

Aspectos tipológicos de la joyería femenina española durante el reinado de Felipe V

AMELIA ARANDA HUETE
Doctora en Historia del Arte
Dep. Historia del Arte II

La joyería española de la primera mitad del siglo XVIII desarrolló el mismo estilo que en Europa aunque algunos investigadores, sobre todo extranjeros, opinen que España, debido al cierre de fronteras se encontraba retrasada con respecto a las corrientes europeas. Sin embargo, el intercambio de diseños, sobre todo franceses fue constante así como el de piezas realizadas a través de compras y regalos.

Por tanto, el estilo es el puramente barroco, con temas vegetales de capullos, rosas y tallos, así como el recuerdo manierista de los rombos y las «ces» vegetales. Además de estos temas generales del Barroco, destacan algunos particulares de la joyería, como por ejemplo el de los lazos múltiples que terminan en brotes vegetales y que se suelen colocar en los broches de pecho. Estos lazos, como veremos más adelante, parecen estar inspirados en los lazos de tela, pues los imitan claramente, tomando incluso al principio la forma caída hacia abajo de las lazadas producida por el peso de la seda.

Las joyas de la primera mitad del siglo poseían una línea y una delicadeza muy particular. El metal, que al principio se utilizó en gran cantidad, se redujo al mínimo aligerando el peso de la pieza y concediendo más importancia a las piedras. Las joyas, por herencia del siglo precedente, adornaron el anverso con piedras facetadas en bocas cerradas y el reverso con esmalte. Este, comenzó a desaparecer en la segunda década dejando el reverso de las piezas en su color natural o sobre-dorándolo en el caso de la plata. La policromía del esmalte dió paso a bellos motivos cincelados en profundos cortes a buril.

Los diamantes fueron las piedras predominantes. Estaban tallados de manera sencilla, presentando sólo dos tipos: la talla en tabla o a bisel y la talla rosa. Con el tiempo surgió, por evolución, la talla brillante que embelleció y enriqueció las piezas, dominando este campo como tenemos ocasión de comprobar en la documentación consultada.

En Europa, hasta mediados del siglo XVIII, las joyas nocturnas y de gala se gastaron únicamente con diamantes. Las piedras de color, granates, cornelinas,

perlas y pastas se reservaron para las joyas usadas durante el día. En España este concepto no existe y los diamantes se engastaron solos o intercalados con piedras de color.

Las piedras, por lo general, se montaron en engastes con boquillas cerradas, lo que permitía la colocación entre la piedra y el metal de láminas de metal coloreadas o polvos para cambiar, potenciar y mejorar la uniformidad de las piedras. En algunas ocasiones y con mayor frecuencia según avanzó el siglo, se engastaron al aire o al transparente para exhibir mejor los reflejos de las piedras facetadas.

Como norma común en la joyería de la época, los diamantes se engastaron en plata y las piedras de color en oro.

Generalmente las joyas se realizaron exclusivamente para la mujer, con una sola excepción: la corte francesa. Los vestidos femeninos durante el siglo XVIII alcanzaron un grado de exageración. Reapareció la cintura de avispa con corsé estrechísimo y las faldas volvieron a ser circulares pero abiertas por delante para mostrar amplias enaguas. Los escotes eran muy marcados y las mangas hasta medio brazo. Pelucas y cabellos empolvados enmarcaban rostros de color porcelana adornados con lunares produciendo un efecto final muy artificioso. Los niños reproducían en miniatura la moda adulta.

La única fuente de iluminación disponible eran las velas y en esta atmósfera fueron muy apreciadas las grandes joyas con mucha pedrería, especialmente los diamantes.

El conjunto de joyas con diseño unitario que lucía una dama recibió el nombre de **aderezo**. Generalmente constaba de diadema, pendientes, collar, joya de pecho, dos brazaletes y sortijas. En ocasiones iba acompañado por una cruz suspendida del collar y por una aguja o adorno de cabeza. Este conjunto de joyas no podía faltar en los regalos de bodas de princesas e infantas, pero no siempre solían estar integrados por todas las piezas. Modelos más sencillos, integrados únicamente por pendientes y adorno de pecho recibieron la misma denominación como hemos podido comprobar a través de la documentación.

Como relata madame d'Aulnoy en su viaje por España, aunque se refiera al siglo XVII, las damas españolas poseían más de un aderezo¹. El ejemplo más rico que hemos encontrado entre la documentación consultada, fue el realizado para la infanta María Antonia, hija de Felipe V, con ocasión de su boda con el príncipe de Saboya. En total se le entregaron cinco aderezos completos engastados con diamantes brillantes blancos, zafiros, rubíes y esmeraldas aparte de otras joyas sueltas. El inventario de todos ellos se realizó el 9 de mayo de 1750.

Pocos son los aderezos completos que han llegado hasta nosotros porque el paso de los años ha ocasionado que se deshicieran y reutilizaran para hacer con ellos joyas nuevas. Tampoco son muchos los dibujos que han llegado hasta nosotros. Entre ellos podemos citar el conjunto de dibujos enviados desde París para la eje-

¹ Madame d'Aulnoy, *Relación del viaje de España*. Madrid, Akal, 1986, p. 235

cución de las joyas que se regalaron a la infanta María Luisa con motivo de su boda con el archiduque de Lorena en 1763. Ejemplos más sencillos, integrados únicamente por pendientes y cruz, joya de pecho o pieza de garganta, aparecen en los libros de pasantías de Barcelona.

Las damas de mediados del siglo xvii adornaron sus peinados con un lazo, primero de tela y luego de metal engastado con piedras preciosas. También comenzaron a surgir en este momento, **agujas** de oro y **alfileres** con un botón o flor en la parte superior, a veces suspendido de un muelle, produciendo un efecto de tembladera, función que será retomada en el siglo siguiente por los adornos de cabeza que lucirá la reina Isabel de Farnesio. Los adornos para el pelo incrementaron su tamaño a partir de los años 70. Las damas se colocaron, prendidas al cabello por medio de botones con piedras engastadas, grandes plumas que causaron la admiración y la envidia de toda Europa. Su éxito fue tal, que las damas francesas, a imitación de las españolas, comenzaron a adornar sus cabezas con agujas y clavos.

Madame d'Aulnoy, en su relato de la vida española, comentó en 1679 que las mujeres españolas llevaban toda la cabeza llena de agujas, unas con pequeñas moscas de diamantes y otras con mariposas de variado colorido. La reina María Luisa de Saboya, primera esposa de Felipe V, a principios del siglo xviii, continuó usando este adorno. Asimismo eligió para embellecer su peinado y los rizos de su cabello, un hilo de perlas con un colgante en el centro. Pronto, el colgante, casi siempre formado por un botón y una perla perilla suspendida de él, lució solo, coincidiendo con la raya central del peinado, y el hilo de perlas se sustituyó por un tocado con una cinta de tela.

Tal adorno, se observa en muchos de los retratos de la reina pintados por Miguel Jacinto Meléndez como el conservado en la colección Carderera, hoy en paradero desconocido, realizado hacia 1707, el de Museo Diocesano de Salamanca, de la misma fecha, el del Palacio del Infantado, de 1708, el de la Basílica de Nuestra Señora de la Encina, en Ponferrada, posiblemente de la misma fecha y el del museo Lázaro Galdiano de hacia 1712². En este último, este adorno se complementa con un gran lazo de extremos flecados y un ramillete de flores de colores blancos y pasteles. Un ejemplar de particular belleza, formado por un diamante colocado en lisonja, rodeado por rayos cuajados de pedrería y una perla piriforme suspendida del vértice inferior, luce María Luisa en un retrato atribuido a García de Miranda. La reina Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, también lució en los primeros años de su reinado este mismo adorno como se observa en el retrato que le pintó Miguel Jacinto Meléndez junto a su hijo el infante Carlos hacia 1716 y conservado en el Palacio de Viana en Córdoba.

² La mayoría de estos retratos así como otros que mencionaremos a continuación fueron publicados por Elena Santiago Paez en su monografía sobre Miguel Jacinto Meléndez.



Anónimo. María Luisa de Saboya (?). Segovia, Colección particular.

El botón y la perla debieron ser desmontables, porque en otro retrato de autor y paradero desconocido, se observa el mismo adorno pero con un gran botón en forma de flor adornado todo el con pedrería. Isabel de Farnesio, en otro retrato realizado por Meléndez y conservado en la Casa de la Moneda, luce sólo el diamante, colocado en lisonja, y adornado con cuatro granos aperlados en los vértices. Un adorno similar lleva la infanta Mariana Victoria, pero en esta ocasión rodeado de hojas caladas engastadas con pedrería en el retrato del mismo pintor conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Esto confirma que las piezas anteriores podían separarse de las perlas y utilizarse solas.

Pero a los pocos años, Isabel de Farnesio, al cambiar el peinado y reducir su volumen, prefirió la elegante **piocha**. El origen de esta pieza se encuentra presumiblemente en el airón o garzota y en muchas ocasiones se denominó así en los documentos consultados. El airón era un adorno formado por plumas de color blanco que partían de un botón en la parte inferior adornado con pedrería. La garzota era lo mismo pero integrado por plumas negras. Ambos adornos fueron muy usados por las damas españolas en la segunda mitad del siglo XVII, causando la admiración de todas las cortes europeas. Las plumas, procedentes en su mayoría de América, comenzaron a escasear y a aumentar su precio por lo que fueron sustitui-

das por piezas de metal de idéntico diseño, engastadas con pedrería que poco a poco fueron estilizándose y convirtiéndose en bellos adornos, donde el metal era escaso y la pedrería abundante y en ocasiones suspendida a manera de colgantes. En Europa recibieron el nombre de «aigrette».

A partir de aquí, pensamos que surge la piocha que algunos investigadores relacionan con la palabra italiana «pioggia» que significa «lluvia», propiciada por el efecto de las perlas que se suspendían de finos hilos de metal y que al movimiento de la cabeza, producían la sensación de gotas de lluvia o de rocío, deslizándose por los cabellos.

La primera piocha que observamos en la cabeza de la reina Isabel de Farnesio es en un retrato pintado en 1725 conservado en una colección particular madrileña. La pieza de apariencia horizontal, es como una mariposa con flores en las alas engastadas con pedrería de color. Siete perlas perillas se suspenden de la parte baja, la central más grande. Luce la reina además diadema de tipo clásico con una piedra octogonal en el centro, seguramente un rubí, de cuyo lateral izquierdo parte un hilo de perlas interrumpido por un broche creando una doble arquería. En el centro de la diadema una flor de lis.

