (169), documento essenziale per avere una campionatura completa delle “gioje” auliche in voga a Napoli alla fine del XVIII secolo, il loro relativo valore economico e per conoscere il legame che univa strettamente la sovrana al gioielliere di corte (170).

Lista della divisione delle mie Gioie Secondo l'aprezo da Iufarelli (171)

<i>Al Re un anello dei Capelli di Teresa</i>	200 d.
<i>A Francesco un anello color di Rosa</i>	960 d.
<i>A Leopoldo due Solitarie</i>	4000d.
<i>A Alberto due Solitarie</i>	3000d.
<i>A Teresa Imperatrice Rosa di brillante con Rubinetti</i>	4046d.
<i>A Luisa Ganduchessa orologio e Studio di Stagnio Sanguinio con brillante</i>	4190 d.
<i>a Luisetta figlia di Teresa Imperatrice Medaglione con il Ritratto del Re</i>	1300
<i>A Carolinetta figlia della Granduchessa guarnizione crisolite</i>	3304
<i>A Clementina mia nuora la guarnizione di coche e brillante</i>	5971
<i>A mia figlia Maria Cristina pettina brillante</i>	57392
<i>Braccialetti Perle con i Ritratti Brillante</i>	5376
<i>fioccaglie di Perle</i>	5630
<i>filo di perle con coreto brillante</i>	9707
<i>Ritratto grande del Re in brillante</i>	39580
	117685
<i>A mia figlia Amelia collana Grande di brillante</i>	96858
<i>Braccialetti tutti di Brillanti</i>	17312

(167) Rossi (1991), p.3.

(168) Si veda ACTON, H., *Bourbons of Naples*. London, Methuen & Co., 1956.

(169) Gioiellere di corte attivo a Napoli sotto il regno di Ferdinando IV e Maria Carolina. Si veda CATELLO, A., “Il gioiello napoletano del settecento”, F. STRAZZULO (a cura di), *Settecento Napoletano; documenti*. Napoli, Liguori, 1982.

(170) D'Arbitrio (2007), p. 56.

(171) Si veda Rossi (1991), pp. 5-6.

<i>il filo di perle con pero bucato contornato di Brillante</i>	3496
117666	
<i>A mia figlia Antonietta Girandole</i>	38010
<i>Pioggia grande con brillante color di Rosa</i>	26875
<i>Guarnizione di Smeraldi</i>	12062
<i>orologi con Catene</i>	19264
<i>24 Rosette</i>	18312
<i>un filo di 25 Grosse perle orientale</i>	3750
	118273
<i>Alla Creatura che deve nascere</i>	
<i>Roche di Brillante</i>	15244
<i>Rutera con medaglia</i>	13556
<i>un Cuore di Brillante e sue bottone</i>	6780
<i>per sopra le scarpe</i>	3066
<i>Braccialetto tutto briliantini quadri</i>	6000
<i>Groseilles di brillante</i>	2000
<i>Pioggia di Spagna</i>	3000
<i>Nocha di Spagna</i>	8000
<i>Fibbie per scarpe</i>	2012
<i>Ciappa per busto</i>	1688
<i>Fiochaglie a un Amendola</i>	2000
	63346

Questa partita come molta dubbia la vita della cratura che deve nascere se non vive sispartirà tra le mie figlie zitelle in ugal tanna per uno. Similmente tutte le perle ed altre piccole gioie che ancora vi fossero saranno spartite tra le mie figlie Cristina Amelia Antonietta uguale porzione tale essendo la mia volonta

li 1 dicembre 1793

Maria Carolina

L'iconografia che ne documenta il gusto moderno in termini di apparenze, senz'altro condizionate pure dai dialoghi con la sorella e prima ancora dagli insegnamenti ricevuti dalla madre, l'imperatrice d'Austria Maria Teresa, include molto spesso i pezzi elencati in questa lista, proponendo l'immagine di regina raffinata nei gusti e molto ricercata nelle combinazioni degli

elementi. Nel ritratto realizzato da Francesco Liani nel 1780 e conservato al Museo Campano di Capua (172), così come in quelli di autore ignoto (173) o di Anton Rafael Mengs del 1768 (174), per esempio, la sovrana indossa fastose parure composte da agriette di diamanti, spilloni e orecchini di tipo *pendeloque* con grande diamante a mandorla pendente; una grande *goliera a pendeloque*; e sull'abito, diverse fibbie in argento e diamanti che seguono una disposizione simile a quella dei *petti* diffusi nella prima metà del secolo. Su entrambi i polsi bracciali di filo di perle di tre giri.

A proposito del gioielliere di corte Matteo Tufarelli è importante ricordare che questa figura aveva un ruolo molto rilevante nella gestione del patrimonio orafo dei sovrani, un incarico di eccezione tra tutti i gioiellieri di fatto attivi nella cerchia borbonica. Il gioielliere di corte, come un "pittore di camera" si formava specificamente come artigiano, raggiungendo progressivamente la fama di artista e conquistando la committenza più prestigiosa, per poi raggiungere addirittura una fiducia tale da parte del re e della sua consorte da essere incaricato, non solo della manifattura vera e propria di alcuni monili, ma della conservazione e gestione dei pezzi in occasione della vestizione quotidiana o in occasione delle cerimonie speciali. Prima del Tufarelli, attivo per il re dal 1790 ai primi anni dell'Ottocento, ebbe questo incarico Michele Lofrano; mentre gli artefici più noti Francesco Vidall e Giovanni Miccione, sono citati nei documenti solo come abili maestri gioiellieri.

Tornando ai gioielli di Maria Carolina, bisogna evidenziare che nei periodi successivi alla rivoluzione francese e alla morte della sorella Maria Antonietta, poi, la regina napoletana acquisisce modalità meno fastose e pare dedicare minori investimenti nell'acquisto di costumi e monili. Le sue scelte, da questo momento in poi, sembrano muoversi verso modelli di gusto inglese e verso una graduale moderazione nell'uso di ornamenti, sensibile all'orientamento neoclassico, animato dai ritrovamenti delle città romane e dei tesori in esse ancora conservati. Così, tra i ritratti eseguiti alla fine del secolo, presenta pochi gioielli, tra i quali non mancano semplici orecchini con grosse e rare perle a goccia (175).

La documentazione scritta relativa ai gioielli di proprietà delle regine Maria Luisa e Maria Carolina, unitamente alle testimonianze grafiche che le riguardano, dimostrano uno sviluppo parallelo del gusto in materia di gioielleria tra le corti di Napoli e di Madrid, ciò tanto negli elementi formali di ciascuno di essi, quanto nelle modificazioni progressivamente assunte come riflesso di indirizzi culturali nuovi. Una ragione pratica di questo dato, al di là di questioni propriamente storiche e culturali, si potrebbe riconoscere nella circolazione delle maestranze, laddove è noto, per esempio, che nel 1760 il gioielliere napoletano Michele Lofrano si fosse recato in Spagna per acquistare perle e diamanti di provenienza indiana, impiegati per la realizzazione del calice che Ferdinando IV donò nel 1761 al Tesoro di San Gennaro. Non si può escludere, pertanto, che la sua presenza a Madrid fosse stata sfruttata da Carlo III, per il quale aveva lavorato a Napoli, per incarichi personali o per confronti con maestranze locali.

