

## Sobre dos aderezos de micromosaicos y brillantes encargados por Fernando VII en 1818 y su devenir posterior

About two sets of jewels with micromosaics and brilliants commissioned by Ferdinand VII in 1818 and its later evolution

Nuria LÁZARO MILLA

*Doctora en Historia del Arte*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3303-8980> / [nurialazaromilla@outlook.com](mailto:nurialazaromilla@outlook.com)

DOI: 10.18002/da.i21.7134

Recibido: 23-XI-2021

Aceptado: 25-IV-2022

*RESUMEN:* En 1818, Fernando VII encargó la realización de dos conjuntos de joyas con micromosaicos enmarcados en lapislázuli y orlados por brillantes. Los sesenta y ocho mosaicos, con personajes mitológicos y vistas de Roma, fueron ideados por el pintor José de Madrazo y ejecutados por el musivario Filippo Puglieschi, mientras que las ornamentaciones con brillantes se encomendaron al joyero Arcieri, proveyendo el rey buena parte de la pedrería. En 1831, el monarca ordenó transformar los dos aderezos en uno para María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, su cuarta y última esposa, quien en 1858 lo transfirió a su hija, Isabel II. Los últimos datos hallados acerca de los micromosaicos datan de 1874, cuando fueron referidos en un inventario de alhajas redactado para la soberana durante su exilio en Francia.

*Palabras clave:* Arcieri; Fernando VII; Filippo Puglieschi; Isabel II; José de Madrazo; Joyería; María Cristina de Borbón-Dos Sicilias; María Isabel de Braganza; María Josefa Amalia de Sajonia; Micromosaico.

*ABSTRACT:* In 1818, Ferdinand VII of Spain commissioned the making of two sets of jewels with micromosaics framed with lapis lazuli and encircled by brilliants. The sixty-eight mosaics, with mythological characters and views of Rome, were conceived by the painter José de Madrazo and created by the mosaicist Filippo Puglieschi, while the ornamentation with brilliants was entrusted to the jeweller Arcieri, whom the Monarch provided with many of the stones. In 1831, the King ordered to transform the two sets into one for Maria Christina of Bourbon-Two Sicilies, his fourth and last wife, who transferred it to their daughter, Isabella II of Spain, in 1858. The last information found about the micromosaics dates back to 1874, when they were referred in an inventory of jewels made for the Queen during her exile in France.

*Key words:* Arcieri; Ferdinand VII of Spain; Filippo Puglieschi; Isabella II of Spain; José de Madrazo; Jewellery; Maria Christina of Bourbon-Two Sicilies; Maria Isabel of Braganza; Maria Josepha Amalia of Saxony; Micromosaic.

### INTRODUCCIÓN

Los micromosaicos, es decir, mosaicos compuestos por teselas diminutas, se originaron en Roma en el último tercio del siglo

XVIII<sup>1</sup>, gozando de la máxima aceptación durante los cien años siguientes. Los musi-

<sup>1</sup> En 1775, el mosaiquista Giacomo Raffaelli celebró en su taller la primera exposición de micromosaicos.

varios del Estudio del Mosaico del Vaticano empezaron a explorar esta nueva vía para ganarse la subsistencia cuando su labor en la basílica de san Pedro comenzó a escasear<sup>2</sup>.

Entre los factores que contribuyeron al éxito de los micromosaicos desde un principio han de citarse la cultura neoclásica, que asimiló la técnica y algunos de los temas a la Antigüedad grecolatina, y el fenómeno del *Grand Tour*, pues su formato reducido favoreció que fueran llevados como recuerdos de la experiencia. La segunda ocupación napoleónica de Roma (1808-1814) propició, igualmente, su difusión por el continente; de hecho, se fundaron talleres a imitación del Estudio en París y San Petersburgo, aunque su trayectoria fue efímera.

Prueba de la amplia acogida es el testimonio de Charlotte Eaton, quien residió en la Ciudad Eterna entre 1817 y 1818, contemporáneamente a la ejecución de las piezas a estudio en estas páginas. La viajera exponía que había “cientos de artistas, o más bien artesanos, que continúan con la manufactura de mosaicos a pequeña escala. Tabaqueras, sortijas, collares, broches, pendientes, etc., se realizan en cantidades inmensas, y desde que los ingleses se congregan en tal número en Roma, todas las calles que conducen a la plaza de España están plagadas de tiendas de estos mosaiquistas”<sup>3</sup>.

Preocupado, precisamente, por la producción seriada y la consecuente pérdida de calidad, Barberi, uno de los artífices más importantes, en la introducción a su álbum *Alcuni mosaici usciti dallo studio del cavaliere*

<sup>2</sup> El Estudio del Mosaico del Vaticano se estableció en 1727 como institución permanente supeditada a la Fábrica de san Pedro, aunque su andadura comenzó a finales del siglo XVI, a partir del pontificado de Gregorio XIII. Imitando la pintura, pero siendo una técnica más perdurable que esta, en mosaico se ornamentaron las cúpulas de la basílica y se copiaron, para ser sustituidas, las palas de altar. El Estudio sigue activo en la actualidad, ocupándose de su conservación y restauración y atendiendo encargos tanto papales como particulares.

<sup>3</sup> Charlotte Eaton, *Rome in the nineteenth century* (Edimburgo: James Ballantyne & Co., 1820), vol. III, 323.

*Michelangelo Barberi*, publicado en 1856, exhortaba a los jóvenes a que no se limitaran a la parte mecánica del trabajo, sino que profundizaran en aspectos como el dibujo, el colorido y las humanidades para elaborar obras con valor artístico y contenido filosófico.

La moda contó, no obstante, con detractores. En *Viaje a Italia*, memoria de su estancia entre 1786 y 1788, Goethe lamentaba que la musivaria, que había recubierto los pavimentos antiguos y las bóvedas cristianas, se hubiera degradado a “tabaqueras y brazaletes”<sup>4</sup>. Daba a entender que, para él, la reducción de tamaño constituía una trivialización por su traslado a formatos históricamente menos considerados, esto es, las artes decorativas.