En el retrato de Meléndez conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid fechado en 1727 luce un bello modelo de motivo vegetal. La pieza tiene forma de ramo, con tres tallos rematados en sendas flores con un rubí en el centro rodeado de diamantes. Los tallos están unidos por un lazo con una perla en el centro. De ella pende otra en forma de lágrima y una más de cada flor superior. Puede que las flores estuvieran colocadas en muelles para producir el movimiento de la pieza. Su aspecto es muy aéreo. Lleva la reina la misma diadema, con el rubí central aunque el hilo de perlas que parte de uno de los lados cae liso, sin interrupción. En el centro, en lugar de la flor de lis, se colocó un adorno de tipo floral con apariencia de pequeño y apretado ramo de piedras de colores. Hilos con diamantes y perlas se enredan entre el peinado.

En ocasiones, la piocha tuvo la misma apariencia que un ramo de pecho y en los diseños conservados de la época se pueden confundir. Por ejemplo, en el V libro de pasantías de Barcelona se representa un ramo cuajado de pedrería que, aunque se coloca sobre la cabeza de un arlequín, podía estar destinado para el pecho. Fue realizado el 23 de septiembre de 1765 por Antón Marlet.

Las damas españolas también lucieron en la cabeza, como hemos comentado, un botón en forma de flor, insecto o mariposa, que se suspendía de un muelle o hilo metálico en espiral produciendo un movimiento o temblor. Esta adorno recibió de esta manera el nombre de **tembleque** o **tembladera**. Solía estar esmaltado y joyelado. El mismo efecto fue adoptado igualmente en los broches de pecho que en ocasiones también se denominaron de la misma manera.

Estas piezas también se usaron durante estos años en la Corte portuguesa. Varios modelos se conservan en el Museo de Arte Antiga de Lisboa recibiendo el nombre de «alfinetes».

Según Priscilla Muller³, el origen de esta pieza pudo estar en China ya que los peinados orientales se decoran con adornos semejantes y el comercio con este país fue frecuente durante aquellos años.

En la segunda mitad del siglo XVII, los sombreros se adornaron con medallas representando retratos, escenas religiosas o simplemente motivos geométricos y vegetales engastados con pedrería. Durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, además de estas medallas, los caballeros y en algunos casos las damas, embellecieron sus sombreros con un broche guarnecido con diamantes y piedras de color del que se suspendía una perla. Sin embargo, este adorno pasó de moda y no fue utilizado en el siglo XVIII.

Otro adorno bastante frecuente en esta época y que si continuó en uso durante el siglo XVIII fue una cinta denominada **trencillo** o **cintillo**. Podía estar formada por un cordón de seda al que se habían cosido pequeños botones joyelados o por pequeños engastes de pedrería unidos por asas. El rey Felipe V usó algunos sencillos modelos adornando el borde de sus sombreros.

Pocas veces las reinas españolas lucen sombrero en los retratos que de ellas realizaron los pintores de la Corte. En una de estas ocasiones, María Luisa de Saboya luce un broche suspendido del borde del ala del sombrero formado por un botón del que pende una perla aperillada. Este broche se parece mucho a los adornos que la reina se colocaba en el centro de la cabeza y que hemos comentado anteriormente. El retrato fue realizado por Miguel Jacinto Meléndez y se conserva en el Museo Cerralbo de Madrid.

El adorno usado en las orejas por las damas recibió varias denominaciones: **arracadas**, **pendientes**, **zarcillos** y **perendengues**. Se colgaban de las orejas mediante un aro o gancho que atravesaba el lóbulo o se podían prender por medio de un asa de un torzal. También se sujetaban con ballestillas, muelles y cierres de candadillo. Algunas veces el gancho se ocultaba por un disco engastado con pedrería denominado broquelillo. En contraste con estos pendientes, que solían ser de gran tamaño, se encontraban los aretes que eran simples broquelillos con diseños vegetales pegados a la oreja.

El auge de los pendientes en Europa tuvo lugar a principios del siglo XVII, con la publicación del libro de dibujos de Arnold Lulls en el que ya se recogen modelos que más tarde darían lugar a los famosísimos «pendeloque» y «girandole».

En el primer cuarto del siglo XVII, la austeridad en el traje y en las joyas, no privó a los pendientes de protagonismo. En España, los favoritos estaban formados por un broquelillo de pedrería y una perla piriforme suspendida de él. Recibieron el nombre de calabacillas, porque tenían esa forma. Este modelo, como tendremos ocasión de comprobar, será el más utilizado por las reinas españolas durante la primera mitad del siglo XVIII.

³ Priscilla Muller, *Jewels in Spain. 1500-1800*. Nueva York, The Hispanic Society of America, 1972, p. 158.



Miguel Jacinto Meléndez. María Luisa de Saboya. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

A finales del siglo XVII estos modelos de pendientes dejaron paso a otros de tamaño mucho más grande que llegaban hasta los hombros y que debían sujetarse, debido a su considerable peso, al peinado y a las orejas por medio de una cinta de tela. Otros modelos más ligeros, pero no por ello más pequeños, se realizaron con filigrana de plata y oro y se adornaron con esmaltes, cristales y perlas. Este aumento se debe a la desaparición de las valonas, los peinados abultados y la proliferación de grandes escotes. Estos pendientes también se conocen como orejeras. Madame

d'Aulnoy afirmaba en su libro que las mujeres españolas llevaban pendientes tan largos como una mano y tan pesados que no comprendía como podían llevarlos sin rasgarse las orejas. Durante los años 90, los pendientes o zarcillos tenían tres o cuatro secciones engoznadas como se observa en algunos dibujos de los Libros de pasantías de Barcelona y en los de exámenes de Sevilla. Un dibujo fechado en 1687, realizado por Antón Petit, muestra un modelo con cuatro secciones, tres de las cuales tienen forma de lazo. Otro dibujo realizado por Joseph Tulrrá en 1701 demuestra como estos modelos perduraron durante los primeros años del siglo XVIII. Por otra parte, este modelo anticipa, aunque con gran tamaño y complicación, los modelos de pendientes predominantes en el siglo XVIII, sobre todo a partir de la década de los 20 integrados por broquelillo, lazo y almendra.

La popularidad de los pendientes queda demostrado por el elevado número que aparece en los inventarios y los diseños y ejemplares que han llegado hasta nuestros días.

En España, como hemos tenido ocasión de comprobar en los retratos y en los documentos consultados, el modelo más común fue el integrado por dos piedras, suspendida una de otra, o por una piedra y una perla. Este modelo potenciaba la utilización de piedras grandes facetadas y de bellas perlas con buen oriente. Con frecuencia, estos pendientes hacían juego con el adorno central del collar como se observa en algunos retratos de María Luisa de Saboya como el conservado en el Museo Diocesano de Salamanca, realizado por Miguel Jacinto Meléndez en 1707 o el del Museo Cerralbo del mismo autor fechado en 1712. Isabel de Farnesio también los luce en el retrato del Palacio de Viana (hacia 1716) y en el de la Biblioteca Nacional (1727), ambos de Meléndez.

Sin collar a juego son usados en otros retratos por las mismas reinas y por la infanta Mariana Victoria en el retrato de Meléndez conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el del mismo autor de la colección Fernán Núñez.

El broquelillo podía ser simplemente un engaste circular o tener forma de flor como los que luce Isabel de Farnesio en el retrato de la colección duque del Infantado realizado por Meléndez entre 1715-16 y en el retrato del mismo pintor en la casa de la Moneda.

La reina María Luisa de Saboya luce en otros retratos pendientes formados por un broquelillo del que parten dos o tres perlas. Por ejemplo, con tres perlas, la central más grande y más larga, observamos un modelo en el retrato realizado por Meléndez y conservado en el museo Lázaro Galdiano así como en el del Palacio del Infantado del mismo autor. Estos modelos no pueden considerarse «girandole» porque no llevan el cuerpo intermedio.

El modelo «pendeloque» constituyó otro tipo de pendiente muy popular durante este siglo. Su diseño se caracterizó por un broquelillo de perfil circular u ovalado, un lazo en el cuerpo intermedio y una gota o perla piriforme en la parte inferior. Las variantes surgidas a partir de la segunda mitad del siglo incluyeron la introducción de motivos vegetales entremezclados o no con el lazo y la aplicación de cierto



Anónimo. María Luisa de Saboya. Bilbao, colección particular.

balanceo en la pieza. Este se consiguió ensartando las piedras o perlas del broquelillo y del remate inferior en un palillo al que en ocasiones se rodeó de un aro independiente, montado con pedrería.

Pocos ejemplares han sobrevivido porque la mayoría estaban engastados con grandes y bellos diamantes que fueron desmontados y las piedras reutilizadas en otras piezas. Sin embargo, conocemos el modelo porque muchos de los ejemplares conservados llevaban engastadas pastas coloreadas y cristal de roca imitando diamantes y topacios blancos que por su escaso valor perduraron.

A pesar de que Mascetti y Triossi⁴ afirmen que este tipo de pendiente triunfó en Europa a partir de la década de los 70, hemos podido comprobar, a través de los retratos y de los dibujos de Barcelona y Sevilla, que en España se utilizaron desde principios de siglo. No hay más que ojear los libros III, IV y V de Pasantías para encontrar varios modelos de pendientes «pendeloque» o de tres cuerpos como se denominaron en España. Uno de ellos fue realizado en 1722 por José Nuri y Matas, otro por Antonio Mora también en 1722, otro por Antón Marés en 1733, otro por

⁴ Daniela Mascetti y Amanda Triossi, *Earrings*. Londres, Thames and Hudson, 1990, pp. 38 y 39.

Joan Gorce en 1739, otro por Agustín Lladó en 1754 y otro por Francisco Astapa en 1776. Todos ellos repiten el modelo de broquelillo circular, lazo y colgante en forma de gota. El de Mora y el de Marés son más toscos, más abstractos y de peor calidad, pero constan de los mismos elementos. El de Gorce y el de Lladó son lazos dobles, cuajados de pedrería, muy elaborados, simétricos y de gran unidad creativa. El último incorpora motivos vegetales al lazo.