Il lusso nel monile aristocratico

Nel corso del XVIII secolo il "senso del gusto" resta nelle mani di un piccolo gruppo aristocratico, spinto, come evidenzia Norbert Elias, a imporre nuovi cerimoniali al fine di differenziarsi rispetto alla borghesia emergente.

(172) Si veda Catello (1982), pp. 36-37.

(173) Si veda il ritratto di autore ignoto di Maria Carolina. Madrid, Museo Nacional del Prado, n° de inv. 2189

(174) Madrid, Museo Nacional del Prado, n° de inv. 2194.

(175) D'Arbitrio (2007), p. 56.

Questo gruppo sente ora, molto più di prima, la reale necessità di rafforzare la propria identità nei confronti della nuova classe emergente, al fine di combattere qualsiasi minaccia che possa colpire i loro privilegi (176).

In questo senso, molte famiglie aristocratiche sono costrette a rischiare le loro fortune, seguendo da vicino le forme e i modelli internazionali portati dalle regine e le principesse. Queste nobildonne, dunque, nel progetto di un proprio consolidamento sociale, puntano a ripetere gli schemi di corte, determinando anche nel campo del gioiello una evidente reiterazione di forme e modelli aulici (177). “Il lusso dei “Grandi”, non era mera ostentazione, priva di senso, ma era un significativo simbolo di egemonia sociale, che veniva espresso nella continua ricerca d’armonia estetica conforme al rango” (178).

Nell’analisi del loro corredo prezioso, compiuta attraverso gli inventari, i loro testamenti e le ricevute bancarie, emerge con evidenza che nell’assortimento delle parure delle nobildonne sono particolarmente rilevanti quelli destinati alla cura delle acconciature, per i quali si investono anche ingenti somme di denaro. Viceversa, questa tipologia di monile è molto infrequente nel corredo di donne borghesi, proprio per il loro alto valore economico dovuto alla presenza di pietre rare, di notevoli dimensioni (179). Le *agriettes*, scillanti spilloni per i capelli, erano infatti, prevalentemente di brillanti, per lo più montati “a giorno”, in modo da permettere di brillare in tutto il loro splendore (180). E’ noto, a esempio, che la Principessa Donna Francesca Acquaviva avesse speso 306 ducati per “una pioggia di rubini e brillanti”, e d. 36 per un pezzo(?) di dodici brillanti del peso di tre grani e mezzo (181).

Tra i ritratti dedicati a questo tipo di soggetto sociale, si veda, come esempio, quello de *La contessa Filo della Torre di Santa Susanna* attribuito alla cerchia di Gaetano di Simone (1772), in cui la nobildonna, insieme a una fastosa parure composta da orecchini di tipo *girandole*, collana di tipo *goliera a pendeloque*, anelli, due bracciali con susta di dia manti e diverse galanterie, reca sui capelli ricchi spilloni e pioggia di diamanti (182).

Oltre alla *pioggia*, il *girandole* si impone come il modello di orecchino più diffuso tra le nobildonne, anche col motivo del fiocco centrale, e gemme a profilo di mandorle, perché tra tutti i modelli è quello che può essere più facilmente dimensionato nella scelta delle pietre e delle loro grandezze, nonché dell’impegno tecnico che richiedeva, in relazione alle disponibilità economiche.

In linea generale il linguaggio morfologico della gioielleria aristocratica in entrambe le corti, risponde alle caratteristiche della produzione orafa aulica, sebbene alle regine e principesse fosse comunque riservata la tipologia con le pietre di dimensioni più grandi e più pregiate in quanto a colorazione e provenienza. I gioiellieri facevano così un’intelligente scelta tra le pietre disponibili, in modo da proporre ai reali quelle eccellenti e ai nobili quelle di valore appena minore.

Riproduzioni formali e varietà materiche nel gioiello borghese

Nel corso del XVIII secolo, la borghesia pur non avendo piena consapevolezza della propria identità, costituisce una realtà significativa nel più ampio contesto sociale. I ricchi borghesi, avendo acquisito una ricchezza economica non facilmente tangibile, aspirano a renderla molto evidente e

(176) Idem.

(177) Si veda EVANS, J., *A History of Jewellery*. London, Faber and Faber, 1970.

(178) D’Arbitrio(2007), p. 30.

(179) Catello (1982), p. 15.

(180) Catello (1982), p. 14.

(181) A.B.S.N., Banco del Salvatore, giornale copie polizze, Matr. 1045, 3 marzo 174°. Raccolto da Catello (1982), p. 37.

(182) Coll. Privata. Si veda Pisani (1996), p. 99.

ad acquisire un sempre maggior riconoscimento sociale anche attraverso l'abito e l'ornamento personale (183).

Spinta dalle nuove dinamiche socio-culturali, questa classe sviluppa una moda propria, pur mantenendo una certa sintonia con quella aristocratica (184). La cultura borghese del XVIII secolo propone un ideale femminile diverso da quello suggerito dai canoni stabiliti nell'ambiente di corte cinico e amorale. Gli obiettivi vitali delle signore borghesi si fondano, infatti, sul matrimonio e sulla famiglia e sull'opportunità di rimanere lontane dalle diverse attività pubbliche di cui godono le nobildonne. Così il costume delle donne borghesi diventa specchio delle virtù femminili e, come sottolinea Veblen (185), diventa il riflesso del successo economico e sociale dell'uomo da cui dipende.

Per loro, soprattutto nei contesti di Napoli e di Madrid, dove le condizioni di vita sono ad ogni modo difficili e precarie, il centro della vita sociale sono le feste profane e le celebrazioni religiose, occasioni di fuga dalla faticosa vita quotidiana. Durante queste celebrazioni, mamme e ragazze indossano i loro abiti migliori, spesso di tipo popolare, e i gioielli più vistosi che posseggono, per tentare di esibire uno status economico migliore di quello effettivamente sostenuto dalla famiglia di appartenenza.

Ogni ragazza ha una dote che, indipendentemente dal valore, è descritta nei contratti di matrimonio. Come regola generale, questa è composta di abiti, mobili e gioielli. Tra questi sono presenti, senza eccezione, almeno un paio di orecchini, una collana di filo di perle, una croce e un anello, gioielli evidentemente poco lussuosi e innovativi, privi della quantità e qualità delle pietre rare riscontrate in quelli dei gruppi sociali più vista, a volte composti pure con pietre artificiali che imitavano l'aspetto di quelle di lusso. Nella *Nota delle robbe che s'assegnano in dote a Carmina Ferro* (186), a esempio, sono inclusi:

Un paro di fioccagli d'oro con perle a nocchetta.

Una crocetta d'oro con pietre false.

Un Rosario di granatella con segnacoli d'oro.

Un tonno di segnacoli e granatelle fine.

Una fede e duna verghetta piccola d'oro cioè la fede con pietre false e la verghetta con pietre fine.

Una spadella ed un paro di fibbie d'argento.

