

LOS ÁLBUMES DE DIBUJOS DE LA MÁSCARA REAL EN HONOR DE LA INFANTA MARÍA ANTONIA FERNANDA DE BORBÓN (BARCELONA, 1750)

ROSA M. CREIXELL CABEZA

Universitat de Barcelona

FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA

Universitat de Girona

Resumen: En 1750, la ciudad de Barcelona obsequió a la infanta María Antonia Fernanda de Borbón tres álbumes con los diseños de las “cuadrillas de naciones”, realizados por el pintor Francesc Tramulles, que amenizaron los actos de entretenimiento que se le ofreció a su paso por la ciudad con motivo de su matrimonio con Vittorio Amedeo de Saboya. Desconocidos hasta la fecha, los autores profundizan en su singularidad gracias a la localización y estudio de dos de ellos.

El presente artículo recoge los actos festivos dedicados a la real comitiva, estudia los dibujos en relación a la irrupción del gusto rococó en el país, analiza las diferencias existentes entre ellos y pone de manifiesto el papel que desempeñó el Marqués de la Mina como promotor de los fastos realizados en Cataluña.

Palabras clave: Máscara Real / Barcelona / siglo XVIII / dibujo / María Antonia Fernanda de Borbón / Francesc Tramulles.

Abstract: In 1750, the city of Barcelona bestowed the Infanta María Antonia Fernanda de Borbón three albums with the designs performed by the “*cuadrillas de naciones*”, made by the painter Francesc Tramulles, which enlivened the entertainment acts that were rendered to her when she visited the city on the occasion of her marriage to Vittorio Amedeo of Savoy. So far unknown, researchers can now delve within their uniqueness due to the discovery and study of two of these works.

The following article lists the festivities dedicated to the royal party, studying the drawings in relation to the emergence of the Rococo style in the country, additionally, the existing differences between them are analyzed, highlighting the role played by Marqués de la Mina as the promoter of the pomp performed in Catalonia.

Key words: Royal Entrance / Barcelona / 18th century / Drawing / María Antonia Fernanda de Borbón / Francesc Tramulles.

En 1750 la infanta María Antonia Fernanda se desposó con Vittorio Amedeo, duque de Saboya y heredero al trono del reino de Cerdeña.¹ En su viaje hacia Turín la Infanta recibió distintas muestras de pleitesía y agasajo, siendo de especial relevancia la Máscara Real organizada en Barcelona a su paso por la ciudad, de la que hasta el momento sólo se conocían referencias escritas. El presente

artículo da a conocer dos álbumes con dibujos acuarelados que ilustran los bailes de naciones que formaron parte de dicha Máscara Real. La importancia del hallazgo permite, por primera vez, poner imagen a las crónicas escritas relativas al paso de la Infanta por Barcelona –unas crónicas que se detallarán brevemente para contextualizar el evento–, al mismo tiempo que representa un

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2015 / Fecha de aceptación: 5 de octubre de 2015

¹ Este artículo se insiere en el marco de los proyectos de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación HAR2009-07053 (*Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna*. Universitat de Barcelona) y HAR2012-39182-C02-01/Subprograma Arte (*Coleccionismo y gusto artístico de la aristocracia catalana y mallorquina. Creación y dispersión de un patrimonio*. Universitat de Girona). Los autores deseamos dejar constancia de nuestro agradecimiento a The Hispanic Society of America, especialmente a Margaret Connors Mcquade, Marcus Burke y Daniel Silva del Museum Department, al servicio de reproducción de la Biblioteca Nacional de España, y a la Dra. Núria Sala.

salto cualitativo muy novedoso para el estudio del arte del dibujo y de la comitencia artística en el contexto del arte hispánico y catalán de mediados del siglo XVIII. Efectivamente, la identificación de cincuenta y cuatro dibujos inéditos de la época supone un gran avance para la disciplina, puesto que son escasísimos los diseños conservados de la tradición plástica catalana del setecientos. Este *handicap*, ya señalado por Bonaventura Bassegoda,² quién atribuyó tal hecho que se diera poca importancia al dibujo y a su posterior conservación a la nula tradición académica catalana, ha dificultado enormemente el estudio del género y de sus artífices. Ante la imposibilidad de ilustrar todos los diseños por cuestiones evidentes de espacio –y aun insistiendo en su gran interés–, se incluye una tabla-anexo con una relación sucinta de los diseños y lo que representan. No obstante, y aun evitando un análisis puramente catalográfico, algunos diseños de los álbumes –los más representativos– se acompañarán de comentarios más concisos y descriptivos.³

Tras la presentación de los dos álbumes, el artículo indaga en su contextualización –su ubicación actual, sus vicisitudes, su correcta identificación, etc.– y presenta el marco general de su encargo y de su autoría. Los autores son conscientes que el contenido de los álbumes es susceptible de interés para campos de estudio tan diversos como la musicología, la indumentaria, el coleccionismo, las festividades y celebraciones públicas, la historia o la historia del arte. A pesar de ello, y dada la imposibilidad de estudiar todas y cada una de sus múltiples vertientes, se ha optado por centrar los esfuerzos en el rol de promotor que asumió el marqués de la Mina y en el pintor que realizó los álbumes, Francesc Tramulles Roig. Ante la modernidad estilística de los álbumes dentro del contexto pictórico catalán, por aquel entonces aún anclado en la tradición barroca del pintor Antoni Viladomat, se sostiene que existió un vínculo entre el comitente y el pintor, clave para entender las vicisitudes del encargo y la naturaleza de unos álbumes que incorporan elementos de la tradición musical y teatral y notas estilísticas próximas al decorativismo rococó.

Finalmente, el artículo se detiene en el relato de los actos festivos que amenizaron la máscara y

que dieron lugar a los bailes de naciones. Para subrayar la importancia del evento y de los dispendios e interés que se puso en la mascarada, se relacionan las jornadas del viaje y los actos que se celebraron en territorio catalán, aportando nuevos datos documentales que complementaran la crónica de un viaje aún poco estudiado. Este apartado es de gran interés para enlazar los álbumes con el marco general de las fiestas a que dieron lugar. La identificación de los acompañantes, los rituales, los preparativos, la participación de los gremios, el recorrido, los protocolos de besamanos, los rituales de acompañamiento, etc., complementan y ayudan a entender el empeño que se puso en tales fastos y, en última instancia, la propia razón de la existencia de los álbumes de diseños. A lo largo de la descripción, no obstante, se tratan aspectos como la jerarquización de la ciudad, la musicalidad y, especialmente, un aspecto clave para el estudio de los álbumes: los bailes de naciones. Al respecto, los autores se preguntan si existe novedad en la representación de dichas “mascaradas nacionales” o si, en realidad y como sucedió, siguen la tradición de las antiguas mascaradas que se celebraban por entonces en la ciudad condal. De forma tangencial, se inquiriere en si el recorrido de la Máscara, el engalanamiento de la ciudad y la participación de los gremios representaron alguna alteración o cambio sustancial con relación a eventos similares pasados y futuros, puesto que los álbumes coloreados que ahora se presentan anticipan la estética y el gusto “rocaille” de la gran máscara en honor a Carlos III que la ciudad de Barcelona ofreció al nuevo rey en 1759. Aquella Máscara, celebrada por la historiografía como una de las muestras más fehacientes de la irrupción del rococó en el arte catalán e hispánico, fue concebida con el deseo expreso del propio marqués de la Mina para que tuviese “*presentes los antiguos ejemplares de semejantes felices ocurrencias*”.⁴ Dado que en ambos casos su autor fue Francesc Tramulles, los álbumes nos permiten poner colores e imágenes a lo que hasta la fecha sólo era una suposición: que los diseños de bailes de naciones de gusto rococó de la Máscara de 1750 fueron el anticipo del gusto galante y teatral que impregnó la gran mascarada de 1759.

² BASSEGODA, Bonaventura, 1999, pp. 65-72.

³ No debe olvidarse, en ese sentido, que para el historiador del arte la imagen es un documento sujeto a interpretación y análisis, por lo que requiere una lectura de su contenido visual del mismo modo que el historiador lee y pormenoriza las fuentes escritas.

⁴ BONET CORREA, Antonio, 1999, pp. 120-121.

Comitencia y encargo. Francesc Tramulles y el marqués de la Mina

En 1750, el veneciano Jacopo Amigoni retrató a la infanta María Antonia Fernanda en su hermosa juventud, ataviada con un rico vestido con bordados de flores y manto regio de armiño (Fig. 1). Pocos meses antes, en septiembre de 1749, su hermanastro, el rey Fernando VI, había anunciado su compromiso nupcial con Vittorio Amedeo, duque de Saboya y heredero al trono del reino de Cerdeña, una alianza que ayudó a mantener el equilibrio de la presencia política de los borbones en la península italiana y en especial su alianza con la casa Saboya.⁵ Los festejos y ceremonias, que se iniciaron el 4 de diciembre de 1749 y se prolongaron hasta el 9 de mayo de 1750, constituyeron uno de los fastos más esplendorosos del reinado de Fernando VI.⁶

De entre las crónicas y documentos que detallan con minuciosidad el enlace, se tenía noticia de la existencia de tres álbumes con dibujos representativos de la mascarada ofrecida a la infanta durante su breve estancia en la ciudad de Barcelona, de camino a Turín.⁷ Una investigación en The Hispanic Society of America y en la Biblioteca Nacional de España nos ha permitido localizar dos de los tres álbumes mencionados. Dichos álbumes ilustran las cuadrillas de naciones con que los gremios y corporaciones de la ciudad de Barcelona amenizaron los festejos nocturnos, encargados, como veremos con más detalle, al pintor Francesc Tramulles Roig (1722-1773). El primero se conserva en The Hispanic Society of America⁸ y el segundo en la Biblioteca Nacional de España:⁹ ambos incluyen 27 dibujos acuarelados, representativos de las cuadrillas que participaron en los bailes y danzas con que se agasajó a tan ilustres personajes.



