

JOYERÍA EN NAVARRA 1550-1900



Ignacio Miguéliz Valcarlos

El libro *Joyería en Navarra. 1550 – 1900* recoge el estudio de este arte a lo largo de tres siglos y medio, analizando tanto las obras realizadas en Navarra como las venidas de fuera. También considera la figura del platero de oro, autor de estas piezas, así como las normas que regularon su formación y su actividad. Las joyas que se presentan exceden el ámbito navarro para imbricarse en el contexto español e internacional gracias a la movilidad que tuvieron obras, diseños y plateros entre España, Europa y América a lo largo de los siglos estudiados. Se incluyen alhajas conservadas en tesoros eclesiásticos y en colecciones públicas y privadas, estas últimas de muy difícil acceso debido a la desconfianza que mostrar este tipo de obras genera en sus propietarios. La mayoría de estas joyas son de origen civil y sus tipos, técnicas y materiales fueron evolucionando según las modas cambiantes de la sociedad en la que se crearon, siendo un elemento imprescindible de representación, gracias al cual se diferenciaban clases y jerarquías sociales. Dentro del abanico temporal abarcado en el libro, destacan por su importancia y excepcionalidad tres conjuntos, el tesoro de la Virgen del Tesoro de la catedral de Pamplona, el *Libro de exámenes de los plateros de Pamplona (1691-1832)*, y la colección del violinista Pablo Sarasate del Ayuntamiento de Pamplona.

Portada:

Peto. España. Pamplona. Juan José de la Cruz. Primera mitad del siglo XVIII. Oro y diamantes talla rosa. 7,6 x 9,6 x 1,5 cm. Pamplona. Catedral de Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.

JOYERÍA
EN NAVARRA
1550-1900

Ignacio Miguéliz Valcarlos

EDITA

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

AUTOR

Ignacio Miguélez Valcarlos

FOTOGRAFÍAS

- © Ignacio Miguélez Valcarlos
- © Larrión & Pimoulier (Figuras nº 04, 06, 13, 14 y 16. Piezas nº 010, 021, 039, 043, 044, 045, 055, 067, 078, 079, 080, y 081)
- © José Ignacio Riezu Boj (Figura nº 17)
- © Archivo Municipal de Pamplona (Pieza nº 040)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Calle Mayor www.callemayor.es

Depósito Legal NA 2733-2018

ISBN 978-84-8081-624-3

ÍNDICE

Prólogo	7
Introducción	9
1. Razón social del enjamiento: clases privilegiadas e imágenes religiosas	13
2. Plateros de oro en Navarra	17
2.1 Ordenanzas del gremio de plateros de Pamplona.....	20
2.2 La formación del platero de oro	23
2.3 El libro de exámenes de plateros de Pamplona	26
3. Joyería en Navarra	29
3.1 Joyería del siglo XVI.....	33
3.2 Joyería del siglo XVII	40
3.3 Joyería del siglo XVIII.....	54
3.4 Joyería del siglo XIX.....	80
Bibliografía	94

A Helena y Lucas

PRÓLOGO

El libro que ahora tiene el lector en sus manos trata de un tema que, aunque ya había despertado atención en España en los últimos años entre los investigadores, no se había abordado de manera monográfica en Navarra, por lo que era un capítulo pendiente dentro de la historiografía española. Por esta razón, el doctor Ignacio Miguéliz, reconocido especialista en la platería guipuzcoana a raíz de la lectura de su tesis doctoral (2004), se ocupó en paralelo –desde el año 2000 hasta 2016– de ir recopilando información y redactando trabajos diversos para revistas y congresos sobre la joyería existente en Navarra. Hoy, con la actualización de nuevas investigaciones y hallazgos, ve la luz este libro en el que se reúnen más documentos y piezas que permiten al autor configurar la trayectoria de este arte en el amplio arco cronológico propuesto, que abarca desde el siglo XVI hasta el XIX. En esta etapa se estudian tanto las obras ejecutadas por los plateros de oro que trabajaron en Navarra, bien nacidos en esta región o foráneos establecidos en ella, como las joyas que llegaron del exterior, fruto de compras o donaciones.

Estudiar la joyería de una forma tan seria y científica como se hace en esta oportunidad implica sortear muchas dificultades porque este arte está sujeto, más que ningún otro, a una gran movilidad por su fácil transporte, lo que le lleva a poder ser trasladado frecuentemente de un lugar a otro sin que se pueda fijar su origen, y también porque es un arte muy sometido a los cambios estilísticos que llevan a las joyas bien a su total desaparición, a su readaptación o bien a la repetición de modelos que encubrirán sus verdaderas cronologías.

El elenco de piezas aquí reunidas fue localizado en diversos templos y monasterios femeninos, siendo la mayor parte de origen civil aunque de uso devocional, y casi todas destinadas al adorno de las Vírgenes que se veneran en Navarra, como la de la Cama del convento de Tulebras, la Virgen de Araceli en Corella o las del Camino y de las Maravillas de Pamplona, siendo particularmente afamada la de la colegiata de Roncesvalles o la del Sagrario de la catedral de Pamplona, que es la que reúne en la actualidad mayor número de joyas, sin tampoco olvidar las que conforman el ajuar de San Fermín, en la iglesia pamplonesa de San Lorenzo. Pero, además, el doctor Miguéliz no se queda solo en estudiar los repositorios religiosos de relativa facilidad en su localización, sino que va más allá al introducirse en varias colecciones privadas, cuando esta es una tarea mucho más difícil por la desconfianza que supone “enseñar un tesoro” que únicamente estaba reservado a los íntimos de la familia.

Muchas y muy interesantes por su relevante mérito artístico son las joyas que se estudian a lo largo de estas páginas, especialmente las que cubren los siglos XVII y XVIII, pues las conservadas del XVI son muy sencillas y escasas debido precisamente a su antigüedad. Entre las primeras destacaríamos el *airón* de la Virgen del Sagrario por su rareza dentro de este tipo de piezas conservadas en España; y de siglo XVII el ejemplar que, a nuestro juicio, es el más emblemático: la *rosa de pecho* de la Virgen de Roncesvalles, cuya esmeralda central se creía obtenida por Sancho VII el Fuerte en la batalla de las Navas de Tolosa (1212), cuando en realidad se desmonta aquí esta creencia popular al poner de manifiesto que se trata de una esmeralda colombiana traída, muy posiblemente, con posterioridad a 1649, puesto que en este año aún no figura incorporada al inventario del joyel de la Virgen. Así pues, el origen americano de esta singular y admirada pieza vendría avalado no solo por el análisis de la esmeralda que remite hasta los yacimientos de Muzo, en Colombia, sino porque existen

ejemplares andinos con los que guarda analogía comparativa, como la *rosa* que aparece sobrepuesta en el astil de la custodia del convento de Santa Teresa, en Arequipa (Perú). Asimismo, es muy especial la *venera* que se guarda en el convento de las benedictinas de Estella, por estar labrada con la técnica de la filigrana, mientras que la cruz de Calatrava está sobrepuesta y cubierta de esmalte rojo traslúcido.