La loro caratteristica comune è nella grande dimensione. Qui, infatti, il numero di gemme si reduce notevolmente a vantaggio della quantità di metallo impiegato, col risultato di avere pezzi meno impegnativi economicamente ma più vistosi.

Negli inventari, analogamente a quanto accade nei ritratti, per queste categorie appaiono spesso modelli di gioielli obsoleti o *demodé* rispetto al momento della stesura dei documenti. Tale evidenza deriva dal fatto che gli artisti-gioiellieri erano presenti solo nelle capitali o in alcune città principali e non era per tutti facile avere accesso a questi rivenditori. Pertanto, si sfruttavano, come accadeva a Napoli, le feste popolari stagionali per poter comperare gioielli nella capitale, ma gli artigiani approfittando delle provenienze provinciali di questa clientela proponeva pezzi di gusto superato, evitandosi così giacenze in laboratorio o indispensabili lavorazioni successive necessarie per rimodellare pietre e metalli. Solo in questo modo famiglie borghesi riuscivano ad acquisire pezzi di alta qualità tecnica, altrimenti irraggiungibili.

Questo mercato sviluppa progressivamente sia a Madrid che a Napoli la figura

(183) Codeluppi (2003), p. 17.

(184) *Ibid.*, pp. 9-13.

(185) Si veda VEULEN, T., *Teoría de clase ociosa*. Madrid, Alianza, 1899.

(186) Inventario de dote A.S.N., *Notai*, fascio 117/20, a. 1726. (Si veda Catello (1982), p. 35).

del *biggiotiere*, specificamente dedito alla produzione di pezzi meno lussuosi rispetto a quelli creati dai gioiellieri, ma molto appariscenti. A Napoli vendono “gingilli, ninnoli, minuterie, galanterie e monili di non molto valore realizzati in oro con l’ausilio di pietre dure o semipreziose” (187); così come a Madrid, artigiani dedicati al “bijou” erano localizzati nelle zone vicine al Palazzo reale, e producevano manufatti in argento, cristallo e gemme di bassa qualità (188).

PARTE II

JOYA. ARTIFICIO Y REALIDAD: UNA MOSTRA VIRTUALE

Il museo virtuale: introduzione

Il concetto di patrimonio culturale è soggettivo e dinamico. Non dipende dagli oggetti, ma dai valori che la società attribuisce in ogni momento della storia ai beni, determinando quali devono essere protetti e conservati per i posteri. La visione ristretta di patrimonio appare oggi superata incorporando il concetto di valore culturale. Così diversi documenti internazionali consolidano una visione ampia e pluralista del Cultural Heritage, che valorizza tutte le entità, materiali e immateriali, e le testimonianze significative della cultura, senza stabilirne confini temporanei o artistici (189), ma privilegiandone il valore essenziale per la costruzione della società e del suo spessore culturale. In questo senso, la dimensione del patrimonio va oltre l’accezione del Bene Culturale come patrimonio materiale, configurandosi come una estensione di carattere antropologico che pur esistendo nel mondo tridimensionale, vi rimane ai margini per l’impossibilità di essere opportunamente conosciuto e rappresentato con strumenti tradizionali (190).

In passato generalmente i musei, vere e proprie istituzioni prestigiose, erano orientate verso un pubblico specializzato e i diversi Beni custoditi al loro interno venivano soltanto resi “visibili e aperti” ai ricercatori e agli studiosi che consideravano i musei come “tesori” di testimonianze dell’umanità che dovevano essere protetti e conservati per l’eternità. I visitatori invece erano considerati un male necessario (191). Viceversa, oggi la maggior parte dei musei è aperta alla consultazione e le collezioni sono considerate come archivio vivente della storia dell’umanità. In tal modo i musei sono diventati comunicativi rendendo il pubblico, indipendentemente della sua formazione, il protagonista dell’esperienza museale. Questo nuovo approccio comporta una notevole trasformazione dei musei e l’introduzione di nuove tecnologie capaci di trasmettere il patrimonio culturale ad ogni ambito della società attuale (192).

Negli ultimi anni sono diverse le iniziative, giuridiche, istituzionali e operative, intraprese per la valorizzazione di questo immenso patrimonio, che ne impedisca l’oblio o, nel peggiore dei casi, la distruzione. Le istituzioni culturali, in particolare, sono poste dinanzi alla necessità di individuare metodi più efficaci di fruizione, conservazione e diffusione del patrimonio culturale che da un lato tengano conto del nuovo scenario tecnologico, dall’altro combattano il disinteresse diffuso verso le attività culturali indirizzate alla diffusione della memoria di una civiltà.

L’avvento del digitale ha coinvolto, difatti, in maniera sostanziale archivi, biblioteche e musei, che si sono trovati a dover ripensare, quotidianamente, il loro ruolo e le loro funzioni. Hanno dovuto attivare un mutamento profondo di concezioni e pratiche, in cui si è posto l’accento, più che sulla

(187)Ibíd., p. 235.

(188) Aranda Huete (1998), p.326.

(189) Si veda <https://www.google.es/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Design%26culturalheritage.+Immateriale+Virtuale+Interattivo+Intangible+Virtual+Interactive>

(190) Irace (2013), pp. 5-6.

(191) Irace (2008), p.10.

(192) Si veda VAN DER WEIDEN, W., “Le prospettive del museo virtuale nell’attuale contesto della crisi finanziaria globale”, DAVERIO, P., TRAPANI, V., *Il Design dei Beni Culturali. Crisi, Territorio, Identità*. Milano Rizzoli, 2008, pp. 44-49.

conservazione come valore in sé, sull'accesso, sulla distribuzione e sull'utilizzo di informazioni e materiali da parte di un pubblico esteso, senza più distinzioni di grado fra specialisti e non specialisti.

Basti pensare che gli archivi hanno revisionato i loro strumenti di divulgazione al pubblico, arrivando, per esempio, a definire la nuova formula dell'archivio animato, una strategia che si impegna a rendere vivente il patrimonio culturale di documenti e oggetti (193).

Lo storico Fernando Garcia de Cortazar, sostiene che la mancanza d'interesse da parte della società di oggi verso la storia e il patrimonio nasca, in parte, dal fatto che questi, nel tempo, sono stati trasmessi erroneamente (194). Oggi è indispensabile per gli storici rinnovare la propria produzione e ogni giorno renderla più interessante e stimolante per un pubblico ampio e di diversa estrazione. Così, l'indirizzo vincente è nella creazione di un nuovo dialogo con la società attuale attraverso esperienze non vissute in prima persona ma simulate, riprodotte o create *ad hoc*, sfruttando opportunamente le ampie risorse messe a disposizione dalla tecnologia dell'informazione (195).

Il rapporto tra cultura e tecnologia oggi è analizzato da molti studiosi, tra i quali emerge Andreas Huyssen che distingue i concetti di "memoria immaginata" e "memoria vivente". La prima è quella che ha interessato gli aspetti commerciali, generando così una "memoria" utile solo in breve termine di tempo, e pertanto, fallimentare. Le nuove tecnologie, invece, devono essere utilizzate per creare "vividi ricordi", cioè esperienze coinvolgenti che impegnano veramente l'individuo, perché solo attraverso la sperimentazione diretta si verifica l'avvicinamento della società alla narrazione storica in modo costante e coerente con il loro proprio tempo. Quanto più l'esperienza con lo strumento interattivo è attraente, essa tanto più risulta utile.

