

ESCENOGRAFÍAS DEL HABITAR. CASA Y CUERPO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII EN BARCELONA

Rosa M. Creixell Cabeza
Universidad de Barcelona

La vieja condesa X estaba sentada, en la habitación de “toilette”, delante del espejo. La rodeaban tres criadas; una tenía un estuche de colorete, otra una cajita con agujas y la tercera una alta cofia guarnecida con cintas de un rojo intenso. La condesa, mustia hacía ya tiempo, no tenía ni la más mínima pretensión de ser ninguna belleza; pero conservaba todos los hábitos de su juventud (...)

A. Putxkin. La dama de “pique” o el secreto de la condesa

El teatro del habitar: Distinguirse y saber estar

En los albores del nuevo siglo XVIII la sociedad europea afrontó una nueva forma de mirar y situarse ante el mundo. Y es en este marco referencial donde también la Barcelona aristocrática del setecientos inicio un largo y lento camino hacia la construcción de nuevas formas de privacidad. La transformación en los rituales de la sociabilidad más exquisita, las nuevas maneras de mostrarse a conveniencia, conllevó inevitablemente cambios sustanciales en el ejercicio de estar y presentarse delante de los demás. Abordar algunas de las practicas cotidianas y familiares de dicha aristocracia permite establecer como casa y cuerpo son elementos esenciales en la creación de una imagen particular del individuo o de su linaje. Sociabilidad “obligada” o “escogida”, respondiendo a la máscara de la representación o a la vida amistosa pero confundándose para marcar el *tempo* de las apariencias.

Teatro del habitar donde la casa se convierte en el espacio perfecto para mostrar y mostrarse. El lugar idóneo para representar los actos de una cotidianidad elegante donde articular un lujo silencioso lleno de significados sociales. Un espacio de observación y acción, de distinción pero también de diferenciación. La celebración de un matrimonio, la entrada en un convento de un hijo o la presencia de la muerte en una residencia fueron ocasiones especiales en la construcción del mostrarse. Actos que refuerzan la

consolidación de una apariencia largamente hilvanada en la trama cotidiana de recibir e invitar a cruzar determinados espacios familiares. La fiesta, el convite, las reuniones en ricos salones y estrados ponen de manifiesto el poder, los gustos y los gestos que constituyen la creación de una imagen. Individual, familiar o colectiva. Ceremonias y rituales que transcurren con unos ritmos fijados, asumiendo la ilusión del mostrarse, donde los objetos forman parte del atrezzo y los anfitriones y invitados se convierten en los actores.

Los cambios en la escenografía doméstica de las mansiones barcelonesas fue lenta y debemos definir la primera mitad del siglo como un periodo de transición estilística donde la casa y sus enseres son el reflejo perfecto de la convivencia entre objetos definidos como “a la moderna” y aquellos artefactos hechos a la “moda antigua”, que van quedando relegados en las habitaciones menos importantes. En este sentido la mezcla de colores y estilos en los muebles, adornos y otros artefactos se convierten en la característica esencial de dichas arquitecturas privadas. Variedad cromática fruto del exceso y diversidad de objetos artísticos que testimonian el peso del tiempo en la historia familiar, artefactos que se convierten en un muestrario de técnicas, materiales y estilos diversos, testigos mudos de incontables veladas y saraos.

Ante la imposibilidad de abordar todas las topologías de muebles que vestían los aposentos de una casa elegante, espacios marcados como ya se ha insinuado por un sentido del *horror vacui*, proponemos analizar el conjunto de trazas presentadas en el largo litigio que carpinteros y escultores barceloneses mantuvieron acerca de sus competencias profesionales, así como algunos ejemplos pertenecientes a inventarios post-mortem de la época. Faltos o escasos en la documentación archivística de trazas, planos o diseños sobre mobiliario este pleito se desvela como valiosísimo para marcar una correcta evolución en la historia del mueble en Cataluña. Los diseños presentados por ambos grupos, fechados ya en la segunda mitad de la centuria, a mediados de la década de los sesenta muestran como rasgo idiosincrático una pervivencia en los modelos y formas constructivas. Así los escultores apuestan por presentar muebles de clara influencia rococó pero aún dibujan en alguna propuesta tipologías propias de la centuria anterior, como la arquimesa con su mesa, arcas o los bancos con sus distintas variantes (Fig. 1)