En lo que a cuestiones técnicas se refiere, las teselas se cortaban de finas varillas de pasta vítrea de color opaco y mate. Se asentaban en bases ahuecadas de metal (cobre, hierro, latón, oro), piedra (mármol negro u ónix, lapislázuli, malaquita, venturina) o vidrio (a imitación de las anteriores), en las que previamente se había extendido una masilla de secado lento (mezcla de travertino molido, cal y aceite de linaza) y un revoque de yeso sobre el que se dibujaba a carboncillo el diseño a confeccionar. A continuación, se reemplazaban gradualmente fragmentos de yeso por teselas, que quedaban insertas en el engrudo. Cuando este solidificaba, los intersticios entre ellas se rellenaban con cera, habitualmente teñida, y se pulía la superficie, lo que proporcionaba una visión uniforme. Por último, las placas bien se enmarcaban y dejaban exentas, bien se acoplaban como decoración en joyas u otros complementos, tableros de mesa, objetos de vitrina o artículos de escritorio, operación que a menudo se llevaba a cabo en otros centros europeos.

Como en toda manifestación artística, se observa una evolución con el paso del tiempo.

<sup>4</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Italian journey*, trad. por Wystan Hugh Auden y Elizabeth Mayer (Londres: Penguin Classics, 1970), 94.

po, desde el temprano uso de teselas cuadrangulares ordenadas rigurosamente en filas hasta el posterior empleo de teselas de formas variadas, ubicadas estratégicamente para dotar de volumen y perspectiva, y que aúnan dos o más colores (*malmischiato*) para enfatizar las cualidades pictóricas.

En micromosaico se recrearon asuntos tan diversos como ruinas y edificios emblemáticos de Roma y sus alrededores, paisajes, flores, mariposas, aves, perros, fieras variopintas, obras de los grandes maestros antiguos y modernos, retratos, personajes religiosos, mitológicos y populares o motivos de influencia grecolatina, bizantina y egipcia, entre otros.

Por último, conviene señalar que el término micromosaico se acuñó en el siglo XX, atribuyéndose su invención a sir Arthur Gilbert, destacado coleccionista de esta clase de objetos<sup>5</sup>.

#### EL PROCESO CREATIVO DE LOS DOS ADEREZOS CON MICROMOSAICOS Y BRILLANTES

Tras el deseo formulado por el rey Fernando VII de adquirir un aderezo de micromosaicos para María Isabel de Braganza, su segunda esposa, Antonio de Vargas y Laguna, embajador de España ante la Santa Sede, recomendaba encargar su ejecución a un mosaquista de mérito, en vez de comprarlo directamente, para que el resultado fuera digno de la regia señora, apoyándose en que así habían actuado tanto la duquesa de Alba como la infanta María Francisca de Portugal con empresas análogas.

<sup>5</sup> Maria Grazia Branchetti, *Mosaici minuti romani. Collezione Savelli* (Roma: Gangemi Editore, 2004), 9-12; Roberto Grieco, *Micromosaici romani / Roman micromosaic* (Roma: Gangemi Editore, 2008), 15-18 y 27-32; Elio Messuri, "Nascita del micromosaico / The origins of micromosaic art", en *Micromosaici romani*, 19-26; Raquel Sigüenza Martín, *Un micromosaico inédito de Barberi en el palacio Cerralbo* (Madrid: Museo Cerralbo, 2011), 4-12; Heike Zech, *Micromosaics. Masterpieces from the Rosalinde and Arthur Gilbert Collection* (Londres: Victoria & Albert Museum, 2018), 5-18.

Por esta razón, el diplomático solicitó el asesoramiento del pintor José de Madrazo<sup>6</sup>, quien, el 24 de febrero de 1818, firmaba una nota que contenía la descripción y el presupuesto de dos aderezos de micromosaicos<sup>7</sup> para que el soberano ordenara la construcción del que causara mayor agrado a su consorte, pues, también en opinión del artista, los que se hallaban en las tiendas, aunque muy abundantes, eran "ordinarios y muy mal engarzados". Cada conjunto integraría treinta y cuatro piezas de musivaria repartidas entre peineta, pendientes, collar, pareja de pulseras y adorno de cintura. En palabras de Madrazo, cualquiera de los dos, por la elección y disposición de los asuntos, resultaría único.

Para el primero, con figuras de dioses grecorromanos y signos zodiacales, proponía la siguiente distribución: siete piezas en el peine que representarían a Júpiter, Marte, Mercurio, Venus, Saturno, Febo y Diana. Cada pendiente estaría formado por dos cuerpos, el inferior de mayor tamaño que el superior, plasmándose en los grandes a Virgo y Acuario y en los pequeños a Cáncer y Piscis. Apolo y las musas compondrían las diez piezas del collar. Las pulseras sumarían otras diez, con "geniecitos en actitudes diversas". Por último, el ornamento para la cintura constaría de tres piezas, dos grandes mostrando a Neptuno y Ceres y una menor con un signo del zodiaco sin especificar.

En el segundo aderezo agruparía las vistas de los monumentos antiguos y modernos más importantes de la Ciudad Eter-

<sup>6</sup> Aunque el embajador aseguraba que consultó también con el pintor Carlos Espinosa, el hecho es que la nota únicamente está firmada por José de Madrazo. Se tiene noticia de que, en junio de 1817, Espinosa había enviado a la reina (no por encargo, sino por iniciativa personal) un pliego que contenía los diseños de un aderezo de mosaicos y de diversos abanicos. Archivo Histórico Nacional (AHN), Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 742, doc. 266.