Fig. 1. *Retrato de María Antonia Fernanda de Borbón y Farnesio, infanta de España*, Museo del Prado, Jacopo Amigoni, Museo del Prado.

Poco sabemos del cómo y cuándo los álbumes llegaron a sus actuales destinos. En el caso del álbum de The Hispanic Society of America son escasas las referencias relativas a su adquisición. La ficha de catalogación de la institución americana, además de indicar su localización dentro de la colección, su descripción y su número de inventario, subraya que la pieza fue transferida de la biblioteca al departamento del museo el 19 de julio de 1956, un año después de la muerte de su fundador Archer M. Huntington. A tan parca información se añade la que aporta el propio álbum. En la

⁵ Cabe recordar la activa implicación de Saboya en la Guerra de Sucesión y la política exterior de la “neutralidad fernandina”, que supuso el afianzamiento de los gobiernos de los infantes Don Carlos, en el reino de las Dos Sicilias, y Don Felipe, en el ducado de Parma, Piacenza y Guastalla. Véase ENCISO, Luis Miguel, 1991, pp. 573 y ss.; y una precisa síntesis en LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria, 2003, pp. 187-196.

⁶ La relación de festejos en la corte se encuentra ampliamente detallada en “*Noticias de diferentes partes, venidas à Barcelona*” [Gaceta de Barcelona], núm. 18, I de mayo de 1750: “Madrid 21 de abril”. Para el estudio de los actos celebrados en la corte, véase BROSCHI, Carlos, 1991, p. 81; y muy especialmente TORRIONE, Margarita, 1998, pp. 263-266; CASCIO, Paolo, 2009, p. 93.

⁷ La existencia de los álbumes los documenta por primera vez ALCOLEA, Santiago, 1961-1962, p. 176. Se hace eco de la noticia MIQUEL, Carme, 1986, p. 54. Efectivamente, según los acuerdos municipales –AHCB, Ajuntament Borbònic, Acords Municipals, 1751, f.º 413–, fueron tres álbumes, aunque en la correspondencia del Marqués de Balbases con el ministro Carvajal se citan solamente dos, que fueron entregados a la infanta, uno de los cuales se remitió al rey Fernando VI. Véase JAVIERRE, Aurea, 1952, p. 30.

⁸ The Hispanic Society of America, ref. A 3224.

⁹ Biblioteca Nacional de España, DIB/18/1/6767-DIB/18/1/6793: *Bosquejo de la Mascara Real que los Gremios de la Ciudad de Barcelona, executan en obsequio de la Serenísima Señora Infanta D^a María Antonia Duquesa de Saboya, compuesta de veinte y siete quadrillos de doze pares cada una, con su cabo, y correspondiente iluminación.*

contraportada hay un recorte de papel pegado, muy posiblemente del catálogo de la casa de subastas donde se anunciaba y describía la obra, en alemán e inglés, con el número de lote 654. Además, anotado a lápiz y en el ángulo izquierdo, aparece el número 380. Se catalogó como de artista desconocido, aunque ya en la descripción del lote se indicaba lo siguiente: "*The pretty album has certainly been painted by the renowned artista Francisco Tramulles (Nagler XIX, 46)*". El desconocido redactor del breve texto del catálogo de la casa de subastas dedujo con acierto la autoría, un dato que fue corroborado por Santiago Alcolea, quien en 1960 pudo documentar su encargo. Creemos que la deducción inicial partiría de la comparación de los motivos del álbum y su procedencia geográfica con un grabado existente en la colección Lipperheide, que recogía la otra máscara celebrada en 1759 en Barcelona, también diseñada por Francesc Tramulles. Igualmente, carecemos de datos fehacientes de las vicisitudes del álbum de dibujos de la Biblioteca Nacional de España. Según el Boletín Oficial del Estado de 1 de agosto de 1998, el Estado español ejerció el derecho de tanteo en una subasta celebrada el 18 de junio del mismo año en Barcelona. El anexo del Boletín señala la adquisición del "Bosquejo de la Máscara Real que los gremios de la ciudad de Barcelona, ejecutan en obsequio de la Serenísima Señora, Infanta Doña María Antonia Fernanda duquesa de Saboya... (Barcelona, ca. 1750)", por un valor de 1.600.000 pesetas de la época.¹⁰ De la existencia del álbum se hizo eco Pere Molas, aunque el historiador confundió los dibujos por grabados. El catálogo de la Biblioteca Nacional de España describe correctamente el álbum e identifica las 27 láminas con dibujos, además de indicar que el lote iba acompañado del impreso *Festivas Demostraciones que en el día 30 de abril de 1750 [...] de Cervera*, una obra seguramente encuadernada conjuntamente por el anterior propietario o coleccionista. No obstante, la institución lo catalogó como de autor anónimo del siglo XVIII español.

La "encamisada" o "mascarada" estuvo supervisada en todo momento por Jaime Miguel de Guzmán Dávalos Spinola, segundo marqués de la Mina, capitán general de Cataluña –el documento con las disposiciones generales de la Junta termi-

naba con un ilustrativo "que todo lo referido se comunique a S. Ex^a para su aprobación"–,¹¹ que trasladó a la Junta de los Festejos la organización del evento y ésta convocó a los gremios y colegios de la ciudad para llevarla a cabo, según el detallado memorial de instrucciones. Además, mandó imprimir el memorándum *Relación de los obsequios que ha rendido la ciudad de Barcelona...*, donde se explicita la voluntad de "darle en los festejos de S.A.R. un bosquejo de los esmeros" con el fin de hacer más llevadera la posible añoranza del país por parte de la futura reina de Cerdeña. Dicha *Relación de los obsequios...* iba acompañada con un cuadro-guía de las cuadrillas.

Ciertamente, el esmero con que el marqués de la Mina cuidó cada detalle de los actos barceloneses puede interpretarse desde el punto de vista de su recién estrenado cargo de capitán general, un acontecimiento que aprovechó para mostrarse ante la población catalana y la propia Casa Real como un buen administrador después de años sirviendo en las campañas militares italianas.¹² No hay duda de su tenacidad cuando obligó a los gremios y corporaciones locales –como era práctica habitual– que asumieran los costes de los festejos. No obstante, no se puede desligar esa vertiente más política con otra no menos conocida del propio marqués: su afición al arte y en especial a la música. No son pocas las biografías que destacan la importancia de su labor en la promoción del teatro y de la ópera, y en el desarrollo de la práctica artística académica.¹³ Efectivamente, Guzmán Dávalos estuvo desde el primer momento entre los principales promotores del teatro de la Santa Cruz de Barcelona, en cuyo escenario se representaron textos dramáticos y óperas. Según Carrera Pujal, el gusto del marqués por la ópera italiana lo obtuvo de sus largas estancias en Italia, aunque Alier lo concreta como una forma que tenía la Capitanía General de mantener distraída la tropa acuartelada en Barcelona.¹⁴ Aun así, resulta muy estimulante otro argumento que avala la inclinación melómana del marqués, según el cual animó a los cuerpos militares a asistir a la ópera para salvar la escasa entrada que registraban los primeros recitales. Del mismo modo, defendió el teatro de comedias ante el obispo de Lleida Gregorio Galindo, mostrando su buen conocimiento

¹⁰ Boletín Oficial del Estado, núm. 183, 1 agosto (1998), p. 26259.

¹¹ Arxiu Històric Protocols Notarials de Barcelona, en adelante AHPB, Notario Jeroni Gomis, Manual de 1750, leg. 972/23, f.º 86r.

¹² ALGUERÓ, Felipe José de Vicente, 1984, pp. 89-100.

¹³ *Ibid.* y ALIER, Roger, 1990, pp. 102 y 190.

¹⁴ CARRERA PUJAL, Jaume, 1951, vol. II, pp. 412-415; ALIER, 1990, p. 129.

de las representaciones que se realizaban en la Corte y su convicción de que el teatro era una diversión moralmente edificante.¹⁵

Conocida la inclinación del marqués de la Mina por el teatro y la ópera y la estima con que la corte de Fernando VI cuidó e impulsó las veladas musicales, con Carlo Broschi al frente de la dirección escénica y el músico Francisco Courselle como instructor de la infanta y director de la capilla real, no es de extrañar que el capitán general mandase poner el énfasis de los festejos en los bailes, las mascaradas y las representaciones operísticas.¹⁶ Y aunque el engalanamiento de la ciudad corrió a cargo de las corporaciones, la participación de determinados artífices estrechamente relacionados con sus dotes para la escenografía y su vinculación con el teatro de la Santa Cruz tampoco debió de ser casual. Valga de ejemplo el pintor José Vinyals –a partir de 1755 escenógrafo del teatro de la Santa Cruz–, que cobró la nada desdeñable suma de 404 libras barcelonesas a cuenta de los trabajos realizados en el real obsequio.¹⁷ Aun así, el artista clave en toda esta historia fue, sin duda, Francesc Tramulles Roig.