In questo senso oggi il dibattito sul *Cultural Heritage* apre nuovi scenari in cui il Design si propone come strumento per favorire e promuovere la valorizzazione e diffusione del patrimonio. "La cultura digitale, favorendo per sua stessa natura la dinamica dell'interrelazione e della comunicazione, può essere strumento efficace di promozione di questa visione attiva dell'eredità, cui consente attraverso i suoi linguaggi di esprimersi, di trasmettersi e di produrre ulteriori significati" (196). In tale modo, il Design accoglie la sfida di dare concretezza di metodo a queste aspirazioni, proponendo modelli interpretativi adatti ad ogni varietà di patrimonio.

Lo stato di crisi provocato dall'obsolescenza dei metodi tradizionali museali ormai non più utili alla trasmissione del patrimonio culturale evidenzia la necessità di sistemi innovativi che attraverso la cultura del progetto possano determinare nuovi equilibri tra cultura e società.

Fulvio Irace, afferma come sino a pochi anni fa i collegamenti tra i termini Design e Beni Culturali avrebbe avuto il carattere di una contraddizione fondata sulla natura stessa delle parole che definiscono ciascun termine: Design, legata all'idea del nuovo; Beni Culturali, connessa alla conservazione dell'antico. "È dunque evidente che la nuova dizione di Design dei Beni Culturali è il frutto di una progressiva, doppia rivoluzione che ha modificato sia la nostra percezione del concetto di "bene" legato al passato, sia il campo di significati attribuiti alle pratiche del progetto industriale" (197).

"L'incontro del Design con i Beni Culturali avviene dunque su una base di reciprocità e nell'evidenza del superamento di quei modelli puramente

(193) Si veda IRACE, F., CIAGÀ, G. L., "Archivio animato", *Design & CulturalHeritage*, vol. 2. Milano, Electa, 2013.

(194) Si veda GRANERO, L., "Tecnologías ópticas aplicadas al arte y a la documentación del patrimonio", DOMINGO, M., SÁNCHEZ, J., *Jornadas de Documentación gráfica del Patrimonio Histórico. Presente y Futuro*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España, 2010, pp.18-25.

(195) Si veda PÉREZ SABORIDO, A.E., INFANTE PAVÓN, V., "Corominas Dolmen Centre: A model of active cultural heritage", AA.VV. *Acti di Convegno Diagnosis for the conservation and valorization of cultural heritage*, 2015 (IN PRESS).

(196) Irace (2013), p. 8.

(197) Irace (2008), p. 12.

conservativi che considerano il patrimonio come un'eredità chiusa intangibile alla trasformazione. L'approccio del Design infatti parte dalla presa d'atto che la trasformazione non solo non si può evitare, ma è anzi necessaria per preservare i valori dell'eredità e potenziarne l'insegnamento, progettandone nuovi significati e aggiungendovi nuove forme e inediti contenuti" (198).

La presa di coscienza dello stato di crisi dei Beni Culturali è stata la premessa a questo percorso, che ha ritrovato proprio nel museo uno dei suoi campi di applicazione più floridi e interessanti. Oggi la divulgazione scientifica e culturale ha a disposizione infinite potenzialità offerte dalle nuove tecnologie passando dalle piattaforme virtuali, alle ricostruzioni in 3D, dalla realtà aumentata a quella immersiva. Si tratta di capire come la tecnologia può influenzare il modo per diffondere la conoscenza del passato e come la sua applicazione può cambiare le modalità di studio e di percezione dei contenuti. Da un altro lato, però, non essendo ancora definita una metodologia specifica che guida nell'applicazione delle tecnologie innovative nella diffusione e valorizzazione del patrimonio culturale, si rischia di promuovere azioni in cui l'oggetto storico acquisisce un ruolo secondario rispetto alle emozioni sensitive che tali strumenti creano nei visitatori, oppure si cade nella banalizzazione dell'oggetto storico di fronte all'uso che se ne fa (199).

Tra i metodi che, per esempio, rischiano di impoverire le tematiche culturali sono le tecnologie della realtà aumentata rese dall'impiego dei *Google glass*. Secondo Shelley Mannion, Direttore dei programmi di apprendimento digitale del British Museum, la Realtà Aumentata (AR) e le strumentazioni di questo genere hanno valore quando e se consentono di sviluppare e sperimentare delle conoscenze rilevanti in aggiunta alla visione del vero, cioè se creano così una fusione tra mondo reale e virtuale che aggiunge valore al tema di base (200).

I colori di Giotto (Assisi, 2010), a esempio, è una mostra virtuale, multimediale e interattiva che ricostruisce virtualmente il ciclo delle "storie francescane" affrescate nella Basilica Superiore di Assisi. Il valore aggiunto dalla digitalizzazione è quello di consentire una lettura attraverso l'immersione sensoriale che permette il confronto tra lo stato originale degli affreschi e il loro attuale stato di conservazione (201).

Oggi il concetto di mostra virtuale si è ampliato più genericamente a quello di museo virtuale, termine che spazia, come sostiene Wim van der Weyden, dal semplice sito web che fornisce informazioni di base sul museo (calendario, ingressi dei costi, mostre temporanee, collezione permanente, luogo, etc.) a quello che si può definire un vero e proprio "museo senza pareti" (202). Esiste, infatti, una varietà di accezioni per questo termine:

- Il sito web del museo che si concentra principalmente sulla sua collezione, fornendo un database consultabile degli oggetti conservati, destinato principalmente a esperti e interessati nel settore -si pensi al caso del Museo Nacional del Prado di Madrid che offre a ricercatori e curiosi un dettagliato data-base dei beni conservati all'interno del museo (203)-;

- Il sito che si concentra maggiormente sulla formazione e sulla didattica, offrendo informazioni di carattere educativo e interattivo per una varietà di utenti, e notizie più specifiche su temi e argomenti relativi alla collezione del museo, ma non concentrata esclusivamente sull'oggetto stesso - questo, per esempio, è il caso del sito web del Museo della Certosa di San Martino di

(198) Si veda IRACE, F., "Design & Cultural Heritage", DAVERIO, P., TRAPANI, V., *Il Design dei Beni Culturali. Crisi, Territorio, Identità*. Milano Rizzoli, 2008, pp. 12-18.

(199) Si vedano GENOVESE, R. A., *Patrimonio culturale : tecniche innovative per il progetto di conservazione*. Napoli, Giannini, 2013; AA.VV. *Proceedings of the International conference: Using new technologies to explore cultural heritage*. Roma, 2009.

(200) Si veda MARANI, P., "Spettacolarizzazione e manipolazione versus digitalizzazione delle opere d'arte", IRACE, F., *Design & Cultural Heritage. Immateriale, virtuale, interattivo*. Electa, Milano, 2013.

(201) Si veda IRACE, F., "La valorizzazione digitale del patrimonio: una mappa di eventi, esposizione e installazioni di casi studio italiani", IRACE, F., *Design & Cultural Heritage. Immateriale, virtuale, interattivo*. Electa, Milano, 2013.