Respecto a los asientos, dejando de lado los acabados de citar, tanto los carpinteros como los escultores optan por presentar sillas con asiento que se inspiran en los modelos Reina Ana, así como sillas ricamente talladas, suponemos doradas, más acordes al estilo Luís XV. Indicar que primer modelo de asiento fue muy común, según las descripciones de los inventarios post-mortem, siendo denominadas como sillas a la inglesa o contrahechas a la inglesa. Asientos con el respaldo de madera aunque muchas veces podía ser de rejilla o ricamente realizadas con la técnica del charol imitando las lacas. Curiosamente, a diferencia de lo que se detecta en los inventarios, no aparecen en la propuesta de unos y otros las comunes sillas de respaldo y asiento de cuero con o sin brazos. Conocidas y citadas en ocasiones como sillas de Moscovia. Ni tampoco las de asiento de paja pintadas de distintos colores – rojas, verdes, blancas, y en menor cantidad, azules, de color chocolate o negras todas con partes doradas o colradas y algunas con motivos florales - designadas como de Valencia, Mallorca, Génova, Marsella o Nápoles. En cambio los carpinteros presentan dos de los asientos más representativos del momento: la silla designada poltrona y el canapé, siguiendo este último en su apariencia a determinados modelos ingleses. (Fig. 2)

El *Diccionario de Autoridades* define esta silla como una *silla baxa de brazos que la común, pero de más magnitud. Suele tener unos hierros con varias muescas, para dexar caer el respaldo todo lo que se quiere, para la mayor conveniencia de la persona, que se recuesta en ella, para el sueño o poltronería, de donde tomó el nombre.*(1726: 314) Definición realizada muy probablemente a partir del término francés *chaise de commodité* definida en el *Dictionnaire de Trévoux*, como un asiento cómodo que podía tener distintos elementos y mecanismos ya fuera para bajar o subir el respaldo, permitiendo el descanso o algún accesorio para leer o escribir, pero incidiendo especialmente en el hecho que el asiento estaba relleno de crin proporcionando mayor comodidad. Sabemos que estas sillas entre la aristocracia barcelonesa del momento eran un modelo novedoso, según recoge la documentación del gremio de carpinteros. De las distintas variantes que existían los escultores optaron por presentar una en sus trazas.

En más de una ocasión hemos indicado como la aparición de la cómoda supone un cambio en la categoría de las cosas guardadas. El contenido se revaloriza a partir del continente y se consolida un cambio en las historias marcadas por los gestos. Gestos que sirven, evidentemente para tejer la imagen, propia o familiar. Tal vez donde mejor se

ejemplifique la importancia en la creación de una apariencia sea en la confección y exposición del ajuar con motivo de una boda. Se siguen utilizando los característicos y ricos baúles de novia entre las clases adineradas, así como las cajas más sencillas para las jóvenes de extracción modesta, pero cada vez más se prefiere la cómoda para tal fin. Más práctica y más vistosa, más cara crematísticamente hablando. La confección del ajuar no era un aspecto baladí entre la aristocracia barcelonesa que se sirvió de los oficiales de los más variados ramos para obtener lujosos conjuntos que mostrar. Habitualmente la tarea era encomendada a sastres, bordadores y carpinteros, los cuales según la posibilidad de dispendio adquirirían desde cómodas con tiradores de plata y sinuosas formas rococó, las más lujosas, a simples baúles tapizados de terciopelo o cuero siguiendo la tradición. Aunque las más corrientes fueron las de madera de nogal con filetes de marquetería de boj decorando los cajones. Una vez adquirido el contenedor se vestía para mostrar con la mayor opulencia posible su contenido, tal y como recoge en más de una ocasión el barón de Maldà en su *Calaix de sastre*, diario personal escrito para complacer con su lectura a sus oyentes, crónica cotidiana de la ciudad. Como bien indica el curioso noble los cajones se presentaban abiertos, forrados con tela y puntillas y en su interior se disponían de la manera más cuidadosa posible la ropa blanca y los elegantes vestidos, así como otros objetos de valor que serían admirados por los conocidos en las visitas. La riqueza y elegancia de los mismos saldría a relucir en más de una conversación reforzando de forma inconsciente en el imaginario colectivo la imagen de la familia o los contrayentes.

No es erróneo, pues, afirmar que la cómoda fue el mueble por excelencia del siglo XVIII. Tipología con múltiples variantes donde cabe destacar las cómodas y escritorios con canterano. Con dicha designación, canterano, nos referimos al mueble de dos cuerpos que presenta un armario en la parte superior. Este armario es más estrecho que el cuerpo inferior y lleva dos puertas de cristal, rejilla o madera maciza. Dicho cuerpo se dispone sobre una cómoda o un escritorio – cómoda con frontal abatible- o en algunas ocasiones sobre una mesa como la que tenía el noble Ramón Xammar, descrita como un *canterano o calaixera embotida guarnida llautons i la mesa de pedra ab quatre calaixos dins*, que se utilizaba para guardar la ropa de su hija.¹ (Fig. 1)

