

Joyas en el México Virreinal: la influencia europea

Letizia Arbeteta Mira
Museo de América. Madrid

I. Aspectos generales del estudio comparativo sobre la joyería española , la europea y la del Virreinato de Nueva España.

La joyería es tan antigua como la humanidad, pues el deseo de embellecerse y aumentar el atractivo personal es común en todas las culturas.

Durante su evolución, la joyería se ha convertido en un código que muestra el lugar del individuo en la sociedad, sus gustos y otras circunstancias. Los grupos humanos, al crecer en complejidad, restringieron el uso de ciertas joyas, reservándolas para determinados personajes u ocasiones.

Este hecho, unido a la circunstancia de que suelen realizarse las joyas con los materiales que cada cultura considera más valiosos, ha dotado de connotaciones a lo que nació de forma natural.

Quizás por ello, su estudio no está tan extendido como debiera, pues gracias a las joyas es posible apreciar códigos del comportamiento y personalidad individual y colectiva; su diseño posee en ocasiones valores artísticos en la misma medida que creaciones de las llamadas “artes mayores”; su realización precisa de conocimientos técnicos y puede alcanzar un grado de excelencia que convierta la producción de algunos autores en obras maestras y de referencia para una cultura o un periodo histórico. En definitiva, la joya concentra en escasos centímetros una gran cantidad de información artística, histórica, técnica y psicológica sobre el autor, el poseedor y sus respectivas sociedades.

En el terreno práctico, la joyería también resulta una valiosa herramienta para determinar la autenticidad de las obras plásticas que la reproducen, así como su datación, a veces muy precisa, pues está vinculada a la historia de la moda y sus variaciones, que determinan aspectos como la selección de modelos, el tamaño, su uso y hasta los mismos materiales y técnicas a emplear.

Sin embargo, el estudio de la joyería no es fácil, pues no basta el análisis de las fuentes gráficas y documentales: es preciso analizar las piezas físicas, lo cual constituye un problema pues, precisamente a causa de su valor material, las joyas son objeto de transformaciones continuas para adaptarlas a los cambios del gusto y, por la misma razón, objeto principal de robo, trueque o requisa en épocas de turbulencias.

Resulta paradójico comprobar cómo existe una resistencia enorme a mostrar joyas, mientras que pinturas o esculturas mucho más valiosas se exhiben sin complejos, lo que demuestra que las joyas siguen considerándose una especie de reserva para caso de necesidad.

Por otra parte, las piezas de oro carecen, en su casi totalidad, de marcas, lo que hace aventurado cualquier intento de datación y, en particular, la atribución a un taller determinado. No ocurre así con las obras en plata pues, incluso anónimas, pueden agruparse por zonas y talleres, suelen estar referenciadas documentalmente y, lo que es más importante, existe una cantidad mayor de objetos que circulan en el mercado o pueden estudiarse en lugares de fácil acceso, como iglesias y museos, lo que no se puede decir, por ejemplo, de la joya anterior al siglo XVIII que no provenga de excavaciones arqueológicas o pecios.

Para acabar de complicar la cuestión es preciso recordar que son muchas, muchísimas, las falsificaciones, historicismos e imitaciones que se han realizado de modelos españoles de los siglos XVI y XVII, hasta el punto en que al estudiar cualquier joya con la tipología de este periodo que no cuente con una procedencia bien documentada, es preciso considerar que puede no ser original.

Esto hace que sea muy arriesgado agrupar nuevas familias estilísticas en torno a las joyas reunidas por coleccionistas que ignoran su procedencia original, lo que no impide reconocer, mediante expertización y a posteriori, piezas absolutamente genuinas.

Por ello, la tarea de comparar la joyería del ámbito hispánico con la similar europea solo puede dar un fruto parcial, en la medida en que se conocen y se han estudiado ambas producciones.

En el caso español, las procedencias más fiables se encuentran en los tesoros eclesiásticos, donde, a pesar de las guerras devastadoras sufridas por España en los tres últimos siglos, todavía se custodian importantes conjuntos, mínima parte de lo que hubo.

Estos tesoros, formados en su casi totalidad por donaciones y exvotos a imágenes religiosas de gran devoción, incluyen frecuentemente piezas procedentes de las Indias, y sus correspondientes archivos documentan otras muchas que, desgraciadamente, se perdieron.

Desde otro punto de vista, las joyas producidas durante la época virreinal en territorio americano llegaron a Europa por vía exclusivamente marítima, al igual que las importadas desde este continente. En tiempos de paz, la importación se realizaba a través de la Flota y la comercialización de estos bienes y su dispersión seguían vías determinadas. A pesar del alto porcentaje de fraude reconocido en el tráfico de Indias, existe suficiente documentación para constatar el seguimiento de la moda de los territorios americanos con la metrópoli, introduciendo, no solo el estilo español de vestir, sino también las modas europeas que fueron populares en la Península.

Por supuesto, cada período histórico presenta un perfil diferente pero, a grosso modo, puede afirmarse que la burguesía criolla y los aristócratas siguieron fieles a la moda española hasta entrado el siglo XIX, lo que no impide que, paralelamente, se desarrollaran modelos propios en lo que a joyería se refiere, con preferencias que podían ser distintas a las europeas y la coexistencia con elementos arcaizantes o de origen prehispánico.

Si atendemos al uso, la joya puede ser de empleo femenino, masculino o mixto, si ambos sexos comparten similar modelo en el mismo momento. Esta distinción es importante ya que se dan casos, como los de las grandes cruces pectorales, que comenzaron siendo moda femenina y quedaron reservadas, décadas después, al uso de autoridades eclesiásticas.

En cuanto al uso social y hasta el siglo XIX, en la sociedad española ha tenido gran importancia la joyería de asunto religioso, a modo de confesión pública de fe, por lo que venimos clasificando las joyas españolas en civiles, devocionales y mixtas.¹ En el caso americano, cabe separar las joyas que siguen modelos europeos de aquellas que representan tipos propios, existiendo en ocasiones un interesante mestizaje, que también se manifiesta en las preferencias, cambio de usos, arcaísmos o pervivencia de los modelos del pasado, y convivencia de los distintos tipos.

Otro aspecto que se debe considerar es el de la influencia de la joyería asiática en Europa y, principalmente en España, entendiendo por joyería asiática la elaborada en este continente, por lo común siguiendo diseños occidentales. A diferencia del caso portugués, la vía de entrada en Europa de estas manufacturas eran las Filipinas y Nueva España.

En definitiva, se propone un repaso a la historia de la joyería española, comprobando si modas y diseños concretos se documentan en América.

El presente estudio es complemento de otro específico sobre las pinturas de la colección del Museo de América en Madrid, en su mayoría novohispanas, al que nos remitimos dado lo limitado de la extensión disponible y la magnitud del tema que se aborda. Ambos son muestra de un panorama general que venimos elaborando y que esperamos se enriquezca mediante la concurrencia de estudiosos de la platería de oro y joyería novohispana.

En esta ocasión se pretende únicamente abordar la cuestión de cómo y cuando los modelos de joyería europea fueron utilizados en América, concretamente, en el virreinato de Nueva España.

Por sus abundantes referencias, nos centraremos principalmente en la joyería femenina, dejando para otra ocasión los comentarios sobre la influencia europea en determinados sectores como el mundo masculino, infantil, eclesiástico e indígena, y no cabe tratar aquí temas específicos como la posible génesis europea o local de las alhajas y sus modelos, ya que para ello es preciso realizar un análisis más detallado y extenso, que incluya una relación de tipos y cronologías, sin olvidar los aspectos individuales, consignando la documentación existente, marcas, lenguaje técnico, bibliografía exhaustiva y otras circunstancias.

Por tanto, la metodología básica aplicada podría resumirse en lo siguiente:

- El primer paso ha consistido en partir de un análisis general de la joyería española, organizando los modelos básicos conocidos en función de su uso, tipo y cronología, sean imágenes, dibujos de plateros o piezas físicas.
- Posteriormente, se ha comparado este catálogo de modelos o corpus con los producidos en otras naciones de Europa, detectando las variantes y carencias, al tiempo que se pretenden identificar las importaciones de Asia, vía Indias Orientales, tanto las que revisten rasgos específicos como las imitaciones. Este tráfico marítimo recalaba necesariamente en Nueva España, distribuyéndose desde Acapulco por todo el Continente y reservándose parte para su expedición a la metrópoli.

¹ Arbeteta Mira, Letizia, "La Joya española de Felipe II a Alfonso XIII", en: Eadem, (coord.) *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Madrid, Ministerio de Cultura/Nerea, 1998, pp. 16-18.

- Todo lo señalado en epígrafes anteriores se ha puesto en referencia con el material novohispano que nos es conocido, debidamente organizado por procedencias, tipos y cronología. Al día de hoy, este material consiste principalmente en testimonios gráficos procedentes de la pintura y algunas joyas en colecciones particulares, cuya procedencia suele ser el mercado europeo y norteamericano, aunque existen excepciones. Conjuntos como la colección de medallones-relicario del museo Soumaya, magníficamente estudiados en sus diversos aspectos por Gabriela Sánchez Reyes, Mónica López Velarde Alicia Bazarte , Eduardo Merlo o Guillermo Tovar,² serían merecedores de un estudio comparativo que los pusiera en relación con la producción española e italiana, al igual que ciertas joyas conservadas en el Castillo de Chapultepec, que también podrían relacionarse con producciones peninsulares.
- Finalmente, en el acervo popular encontramos modelos de uso bastante extendido que enlazan la producción novohispana con la joyería rural arcaizante de León y las dos Castillas, lo que incluye influencias de la joyería prerromana, romana, bizantina y bajo medieval, mezcladas, durante la presencia musulmana, con diseños del África central.
- Según las procedencias, cabe distinguir tres grupos principales: España metrópoli, Nueva España virreinato y Asia vía Manila.
- El tráfico de mercancías por vía marítima de los siglos XVI al XVIII nos ha proporcionado valiosos datos en lo que se refiere a los pecios procedentes de hundimientos de navíos, que proporcionan un término preciso de datación última, la fecha del naufragio. Sin embargo, esto no significa necesariamente que las joyas encontradas sean contemporáneas, ya que pueden ser anteriores, como joyas personales de los pasajeros, lo que contrasta con las propias mercancías y piezas de contrabando que pudiera llevar la nave.