Sin duda, las joyas más abundantes numéricamente hablando son las catalogadas dentro del siglo XVIII, estudiadas muchas de sus tipologías en comparación con las piezas de los exámenes que aparecen en el *Libro de Dibujos de los plateros de Pamplona (1691-1832)*, que es una verdadera “joya” bibliográfica, por inexistente en la mayoría de los centros artísticos de platería española. Varios factores contribuyeron a que la joyería de esta centuria impulsara su florecimiento, desde la recuperación económica del país, al lujo y la magnificencia que trajo la nueva dinastía borbónica y con ella un cambio de gustos en los que a la influencia francesa aportaría nuevos modelos y técnicas. El repertorio de joyas es muy variado: desde broches, petos o brocamenantones (entre otros el de la Virgen del Camino, el de la Virgen de la Merced de Corella, o los cuatro que el platero pamplonés Juan José de la Cruz labró para el ajuar de Nuestra Señora del Sagrario), *coronas y rostrillos, cadenas, cruces y pectorales* (opulento el de San Fermín que regaló el virrey del Perú marqués de Castelfuerte en 1730), *encomiendas, hábitos* (como el de oro y diamantes en forma de corazón colocado en el cetro de la Virgen cate-dralicia del Sagrario) y *veneras, rosas de pecho, “joyas de pescuezo”, lazos, pendientes, rosarios y sortijas* (como la colombiana que el obispo Zelaya y Vergara envió desde Popayán en 1775 para San Fermín).

El agitado siglo XIX, con las guerras y desamortizaciones, llevó a la desaparición de una gran parte de los tesoros eclesiásticos, produciéndose en él un notable cambio en los gustos artísticos que se moverán desde el aprecio por la corriente neoclásica hasta la romántica de mediados de siglo, cayendo finalmente en el eclecticismo finisecular. De las joyas, masculinas y femeninas, desaparecen prácticamente las de carácter devocional, pasando a potenciarse las de uso personal (*alfileres de corbata, botonaduras, gemelos, bastones, brazaletes, broches, pendientes y sortijas*). De entre todas estas son, a nuestro juicio, las alhajas masculinas del músico pamplonés Pablo Sarasate las que, donadas al Ayuntamiento de Pamplona, constituyen el conjunto más sobresaliente por reunir en este legado piezas elaboradas en las principales joyerías de Europa.

Quiénes se acerquen a las páginas de este libro encontrarán que la erudición y el rigor científico con que se han tratado no le restan amenidad, porque el autor, con pluma fácil, ha redactado su contenido con una prosa ágil y muy clara, que se lee sin esfuerzo y permite la comprensión nítida de las propuestas y los análisis planteados. En suma, este libro se elogia por sí solo, y al poner punto final a estas líneas prologales debemos felicitar al doctor Ignacio Miguélez por su dedicación al tema y por la conclusión del mismo tan brillantemente, pues con él se cierra un capítulo de la joyería española que estaba pendiente y del que Navarra forma parte importante. Pero todo este esfuerzo habría quedado baldío de no haber sido por la generosa iniciativa de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro que decidió editarlo, permitiendo que esta obra quede para la posteridad siendo de consulta obligada, así que vaya por delante nuestro reconocido agradecimiento a esta institución por incluir *La Joyería en Navarra (1550-1900)* entre la lista de sus publicaciones.

Cristina Esteras Martín
Madrid, octubre de 2018

INTRODUCCIÓN

El estudio de la joyería conservada en Navarra, tanto la realizada por maestros locales como la de las piezas venidas de fuera, era una labor pendiente dentro de los estudios de Arte en nuestra Comunidad. Con este trabajo queremos paliar esa laguna y ofrecer una primera aproximación de la situación de esta materia en Navarra. A través de estas páginas vamos a comprobar el trabajo y la formación de los plateros de oro, y de cómo esta venía marcada por las ordenanzas de la Hermandad de plateros de Pamplona. Estos aspectos han sido ya tratados en contextos globales sobre la platería en Navarra por Concepción García Gainza y Asunción y Mercedes de Orbe Sivatte, pero siempre orientados a la labor de los plateros de plata. A lo largo de este estudio vamos a hacer una aproximación a las piezas conservadas en Navarra, principalmente en ajuares eclesiásticos, pero también en colecciones particulares. El acceso a estas últimas no siempre es fácil, debido a las suspicacias que genera en sus propietarios el publicar obras que, generalmente, tienen en sí mismas un alto valor crematístico. Así, aunque en este trabajo hemos podido incluir joyas procedentes de varias colecciones privadas, se han quedado para otra ocasión otras alhajas pertenecientes a diferentes particulares.

En este trabajo se recogen piezas ya conocidas, como los tesoros de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona o el de San Fermín¹, también de la capital, junto a otras obras y conjuntos totalmente inéditos. Debido a las limitaciones de esta publicación, el estudio se ha acotado a aquellas tipologías consideradas desde un punto de vista más estricto como joyas. Han quedado fuera alhajas que entrarían dentro de lo que consideramos como *objects de vertu*, caso de las empuñaduras de bastón o de las pitilleras y cajas de tabaco, así como una serie de piezas devocionales, como las medallas o relicarios, debido a su producción en serie, su vinculación con la joyería popular y al límite difuso entre su condición de joya y objeto religioso.

De esta forma, en esta publicación hemos querido plasmar un acercamiento a la joyería en Navarra² a lo largo de tres siglos, desde el seiscientos al novecientos, analizando la situación de los maestros que realizaron estas piezas, así como las obras que han llegado hasta nuestros días. Con la intención de hacer el texto más comprensible y ligero, hemos prescindido de las referencias exhaustivas a la documentación, omitiendo el análisis documental de los joyeros eclesiásticos y civiles existentes en Navarra a lo largo de estas centurias, así como de las piezas desaparecidas que se recogen en las mismas.