Por su parte, en el II libro de dibujos de exámenes de Sevilla encontramos dos modelos reseñados con los números 2 y 11. Ambos son de diseño similar, aunque el modelo del dibujo número 2 tiene un lazo de tres cintas y el del número 11 un lazo doble.

En cuanto al modelo «*girandole*», surgió definitivamente hacia 1660, aunque su origen, como hemos comentado, estuvo en los dibujos de Arnold Lulls. Consistía en tres elementos trabajados de manera unitaria y coherente: un broquelillo, un estilizado lazo y tres o cinco colgantes suspendidos de él. El motivo del lazo, como en otros tipos de joyas, derivó de los primeros lazos de tela en seda o terciopelo usados en los pendientes de la segunda mitad del siglo XVII. Los tres elementos eran desmontables, permitiendo la combinación de motivos o un uso más sencillo.

Los diseños de Gilles Légaré contribuyeron a su popularidad. A comienzos de siglo, el anverso se adornó con piedras facetadas y el reverso con esmalte por herencia del siglo anterior aunque pronto desapareció el esmalte. En muchas ocasiones, los «*girandole*» se acompañaban del lazo de pecho, constituyendo el típico aderezo.

Existen varias explicaciones según la profesora Mascetti para la popularidad del «*girandole*» durante el siglo XVIII. La primera estaba relacionada con la moda en el traje y en el peinado. Durante este siglo, el peinado se recogió sobre la cabeza, lejos de la cara, dejando las orejas al descubierto. El vestido llevaba amplio escote permitiendo la visión del cuello y de las orejas. De esta manera, los pendientes lucieron con gran esplendor. La segunda se encontraba en la calidad de las piedras. Este modelo de pendientes promocionaba el brillo de las piedras facetadas, especialmente los diamantes, la piedra de moda sobre todo desde el descubrimiento de minas en Brasil en 1723. Por otra parte, los significativos adelantos en la talla de estas piedras, contribuyeron a su triunfo definitivo. Y la tercera, porque las velas domésticas embellecieron y ayudaron en las ocasiones sociales a promocionar las particulares efectos de estos pendientes⁵.

Las piedras utilizadas en ocasiones eran de gran tamaño produciendo un aumento considerable de peso en algunos ejemplares que impedían ser utilizados durante mucho tiempo por miedo a rasgar el lóbulo de las orejas. La necesidad de aliviar este peso ocasionó que Agustín Duflos en 1744 creara una montura especial consistente en un hilo anular de metal engoznado en la parte superior del reverso del gancho que atravesaba el lóbulo de la oreja, y a través del cual se traspasaba una

⁵ *Ibidem.*, p. 43

cinta de tela que se ataba al peinado, como se había realizado a finales del siglo pasado con los grandes pendientes que llegaban hasta los hombros.

Otra solución fue sustituir el gancho que atravesaba la oreja por un broquelillo circular que repartía mejor el peso del pendiente. De esta manera los diseños adoptaron una mayor unidad y proporcionaron mayor belleza a la pieza.

Pocas diferencias observamos en la forma de este modelo de pendientes a lo largo de su historia. Los elementos siempre fueron los básicos, aunque al principio primaba más los modelos más anchos que altos y al final del siglo XVIII fue a la inversa. Destacan más sus diferencias en cuanto a la decoración. En el siglo XVII, como ya hemos comentado, el anverso llevaba piedras engastadas y el reverso se adornaba con esmalte negro, púrpura, rosa, azul o turquesa y blanco. En el siglo XVIII, el metal del reverso siempre se dejó en su color o se sobredoró. Herencia todavía del siglo XVII fue la rigidez en el diseño, incluyendo el lazo claramente definido y las gotas concebidas como unidades separadas. Tales rasgos muestran los dibujos grabados por Quien fechados en 1710 y publicados póstumamente en Londres en 1762, especialmente la rigidez del diseño, las gotas tratadas como elementos separados, la horizontalidad y el interés por las piedras facetadas.

En España también se conservan varios dibujos de pendientes «girandole». Por ejemplo, un ejemplar aparece en el II libro de exámenes de plateros sevillanos. Está formado por un broquelillo en forma de rosa, a cuya parte inferior se unen cintas, con un nudo en el centro. De éste y de los extremos de las cintas se suspenden tres piedras almendradas o gotas rematadas por motivos de crestería.

El «girandole» fue un modelo muy utilizado durante todo el siglo XVIII y XIX perdurando en algunos centros periféricos de la Península aplicado al traje popular. Esto es debido a la utilización de todo tipo de piedras que abarató su hechura. Aunque algunos investigadores extranjeros afirman que estas piezas eran pesadas, con monturas toscas y mal trabajadas, los ejemplares conservados en los museos demuestran que hubo de todo como ocurrió en el resto de Europa. Mascetti y Triossi aseguran que los modelos españoles llevaban monturas taladradas y pequeñas piedras y que al contrario que los «girandole» europeos, no llevaban anilla en la parte posterior para contribuir en la sujeción de la pieza, porque apenas tenían peso. Pero no estamos de acuerdo con esta afirmación porque a la vista de los ejemplares estudiados, algunos modelos engastados con diamantes, esmeraldas o grandes cristales llevan la anilla en la parte posterior.

Los **collares** se usaron poco a comienzos de siglo. El interés por el adorno del pecho se centró, como tendremos ocasión de comprobar, en los broches, lazos y petos. Sin embargo, a mediados de siglo volvieron a surgir incorporando a sus diseños el motivo del lazo, que años antes les había desplazado del pecho femenino. Los más sencillos eran de perlas, de tamaño corto y rodeaban la base del cuello a manera de gargantillas. Las perlas se ensartaban en cuerdas de vihuela. En ocasiones tales perlas eran en realidad granos de aljófara. Otros modelos, también cortos, estaban formados por eslabones guarnecidos con piedras, casi siempre diamantes,

aunque según avanzó el siglo, las piedras de color se fueron incorporando gradualmente. En períodos de luto las cuentas eran de azabache.

Miguel Jacinto Meléndez pintó varios collares en los cuellos de las reinas María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio pero estos siempre eran iguales: de pequeño tamaño, rodeando la base del cuello y en ocasiones con una perla más grande, perilla, en el centro⁶.

Modelos sencillos son los que luce la reina María Luisa en el retrato de la colección del marqués de Santillana y en otro de autor desconocido conservado en una colección particular madrileña. La reina Isabel de Farnesio lleva otro idéntico en un retrato de Meléndez en colección particular madrileña.

Con perla perilla en el centro lleva un collar en otro retrato del mismo autor conservado en el Museo Lázaro Galdiano, en el del Palacio del Infantado, en el del Museo Diocesano de Salamanca, en otro de colección particular de Burgos, en el del Museo Cerralbo y en el de la basílica de Nuestra Señora de la Encina. La reina Isabel lleva el mismo collar en el retrato de Meléndez conservado en el Palacio de Viana. La infanta Mariana Victoria luce otro similar en el retrato pintado por Meléndez de la colección de los duques de Fernán Nuñez. Con una cruz suspendida de su centro luce uno en el retrato del mismo autor de la colección del duque del Infantado en paradero desconocido actualmente. Sin duda debía tratarse siempre del mismo collar.

La «rivière» fue otro modelo de collar femenino. Ensalzaba el cuello y se disponía paralela al escote del vestido. Se podía realizar con hilos de perlas o con piedras engastadas y engoznadas. Las piedras solían ser de tamaño decreciente, engastadas de manera individual y no llevaban otro tipo de adorno. Perduraron hasta el siglo XIX realizándose con piedras semipreciosas como amatistas, granates, etc. En ocasiones se colocó una gran piedra suspendida en el centro, para enriquecer el collar, o se colocaron dos juntas, una más larga que la otra, denominándose «doble rivière». Pero estos últimos modelos son más propios de finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX.

Los collares se regalaron con frecuencia por motivo de boda o nacimiento. Por ejemplo, el rey Felipe V regaló a la reina María Amalia de Sajonia, cuando se casó con Carlos VII de Nápoles, hijo de Felipe V y de Isabel de Farnesio, un collar con chorrera de diamantes.

A partir de mediados de siglo los collares se complicaron con la incorporación de una caída o herradura que, suspendida de los laterales de las gargantillas, cubrían todo el escote descubierto de las damas.

Por último, en los inventarios consultados se mencionan otro tipo de adorno para el cuello, conocido como **pieza de garganta**, aunque en realidad se trataba de un collar con un adorno central más grande. Estas joyas aparecen con más fre-

⁶ Varios de ellos aparecen publicados por Elena Santiago Páez, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1989.

cuencia a partir de la década de los 40, cuando los adornos de pecho empezaron a desaparecer y en su lugar se concentró el adorno en la garganta.

Un tipo de joya, con cierto carácter religioso, aunque utilizada con connotaciones civiles adornó también el cuello de las damas, formando muchas veces parte del collar. Esta joya fue la **cruz**. Podían lucirla suspendida de una cinta, casi siempre de terciopelo negro, o de una cadena, del centro de un collar de perlas bien directamente o con un trecho entre medias y pendiente de un lazo o un botón. En los retratos de la época podremos apreciar sus múltiples aplicaciones.

Generalmente eran cruces latinas, con los brazos guarnecidos con diamantes y piedras de color, aunque también encontraremos cruces capuchinas y saboyanas que estaban relacionadas con la orden religiosa de los capuchinos y con el emblema de la casa de Saboya. El reverso, al principio del siglo, todavía se esmaltó en algunas ocasiones por influencia de esta técnica tan extendida en el siglo precedente, pero pronto se dejó la pieza lisa o se adornó con bellos motivos geométricos o vegetales realizados a cincel. En muchas ocasiones, se acompañó por una pareja de pendientes de diseño similar, constituyendo un aderezo.

A juzgar por el importante número de estas piezas que aparecen en los inventarios podemos afirmar que estuvieron de moda durante todo el siglo y que las mujeres poseían varios ejemplares en sus joyeros. Las formas siempre fueron las mismas lo único que cambió fue el material empleado por cada clase social. Así encontraremos piezas de oro y plata guarnecidas con diamantes, piedras de color y en los modelos más modestos espejuelos y cruces realizadas con tumbaga, una aleación que se utilizó mucho a partir de la década de los 30. Al tener cierto carácter religioso, los modelos perduraron más y por ejemplo, en 1754 todavía encontramos en los inventarios una cruz de cristal con reliquias, entre ellas una de sayal, guarnecida de filigrana de oro y granos aperlados en las cabeceras. Esta joya era propia de principios del siglo xvii.