Proponemos, finalmente, un recorrido visual por la pintura novohispana y peninsular, testimonio directo de una sociedad y ejemplo comparativo del que podremos extraer algunas conclusiones.

II. Imágenes de la joyería en México y España, siglos XVI al XVIII

Joyas devocionales

El siglo XVI marca el inicio de la presencia española en tierras aztecas, y es el momento también en que se estructura el tráfico marítimo de Indias, lo que supone la llegada regular de modelos europeos para todas las artes, así como manufacturas y obras de arte realizadas según alguno de los estilos internacionales, fuera gótico final o renacentista. El principal problema de este período consiste en delimitar el momento en que los artífices locales comienzan a copiar los modelos al gusto extranjero, problema difícil ya que la normativa legal parece contradecir los testimonios de los cronistas, lo que permite la propagación de toda clase de elementos legendarios, más propios de la literatura sentimental que la científica, como es la supuesta identificación de un exvoto de Hernán Cortés al la Virgen de Guadalupe de Cáceres, asunto que creemos haber zanjado en su momento.³ Otra cuestión sería la posible existencia de *zompatlis* o calaveras, labradas en cristal de

² Estos y otros autores colaboraron en el catálogo: *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección de Museo Soumaya*, México D.F., Telmex/Museo Soumaya, 2004.

³ Ver: Arbeteta Mira, L., "El exvoto de Hernán Cortés", *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda. Exvotos mexicanos*, México, 1996, passim.

roca y asociadas a joyas religiosas, lo que implicaría una aculturación del tema de la *buena muerte* o la *vida después de la muerte* (incluidos ciertos usos y costumbres tolerados con reservas por las autoridades eclesiásticas como testimonio de una existencia en el más allá), como parecen demostrar los ejemplares de Mesina, en Sicilia, la catedral de Santo Domingo y la colección Lázaro Galdiano de Madrid.⁴ En Austria y territorios católicos de Alemania, se solía incorporar una o varias calaveras (totenkopf) al rosario, a veces con el rostro de Cristo por el otro lado.

Esta costumbre coincide y se documenta ampliamente en España, donde ha caído en desuso, mientras que sigue vigente en los medios rurales de los países mencionados.

También venimos proponiendo como posible labor mexicana unos dijes o joyas colgantes del tipo llamado *de linterna* o *capilla*, por figurar templete arquitectónicos, que cuentan con numerosos paralelos en España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos de América, etc., pudiéndose datar los más antiguos hacia 1555, a tenor de los esquemas decorativos derivados de las lacerías mudéjares.⁵ Hug Tait y, posteriormente, Cristina Esteras, advirtieron la existencia, en algunas piezas de platería mexicana, de pequeñas ventanas con escenas pasionales labradas en madera con gran virtuosismo, y dispuestas sobre un tapiz de plumas de colibrí, como sucede con el cáliz del County Museum of Art de los Ángeles, o con un portapaz de colección particular. Sin embargo, las pequeñas figuras labradas en boj podríán ser flamencas, importadas en los navíos, al igual que las plumas de colibrí u otras especies se exportaban desde Nueva España como productos de mercería. A favor de la tesis de la procedencia americana está el hecho de que uno de los pocos ejemplares que se conservan in situ se encuentra sobre el manto de la Virgen de Guadalupe de la Catedral de Sucre, tesoro documentado desde los inicios del siglo XVI y que incluye el que quizás sea el grupo mejor conservado de joyería española renacentista,⁶ con sus modelos bien documentados en la pintura y los dibujos de plateros, que pueden llegar a formar importantes colecciones, como sucede con los *llibres de Passanties* del gremio de Barcelona, que abarca exámenes desde 1500 aproximadamente hasta el siglo XIX. Estos exámenes incorporan un dibujo del modelo realizado en cada fecha concreta, por lo que resultan de primera utilidad a la hora de datar piezas sin marca.

Uno de estos exámenes, el de Fransesh (sic) Figueras, fechado en 1609 (figura 1), ofrece un dibujo de estos dijes de linterna, capilla o templete similar a los que nos ocupan. Por su parte, el modelo adoptó diversas formas en la Península, siendo la más común la de un arco, sostenido por dos columnas que, a modo de pórtico, enmarca una imagen sacra. Un ejemplo sería el San Antonio de Padua del Museo Arqueológico Nacional, obra del siglo XVII, en oro con esmaltes⁷ y, más tardíos, algunos ejemplos de *altarets*, joyas mallorquinas con una escena de los ángeles adorando la custodia,⁸ realizados bajo los cánones neoclásicos del siglo XIX.

⁴ Arbeteta Mira, L., *El arte de la joyería en la colección Lázaro*, Segovia, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Segovia, Torreón de Lozoya, 2003, n.º cat. 15, pp. 48-9.

⁵ Arbeteta Mira, L., , “La joyería: manifestación suntuaria entre dos mundos”, en: VVAA, *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, Fundación ICO, 1999, pp. 442, 446, n.º cat. 206, p. 705; eadem, “Fuentes decorativas de la platería y joyería españolas en la época de Carlos V”, en: - *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Coruña, 2000, n.º cat. 122, pp. 264-5; eadem, op. cit., 2003, n.º cat. 1, p. 38-9.

⁶ Arbeteta Mira, Letizia, 1999, pp. 440-5.

⁷ Arbeteta, 1998, n.º 81, cat., p. 135.

⁸ Arbeteta, 2003, n.º cat. 66, pp. 104-5.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Otros elementos devocionales de primer orden lo constituyen las medallas religiosas, acuñadas al modo de la medalla convencional, pero del tamaño adecuado y con asa para el uso personal. Esta fue una forma de propagación visual de la fe católica, enviadas en grandes remesas a los territorios americanos, donde las distintas órdenes eclesiásticas las distribuían entre los fieles y catecúmenos. Muchas de ellas fueron realizadas en Roma —lo que suele indicarse en el dorso— normalmente en bronce y, si acaso, en plata. Podían ser redondas, *ovales* con *pezuelos* o *remates de bola* dispuestos en cruz, hexagonales u octogonales, etc.; con anilla girada si procedían de Italia (figura 2). En España se labraron versiones ricas en oro esmaltado, que dieron lugar a numerosas variantes, entre ellas los medallones, con o sin reliquias, pero con alguna ventana e iluminaciones, conocidos genéricamente como *relicarios*, a los que se atribuían virtudes protectoras, usados sobre todo por mujeres y niños en el período de la lactancia (figura 3). La costumbre, que ha llegado hasta los comienzos del siglo XX en la Península ibérica, se documenta también en la pintura de castas, que incluye variantes como los *Agnus Dei*, medallones que encerraban sellos de cera con la imagen del Cordero Místico, bendecidos durante la celebración Pascual del Papa en el Vaticano (figura 4).

Joyas civiles

Es de suponer que la sociedad novohispana de la segunda mitad del siglo XVI, en fase de formación, estaría muy jerarquizada, con notables diferencias de aspecto entre los individuos de cada clase o estamento. Si nos guiamos por testimonios plásticos y documentales, la nobleza y los estratos superiores de origen español, vestían a la moda peninsular, en un momento en que esta moda influenciaba, a su vez, al resto de Europa, lo que hacía coincidir prestigio y estar a la última. Era una moda severa pero suntuosa, con elementos de p asamanería realizados por detalles en oro, siendo su mayor lujo los botones y las cadenas. Los primeros, a diferencia de los actuales, no se empleaban como elementos de sujeción, sino que servían para realzar las líneas de las costuras, colocándose en fila y a intervalos regulares, lo que explica que en inventarios como los de Felipe II se hayan consignado juegos de estos botones por centenares, alcanzando en ocasiones el millar, y siempre siguiendo el mismo modelo.

Algunos retratos atestiguan su uso en hombres y mujeres, como el de una dama orante (figura 5), obra de Baltasar de Echave, en el Museo de la Pinacoteca Virreinal,⁹ o el supuesto retrato de Hernán Cortés, copia de Sánchez Coello por Antonio Moro, que se conserva en el museo del Prado,¹⁰ además de retratos de Corte como los realizados por Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz, y las numerosas miniaturas-retrato que ilustran las ejecutorias de hidalguía. Ejemplares físicos de botones del siglo XVI se conservan en el museo de Belfast, en el Ulster irlandés, procedentes del naufragio de la galeaza *Girona*, que formó parte de la Armada contra Inglaterra. Son redondos, como esferas, y estuvieron esmaltados.¹¹ Estos botones redondos y los que adoptan formas de ese fueron los más comunes, como se aprecia en los exámenes barceloneses fechados en 1604, 1606, 107, o el de Pere Joan Bosch en 1611 (figura 6). También aparecen en las ilustraciones de las ejecutorias, como por ejemplo, dos conservadas en colección particular que documentan su uso por las damas, la de Alonso González en 1613 y la de Diego de Almonte, vecino de Sevilla, en 1626.¹² La mayoría de los ejemplares físicos que puedan relacionarse con América proceden de galeones naufragados, en cuyos pecios se han hallado botones realizados entre los siglos XVI y XVII, caso del galeón *Nuestra Señora de Atocha*, hundido en 1622, del que se recogieron varias series del tipo en ese, con esmeralda central, similares en su forma a varios dibujos de exámenes y de los que dos ejemplares de una misma serie (figura 7) se conservan en el Museo de América de Madrid.¹³

El uso de botones decorativos pasó a la joyería popular, donde aún se emplea para realzar bocamangas, chalecos y corpiños, así como calzones cortos. Quizás por influencia española, esta moda fue exportada al norte de África por los sefardíes, judíos expulsados en 1492. Aunque suelen



Figura 5



Figura 6



Figura 7

⁹ Ilustración en: VVAA, *Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, CONACULTA, Ministerio de Cultura/Lunweg, 1991 p. 51.