1 MIGUÉLIZ VALCARLOS, I. “El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco”, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Estudios sobre la catedral de Pamplona. In memoriam Jesús María Omeñaca*, Pamplona, 2006, pp. 227-258; y “El tesoro de San Fermín. Donación de Alhajas al Santo a lo largo del siglo XVIII”, en *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 2, Pamplona, 2007, pp. 297-320.

2 Un acercamiento a la joyería barroca en Navarra a partir del análisis de las piezas que figuran en el *Libro de exámenes de los plateros de Pamplona* lo podemos ver en GARCÍA GAINZA, M.ªC., “Platería y joyería” en FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El arte del Barroco en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2014, pp. 400-403.

El estudio del arte de la joyería en España es todavía una tarea pendiente para los investigadores; aunque cada vez cobran más peso e importancia, son pocos los trabajos dedicados al análisis de los diferentes centros productores, de las obras, o de los maestros que las hicieron. Pionero en esta materia fue el libro de Priscilla E. Muller *Jewels in Spain*, editado en 1972 y reeditado en español y con añadidos en 2012. A este libro le siguieron tres exposiciones comisariadas por Letizia Arbeteta Mira Ansorena. *150 años en la joyería madrileña* en 1995, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII* en 1998 y *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano* en 2003, así como las tesis doctorales de Amelia Aranda Huete, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio* y Dolores Mármol Marín, *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Junto a estas publicaciones hay que citar también estudios concretos de diversos joyeros eclesiásticos, como los de las vírgenes del Pilar de Zaragoza, de Guadalupe de Cáceres, de Gracia de Carmona, de las Nieves de Santa Cruz de la Palma, del Sagrario de Pamplona y de San Fermín, en la misma ciudad, así como el catálogo *El Fulgor de la plata* en el que se recogen diferentes piezas barrocas de joyería labradas o conservadas en Andalucía. A esto habría que sumar numerosos artículos en revistas especializadas, monografías y catálogos, que recogen notas puntuales sobre autores, piezas, colecciones o documentación.

Como podemos ver, la bibliografía española sobre el tema no es muy abundante, a lo que hay que añadir la dificultad para acceder a las piezas conservadas. Por lo general, y debido al valor económico que pueden tener las alhajas objeto de estudio, los coleccionistas particulares o las familias propietarias de joyas históricas son reacias a mostrarlas, por lo que la mayoría de obras que se conocen proceden bien de museos y fundaciones, o bien de tesoros eclesiásticos. Las alhajas conservadas en tesoros eclesiásticos llegaron como objeto de donación de los fieles a sus imágenes de devoción, lo cual va a ser una constante a lo largo de la historia debido a la profunda imbricación de la religión en la vida diaria en España a lo largo de la Edad Moderna. Gracias a ello numerosos templos reunieron importantes ajuares de joyería, cuya parcial conservación ha permitido que hoy día conozcamos numerosas tipologías de joyería que de otra manera se hubiesen perdido. Sin embargo, muchos de los conjuntos reunidos por la iglesia han desaparecido, ya que, debido a que las piezas tenían un valor crematístico, se fundieron joyas antiguas para realizar otras nuevas, se sufrieron robos de alhajas, sobre todo durante las guerras que asolaron España a lo largo del siglos XIX, y se vendieron para, con el importe obtenido, sufragar otros gastos de la iglesia. Todo ello ha hecho que sean pocas las piezas históricas que han llegado hasta nuestros días en España, descendiendo en número según nos vamos alejando cronológicamente.

Complicación añadida al estudio de la joyería es la dificultad de determinar con precisión los talleres de elaboración de estas alhajas, por un lado debido a la movilidad que tienen estas piezas, gracias a su fácil transporte, y por otro a causa de la repetición de los modelos en los diferentes talleres. En ocasiones, gracias a los materiales o a las características técnicas y estilísticas que presentan, podemos adscribirlas a centros de producción concretos que posteriormente exportaban estas piezas, aunque bien podían realizarse también en talleres locales. En España uno de los centros joyeros tradicionales fue el de Córdoba, que posteriormente vendía por medio de comerciantes y plateros ambulantes su producción en ferias y mercados. Así, la Real Junta de Comercio y Moneda de Madrid concedió en 1765 una Real Cédula a los plateros cordobeses con el privilegio de no pagar derecho alguno en las ciudades y ferias donde vendiesen sus alhajas

y obras de plata³. En las ordenanzas de la Hermandad de plateros de Pamplona se reguló la presencia de artífices y comerciantes en ferias y mercados, y el control que había que tener sobre las piezas que vendían. Gracias a los materiales o las técnicas utilizadas vamos a ver también la importación de joyas de talleres foráneos, tanto de obras ya terminadas, como de otras a las que se les colocaba o cambiaba la montura en centros locales, así como también de materiales venidos de fuera, como las perlas y esmeraldas americanas que llegaron con abundancia a España a partir del siglo XVI.

3 PÉREZ GRANDE, M., “La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII”, en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1982, pp. 273-289.

1. Razón social del enjoramiento: clases privilegiadas e imágenes religiosas

Una de las características de las alhajas aquí recogidas es que, junto a condicionantes como la calidad técnica, la artísticidad, el estar a la moda o la belleza, que eran buscados a la hora de su encargo y de lucirlas, tenía también una condición inherente a ellas, y es la del valor económico. Estas piezas están realizadas con metales nobles y piedras finas, o en su defecto con materiales que las imitan. Debido a ello, su posesión denotaba en el propietario una solvencia económica y una posición social elevada, en principio vinculada a las clases nobles.

A lo largo del siglo XVI y el siglo XVII se promulgaron numerosas órdenes y pragmáticas buscando el control en la utilización de objetos de artes suntuarias, desde la indumentaria a las joyas, intentando evitar el gasto excesivo y el derroche en una época en que las crisis económicas se sucedían en la Monarquía Hispánica. Sin embargo, tanto los retratos del momento como la documentación nos indican que, empezando por la Corte, estas órdenes y pragmáticas se incumplieron sistemáticamente. Parece ser que, en realidad, esta normativa estaba más dirigida a evitar que aquellas personas no pertenecientes a la nobleza, y que habían hecho fortuna al amparo de los negocios o la administración, usasen este tipo de elementos vinculados a estamentos sociales más elevados, y por tanto se pudiese distinguir perfectamente y sin problemas a los miembros de cada clase.