Entre los muebles presentados cabe destacar los tres proyectos de guardajoyas que muestran la evolución de dicha topología y el cambio de concepción en su uso. El

modelo presentado por los escultores responde, en cierta medida, a las *toilettes recouvertes*, conocidas también como *toilette pompadour* o *toilette duchesse*. Aunque por la sinuosidad de las patas y el cajón en su concepción es evidente que no estaba pensado para vestirlo con ricas telas como sucede con el modelo francés. Una de las imágenes más conocidas en Cataluña de esta topología se encuentra en la *passantia* del joyero Anton Costa, fechada en 1750, donde se observa a un grupo de damas admirando el tocador y su atrezzo. (Fig.5) Tocador evidentemente vestido. Volviendo a la propuesta de los escultores, denominado *guardajoyas con su mesa*, cabe destacar la importancia que se da en la concepción del proyecto a su funcionalidad como contenedor y escaparate de los ungüentos, los accesorios y las joyas. En cambio en otra traza optaron por primar el propio acto de enojarse, de acicalarse al de mostrar los lujosos y bellos útiles de manera organizada en su propuesta. Testimonio de lo acabado de indicar es la pieza de mesa con cajón y espejo donde prevalece la idea de construcción de la imagen validada al final a través de la aprobación de lo que se ve, de lo que refleja el espejo. (Fig 3)

Los escultores no se contentaron con diseñar mesas o sillas si no que abordaron todo tipo de artefactos: repisas, cornucopias, espejos, lavamanos o fuentes. Además de consolas con sus marcos, un escaparate, una chimenea y una caja de reloj. Objetos accesorios para enriquecer estrados y salones que convivían con distintos modelos de mesas. Destacar las de forma redonda, de distintas medidas, o las mesas vestidas con guadamaciles o damascos que presentaban fiadores de hierro, conocidas como bufets, arrinconadas en la pared como soporte de arquillas o de pequeños cuadros, imágenes y otros artefactos decorativos. Entre los distintos modelos es remarcable el gusto y la proliferación de mesas hechas con piedras o jaspes en sus tableros, procedentes de Génova o también citadas como de piedra de Tortosa. El noble Josep Marimon tenía algunas de ellas pero la que sobresalía por su rareza era la que tenía pies de liebre y tres cajones,² Eulàlia Giralt, de la familia de los Massanés poseía una de gran artisticidad que presentaba en su tablero *un joch de cartes, un violó, polsera y tinter*.³ Aunque pervivían otras realizadas con planchas de hueso pintado o las de pies con talla dorada y el sobre de mármol. En este vasto repertorio es de obligada citación también las piezas lacadas o pintadas imitando el charol. Algunas de ellas con ricos motivos de inspiración oriental, otras con finas y elegantes figuras, otras con pájaros y elementos vegetales. Sin

olvidarnos de las mesas de Holanda, de charol negro con motivos dorados o las mesas de juego, que aumentaron su presencia en los interiores aristocráticos barceloneses con el paso del tiempo. Algunas de ellas eran piezas de una gran complejidad estructural, realizadas en nogal y con su tapete de tela azul o verde.

El elogio de la imagen artificiosa. Ornamentar el cuerpo

Abandonando el recorrido por el mobiliario que se situaba en los espacios de mayor representación social, y obviando abordar topologías como las camas por estar ubicadas ya en espacios más íntimos, en el construir una imagen, una máscara acorde a la sociedad no se puede obviar el cuidado del cuerpo. El acierto en la elección del peinado, del traje o del maquillaje indicado para cada ocasión era un elemento de suma importancia por denotar aspectos de trascendencia social. La demostración de su status tenía en su persona y su aseo el mejor baluarte. En primer lugar, distinguía y diferenciaba a los señores de los campesinos y los menestrales, marcando claramente el estamento y el grupo social al cual pertenecía cada individuo. Joyas y trajes se convirtieron en un elemento simbólico y clave para indirectamente mostrar posición, posibilidades, riqueza, gusto o moda. En segundo lugar, también constataba que la dama o el señor en cuestión conocían la etiqueta con respecto al uso del vestir pero, sobre todo, permitía crear una imagen que hablaba a través de provocar ciertas impresiones de manera callada. El vestido, la peluca empolvada y los aderezos se convierten en una carta de presentación del visitante, el amigo o el anfitrión. Pecas, lazos, rizos y trajes creaban el hábito más adecuado en cada función.