(202) Ibid, p. 46.

Napoli (204)-;

- Fino al *Museo Senza muri*, che secondo l'autore, nasce quando un sito web integra collezioni di vari musei attraverso la creazione di una collezione digitale unica che include materiali che non fanno parte di una singola istituzione fisica esistente, oppure crea una apposita piattaforma virtuale che consente un "tour virtuale" all'interno delle stanze simulate di un vero e proprio museo, fruibile da qualsiasi luogo e in qualsiasi momento - si veda in questo senso *Uffizi virtuale, a new experience with art* (Shangai Art Museum, 2010); mostra virtuale e interattiva che consente un viaggio attraverso tutte le opere della Galleria grazie a oltre 1150 immagini in alta definizione accessibili ai visitatori da appositi *touch screen* (205)-.

In questa ampia accezione, che considera rilevante il tema della condivisione in rete delle risorse, il museo virtuale è quello che mette insieme, secondo un rigoroso e coerente filo discorsivo, oggetti digitali logicamente correlati; grazie alla connettività e alla possibilità di disporre di più punti di accesso, esso supera i metodi tradizionali di comunicazione e di interazione con il visitatore, a partire dal fatto che non occupa un posto o uno spazio reale e il suo contenuto, pertanto, attraverso la rete può essere diffuso in tutto il mondo (206).

Quest'ultimo modello di *museo senza muri* si può ritenere al momento il più adatto a ospitare un percorso divulgativo dedicato al tema della gioielleria femminile settecentesca tra Napoli e Madrid, in relazione sia alla qualità dei repertori esposti - principalmente immagini di varia provenienza e proprietà, e non oggetti veri e propri - e della distanza geografica che esiste di fatto tra le due aree oggetto di interesse.

Inoltre, questa modalità espositiva, grazie alla semplicità dell'articolazione, all'autenticità delle immagini esibite e alla facile fruizione, consente di rispettare la natura filologica e rigorosa della ricerca storica, senza puntare a ottenere quegli effetti sorprendenti o troppo sofisticati che sono pure possibili con le tecnologie virtuali, perché l'intento, viceversa, è principalmente quello di non banalizzare i contenuti scientifici a vantaggio della spettacolarizzazione. Allo stesso tempo, di questi strumenti la mostra virtuale sfrutta la possibilità di rendere una visione complessiva del tema che sarebbe stata impossibile ai tradizionali metodi di indagine, considerando che le riproduzioni digitali ad alta definizione riescono, infatti, a migliorare e potenziare gli esercizi di lettura del prezioso patrimonio conservato nei secoli nelle fonti secondarie, come quello che è protagonista della presente ricerca (207).

II MUVA

In Italia il primo museo virtuale dedicato all'architettura, al design e alle arti visive è il MUVA, inaugurato ormai da oltre un decennio, e gestito da Ermes Multimedia, società che si occupa della divulgazione digitale della cultura. Esso ospita mostre che vengono di volta in volta implementate sulla piattaforma appositamente creata.

La *mission* del Museo è quella di diffondere la conoscenza e la cultura architettonica di qualità, la cultura del progetto e della ricerca in tutte le sue forme dall'artigianato al design fino alle arti visive, con particolare attenzione al moderno e contemporaneo.

Attraverso la rete, esso riesce ad amplificarne la diffusione anche fuori dalle sedi specialistiche e raccoglie, alimenta e consolida la conoscenza, la ricerca e i valori di diversi ambiti culturali.

(203) <https://www.museodelprado.es/>

(204) [http://](http://www.polomusealecampania.beniculturali.it/index.php/certosa-e-museo)

www.polomusealecampania.beniculturali.it/index.php/certosa-e-museo

(205) Si veda IRACE, F., "La valorizzazione digitale del patrimonio: una mappa di eventi, esposizione e installazioni di casi studio italiani", IRACE, F., *Design & Cultural Heritage. Immateriale, virtuale, interattivo*. Electa, Milano, 2013.

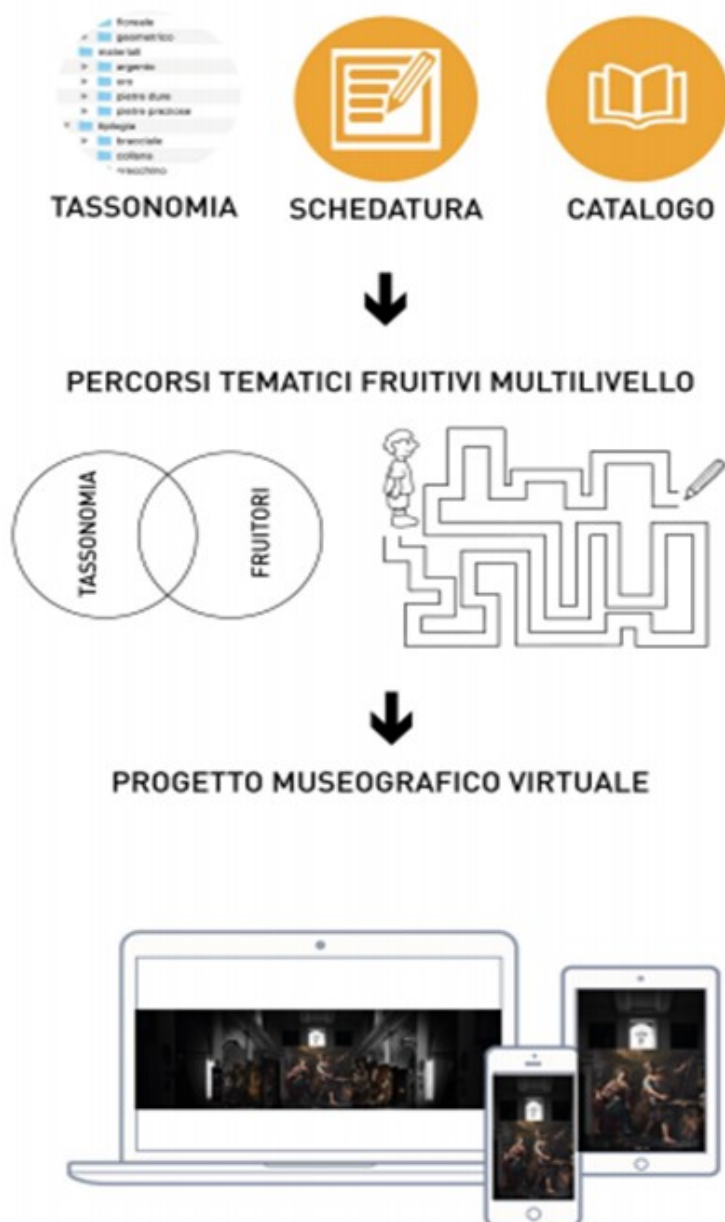
(206) Van der Weiden (2013), p.45.

L'obiettivo non secondario è quello di costituire un archivio world-wide di mostre ed eventi realizzati nel tempo, di cui molto spesso non rimane una documentazione accessibile, se non cataloghi difficilmente reperibili.