El pintor, dibujante y grabador Francesc Tramulles fue uno de los artistas más relevantes de su tiempo, aunque su papel en el contexto general de las artes del período aún está poco estudiado.¹⁸ Los grandes cuadros de las capillas de San Marcos y San Estaban de la catedral de Barcelona y los diseños para la Máscara Real celebrada en Barcelona en 1759 en honor a Carlos III, constituyen el núcleo de su catálogo conservado y el punto de partida para descubrir a un pintor de gran elegancia en el manejo del color y destreza en el dibujo, con una clara inclinación hacia el universo formal del rococó. Su fama, no obstante, le viene dada por su férrea defensa de la pedagogía del dibujo y por sus intentos de establecer, sin éxito, una academia de nobles artes en Barcelona, a similitud de

la recién creada academia madrileña. No menos interesante es su supuesta formación. En su súplica para acceder al grado de académico supernumerario de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, en 1754, Francesc Tramulles aseguraba ser "*Natural de la Ciudad de Barcelona puesto a Ls.P.s. de V.E. con la mr. Veneración: Dice que ha trabaxado dos Años en la Real Academia desta Corte, un Año en la de París [...]*".¹⁹ El orden geográfico de la cita hizo suponer a Santiago Alcolea que primero viajó a Madrid y luego a París, aunque Juan Agustín Ceán Bermúdez sugirió que "*fue discípulo en Barcelona de Antonio Viladomat, después de haber principiado sus estudios en París, siendo muy joven*".²⁰

Aunque no esté resuelto dónde discurrió su hipotética formación, su personalísima aproximación al lenguaje rococó pudo fraguarse ya en Madrid, donde incorporó a su estilo el gusto por el detalle, las rocallas, el amaneramiento de las expresiones o sus personalísimos tonos pastel. El mejor testimonio de ese universo formal, inédito en la pintura catalana hasta el momento, es el cuadro que Francesc Tramulles mandó a la ya constituida Real Academia para su reconocimiento como académico supernumerario, muy próximo al estilo ligeramente amanerado del cuadro *La educación del Amor por Venus y Mercurio*, pintado por Louis-Michel Van Loo en 1748.²¹ Cabe la posibilidad, incluso antes que partiese de nuevo hacia Barcelona, que coincidiese con el veneciano Jacopo Amigoni (1682-1752), por aquel entonces contratado para trabajar en las escenografías de los espectáculos operísticos de Carlo Broschi. No en vano, la obra de Tramulles contiene dosis elevadas de esa sensual *morbidezza tímbrica leggera* que Annalisa Scarpa deducía en el *barocchetto* de Amigoni,²² un refinamiento que se puede observar en las espléndidas composiciones de la capilla de San Estaban de la catedral de Barcelona. Y

¹⁵ ALIER, Roger, 1990, pp. 130-131, citando un informe de 1781.

¹⁶ Para una amplia visión sobre el papel de Farinelli como promotor y renovador del teatro y la escena operística, véase TORRIONE, Margarita, 2000a, pp. 220-241. Véase un abanico del gusto de la Corte de Fernando VI por la música, el arte y el lujo en TORRIONE, Margarita, 2002, pp. 165-197. Véase un excelente análisis de la comunidad de músicos en la corte española del siglo XVIII, con especial atención al papel de Carlo Broschi, en MORALES, Nicolás, 2007.

¹⁷ AHCB, Ajuntament Borbònic, Acords Municipals, 1751, ff. 412 y 422.

¹⁸ Básicamente ALCOLEA, Santiago, 1961-1962; MIQUEL, Carme, 1986; QUÍLEZ, Francesc; GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, 2001.

¹⁹ Texto de una carta del 4 de abril de 1754, enviada para obtener el grado de Académico Supernumerario a Ignacio de Hermsilla, Secretario de la Academia de San Fernando. RUIZ ORTEGA, Manuel, 1999, p. 322.

²⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, 1800, vol. V, p. 70.

²¹ Una reproducción en QUÍLEZ, Francesc; GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, 2001, p. 28. El cuadro de Van Loo se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

²² SCARPA, Annalisa, 1994.



Fig. 2. Retrato del marqués de la Mina, Manuel Tramulles, colección particular de Barcelona.

aunque ese periplo madrileño está por estudiar –de igual modo el parisino, que tendría que considerarse en relación a su faceta de grabador–, no debe ser casual que los primeros encargos profesionales de Tramulles en Barcelona fuesen precisamente las escenografías teatrales para las óperas italianas del teatro de la Santa Cruz.

En cualquier caso, en noviembre de 1751, casi un año después del encargo de la mascarada,²³ el ayuntamiento abonó 234 libras y 10 sueldos a Francesc Tramulles por el trabajo de pintar tres copias de las Máscaras Reales que se celebraron en honor a S.A.R. doña María Antonia Fernanda de Borbón y una cenefa para adorno del Palacio Real.²⁴ No cabe duda que la elección del pintor debió de partir del marqués de la Mina (Fig. 2), puesto que Francesc Tramulles siempre fue un artista del agrado del capitán general: era el mejor de los discípulos del viejo Antoni Viladomat (1671-1755) –que aún vivía– y el más capacitado para traducir el gusto cortesano con el que María

Antonia Fernanda creció y con el que el marqués estaba familiarizado por sus estadias en Francia e Italia. No debe ser casual, en ese mismo sentido, que pocos años más tarde, en 1759, el propio marqués impulsase el fastuoso recibimiento con que la ciudad de Barcelona obsequió el arribo del nuevo monarca Carlos III, cuyo recuerdo quedó fijado en la Máscara Real con dibujos de Francesc Tramulles pasados al buril por Pasqual Pere Moles, J. A. Ferth y Jean Michel Moreau el joven (Fig. 3). Tal como se ha subrayado en la introducción, no debe olvidarse que el marqués de la Mina recomendó a los gremios barceloneses encargados de las decoraciones que tuviesen “*presentes los antiguos ejemplares de semejantes felices ocurrencias*”.²⁵ Parece razonable que se pensase en los festejos de la boda de la infanta María Antonia Fernanda con Vittore Amedeo de Saboya. El tono galante y con el acento puesto en la aparatosidad teatral de las comparsas es el mismo en ambas máscaras, subrayando el aprecio del marqués por la estética *rocaille*.²⁶

La ciudad enmascarada. Palabra e imagen al servicio del elogio regio

La subida al trono de un nuevo monarca, los nacimientos, bodas o funerales regios así como sus desplazamientos y viajes por los más diversos motivos suponían una oportunidad, no exenta de dificultades, para mostrar la complacencia y simpatía –impuesta, fingida, sentida o real– del pueblo hacia dichas reales personas. Son de especial interés, por la carga simbólica, política, económica y social que conllevan, los agasajos públicos realizados en honor a los miembros de la familia real. Cuando estos respondían a un viaje adquirían una mayor complejidad en su maquinaria organizativa, puesto que entraban en juego un mayor número de administraciones y agentes. Así sucedió con el tránsito de la princesa María Antonia Fernanda de Borbón con motivo de su boda con el Príncipe del Piamonte en 1750. En esa ocasión, como también sucedió en otras paradas regias acontecidas a lo largo del siglo XVIII, los actos laudatorios diseñados a tal fin quedaron recogidos en una abundante literatura propagandística, en forma de “gacetillas” o “relaciones obsequiosas”, que demuestran la complejidad de los programas

²³ Pasados los festejos, abundan las súplicas de los representantes municipales para que se les condonase parte de la deuda.

²⁴ Véase la nota 4.

²⁵ BONET CORREA, Antonio, 1999, pp. 120-121.

²⁶ QUÍLEZ, Francesc; GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, 2001, p. 21, han relacionado la máscara de 1759 con los grabados festivos de Jean Le Pautre o las ilustraciones de Charles-Nicolas Cochin, una relación ya observada por MARTINELL, César, 1934, p. 371.

artísticos concebidos y desgranar puntualmente los pasos seguidos en cada elogio regio bajo el control y la organización de la municipalidad.²⁷

La historiografía, para el caso que nos ocupa, se centra metodológicamente en las fuentes literarias o en las relaciones documentales –no siempre explicitadas–,²⁸ siendo habitual que los investigadores comenten la noticia o aborden aspectos de su contextualización histórica. En este sentido cabe interpretar el libro *Casamientos régios de la casa de Borbón en España (1701-1789)*²⁹ de Antonio Pineda y Cevallos y el detallado estudio de Javierre.³⁰ Pineda señala la importancia de la alianza política que supuso dicha unión y acerca al lector a cómo se desarrolló el matrimonio por poderes en Madrid, las fiestas celebradas en la villa y corte, la intervención de Carlo Broschi en la concepción artística de los programas, así como el séquito que acompañó a la hermana del rey hacia su nueva patria.³¹ Otros estudios subrayan los festejos desde la vertiente operística y el gusto por la música y el teatro en el seno de la corte de Fernando VI. Uno de los más completos en este último sentido es el de Alíer, que en su tesis doctoral sobre los orígenes, desarrollo y consolidación de la ópera en Barcelona abordó la parada acontecida en Barcelona en 1750. El autor centró su atención en el análisis de las representaciones operísticas celebradas con motivo de dicha visita.³² Más recientemente, el estudio *Cases grans. Interiors nobles* analizó las gacetillas que daban cuenta de las funciones y se aportaron cuentas domésticas de algunas familias que participaron en el alojamiento y agasajo de la ilustre dama, concluyendo en la magnificencia del suceso.³³ No obstante, los estudios centrados en las fiestas reales en Cataluña, aun siendo de gran valor para el conocimiento



Fig. 3. Lámina de la Máscara Real de los Gremios de Barcelona con motivo de la entrada de Carlos III, Francesc Tramulles. Colección particular.

general del tema, han desatendido los fastos artísticos celebrados en 1750.