Al mismo tiempo, las clases populares imitaban y copiaban las joyas lucidas por la nobleza, pero realizadas en materiales más pobres, como plata y materiales más económicos, piedras de imitación, vidrios, madera, etc. Muchos de los modelos utilizados en esta última serán copiados por la joyería popular de manera repetitiva a lo largo del tiempo, llegando hasta nuestros días incorporándose al acervo de la joyería regional tradicional, formando parte por ejemplo de los trajes regionales. En muchos lugares estos

diseños perdurarán hasta nuestros días, repitiendo los modelos, convirtiéndose en parte de la identidad de la región⁴.

En el caso masculino, la identificación de la clase social con el uso de determinadas joyas es una señal de identidad. De hecho, una de las principales alhajas utilizadas por los hombres a lo largo de estos siglos es el hábito de órdenes militares, cuya pertenencia estaba únicamente permitida a los nobles; por lo tanto, quien portaba una de estas alhajas estaba pregonando también su condición social elevada, y al mismo tiempo, algo muy importante en una España que había expulsado a moriscos y judíos hacía relativamente poco tiempo, su limpieza de sangre y su condición de cristiano viejo.

En relación a ello hay que recordar que la vinculación entre sociedad y religión en España era muy estrecha, que la segunda impregnaba la vida diaria y que los usos y costumbres de esta sociedad giraban en torno al hecho religioso. Así, muchos de los modelos de joyería que vamos a ver están vinculados a lo religioso; se trata de piezas civiles pero de uso devocional, muchas de ellas pregonando la fe en determinados dogmas o tradiciones de la iglesia, desde símbolos de esclavitud relacionados a las cofradías, anagramas con los nombres de Cristo o María, o, en un momento en que se había producido el cisma religioso que había dividido a Europa en dos, emblemas contrarreformistas que mostraban el apoyo a la fe católica y a los dogmas negados por los protestantes. A lo que se sumaban cruces de las diferentes órdenes, limitado a la nobleza, o de la inquisición, más universal. Muchas de estas cofradías estipulaban en sus ordenamientos la obligación de sus hermanos de llevar estas cruces en los actos de las mismas, por lo que se produjeron en gran número.

Así pues, en el ámbito civil las joyas no solo eran objetos de adorno personal de mayor o menor riqueza, sino que pregonaban la pertenencia a un estamento en concreto, a una clase social privilegiada, que los situaba por encima del resto de la población. Igualmente proclamaban la importancia del linaje y la familia, su condición de cristianos viejos y limpieza de sangre. Pero además, y gracias al coste económico que tenían, señalaban también la riqueza y fortuna de la familia y el poder alcanzado. Incluso algunas de ellas, transmitidas de generación en generación, manifestaban la antigüedad del linaje. Otras podían indicar su vinculación o cercanía con el rey o la familia real, en torno a la cual giraba la sociedad. La costumbre de regalar piezas de joyería por parte de los gobernantes como premio a los servicios prestados por personas de todo tipo, desde diplomáticos y militares a miembros de la administración, de la corte o a artistas, fue recurrente a lo largo de la historia, entregándose desde miniaturas con retratos reales hasta alhajas de uso diario que testimoniaban el afecto o la gratitud del donante.

Vinculada a ello y a la estrecha relación que se estableció entre sociedad y religión en la Monarquía Hispánica del Antiguo Régimen está también la costumbre de legar alhajas a la iglesia, lo que le llevó a acumular importantes tesoros de joyería, que como ya hemos dicho son la principal fuente para el estudio

4 HERRADÓN FIGUEROA, M. A., *La Alberca. Joyas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005; PIÑEL SÁNCHEZ, C., *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*, Zamora, Caja España, 1998; *Museo etnográfico. Castilla y León*, León, Junta de Castilla y León, 2004; y *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex-Museo Soumaya, 2004.

de estas obras, ya que guardan la mayor parte de las piezas conservadas en la actualidad. Podemos establecer dos razones principales para explicar la donación de estas joyas a imágenes devocionales, iglesias y santuarios. Por un lado, la profunda religiosidad de la sociedad española motivó la ofrenda de piezas a diferentes imágenes con la intención de que estas fuesen colocadas a la figura sacra, adquiriendo así un sentido taumatúrgico, ya que la persona que había entregado la joya conseguía de una forma empática situarse cerca de lo divino, al revestirse la sagrada imagen con la misma pieza que había lucido ella. Y por otro lado, la entrega de una alhaja, otros objetos o dinero reafirmaba el estatus y la fortuna del donante, así como de su linaje, adquiriendo esas piezas además de su valor económico un valor de representación. Y cuanto más elevado fuese el legado, más resonancia tendría la donación y por tanto mayor fama alcanzaría el donante.

En Navarra todavía se conserva un importante conjunto de joyería tanto en colecciones privadas como de la iglesia. Entre las primeras encontramos dos modalidades diferentes: aquellas que se han formado por piezas transmitidas de generación en generación, y que principalmente custodian alhajas del siglo XIX hacia adelante, aunque alguna de ellas todavía tienen obras de centurias anteriores, principalmente joyas devocionales y, en menor medida, las que se han formado a partir del afán coleccionista de este tipo de objetos. Igualmente, y gracias a la documentación, sabemos que la nobleza y el patriciado urbano navarro poseyeron diferentes alhajas, al igual que la iglesia. También conocemos el trabajo de los plateros de oro creando y comercializando con este tipo de piezas, así como sus labores de tasación y peritación en la fundación de mayorazgos, capitulaciones matrimoniales, testamentarias, etc.⁵. Y por otra parte, los templos, junto a las piezas que pudieron recibir para las advocaciones que en ellos se veneraban, también realizaron encargos de nueva factura para adornar estas imágenes siguiendo la moda imperante en cada época. Para la ejecución de estos encargos lo habitual era que los plateros de oro recibiesen de la iglesia parte de los materiales a utilizar, generalmente procedentes de alhajas antiguas del ajuar de la imagen. En ocasiones se estipulaba que estas joyas no podían ser desmontadas, por lo que para poder actualizar los objetos de adorno de la imagen venerada se incorporaban a la nueva alhaja tal y como eran, respetándose su morfología, lo cual todavía hoy podemos ver principalmente en rostrillos, bandas, capas y otras obras.



Figura 01. Nuestra Señora de Roncesvalles. España. Anónimo. Finales del siglo XVII. Ayuntamiento de Tudela.