La sua filosofia è quella di portare l'esperienza museografica reale nella rete per realizzare un luogo virtuale concepito proprio come un "museo" con solide basi spaziali e concettuali, ma infinitamente più agile nella gestione e nella evoluzione attraverso l'applicazione di tecnologie innovative che consentono l'equilibrio tra evoluzione del software e usabilità senza "barriere", né fisiche, né temporali.

La costruzione di un percorso espositivo attraverso un catalogo ragionato

La scelta del MUVA come piattaforma virtuale per l'esposizione del materiale raccolto risponde alla natura stessa dei materiali grafici reperiti nella ricerca e alla difficoltà che presenta la loro mancata disponibilità fisica.

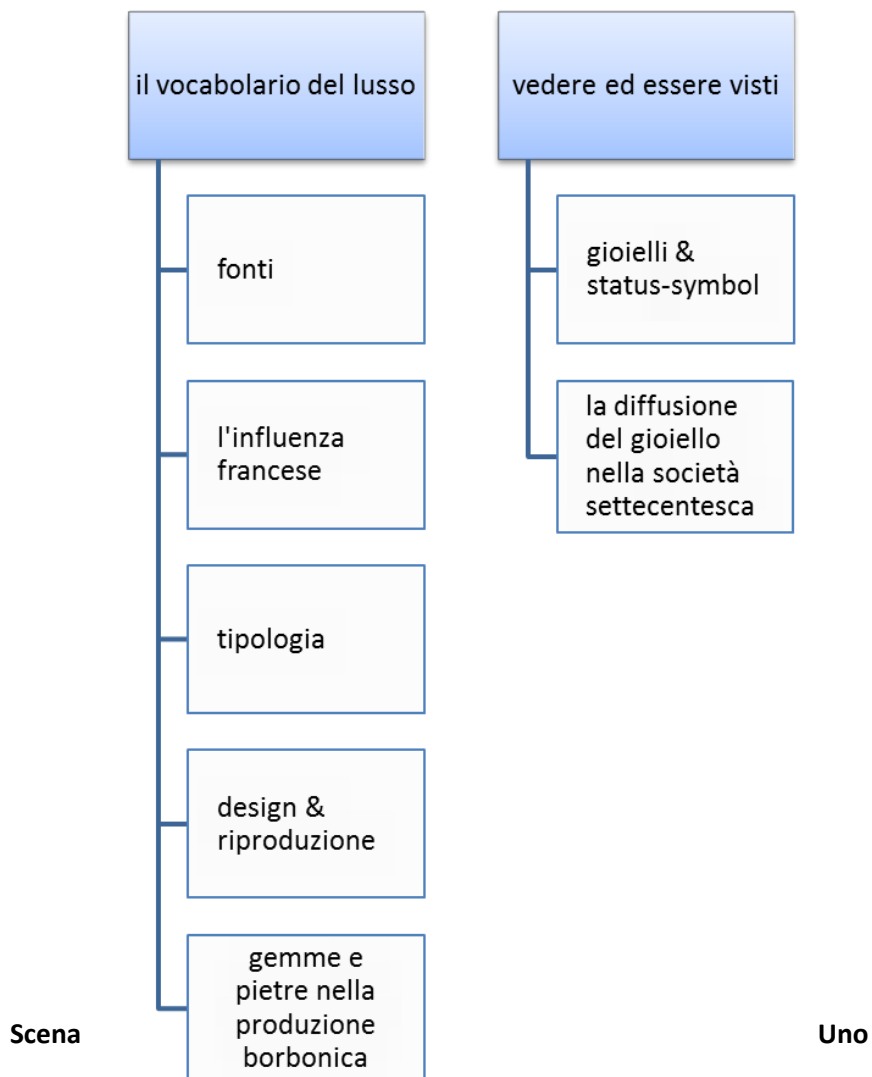


Il lavoro di allestimento dell'evento espositivo virtuale si è costruito sulla base di quattro step ben differenziati:

- Introduzione e costruzione del progetto museologico, cioè definizione degli obiettivi del progetto di allestimento, censimento, analisi e catalogazione degli *assets* disponibili (risorse, materiali, *know-how*) e individuazione dei materiali integrativi da produrre. Il risultato principale di questa fase è stata la costruzione di un data-base relativo alla raccolta del materiale iconografico disponibile e già analizzato nei capitoli precedenti.

- individuazione dei percorsi concettuali della mostra, organizzazione della tassonomia, della sequenza e della tipologia degli *exhibit*, definizione degli standard e dei meta-contenuti associati agli *exhibit*.

In questo senso si è proceduto alla creazione di un percorso tematico coerente agli argomenti sviluppati nell'elaborazione teorica della tesi, suddividendo idealmente la mostra in due rami o scene che riguardano, l'una, il linguaggio morfologico del gioiello settecentesco nelle corti di Madrid e di Napoli; l'altra l'uso e il valore simbolico che si faceva in quei contesti dell'oggetto prezioso. Al loro interno questi macro-temi sono articolati in differenti subcategorie che approfondiscono più specificamente le particolarità della produzione orafa dell'epoca, articolati come segue:



Il vocabolario del lusso: forme e caratteri dei monili regali

- 1_ Dall'iconografia artistica la narrazione di una storia
- 2_ Un linguaggio che viene da Parigi
- 3_ Dalla testa ai piedi. Il gioiello nel costume del Settecento borbonico
- 4_ Il "design" del gioiello tra eccezionalità e riproduzione
- 5_ L'uso delle pietre nella produzione orafa di corte

Scena Due

Vedere ed essere visti: il gioiello e i suoi valori simbolici

- 2_ Monilli come status-symbol
- 3_ Dal ricco al povero: la diffusione del gioiello nella società settecentesca

Articolazione che più sinteticamente, ai fini della strutturazione degli exhibit e dell'architettura informativa, si traduce nella seguente struttura ad albero:

Lo step successivo è stato quello della creazione della *Identity* dell'exhibit virtuale (logotipo, marchio, claim – produzione degli assets di supporto) e della individuazione della *Location*.

Per il marchio si è scelta un'immagine ottenuta dalla sintesi grafica tra il brillante e il disegno dell'orecchino a *girandole* (o fioccoli), il più caratteristico del periodo, alludendo alla preziosità degli oggetti e al loro connotato formale più identificativo.