<sup>7</sup> La génesis de los aderezos ya fue recogida por Javier Jordán de Urries de la Colina, "José de Madrazo en Italia (1803-1819)", *Archivo Español de Arte*, nº 266 (1994), 143-144.

na<sup>8</sup>. Proyectaba siete piezas en la peineta, con el panteón de Agripa en posición central y, a continuación, la plaza del Capitolio, la del Quirinal, el templo de Vesta, el “templo de la Concordia o de Antonino y Faustina”<sup>9</sup>, el templo de Hércules en la localidad de Cori y el de Vesta en la de Tívoli<sup>10</sup>. En los dos cuerpos grandes de los pendientes se plasmarían la columna de Trajano y la de Marco Aurelio<sup>11</sup> y, en los dos pequeños, panorámicas de la vía Nomentana. El collar contendría diez piezas, con la plaza de san Pedro del Vaticano en el medio y, a los lados, la fuente dell’Acqua Paola<sup>12</sup>, la de Trevi, el Coliseo, el mausoleo de Adriano convertido en el castillo de Sant’Angelo, la plaza de Montecitorio, el palacio Farnesio, el arco de Constantino, el de Septimio Severo y el templo del Sol<sup>13</sup>. Las pulseras reunirían diez placas, que re-

8 Algunos han sido identificados mediante la consulta de repertorios de vistas coetáneos: François-René de Chateaubriand, J. F. André de Ménerbes y Alphonse de Lamartine, *Roma pintoresca, antigua y moderna. Historia, descripción, costumbres actuales* (Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1840) vol. I y II; Stefano Piale, *Vedute antiche e moderne, le più interessanti della città di Roma* (Roma: Venanzio Monaldini y Stefano Piale, s. d. (ca. 1800). Este tipo de catálogos a menudo servían de fuente para mosaiquistas y pintores, y José de Madrazo, como lo segundo, con seguridad se basó en ellos para plantear el aderezo.

9 Erróneamente, Madrazo considera que son el mismo vestigio.

10 Por su similitud con el que se encuentra en Roma, actualmente se cree que estuvo dedicado a la diosa Vesta, pero en época de Madrazo aún era conocido como templo de la Sibila, recibiendo equivocadamente el nombre de un edificio adjunto, de planta rectangular, de advocación hoy en discusión.

11 Madrazo se refiere a ella como columna Antonina. Durante la restauración llevada a cabo en 1589, se sustituyeron los relieves dañados de la base por una inscripción que atribuía incorrectamente el monumento al emperador Antonino Pío, yerro que perduró en los siglos posteriores.

12 Madrazo la cita como “Fuente de Sn Pedro in montorio”, dada la cercanía entre el templete y la fontana.

13 En vida de Madrazo se conocía también como templo de Serapis. Los restos aún pueden verse en su ubicación original, hoy jardines del palacio Colonna.

presentarían los puentes Lucano y Salario, el templo de Minerva Médica, el mausoleo de santa Constanza<sup>14</sup>, la iglesia de san Urbano<sup>15</sup>, el templo del dios Redicolo<sup>16</sup>, dos caídas de agua diferentes, el templo de Minerva<sup>17</sup> y el arco de Druso<sup>18</sup>. Finalmente, las dos piezas grandes del adorno de cintura mostrarían el arco de Jano y el de Tito y, la pequeña, unas ruinas en la vía Apia.

Madrazo, además, adjuntó a sus descripciones un esquema con las siluetas ovales de las placas a escala real, las cuales oscilan entre los 3,7 x 3,2 cm de la central del collar y el 1 x 1 cm de la del cuerpo superior de los pendientes. Para las piezas de la peineta y el collar proyectó degradado de tamaño desde el medio hacia los extremos, y en las pulseras dispuso que una fuera más grande que las compañeras para acoger el cierre (Fig. 1).

Como colofón, el pintor informaba de que el musivario Puglieschi se comprometía a ejecutar los mosaicos de cada conjunto en un máximo de siete meses, cobrando 390 pesos fuertes si el rey escogía el tema mitológico.

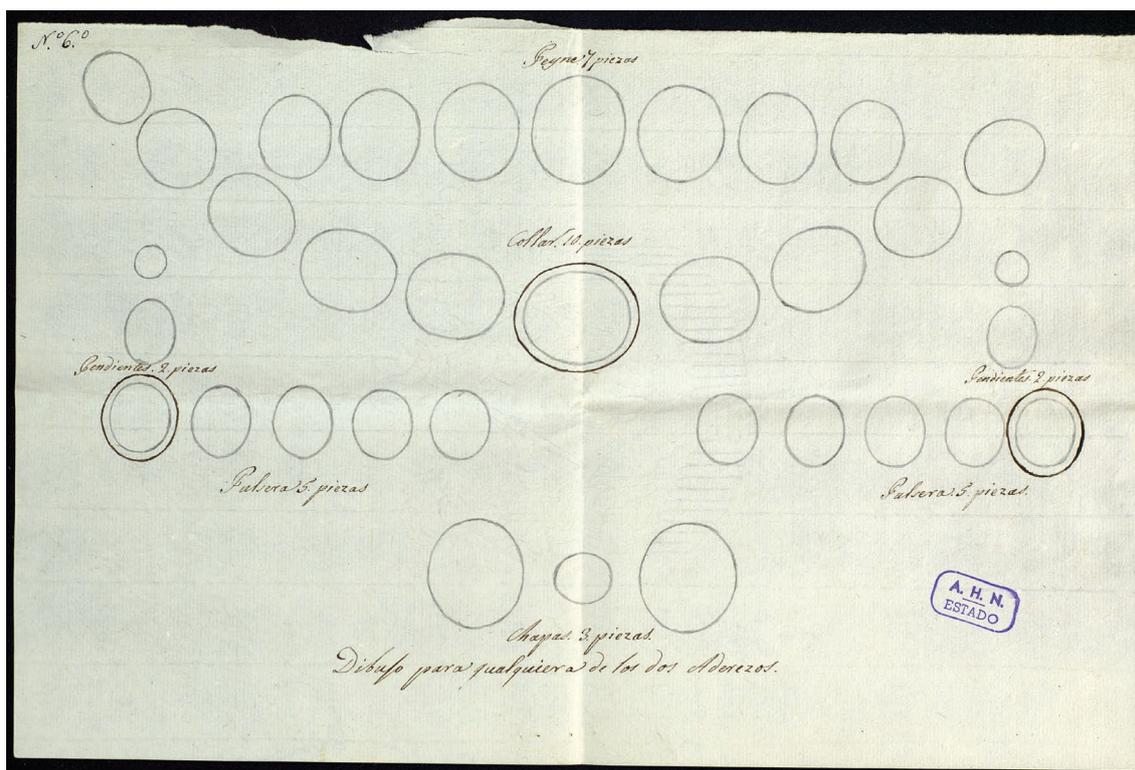
14 Aludido por Madrazo como templo de Baco, pues así fue considerado durante siglos a causa del mosaico de la bóveda del deambulatorio que representa zarcillos y escenas de vendimia.