Con respecto a los guardarropas, las anotaciones que se encuentran en los manuales hacen pensar que a los barceloneses de la época, fueran nobles o menestrales, les gustaba estar a la moda. De nada sirvieron las pragmáticas dictadas para combatir los tejidos procedentes de Holanda, Marsella, Génova o Liorna y otros excesos en el vestir. Combinación en las telas – terciopelo y seda, paño y *buret* -, contraste en los colores, así como un uso – podríamos señalar que abusivo – de puntas, cintas, elementos de pasamanería caracterizaron la vestimenta de la aristocracia.

Sorprende especialmente la descripción de los colores de las telas. Muestrarios de motivos florales y vegetales de color de flor de romero, de color nácar, perla, cereza,

pelo de rata, aceituna, plomo, ceniza, chocolate, tigre, canela, tabaco, caña, verde, azul, morado, amarillo y rojo. Entre los oscuros el negro y el marrón, que era conocido como el color del hábito de San Francisco. Y algunos de matiz desconocido como el no menos evocador color aroma, así como una lenta introducción de tonos rosas, porcelana o gris plata que permite hablar de una rápida aceptación de las modas francesas. En realidad, si atendemos a los talleres de costura y zapatería existentes en la Barcelona del momento se hace evidente el peso y la fuerza de los modelos franceses en el vestir. En el taller de Martí Altes, zapatero de oficio, podemos observar que muchas de las piezas son descritas como a la francesa. Los modelos más repetidos eran los zapatos forrados con tela de luda y bordados de seda de diferentes colores o con hilos de plata, así como los de piel de cordobán, y los lisos y pintados según la moda del país vecino. Otros zapatos eran los botines y las chinelas, éstas últimas aún siendo para usar en casa mostraban ricos motivos decorativos. Curiosamente tanto en los trajes como en el calzado, sucedía como en los interiores, existía un gran aprecio por la combinación de colores. En el calzado se jugaba con distintos tejidos y colores como los blancos, negros, amarillos y rojos. Siendo el modelo más exitoso el compuesto de tacón blanco y empeine de color amarillo o ceniza.

Entre los accesorios en el vestir hay que hacer mención a la importancia de las hebillas de plata, de los guantes, del bastón y los pañuelos. Habitualmente, las hebillas servían para complementar el calzado y también las charreteras y corbatines de las camisas. Piezas estas casi de joyería al ser realizadas en plata y llevar en ocasiones piedras de distintos colores como adorno para crear destellos y reflejos. Con respecto a los guantes, fue un accesorio común en los dos sexos. Los de mujer podían ir ricamente bordados con hilos de oro, plata y seda. También aquí se encontraba una amplia gama de tonalidades: pieles blancas, oscuras, moradas, negras, de color ceniza o tabaco eran con las que trabajó el guantero Diego Pey. Con respecto a los bastones, la mayoría estaban realizados con caña de la India con puño de plata o piedras preciosas, convirtiéndose así en una joya más del atavío personal de cada uno. Sin olvidar que el uso del bastón podía indicar vejez, pero también distinción, marcando actitudes y ritmo en el andar, en el porte.

Los guardarropas de las damas de la aristocracia barcelonesa del momento mostraban un amplio y variado repertorio de modelos y piezas. Un vestido partía de tres

piezas básicas: la falda, la casaca y el delantal, al que podía sumársele otros accesorios como los *pitillos*, las *palatinas* o el brial. Cuando el vestido aparece citado como *tratge enter*, se añadía peto, basquiña o jubón al modelo inicial. En cambio, con la palabra *tratge* se indicaba el conjunto de dos piezas formadas por casaca o gabardina y falda. Maria de Montaner, condesa de Munter, casada con Josep de Clariana, poseía además un traje de corte, compuesto de falda, regazo, jubón y gabardina, forrado de tafetán de color de leche con puntas de oro y con flores de diferentes colores.

Para el cabello, además de la peluca, las damas usaban, si hacemos caso a las anotaciones del viejo barón de Maldà, redecillas, aunque parece que a partir de la década de los cuarenta empezaron a optar por la cofia, muchas de ellas siguiendo la moda francesa, llenas de cintas y puntas.

Uno de los accesorios importantes tanto en la vestimenta femenina como en la masculina fueron las medias. Contrariamente a lo que se pueda pensar esta prenda solía ser bastante vistosa, presentando una gran variedad de tonalidades y motivos. No era extraño encontrar en cualquier cómoda medias de colores intensos como el rojo o el verde, hechas de algodón las más sencillas y de seda las más lujosas, así como las de hilo blanco que eran las más comunes.