A partir de la década de los 30 aparece un tipo de cruz muy utilizado en el siglo xviii y que ya observábamos en los retratos de la reina Isabel de Farnesio unos años antes. Se trata de una cruz de oro, casi siempre de forma cuadrada, con trecho y pasador en forma de rosilla. El reverso de esta pieza estaba tallado y picado. La pieza se cubría de pedrería por el anverso. Como hemos comentado, la reina Isabel de Farnesio luce una cruz de este tipo en el retrato pintado por Meléndez que estuvo en la colección Lázaro Galdiano y que hoy se encuentra en paradero desconocido, fechado en torno a 1718-20 y en el retrato adquirido recientemente por el Museo del Prado realizado más o menos en esos mismos años.

Estas piezas nos recuerdan a los lazos con cruces que comentaremos más adelante y de los que se conservan muchos modelos en museos y colecciones particulares.

Como hemos comentado, el pecho fue el lugar más adornado del cuerpo femenino. Varios tipos de joyas, de diseños parecidos y función semejante le adornaron. Una de ellas fue el **alamar** que consistía en una presilla con su botón o un ojal

superpuesto que se cosía en el borde del vestido o de la capa abotonándola. A veces tenía una función puramente decorativa. Al principio era una pieza de tela como las que se observan en algunos retratos. De aquí se retomó su forma y utilidad y se convirtió en una pieza de joyería utilizada con el mismo fin: abrochar y sujetar. Algunos modelos más sencillos formaron parte de zapatos, medias y sombreros.

La reina María Luisa de Saboya contó en su joyero con un importante número de alamares a juzgar por el número de ellos que se mencionan en el inventario realizado a su muerte. Por otra parte, siempre fueron pieza obligada en los ajueres de boda de las infantas españolas.

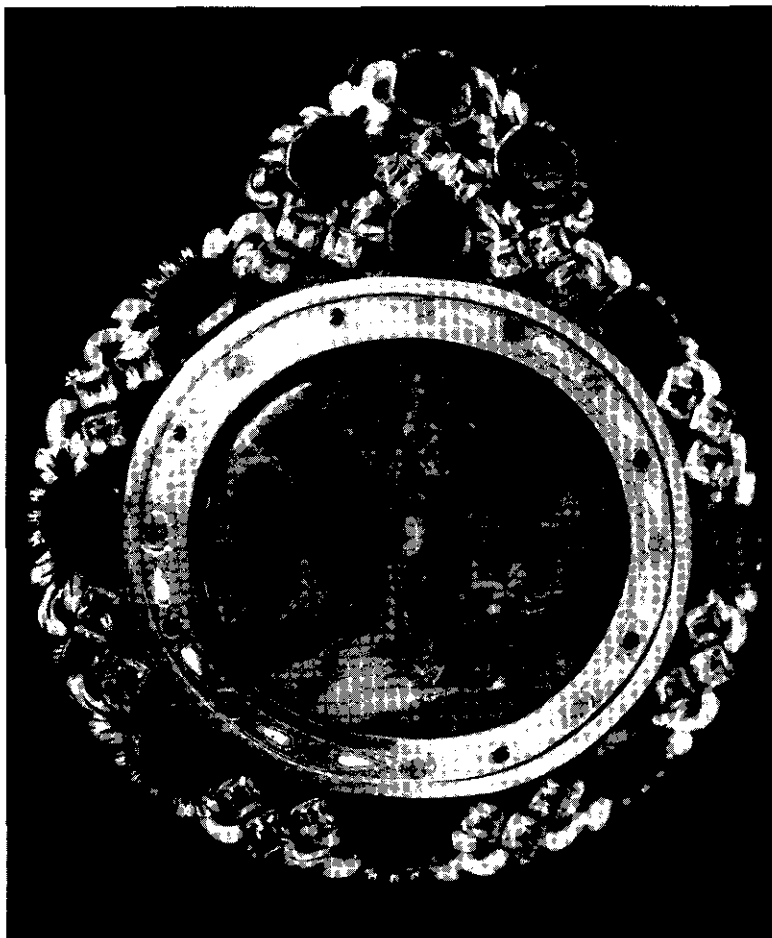
Los alamares solían tener forma alargada por la propia función de la pieza. Se podían componer de tres o cinco piezas según fueran destinados para el pecho o para las mangas. Dos de ellas se colocaban en los extremos del corpiño o en la parte interna de la casaca y se cosían al traje para impedir su movilidad. Otras dos piezas intermedias y sueltas se colocaban sobre el corpiño y se unían gracias a la quinta que casi siempre tenía forma de botón. Cuando se trataba sólo de tres piezas se eliminaban las piezas intermedias. Las piezas se unían por medio de goznes o tornillos con tuercas.

Al principio del siglo XVIII el diseño estaba compuesto casi siempre por motivos vegetales (flores y hojas enrolladas) pero a partir de la década de los 30 empezaron a surgir, como en otras joyas, diseños a base de cintas, cartones y engastes que se complementaban con rosas sin olvidar los motivos anteriores. Las rosas se solían colocar en el centro.

El reverso de las piezas siempre era liso y cuando la pieza era de plata se sobredoraba. A partir de los años 30 se adornó con decoración tallada o con un simple picado. El diamante era la piedra más utilizada aunque también se guarnecieron con esmeraldas y piedras de color.

Varios alamares se observan en un grabado realizado en París por I. Mariette de un retrato de la reina María Luisa. No son muchos los ejemplos que nos permiten conocer esta joya porque debió ser utilizada sólo por una clase alta, sobre todo reinas, princesas e infantas. No es una joya que aparezca en los inventarios de nobles y burgueses, exceptuando aquellos que estuvieran más cerca de la corte. Además la joya implica un poco de confusión ya que se podría identificar, en las descripciones de los inventarios, con los petos en forma de alamar que analizaremos en otro capítulo.

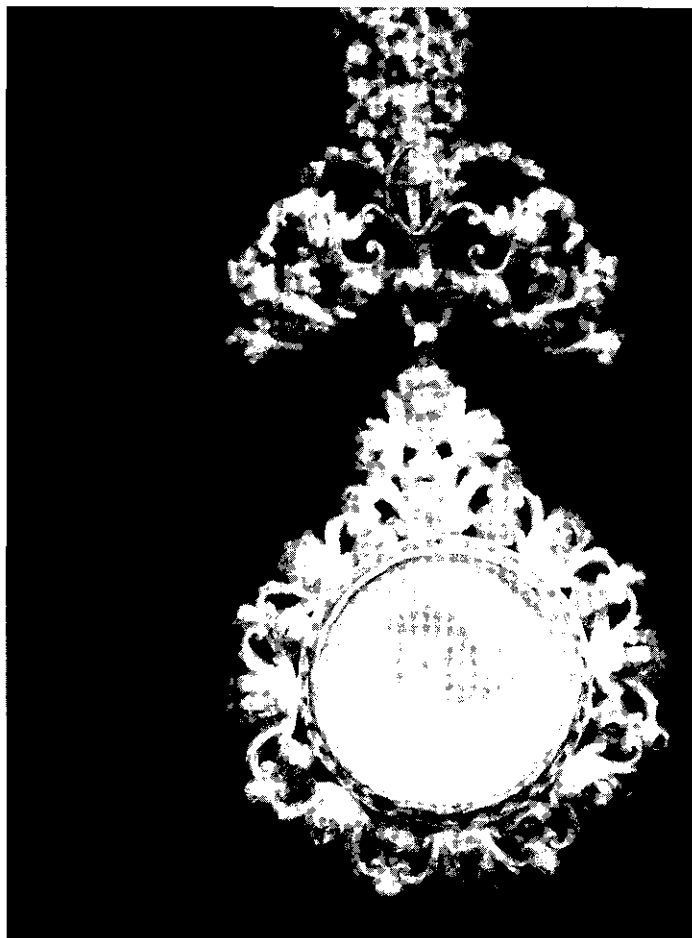
La **joya de pecho**, como se denominó en los inventarios, fue una pieza imprescindible en el joyero femenino. A finales del siglo XVII tuvo forma redondeada denominándose «rosa» o simplemente «joya». En la parte superior podía llevar un «morrión» y en la inferior un colgante. También durante este siglo se la designó con el nombre de corbata, término que desapareció prácticamente durante el siglo XVIII, aunque lo hemos encontrado en ocasiones esporádicas. En el siglo XVIII, las joyas de pecho aparecen además en los documentos bajo las siguientes denominaciones: broche, brocamantón, bariel, mariposa, lazo y rosa, aunque este último,



Joya de pecho. Colección particular.

como hemos comentado, es más propio del siglo xvii. El ramo, también fue considerado una joya de pecho, pero su apariencia es bastante distinta a la de las piezas anteriores.

Reproducían diseños de tipo vegetal, en planchas caladas, retocadas a cincel, en las que se engastaba la pedrería casi siempre en bocas cerradas, aunque en ocasiones se engastó al transparente. Algunos modelos llevaban en el centro una ventana circular u ovalada en la que se colocaba, bien bajo cristal biselado o simplemente al



Joya de pecho o joyel. Colección particular.

aire, una representación de tipo religioso o profano pintada o esmaltada⁷. Esta ventana, casi siempre desmontable, permitía a la pieza un doble uso: religioso y civil. Estas piezas también podían llevar marcos realizados con la técnica de la filigrana engastados con granos de aljófar. El reverso, manteniendo la tradición surgi-

⁷ Cuando la joya adoptaba carácter religioso recibió también el nombre de relicario. Por otra parte, perduró más en ellas el uso del esmalte y su datación resulta más difícil porque evolucionaron más lentamente al ser más populares.

da en las primeras décadas del siglo, se esmaltó en vivos colores sobre fondo blanco, predominando el negro, rosa y azul. Con frecuencia, las piedras preciosas se sustituyeron por grandes piedras falsas y cristal, procedentes de Francia e Inglaterra, donde gozaron de gran aceptación desde la década de los 70.