15 Como indica Madrazo en su escrito, originalmente fue un templo, pero nunca estuvo consagrado a las camenas, como él expuso haciéndose eco de la creencia general de su época.

16 Actualmente hay consenso en afirmar que se construyó con fines funerarios.

17 Como en los grabados contemporáneos, Madrazo lo denomina templo de Palas y, como ellos, podía referirse a los restos del pórtico del propio templo, levantado por el emperador Domiciano en el extremo occidental del foro de Nerva, o a los de la columnata del muro perimetral del foro, a saber, dos columnas corintias que soportan un entablamento con un friso decorado con el mito de Aracne, entre otras escenas, y un relieve de la diosa Minerva situado encima de la cornisa.

18 Madrazo lo nombra como se conocía entonces, esto es, “monumento del acueducto Antoniano”. El arco, preexistente, fue aprovechado por el emperador Caracalla para que un nuevo acueducto, llamado Aqua Antoniniana (un ramal del Aqua Marcia que permitió abastecer sus colosales termas), salvara el espacio de la vía Apia.



▪ Fig. 1. José de Madrazo. *Dibujo para cualquiera de los dos Aderezos*. 1818. Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 2833, c. 1. © Ministerio de Cultura y Deporte.

gico o 280 si se decantaba por el arquitectónico, pudiéndose realizar sobre una base de esmalte<sup>19</sup>, venturina<sup>20</sup>, purpurina<sup>21</sup> u oro, incrementándose el precio en 90 pesos fuertes en este último caso. Con relación al uso de venturina, Madrazo advertía de que, debido a la dificultad que conllevaba su trabajo y a la excepcionalidad de encontrar ejemplares sin impurezas, esta piedra solía ser sustituida por una pasta vítrea de igual aspecto

<sup>19</sup> Del italiano *smalto* (en plural, *smalti*). Vidrio de color opaco y mate.

<sup>20</sup> También llamada aventurina, es una variedad de cuarzo. Se da, fundamentalmente, en dos colores: verde, el más común, por las inclusiones de fuchcita, y pardo anaranjado o rojizo por las de hematitas o goethita. De los dos, este último fue el utilizado mayoritariamente como base para la ejecución de micromosaicos.

<sup>21</sup> Vidrio opaco de color rojo. Ya era usado en la antigua Roma para la elaboración de objetos de lujo, siendo referido por Plinio el Viejo como *haematinum* en su *Historia natural*.

y mayor brillo<sup>22</sup>, y adjuntaba una muestra para que fuese examinada por el monarca antes de emitir una decisión. Por otra parte, el joyero Arcieri presupuestaba en 450 pesos fuertes el engaste de cada aderezo “con toda la perfección y elegancia posible”<sup>23</sup>.

Haciendo un inciso en la exposición, se hace constar que apenas un puñado de datos pueden recuperarse acerca de Filippo Puglieschi. Activo en Roma durante la primera mitad del siglo XIX, fue un autor aclamado dadas su virtuosidad técnica y calidad artística, que hicieron de su taller uno de los más prósperos a comienzos de la centuria.

<sup>22</sup> Esto es, el denominado vidrio aventurino. Fue inventado, aunque fortuitamente, por los Miotti, familia de vidrieros de Murano, hacia 1620. Generalmente realizado en color pardo anaranjado o rojizo, a imitación del cuarzo venturina, se caracteriza por los destellos producidos por las inclusiones de cobre.

<sup>23</sup> AHN, Estado, leg. 2833, c. 1. Una copia del escrito de Madrazo se conserva en la Real Biblioteca, Archivo, c. 29, carp. 14, doc. 497.

Prueba de ello es el encargo que, hacia 1805, recibió de un comitente del norte, consistente en cuatrocientos cincuenta mosaicos para montar en collares, broches, sortijas, colgantes o tabaqueras<sup>24</sup>. Aunque, como acaba de referirse, contaba con negocio propio, era también trabajador externo del Estudio del Mosaico del Vaticano, figurando como tal en un documento con fecha de 15 de julio de 1816<sup>25</sup>. Por ello, Puglieschi fue uno de los musivarios que participaron en la elaboración, entre 1813 y 1818, de un importante tablero para velador con la representación del escudo de Aquiles; siguiendo el cartón de Michael Koeck, quien tradujo a imágenes la descripción hecha del objeto en la *Iliada*, se le asignó la realización de una escena de vendimia<sup>26</sup>. Puglieschi trasladó a micromosaico todo tipo de asuntos, pero destacó en la recreación de luchas de animales, escenas habitualmente compuestas a partir de pinturas de este género, como las de Johann Wenzel Peter<sup>27</sup>. Sobre Arcieri, por el contrario, solamente se ha conseguido saber que a

su desempeño como joyero unía la labor de comerciante<sup>28</sup>.

Retomando la sucesión de los hechos, el matrimonio real, finalmente, decidió la construcción de los dos aderezos concebidos por Madrazo. El 15 de abril de 1818, Antonio de Vargas informaba a Fernando VII de que ya había encargado la ejecución de ambos, comprometiéndose por escrito el artista a acabarlos, según los dibujos, en seis meses. Además, el embajador había logrado, por el mismo precio, que las piezas fueran trabajadas sobre lapislázuli. En cambio, exponía que lo que iba a encarecer “infinito” la factura eran las orlas de brillantes que el monarca deseaba disponer alrededor de los sesenta y ocho mosaicos, y como la palabra “menudos” que había usado el rey para indicar su dimensión admitía mucha variedad, incluía una explicación con tres muestras de distinto quilataje con el fin de que eligiera el que fuese de su gusto y así poder recalcular el presupuesto.