En la vestimenta masculina, el modelo básico estaba formado por casaca y calzones, además de las camisas con elegantes charreteras y corbatas. Completaban el conjunto los chalecos, las capas, y los *doguets*. También aquí, al igual que en las piezas de las mujeres, siempre se buscaba la riqueza y elegancia en el corte de las ropas para causar la mejor impresión. Los varones del brazo noble añadían a su vestimenta un accesorio fundamental: el sombrero. Pieza ricamente ornamentada con plumas o pasamanería reservada a unos pocos. Silencioso indicador de pertenencia a la élite social.

Aunque en la documentación son citadas en menor cantidad, y en muchas ocasiones no son un bien excesivamente detallado, las joyas fueron el complemento imprescindible en la creación de una imagen fastuosa. No se puede negar que aparecen descontextualizadas de sus ubicaciones reales, generalmente vinculadas a la relación del oro y plata de la casa, indicando mejor la percepción económica de las mismas que el valor sentimental que tenían para sus propietarios. Aún siendo así jugaron un papel

esencial en el ornamento del cuerpo. (Fig. 4) En realidad las joyas formaban parte de los activos patrimoniales de la familia y nos hablan más que del individuo del grupo familiar. Desde esta perspectiva la posibilidad de encargar o comprar aderezos era el signo evidente de posibles mientras que el empeño de las mismas evidenciaba una economía familiar enferma. Por este motivo, el conde de Centelles disponía en su testamento que, a su muerte, fueran unidas a los bienes y vínculos de la casa. El mismo mecanismo simbólico que generalizó la costumbre de adecuar y transformar las piezas según la moda imperante en cada momento. Así el conde de Munter mando que *un anillo de oro y plata ab un diamante rosa (...) ha hecho engalanar a la moda*.⁴ Desde esta perspectiva se puede explicar el hecho que sea infrecuente encontrar en la documentación referencias a si son antiguas o modernas, prefiriéndose indicar su peso como elemento informativo.

El gusto por lucir gemas y piedras fue una constante entre la nobleza barcelonesa de la primera mitad de la centuria que sucumbió especialmente al encanto de los diamantes. Aunque no se debe olvidar que con esta denominación se designaba una serie de piedras de un valor y calidad inferior. Así pues no es difícil encontrar entre sus cuentas particulares *diamantons* de color rosa, diamantes de oro o diamantes de brillante. Las ricas piezas mostradas en pecheras, brazos, dedos, orejas, cabello y cuellos combinaban generalmente gran variedad de piedras preciosas. Si nos centramos en las gemas utilizadas en la joyería del momento muchos nobles poseían piedras citadas como *de Vic* así como piezas realizadas con la piedra *inga*. En el libro de correspondencia del platero Francesc Roig destaca una carta de 1739, destinada a su agente en Génova, donde manifiesta que no tiene ningún interés por adquirir unas piezas de ropa ni comerciar con joyas de esta ciudad italiana. Las razones que alega son simples: las ropas que empieza a traer de París eran de mejor calidad y no se olvida de indicar que también más baratas. Respecto a las joyas expone la dificultad de venderlos pues *en esta [ciutat] se treballen adheresos de pedre inguer que fan molt mes festa*⁵. El cambio sufrido en la selección de pedrería que se había iniciado a los principios del siglo está totalmente consolidado a partir de 1740 en Barcelona. Se observa que en los cofrecillos de joyas existe una variedad cromática más amplia que en las décadas anteriores. Por otra, que se prefiere y gustan las joyas montadas en plata además de una tendencia al desuso de las joyas esmaltadas con la excepción de las que presentan

motivos religiosos, especialmente a manera de relicario. Josep Rocabertí tenía una joya con una imagen de san Francisco de Paula que colgaba de un lazo de plata y diamantes, Ramon Xammar una joya con un San Jorge, todavía esmaltado según la moda antigua, y la marquesa de Gironella, una cruz de oro adornada con reliquias.

Los hombres también se permitían lucir algunas como acabamos de ver. Ellos preferían los anillos, *veneras*, relojes de bolsillo, hebillas y botones que, muchas veces, eran en realidad diamantes o gemas engastados a un alma de madera cosa que permitía utilizarlas en distintos trajes. Fèlix Amat utilizaba los botones de diamantes y Ramon Xammar los tenía de plata, como las hebillas para los zapatos, el corbatín y las charreteras de la camisa. En el caso de las señoras, además de los collares y pulseras, en este último caso citadas como *manillas*, eran comunes en sus joyeros otros dos modelos. Por una parte se encontraban los ricos alfileres de cabeza, confeccionadas con plata u oro y pedrería diversa y, por otra, el *adreq*. Con este nombre se designaba el conjunto de aguja de pecho y pendientes o, en otras ocasiones, una cadena con una cruz y los correspondientes pendientes. Tanto en los alfileres como en los pendientes la estructura se dividía en tres partes en la mayoría de los modelos. En el caso de los pendientes, un primer botón sujetaba una pieza en forma de lazo y acaba con otra a manera de lágrima. Este modelo se mantuvo hasta entrada la centuria siguiente, aunque a mediados de siglo se observa la introducción de líneas sinuosas en los elementos formales de la pieza si hacemos caso a los diseños presentados en el libro de *passenties* de los joyeros barceloneses de la época. Con respecto a los anillos, estos aparecen citados con una considerable diversidad de nombres: *tombaga*, *alianza*, *sintillo* o *sortija*, además de anillo, son las fórmulas más comunes. La *tombaga* era un anillo liso, sin ningún tipo de decoración; la *sortija* solía llevar un único brillante y, finalmente, aparecen como sinónimos los otros tres términos caracterizados por combinar diamantes y rubíes.