¹⁰ Ver ilustración y comentario en : Arbeteta Mira, Letizia, 1998, pp. 23, 46.

¹¹ Arbeteta Mira, "La joyería española de los siglos XVI al XX", *Summa Artis. Historia General del arte, vol. XLV, Bartolomé Arraiza (coord.)* Madrid, Espasa Calpe 1999, il. P. 206, comentarios sobre los botones masculinos y su evolución en pp. 206-7.

¹² Docampo Capilla, J., ns cat. 45 y 26, en :VVAA, *El documento pintado*, pp. 208-213.

¹³ Arbeteta Mira, L. "Las Indias españolas. Galería de castas", en: eadem, 1998, n.º cat. 48, p. 111, con paralelos y bibliografía de varios autores.

ser de plata, se han realizado en oro hasta la actualidad en la zona de Salamanca y son muy hermosas las variantes mallorquinas, que durante siglos han mantenido los diseños primitivos, añadiendo esmaltes, piedras de color, perlas y otros adornos específicos.

Las denominadas *pinturas de castas* o series de mestizaje proporcionan imágenes del uso de botones, tanto como adornos como elementos de sujeción, ya desde comienzos del siglo XVIII, donde, frecuentemente, la figura del *español* se abotona cuello de la camisa y mangas con un pasador rematado por dos botones, al igual que los modernos *gemelos*, siguiendo un tipo común, del que son muestra los botones semiesféricos salmantinos de diferente tamaño, realizados en plata u oro y con marcas de localidad en algunos ejemplares, derivados del tipo inicial redondo, que se siguió usando afiligranado.

Estos botones eran similares a otro tipo de elementos seriados, denominados *pasos* o *piezas* los mayores, y *pasillos* o *entrepiezas* los menores, que servían para componer las *gargantas* o collares ceñidos, armados bajo el cuello, las *cinturas*, con forma de V, que resaltaban el talle bajo de los vestidos, manillas o pulseras y, posteriormente, las bandas.



Figura 8

En el mencionado galeón de N.^a S.^a de Atocha se recogió también un elemento triangular que, en realidad, constituye una *broncha*, (figura 8) elemento que cerraba la cintura en uve, tal como se documenta en los retratos de la época.¹⁴

Sin embargo, la riqueza del collar formado por pasos y pasillos que se conserva en el Museo Mel Fisher de Key West¹⁵ es casi comparable a la de los retratos de la reina Margarita, esposa de Felipe III, como se aprecia en el retrato de Pantoja de la Cruz, fechado en 1606, en el que la soberana, ataviada con un vestido blanco, luce importantes joyas.¹⁶

Pasos y *pasillos* son, a fin de cuentas, eslabones, y conviven con una moda en principio masculina que tuvo su origen a finales de la Edad Media, consistente en adornar el pecho con gruesas cadenas de oro, que, andando el tiempo, se colocarían atravesando el torso, sobre un hombro y recogidas bajo el brazo, al igual que las bandas textiles de los militares. Estas *bandas* podían ser de oro, bronce dorado o, más raramente, plata, incorporando pedrería y esmaltes las más suntuosas. Las más frecuentes, sin embargo, fueron las de eslabones, que podían ser redondos u ovales, a modo de argollas, o bien de frente cuadrado, anchos como cintas.¹⁷

Hacia 1624 se documentan en la Corte unas bandas gruesas, de filigrana, que adoptan formas tubulares, con picos, hexagonales, etc., todas ellas elaboradas en Asia para el mercado americano y

¹⁴ Arbeteta Mira, L., 1998, n.º cat. 47, p. 110, con estudio, paralelos y bibliografía de piezas similares.

¹⁵ El conjunto de pasos y pasillos fue interpretado como cinturón, lo que no excluye otras composiciones. Ver la fotografía de Pat Clyne en: Séller, Bob, *The Dreamweaver, The Story of Mel Fisher and his Quest for the Treasure of the Spanish Galleon Atocha*, Charleston, South Carolina, Fletcher and Fletcher, s.a, p. 185.

¹⁶ Madrid, Museo del Prado. Sus joyas se comentan en: Arbeteta Mira, Letizia, 1998, pp. 28-30.

¹⁷ Chadour, Beatriz, "The Gold Jewellery from the Nuestra Señora de la Concepción", en: *Archeological report. The recovery Of The Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepción*, Sutton, Vermont, Pacific sea Resources, 1990, pp. 133-396. Véanse, en este extenso trabajo, los modelos similares y sus paralelos.

europeo. Las halladas en el pecio de un solo navío, el *N.ª S.ª de la Concepción*, nao de China naufragada en 1638, se corresponden, en su variada tipología, con las representadas en retratos de la realeza y la nobleza española, como los del rey Felipe IV, con diferentes modelos o su valido el Conde Duque de Olivares, con cadena de sección hexagonal, formada por elementos tubulares en una pintura de existente en The Hispanic Society of America,¹⁸ similar a su vez a la existente en el joyero de N.ª S.ª de Gracia, patrona de Carmona, en Sevilla, mientras que la Virgen de las Nieves de Grazalema, en Cádiz, tiene una cadena parecida a los fragmentos conservados en algunos museos, como el de la Fundación Valencia de Don Juan en Madrid, idénticos a los que aparecen en algunas composiciones alegóricas como la *vanitas* con ángel existente en el Kunsthistorisches Museum de Viena.¹⁹

Otro de los diseños, formando grandes aros dobles, a modo de eslabones, aparece en retratos muy alejados entre sí, como el de la dama mallorquina Doña Onofria de Oleza, en colección particular,²⁰ realizado entre 1655-1665.

La procedencia china de estas piezas implica que arribaron primeramente a Nueva España, lugar que pudo gozar de la novedad, al igual que otras que fueron sucediéndose, pues se disponía del producto antes de llegar a la Corte.

Volviendo a las mujeres, pendientes y sortijas seguían la moda común, originada en el entorno cortesano y reflejada en los exámenes de los plateros de cada período. Los hombres llevaban joyas que podían ser muy importantes, aunque discretas, en el ala del sombrero (*cintillos, pedradas, rosas*) y en los llamados *hábitos, encomiendas o veneras*, insignias de las Órdenes Militares y eclesiásticas, que señalaban, además, la condición nobiliaria del portador, lo que implicaba un gran prestigio y justificaba un esfuerzo económico en su elaboración. Algunas joyas como los *dijes de cadena, brincos o pinjantes* (por lo común medallones o figuras fundidas y esmaltadas, sujetos por dos o mas cadenas) fueron de uso común para hombres y mujeres, si bien otras, como las cruces pectorales, de buen tamaño, enriquecidas con piedras y esmaltes, parecen haber sido ornato preferentemente femenino, al igual que los *cabos o agujetas*, con los que se protegían las lazadas de los vestidos.

SIGLO XVII

El siglo XVII fue testigo de numerosos cambios de moda, por lo que cabe distinguir entre su primera mitad, en la que la moda española todavía ejercía su influencia, el período central, con un drástico cambio en la imagen femenina, consistente sobre todo, en el abandono de la gorguera o lienzo rizado en forma de disco, enmarcando el cuello, el descenso de la línea del escote y la moda de los guardainfantes, las faldas rectangulares, voluminosas y extravagantes que Velázquez immortalizó en *Las Meninas*.

A partir de la década central del siglo, la hegemonía política francesa se acompaña de la introducción de sus modas, tanto en España como en el sur del continente europeo, anulando otras tendencias. La joyería evoluciona al compás de tantos cambios y, por ello, es posible llegar a

¹⁸ Compárese la cadena del retrato del Duque de Olivares con la de la il. 28 b) del informe arqueológico ya mencionado, pp. 208-215.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 220-3.

²⁰ Ver ilustración en: González Gozalo, Elvira y Riera, M. Magdalena, *La Joyería a les Illes Balears*, prólogo de Letizia Arbeteta, Palma de Mallorca, Govern de les Illes Balears, 2002, fig. 74, p. 124.

datar una pintura, con un error de más menos 5 años, en algunos de estos períodos, si se analiza la joyería representada. Al igual que hoy en día, la moda pasa enseguida y lo pasado de moda no se puede llevar, so pena de caer en el descrédito. Por ello, la joya se transforma y si esto no es posible, se le procura una salida, saldándola y revendiéndola en zonas donde la moda no está totalmente al día, como los ámbitos rurales y quizás (este es un asunto a debatir) algunos estamentos del Nuevo Mundo donde, por el contrario, las clases altas se esfuerzan en estar a la última, no ya de la moda española, sino directamente de la francesa, importada para este mercado, hasta el punto que, en el siglo XVIII existían consignas de hacer pasar textiles y prendas catalanas por francesas para venderlas con mayor facilidad y a mejor precio.

Durante la primera parte del siglo se mantuvieron los mismos tipos de joyas, si bien se fue abandonando el uso de piezas labradas en oro, pesadas y recubiertas de esmaltes, en beneficio de las superficies cuajadas de piedras (labor de *engastería*), especialmente esmeraldas y diamantes.