Movido por el interés de abaratar las obras lo máximo posible, Fernando VII facilitó brillantes de su propiedad. A su carta de 30 de mayo, Vargas adjuntó un escrito del joyero en el que confirmaba haber recibido del soberano dos lotes que sumaban mil doscientos dieciséis brillantes de doble labor, excelentes por su color, claridad y corte. No todos eran del mismo tamaño, lo que permitía que se ajustaran a las diferentes exigencias del diseño. Sin embargo, ochocientos dieciséis de ellos eran demasiado pequeños, lo que hacía que, en total, no fueran suficientes para completar las orlas, siendo necesaria la adquisición de unos cuatrocientos más que valdrían, aproximadamente, 2800 pesos fuertes. En una nota anterior había estimado el engaste de mil quinientos brillantes, que apreció en 10 800 pesos fuertes. El orfebre concluía advirtiendo que una comisión de tales características podría conllevar sobrecostes, pero recomendaba no escatimar en

<sup>24</sup> Giuseppe Antonio Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, ec.* (Roma: Carlo Mor-dacchini, 1806), vol. II, 90.

<sup>25</sup> Maria Grazia Branchetti, “Indice biografico dei mosaicisti attivi in Roma dal 1727, data della costituzione ufficiale dello Studio Vaticano del Mosaico, al 1870 circa”, en *I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX*, aut. de Domenico Petochi, Massimo Alfieri y Maria Grazia Branchetti (Roma: Abete-Petochi, 1981), 65.

<sup>26</sup> La mesa fue ofrecida en 1826 por el papa León XII a Carlos X de Francia como agradecimiento por haber defendido a la Marina pontificia del ataque de fuerzas navales tripolitanas. Actualmente se conserva en el palacio de Versalles, mientras que el cartón de Koeck se guarda en el Museo Estatal del Tirol Ferdinandeum. Maria Grazia Branchetti, “Il mosaico nella Roma di Leone XII: il ruolo centrale nel cerimoniale diplomatico, nel commercio cittadino, nella politica di tutela del patrimonio artistico”, en *Atti del convegno Il pontificato di Leone XII. Restaurazione e riforme nel governo della Chiesa e dello Stato*, coord. por Gilberto Piccinini, *Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche*, n° 116 (2012), 246-255.

<sup>27</sup> Branchetti, *Mosaici...*, 73; Jeanette Hanisee Gabriel et al, *Micromosaics. The Gilbert Collection* (Londres: Philip Wilson Publishers y The Gilbert Collection, 2000), 101-102; Grieco, *Micromosaici...*, 74, 91 y 191; Guattani, *Memorie...*, 90-91; Zech, *Micromosaics...*, 58-59.

<sup>28</sup> AHN, Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 745, exp. 6.

gastos al tratarse de unos objetos que iban a servir a personas tan elevadas.

Para suplir la pedrería señalada, Fernando VII envió un puño de espada para su desarme, el cual fue examinado por el joyero, quien expidió un informe que fue remitido por el embajador a España con su carta de 15 de julio. En él manifestaba que los setecientos doce brillantes que lo componían eran de simple labor y mucho más pequeños que los que ya se hallaban en su poder, no pudiéndose utilizar juntos por el contraste de quilataje y talla que causarían. No obstante, por economizar, se aprovecharían, disponiéndose en las ornamentaciones complementarias en vez de en las orlas, adonde se destinarían los brillantes más grandes y de doble labor, todo ello sin que el resultado menguara en riqueza, elegancia y hermosura. Pero, para terminar las orlas, el artista pedía al monarca que le hiciera llegar ciento diez brillantes de doble labor que pesaran alrededor del cuarto de quilate cada uno, pues comprarlos en Roma sería más costoso debido a la dificultad de encontrarlos de primera calidad. Por último, hacía constar que del puño de espada había extraído 4 onzas y 19 denarios de oro que tasaba en 63 escudos y 25 bayocos, y 1 onza y 9 denarios de plata mezclada con soldadura de estaño por valor de 1 escudo y 35 bayocos, solicitando que estas cantidades se reflejasen en las cuentas correspondientes.

El 15 de agosto, Antonio de Vargas se congratulaba de acompañar su misiva con el aderezo de micromosaicos de vistas. El día 30, el diplomático trasladaba a Fernando VII otro escrito de Arcieri, en el que alegaba que no podía acabar las orlas del segundo conjunto con los ciento diez brillantes recibidos porque no eran ni de la labor ni del peso requeridos, sumando tan solo 10 quilates y  $\frac{6}{32}$  en lugar de 27 quilates y medio. Sin embargo, para evitar retrasar la entrega, se emplearían, sin que esta decisión mermase la belleza de las alhajas. Los 17 quilates restantes se comprarían en Roma, ascendiendo su coste, aproximadamente, a 340 pesos fuertes<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> AHN, Estado, leg. 2833, c. 1.

Sabedor de que el conjunto de vistas había contado con la aprobación de los reyes, en su carta de 30 de septiembre, Vargas se atrevía a opinar sobre su mérito artístico: “el trabajo del aderezo es perfecto [...]; es el primero que se ha hecho aquí con tanta magnificencia. [...] ni en Madrid, ni en Roma, ni en ninguna otra parte, hay uno tan precioso”. Igualmente, se comprometía a hacer todo lo que estuviera en sus manos para que el segundo se concluyera con la misma excelencia y lo antes posible, siempre teniendo en cuenta la gran prolijidad y delicadeza que exigían la realización de los motivos y sus adornos.

El 15 de octubre, el embajador enviaba el aderezo con micromosaicos de figuras, deseando que agradara a los regios cónyuges tanto o más que el anterior, como, en efecto, sucedió.