El contraste entre los fastos celebrados en la Corte y los pobres festejos durante el paso de la comitiva real por tierras aragonesas se disimuló con el empeño del marqués de la Mina para que Cataluña celebrase por todo lo alto el paso de la comitiva por la recién arreglada carretera de Madrid a Barcelona.³⁴ El Marqués esperó la comitiva en "la cuesta pedregosa, raya de Cataluña con Aragón"³⁵ y la acompañó por las ciudades de Mollerussa, Lleida, Tàrrega, Cervera,³⁶ Igualada, Piera, Martorell –donde vadearon el río Llobregat– y Barcelona. Después de los actos de la ciudad condal, la infanta enfiló hacia Sant Celoni, Girona –quedándose detenida por varias jornadas en la vecina Fornells de la Selva por causa de las intensas lluvias³⁷ y finalmente Bàs-

²⁷ Para el estudio de dichas manifestaciones en el ámbito español son de consulta obligada las aportaciones del profesor BONENT CORREA, Antonio, 1979, 1990. Así mismo no se pueden obviar las ediciones realizadas por TORRIONE, Margarita, 1998, 2000, 2010.

²⁸ ALENDA, Jenaro, 1903.

²⁹ PINEDA, Antonio, 1881.

³⁰ JAVIERRE, Aurea, 1952, pp. 181-245.

³¹ Véase, también, el estudio de BAUDI di VESME, Carlo, 1953, pp. 3-35.

³² ALIER, Roger, 1990.

³³ CREIXELL, Rosa M., 2010.

³⁴ Para los actos celebrados entre Madrid y Zaragoza véase JAVIERRE, Aurea, 1952, pp. 27-29.

³⁵ *Noticias de diferentes partes, venidas à Barcelona...*, s.f.

³⁶ *Festivas demostraciones que en el día 30 de Abril de 1750, se executaron al arribo de la Serenissima Señora Doña Maria Antonia Fernanda Infanta de España, Duquesa de Saboya, & Por la Fidelissima Ciudad de Cervera, siendo su Corregidor Don Juan Miguel de Portell.* Barcelona, Herederos de María Martí, administrada por Mauro Martí, s.f.

³⁷ Archivo Municipal de Girona, en adelante AMG, Manual de Acuerdos Municipales, 1750, ff. 123 y ss. Véase AMG, Manuscrito n° 6: *LLibreta per a notar algunas cosas curiosas per a que constia y en tot temps se sàpia, comensat al janer 1749*, notadas per Salvi Escarrà, escrivent de Gerona, s.f.

cara y Figueres, donde se instaló la "frontera".³⁸

El marqués de la Mina avisó a las ciudades por donde pasaría la comitiva del necesario recibimiento, no sin las habituales protestas de los sufridos gremios.³⁹ En 1750, la junta encargada de organizar los festejos envió al marqués una completa propuesta con catorce puntos para su definitiva aprobación. *Grosso modo*, se detallaba que una comitiva esperaría a la infanta en Martorell; que los vecinos debían engalanar los frontispicios de las casas y donde no las hubiera, que fuesen los gremios los encargados de decorar el recorrido, así como los arcos de las puertas de la ciudad; que hubiese tres noches de luminarias, una de las cuales con castillo de fuegos al que el ayuntamiento habría de contribuir con 100 libras; que se iluminasen las dos plazas de palacio y se construyesen tablados; que los gremios hiciesen "*quadri-llas vestidas con uniformidad cada una, distinguiéndose unas de otras por la variedad de trajes, constando de doce parejas lo menos*";⁴⁰ que se construyese un entarimado con cabida para 300 dignidades; que se adornase el palacio y se acomodasen casas para el séquito real; que se abasteciesen con abundante pan y carne y se hiciera lo mismo con la cera y antorchas necesarias para las luminarias; que se comunicase el besamanos para el segundo día y lo más importante: que todo se comunicase al marqués para su aprobación. Exceptuando el incordio del clima lluvioso, todo estuvo a punto para el feliz arribo y la ciudad lucía toda engalanada.

La entrada a la ciudad condal se produjo el 3 de mayo de 1750, como sucedió con la visita de Felipe V o las celebraciones con motivo de la coronación de Fernando VI –y a diferencia de lo que sucedería en el arribo desde Nápoles de Carlos III en 1759–, se efectuó por tierra. Tras salir de Martorell, donde la condesa de Munter había costeado una primera transformación del paisaje creando "*un puente tan artificiosamente disfrazado, que así por el piso, como por las paredes, y bóvedas de los Arboles, entretexidos con curioso primor, fingía à la vista, Galeria, ó Calle cubierta de Jardín*",⁴¹ la comitiva se detuvo a escasa distancia de

la ciudad condal, en la Creu Coberta, la vía de entrada y salida de la ciudad más holgada y adecuada, para recibir de manos del gobernador de la plaza, el excelentísimo don Eugenio Gerardo Lobo, las llaves del lugar.

El trazado del recorrido hasta Pla de Palau, donde se concentraron la mayor parte de los festejos y agasajos, fue diseñado con esmero para producir a la infanta y a su séquito una agradable impresión de urbe moderna a la par que mayestática. Los ilustres visitantes entraron a la ciudad por los emblemáticos accesos de Creu Coberta y la puerta de San Antonio –donde se encontraban la casa de la Generalitat, entidad administrativa para la recaudación de impuestos y la Iglesia del mismo nombre que velaba por la sanidad de los viajeros– hasta encontrar la pirámide de Santa Eulalia –espacio referencial y simbólico en la cotidianidad de los barceloneses del período– para a continuación cruzar el espacio más nuevo del trazado urbano donde se estaba asentado una floreciente industria de indianas. El itinerario siguió por la Rambla –incipiente vía principal– hasta la calle Hospital, la calle de San Francisco, la aristocrática calle Ancha con sus viejos palacios civiles, la calle de la *Fusteria* y los Encantes, junto a la Lonja.

La *Relación de los obsequios...* informa que en las casas, desde el primer piso hasta el suelo, se dispusieron colgaduras, arcos y perspectivas con primor, gusto y variedad, detallando con una descripción minuciosa únicamente la casa de la Aduana y los umbrales de la casa particular del ciudadano Esteban Amich, cuya fachada era de gran teatralidad. En el caso de la Aduana, se ornamentó con colgaduras carmesíes, retratos y escudos de armas de la Casa Real, perspectivas, festones, estatuas, pedestales, columnas y cornisas que hermo-seaban la fachada y servía de fondo al tablado destinado a acoger los empleados de las Rentas. En la plaza de Palacio se compusieron ricos y ornamentados tablados con graderías y barandillas con follajes dorados, pilastras y balaustres imitando jaspes y bronce dorados destinados a acomodar a la nobleza, los empleados de renta, los oficiales y las distintas funciones de música, baile, luminarias y otros actos de pleitesía.

³⁸ *Relación de los obsequios que ha rendido la ciudad de Barcelona a la serenísima señora infanta, D^a María Antonia duquesa de Saboya en su tránsito para Turín*, Barcelona, Joseph Teixidor, 1750, ff. 14-15.

³⁹ Véanse algunas de las protestas en Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Barcelona, en adelante AHPB, notario Jeroni Gomis, Manual de 1750, leg. 972/23, *passim*.

⁴⁰ Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, en adelante AHCB, Ajuntament Borbonic, Acords Municipals, 1750, leg. 1D. I-33, ff. 85r-86r.

⁴¹ *Relación de los obsequios...*, p. 6.