A pesar de las críticas de los autores moralizadores, lo cierto es que la posesión y uso de la peluca era otro de los elementos que indicaban la pertenencia de pleno derecho en el escalafón nobiliario. La peluca tomó un claro valor simbólico en la etiqueta del momento, ya que desprenderse de ella sólo era posible en los círculos más íntimos donde no era necesario y obligado jugar o interpretar el rol social asignado. El éxito y la implantación de la peluca entre la flor y nata de la ciudad se manifiesta en el gran número de peluqueros o *cabellaires* en que tenían establecimiento abierto. A modo de

ejemplo, entre 1745 y 1747 se pueden contabilizar más de cuarenta y cinco peluqueros en la nómina del gremio, con una media de cuarenta años y ubicándose en calles principales como vecinos de sus clientes. La costumbre, convertida en indicador de la suntuosidad con respecto al aseo personal, era poseer más de una peluca, ya que cada una de ellas era utilizada según lo requería la ocasión. Por eso, no tienen que extrañar las facturas que se pagaron en la Casa de Sans por diferentes modelos y la previsión de tres meses de trabajo de peluquero para mantenerlas en perfecto estado. Así a la muerte del patriarca Ramon de Sans, por ejemplo, se liquidó la cuenta de una peluca para el verano y otra comprada para estrenar en el día de Reyes. La cantidad de pelucas parece variar también según las posibilidades y rango de sus propietarios; así, por término medio, el número más habitual de pelucas que un señor acostumbraba a tener en el guardarropa era de tres, pudiendo llegar en algunos casos a seis.

Además de la peluca o el bastón, un accesorio común en los roperos de damas y caballeros, fue el abanico. La aceptación y éxito del mismo fue considerable apareciendo distintos modelos en función de cada ritual. Así fueron comunes, como también lo era vestir la casa de luto, los abanicos para tal fin donde se escogía muchas veces el color negro, aunque no siempre era así. Lo testimonia el abanico francés de la colección Rocamora del Museu Tèxtil y de la Indumentaria de Barcelona, firmado por J. Duval, con las varillas de plata y de tonalidades grisáceas. Se confeccionaban con una gran diversidad y variedad de materiales y motivos ornamentales o decorativos donde se deben destacar los modelos de inspiración oriental, los de motivos florales y los más rococó con escenas pastoriles. Este artefacto fue uno de los regalos más apreciados y de buen tono en la época junto a bomboneras, las cajas de rapé u otras pequeñas bagatelas. En diversas ocasiones aparecen citados los procedentes de la ciudad de Roma como los más apreciados y también son frecuentes los que son en parte o en su totalidad de marfil y nácar, así como los contruidos con materiales más humildes, como el papel, pero con ricas decoraciones de paisajes plateados en el país. No abordaremos pero si apuntaremos la importancia de los gestos realizados con dicho accesorio, la creación de un lenguaje no hablado que enriquecía las apariencias. Sin olvidar destacar en la construcción de la imagen el maquillaje donde la moda de las pieles blancas se asentó con fuerza en la sociedad del momento, dispuesta al uso de polvos o cualquier producto que permitiera ese fin. Crear una máscara – a partir del uso del maquillaje pero también

a través de la careta - que escondía el verdadero rostro, permitiendo el fingimiento y disimulo.