La joya de pecho mantuvo el mismo tipo, con perfecciones técnicas, hasta bien entrado el siglo XVIII. El esmalte desapareció y en su lugar, el reverso se cinceló con bellos y estilizados motivos florales. Estos mismos motivos, unidos a tallos enroscados, hojas carnosas y cartones, fundamentaron el diseño más generalizado de estas piezas. La pedrería, sobre todo diamantes, se engastó mejor, debido a la importancia que adquirieron en este siglo los lapidarios. Un bello ejemplo de joya de pecho, colocada sobre un lazo de tela, luce la reina María Luisa de Saboya en un retrato de autor desconocido conservado en una colección particular así como en otro retrato atribuido al círculo de Meléndez en colección particular en cuyo centro lleva un retrato miniatura.

En el Museo Victoria y Alberto de Londres se conservan varias joyas que responden al modelo de joya de pecho con rosa circular y copete en forma de corona adornado con tallos y flores, modelos muy repetidos durante todo el siglo XVIII. En el mismo museo encontramos otro modelo, formado por cintas entrelazadas recubiertas de pedrería y colgante en la parte inferior que nos acerca a los modelos de joyas predominantes en las dos primeras décadas del siglo.

En los retratos conservados de esta época, apreciamos joyas similares a las descritas hasta aquí, con una piedra central rodeada de piedras más pequeñas y en ocasiones con perlas suspendidas de la parte baja. Por ejemplo, la infanta Mariana Victoria luce en el retrato pintado por Luis van Loo en 1743, una joya alargada, que responde a esta descripción y que se colocaba directamente sobre el corpiño. Estas joyas se diferenciaban de los brocamantones que estudiaremos a continuación, en que no abrochaban sino que sólo adornaban. Joya similar, algo más pequeña lleva en el pecho Luisa Isabel de Borbón, esposa de Felipe de Parma, en un retrato conservado en el Museo del Prado.

La joya denominada **brocamantón** era una pieza de gran tamaño que cubría el pecho de las damas y que abrochaba el cuerpo del vestido de lado a lado. Algunos investigadores afirman que su origen se encuentra en el mundo medieval y que en el Renacimiento cayó en desuso, pero realmente su origen está en los broches usados por las damas en el pecho que fueron utilizados hasta bien entrado el siglo XVIII. En ocasiones, esta pieza se puede confundir con un peto, si su tamaño es muy grande cubriendo todo el pecho, o con una joya bariel, ya que esta, como estudiaremos a continuación, era muy similar.

El diseño no varió demasiado en la primera mitad del siglo XVIII período objeto de nuestro estudio. Su perfil era alargado y ligeramente triangular. Se adornó con cintas entrelazadas, hojas, flores y cartones, motivos muy corrientes en este período. En la parte superior solía llevar un abanico y un colgante suspendido en la inferior. También se complementaba con flores y mariposas engastadas en agujas de latón a

manera de tembleques produciendo cierta inestabilidad y movilidad en la pieza, propia del espíritu rococó. Esto las distinguía de las joyas bariel que no llevaban tembleques. En el reverso, siempre liso y cincelado con bellos motivos vegetales, se colocaban dos abrazaderas para que la pieza se pudiera coser al vestido. Debían ser joyas colocadas de manera permanente en el cuerpo del vestido porque su peso debía desgarrar la tela.

Conocemos varios modelos de brocamantones tanto a través de dibujos como de retratos. Por lo que respecta a las escasas piezas que se conservan, estas resultan más difíciles de clasificar por las transformaciones que han podido sufrir a lo largo de los años. El brocamantón abrochaba el manto y por tal motivo, podemos considerar que las joyas que lucen las reinas y damas de la corte cumpliendo esta función, deben denominarse así. Por ejemplo, en el retrato de Isabel de Farnesio realizado por van Loo y conservado en el Palacio Real de Madrid, la reina lleva tres broches sujetando el cuerpo siendo un sencillo brocamantón el de la parte superior. Otro modelo se aprecia en el retrato realizado también por van Loo fechado en 1743 y conservado en el Museo del Prado. Jean Ranc, pocos años antes, también pintó dos retratos de la reina, conservados en el Museo del Prado, con piezas semejantes. La reina María Amalia de Sajonia, en un retrato de escuela francesa conservado en el palacio de Riofrío, lleva también una joya parecida y similar a la que lleva en el retrato de familia pintado por Luis van Loo en 1743. Por último, Bárbara de Braganza, quien también lució grandes y aparatosas joyas lleva tres modelos similares en un retrato pintado por Luis van Loo actualmente en colección particular y en los dos conservados en el Museo del Prado, uno de ellos el retrato de familia.

Aparte de este modelo, encontramos otras joyas de gran tamaño, en el pecho de la reina María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio, que no son propiamente brocamantones pero que tampoco responden al sencillo modelo de joya de pecho. Por ejemplo, la reina María Luisa lleva una gran joya con un lazo de tela debajo en el retrato conservado en la colección duque de Tamames y otra joya con una perla suspendida de la parte baja en el retrato de la colección del duque del Infantado. Por su parte, la reina Isabel en el retrato conservado en la casa de la Moneda realizado por Miguel Jacinto Meléndez hacia 1718, luce otro bello ejemplar de perfil triangular. Esto nos hace pensar que en las primeras décadas de siglo, la pieza pudo ser más pequeña y tener un diseño diferente.

En cuanto a los dibujos, en el Joyel de Guadalupe se conservan tres ejemplares denominados allí brocamantones o petos pero que también podían ser una joya bariel. Los tres tienen diseño vegetal y quizás, el del folio 44, está más cercano a los que se describen en los documentos al llevar una rosa en el centro del diseño.

La **joya bariel** era muy parecida al brocamantón, ya que la usaban las damas adornando el corpiño casi de hombro a hombro. Fue una joya que debió surgir a mediados de la década de los años 20 a juzgar por los documentos, ya que comienza a aparecer con frecuencia en los inventarios a partir de esta fecha y antes no hemos encontrado ningún ejemplo. Puede que intentara sustituir al excesivo bro-

camantón pero se inspiró en él y mantuvo su apariencia aunque en menor tamaño. La diferencia, a nuestro juicio, entre una y otra pieza estriba en su uso. Mientras el brocamantón se colocaba en el cuerpo del vestido abrochando los lados del manto, la joya bariel se disponía directamente sobre el vestido, sin abrochar nada, como mera joya decorativa.

Casi siempre solía realizarse en plata y el reverso se sobredoraba. Su diseño era muy alargado, a la vista de las descripciones, y decorado con cintas, motivos vegetales y cartones, como en las joyas anteriores. Estaba formado por varias piezas unidas por goznes. En muy pocas ocasiones llevaba tembleques, lo que la diferenciaba del brocamantón. Sólo se aplicó esmalte en el anverso de la pieza para reforzar el aspecto naturalista de la joya como se hará también en los ramos.

Este modelo de joya perduró hasta bien entrada la segunda mitad del siglo y no varió en su tipo. Un dibujo de joya bariel con colgante en forma de cruz se representa en el libro de dibujos de exámenes de Pamplona realizado por Santiago Bisghers en 1721⁸. En el Museo Victoria y Alberto de Londres se conserva una joya, con abanico en la parte superior y colgantes en la inferior, uno de ellos con un lazo entremedias, que por su tamaño y diseño podría también clasificarse como joya bariel. En el Joyel de la Virgen de Guadalupe se conserva otro dibujo, denominado allí peto, con grandes piedras en el centro que se asemeja mucho al que luce en el pecho doña Antonia de Velasco y Mora, marquesa de Perales, en un retrato fechado en 1749.

En 1760, entre las joyas que poseyó María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, hemos encontrado un dibujo de una joya bariel. Su apariencia nos recuerda mucho a la que lleva en el pecho la duquesa de Saboya, en el retrato realizado por Domenico Dupra y conservado en el Museo del Prado.

Podría tratarse también de una joya bariel las que lleva en el pecho tanto la reina Isabel de Farnesio, en el retrato pintado por Miguel Jacinto Meléndez hacia 1725, como la infanta Mariana Victoria, del mismo pintor, fechado en 1727 y conservado en la Biblioteca Nacional, ya que ambos responden al mismo modelo. Pero al no aparecer en los inventarios dudamos clasificarlos bajo este nombre aunque realmente adornan el escote de lado a lado y no abrochan el cuerpo del vestido.

Una joya bariel o un brocamantón podría ser la joya de pecho conservada en el tesoro de la Virgen de Carmona, formado por la recopilación de varias joyas de tipologías diferentes como ramos, lazos, chatones de sortijas, etc., unidas en una sola pieza como era frecuente en los tesoros de vírgenes⁹.

Por último, mencionaremos los **broches** para sujetar los mantos a las mangas que siempre hacían juego con el broche que se lucía en el pecho. Su función era

⁸ Publicado por María Concepción García Gainza, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Universidad de Navarra, 1991.

⁹ María Jesús Sanz Serrano, «El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona», *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona, 1990, p. 87.

similar a la de los alamares y en muchos casos se pueden confundir con ellos. Los broches debieron sustituir a estos últimos cuando cayeron en desuso a partir de la década de los años 30.

Relacionado con las piezas anteriores se encontraba el **joyel**, una joya de pequeño tamaño que igualmente se lucía en el pecho. Su tipo es ambiguo porque con el mismo nombre se denominó en los inventarios a varias piezas similares¹⁰. En el siglo XVIII se concreta la denominación y se reduce, casi de manera general, a un tipo de joya adornada en el centro con un retrato en miniatura aunque a veces surgen piezas denominadas de la misma manera pero que también reciben el nombre de joyas de pecho con retrato o joya bariel. Este tipo de joyel ya se había utilizado durante los reinados de Felipe IV y de Carlos II.

Cuando seguía el modelo de joyel con retrato miniatura era un regalo muy frecuente para ahijados, embajadores y séquitos de princesas e infantas que casaban con príncipes o infantes españoles. La miniatura era realizada por un pintor miniaturista, como Meléndez o Valero Iriarte, al que se le pagaba por su hechura bien a través del tesorero real o por el propio platero. Se rodeaba por un simple cerco de pedrería o por un marco más amplio, calado, adornado con hojas, flores, cintas y cartones y engastado con pedrería. Sobre él, se colocaba un copete o una corona. Se podía lucir en un lateral del pecho o en el centro, bien prendido como broche o como colgante, suspendido de una cinta de tela o una cadena de oro o plata.