Las representaciones con que se agasajó a María Antonia Fernanda se caracterizaron por ser exquisitamente vistosas y de muy dispar contenido, concebidas complementariamente para articular una narración de buen gusto, elegancia y suntuosidad. No debe de sorprender que en ese afán se escogieran como escenarios zonas emblemáticas de la topografía de la ciudad, como el mar que sirvió de escenario para el festejo marítimo realizado durante la tarde de la segunda jornada.⁴² A su llegada fue recibida en Palacio por los más altos miembros de la nobleza, donde la esperaban entre otros el marqués de la Mina, así como ministros y regidores de la ciudad, que le obsequiaron con salvas de artillería, y con un repique de campanas. Empezaron así una serie de actos festivos que permanecerían largo tiempo en la memoria de los barceloneses y de la propia infanta. Se reservaron los besamos, el ver comer a la princesa en público y las recepciones oficiales para la mañana y el mediodía; los agasajos más populares transcurrieron fundamentalmente al atardecer y durante la noche. El festejo marítimo, se compuso de un cuadro de jabeques y navíos engalanados de flores y luces, algunos componiendo cenadores,⁴³ con los preceptivos abordajes y combates. Siguieron las luminarias y los fuegos artificiales que representaban un Neptuno cabalgando sobre la espalda de un delfín acompañado de Nereidas, que concluyó con una *Viva la infanta*. Esta maquinaria, al igual que el resto de la función, fue costeada por los gremios de marina bajo la dirección de don Luis de Carbonell, guardián del puerto, y se reforzó con la disposición del marqués de la

Mina para que desde el baluarte de la Linterna se disparasen bombas y fuego de mano y se iluminaran a la vez faroles pintados en todas las embarcaciones.⁴⁴ A las nueve de la noche, la real comitiva volvió a palacio para contemplar el drama jocoso *El maestro de capilla*, representado en italiano por una compañía parmesana reclamada para la ocasión.⁴⁵ Pasada la media noche se dispuso una maquinaria con un pelicano que "*al abrir con el pico su pecho, se leyò en èl con claros refulgentes caracteres Viva Maria Antonia*".

Durante la primera noche, el ayuntamiento ofreció a la ilustre visitante una Máscara Real compuesta de "*veinte y cinco Cuadrillas*,⁴⁶ *cada una de doze parejas de hombre, y muger, y un cabo, sérvida de doze Volantes con sus Achas, respectivamente uniformes à la idèa de la Cuadrilla, que alumbravan; cuya Vanguardia y Retraguardia formavan otras dos de menor numero de parejas; pero con mayor de Volantes, y Acompañamientos*". Eran cuadrillas engalanadas con trajes y vestidos representando distintas naciones, antiguas o modernas, así como "*diferentes ejercicios; y otras eran puramente ideales*". Salieron del ayuntamiento al son de la música⁴⁷ y precedidas por un piquete de tropa que organizaba el recorrido. Al llegar a Pla de Palau se dispusieron en forma de U frente al balcón principal de palacio para que sucesivamente ejecutaran las contradanzas.⁴⁸ El día cinco, entre vítores y disparos de artillería, la nueva duquesa de Saboya y su séquito partieron en dirección a Figueres. Aunque no llegó a ver la comitiva por estar afectada de "viruelas", la ciudad

⁴² La importancia del mar, así como su puerto y el paseo de la Muralla del Mar eran cruciales en la cotidianidad de los habitantes de la ciudad. Fue un espacio para ver y dejarse ver, un lugar de trabajo, negocio y ocio, tal y como apunta GARCÍA-ESPUCHE, Albert, 2009, p. 70. Pero fundamentalmente fue un espacio de intercambio y de conexión entre las ciudades portuarias atlánticas y las de Mediterráneo, convirtiéndola en un centro receptor de modas, costumbres y maneras de vivir llegadas de otras partes.

⁴³ *Relación de los obsequios...*, p. 10.

⁴⁴ El tema de la transformación de la noche en día ha sido tratado per GARCÍA-ESPUCHE, Albert, 2009, pp. 515-571, que se hace eco, incluso, de la aparición de dichas luminarias en textos poéticos de la época. El mismo autor sugiere una interesante hipótesis sobre el orgullo económico del dispendio.

⁴⁵ *Relación de los obsequios...*, p. 12. Según ALIER, Roger, 1979, pp. 90-92 y 140, el libreto no identificaba ni el autor del texto ni el de la música. El mismo Alier se hace eco de la posibilidad que fuese del compositor napolitano Pietro Auletta (c. 1698-1771), aunque subraya que *Il Maestro di Cappella* era una *dramma giocoso* que circulaba por Europa con música de distintas procedencias; para el caso barcelonés, se trataría de un *pasticcio* de una obra de Auletta, a la que se le añadieron arias de Pergolesi y del catalán Domènec Terradellas.

⁴⁶ En realidad se trata de un error tipográfico, puesto que la suma total es de 27.

⁴⁷ La indicación es muy sugerente ante la posibilidad que se refiera al paisaje sonoro de la ciudad. Sobre el tema, véanse los estudios comprendidos en BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel Ángel, 2005 –en especial el de María José del Río sobre el Madrid barroco (pp. 255-278)– y GAUTHIER, Laure; TRAVERSIER, Méline, 2008, en especial el estudio de Georges Escoffier (pp. 131-151). Para un análisis global del fenómeno también es de gran utilidad GUTTON, 2000.

⁴⁸ *Relación de los obsequios...*, p. 9. La tradición de bailes y danzas en Barcelona, muy presentes en la vida religiosa y social de la ciudad, ha sido estudiada por RAVENTÓS, Jordi, 2006. Véase también el amplio abanico de sonoridades, músicas y danzas en GARCÍA-ESPUCHE, Albert, 2009, pp. 546-567.

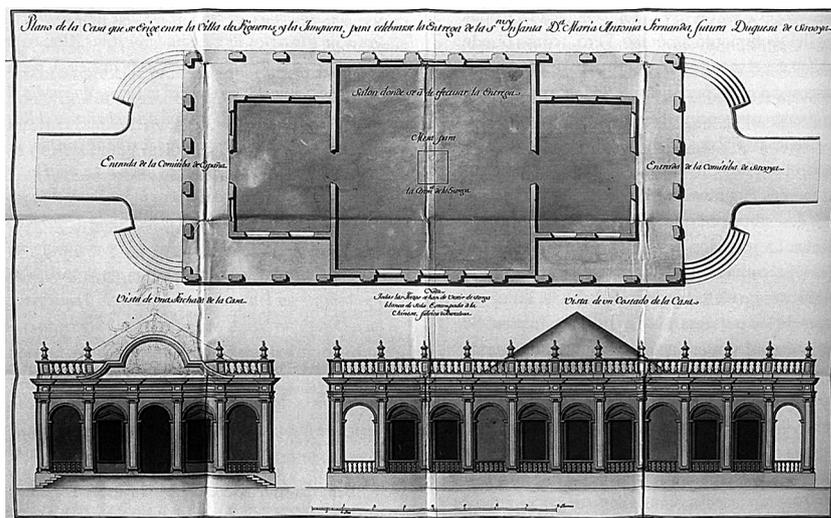


Fig. 4. Diseño del pabellón de entrega nupcial, Juan Martín Cermeño. Archivo General del Palacio Real.

de Girona le dispensó igualmente muestras de afecto: dispararon tres castillos de fuegos en la plaza de las Cols, al parecer poco lucidos por “ser los Mestres poch practichs”.⁴⁹

El día ocho fue recibida la delegación o comitiva piamontesa que obsequió y rindió el pertinente besamanos, para seguidamente ser invitados a un fastuoso banquete y cortejados por los principales miembros de la nobleza y familia española.⁵⁰ Al día siguiente se procedió a la entrega de dicha señora entre Figueras y el paso de la Jonquera, realizándose en una “casa de entregas” de madera diseño de Juan Martín Cermeño y Miguel Marín. Se trataba de una arquitectura efímera de gran primor compuesta por dos piezas, un salón y dos retretes –uno en dirección a España y otro al Piemonte– y con una elegante decoración (Fig. 4).⁵¹ Según Bourgade, el diseño de la caseta debe identificarse con el dibujo conservado en el Archivo del Palacio Real,⁵² compuesta por una austera loggia de orden jónico que ennoblecía todo el perímetro de la construcción efímera, únicamente alterada por los frontones semicurvos con los escudos de las casas reales en las respectivas puertas

de acceso laterales, todo ello muy acorde con el estilo de Marín. No obstante, Bonet Correa publicó dos proyectos de la planta y los alzados con firma de Marín, muy ufanos en decoración y que contrastan con la severidad del anterior.⁵³ Según Oliveras, aún existe un tercer proyecto, a consecuencia de un fuerte vendaval de tramontana que obligó a construir un nuevo pabellón a toda prisa, cuyo proyecto –con inscripciones en francés– es claramente de gusto neoclásico.⁵⁴

Para recuerdo de la novia. Sedas, brocados y comparsas

Los dos álbumes de las cuadrillas coinciden en el formato apaisado, en el tamaño similar (17 x 24,3 cm), en el mismo número de folios, y ambos están realizados con pincel y aguadas de colores. Con todo, los dibujos difieren ligeramente de un álbum a otro: son diferencias menores que se producen en la composición del traje, en los diseños textiles y ornamentales que componen los disfraces y en la propia disposición de las figuras, las cuales siempre parten de un mismo modelo.

⁴⁹ *Llibreta per a notar algunes coses curioses per a que constia...*, s.f. El notario Salvi Escarrà recoge el disgusto de la ciudad de Girona, puesto que la gente había tenido que trabajar en la mejora y construcción de la carretera y de los puentes sin cobrar, desatendiendo sus asuntos y perdiendo terreno sembrado.