Y es que casa y cuerpo en este siglo XVIII se disponen para crear la más perfecta ficción de la *joie de vivre*, pues no olvidemos que *dans un monde choisi, tout est art et calcul, même l'apparence de la simplicité*. (1996: 77)

* Esta comunicación se enmarca en el proyecto de investigación dirigido por la Dra. Ana Calvera bajo el título “El sistema diseño de Barcelona: visualización y genealogía histórica” dentro del Plan Nacional I+D HUM 2006-05252/ARTE con financiación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

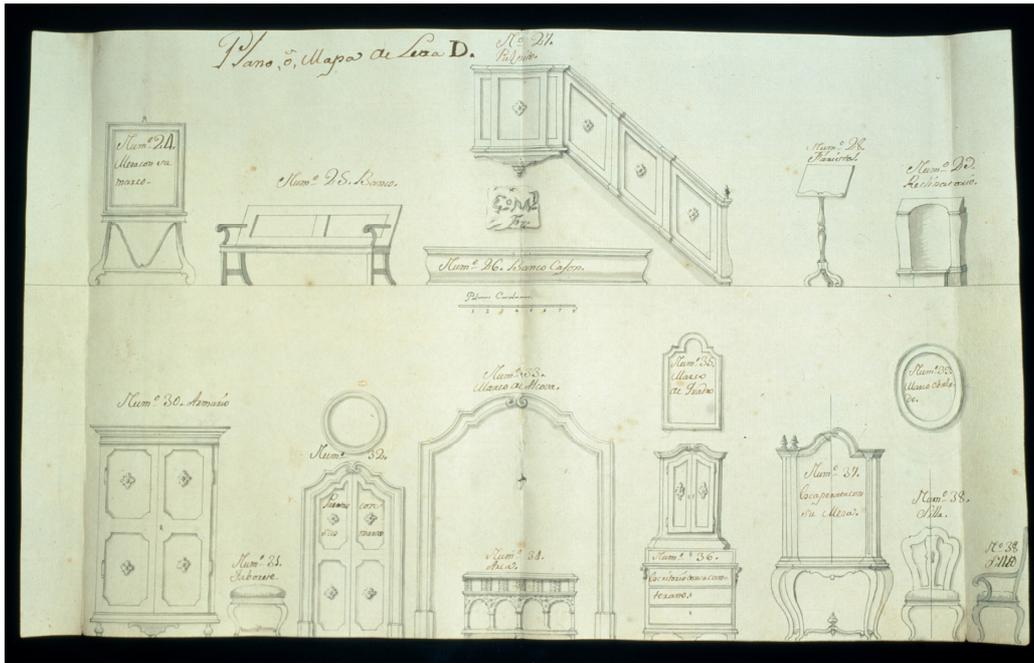


Figura 1. Trazas presentadas por los escultores en el pleito contra los carpinteros. Curiosamente los dos gremios defien poder hacer cualquier tipo de piezas ya fueran con talla o sin tallar. España. Ministerio de Cultura. Archivo de la Corona de Aragón, Col. MP 615

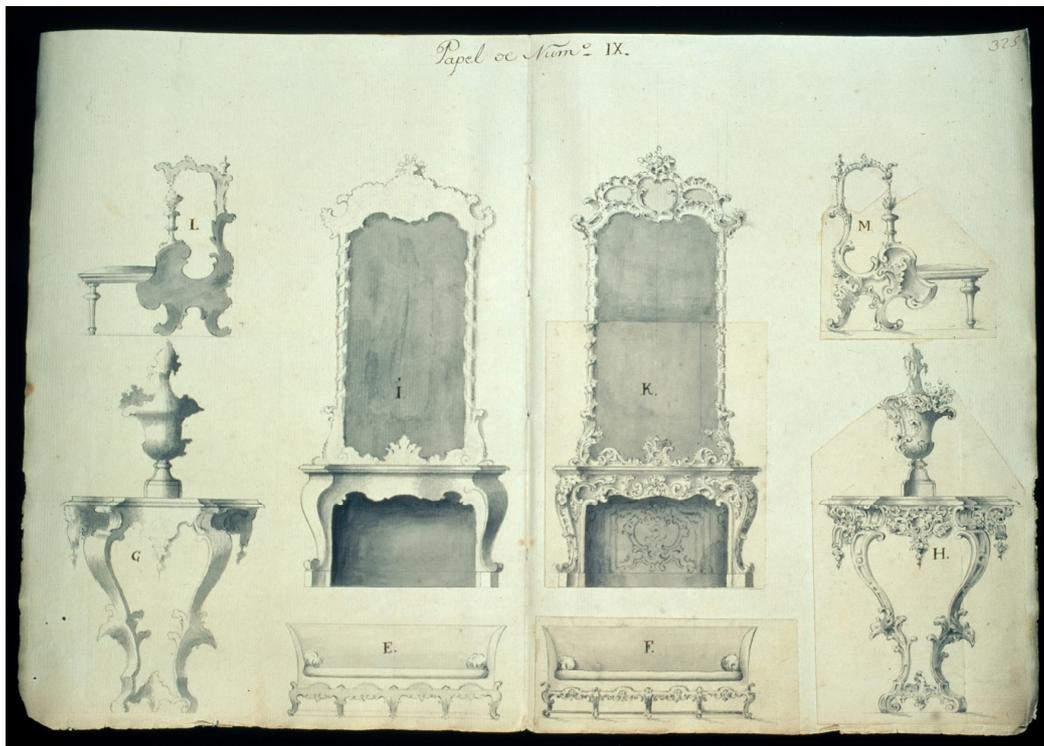


Figura 2. Canapé, silla poltrona y calentador a la romana con espejo. Diseños presentados por los carpinteros. España. Ministerio de Cultura. Archivo de la Corona de Aragón, Col MP 614