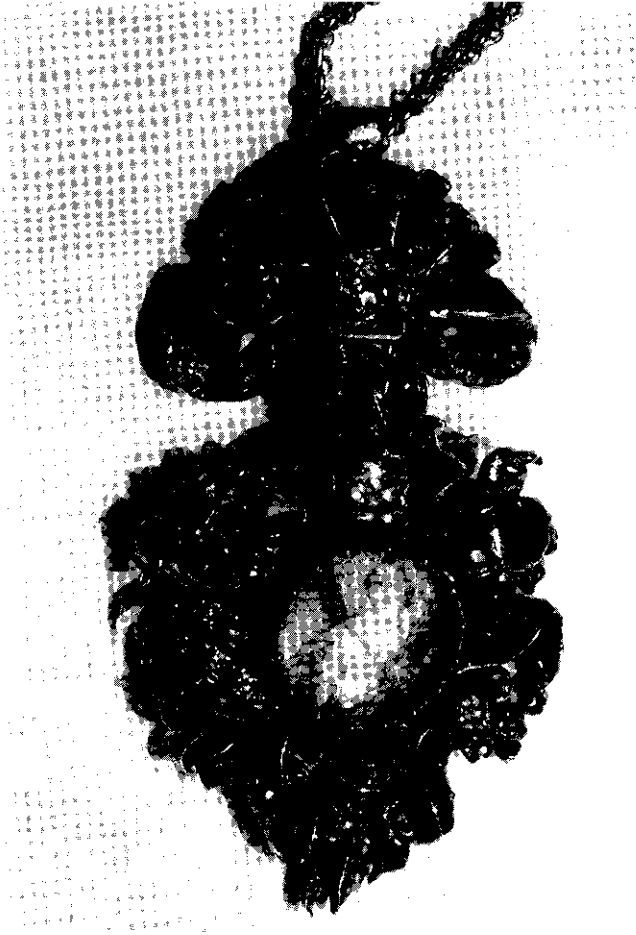
Otro tipo de joya de pecho muy usada durante el siglo XVIII fue el **lazo**. Su origen, según algunos investigadores, se encuentra a mediados del siglo XVII en Francia donde fue conocido con el nombre de «sevignes» adoptando su forma de los diseños del joyero francés Gilles Légaré publicados en 1663. Al principio, como se observa en los retratos realizados por Velázquez, Carreño de Miranda y Rizi, los trajes femeninos se adornaron con vivos lazos de tela. Poco después, estos lazos de tela se realizaron en metal, se guarnecieron con piedras y se adoptaron como pieza de joyería ocupando el centro del cuerpo femenino.

A finales del siglo XVII, los broches en forma de lazo llevaban las puntas de las lazadas caídas, dando la sensación de un lazo de seda o raso que pendía por su propio peso. En las primeras décadas del siglo XVIII las lazadas comenzaron a ser rectas, de gran finura, casi siempre dobles, rematadas en brotes vegetales y carentes de esmalte. Según avanzó el siglo, se fueron elevando y geometrizando hasta adoptar una apariencia simétrica.

El lazo fue uno de las piezas más representadas en los libros de dibujos para exámenes del gremio de Sevilla¹¹. Los primeros ejemplos son los dibujos reseñados

¹⁰ Por ejemplo, un joyel «rico» era la gran joya de los Austrias, compuesta por el diamante «Estanque» y la perla «Peregrina». En el conjunto de dibujos de joyas conservadas en el Monasterio de Guadalupe también se designan con el nombre de joyel. Asimismo se llama joyel a una joya de pecho adornada con piedras preciosas y esmaltada por el reverso.

¹¹ María Jesús Sanz Serrano, *Antiguos dibujos de plateros de Sevilla*. Sevilla, Diputación provincial, 1986.



Joyel. Colección particular.

con los números 1, 4 y 5 del primer libro que se pueden comparar con un dibujo realizado por Sebastián Riera en 1699 e integrado en el libro III de Pasantías de Barcelona. También encontramos piezas similares en el Museo Victoria y Alberto de Londres aunque allí erróneamente se clasifican como portuguesas. Pero estas joyas, sobre todo las sevillanas, no se corresponden con el modelo típico del lazo propio de finales del siglo XVII utilizado en toda Europa sino que más bien, responden a una joya con colgante que tenía la apariencia de un lazo y que incluso, en muchos

casos, no estaban formadas por cintas sino por motivos vegetales. De aceptar alguna de las piezas sería la número 1.

La joya con lazo más común durante la primera mitad del siglo XVIII constaba de dos o tres cuerpos: el lazo, el cuerpo intermedio o trecho y la cruz, aunque en ocasiones se eliminaba el trecho. El lazo comprendía dos lazadas con un nudo grande rematadas con adornos de tipo vegetal. El trecho, de apariencia geométrica, se solía formar con cintas o tallos floridos. El cuerpo inferior o cruz tenía el cuadrón y los brazos de forma circular aunque en ocasiones el inferior era almendrado.

El diamante era la piedra predominante en este tipo de joya pero también se utilizaron esmeraldas. En los años finales de la década de los 30 y principios de los 40 se engastaron rubíes, ya que esta pieza comenzó a ganar importancia.

Afortunadamente, han perdurado hasta nuestros días muchos modelos tanto a través de diseños como de joyas en museos y colecciones particulares que nos permiten su comparación con las descripciones de los inventarios. En cuanto a piezas son varios los modelos conservados en el Museo Nacional de Artes Decorativas, en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo Nacional de Antropología.

Joyas parecidas se ven en el segundo libro de dibujos de exámenes de Sevilla registrados con los n.ºs 3 y 14, en el dibujo realizado por Geroni Pasqual en 1741 en el libro III de pasantías de Barcelona y en el libro de exámenes de Pamplona n.º 96, aunque esta última de fecha muy tardía. Por otra parte, se pueden admirar en la indumentaria usada en muchas fiestas populares como las del cerro de Andévalo (Sevilla) de donde publica un modelo Sanz Serrano, Bargas (Toledo), Guadalupe, Bielsa (Huesca), Cáceres, Valencia y en Castilla y León (Segovia, La Alberca, etc.).

En cambio, el lazo como pieza única e independiente estaba formado por dos lazadas con ángulos elevados y nudo central en forma de roseta. Solía llevar copepe y remate inferior almendrado. Diseños de este tipo de lazo se conservan en la Biblioteca Nacional de París realizados por Mondon, uno de ellos denominado «gran lazo para los trajes de corte»¹², en el libro III de pasantías de Barcelona, folios 960 y 989, uno de ellos realizado en 1742 por Carlos Bosch y otro en 1749 por Magi Ginabreda, en el segundo libro de dibujos de exámenes de Sevilla, reseñados con los números 10 y 16 y el n.º 50 de los dibujos de exámenes de Pamplona fechado en 1743. En el Museo Victoria y Alberto de Londres se conserva una pieza de oro con esmeraldas.

Los lazos horizontales y simétricos se aprecian perfectamente en el pecho de Isabel de Farnesio en el retrato realizado por van Loo de toda la familia conservado en el Museo del Prado, en el retrato de la misma reina de la colección del general Ezpeleta y en el de Bárbara de Braganza de la colección duque del Infantado. En

¹² Jean Landllier and Marie-Anne Pini, *Five centuries of jewelry in the west*. Arch Cape Press, New York, 1983, p. 108.

Portugal se realizaron diseños semejantes debido a los estrechos lazos comerciales entre París y Lisboa¹³.

A mediados de siglo, cambiaron su localización y se trasladaron del pecho de las damas a sus gargantas, engarzados en cintas casi siempre de terciopelo negro. Llevaban pasadores por el reverso a través de los cuales se pasaba la cinta. La proximidad con la cara exigía una uniformidad de diseño entre el lazo y las arracadas. La concentración de joyas brillantes alrededor de la cabeza eliminó la necesidad de colocar joyas en el resto del vestido y empezaron a desaparecer del centro del cuerpo.

La **mariposa** fue otro modelo de joya de pecho que recibió su nombre por su propio diseño ya que reproducía la forma de dicho insecto. Ya desde el reinado de Felipe IV las damas las llevaban adornando el peinado. De aquí se trasladaron al pecho para formar aderezo. Al principio, como el resto de las joyas del siglo XVIII, mantuvieron la aplicación de esmalte en el reverso, pero a partir de la década de los años 20, los reversos se dejaron en su color y se cincelaron con bellos motivos vegetales.

En los documentos no se especifica su funcionalidad por lo que no sabemos si fueron realizadas para adornar el pecho o el peinado. De ambas maneras se lucían a la vista de los retratos conservados de esta época. La única diferencia estribaba en que si eran destinadas para el pecho tenían forma de broche y llevaban pasadores en el reverso de la pieza para coserla al vestido. Si su finalidad era adornar el cabello, se colocaban en agujas de latón, en tembleque, para ajustarlas a la peluca.

Luce en el pecho joyas en forma de mariposa la reina Isabel de Farnesio en el retrato conservado en la colección Ezpeleta realizado en torno a los años 1740. La reina Bárbara de Braganza lleva igualmente sendas mariposas en el pecho en el retrato pintado por van Loo conservado en el Palacio Real de Madrid.

La pieza de mayor envergadura dispuesta sobre el pecho de las damas fue el **peto**. Su origen data de mediados del siglo XVII y fue la joya más rica y compleja del siglo XVIII. Estaba formada por placas de oro o plata recubiertas con piedras preciosas y perlas formando un largo triángulo que adornaba el cuerpo desde el escote hasta la cintura. En ocasiones se confunde en los retratos con adornos bordados en el propio cuerpo del vestido. Dos modelos vamos a encontrar a lo largo de este período: el peto propiamente dicho realizado en una sola pieza, descrito anteriormente, conocido en otros países como «*stomacher*» y «*devant en corsage*» y el peto con hechura de alamar que consistía en una, dos o tres tiras independientes que se colocaban en la parte superior, central e inferior del cuerpo del vestido. La reina María Luisa era gran aficionada al primer modelo y las reinas Isabel de Farnesio y Bárbara de Braganza al segundo.

Los diseños evolucionaron y con ellos los adornos que formaban las piezas. Primero se cubrieron con motivos vegetales, propios de las primeras décadas, más naturalistas y barrocas, y más adelante, a finales de la década de los 20 con cintas,

¹³ Leonor d'Orey, *Cinco Séculos de Joalharia. Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa, 1995.

cartones y engastes, motivos cercanos a la abstracción y al motivo del lazo. Al final de la década de los 30, estilizadas cintas o lazos constituyeron el principal motivo terminando en 1760 en la mezcla de todos ellos y en el predominio de la cinta recorriendo toda la pieza.