⁵⁰ Los fastos también se sucedieron en la ciudad de Turín a la llegada de la infanta. Entre los espectáculos programados se representó la cantata para cuatro voces, coros y orquesta *La vittoria d'Imeneo* con escenografías de los hermanos Galliari y con texto de Giuseppe Bartoli y música de Baldassare Galuppi. Así como distintos recitales poéticos. Para una visión más detallada de los espectáculos celebrados, véase BARTOLI, Giuseppe, 1750 y DIDIER, Vittoria Amedeo, 1750.

⁵¹ Véase una reproducción en BOURGADE, Florence, 2000 p. 226.

⁵² Sobre el concepto de frontera y su elasticidad en época moderna, véase TORRES, 2011, pp. 75-96.

⁵³ BONET CORREA, Antonio, 1985, pp. 19-20 y cat. 97 y 98 (ils. 262-263).

⁵⁴ OLIVERAS, Jordi, 1998, pp. 270-271.

El vestuario es una parte fundamental –generalmente poco atendida por los investigadores– en el lenguaje constructivo de la fiesta efímera, de ahí el valor del estudio de los dos álbumes, puesto que ayuda a perfilar una imagen de la construcción de la ilusión cotidiana momentánea en que se sustenta la reafirmación del poder que conlleva cualquier entrada real desde una nueva óptica. Sin olvidar que en este caso desvela también las posibilidades, el prestigio y las diferencias sociales de los distintos gremios integrantes de las comparsas según la riqueza del diseño, las telas y los accesorios.

Los 27 dibujos muestran las parejas de baile disfrazadas, representadas al aire libre a partir de un sumario paisaje que siempre incluye algún elemento arquitectónico, ya sea una roca o bloque de piedra –que difieren en un cuaderno y otro– donde se ven epigramas para poder identificar los gremios o corporaciones profesionales que asumieron el coste de los disfraces.⁵⁵ Gracias al *Estado que manifiesta las veinte y siete cuadrillas...*, un cuadro anexo a la *Relación de los obsequios...*, tenemos una descripción de los vestidos llevados por las 1.250 personas repartidas entre parejas, cavos y volantes que participaron en los bailes de la primera función [Véase cuadro anexo]. Del texto documental es fácil deducir que ninguno de los dos álbumes atiende estrictamente a la descripción dada en él, siendo factible pensar que a partir del mismo el artista hizo los cambios que consideró oportunos, buscando un mejor resultado o impacto visual y confiriéndoles una dosis de imaginación notable. En realidad, siguiendo la tradición teatral, el cuadro se presenta muy parco en las anotaciones, que en algunos casos están muy codificadas y resultan de difícil interpretación.⁵⁶ Aun así, podemos establecer tres tipos de disfraz o vestuario que responden a la tradición de los llamados “humores de los naturales” o “naciones humorísticas”. Aunque las cuadrillas pudieran ser interpretadas como un intento de fabricación de

una identidad nacional unificada en clave moderna y impulsada por el Estado, que buscaría nexos comunes a través de la diversidad de la cultura, el folklore, el paisaje, la lengua o los monumentos, lo más probable es que representen la tradición de los humores colectivos ligados al determinismo ambiental.⁵⁷ Sin ir más lejos, las “encamisadas de naciones” que se celebraron en Barcelona en 1630 en honor a María de Austria o en 1632 a Felipe IV, con motivo de su llegada a Barcelona, se caracterizan por mascaradas con presencia de “úngaros”, egipcios, flamencos, salvajes, amazonas, ninfas, españoles, franceses, etc.

No es erróneo pensar que la inclusión de los mismos responda a la influencia o conocimiento que tenía el artífice, de los gustos existentes en el extranjero sobre este particular, concretamente de Francia donde fue común a lo largo del siglo XVII la difusión de grabados o láminas representando tipos y vestimentas de distintas naciones destinados a satisfacer la curiosidad. Si exceptuamos el caso de los semoleros, medidores de trigo, manteños, mancebos hortelanos de la Porta Nova, molineros, engalanados con el traje mallorquín (Fig. 5),⁵⁸ la relación de los trajes de la máscara con los recopilados años después por Cano Olmedilla es inexistente.⁵⁹ Así lo comprobamos en los trajes designados como “andaluza” (Fig. 6) y “madrileña”.

El conjunto resultante de los prototipos presentados sorprende por su disparidad y escasa conexión, evidenciándose, una vez más, la complejidad de la lectura en los programas festivos del fasto cortesano. Aunque los planteamientos de diseño responden al conocimiento de la tradición indumentaria del teatro y la moda francesa del momento, debemos indicar que esta tiene sus raíces en los trajes de la comedia italiana, donde se exponen los tipos populares de determinadas provincias.⁶⁰ Eso explica por qué en la mayoría de los casos la base del vestido se conforma con las piezas que componen modelos tradicionales propios

⁵⁵ Véase la tabla anexa “Relación de los trajes de las cuadrillas”. En ella se recogen los gremios que componían cada cuadrilla, el número adjudicado a cada uno y el título del traje. En el cuadro incluido en la *Relación de los obsequios...*, además se incluye una descripción de cada uno de ellos.

⁵⁶ Véase FERRER, Teresa, 2000, pp. 63-84.

⁵⁷ Para el caso de Barcelona, las tesis d’Anne-Marie Thiesse (THIESSE, Anne-Marie, 2001), válidas para una reflexión más general en el marco Europeo –e incluso para la España del siglo XIX, brillantemente analizada a través de la política de exposiciones–, no se ajustarían al verdadero sentido de la mascarada barcelonesa de 1750. Sí que está más acorde, por el contrario, con el análisis de Xavier Torres (TORRES, Xavier, 2008, pp. 59-67) sobre las “naciones humorísticas”, que el autor ejemplifica para el caso catalán con casos del siglo XVII.

⁵⁸ Véase LEIRA, Amelia, 1993, pp. 237-241, y MOLINA Álvaro; VEGA, Jesusa, 2004.

⁵⁹ CANO HOLMEDILLA, Juan de la Cruz, 1981.

⁶⁰ BOUCHER, François, 2009.



Fig. 5. Pareja de baile Semoleros, medidores de trigo, manteros, mancebos hortelanos de la Porta Nova, Molineros. Cuadrilla núm. 13. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 6. Pareja de baile Panaderos, Mancebos Albañiles, Cuberos. Cuadrilla núm. 18. Biblioteca Nacional de España.

de las clases más populares, además de tratarse de prendas menos sofisticadas que facilitaban el movimiento de los danzarines y las comparsas. En el caso femenino, el vestido está compuesto por un cuerpo con cotilla o corpiño escotado emballonado, citado como jubón, y cubierto dicho escote con tul o volantes rematados con lazo o gorgueras en los modelos de evocación antigua. Respecto a las faldas, en la mayoría de los casos presentan una sobrefalda, guardapiés, o/y un delantal, el cual no cubre los zapatos. Por lo que respecta a los trajes masculinos, también con excepciones, las piezas más utilizadas son el jubón, la casaca –o chupa–, y los calzones.

Un repaso minucioso a la indumentaria de algunas de las cuadrillas de baile, como elementos idiosincráticos generales, nos desvelará mejor la riqueza de la composición de los mismos y nos ayudará a concretar lo expuesto hasta el momento. En las siete parejas engalanadas con trajes denominados “ideales” se deduce de inmediato una primera divergencia perceptible en el diseño de los trajes, en especial en los trajes de las figuras masculinas. Ello se constata ya en la primera pareja –cuadrilla 1. Escribanos reales–, siendo una de las propuestas más dispares incluida en ambos, sin ajustarse además ninguna de las dos totalmente a la descripción de *Estado que manifiesta las veinte y siete quadrillas...*, donde se explicita que las mujeres vestían jubón y guardapiés encarnado, delantal azul –inexistente en ambas reproducciones–, banda, bonete y lazo como los hombres; ellos vestían casaca corta colorada con toneletes y calzón

del mismo color. El resultado final más aproximado, en esta ocasión, se encuentra en el diseño del álbum de The Hispanic Society of America.⁶¹ Las cuadrillas numeradas como 6, 11 y 15 presentan disparidad de pequeños detalles como el color de las medias –blancas o rojas–, o la disposición de la pasamanería dorada en las parejas 11 y 15, con la inclusión de delantal de gasa en la figura femenina del gremio de libreros, impresores y tejedores de velos [cuadrilla 6]. De esta primera agrupación cabe destacar por su interés la vestimenta del gremio de tintoreros de seda y paños y colchonero [cuadrilla 16], puesto que acorde a lo que se podía esperar de su profesión, se les adjudica un diseño moderno para el momento, propio de la moda rococó, tanto en los tejidos como en los trajes (Fig. 7). Para ellos se escogió “casaca corta con botones y bueltas amarillas, balona de lo mismo, calzón, sombrero y media negra”. Y para ellas bordados con flores naturales y tocados a la francesa. Y es que en este caso el vestido de corte y apariencia más cortesana se inspira en la entonces moda de los vestidos conocidos con el nombre de “a la francesa”, derivados de los de “volante” mucho más cómodos, como correspondía al gusto de la época. Las dos parejas restantes de este primer grupo corresponderían por un lado a los alquiladores de mulas y faquines [cuadrilla 22] y a los tundidores, pelaires, vidrieros y tejedores de lana [cuadrilla 20]. Mientras estos últimos se muestran con un traje más escénico, que presentan reminiscencias a la moda del siglo anterior, especialmente en el cuerpo masculino, los primeros

⁶¹ En el dibujo de la Biblioteca Nacional de España el hombre lleva jubón en lugar de casaca.