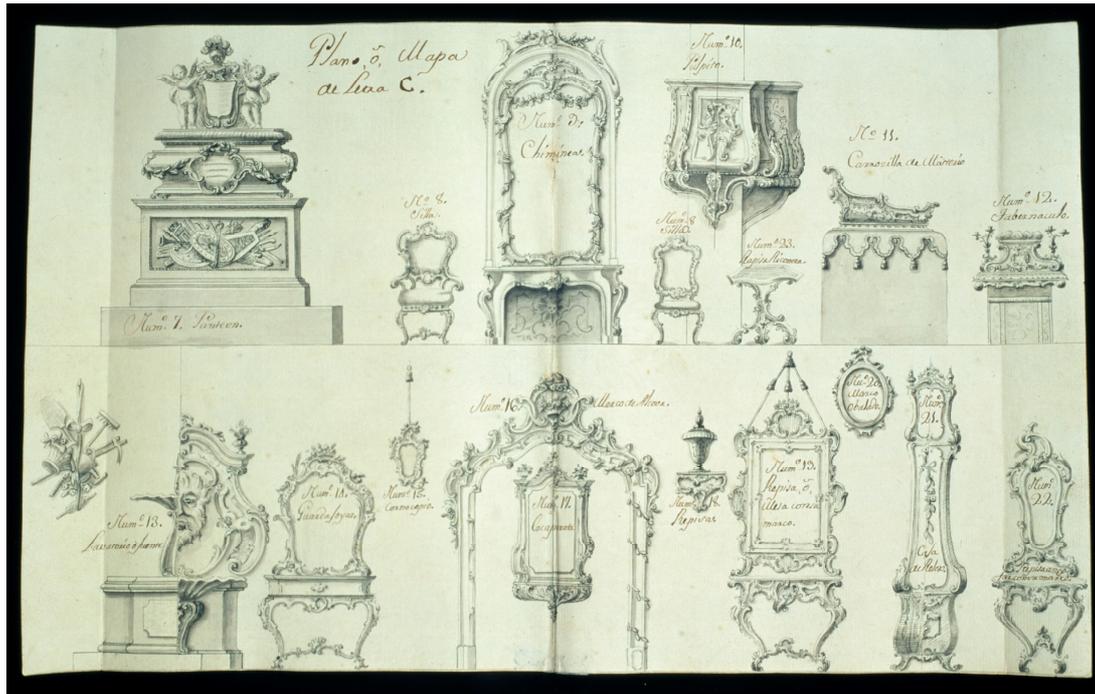


Figura 4. Examen de *passantia* de Antoni Pitjot. Arxiu Històric de Barcelona.



Figura. 5. Dibujo presentado por Anton Costa Perelló en su examen para ingresar en el gremio de plateros de la ciudad donde se presenta una escena de tocador. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

BIBLIOGRAFIA

AMAT I CORTADA, R. (1987) *Calaix de Sastre*, Barcelona.

BODEAU, J; BANAY, V. (1996) *Les mots du XVIIIè*, Paris, Actes Sud

(1726) *Diccionario de Autoridades*.

(1743) *Dictionnaire universel français et latin vulgarement appelé Dictionnaire de Treveux*. Paris.

¹ Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Not. Josep Bosom. *Primer liber aut manuale omnium testamentorum publicacionum, inventarioum et encantum*. 1728-1751, Año 1745, fol. 162r. En este caso este modelo de canterano se acerca al conocido “*Chest of drawers*” ingles formado por mesa y cómoda encima.

² AHPB, Not. Jeroni Gomis, *Secundus liber invetarioum et encantum*. 1745-1758, Año 1747, fol. 39r.

³ Op. Cita 2, fol. 162r.

⁴ AHPB, Not. Carles Rondó. *Inventaris y encants*. 1733-1755. Año 1755, fol. 317v

⁵ Biblioteca de Catalunya. *Fons Baró de Castellet*. Francesc Roig i Vives. Copiador de cartes. Arx. 433.