Preguntado por las facturas, el diplomático proponía, el 30 de noviembre, cargarlas en las cuentas cuatrimestrales como gasto particular hecho por orden del monarca, pues el coste que habían supuesto los conjuntos era muy moderado, sobre todo en comparación con lo excepcional de los resultados. También expresaba el orgullo que le producía haber satisfecho sobradamente los deseos reales<sup>30</sup>. Efectivamente, en la contabilidad de la delegación española correspondiente a los cuatro últimos meses del año, se reflejan 2065 pesos fuertes como desembolso extraordinario y privado de Fernando VII<sup>31</sup>.

Finalmente, Antonio de Vargas, en su carta de 30 de diciembre de 1818, celebraba, una vez más, que el segundo aderezo hubiera gustado a sus señores mucho más aún que el primero. Hablaba en plural, pues todavía desconocía que la reina había fallecido de parto unos días antes<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> AHN, Estado, leg. 2832.

<sup>31</sup> AHN, Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 1070.

<sup>32</sup> AHN, Estado, leg. 2832. Quiero agradecer a D. <sup>a</sup> Raquel Martín Polín, jefa de sala del Archivo Histórico Nacional, su ayuda y amabilidad en el transcurso de

## LA TRANSFORMACIÓN DE LOS ADEREZOS

Relacionada con la desigualdad de labor y quilataje de los brillantes estaría la reforma llevada a cabo por Pedro Sánchez Pescador, diamantista de Cámara, en uno de los collares de mosaicos, usado entonces por María Josefa Amalia de Sajonia, tercera esposa de Fernando VII. La cuenta, fechada en 2 de noviembre de 1819, refleja que en él dispuso ciento veinte brillantes pequeños, engastados al aire en chatones con vista de plata y reverso de oro unidos por asas, y diez brillantes grandes, propiedad del monarca, ubicados entre las orlas y montados al aire en chatones calados alrededor. Cobró 1440 reales por la hechura de los chatones pequeños y 800 por la de los grandes, 240 reales por el oro y la plata y 160 por repulir y componer toda la alhaja<sup>33</sup>.

Trece años después de su creación, los aderezos fueron objeto de una drástica transformación<sup>34</sup>, según atestigua la factura firmada el 27 de julio de 1831 por Narciso Soria, diamantista de Cámara de Fernando VII y María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. La cuenta ascendió a 663 828 reales por realizar un conjunto de mosaicos y brillantes formado por gran pieza para la cabeza, pendientes, collar, espoleta<sup>35</sup>, broche de pecho<sup>36</sup>,

esta parte de la investigación.

33 Archivo General de Palacio (AGP), Reinados, Fernando VII, c. 404, exp. 13. La cuenta ya fue publicada por Amelia Aranda Huete, "Pedro Sánchez Pescador, platero de oro y diamantista de Fernando VII", en *Estudios de platería. San Eloy 2014*, coord. por Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2014), 62.

34 Proceso similar sufrió en fechas cercanas un aderezo de turquesas y brillantes adquirido también en Roma en 1818. Nuria Lázaro Milla, "El aderezo de turquesas y brillantes vendido por Paulina Bonaparte a María Isabel de Braganza y Fernando VII en 1818", en *Estudios de platería. San Eloy 2022*, coord. por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata (Murcia: Universidad de Murcia, 2022), 179-184.

35 Broche cuya función era prender las bandas a la hombrera del vestido.

36 Narciso Soria se refiere a esta pieza como "se-

pulseras y cinturón. El rey le entregó, para que deshiciera, unas pulseras de doble hilera de brillantes y dos aderezos de mosaicos y brillantes, uno de figuras y el otro de ruinas, los cuales aunaban, efectivamente, dos peines, dos pares de pendientes, dos collares, dos parejas de pulseras y dos adornos de cintura. Todas las alhajas facilitadas sumaban sesenta y ocho mosaicos y dos mil doscientos brillantes que pesaban 279 quilates y  $\frac{6}{32}$ , materiales que fueron íntegramente reaprovechados, adquiriéndose, además, seis mil novecientos cincuenta y dos brillantes que costaron 576 940 reales y pesaban 665 quilates y  $\frac{10}{32}$ <sup>37</sup>. El precio del oro, la plata y la hechura fue 83 196 reales y, el del estuche, 3692. El monarca regaló el nuevo aderezo a su cuarta y última esposa con motivo de su onomástica, pues Soria apuntó en la factura los gastos de carruaje y escolta ocasionados por transportar estas y otras joyas "el día de S.<sup>ta</sup> Cristina [24 de julio]; días de S. M. La Reyna N.<sup>a</sup> S.<sup>ar</sup><sup>38</sup>.

bille", es decir, *séviigné*. Aunque este nombre designa, en particular, los broches de pecho con forma de lazo puestos de moda en la segunda mitad del siglo XVII por el joyero francés Gilles Légaré, habitualmente Soria lo utilizaba para nombrar, por extensión, a cualquier tipo de broche para el ornato del escote.

37 Su pormenor fue: un brillante de doble labor de 3 quilates y  $\frac{12}{32}$  (12 000 reales), un brillante de doble labor de 1 quilate y  $\frac{28}{32}$  (2600 reales), treinta y tres brillantes de doble labor que en total pesaban 48 quilates y  $\frac{11}{32}$  (71 280 reales), doce brillantes de doble labor que en total pesaban 14 quilates y  $\frac{8}{32}$  (18 000 reales), catorce brillantes de doble labor que en total pesaban 13 quilates y  $\frac{19}{32}$  (16 312 reales), cuarenta y un brillantes de doble labor que en total pesaban 29 quilates y  $\frac{9}{32}$  (31 623 reales), ciento sesenta y dos brillantes de doble labor que en total pesaban 92 quilates y  $\frac{3}{32}$  (82 884 reales), sesenta y nueve brillantes de doble labor que en total pesaban 38 quilates y  $\frac{5}{32}$  (32 051 reales), doscientos dos brillantes de doble labor que en total pesaban 77 quilates y  $\frac{23}{32}$  (60 620 reales) y seis mil cuatrocientos diecisiete brillantes de labor simple y doble que en total pesaban 346 quilates y  $\frac{20}{32}$  (249 570 reales).