Figura 9



Figura 10

La joyas con pedrería toman formas diversas en el caso femenino, con manillas, sortijas y pendientes de dos o más cuerpos. Sin embargo, la pieza más importante del aderezo es la denominada *joya* por antonomasia, o *rosa* si adopta una forma redondeada, a veces con un pequeño copete o un lazo textil que pronto pasará a ser metálico. Así, en el retrato anónimo de una joven dama mexicana con guardainfante, en la colección de los sres. Joaquín y Marita Redo,²¹ vestida a la moda de 1650-60, vemos confluir la moda del momento: su banda es una cadena, similar a las que, procedente del galeón N.º S.º de Atocha, se conservan en el Museo Mel Fisher y, a escala reducida, en el Museo de América (figura 9); el aderezo con tocado para el cabello, sortijas y rosa de pecho, está realizado siguiendo la técnica del enjovelado o cuajado de piedras ocupando el frente de la joya, con engastes apenas visibles que forman bordes filosos, técnica propia del segundo cuarto del siglo XVII, que puede verse en joyas españolas contemporáneas, como la rosa existente en el joyero de N.º S.º del Pilar de Zaragoza (figura 10), muy similar a la representada o la que corona el cetro de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Pamplona. Al mismo tipo pertenecen algunas joyas célebres, caso de la cruz y las rosas halladas en el pecio de M.º S.º de las Maravillas.

En cuanto al traje reproducido, similar a los representados en un biombo que muestra la Alameda y del Palacio de los Virreyes, del Museo de América (figura 11), al estilo cortesano de la metrópoli, como se advierte en numerosos retratos, comenzando con el de la propia reina, Mariana de Austria, que posa con traje negro y plata ante los pinceles de Velázquez, adornada con banda, banda *de hombros*, *rosa* y joyas del tocado, moda que sigue también la alta nobleza, como se advierte en una pintura atribuida a Carreño de Miranda que posiblemente representa a Doña Feliche de la Cerda, dama de la casa de Medinaceli, también con *rosa*, banda rematada al costado por un lazo metálico y tocado con *mariposa*.²²

²¹ Ilustración publicada en: *Artes de México*, n.º, p. 55, "El retrato Novohispano, n.º 25, julio-agosto 1994, p. 55.

²² Véase: Pérez Sánchez, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650- 1700)*, Madrid, Museo del Prado, 1986, n.º cat. 37, p. 216.

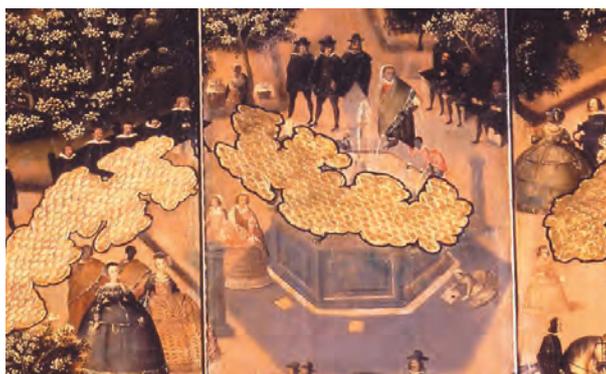


Figura 11

La *rosa* evolucionará a lo largo del siglo en dos vertientes: civil y religiosa, según tenga o no ventana central con miniaturas de asuntos devotos en papel, vitela o esmalte pintado. A veces, estas piezas centrales son intercambiables, variando el uso de la joya, que también puede tener un cuerpo superior en forma de lazada o copete y cuerpos inferiores, antecedentes de lo que después será otra de las joyas preferidas por las damas mexicanas: el *peto*, del que trataremos más adelante.

A partir de los años 60 del siglo XVII se generalizan dos importantes novedades: el uso del esmalte pintado, por influencia francesa, que acaba cubriendo también el dorso de la joya, casi siempre con motivos florales sobre fondos blancos (llamados *porcelana*, por imitar esta materia de composición aún desconocida), rosas o pastel y, en segundo lugar, la preferencia por las joyas grandes, de gruesa filigrana de oro, cargada su superficie con perlas y aljófares. Es posible que el aprecio por la filigrana sea una prolongación del gusto por las cadenas procedentes de Asia, moda que va decayendo poco a poco.

En un retrato que se identifica como de Isabel de Malcampo, obra de Bartolomé Esteban Murillo fechada en 1673, del que existe una copia en la colección Stirling Maxwell,²³ la dama lleva una rosa prácticamente igual a algunas dibujadas en el *códice del Joyel de Guadalupe de Cáceres* (inventario gráfico realizado a finales del siglo XVIII con las ofrendas y exvotos a la imagen titular). Lo mismo sucede con un ejemplar del Museo nacional de Artes Decorativas, que posee una interesante colección, o con ejemplares sueltos como el del joyero de Nuestra Señora de la Salud en Antequera (Málaga) (figura 12). En México, destacamos como ejemplo la pintura de Cristóbal de Villalpando (activo entre 1669 y 1714), que representa a Nuestra Señora del Rosario, patrona de las pesquerías de perlas, imagen alhajada con varias rosas, bandas y lazos de este tipo.²⁴



Figura 12

Mientras, los diseños franceses hacen su aparición en la metrópoli, por influencia de la primera mujer de Carlos II, María Luisa de Orleans, quien aporta en su ajuar novedades de diseño, debidas sobre todo a Gilles L'Egaré. Éste publica en 1663 su *Livre des Ouvrages d'Orfèvrerie*, con modelos

²³ Arbeteta Mira, L., 1991, p. 379, nota 17, figs. 11 y 12; eadem, 1998, n.º cat. 105, p. 152. Véanse también los ns. cat. 104 y 106, además de la il. de la p. 153.

²⁴ México, Casa de la Profesa. Pinacoteca. Ver ilustración en: *Pintura mexicana...*, 1991, p. 64.

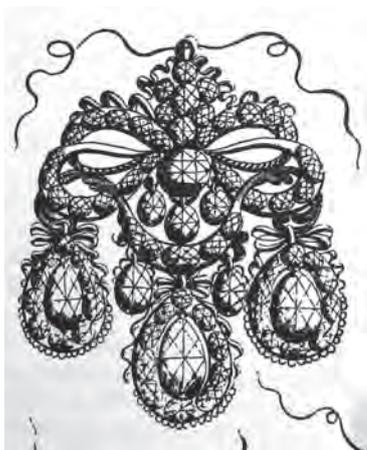


Figura 13

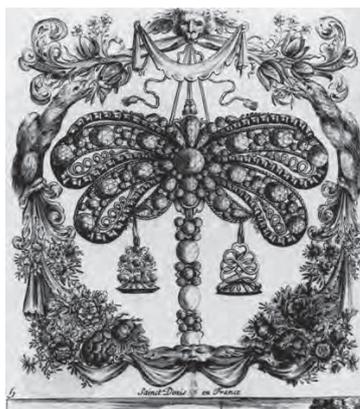


Figura 14



Figura 15

para el esmalte pintado, engastes al aire y otras novedades de seguimiento desigual en los reinos españoles. Sin embargo, podemos decir que dos modelos de este repertorio hacen fortuna: el primero, un tipo de pendientes de botón, cuerpo intermedio apaisado y tres pinjantes de lágrima, derivado de los antiguos pendientes de *áncora* (ancla), que adoptaban esta forma, ya usados en las cortes española y portuguesa del siglo XVI, y que se vienen a denominar *girandole*, por recordar las lámparas de cristal y sus colgantes (figura 13). El segundo modelo consiste en un tipo de lazada metálica doble, cuyas puntas fingien doblarse por el peso. Esta lazada de extremos caídos parece haberse inspirado en una prenda masculina, de origen militar, la corbata, que se anudaba al cuello y venía a sustituir gorgueras y valonas. Tal diseño fue recogido por casi todos los repertorios de modelos de la época, como el de François Lefevure, en su edición de París en 1665 (figura 14). Y a finales de siglo, estos modelos se reconvierten bajo un lenguaje técnico más avanzado, como sucede con el repertorio de Morison, publicado en Viena en 1697.

Los lazos metálicos se documentan muy temprano en España (El Conde Duque de Olivares luce uno en sus retratos de 1624-25), si bien han pasado a la historia como moda de origen francés, denominándose *sevigné*, por la escritora de igual apellido.

Curiosamente, ambos modelos conocerán su época de esplendor años más tarde de su creación, en pleno siglo XVIII y fueron, al igual que otros muchos tipos de joya, empleados por las mujeres novohispanas en gran cantidad. Por su parte, el lazo *corbata*, combinándose con otras joyas, forma los primeros *petos* (en francés *devant de corsage*), alhajas que alcanzaron tamaño desmesurado, acorde con su riqueza, ya que solían estar labradas en oro o plata, incorporando abundante pedrería. Diseños como los de Pietro Cerini, publicados en Roma en 1675 (figura 15) o el citado Morison en Viena marcarán los nuevos lenguajes estéticos.

Junto con imágenes como las de la Plaza mayor de México,²⁵ es quizás en los biombos pintados novohispanos donde mejor se aprecia el ambiente del virreinato, así como el adorno de las damas en la segunda mitad del siglo XVII; en la etapa final del siglo, las joyas se amontonan sobre las lisas pecheras de los vestidos, colocadas de mayor a menor, a veces separadas por lazos y tomando un perfil triangular, que llega a ser muy agudo.

²⁵ En Corsham Court, Bath, Inglaterra, se conserva una imagen de la Plaza Mayor, obra de Cristóbal de Villalpando (ver ilustración en: Katzew, Ilona, *La pintura de castas*. México, Conaculta/Turner il. 75, p. 70).