Fue una pieza muy apreciada en la época y se publicaron muchos dibujos en toda Europa. Su uso, debido a su tamaño, riqueza y precio, debió reducirse a reinas y princesas. Los plateros de la corte centraron su interés y aunaron sus esfuerzos para hacer piezas de gran belleza y perfección técnica. Desgraciadamente, por el propio tamaño y riqueza de la pieza, se deshizo con gran frecuencia y pocos ejemplares han llegado hasta nosotros aunque debemos destacar el conservado en el Museo de Artes Decorativas de Madrid.

La reina María Luisa de Saboya lució en muchos de los retratos que de ella se realizaron por los pintores de corte los primeros modelos que alcanzaron mayor tamaño y suntuosidad a partir de 1730. Un modelo de gran belleza y complejidad porque podría confundirse con alamares engoznados, ya que además sobre el cuello del vestido coloca otro broche alargado, aparece en el retrato realizado por Jacques Courtilleau hacia 1700 que se encuentra entre los fondos del Museo del Prado. Otro, más sencillo, luce la Reina en el retrato conservado en el mismo museo y que anteriormente había pertenecido a la colección del duque del Infantado.

Otros ejemplos de este tipo de joya se aprecian en varios retratos de ambas reinas. Por ejemplo, un bello modelo con tornapuntas enfrentadas y una flor de lis muy estilizada, se observa sobre el cuerpo de María Luisa de Saboya en un retrato conservado en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, otro también muy sencillo sobre un amplio lazo de tela se ve en el retrato de Isabel de Farnesio conservado en el Ayuntamiento de Estella (Navarra), publicado por Elena Santiago¹⁴, otro modelo más complicado, que incluso lleva en el centro una miniatura del rey, con lo que se une en una misma pieza lo que se conoce como peto y lo que se denomina joyel, se observa en el retrato de María Luisa de Saboya pintado tal vez por García de Miranda en colección particular. También miniatura del Rey lleva el peto del retrato de María Luisa de la colección Fuencalada y con óvalo central para miniatura aunque ésta no se puede apreciar, se observa en el de la misma reina conservado en el Museo del Prado. De apariencia completamente triangular es el que luce María Luisa de Saboya en el retrato de Meléndez conservado en la basílica de Nuestra Señora de la Encina de Ponferrada, en el de una colección particular y en el de la colección Cardenera.

La reina María Amalia de Sajonia luce un magnífico peto, del que además tuvimos la suerte de encontrar su diseño, en el retrato que le hizo Giuseppe Bonito y que se conserva en el Museo del Prado¹⁵.

¹⁴ Elena Santiago Páez, *opus cit.*, p. 73

¹⁵ Amelia Aranda Huete, «Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia», *Reales Sitios*. Madrid, 1993, n.º 115.

Pertencientes al segundo modelo, es decir, broches independientes colocados a lo largo del cuerpo, que podrían en ocasiones confundirse con joyas o brocamantones se aprecian en el retrato de Mariana Victoria realizado por Largillière hacia 1723 conservado en el Museo del Prado y en varios del mismo museo de la reina Isabel de Farnesio. Dos de ellos fueron realizados por Jean Ranc, uno hacia 1724 y el otro unos años después, otro, por van Loo hacia 1744 y otro se atribuye a Amiconi. En el Palacio Real de Madrid también se conserva otro retrato similar realizado por van Loo. Por último, relacionando ambas piezas, es decir broches sueltos pero unidos entre ellos para formar una única pieza, adornado además con un retrato miniatura del rey es el peto que luce la reina Isabel de Farnesio en el retrato de Miguel Jacinto Meléndez, realizado hacia 1725-30 y adquirido recientemente por el Museo del Prado¹⁶.

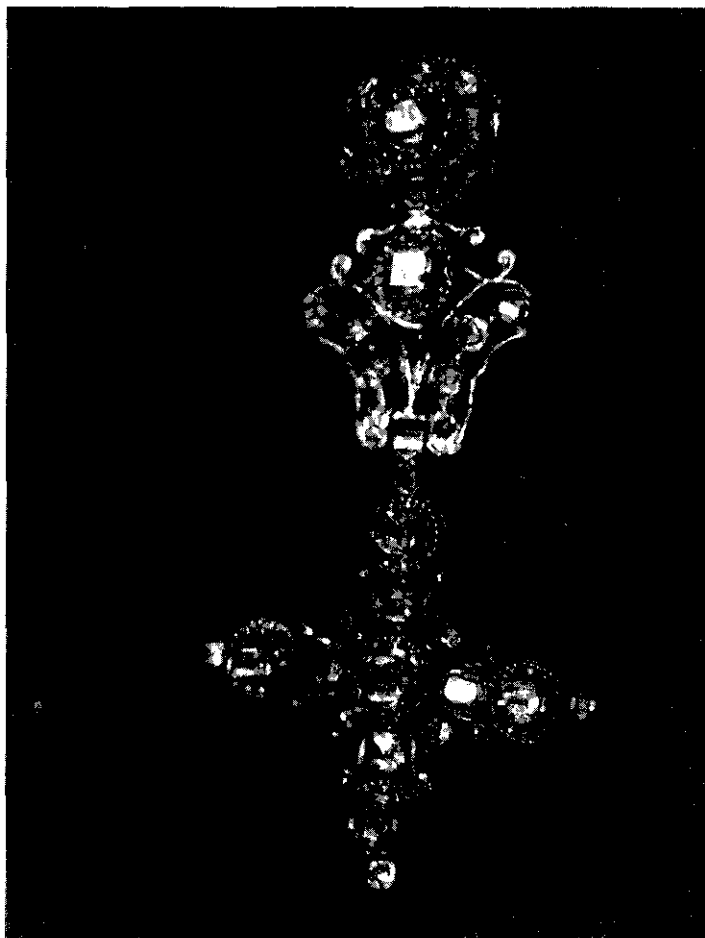
Un dibujo conservado en el archivo del Monasterio de Guadalupe que representa una de las joyas regaladas a la Virgen de Guadalupe es un peto. Vicente Bejarano y María de Atocha, condes de Villaviciosa fueron los autores del regalo. El dibujo muestra un peto con un bello diseño floral. En el texto que acompaña al dibujo, en la parte inferior, se denomina a la joya peto o brocamantón. Formaba parte de un aderezo comprado aproximadamente en 1756 en Barcelona cuyo coste fue de 90.000 reales. El aderezo además constaba de una joya en forma de cruz, pulseras, pendientes y un ramo o piocha para la cabeza. Estas tres últimas joyas como no eran útiles para el adorno de la imagen, se deshicieron y sus piedras se colocaron en el viril del nuevo tabernáculo. El peto estaba guarnecido con 532 diamantes y 131 esmeraldas.

Finalmente, comentaremos algunos aspectos de otro tipo de joya que también se lucía por las damas en el pecho, aunque casi siempre en un lateral: el **ramo**. Los primeros ejemplares mantuvieron el uso del esmalte para dar color a la pieza pero según avanzó el siglo, y a partir de la década de los años 30, fueron apareciendo un mayor número de piezas engastadas con muchas piedras de colores, lo que generó además joyas más valiosas. Ante todo lo que se perseguía era el aspecto real y conceder a la pieza un carácter naturalista.

Este modelo de joya evolucionó a lo largo del siglo XVIII surgiendo en la década de los años 60 un nuevo diseño denominado «bouquet». Este tipo de ramo se realizó con frecuencia tanto en España como en el resto de Europa a la vista de los ejemplares conservados en museos y al importante número de dibujos que han llegado hasta nosotros. Los modelos españoles mantuvieron durante más tiempo la asimetría propia de la época rococó y poco a poco tendieron, como sus coetáneos europeos, a buscar una cierta simetría.

Los retratos y los inventarios del siglo XVIII indican que los **brazaletes** apenas estuvieron de moda durante este siglo. Curiosamente sorprende que a pesar de la importancia concedida a los brazos y a las manos en la vida cotidiana española, tan

¹⁶ Catálogo de la exposición *Últimas adquisiciones (1982-1995)*. Madrid, Museo del Prado, 1995, p. 46



Cruz. Colección particular.

amante de las gesticulaciones en la conversación y del manejo del abanico, estas casi no se adornaron ni con brazaletes ni con anillos, como hemos tenido ocasión de comprobar. Los hilos de perlas fueron el modelo preferido recibiendo el nombre de manillas ya que solían lucirse en ambas muñecas, aunque no fue moda obligatoria. Por ejemplo, la reina Isabel de Farnesio, sus hijas y nueras, no siempre llevaron dos. En casi todos los inventarios consultados se mencionan al menos un par de manillas, que además solían formar conjunto con un collar de perlas, aderezo sencillo y asequible para la mayoría de las damas de la Corte.

Tanto la reina María Luisa de Saboya como Isabel de Farnesio usaron manillas durante toda su vida, aunque no en muchas ocasiones. Manillas de perlas en las dos muñecas se observan en un retrato de María Luisa que estuvo a la venta en Barcelona publicado por Elena Santiago¹⁷, en el retrato atribuido a Juan García de Miranda en colección particular, en el retrato de Jacques Courtilleau, fechado en 1700 y conservado en el Museo del Prado y en el conservado en una colección particular madrileña. En este último lleva manillas formadas por cinco hilos de perlas.

La reina Isabel y la infanta Mariana Victoria no llevan manillas en los retratos realizados por Meléndez, aunque la primera si las luce en algunos realizados por Jean Ranc y Louis Michel van Loo. Por ejemplo, en una sólo muñeca, luce un ejemplar formado por tres hilos en el retrato de van Loo conservado en el Museo del Prado. Tanto la infanta Mariana Victoria, como la princesa Bárbara de Braganza, la infanta Luisa Isabel de Francia y la reina María Amalia de Sajonia lucen manillas formadas por varios hilos de perlas en el retrato de familia pintado por van Loo en 1743. Pero sólo Bárbara y Luisa Isabel llevan en ambas manos. Esto confirma que no era moda obligada llevar manillas en ambas manos. Además Mariana Victoria y María Amalia llevan siete hilos y en caso de llevar dos piezas resultaría de efecto muy recargado. La reina Isabel lleva dos, uno claramente con muelle. Las infantas María Teresa y María Antonia no llevan. Tal vez su uso estaba condicionado por la edad o por su estado civil.