Fig. 7. Pareja de baile Tintoretos de Seda y Paños, y colchonetos. Cuadrilla núm. 16. The Hispanic Society of America.



Fig. 8. Pareja de baile Platevos. Cuadrilla núm. 27. The Hispanic Society of America.

se acercan a vestidos más humildes, acordes a las clases populares o menestrales, especialmente en los hombres, puesto que las calzas a rayas azules sobre fondo blanco, el jubón y el capote o abrigo de paño, recuerdan sin lugar a dudas la vestimenta de oficios como los pescadores.

Un segundo grupo lo formarían los trajes vinculados a distintos territorios o "naciones", así especificados por su denominación en la relación escrita. Las nueve parejas que compondrían dicho grupo recrean la moda española del siglo XVII, especialmente los trajes masculinos, con jubón y calzas abullonadas y gorguera, esta última pieza también presente como accesorio femenino. En el despliegue de lujo, fantasía y artificio donde color, exotismo y movimiento construían la ilusión y aceptación colectiva del fasto y boato no podía faltar la evocación a mundos lejanos. Caftanes, chaquetillas ribeteadas de piel y tocados exóticos componían las dos cuadrillas [3 y 14] de reminiscencias orientales. Curiosamente en la referencia escrita sólo se indica el color a utilizar dando al artista una total libertad compositiva. La escueta descripción de las parejas con trajes de "Pompeya" o "romana" (Fig. 8), modelos de gran similitud tanto en los cortes de las ropas como en la riqueza de los tejidos y adornos que componían el disfraz, no impide señalarlos como de gran impacto visual dentro del conjunto, que

ayudarían de una manera eficaz a cambiar la percepción de la evocación a través de alterar el colorido de la misma. Además de los prototipos "regionales" antes indicados –mallorquina, andaluza y madrileña– es extraordinaria la presencia de un disfraz denominado *litanos marciales*, que muy posiblemente deseaba evocar a los "*Laiatenus*" o habitantes de la antigua división administrativa romana de la Hispania Tarraconense (Fig. 9).⁶²

El último grupo lo representaban siete distintas figuras, muy dispares entre sí como peregrinos, jardineros, amazonas, figuras teatrales de arlequina, *escaramuche*, y *escaramuche* romana, heroica romana (Fig. 10), molinera, heroica, primavera, y cazadores, identificándose en cada caso por un atributo o accesorio más que por el corte del traje. Un pequeño comentario de la *Relación de los obsequios...* parece muy revelador de la heterogénea idiosincrasia del conjunto: el cronista se recreaba en explicar la "hermosa variedad y lucimiento" de los vestidos.⁶³ Esto era lo verdaderamente importante, puesto que "tan numerosa comitiva" podía fatigar a la infanta. No parece extraño, en consecuencia, que el pintor recrease justamente la variedad y el lucimiento antes que lo verosímil, puesto que el mismo día 4 "[...] la ciudad regaló a la Infanta dos libros en los que se hallaban los bailes celebrados en su honor. María Antonia envió uno de ellos a Fernando VI".⁶⁴

⁶² Véase la voz "Lalaetania" del diccionario de CALEPINO, Ambrogio, *Dictionarium hac postrema omnium editione non parua vocum Latinarum, ingenti etiam græcarum*, Lugduni, 1559, p. 579.

⁶³ *Relación de los obsequios...*, fol. 8.

⁶⁴ JAVIERRE, Aurea, 1952, p. 30, según una carta del Marqués de Balbases a Carvajal.



Fig. 9. Pareja de baile Escribanos Públicos y confiteros. Cuadrilla núm. 4. The Hispanic Society of America.



Fig. 10. Pareja de baile Cordonero, Galoneros, Batidores de Oro, Cardadores, Sogueros y Tejedores de Lino. Cuadrilla núm. 26. The Hispanic Society of America.

Desconocemos si Francesc Tramulles reprodujo en las láminas el recuerdo de lo que vio en las festividades anteriores a las representaciones, era materialmente imposible que los realizase en un solo día, o si quizás fueron fruto de su imaginación en base a unas descripciones sumarias que pudo haber recopilado –y que explicarían la disparidad existente entre los diseños de los dos álbumes–. En cualquier caso, los dos álbumes dedicados a María Antonia Fernanda subrayan la lenta penetración del exquisito y sensual lenguaje rococó en todo el territorio español, más allá de los círculos cortesanos. Y a pesar que el estilo de Francesc Tramulles estaba todavía fraguándose, sus diseños ponen de manifiesto sus habilidades en el dibujo, sin las cuales difícilmente se entendería el encargo que recibió para los diseños de la Máscara Real en honor a Carlos III pocos años más tarde.

Más allá del valor histórico de los dos cuadernos, su hallazgo supone, además, un excelente mirador desde donde comprender mejor el arte de los artífices que trabajaron en el extrarradio de la corte, obligándonos en un futuro a revisar la mirada sobre el verdadero rol que desempeñaron los artistas ajenos al devenir matritense en el conjunto del arte hispánico de la segunda mitad del siglo XVIII. En lo particular, y en el ámbito catalán,

la excepcionalidad de los álbumes nos permite asegurar que estamos ante un corpus gráfico con una clara concepción del dibujo como género autónomo y con entidad propia. Los diseños, además, ensanchan el escaso catálogo preservado de dibujos de artistas que trabajaron en la Cataluña de los siglos XVII y XVIII, y abren una vía de estudio muy prometedora sobre la introducción del rococó –hasta la fecha muy centrada en las informaciones de los orfebres y en los repertorios de estampas que estos manejaban– y obligan a replantearse la cronología de la recepción de esta corriente estética y las formas en cómo se produjo.

Sin duda, el vínculo de Tramulles con el universo teatral y operístico de la época, y su inminente ruptura con el colegio de pintores –pleiteó, como su maestro, por el libre ejercicio del arte de la pintura, aunque sin éxito–⁶⁵ le posicionaron en la primera línea de salida del nuevo gusto moderno. Y aunque en lo esencial la mascarada que la ciudad ofreció a la Infanta no rompió con los esquemas de anteriores celebraciones, lo novedoso de su propuesta debe hallarse en el tono galante que le imprimió Tramulles a los diseños y en el hecho que dicha escenificación, con claros matices rococós, se produjese lejos del epicentro cortesano, en

⁶⁵ Francesc Tramulles abanderó las peticiones para que en Barcelona se crease una Academia de Nobles Artes según el modelo de la Real Academia de Bellas de las Tres Nobles Artes de San Fernando. Los principios del academicismo, heredados de su maestro Antoni Viladomat, le hubieran servido para no depender de los ordenamientos gremiales y corporativistas del Colegio de Pintores. Véase la correspondencia y las vicisitudes de la petición fracasada en RUIZ ORTEGA, Manuel, 1999.

el extrarradio de la vanguardia artística. No cabe duda, en cualquier caso, que el estudio que presentamos no cierra las posibilidades del tema, especialmente en el campo del análisis musicológico, pictórico y de puesta en valor de las artes visuales en el contexto de la Cataluña dieciochesca y de su relación con el contexto de las artes hispánicas y europeas del momento.