Costumbres concretas, como el llevar jubones con botones grandes de esfera, medio desabrochados, sirven para datar con cierta precisión obras como uno de los biombos mexicanos del Museo de América.²⁶

SIGLO XVIII

A comienzos del siglo XVIII, España y Europa estaban envueltas en una guerra prolongada y devastadora. Sin embargo, la década final del s. XVII y las dos primeras del nuevo siglo constituyen el momento en que hemos datado algunas de las joyas más importantes que conocemos. La razón, por el momento, se nos escapa pero cada vez parece más evidente que la riqueza del virreinato de Nueva España no fue ajena a esta demostración del lujo. Baste contemplar el retrato colectivo de la familia Fagoaga Arozqueta a los pies de la Virgen de Aránzazu,²⁷ prodigioso en lo que a joyas femeninas respecta,²⁸ para comprender que un derroche semejante no podía darse en la metrópoli, mucho más austera, empobrecida por guerras y compromisos políticos.

Algo está claro, sin embargo: el advenimiento de la dinastía Borbónica al trono de España abre las puertas a la moda vigente en Europa, y todas las clases sociales, tanto de un lado del océano como del otro, van a seguirla incluso en pequeños detalles. Un ejemplo lo tenemos en el peinado de las damas Fagoaga, que reproduce fielmente el de la reina Luisa Gabriela de Saboya, según se comprueba en los retratos que por similares fechas realizaba Miguel Jacinto Meléndez, caso del existente en el museo de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, datado entre 1712 y 1714. Sus petos siguen la moda de las hojarascas, reflejada en diseños como los exámenes del gremio de plateros de Pamplona,²⁹ trasuntos de los modelos de Cerini, que se aplican también en otros lugares para realizar, sobre todo, los llamados *petos de alamar*, joyas grandes, en forma de media luna, que adornaban en escote de las damas.



Figura 16

El nombre proviene de los elementos de pasamanería a los que imitan, y cuya función era sujetar el corpiño. Así, podemos mencionar, además del gran conjunto de este tipo de joyas existente en el tesoro de la Virgen del Sagrario³⁰ de la Catedral de Pamplona (**Figura 16**), el peto de N.ª S.ª del Rosario en Antequera, en Málaga (**Figura 17**), el del Museo Victoria

²⁶ Datamos esta moda hacia 1680, basándonos en algunos retratos de la escuela barroca madrileña en: Arbeteta Mira, L., “Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada”, Madrid, *Anales del Museo de América*, n.º 15 (en prensa).

²⁷ *El retrato novohispano*, Artes de México, número 25, julio-agosto 1994; portada, contraportada y p. 3. Colección D.ª Concepción Obregón Zaldívar de Velazquez.

²⁸ De las joyas de este gran lienzo, que conocemos por haberse publicado en la revista *Artes de México*, nos hemos ocupado en numerosas ocasiones, siendo uno de los más extensos comentarios los realizados en 2005 y 2006, además del ya mencionado estudio general de 1999, el artículo “Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía” en: *El Fulgor de la plata*, Córdoba, Junta de Andalucía, 2007, y “El Peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII”, *Estudios de Platería 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007.

²⁹ M. C. García Gainza, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991, pp. 78, 78, 132-3, 184-5.

³⁰ Un análisis completo de este conjunto, sus características y dataciones en: Arbeteta Mira, L., “Petos, Lazos y cetro de la Virgen del Sagrario”, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, 2006, pp. 332-335, posteriormente completado con las aportaciones documentales de: Miguélez, C., “El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco”, en: García Gainza, M.C. y Fernández Gracia, R. (coordinadores), *Estudios sobre la Catedral de Pamplona in memoriam Jesús M.ª Omeñaca*, Universidad de Navarra, 2006, Pamplona, pp. 227-249.



Figura 17

& Albert de Londres, procedente del tesoro de N.^a S.^a del Pilar de Zaragoza,³¹ etc. La propia reina Isabel de Farnesio llevó petos de *alamar*, solos o a juego con elementos decrecientes, siguiendo modelos cuyos detalles estarán también presentes en petos de las damas novohispanas. Así, tenemos el retrato de la soberana, obra de Jacinto Meléndez que se custodia en el museo del Prado, fechado con posterioridad a 1716. La gargantilla de perlas ceñida al cuello, con colgante cruciforme de dos cuerpos es parecida al que lleva la joven María de los Dolores Núñez de Villavicencio y Peredo, en un retrato de colección particular que indica su fallecimiento en 1745, aunque aquí ambos elementos se llevan separados.³² Sor Teodora Antonia de Salazar Moctezuma, en un retrato fechado hacia 1753, hoy en paradero desconocido, puede ser otro ejemplo. Otros detalles, como el borde del peto en forma de abanico también se aprecia en los petos novohispanos, como el que lleva la dama de una pintura anónima fechada hacia 1770-90, existente en colección particular,³³ detalle que también se encuentra en otro peto *de alamar*, donación de la marquesa de la Puebla a la Virgen del Pilar, procedente de la venta de 1870, hoy en el museo Victoria & Alberto de Londres, y en el retrato de María de la Luz Padilla y Cervantes, obra de Miguel Cabrera en el Brooklyn Museum de Nueva York,³⁴ pintura donde se aprecia con detalle cómo el peto sujeta ambos lados del jubón.

El motivo del abanico fue moda en toda la península Ibérica, a juzgar por algunos petos portugueses fechados a finales del s. XVII, caso del procedente de una iglesia de Setúbal, de la Fundación Medeiros e Almeida, Lisboa.³⁵

En cuanto al aspecto de las joyas, se distinguen en Europa dos grandes tendencias visibles en el último cuarto del siglo XVII: la incorporación de piedras de colores diversos, por influencia alemana y del Imperio Otomano (las *turquerías* estaban de moda), como citrinos, granates, amatistas y turquesas, que se combinaban con los habituales diamantes, esmeraldas o rubíes, pero montadas total o parcialmente en plata, con elementos esmaltados. A este tipo corresponde toda una gama de joyas, entre las que destacan *ramos* (ramilletes de flores para colocar en el escote o el cabello) o *airones* (tocados para el cabello, en forma de pluma, normalmente con elementos oscilantes, llamados *tembleques* o *tembladeras*) como los conservados en los monasterios de patrocinio real y varios joyeros marianos, además de algunas colecciones particulares.³⁶

La segunda tendencia empleaba el oro, cincelado y calado, con detalles esmaltados al frente, por lo común pétalos y pistilos de las flores montadas en tembladera, y pedrería con predominio de las esmeraldas, algún diamante y, más raramente, piedras rojas. A esta tendencia corresponden petos triangulares y acorazonados, joyas bajo corona o con tembladeras al borde y algunos airones, como el del Museo arqueológico Nacional, catedral de Pamplona (figura 18) y otros. También podía prescindirse totalmente del esmalte, incorporando preferentemente piedras blancas como los diamantes.

³¹ Oman, C., "The jewels of Our Lady of the Pillar at Zaragoza", *Apollo*, vol. LXXX, 1967, pp. 400-406, ha sido mencionados en numerosas publicaciones. Este ejemplar y el dibujado en el fol. N.º 44 v del *Códice del joyel de Guadalupe* son puestos en relación en: Arbeteta Mira, L., 1993, p. 229; Eadem, "La joyería...", 1999, pp. 230-1.

³² Véanse, respectivamente: Mackenzie, Beatriz (coordinadora), *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla, Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999, ills. pp. 88 y 32.

³³ Véase ilustración en: Martínez del Río, Marita, "Joyas coloniales y románticas", en *Artes de México*, n.º 165, año XX, p. 66.

³⁴ Ver ilustración en: Obregón, Gonzalo, "Algunas consideraciones sobre el retrato en el arte mexicano", en: *Reseña del retrato mexicano*, *Artes de México*, n.º 132, año XVII, 1970, p. 77.

³⁵ VVAA: *Een eeuw van shimmering. Diamantjuwelen uit de 17de eeuw*, Amberes, 1993, n.º cat 107, pp. 222-3.

³⁶ Este tipo de joyería esmaltada, con sus correspondientes paralelos y bibliografía, lo hemos comentado en 1998, 1999, 2007, etc.

En los territorios españoles predominó el empleo de joyas de oro, enriquecidas si acaso con diamantes o esmeraldas y con algunos elementos esmaltados. Una serie específica de petos y ramos con tembladeras de flores esmaltadas se documenta visualmente en los exámenes de pasantías barceloneses, como el de Joseph Tramullas, en 1699 (figura 19), los dibujos de donaciones del códice de N.ª S.ª de Guadalupe de Cáceres, entre ellos el n.º 3 del fol. 6r (figura 20) y algunos retratos novohispanos, donde se constata asimismo el uso de estas florecillas esmaltadas sueltas, empleadas en el tocado de la cabeza, como se aprecia en el retrato colectivo de las Fagoaga y el de María Ignacia de Azlor y Echeverz, obra fechada entre 1730-35, hoy en el museo Soumaya.

La modelo luce además una *corbata* similar al ya mencionado conjunto hallado en el pecio de la flota de 1715 y ciertos dibujos del códice de Guadalupe, un ejemplo en el folio 47 r., n.º 1 (figura 21). Este modelo también aparece en retratos de damas de la alta sociedad madrileña, como los de Nicolasa Manrique, Condesa de Valencia de Don Juan o Teresa Francisca de Mudarra y Herrera,³⁷ esta última con un aderezo similar al de la dama mexicana, pero con adición de otra joya, colocada sobre la delantera del vestido. Ambas pinturas están datadas en torno a 1690.

En Portugal se llevaron joyas similares hasta final del siglo, llamadas *laça* (*lazos*), como el ejemplar realizado en Oporto entre 1784-94 que se conserva en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

Por su parte, comprobamos cómo se adoptan los modelos internacionales en los exámenes de platería, y cómo éstos se corresponden con las joyas aún existentes, caso del aderezo hallado



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21

³⁷ Obras atribuidas al pintor Claudio Coello. Ver ilustraciones en: Pérez Sánchez, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la Pintura Madrileña de su tiempo (1650-1700)*, comentarios catalográficos ns. 136 y 137 respectivamente, pp. 302-3. En cuanto a las joyas, ver: Arbeteta Mira, L., 1998, p. 55.