38 AGP, Administración General, leg. 294, exp. 2. La factura ya fue publicada por Amelia Aranda Huete, "Narciso Práxedes Soria, diamantista de Cámara de Fernando VII", en *Estudios de platería. San Eloy 2016*, coord. por Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2016), 75.

## LOS MICROMOSAICOS EN PROPIEDAD DE ISABEL II

Cuando doña María Cristina contrajo segundas nupcias con Agustín Fernando Muñoz y Sánchez<sup>39</sup>, los bienes recibidos de su primer marido y los comprados a la testamentaría se convirtieron automáticamente en reservados, esto es, únicamente heredables por los descendientes habidos de ese matrimonio, a saber, la reina Isabel II y la infanta Luisa Fernanda. Fueron muchas las alhajas con que el soberano la agasajó y, tras enviudar, pudo seguir disfrutando de ellas y llevarlas consigo cuando se vio obligada a establecer su residencia fuera de España porque así lo permitían las capitulaciones matrimoniales firmadas en diciembre de 1829.

Sin embargo, la autorización notarial no evitó que, a mediados de la década de 1850, fuera acusada en las Cortes de haber robado las joyas de la Corona. Aunque la comisión de expertos nombrada para la investigación de los sucesos desestimó la denuncia por carecer de fundamento, doña María Cristina decidió poner definitivamente término al legado de Fernando VII para evitar que en el futuro pudiera repetirse tan incómoda situación. De este modo, el 29 de enero de 1858, mediante escritura elevada a público por Claudio Sanz y Barca, transfirió anticipadamente a las dos hijas citadas el dinero en efectivo, la posesión de Vista Alegre y las joyas.

Entre las numerosas alhajas adjudicadas a Isabel II estuvo el aderezo de mosaicos y brillantes, valorado para la ocasión en 750 000 reales. El documento especifica que lo integraba un *bandeau*<sup>40</sup> que podía aumentarse con seis complementos y un juego de caídas, un par de pendientes, un collar, una espoleta en forma de perilla, un gran broche de pecho, tres pulseras y cuatro piezas de

<sup>39</sup> La unión se celebró en secreto el 28 de diciembre de 1833 y de manera oficial, es decir, con el consentimiento de Isabel II, el 12 de octubre de 1844.

<sup>40</sup> Diadema a modo de banda que cae sobre la frente y las sienes.

cinturón al que podían prenderse dos broches de distinto tamaño, uno para la parte delantera y el otro para la trasera<sup>41</sup>.

Todas las joyas otorgadas a la reina se depositaron por motivos de seguridad en el Banco de Francia<sup>42</sup> bajo la responsabilidad de Tomás Felipe Riera y Rosés, marqués de Casa Riera y gentilhombre de Cámara. El 24 de septiembre de 1858 fueron confiadas a Buenaventura Carlos Aribau y Farriols, secretario de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio, ante el cónsul Manuel Rubio de Pradas, encargado de precintar la caja en la que se iban a transportar, que fue matasellada hasta en cinco ocasiones. En la tarde del 9 de octubre, habiendo cortado doña Isabel las cintas sujetas por el lacre oficial, el secretario entregó las alhajas una a una según estaban relacionadas en un acta remitida desde París a Manuel de Diego y Elvira, ayudante del Real Guardajoyas, quien después de la verificación firmó el recibo que descargaba de todo deber al señor Aribau, ya que el acto se realizó sin la presencia de notario o testigo alguno<sup>43</sup>.

Los acontecimientos revolucionarios de septiembre de 1868 determinaron que Isabel II pusiera sus alhajas con destino al extranjero, puesto que tenían la consideración de bienes privados. Una vez fuera de las fronteras nacionales, la práctica totalidad de su joyero, incluido el aderezo (o, mejor dicho, lo que quedaba de él), fue depositado el 1 de julio de 1872 en el Banco de Inglaterra como garantía del préstamo de 40 000 libras esterlinas concedido por la financiera londinense Zulueta y Cía.<sup>44</sup> En el inventario redactado en el momento de la entrega por Tomás Ro-

<sup>41</sup> AGP, Histórica, c. 121, exp. 9.

<sup>42</sup> Las joyas se encontraban en Francia porque desde 1854, a consecuencia de la revolución popularmente conocida como La Vicalvarada, doña María Cristina había fijado definitivamente su residencia en el país galo. Ante notario fue representada por el abogado y político Manuel Cortina.

<sup>43</sup> AGP, Administración General, leg. 761.

<sup>44</sup> Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9/6963, leg. XXIV, núm. 27.

dríguez y Díaz Rubí, secretario particular de doña Isabel, el aderezo no figura como tal (como se insinuaba líneas atrás), sino que lo hacen, por una parte, sesenta y un mosaicos sueltos, seis de ellos guarnecidos de brillantes, y, por otra, dos más. El secretario tuvo como referencia una relación compuesta en España en 1868, de lo que se desprende que, durante la década transcurrida entre la transacción y el derrocamiento, Isabel II lo deshizo para reaprovechar la valiosa pedrería, y quizás alguno de los mosaicos, en la creación de nuevas piezas<sup>45</sup>. El primer grupo de mosaicos se tasó en 10 000 reales en 1868 y en 12 000 en 1872, y el segundo en 80 reales en 1868 y en 50 en 1872. El texto elaborado por el señor Rodríguez fue ampliado, corregido y ratificado por doña Isabel en París el 30 de noviembre de 1874, constituyendo la última noticia hallada que alude directamente a la existencia de los micromosaicos<sup>46</sup>.

En 1875, todas las joyas regresaron a manos de su propietaria, quedando en el Palacio de Castilla de París bajo la custodia del diamantista Manuel Congosto<sup>47</sup>. No puede asegurarse que los mosaicos fueran integrantes del corpus de alhajas que, el 8 de abril de 1876, se consignó en el Banco de Francia para garantizar las pensiones que, la ya reina madre, estaba obligada a abonar a su esposo e hijos<sup>48</sup>. Por último, entre las joyas con micromosaicos anunciadas en los dos catálogos publicados con motivo de la venta que tuvo lugar en 1878<sup>49</sup>, no se reco-

noce ninguna que claramente pudiera tener como origen los objetos estudiados en este trabajo<sup>50</sup>, y no aparecen piezas de musivaria en el inventario que en 1904 se redactó tras su fallecimiento<sup>51</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

Aranda Huete, Amelia. "Pedro Sánchez Pescador, platero de oro y diamantista de Fernando VII". En *Estudios de platería. San Eloy 2014*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 51-66. Murcia: Universidad de Murcia, 2014.