⁵ En este sentido pueden verse los trabajos de Carmen Heredia Moreno, Asunción y Mercedes de Orbe y Sivatte, Pilar Andueza Unanua, o Ignacio Miguéliz Valcarlos relativos a la platería navarra en los siglos de la Edad Moderna, la nobleza en Navarra y los ajuares de la Virgen del Sagrario y San Fermín de Pamplona.

Entre los donantes de piezas de joyería nos encontramos con personajes procedentes de todos los estamentos: reyes, nobleza, militares, altos cargos de la administración, eclesiásticos y clases populares, etc. Sin embargo, dada la naturaleza de los objetos donados, obras suntuarias y de carácter puramente ornamental con un alto valor crematístico, quienes legaron estas piezas van a proceder en su mayoría de estamentos superiores. Estas clases vieron como una forma de promoción social y de afianzamiento de su status la donación y patrocinio de obras en los templos que albergaban su imágenes de devoción, lo cual era sabido rápidamente por sus vecinos, perpetuando su nombre y su fama. De especial importancia a lo largo de los siglos del Barroco son las donaciones procedentes de navarros residentes en otras ciudades hispanas, o que hicieron carrera y fortuna en Indias, pero que mantenían el vínculo con sus lugares de origen.

Por su importancia y resonancia, aunque entra dentro del campo de la leyenda y la tradición, habría que citar en primer lugar una esmeralda de la colegiata de Roncesvalles (Pieza nº 019), tenuta como la que Sancho VII el Fuerte arrebató al califa almohade Miramamolín en la batalla de las Navas de Tolosa en 1212, y que este rey regaló posteriormente a la Virgen, pieza que además se incluyó en el centro del escudo de Navarra. Sin embargo, recientes análisis confirman la procedencia de esta esmeralda de minas colombianas, por lo tanto retrasando su origen como mínimo al siglo XVI, lo cual desmontaría su origen legendario (Figura nº 01). Siguiendo con las donaciones reales, y vinculado con la idea de que una imagen sagrada se adornase con la misma alhaja del personaje que la entregaba, hay que mencionar el regalo de un lazo de oro y diamantes que la reina Mariana de Neoburgo hizo en 1738 a Nuestra Señora del Camino, durante la visita que la soberana hizo a la capilla de la Virgen, entregando una de las piezas que ella utilizaba, así como un relicario con la Santa Faz⁶. De carácter excepcional son las donaciones de obras de joyería que recibió Pablo Sarasate y que posteriormente el mismo artista legó al Ayuntamiento de Pamplona. Estos regalos se enmarcan dentro de la entrega de una joya como premio por los servicios prestados, en este caso por un artista. Podemos ver cómo la mayoría de estas alhajas fueron entregadas al músico por testas coronadas europeas y miembros de la nobleza, tanto titulada como del dinero, así como por instituciones públicas y privadas y personajes anónimos de todo el mundo.

6 Archivo parroquial de San Saturnino (en adelante APSS), Libro de Actas y Resoluciones de la Obrería de San Saturnino. 1704-1742, Auto de resolución de la parroquial por la fiesta que se había de hacer en agradecimiento por la Reina Nuestra Señora, fol. 267v y fol. 288.

2. Plateros de oro en Navarra

Desde el siglo XVI y hasta el siglo XIX, el control de la producción de piezas de joyería en Navarra corrió a cargo de la Hermandad de plateros de Pamplona. En este sentido, y como ocurría en otros centros hispanos, la elaboración de estas piezas no estaba a cargo de los joyeros, término de acuñación moderna con el que se conoce hoy en día a las personas vinculadas con la elaboración y venta de estas piezas, sino a los plateros de oro, tal y como los define la documentación. De esta forma, los diferentes centros españoles distinguían entre el platero de plata y el platero de oro, dedicándose cada uno de ellos a la elaboración de piezas de plata y de oro respectivamente, sin la posibilidad de labrar el uno las del otro. Sin embargo, esta separación de actividades entre ambos tipos de maestros no se cumplió de manera estricta en el centro de Pamplona, probablemente debido a la escasez de maestros y de encargos. Es por ello que vamos a ver cómo plateros de plata realizaron piezas de joyería y viceversa. Aun así, en otros centros hispanos más importantes como Madrid, Córdoba o Sevilla, esta división entre ambas categorías de plateros sí que se respetó. Al tratarse Pamplona de un centro pequeño la información que tenemos sobre los plateros de oro es escasa, aunque conocemos el trabajo de estos maestros ya desde el siglo XVI. Según avanzamos en el tiempo los datos se van incrementando, siendo las noticias más abundantes las de aquellos maestros que trabajaron a lo largo del siglo XVIII, ya que en el novecientos, debido a las continuas crisis políticas y a las guerras, la actividad de estos maestros decreció, surgiendo al mismo tiempo los establecimientos comerciales dedicados a la venta de joyas y objetos de plata, joyerías y platerías tal y como hoy las entendemos.

Como más adelante analizaremos, la actividad de estos maestros venía reglada por las Ordenanzas de la Hermandad de plateros de San Eloy de Pamplona, que se dictaron en 1554, 1587, 1612, 1643, 1652, 1743 y 1788⁷. Dichas Ordenanzas abarcaban desde el aspecto técnico del trabajo de estos maestros hasta la parte

7 Estas ordenanzas se encuentran publicadas en GARCÍA GAINZA, M.^o C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona,

asistencial y social de la Hermandad, regulando el valor de la plata y el oro, la formación del platero y su forma de acceder a tal grado, el marcaje de las piezas, etc.

Una de las principales dificultades a la que nos enfrentamos en el estudio de las piezas de oro es que ninguna de las alhajas aquí estudiadas presentan marca de autoría, en parte porque las propias ordenanzas no dejaban clara la obligatoriedad de marcar este tipo de obras, y en parte por el deseo del platero que la había realizado de no pagar los impuestos de marcaje. Tan solo, y gracias a la documentación, conocemos el nombre del autor de varias piezas anteriores al siglo XIX, unas coronas, lazos y petos pertenecientes a la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona.