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25

en el pecio de un navío de la flota de 1715, consistente en una rosa, *corbata* de dos cuerpos y pendientes, todo cincelado en roleos vegetales, a la moda, con diamantes.³⁸ Los *pendientes* son parecidos a los del examen barcelonés de Joseph Turrá, en 1701 (figura 22), modelo casi idéntico al que luce Teresa Francisca de Mudarra, con *chorrera de perlas* en el tercer cuerpo, y diseño de *lacitos corbata* en los cuerpos superiores, idea tomada de los repertorios franceses. Las chorreras de perlas fueron moda muy popular en todas las clases sociales, documentadas en la pintura tanto española como novohispana, como veremos más adelante; a veces, el cuerpo de lazos se sustituía por racimos de pedrería o botones, en forma redonda, con o sin lazo intermedio (figura 23).

Otro tipo de joyas, denominadas en francés *carcan*, consistían en una gargantilla muy ceñida a la base del cuello, formada por piezas metálicas iguales, engoznadas, normalmente con adición de pedrería. Sirva de ejemplo, en España, el *carcán* del tesoro de la Virgen del Rosario (figura 24) en Antequera, Málaga,³⁹ o en México, el que lucen las cuatro hermanas mayores de la familia Fagoaga Arozqueta. El minucioso detalle de la pintura permite apreciar sus estructuras de elementos rígidos, seriados, al igual que el *carcán* que lleva Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, “india cacique”, representada en una pintura anónima de 1757 (figura 25) que se conserva en el Museo Franz Mayer.⁴⁰

³⁸ Burgess, R. F. y Clausen C. J, *Florida Golden Galeons. The Search for the 1715 Spanish Treasure Fleet*, Port Salerno, Florida, Florida Classics Library, 1976, il. 38.

³⁹ Ilustración y comentarios sobre esta tendencia y sus paralelos en: Arbeteta Mira, L., “Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía”, en: *El Fulgor de la plata*, Córdoba, Junta de Andalucía, 2007.

Las denominadas *joyas de pescuezo*, constituyeron otra importante moda del siglo XVIII. Estaban diseñadas para ser colgadas del cuello a diferentes alturas, con pasadores en su reverso, para cintas que se anudaban en el cogote. En principio, se llevaron sobre el escote, solas o combinadas con gargantillas de perlas, si bien la evolución de los gustos hizo ir ascendiendo por el cuello, llegándose a sujetar justo debajo de la barbilla.



Figura 26

Las *joyas de pescuezo*, asumen diversas formas, aunque algunas son básicas, como las derivadas de la cruz, que puede ser latina o griega (figura 26), de un solo cuerpo o varios, el lazo con algún otro cuerpo, normalmente la cruz, forma la más frecuente, recogida en dibujos como el n.º 1 del folio 46 r del Códice de Guadalupe. Más tarde, se emplearon joyas de forma similar a algunos petos, con los que pueden confundirse, aunque son piezas concebidas para suspender del cuello, que incorporan elementos florales, de los cuales pueden colgar una o dos guirnaldas centrales. Varios de estos modelos se han perpetuado en la joyería popular española, en numerosas zonas distantes entre sí.

Son muchos los documentos visuales que en los retratos femeninos españoles y novohispanos ilustran sobre la evolución de estas tendencias. Así, en el museo de Historia del Castillo de Chapultepec se conservan dos lienzos interesantes: el retrato de Doña Francisca de Mier y Terán (figura 27) quien luce casi en la base del cuello un rígido adorno de lazo y lágrima, a juego con pendientes de botón, lazo y maza o lágrima y tocado del cabello, completado con un cuajado de florecillas, y el retrato de Ana María Gerruto de Nava y Mota (figura 28), que lleva un modelo más convencional de lazo con cruz, similar a los diseños cordobeses pero, pendiente de una gruesa cadena, cuelga un medallón relicario con copete de lazada e iluminación religiosa, que pudiera estar realizado entre 1750-70.⁴¹ Otro retrato anónimo de dama muestra una joya más alta en el cuello, sujeta por collar rígido de motivos vegetales, en vez de la clásica cinta. Las versiones más comunes de las joyas de lazo y cruz eran de oro con piedras verdes, esmeraldas auténticas o falsas y en oro o plata con piedras blancas (la imitación denominada *estrás* o bien verdaderos diamantes).



Figura 27



Figura 28

⁴⁰ Son notables también el medallón relicario en forma de rosa con copete y el ajustador del cabello. Ver ilustración en: *Artes de México*, n.º 25, p. 46.



Figura 29



Figura 30

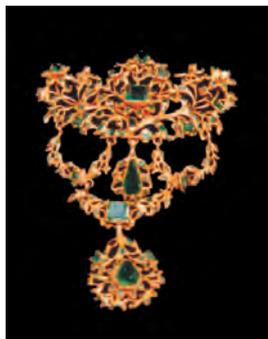


Figura 31



Figura 32

En el tercer cuarto de siglo se pone de moda en la Corte una joya en forma de T, la *devota*, que vemos sujeta bajo la garganta en el retrato de Magdalena de Villaurrutia, Marquesa del Apartado, de la colección Concepción Obregón Zaldívar.⁴² La *devota* remata con una pequeña palomita, similar a la de la orden francesa del Espíritu Santo, que se convirtió en un motivo muy popular de la joyería *blanca* (montura en plata con piedras blancas) europea, lo que se conserva como joyería popular en algunas zonas de Francia, Austria y del sur de Alemania que, a veces, se adornan con piedras de color y esmaltes (figura 29).

En esta magnífica pintura son destacables, además, los elementos que adornan el cabello y el par de grandes brazaletes, modelo poco frecuente en la metrópoli.

Del tipo de joya de gran tamaño con guirnalda colgantes, quedan en España ejemplares excepcionales, como en el mencionado tesoro de la Virgen del Rosario de Antequera, donde se conserva una joya de plata y diamantes, a juego con sus manillas (figura 30), al igual que otra versión en oro con grandes esmeraldas (figura 31).

Esta moda se aprecia en lienzos como el retrato de una dama, del Museo Cerralbo, en Madrid,⁴³ o la pintura que representa a Juana Leandra Gómez de Parada, quien, ataviada con un vestido de miriñaque, al estilo de la corte francesa, posa con ancha cinta negra sobre el cuello, que sujeta una joya de guirnalda, a juego con pendientes del tipo *girandole*, manillas, sortijas de *broquelete* (chatón redondo) y un espléndido par de *catalinas* o *castellanas* (chatelaines) que, con su correspondiente reloj, cuelgan del talle.⁴⁴ No menos importantes son las joyas de parecido estilo que lucen las hermanas Lafora Gay de Arce en su doble retrato, de autor anónimo fechado entre 1770-80.⁴⁵ El detalle de las sortijas de *broquelete* (figura 32), indica una fecha tardía, pues el modelo siguió de moda hasta comienzos del siglo XIX y aparece también en otros retratos, como dos de las hermanas Esquivel Serruto, María Manuela y María Isabel, el primero en el Museo Nacional

⁴¹ Ver ils. En: Maza, Francisco de la y Noriega Flores, Eugenio, "Colonial Painting", *Artes de México*, n.º 92/93, año XIV, 1967, Pp. 100-101.

⁴² Ver ilustración en: *Artes de México*, n.º 25, julio-agosto 1994, pp. 14-5.

⁴³ Ver ilustración y comentario en: Arbeteta Mira, L., 1998, p. 63.

⁴⁴ Ver il. en: *Artes de México*, n.º 25, p. 48, obra en colección particular.

⁴⁵ Ver il. en: Obregón, Gonzalo, *op. cit.*, 1970 il. n.º 5, pp. 36, 79.

de Historia, INAH, y el segundo en colección particular.⁴⁶ Más modesta es la joya con cruz que D.^a Cristina Pablo Fernández Arteaga luce sobre la cinta negra del cuello, un tipo frecuente en las producciones de plata y estrás, que también podían tener, en vez de cruz, una gruesa lágrima colgante, como el ejemplar que se reproduce, en colección particular (figura 33). En las muñecas lleva también las habituales cintas negras, si bien el motivo central, en forma de hebilla (figuras 34 y 35), es ya de corte neoclásico, y corresponde a modelos que sustituyeron los temas florales calados y gozaron de una gran popularidad como se aprecia en la pintura de castas y retratos individuales.⁴⁷



Figura 33

En cuanto a otro tipo de joyas, fueron de gran aprecio las *piochas*, también llamadas *clavos* o *aírones* para el tocado de la cabeza, que consistían en una aguja de metal rematada por uno o varios motivos (flores, pájaros, corazones y otros), normalmente de pedrería (figura 36), que relucían al oscilar sobre las tembladeras de muelle a las que estaban sujetos. Son numerosos y de variadas formas los que aparecen los retratos ya mencionados y otros, por lo que nos limitaremos a plantear la posible procedencia portuguesa de las joyas que luce una dama retratada en un lienzo de colección particular.⁴⁸ Su peto es enorme, al estilo de la corte portuguesa, aunque de diseño anticuado, a juzgar por los cánones españoles, ya que sigue un modelo similar al del examen (figura 37) de Salvador Riera en Barcelona,⁴⁹ fechado en 1699. Sin embargo, los *clavos* o *tembladeras* del cabello son similares a los *trémulos* que se conservan en el museo de Arte Antiga de Lisboa, en forma de flor, paloma o mariposa.



Figura 34 y 35



Figura 36

Como puede comprobarse en estos pocos ejemplos, resultaría interminable mencionar las magníficas series de alhajas que aparecen en los numerosos retratos de damas de la alta sociedad, joyas costosas, a menudo excepcionales y distintas unas de otras como es obvio en las piezas realizadas por encargo.