Aranda Huete, Amelia. "Narciso Práxedes Soria, diamantista de Cámara de Fernando VII". En *Estudios de platería. San Eloy 2016*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 61-79. Murcia: Universidad de Murcia, 2016.

Branchetti, Maria Grazia. "Indice biografico dei mosaicisti attivi in Roma dal 1727, data della costituzione ufficiale dello Studio Vaticano del Mosaico, al 1870 circa". En *I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX*, autoría de Domenico Petochi, Massimo Alfieri y Maria Grazia Branchetti, 43-78. Roma: Abete-Petochi, 1981.

*Isabelle de Bourbon* (París: Renou, Maulde et Cock imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, 1878); Dubourg, Guidou, Dumoret y Lamarche-Vinit, *Catalogue des diamants anciens, émeraudes, saphirs, rubis, perles, camées, appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon* (París: Renou, Maulde et Cock imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, 1878).

50 Las piezas señaladas en la nota 45 se reunieron formando un medio aderezo. La comparación entre el inventario y el catálogo permite saber que el broche era una placa de pulsera que albergaba cierre (Dubourg, Guidou, Dumoret y Lamarche-Vinit, *Catalogue des diamants...*, 11).

51 AGP, Histórica, c. 158, exp. 12. Nuria Lázaro Milla, "El reparto de joyas tras la muerte de Isabel II, un proceso problemático", en *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coord. por Alejandro Cañestro Donoso (Alicante: Universidad de Alicante, 2018), 268-295.

45 Cuatro piezas ofrecen duda de si pudieron sobrevivir a la operación de desarme: "Un alfiler y aretes montados en plata con mosaico y alrededor engastes sueltos de varios tamaños" (tasados en 7000 reales en 1868 y en 6000 en 1872) y "un broche de orla de engastes de brillantes montados en plata con un mosaico en el centro" (valorado en 6000 reales en 1868 y en 1200 en 1872).

46 AHN, Diversos, Colecciones, Diplomática, leg. 292, exp. 5.

47 AGP, Administración General, leg. 1160, exp. 1.

48 AGP, Reinados, Alfonso XII, c. 25019, exp. 12.

49 Dubourg, Guidou, Dumoret y Lamarche-Vinit, *Catalogue des bijoux et camées appartenant à S. M. la reine*

- Branchetti, Maria Grazia. *Mosaici minuti romani. Collezione Savelli*. Roma: Gangemi Editore, 2004.
- Branchetti, Maria Grazia. "Il mosaico nella Roma di Leone XII: il ruolo centrale nel cerimoniale diplomatico, nel commercio cittadino, nella politica di tutela del patrimonio artistico". En *Atti del convegno Il pontificato di Leone XII. Restaurazione e riforme nel governo della Chiesa e dello Stato*, coordinado por Gilberto Piccinini. *Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche*, nº 116 (2012), 231-255.
- Chateaubriand, François-René de, J. F. André de Ménerbes y Alphonse de Lamartine. *Roma pintoresca, antigua y moderna. Historia, descripción, costumbres actuales*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdguer, 1840, vol. I y II.
- Dubourg, Guidou, Dumoret y Lamarche-Vinit. *Catalogue des bijoux et camées appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon*. París: Renou, Maulde et Cock imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, 1878.
- Dubourg, Guidou, Dumoret y Lamarche-Vinit. *Catalogue des diamants anciens, émeraudes, saphirs, rubis, perles, camées, appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon*. París: Renou, Maulde et Cock imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, 1878.
- Eaton, Charlotte. *Rome in the nineteenth century*. Edimburgo: James Ballantyne & Co., 1820, vol. III.
- Gabriel, Jeanette Hanisee, Anna Maria Massinelli, Judy Rudoe y Massimo Alfieri. *Micromosaics. The Gilbert Collection*. Londres: Philip Wilson Publishers y The Gilbert Collection, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Italian journey*. Traducido por Wystan Hugh Auden y Elizabeth Mayer. Londres: Penguin Classics, 1970.
- Grieco, Roberto. *Micromosaici romani / Roman micromosaic*. Roma: Gangemi Editore, 2008.
- Guattani, Giuseppe Antonio. *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, ec.* Roma: Carlo Mordacchini, 1806, vol. II.
- Jordán de Urríes de la Colina, Javier. "José de Madrazo en Italia (1803-1819)". *Archivo Español de Arte*, nº 266 (1994), 129-148.
- Lázaro Milla, Nuria. "El reparto de joyas tras la muerte de Isabel II, un proceso problemático". En *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coordinado por Alejandro Cañestro Donoso, 268-295. Alicante: Universidad de Alicante, 2018.
- Lázaro Milla, Nuria. "El aderezo de turquesas y brillantes vendido por Paulina Bonaparte a María Isabel de Braganza y Fernando VII en 1818". En *Estudios de platería. San Eloy 2022*, coordinado por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, 179-184.
- Messuri, Elio. "Nascita del micromosaico / The origins of micromosaic art". En *Micromosaici romani / Roman micromosaic*, autoría de Roberto Grieco, 19-26. Roma: Gangemi Editore, 2008.
- Piale, Stefano. *Vedute antiche e moderne, le più interessanti della città di Roma*. Roma: Venanzio Monaldini y Stefano Piale, s. d. (ca. 1800).
- Sigüenza Martín, Raquel. *Un micromosaico inédito de Barberi en el palacio Cerralbo*. Madrid: Museo Cerralbo, 2011.
- Zech, Heike. *Micromosaics. Masterpieces from the Rosalinde and Arthur Gilbert Collection*. Londres: Victoria & Albert Museum, 2018.