A lo largo del siglo XVI hay varios plateros de oro activos en Pamplona: Jerónimo Grocin, Diego y Antonio Cuiper, Diego y Fermín Galindo, Jorge Villanueva, Juan de Funes, Juan Peña, Agustín Ballés y Tomás Buisán. Este último, natural de Zaragoza y residente en Pamplona entre 1584 y 1595, aportó en su matrimonio con Juana de Elizábar joyas valoradas en cuatrocientos ochenta y tres ducados. Sin embargo, estos maestros trabajaron también piezas de plata, y del mismo modo plateros de plata realizaron piezas de joyería. Así, Felipe de Guevara labró para la marquesa de Cortes un brazalete de oro con siete rubíes y veinticuatro perlas barrocas; Hernando de Oñate el mayor vendió a un camarero del virrey, Vespasiano Gonzaga, un retablillo de oro y marfil y una sortija de oro, y varias joyas a un particular de Estella en 1568; Sancho de Urniza se dedicó a la compra venta de sortijas y joyeles en su taller, adquiriendo en 1502, en la feria de Sangüesa, dos anillos de oro y diamantes; Belenguer de Aróstegui restauró dos sortijas de oro; Pedro de Ochovi intervino en la testamentaría de la marquesa de Falces en lo relativo al reparto de sus joyas; Isabel de Egües y Beaumont encargó en 1576 a Luis de Suescun el arreglo de un joyel cabo de toca con dos piedras preciosas, entre ellas un zafiro, que había pertenecido al cardenal Pozo, nuncio en España; y Felipe de Guevara aseguraba que Hernando de Oñate el mayor, platero de plata, era el mejor conocedor de perlas, barruecos y rubíes⁸.

Mayores son las noticias que de estos maestros tenemos a lo largo del siglo XVII. Así, gracias a la documentación conservada, sabemos que en el seiscientos se formaron y examinaron como plateros de oro varios maestros. Los artífices activos en Pamplona fueron nueve: Pedro de San Juan, Diego y Antonio Cuiper, Felipe Fernández de Estrada, Miguel Aldaz, Diego Galindo, Juan Peña, Matías Dávila y José Muñoz. Se conservan los contratos de aprendizaje de Pedro de San Juan con Diego Cuiper entre 1614 y 1619, de Felipe Fernández de Estrada con Antonio Cuiper en 1632 y de Miguel Aldaz con Diego Galindo en 1673. En estos contratos se enfatiza el hecho de que todos ellos van a formarse para poder examinarse como plateros de oro. Sabemos también que Juan Peña, natural del reino de Aragón, se examinó para obtener el grado de platero de oro en 1647; que Matías Dávila lo hizo en 1666, habiéndose formado con Fermín Galindo; y que José Muñoz aprendió el oficio en Pamplona con Diego Galindo y Francisco Elicechea, luego fue como oficial a

na, EUNSA, 1991, pp. 17-56 y 151-218.

8 ORBE SIVATTE, A. y HEREDIA MORENO, M.^a C., *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 43-45, 47, 80, 86-88 y 98-99.

Zaragoza con Francisco Manero, y después a Madrid, examinándose en Pamplona en 1701⁹. En 1644 dos plateros, Agustín Ballés y Gaspar de Montalbo, se encargaron de tasar varias piezas de la Virgen del Camino de Pamplona, especificándose que Ballés era platero de oro y Montalbo de plata¹⁰.

Es sin embargo durante el setecientos cuando las noticias sobre los plateros de oro son más abundantes, siendo varios los maestros que trabajaron en este momento. Se han conservado catorce dibujos de joyas en el *Libro de Exámenes de los plateros de Pamplona*, que junto a las noticias que nos aportan los expedientes de exámenes, nos permite conocer a los artífices que se examinaron como plateros de oro en esta centuria en Pamplona. Al igual que ocurría en siglos precedentes, la separación entre plateros de plata y de oro no fue estricta, ya que vemos cómo los maestros de ambas modalidades realizan piezas de todo tipo, aunque a decir de M. Orbe los maestros de plata tendían más a introducirse en el campo de los de oro que a la inversa. Así, Miguel Lenzano y Pedro Miguel Indave, que obtuvieron el grado de maestro con la ejecución de una joya, realizaron también piezas de plata; y al contrario, José Yavar, platero de plata, realizó diversas piezas de joyería. A los plateros de oro los encontramos con frecuencia en la documentación relativa a la tasación de alhajas, aunque también va a ser habitual la implicación de plateros de plata en estas tareas. Y así mismo encontramos joyas en los inventarios realizados tras la muerte de varios de estos maestros¹¹.

Tenemos recogido el trabajo de varios de estos maestros para la capilla de San Fermín. Así, Miguel de Ezcaci se encargó en 1723 de pesar un cordoncillo de oro y en 1732 un cordoncillo de oro y pectoral de oro y rubíes, todo ello regalado por Pedro de Errea¹². Juan José de la Cruz tasó varias piezas legadas al Santo, unas manillas enviadas en 1754 por doña Engracia de Peralta desde Madrid, las sortijas de María Larumbe y de Agustina de Orense y Moctezuma, regaladas en 1757 y 1767 respectivamente, y la cruz de filigrana de plata donada en 1761 por Ramón Cía. Este maestro es también autor de dos diseños de joyas, una venera y un joyel (Piezas nº 059 y 060), para el noble guipuzcoano Manuel de Alcibar Jáuregui en 1745, trabajando también para la catedral de Pamplona, donde realizó en 1736 las nuevas coronas de Nuestra Señora y el Niño (Piezas nº 043 y 044), de oro, diamantes y esmeraldas¹³. Juan Francisco Montalbo se encargó de pesar la cadena regalada por Nicolás de Urtasun en 1757 (Pieza nº 040)¹⁴. Y Tomás de la Cruz doró en 1783 una cadena de plata de un peso de veinte y siete onzas, que estaba tasada en cuarenta pesos, trabajo por el que cobró veinte y cinco reales y diez y ocho maravedíes¹⁵.

9 ORBE SIVATTE, M., *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, p. 63.

10 APSS, Libro de Actas y Resoluciones de la Obrería de San Saturnino. 1631-1672, Nombramiento de plateros y sastres para tasar lo que dejó a la iglesia don Martín de Echegoyen, fol. 71.

11 ORBE SIVATTE, M., *Op. cit.*, pp. 111-112.

12 Archivo Municipal de Pamplona (en adelante AMP), Actas municipales, Libro nº 29, 1719-1724, fol. 281; y Libro nº 31, 1728-1733, fols. 220-222.