In particolare, nel claim *Joya artificicio y realidad*, sono presenti appunto i valori artificiali relativi alla mostra virtuale e prima ancora quelli relativi alla documentazione indiretta di riferimento al tema, in aggiunta a quelli reali presentati nella concretezza stessa dell'esperienza raggiunta attraverso il supporto virtuale.



joya

artificio
y
realidad

mostra virtuale
Il gioiello nel XVIII secolo tra
artificio e realtà
www.joya.muva.gallery

dottorato di ricerca ambiente, design e
innovazione - XXIX ciclo

dottorando
Javier Verdejo Vaquero
tutors
Juan María Montijano García
Ornella Cirillo
co-tutor
Dario Tedesco



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA

Luigi VANVITELLI

SCUOLA POLITECNICA E DELLE SCIENZE DI BASE

DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE
DESIGN EDILIZIA E AMBIENTE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA

Luigi VANVITELLI

DIPARTIMENTO DI SCIENZE E
TECNOLOGIE AMBIENTALI
BIOLOGICHE E FARMACEUTICHE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA

Luigi VANVITELLI

SCUOLA DI MEDICINA E CHIRURGIA

DIPARTIMENTO DI MEDICINA
SPERIMENTALE



POWERED BY MUVA MUSEO VIRTUALE
ARCHITETTURA, DESIGN, ART VISIVE



ERMES MULTIMEDIA
DIGITAL DESIGN PER LA CULTURA - NAPOLI



CREDITS



Mostra virtuale
Il gioiello nel XVIII secolo tra artificio e realtà
www.joya.muva.gallery

Dottorato di ricerca ambiente, design e innovazione - XXIX ciclo

dottorando
Javier Verdejo Vaquero
tutors
Juan Maria Montijano García
Ornella Cirillo
co-tutor
Dario Tedesco
design allestimento virtuale
Renato Piccirillo



Relativamente alla location la scelta è caduta sul Belvedere di San Leucio, edificio appartenente ai cosiddetti Siti Reali, cioè a quelle residenze della corte integrate con funzioni produttive o di svago diffuse sul territorio del regno borbonico, in modo da contestualizzare le immagini e i manufatti in un ambiente coerente al gusto e alla cultura nella quale essi furono concepiti.



Successivamente si è lavorato all'Editing dei contenuti, ovvero all'adattamento di questi alla sequenza degli exhibit secondo gli standard definiti nel progetto museografico. L'esposizione, infatti, è concepita come una sequenza ordinata di pannelli interattivi che contengono, oltre l'immagine di riferimento, un breve testo esplicativo del tema, oltre a link ipermediali verso contenuti esterni reperibili in rete, nella logica della condivisione delle risorse.

· Un Exhibit della mostra con il suo frontespizio:

Joya – Artificio y realidad



- Exhibit di primo livello di esplorazione:
- Exhibit del secondo livello di esplorazione:

Joya – Artificio y realidad



Joya – Artificio y realidad



Un breve video, incluso nel percorso di mostra, sintetizza il concept della ricerca, utilizzando un linguaggio *emotional* più diretto e coinvolgente.

Ma per una lettura complessiva del lavoro è necessario rimandare alla mostra *Joya arteificio y realidad* visibile on-line all'indirizzo <http://joya.muva.gallery>.

Questa proposta, ancora implementabile e migliorabile, in conclusione vuole proporsi come ipotesi di verifica che modalità d'utilizzo, fisico e digitale, on site e off site, di questo tipo di materiale possono sostenersi e integrarsi, ponendosi non come alternativa all'esperienza diretta, ma come modalità di accesso e di studio alla tematica nuova e attenta ai moderni indirizzi in cui si muove la valorizzazione e divulgazione del patrimonio culturale.



CONCLUSIONES

El objetivo inicial de la presente tesis doctoral es aquel de realizar una lectura crítica comparativa del lenguaje morfológico que caracteriza tanto la producción joyera madrileña como aquella partenopea, a fin de establecer posibles discrepancias o similitudes entre ellas. Dicha premisa, como analizamos en los capítulos precedentes, nace por un parte de las conexiones socio-culturales que relacionan ambas realidades a través del privilegiado canal dinástico. Por otro lado, se apoya en la ausencia de una bibliografía específica que analice de manera conjunta dicha producción.

Los materiales examinados reflejan, de hecho, la necesidad de abordar el argumento tratado como un *unicum*, pues la joya estudiada parece responder a un campo productivo determinado por notables afinidades. Dichas similitudes responden a la homogeneización del gusto de la época, potenciado por la influencia de la todopoderosa Francia. Líder en cuestiones de apariencia, Francia impone aquellas tendencias que, asumidas por las principales cortes europeas, conlleva el paulatino anquilosamiento de la producción dieciochesca. Morfológicamente, la producción analizada responde así a las corrientes internacionales, demostrando no sólo el gusto moderno de la clientela, sino también evidenciando el desarrollo técnico de este arte en ambas Penínsulas.

Si bien el trabajo comparativo de la documentación gráfica producida en ambos reinos permite demostrar la difusión análoga de diferentes objetos preciosos, la documentación conservada demuestra, además, el intercambio de alhajas y artesanos entre éstas. Este es el caso de Michele Lofrano. Artesano-joyero al servicio de Carlos durante su estancia en Nápoles, sabemos viajase a Madrid en el año 1760 con el objetivo de adquirir diferentes gemas provenientes de las Indias Occidentales. Cabe acaso pensar entonces cómo Lofrano pudiera haber trabajado nuevamente al servicio del monarca español durante su estancia en la capital, transmitiendo no sólo sus conocimientos técnicos a los artesanos locales, sino también determinados aspectos ligados al lenguaje ornamental.

En relación a la difusión análoga de determinadas alhajas en ambas cortes, observamos; por ejemplo, el excepcional retrato de *María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles* (Madrid, MNP, nº de inv. 2194) que realizase Anton Raphael Mengs en el año 1761 ante el deseo expreso de Carlos III. Ante la imposibilidad de retratar personalmente a la joven austríaca, Mengs tomará como modelo el retrato de María Luisa de Parma realizado apenas tres años antes (Madrid, MNP, nº de inv. 2189). Si bien las similitudes entre estas imágenes en lo referente a la representación de la "apariencia" de ambas damas puedan relacionarse con la habilidad del pintor, la aceptación de la pintura entre los nobles madrileños demuestra, sin embargo, la homogeneización de similares códigos vestimentarios en ambas cortes.

A pesar de la introducción de diferentes elementos decorativos en la escena de las Artes Suntuarias durante este periodo, observamos cierto estancamiento en rela-

ción la producción analizada, caracterizada por su apego a la tradición barroca que desecha ciertos modelos rococó desarrollados en la corte de Versalles – véanse piezas tales como *châtelaines* –. Además, el tildado por otros autores como “buen gusto mediterráneo” conlleva la imposición de un tamiz destinado a filtrar el exceso francés a fin de traducir sus formas en simplicidad y sencillez, generando una producción rica e independiente a aquella desarrollada en el resto de Europa. De este modo se abren así posibles nuevas líneas de investigación orientadas al análisis conjunto de la producción joyera dieciochesca desarrollada en España, Portugal y el Reino de las Dos Sicilias.

El presente estudio responde al análisis de la joyería dieciochesca a través de fuentes indirectas, convirtiéndose así la pintura en principal objeto de estudio. A través de ella se consiente no sólo el análisis morfológico de la alhaja representada, sino que también se permite la lectura del objeto precioso en relación con su propio contexto. Dicha relación ha conllevado el análisis del desarrollo del aparato vestimentario en ambas cortes, pues la joya liga íntimamente su evolución morfológica al vaivén de las tendencias que dominasen el corte del traje femenino a lo largo de la centuria. De este modo evidenciamos cómo la introducción de la *robe à la française* promueve el empleo de un vestido caracterizado por un escote en progresivo descenso, mangas abollonadas a la altura del codo y complejos altos peinados que exhiben las orejas. Este hecho explica, por ejemplo, el auge del *peto* durante la primera mitad del siglo XVIII, así como la tendencia al empleo de grandes *muelles* o *pulseros* para brazaletes o de vistos modelos de pendientes.