Bibliografía

- ALCOLEA, Santiago. "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1961-1962, vol. XIV-XV, pp. 1-257.
- ALENDÁ, Jenaro. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadexeyra", 1903.
- ALGUERÓ, Felipe José de Vicente. "El Marqués de la Mina, de militar profesional a ilustrado periférico". En: Dept. Història Moderna (coord.). *I Congrés d'Història Moderna de Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1984, pp. 89-100.
- ALIER, Roger. *L'Òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1990.
- BARTOLI, Giuseppe. *La vittoria d'Imeneo festa da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino per la nozze delle A.A.R.R. di Vittorio Amedeo Duca di Savoia, e di Maria Antonia Ferdinanda infanta di Spagna*. Torino: Società de' Sign. Cavalieri, 1750.
- BASSEGODA, Bonaventura. "Observacions a l'entorn del dibuix català antic". En: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. MNAC-IEC-Abadia de Montserrat, vol. II, 1999, pp. 65-72.
- BAUDI DI VESME, Carlo. "La Spagna all'epoca di Ferdinando VI e il matrimonio spagnuolo di Vittorio Amedeo III (1749)". *Bollettino storico bibliografico subalpino*, 1953, pp. 3-35.
- BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel Ángel (eds.). *Música y cultura Urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universitat de València-Institut Valencià de la Música, 2005.
- BONET CORREA, Antonio. "La fiesta como práctica de poder". *Diwan. Especial Barroco*, 1979, 5/6, pp. 53-85.
- BONET CORREA, Antonio. "Utopía y realidad en la arquitectura". En: *Domenico Scarlatti en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, pp. 19-82.
- BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal, 1999.
- BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- BOUGARDE, Florence. "Bodas reales en el siglo XVIII: representación e ideología". En: TORRIONE, Margarita (dir.). *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga: CEDMA, 2000, pp. 219-230.
- BROSCI FARINELLI, Carlos. *Fiestas reales* (BONET CORREA, Antonio; GALLEGO, Antonio [ed.]). Madrid: Turner Libros, 1991).
- CALEPINO, Ambrogio. *Dictionarium hac postrema omnium editione non parua vocum Latinarum, ingentiam græcarum*. Lugduni: apud haered. Sebast. Gryphii, 1559.
- CANO Y HOLMEDILLA, Juan de la Cruz. *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*. II ed. Madrid: Ediciones Turner, 1981.
- CARRERA PUJAL, Jaume. *La Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Bosch, vol. II, 1951.
- CASCIO, Paolo. "Le feste in musica per le nozze di Vittorio Amedeo di Savoia e Ferdinanda di Borbone nella corrispondenza diplomatica (1750)". *Fonti Musicali Italiane*, 2009, 14, pp. 89-103.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Imp. Viuda Ibarra, 1800.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Español*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- CREIXELL, Rosa M. *Cases Grans. Interiors nobles a Barcelona (1739-1761)*. Universitat de Barcelona, 2010 (tesis doctoral en línea <http://www.tdx.cat/handle/10803/2021>).
- DIDIER, Vittoria Amedeo. *Per la venuta alla Veneria delle altezze reali di Vittorio Amedeo duca di Savoia, e Maria Antonia Ferdinanda infanta di Spagna dopo le loro faustissime nozze*. Torino: Stamperia Reale, 1750.
- ENCISO RECIO, Luis Miguel. "El reinado de Fernando VI". En: MONTENEGRO, Ángel (ed.). *Historia de España, 10: Los borbones en el siglo XVIII (1700-1808)*. Vol. X, Madrid: Gredos, 1991.
- FERRER, Teresa. "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el siglo de Oro". *Vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de teatro clásico*, 2000, 13-14, pp. 63-84.
- GARCÍA-ESPUCHE, Albert. *La ciutat del Born. Economia i vida quotidiana a Barcelona (segles XIV a XVIII)*. Barcelona: MUHBA, 2009.
- GAUTHIER, Laure; TRAVERSIER, Mélanie (dir.). *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI-XIX^e siècle)*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008.
- GUTTON, Jean-Pierre. *Bruits et sons dans notre histoire: Essai sur la reconstitution du paysage sonore*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- JAVIERRE MUR, Aurea. "Boda de la Infanta María Antonia de Borbón con Víctor Amadeo, Duque de Saboya". *Boletín de la Real Academia de la historia*, 1952, 131, pp. 181-245.
- KERHOAS, Marie-José. "Louis-René Boquet et les dessins de costumes". En: DROGUET, Vincent (com.). *Théâtre de Cour. Les spectacles à Fontainebleau au XVIII^e siècle*. Paris: Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 2005, pp. 99-113.
- LEIRA, Amelia. "El vestido femenino y el despotismo ilustrado: el proyecto de un traje nacional". En: *Conferencia internacional de colecciones y museos de indumentaria*. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo del Traje, 1993, pp. 237-241.
- LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria. "Pacte de famille ou intérêts d'État? La monarchie française et la diplomatie espagnole du XVIII^e siècle". En: BÉLY, Lucien (dir.). *La présence des Bourbons en Europe. XVI^e-XXI^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003, pp. 185-205.
- MARTINELL, Cèsar. "L'art francès a Catalunya a les darreries del segle XVIII". En: *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1934, 473, pp. 370-374.
- MIQUEL, Carme. *Manuel i Francesc Tramullas, pintores*. Barcelona: Universidad de Barcelona (tesis de licenciatura inédita), 1986.
- MIRALPEIX, Francesc. *El pintor Antoni Viladomat i Malt (1678-1755). Biografia i catàleg crític*. Universitat de Girona (tesis doctoral en línea <http://www.tesisenred.net/handle/10803/7839>), 2005.

- MOLAS, Pere. "Reflexions sobre la societat barcelonesa del segle XVIII". En *Barcelona, Quaderns d'Història*, 2002, 7, pp. 51-69.
- MOLINA, Álvaro; VEGA, Jesusa. *Vestir la identitat, construir la apariencia. La cuestión de traje en la España del siglo XVII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- MORALES, Nicolás. *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007.
- OLIVERAS SAMITIER, Jordi. *Nuevas Poblaciones en la España de la Ilustración*. Madrid: Arquia, 1998.
- PINEDA Y CEVALLOS, Antonio. *Casamientos regios en la casa de Borbón. 1701-1879*. Madrid: Imprenta de E. de la Riva, 1881.
- QUÍLEZ, Francesc; GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *La Máscara Real. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*. Barcelona: MNAC, 2001.
- RAVENTÓS FREIXA, Jordi. *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segles XV-XVIII)*. Universitat de Girona (tesis doctoral inédita), 2006.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995.
- RUIZ ORTEGA, Manuel. *La escuela gratuita de Diseño de Barcelona: 1775-1800*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1999.
- SCARPA, Annalisa. *Jacopo Amigoni*, Soncino: Edizioni dei Soncino, 1994.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- TORRES, Xavier. *Naciones sin nacionalismo. Cataluña en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- TORRES, Xavier. "Catalans de França o francesos de Catalunya? La identitat abans i després del Tractat dels Pirineus (1659)". En MUSEU MEMORIAL DE L'EXILI. *Actes de congrés Fronteres. Una visió des de l'Empordà*. Figueres: Institut Estudis Empordanesos, 2011, pp. 75-96.
- TORRIONE, Margarita (ed.). *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid: 1700-1759*. Paris: CRIC, 1998.
- TORRIONE, Margarita (dir.). *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga: CEDMA, 2000a.
- TORRIONE, Margarita. "Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección". En *Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*. Segovia-Madrid: Patrimonio Nacional, 2000 b, pp. 220-241.
- TORRIONE, Margarita. "La sociedad de Corte y el ritual de la ópera". En BONET CORREA, Antonio; Be BLASCO, Beatriz (coord.). *Fernando VI y Bárbara de Braganza. Un reinado bajo el signo de la paz (1746-1759)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 165-197.
- TORRIONE, Margarita. *De una Corte a otra, correspondencia íntima de los Borbones: 1744-1746*. Madrid: Patrimonio Nacional, II vols., 2010.

Fuentes

Festivas demostraciones que en el día 30 de Abril de 1750, se executaron al arribo de la Serenissima Señora Doña Maria Antonia Fernanda Infanta de España, Duquesa de Saboya, & Por la Fidelissima Ciudad de Cervera, siendo su Corregidor Don Juan Miguel de Portell. Barcelona, Herederos de María Martí, administrada por Mauro Martí, 1750.

Noticias de diferentes partes, venidas à Barcelona, [Gaceta de Barcelona], núm.18, I de mayo de 1750.

Relación de los obsequios que ha rendido la ciudad de Barcelona a la serenissima señora infanta, D^a María Antonia duquesa de Saboya en su tránsito para Turin, Barcelona, Joseph Teixidor, 1750.

Anexo: Relación de los trajes de las cuadrillas incluida en la *Relación de los obsequios que ha rendido la ciudad de Barcelona...*

<i>Cuadrilla</i>	<i>Gremios</i>	<i>Trajes</i>
1	Escribanos reales	Ideal
2	Carpinteros, cerrajeros, agujeteros	Española antigua
3	Curtidores	Húngara
4	Escribanos públicos, confiteros	Laietanos marciales
5	Maestros de albañil, Veleros de sebo, Alfareros	Peregrinos
6	Libreros, impresores, tejedores de velos	Ideal
7	Hortelanos de la puerta de san Antonio, cuchilleros, cesteros	Jardineros
8	Pintores, escultores, doradores retorcedores de seda, hortelanos de la puerta Nueva	Amazonas
9	Herreros, caldereros, carreteros, zurradores, zapateros de viejo	Arlequina
10	Revendedores, taberneros, hosteleros	Cazadores
11	Escribanos causídicos, botánicos	Ideal
12	Corredores de cambios, cirujanos, mercaderes de lienzo	Escaramuche
13	Semoleros, molineros, medidores de trigo, manteros, mancebos hortelanos de la Puerta nueva	Mallorquina
14	Ropavejeros, tapineros, labradores de la ciudad, pregoneros	Armenia
15	Claveteros, espaderos, mancebos de cirujano, hortelanos de la puerta de san Antonio	Ideal
16	Tintoreros de seda, paños y colchoneros	Ideal
17	Sastres, fabricantes de cuerdas de Vihuela, chocolateros	Pompeya
18	Panaderos, toneleros, mancebos de albañil	Andaluza
19	Cortantes	Primavera
20	Tundidores, pelaires, vidrieros, tejedores de lana	Ideal
21	Zapateros, escudilleros, esparteros, vayneros	Heroica
22	Alquiladores de mulas, faquines	Ideal
23	Mancebos de carpintero, julianes, esto es Guanteros, cinteros, quinquilleros, peineros	Madriüeña
24	Mancebo de zapatero, estevanes, es a saber Bordadores, latoneros, silleros, albarderos	Escaramuche romana
25	Barreteros de aguja, fabricantes de medias, peluqueros, mancebos sastres	Molinera
26	Cordoneros, galoneros, batidores de oro, cardadores, sogueros, tejedores de lino	Heroica romana
27	Plateros	Romana