Los plateros de oro sólo contribuyeron en la ejecución de estas piezas, diseñando y elaborando los **muelles** o **pulseros** que tenían la función de abrochar las manillas. Estos, como tendremos ocasión de comprobar, se adornaron con piedras preciosas y a veces con perlas. Al principio repitieron diseños vegetales, más tarde lazos (de acuerdo con la moda) y a lo largo de todo el siglo miniaturas con retratos. Los más comunes y los más utilizados fueron los de forma ovalada, bordeados por una hilera de perlas o pedrería.

Un ejemplar con el retrato del rey Felipe V luce la reina Isabel de Farnesio en el retrato pintado por Louis van Loo hacia 1742-43 conservado en el Museo del Prado.

En el II libro de dibujos de exámenes de Sevilla se representa con el número 7 un muelle de manillas. Es una pieza de perfil rectangular, con cuatro lazadas y cuatro motivos florales que se agrupan en torno a un nudo central en forma de roseta. En las lazadas se aprecian temas vegetales cubiertos de pedrería. Es una pieza muy simétrica relacionada con los motivos puramente barrocos y alejada completamente de la estética rococó.

En el mismo libro, con el número 12, se representa otro broche de manillas o muelle, también con forma de lazo pero de perfiles curvos, con formas avolutadas rellenando los huecos de las lazadas para crear un aspecto ovalado¹⁸.

¹⁷ Elena Santiago Páez, *opus cit.*, p. 51

¹⁸ María Jesús Sanz Serrano, *Antiguos dibujos de plateros de Sevilla*. Sevilla, Diputación provincial, 1986, p. 52

Durante el siglo xvii las **sortijas** contaron con el favor del público como prueban los numerosos ejemplos que aparecen en documentos, retratos y dibujos de plateros. Sin embargo, en el siglo xviii aunque debieron seguir estando de moda, pues su número continuó siendo muy elevado en inventarios y diseños, desaparecieron prácticamente de los retratos. Por ejemplo, la reina María Luisa sólo luce un anillo en el retrato pintado por Miguel Jacinto Meléndez conservado en el Museo Lázaro Galdiano y cinco en un retrato atribuido a Miguel Jacinto Meléndez en colección particular. Por su parte, en el inventario de bienes de Isabel de Farnesio se relacio-



Sortija. Colección particular.

nan 140 partidas conteniendo sortijas a pesar de que la Reina no las luce en los retratos conservados.

Primero, y antes de proseguir con este tipo de joya, hay que distinguir entre sortija y anillo, términos que se utilizan indistintamente para la misma pieza. El anillo es el aro o banda de metal que se coloca en los dedos. La sortija es un anillo con chatón engastado con pedrería. Otra denominación usada en ocasiones para designar algunos modelos de sortijas fue la de cintillo. Este es un anillo adornado con piedras engastadas en toda su superficie.

Durante el siglo XVIII los motivos se adaptaron a los delicados y ligeros estilos decorativos abandonando los pesados ejemplares de épocas anteriores. Las monturas comenzaron a ser más ligeras, con aplicación de motivos calados sobre todo en el arranque de los hombros, muchos de los cuales rellenaban los espacios vacíos con flores. El aro se interrumpía a veces con abrazaderas creando secciones curvas y en el reverso del chatón se cincelaba una sencilla flor, se decoraba con gallones o se dejaba liso.

Los diseños más frecuentes, muchos de ellos heredados de siglos anteriores, constaban de una piedra central, en muchas ocasiones de color, rodeada de piedras más pequeñas, casi siempre diamantes. Este motivo recibió el nombre de roseta porque se asemejaba a una flor. Por su parte, la sortija tablero consistía en un chatón con superficie plana engastado con piedras.

Otro modelo de tema amoroso, consistente en un chatón formado por dos manos juntas flanqueando un corazón, fue frecuente a lo largo de todo el siglo XVIII. Estas sortijas recibieron el nombre de «fede» y simbolizaban la indisolubilidad del matrimonio. Los conocidos como «memorias» también con carácter amoroso, son más propios del siglo XVII. Constan de dos o tres aros unidos como un puzzle que podían separarse permitiendo suspender uno de ellos o atarlo a algún motivo que quisieran recordar. Estos anillos llevaban inscripciones en el interior.

Otro grupo importante lo constituyen las sortijas «memento mori». Algunas llevan inscripciones o fechas lo que ayuda a datarlas. Debido a este carácter muchas han llegado hasta nuestros días. Su diseño constaba de una calavera esmaltada de negro o blanco con dos chispas de rubíes, diamantes o esmeraldas simulando los ojos. Varios ejemplares se relacionaron entre las joyas que poseyó la reina Mariana de Neoburgo. En una de ellas la calavera estaba tallada en el rubí central y llevaba dos diamantes simulando los ojos, en otra en un jacinto y en la tercera estaba esmaltada.

Las piedras ocuparon el papel principal en la composición de la pieza. Poco a poco se fue sustituyendo el engaste cabujón por las piedras talladas en facetas que proporcionaban al chatón una mayor belleza ya que las facetas producían un efecto refractante de la luz. La talla en rosa, también muy utilizada, cuyo origen debe fecharse según la profesora Charlotte Gere¹⁹ a fines del siglo XV o en los primeros

¹⁹ Charlotte Gere, «Les bagues de 1500 a 1900», *La bague de l' Antiquite à nos jours*. Friburgo, Office du Livre, 1981.

años del siglo XVI, contribuyó a la elaboración de la talla brillante que surgirá en el siglo XVIII y se utilizará en la mayoría de las piezas de esta época como ya hemos comentado.

Algunos modelos conservaron durante los primeros años, manteniendo la moda del siglo XVII, el esmalte en la decoración de los cantos, el reverso del chatón y el aro pero pronto lo abandonaron. El fondo generalmente era blanco y sobre él se pintaban motivos vegetales en azul, púrpura, rojo, verde y negro. En los cantos el fondo era negro y se colocaban sobre él granos esmaltados de blanco.

Durante las primeras décadas del siglo, dos son los modelos más generalizados. Uno era de oro y plata, con los cantos tallados y parte del brazo esmaltado de negro, guarnecido con diamantes, uno de ellos más grande en el centro. Recibió el nombre de sortija rosilla por la propia forma del chatón. No sólo se aprecia más en los pocos retratos en que se representan sortijas, sino que también se realizaron más dibujos y se registraron en mayor número en los inventarios.

El otro era un cintillo de oro pulido guarnecido con seis diamantes rosas y delgados y una esmeralda en el centro. También son muchos los modelos que encontramos sobre todo en los inventarios consultados.

Durante la década de los años 30 y parte de los 40, el modelo de sortija de moda constaba de un chatón ovalado o circular, engastado con pedrería, con la chapa del reverso gallonada como en los modelos anteriores pero con los hombros calados y adornados frecuentemente con hojas y flores de lis.

A mediados de los años 40, surge un modelo que será muy utilizado durante los años siguientes y del que se conservan en la actualidad varios ejemplares. Era la sortija con chatón en forma de ala de mosca o de mariposa. Ya en 1724 aparece un dibujo de una sortija parecida por no decir similar en el III libro de pasantías de Barcelona. Fue realizada por Joseph Remendo. El término mosca o mariposa se menciona en la década de los años 40 pero puede que el diseño existiera antes y que la denominación se diera después. Otro dibujo como este fue realizado el 18 de marzo de 1736 por Ramón Baltasar y se conserva en el IV libro.

Ya en la década de los años 40, dos fueron los dibujos realizados en 1742. Uno era de Onofre Carreras y Robira y el otro de Bruno Alamany, ambos en el III libro. En 1744 se recoge otro en el mismo libro realizado por Anton Armenteres. En el libro IV también se conservan dos: uno de Francisco Fillot fechado el 15 de marzo de 1756 y el otro de Joan Elias de marzo de 1763. Por último, en el V libro se recogen entre otros los diseños de Marci Serra, de marzo de 1756, de Ignasi Cots de 1757 y de Joseph Espinas, también de 1757.

Por otra parte, tanto en colecciones como en museos nacionales se conservan modelos parecidos. Tres ejemplos, dos de ellos engastados con esmeraldas y otro con diamantes se conservan en colecciones particulares madrileñas, recogiendo motivos de otros modelos como los brazos calados adornados con flores de lis y hojas. En el museo Nacional de Artes Decorativas se conservan también dos ejemplares y uno en el museo Arqueológico Nacional, todos ellos con esmeraldas.

Por último, en esta misma década, de bastante inventiva en el campo de la joyería, el motivo del lazo, que como hemos tenido ocasión de comprobar adornó casi todas las piezas, también decoró el chatón de las sortijas. En el II libro de dibujos de exámenes de Sevilla se muestra un modelo con lazo reseñado con el número 6. En el nudo se engastó una piedra y dos más a los lados. Varios ejemplares más aparecen en los libros de Pasantías de Barcelona y en algunas colecciones particulares.

Como hemos podido comprobar a través de estas páginas, muchos fueron los tipos de joyas usados por las reinas y damas de la Corte madrileña obsesionadas por el brillo, el lujo y el adorno de toda la figura desde la cabeza a los pies. El gusto predominante en el siglo XVIII destacó por una estilización de las formas y por un predominio de la pedrería sobre el esmalte. Los motivos rococós aportaron formas asimétricas y la práctica desaparición de los temas naturalistas. Las cintas entrelazadas y los lazos junto con los temas vegetales de capullos, rosas y tallos enroscados fueron otros motivos decorativos frecuentes en la joyería de esta época. Las joyas comenzaron a considerarse simplemente como adornos decorativos y poco a poco abandonaron su carácter simbólico y religioso. También se tuvieron en cuenta cuestiones de moda. El tipo de vestido cambió, las telas se hicieron más ligeras, con mayor colorido y los vestidos más vaporosos. Una joya pesada no podía colocarse en una tela ligera.

Los documentos consultados nos proporcionan una importante información de tipo práctico sobre las variadas tallas de las piedras que guarnecían las joyas, las técnicas empleadas para realizar las piezas, el empleo de entalles antiguos y las hechuras más habituales, aunque al no ser las descripciones tan completas como desearíamos, la identificación de las joyas en los retratos no resulta del todo satisfactoria.