Por ello, dejaremos el tema en este punto y pasamos de lo singular a lo general, para contemplar las relaciones con el mundo europeo desde otro punto de vista, como es el de



Figura 37

⁴⁶ Ver ils. En: Alfaro, Alfonso, “Espejos de sombras quietas”, *Artes de México*, n.º 25, 1994, pp. 10-11.

⁴⁷ Ver il. en: Cortina, Leonor, “El gesto y la apariencia”, en: *Artes de México*, *op. cit.*, n.º 25, p. 40.

⁴⁸ Ver il. En: Martínez del Río, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁹ Ver il. En: Arbeteta Mira, L., 1998, p. 56.

la sociedad en su conjunto. ¿Qué tipo de joyas llevaban las mujeres del pueblo, qué alhajas se veían por las calles y qué era lo más habitual?

Joyas para todos: una mirada a la “Pintura de castas”

La denominada *pintura de castas* aporta una indudable ventaja, ya que, a diferencia de los retratos individuales donde se marca lo particular y exclusivo, como corresponde a la joyería personal, aquí se nos informa de aspectos generales de la sociedad, reasaltando el aspecto más convencional de cada uno de los personajes pertenecientes a las diversas mezclas raciales y niveles en la escala social, lo que viene determinado por un aspecto-tipo, casi uniforme, al estilo de los trajes populares que, aunque diversos, tienen un denominador común. Se aprecian algunos detalles, como la práctica ausencia de representaciones de petos, lo que viene a indicar que estas costosas joyas no eran comunes, sino reservadas a las clases superiores de la nobleza y las grandes fortunas, que indicaban así su solvencia y prosperidad. Además, cada uno de estos petos parece haberse realizado según diseños específicos, ya que no hemos encontrado dos modelos idénticos, a diferencia de las lazadas de dos o tres cuerpos, cierres de manillas, hebillas de zapatos, botones, etc., que sugieren una fabricación seriada para la exportación.

Ordenando por fechas las ilustraciones de obras publicadas sobre el tema, (para la mención de las correspondientes ilustraciones nos basamos en una obra de Ilona Katzew),⁵⁰ podemos establecer la secuencia siguiente:

Sí se consideran realizadas hacia 1715 las series y escenas sueltas atribuidas a Juan Rodríguez Juárez, vemos como las mujeres de todas clases llevan en esta época los pendientes de aro o botón y chorrera de perlas, que las seguidoras de la moda europea complementan con manillas de perlas y cortos collares (*gargantillas*, *gargantas*, *carcanes*), de los que a veces cuelga una perla central aperrillada o, como se aprecia en otras series, una pequeña cruz, del tipo *croix à la Jeannette*.

Al igual que en los medios rurales castellanos, se utilizan broches de capa con motivos florales y calados, de muy diversos diseños (figura 38), mientras que se emplean indistintamente botones de varios tamaños y tipos para el realce de mangas y calzones y sujeción de cuellos, puños, casacas y otras prendas.



Figura 38

⁵⁰ Katzew, Ilona, *La pintura de castas*, Madrid, Turner/CONACULTA, 2004, *passim*. Las citas que a continuación se mencionan, se refieren a las ilustraciones y su catalogación como obras pictóricas, sin que las joyas representadas hayan sido objeto específico de estudio.

Se documenta también la antigua tradición de la medalla protectora, el medallón relicario con *Agnus Dei* o reliquia, colocado a veces sobre el cuerpo de los niños y mujeres con escarapelas de cintas en colores vivos.

La serie fechada hacia 1715, que se conserva parcialmente en Breamore House, Hampshire, Inglaterra, muestra en la escena *De español y mulata produce morisca*,⁵¹ el uso de pendientes aro y chorrera y de un broche de capa con motivos vegetales calados.

Por su parte, el cuadro *De español, Y de india produce Mestiso*,⁵² incluye a un lactante que lleva prendido un medallón-relicario oval, simple, que contrasta con el marco historiado, posiblemente de filigrana, con ventana de grueso viril abombado, visible en el cuadro titulado *De Español e India...*, parte de otra serie del mismo autor, también fechada en torno a 1715 y en colección particular mexicana.⁵³

En la misma serie, la representación: *De Castiso y Española produce española*,⁵⁴ reproduce los habituales pendientes de un cuerpo y chorrera y manillas, además de una cadena con medallón. Curiosamente, la mujer representada como española no sigue la moda europea, salvo en el uso de las perlas. Son también destacables los botones decorativos en la manga del castizo, cuyo atavío sí se corresponde con modelos peninsulares (figura 39). Otras clases sociales reproducidas en la misma serie, como la morisca y la mulata correspondientes a la escena *De Español, y Mulata...*⁵⁵ llevan los consabidos pendientes de botón y chorrera, si bien el artista se ha esforzado en reproducir un complejo diseño en el broche de capa que lleva la mulata, con lo que parecen figuras caladas y enmarcadas por roleos.



Figura 39

Finalmente, consignamos que el cuadro existente en el Museo de América denominado *Desposorio de Indios*, atribuido asimismo a Juárez y fechado también en 1715, incluye un personaje femenino, la madrina, ataviada a la moda europea que, a pesar del estilo convencional, guarda cierto parecido físico con la figura de la *española* citada más arriba, y lleva, como ésta, un medallón colgante.⁵⁶

Avanzando el siglo, tenemos la serie de José de Bustos, fechada hacia h. 1725, en colección particular de París.⁵⁷

De Español y Yndia produce mestisa..., presenta a la india llevando una gargantilla de perlas de la que pende una crucecita, mientras que cuelgan de sus orejas los pendientes de aro y chorrera, un modelo que se repite en muchas otras escenas de la serie.

⁵¹ *Ibidem*, fig. 12, p. 13.

⁵² *Ibidem*, fig. 8, pp. 50-1.

⁵³ *Ibidem*, fig. 77, p. 72.

⁵⁴ *Ibidem*, fig. 78, p. 73.

⁵⁵ *Ibidem*, fig. 79, p. 74.

⁵⁶ *Ibidem*, fig. 82, p. 80.

⁵⁷ *Ibidem*, fig. 93, p. 90.

En una colección particular mejicana se conserva una serie anónima que se ha datado en fecha algo más tardía, entre 1730 y 1750. La composición denominada *De española y castizo prodvze español*⁵⁸ presenta una dama que sigue la moda cortesana, con *lazo* y *chispas* en el cabello, pendientes *girandole*, *ahogador* de dos vueltas de perlas, combinado con cruz sujeta por cinta negra, rozando casi el escote, manillas de perlas de tres vueltas y brazaletes, detalle local. El niño lleva un medallón dorado sujeto por un lazo rojo. En otros cuadros de la serie aparece otro niño, en este caso un bebé, con cinturón de lactante, del que cuelgan diversos dijes, como un relicario ochavado, medallón redondo y chupador.⁵⁹ El uso de este tipo de dijes, especialmente los de función profiláctica, como la higa o mano de gesto fálico, han sido frecuentes en las zonas rurales españolas hasta entrado el siglo XX, (figuras 40 y 41) y la costumbre existe asimismo en varias zonas de México.



Figura 40 y 41

La moda de combinar collar de perlas con cinta y joya colgante proviene de la Corte, como se aprecia en el retrato de la propia reina María Luisa de Saboya, fechado hacia 1708 y atribuido a Juan García de Miranda, obra que se conserva en el Monasterio de El Escorial en Madrid. Esta moda fue seguida también por los estamentos nobiliarios de la sociedad novohispana, como se aprecia en el retrato de la familia Fagoaga, ya citado, y otros, como el Juana María Cortés Chimalpopoca, obra anónima, fechada en 1732 conservada en el Museo nacional de Historia,⁶⁰ el de D.^a Gertrudis Antonia Roldán, que se conserva en colección particular, destacable también por el gran peto con iluminación central, posiblemente de esmalte pintado,⁶¹ o D.^a Isabel Rosa Catalina de Ceballos Villegas, condesa de San Mateo de Valparaíso, obra anónima fechada hacia 1730, en la col. Lake.⁶²

Se ha datado en fecha algo más tardía, hacia 1740, la serie firmada por Luis Berrueco,⁶³ conservada en una colección particular de Palma de Mallorca, en las islas Baleares. En la escena denominada *Castiso con Española, sale Español* se aprecia la diferencia de atuendo entre el hombre y la mujer con su hijo, vistiendo éstos a la moda europea, ella con la gargantilla habitual de perlas

⁵⁸ *Ibidem*, fig. 23, p. 18.

⁵⁹ *Ibidem*, fig. 26, p. 19 “De español y morisca prodvze albino”.

⁶⁰ VVAA, *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla de los Ángeles, 1999, il. p. 50.

⁶¹ *Ibidem*, n.º cat. 17, p. 68 (il.) y 174 (cat.).

⁶² N.º cat. 8, pp. 108 (il.) y p. 172 (cat.).

⁶³ *Ibidem*, fig. 54, p. 34.

y una colgante, manillas de tres vueltas , pendientes de racimo y, como complemento, el cordón negro del que pende una joya semioculta en el escote. Aquí se resalta cómo el resultado de la unión de la pareja, el niño *español* adquiere, como la madre, un estatus que se refleja en atuendo, al seguir la moda cortesana de casaca y sombrero *a la federica*.