13 AMP, Actas Municipales, Libro nº 38, 1751-1754, fols. 166-167; Libro nº 39, 1754-1757, fol. 117; Libro nº 43, 1766-1770, fol. 105; y Libro nº 41, 1760-1762, fol. 86; MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., "Platería barroca del taller de Pamplona en Gipuzkoa", en *Principe de Viana*, nº 237, Pamplona, 2006, p. 21; y MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *El tesoro...* (2007), pp. 227-257.

14 AMP, Actas Municipales, Libro nº 39, 1754-1757, fol. 285.

15 Archivo de la Catedral de Pamplona (en adelante ACP), Libro de sacristía 1782-1826, fol. 10 v.

2.1. Ordenanzas del gremio de plateros de Pamplona¹⁶

Como ya hemos señalado con anterioridad, y al igual que ocurre en otros centros, los plateros de Pamplona, tanto los de plata como los de oro, se agruparon en una Hermandad bajo la advocación de san Eloy, la cual ordenaba tanto los aspectos organizativos y laborales de estos maestros como otros aspectos asistenciales y religiosos. Para regular su actividad se dotó de unas Ordenanzas, aprobadas en 1554, que se fueron actualizando con el paso del tiempo y las necesidades de la propia Hermandad en 1587, 1612, 1643, 1652, 1743 y 1788.

Dentro de los diferentes artículos que componían estas ordenanzas los hay genéricos, válidos para todos los plateros, y otros que solo afectaban a los plateros de oro. Una constante en ellas ya desde las de 1554 es la regulación de la ley de oro, que se estableció en veinte, veintiuno o veintidós quilates¹⁷. Sin embargo, para el tema que nos ocupa son de especial importancia las Ordenanzas de 1587, ya que por primera vez en Pamplona se distinguió entre platero de plata y platero de oro, distinción que se mantendrá en el resto de ordenanzas, estableciendo que quien obtuviese la aprobación en una de las especialidades no podía trabajar en la otra. Sin embargo, esta premisa se incumplió sistemáticamente. Estas ordenanzas regulaban también aspectos como el acceso al grado de maestro, diferenciando el tipo de examen a realizar según la especialidad, así como las leyes vigentes en cuanto a la plata y al oro, la obligatoriedad de marcar las piezas, el trabajo del oro, prohibiendo la compra de piedras, perlas, oro y plata, regulando también la forma de trabajar las piedras y sus engastes, la ejecución de piezas de oro y el trabajo con este material y las piedras preciosas y perlas. Se fijó la ley del oro en veintidós quilates, estableciéndose que si un platero realizaba o vendía alhajas con una ley inferior a la estipulada, se le romperían la piezas las dos primeras veces que fuese descubierto, mientras que la tercera, además de romperle las obras, se le pondrían dos ducados de multa, que se repartirían a partes iguales entre el denunciante, el contraste y la cofradía. También se indica que las piezas labradas en oro se pagarían a once reales y tres quartillos por cada escudo de peso, mientras que si fuese un particular quien las vendiese, se rebajaría el precio del escudo a once reales. Por el contrario, si la ley del oro fuese de mayor valor, sería el contraste quien ajustaría el precio de cada escudo.

También estipulaban que cuando los plateros engastasen las piedras en la obra, la cera o el betún que utilizasen para ello no podía pesar más de dos o tres granos, ya que indicaban que muchos plateros utilizaban cera o betún en exceso para aumentar el peso de la joya resultante, que se pagaba a peso de oro. En este sentido se indica que la cera o betún se colocaba al engastar las piedras “en la unión entre la chapilla de oro y la piedra ‘contraecha’” y que las piedras engastadas en las joyas “puedan reconocerse las joyas por debajo ‘por el asiento de dichas piedras’ que deberá ser aligerado para poder ser comprobado”. Las ordenanzas tenían en cuenta las joyas ya labradas con piedras engastadas con cera o betún con más de tres granos que pudieran estar en poder de estos plateros y el perjuicio que pudiera ocasionarles tener que rehacer estos engastes, por lo que se les exigía que hiciesen un inventario de las piezas que tenían y se les daba un plazo

16 GARCÍA GAINZA, M.^a C., *Op. cit.*, pp. 17-56 y 151-218.

17 ORBE SIVATTE, A, *Platería del reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, p. 32.

de seis meses para venderlas. A partir del cumplimiento de ese plazo, todas las joyas que tuviesen debían obedecer la ordenanza en cuanto a la cantidad de cera o betún utilizada, bajo pena de que se les rompiesen las joyas y se les impusiese una multa de dos ducados a repartir en tres partes. En cuanto a las piezas con pedrería, se prohibía que se engastasen piedras que no fuesen finas, esto es, pedrería o perlas falsas, aunque estuviesen talladas. E igualmente se prohibía que se añadiesen en el engaste de las piedras finas cristales ni otros materiales que pudiesen disimular la calidad de la piedra, realzándola, y por tanto produciendo engaño en su valor. En cuanto a los materiales necesarios para trabajar el oro y las piedras, las ordenanzas establecían que los plateros tenían que comprarlos a la Hermandad; de esta forma se aseguraban un precio igualitario y económico para todos, en lugar de que cada uno lo comprase por su cuenta y el precio pudiese variar.

Para controlar que los plateros de oro acatasen todo lo dispuesto en las ordenanzas se estableció, al igual que para los plateros de plata, una serie de controles e inspecciones a sus obradores y a las piezas por ellos realizadas, así como la necesidad de marcar las piezas, indicando qué día debía hacerse y los precios a pagar, aunque sin embargo, en el listado de piezas incluido en estas ordenanzas no se incluye ninguna joya. También se insistía en la separación entre plateros de oro y plateros de plata, y cómo cada uno debía hacer el tipo de piezas en las que se había especializado, aunque sí que se permitía que los plateros de plata pudiesen comprar piedras, perlas, plata y oro, pero no comercializar con ellas, aunque hubiesen sido hechas por plateros de oro. Como en anteriores capítulos, la multa por incumplir esta ley era de dos ducados, en este caso a ingresar en su totalidad por la Hermandad.