Sin embargo, la lectura de los diferentes retratos conservados plantea incógnitas relativas a la realidad morfológica de la pieza, estando su representación supeditada a la pericia del artista. Del mismo modo resulta necesario plantear dudas acerca la posesión real del objeto precioso por parte del representado.

El siglo XVIII se caracteriza por la continúa pugna entre los diferentes estamentos por el reconocimiento social. Ésta, por su parte, aparece íntimamente ligada al “juego de las apariencias”, donde la joya se convierte en protagonista. De este modo nace el interrogante acerca de la posesión real del objeto precioso, estableciéndose además ciertas dudas en relación a la difusión de determinados modelos. A fin de subsanar dicha problemática, se procede al cruce de datos obtenidos mediante el estudio de diferentes inventarios de bienes y documentos de dote, descubriendo cómo en ocasiones, éstos pueden aparecer acompañados por interesantes dibujos que representasen los objetos inventariados. Esta lectura conjunta evidencia cómo los modelos recogidos en la presente tesis doctoral se establecen como aquellos que, generalmente, forman parte del joyero de las damas madrileñas y partenopeas.

En la búsqueda de material gráfico afín a la lectura de la joya dieciochesca se ha procedido a la identificación un álbum inédito de hasta 72 dibujos conservado entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España. Se trata de un conjunto apenas estudiado que a través de un pormenorizado análisis consiente datarlos entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, así como enmarcarlos en un ámbito creativo concreto que nos conduce hasta una serie de dibujos conservados entre los fondos gráficos de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid. El análisis crítico comparativo de todos ellos permite, además, relacionar buena parte del conjunto con pinturas españolas y francesas contemporáneas, así como con los trabajos llevados a cabo por esas mismas fechas en la Real Fábrica de Platería de Madrid. Todo ello lleva a establecerlos, por tanto, como fuente fundamental para el conocimiento de la joyería española del setecientos.

Por su parte, en el *Archivio di Stato di Napoli* se conservan una serie de diseños atribuidos a Giovanni Miccione fechados en el año 1773. Publicados y estudiados por diferentes especialistas, la lectura comparativa de estos con aquellos dibujos producidos en el ámbito español consiente establecer nuevas conclusiones referentes a su identificación y empleo.

De este modo, más allá de ratificar la difusión de determinados modelos de alhajas en ambas cortes, la presente tesis aporta documentos inéditos abiertos a nuevos estudios, así como la reinterpretación de ciertas afirmaciones reconocidas como válidas y establecidas a lo largo de los años.

La reunión de estos materiales gráficos entre los que han de incluirse aquellos procedentes del mundo de la tratadística y la “publicidad de moda”, así como de las miniaturas incluidas en las figuras del pesebre napolitano, convergen en una auténtica base de datos que consiente el cruce de diferentes conclusiones. La puesta en común de todas ellas conduce hacia interrogantes acerca de los materiales preciosos que componen las alhajas analizadas. Hemos podido así evidenciar una sorprendente escasez de bibliografía crítica actualizada que analice tanto dichos materiales, como los sistemas de abastecimiento de los mismos.

El estudio realizado en relación a dicho argumento ha consentido evidenciar cómo el diamante, el zafiro, el rubí y el topacio se establecen como las principales gemas empleadas en los ámbitos analizados. De este modo, en contraposición del uso generalizado del diamante en el resto de las cortes europeas, el gusto por el color se establece como característica común de la producción analizada, a la vez que elemento diferenciador con aquella desarrollada durante esta centuria.

Del mismo modo, ha sido posible evidenciar una sorprendente escasez de alhajas decoradas con esmeraldas, piedra tradicionalmente ligada según diferentes estudiosos a la producción española. Este hecho se debe principalmente a la apertura de las minas de Brasil en torno a 1750, hecho que produjo un superávit de material en los mercados europeos, devaluando su valor. De este modo, la esmeralda aparecerá frecuentemente en retratos e inventarios de damas pertenecientes a estratos sociales no privilegiados, desapareciendo de aquellos relacionados con las damas nobles.

La presente investigación ha permitido demostrar, además, la relativa escasez de material físico conservado, hecho que dificulta el estudio y la difusión del conocimiento de este tipo de patrimonio. Por este motivo, a fin de responder a las exigencias de los programas de doctorado en los que se enmarca esta presente tesis, se procede a la construcción de una exposición virtual que difunda, a través de una propuesta innovadora, las conclusiones obtenidas. De este modo se construye un recorrido temático en base a diferentes vías que explotan cada uno de los argumentos expuestos. Para ello, han sido organizadas de forma coherente al tema más de 60 imágenes que, expuestas en el espacio virtual MUVA, se constituyen como la primera exposición dedicada a la joyería del siglo XVIII en las cortes de Madrid y Nápoles.

En definitiva, el presente trabajo recoge, ratifica y reinterpreta diferentes consideraciones acuñadas a lo largo de los años de forma individual, convergiendo en una lectura conjunta que demuestra la necesidad de un estudio que analice en conjuntamente la platería de oro desarrollada en Madrid y Nápoles. En la consecución de dicho objetivo se ha procedido al análisis de la alhaja en relación a sus diferentes valores, demostrando la poderosa carga socio-antropológica del objeto precioso y reivindicando un estudio de la misma a través de múltiples prismas. Del mismo modo, el desarrollo del presente trabajo ha conducido hasta el descubrimiento de material gráfico inédito esencial para el conocimiento de este patrimonio, demostrando, además, la necesidad de líneas de investigación orientadas a este campo. En relación a todo ello y como colofón, la exposición *Joya. Artificio y Realidad* consiente no sólo exponer los resultados de la presente investigación, sino también promover el estudio, valoración y conservación de un patrimonio especialmente susceptible de desaparecer.



La joya concentra en escasos centímetros cuadrados diseño depurado y precisión técnica, siempre de acuerdo con los gustos en boga en el momento de su creación. A través de determinadas pautas estéticas y sociales la alhaja participa de valores comunes al mundo del arte, la antropología social, la historia en general o la filosofía de la sociedad; reflejando, además, aspectos íntimamente ligados al mundo de las apariencias, la historia de los estilos, la evolución de los estamentos sociales o la economía de mercado. Sin embargo, el objeto precioso liga su fortuna a la naturaleza misma del valor de los materiales que la componen, siendo susceptible a remodelaciones causadas por el cambio de gusto o bien convertidas en moneda de cambio durante épocas de carestía.

Joya, Artificio y Realidad analiza la producción joyera femenina desarrollada en los ámbitos borbónicos de Madrid y Nápoles durante el siglo XVIII. A través de la selección crítica de materiales gráficos específicos, algunos hasta ahora inéditos, tales como retratos, grabados, dibujos e incluso miniaturas, se construye un discurso orientado al estudio conjunto del objeto precioso que demuestre las conexiones relativas a la producción de objetos de platería de oro en ambas Penínsulas.

J.Verdejo

ARTIFICIO E REALTÀ

La joyería en las cortes de Madrid y Nápoles durante el siglo XVIII