Firmada y fechada en 1761, la serie de Juan Patricio Morlete Ruiz, en colección particular, muestra la evolución de la moda en el virreinato, que adopta ya, en el caso femenino, ciertas peculiaridades como el ancho volante de tul, encaje o lamé dorado que remata la falda, mientras que las joyas reflejadas demuestran la aceptación general que tuvieron ciertas *joyas de pescuezo*, concretamente los lazos de dos o más cuerpos con cruz, a veces pendientes de un *carcán* o bien de una cinta de seda negra. Véase, por ejemplo, las escenas *De español y Castiza...*, *De Español y Mulata...*; y *De Español y Morisca...*,⁶⁴ en las que aparecen los personajes femeninos llevando *lazos de pescuezo* que, en el caso de la mujer morisca, permiten apreciar su diseño y el color de las piedras, posiblemente esmeraldas, mientras que en el caso de la niña *morisca* de la escena 5 de la serie, parecen piedras oscuras, sujeta la joya por una cinta rizada. En España se conservan numerosos ejemplares de estos lazos, reflejados en los dibujos de exámenes de maestría de Granada, Pamplona, Barcelona y otras localidades como Sevilla, de interés particular en este caso pues era el lugar de salida y atraque de la Flota de Indias, y donde en el libro del Colegio de San Eligio,⁶⁵ se pueden observar numerosos diseños y variantes de este modelo, realizados a partir de 1754, si bien los ejemplares físicos que aún se encuentran por Andalucía suelen llevar la marca de Córdoba (figura 42).

La famosa serie de Miguel Cabrera, prácticamente contemporánea de la anterior, ya que fue realizada en 1763, se reparte entre el Museo de América y una colección particular mexicana.



Figura 42

Este conjunto es uno de las más detallistas en lo que a joyas respecta, reproducidas éstas con absoluta fidelidad. La pintura n.º 1 *De Español e India...* (figura 43),⁶⁶ nos informa que se continuaban usando los pendientes de aro y chorrera, alhaja común que contrasta con las reproducidas en otra escena,⁶⁷ la n.º 2 *De Español y Mestisa...* (figura 44), de la que hemos realizado un estudio específico,⁶⁸ si bien podemos aportar en esta ocasión algunas novedades que lo complementan, como es la similitud del lenguaje técnico del collar que lleva la niña *castiza*, sujeto en la mitad

⁶⁴ *Ibidem*, figs. 104, 106 y 107, pp. 95, 96 y 97 respectivamente.

⁶⁵ Sanz Serrano, M. Jesús, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, 1986.

⁶⁶ Katzew, *op. cit.*, fig. 116, p. 116.

⁶⁷ *Ibidem*, fig. 110, p. 115.

⁶⁸ Véase: arbeteta Mira, Letizia, “Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la Colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada”, *Anales*, n.º 15, Madrid, Museo de América, (en prensa).

del cuello, con joyas de comienzos del siglo y aún anteriores, caso del carcán español, quizás de finales del s. XVII, datado entre 1700 y 1720, que se conserva en el Victoria&Albert Museum de Londres.⁶⁹ La joya de la madre tampoco parece plenamente a la moda de la metrópoli, ya que se corresponde con el dibujo de una pieza similar, examen realizado en Barcelona por Francesc Pol en 1728 (figura 45), pero existen modelos similares en otras series, por lo que se plantea un problema de desfase entre la fecha de la pintura y la de los diseños, lo que pudiera obedecer también a una selección intencionada, donde la presencia de joyería anticuada aluda al concepto de *joya de familia*, lo que implica una situación familiar desahogada en varias generaciones, contraria al concepto de riqueza rápida con el que se asociaba a los indios. Por otra parte, modelos similares han permanecido vigentes en la joyería popular del Noroeste de España (figura 46) y Portugal, donde reciben el nombre de *sequilé*.



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46

Como contraste, la escena n.º 4 *De Español y Negra...*,⁷⁰ ofrece una novedad como es la presencia de un broche en forma de estrella, que parece bisutería realizada con estrás (vidrio de imitación del diamante), posiblemente importada de Europa a partir de los años 50 del siglo.⁷¹ Finalmente, anotaremos que la *albina* del cuadro n.º 7 *De Español y Albina...*, aunque luce las consabidas perlas (modelo que, como el resto de la joyería representada, difiere únicamente en su colocación en la mitad del cuello en vez de sube la garganta, como se usaba a principios del siglo), no lleva manillas sino un brazaletes, joya específica, no frecuente en el ámbito de la Península, que aparece continuamente reflejada en la pintura de castas.

Dos series han sido fechadas en el mismo arco temporal, 1770-80, ambas en colecciones particulares: la de José de Páez y una segunda firmada por Buenaventura José Guiol.

En una escena de la primera, *De español y castiza español*,⁷² observamos que la *castiza* lleva una *rosa de pescuezo* similar a la mencionada de la *india* en la serie Cabrera. Tampoco lleva manillas, aunque sí pendientes de dos cuerpos. La pintura n.º 9, titulada: *De español y Alvina, Tornatrás*,⁷³ reproduce una joya similar, aunque acompañada esta vez por brazaletes de oro y

⁶⁹ La datación nos parece más tardía, en torno a 1710-20, cf: Walgrave, Jan, n.º 60 “Necklace with pendant”, en: *Een Eeuw van schittering*, Amberes, Artwerpen, 93, 1993, pp. 160-1.

⁷⁰ Katzew, *op. cit.*, fig. 117, p. 102.

⁷¹ *Ibidem*, figs. 110, 116, 117, 119, pp. 200-203 respectivamente.

⁷² *Ibidem*, fig. 34, p. 23.

⁷³ *Ibidem*, fig. 41, p. 27.

manillas de cinta azul y blanca, con su hebilla. La moda de los *rubans* o cintas de listas bicolors alcanzó su auge hacia los años 1770-90, lo que se corresponde con las fechas de datación de esta serie. Estas cintas y otras novedades eran importadas de Europa en grandes cantidades.

Por su parte, Buenaventura José Guiol refleja un interesante fenómeno, como es la importación, desde Europa, de aderezos de bisutería con pedrería de colores algo estridentes, rojo, verde, azul, que imitan los diamantes de color, preferidos por las cortes europeas del rococó. Aunque aparecen alhajas con piedras de color en otras series (incluso la *india* de Cabrera, repetidamente mencionada, lleva botones de vidrios azul intenso), resalta la escena n.º 2, *De español y Castiza nace Española*,⁷⁴ en la que la dama que muestra sus cartas luce un *carcán* con pinjante, pendientes *girandole* en pasta azul, que se complementan con manillas de cintas del mismo color y cierre oval con orlas de piedras azules y ventana con iluminación (figura 47), otra moda de origen cortesano, que se refleja también en la escena n.º 6 de una tercera serie, la de Ramón Torres, *De Español y Morisca...*,⁷⁵ si bien aquí son piedras blancas o diamantes. La forma del *carcán* de la *castiza* pintada por Guiol es la misma que el de la mulata del n.º 10 de este conjunto *De Albarazado y Mulata...*,⁷⁶ y lo mismo sucede con los pendientes, similares a los conservados en la Catedral de Santo Domingo, que siguen la moda de las pasta de colores, y son variaciones del modelo *girandole*.⁷⁷ El museo de América conserva una importante serie, que perteneció a la marquesa de Negrón, firmada por Andrés de Islas en 1774, de la que también hemos analizado los cuadros diversos en los que aparece este tipo de joyas (figuras 48 y 49), así como sus paralelos en Portugal y España. La joyería de piedras de color nace por una parte del gusto cortesano por los diamantes de color, por de otra parte por los topacios imperiales hallados en Brasil, de otra. Se refleja también en los exámenes de platería, entre ellos el de Carlos Bosch en Barcelona (figura 50),



Figura 47



Figura 48 y 49



Figura 50

⁷⁴ *Ibidem*, fig. 45, p. 28.

⁷⁵ *Ibidem*, fig. 151, p. 123.

⁷⁶ *Ibidem*, fig. 155, p. 125.

⁷⁷ Ver comentario y nota 59 de: Arbeteta Mira, L., "Precisiones...", 2007, (en prensa).

fechado en 1742, que diseña un aderezo cuajado de piedras rojas.⁷⁸ Estas y otras novedades, como el modelo de manillas que conviven con prácticas tradicionales, caso del empleo de higas y amuletos para los bebés, (figura 51).



Figura 51

Nos detenemos en este punto, dejando para otra ocasión el análisis de otros muchos elementos visibles en estas series costumbristas, tanto de la joyería femenina como de los complementos del traje de ambos sexos, la mayor parte fabricados en España y distintos países de Europa, enviados desde la Península y reunidos allí por el comercio internacional, siempre atento a las novedades de la moda como fuente segura de grandes ganancias.

Para quien mira atentamente, la variedad de estas pequeñas —aparentemente insignificantes— alhajas, constituye toda una fuente de información acerca de una sociedad plural, extrovertida y de intensa vida pública. Aun con tan someros ejemplos, creemos haber demostrado que en los diferentes estamentos de la sociedad novohispana existía un gran interés por la moda y el lujo, reflejo de una actitud colectiva, el amor a la vida, al color y a la variedad, que algunos creyeron rayano en el hedonismo. Esto hizo que, a lo largo de los siglos, toda novedad procedente de ultramar fuera inmediatamente adoptada, conservando y transformando en propio aquello que era mayor agrado. Y es quizás por ello que, en el amplio catálogo del retrato mexicano, encontramos ejemplos de joyería muy parecidos a los que, al otro lado del océano, llevaban las españolas y españoles de la metrópoli quienes, a su vez, trasmitían las modas europeas al continente americano.

⁷⁸ *Ibíd.*, véase nota 44, que reproducimos: “Las piedras rojas parece que también estuvieron de moda, aunque menos usadas que las azules, quizás por ser más caras. Un ejemplo en la escena “De Español, y Morisca naçe Albino”, n° inv. 1980/3/6, donde la mujer lleva pendientes de este color, a juego con las cintas. Se documentan también en un aderezo dibujado para un examen barcelonés de 1742 (Arbeteta, Letizia, 1998, p. 61), y no creemos que se trate de rubís, sino de vidrios de imitación.”