Las siguientes Ordenanzas, promulgadas en 1612, 1643 y 1652, se dictaron para resolver problemas puntuales de la Hermandad, y en nada hacen referencia a los plateros de oro, que mantenían las condiciones dadas en las de 1587. Se continuaba con la ley del oro en veintidós quilates, pasando a tasarse en trece reales, utilizando, al igual que anteriormente, el escudo como patrón. Igualmente, las de 1612 establecían la obligatoriedad de marcar las piezas de oro, por lo cual se cobraría 2 maravedíes¹⁸. No fue hasta la promulgación de las Ordenanzas de 1743 que se produjeron cambios, en gran parte necesarios para la adaptación a los nuevos tiempos. Se puede considerar estas ordenanzas, junto a las de 1587, las que vertebraron y organizaron el funcionamiento de la Hermandad y por tanto de los plateros pamploneses. Esta nueva normativa está articulada por medio de cuarenta y dos capítulos, muy influenciados por las ordenanzas de plateros de Zaragoza, que afectan de diferente manera a los plateros de oro, tanto en aspectos generales compartidos con los plateros de plata, como en otros particulares que solo a ellos les atañían.

Así, tres de los artículos se refieren a la cuestión de los exámenes para alcanzar el grado de maestro. Se estipulaba que quien quisiera ser admitido a realizar el examen, debía presentar al Mayordomo de la Hermandad un dossier que recogiese datos como su nombre, apellidos, edad, origen e identidad de sus padres y abuelos paternos y maternos, así como sus oficios, para terminar indicando la identidad del artífice con el que se había formado como aprendiz y mancebo. A su vez, el Mayordomo debía reunir a toda la Hermandad, leer el memorial del solicitante y constatar todos los datos con los miembros de la misma,

18 ORBE SIVATTE, M., *Op. cit.*, pp. 26 y 28.

que debían aprobar la solicitud. En caso de que se aprobase, se daba al solicitante a elegir entre tres piezas de las nueve que las Ordenanzas estipulaban como opciones para realizar el examen. En este punto vemos diferencias con el platero de plata, que podía elegir entre una selección de doce piezas. Las nueve alhajas de oro dispuestas por las Ordenanzas eran

“Un alamar de guías echo a mano de toda moda en oro o en platta con cientto y quarenta piedras clavadas, todas de fino;

Una lazada de guías y cartones encrespada echo a mano con veinte y una piedras en las ojas de arriba, y diez y seis en las de avajo, con vandilla y su colgante, clavado todo de fino, echo en oro o en plata;

Una piocha de veinte y cinco piedras, clavada de fino, carttoneada de nueba moda echo a mano en oro o plata;

Un joyel de guías y carttones echo a mano de toda moda con su copette que tenga de veinte y cinco a treinta piedras, echo en oro o en plata clavados de fino;

Un puño de Bastón de oro o plata calado, bien recortado con gallones, de unas cinquenta piedras clavadas de fino;

Una sortija de oro o platta con nueve piedras clavadas de fino a quatro pepitas en cada piedra y brazo aviertto calado con flores esmaltado, el reverso de colores;

Un aderezo de cruz con lazada correspondiente con sesenta y un piedras clavadas de fino con peppitas todo echo a mano, en oro o platta;

Un par de broches para manillas con sus caxas echos de guía y carthones con quarenta y ocho piedras clavadas de fino en oro o plata;

Una sortija de memorias con su mazeta de quatro piedras clavadas de fino al tope de tres lazos encadenados en plata u oro”.

El examen constaba de tres partes: en la primera el aspirante debía dibujar la pieza seleccionada; si el dibujo era aprobado, seguía la segunda parte de la prueba, consistente en labrar la alhaja dibujada. Para ello, la hermandad proveía al examinado de los materiales necesarios, no pudiendo él añadir nada. Una vez realizada la obra, esta era presentada a la aprobación de la Hermandad, que se quedaba con la alhaja resultante. Finalmente, y una vez aprobada la pieza ejecutada, se realizaba al aspirante una serie de preguntas teóricas, para ver si dominaba los conocimientos del trabajo del oro y sus reglas.

Seguían a estos capítulos otros dedicados a la ley del oro, que al igual que en las centurias anteriores se establecía en veintidós quilates. Y aquellos concernientes a las reglas de marcaje, señalando las joyas que podían marcarse y cuáles no, ya que la mayoría de las veces la fragilidad y reducido tamaño de estas piezas hacía que no pudiesen punzonar sin estropearse. En caso de que no fuera posible marcarlas, se debía registrar las piezas para evitar cualquier tipo de fraude. Y, finalmente, uno de los artículos hace referencia a la presencia de plateros, tanto navarros como foráneos, en ferias y mercados, y la necesidad de visitar sus puestos para evitar fraudes con las piezas que comercializaban.

Tal y como reconocen las Ordenanzas de 1743, los plateros, al igual que había ocurrido anteriormente con los pintores, constituían un Arte Liberal, eran reconocidos como artistas, y por tanto no estaban ya sujetos a las normativas que atañían a los oficios mecánicos. Debido a ello, las hermandades de San Eloy fueron reconocidas como colegios, y no como gremios.

Finalmente, en 1788 se promulgaron unas Adiciones a las Ordenanzas anteriores, formadas por nueve capítulos, y que en lo relativo a los plateros de oro corroboraban lo establecido en las anteriores. Así, ratificaban la ley del oro en veintidós quilates, aunque se pidió permiso para usar oro de veinte quilates para piezas de pequeño formato realizadas con soldadura y que no admitiesen el golpe de la marca, como podían ser los pendientes, sortijas, botones de camisa y “adornos femeniles”, solicitud que se denegó¹⁹. Es de destacar que frente a la influencia aragonesa que presentaban las anteriores Ordenanzas de 1743, en estas se ve claramente el influjo de las de los plateros de Madrid. En este articulado vemos, entre otros aspectos, la voluntad que la Hermandad tenía por prevenir los fraudes, ya que se prohibía a los plateros engastar en oro piedras que no fuesen finas, aunque estas estuviesen talladas en forma de diamante. Sigue con la regulación del uso de la pedrería, prohibiendo la colocación de cristal debajo de las piedras finas, ni perlas falsas en aderezos de plata blanca o dorada para evitar la confusión entre estas piezas y las realizadas con materiales nobles. En caso de que algún platero incumpliese esta norma, podía ser multado con veinte ducados la primera vez, cuarenta la segunda y privación del oficio la tercera. Llama la atención la adición de este capítulo en un momento en que desde Madrid se estaba también regulando la introducción de la llamada bisutería desde Francia, ya que se señalaba que se trataba de obras sin valor material pero a la moda, que sin embargo eran cambiadas en España por piezas labradas en materiales nobles, que se enviaban a Francia, con el perjuicio que suponía esto para la economía española.

2.2. La formación del platero de oro

El periodo de formación para obtener el grado de maestro platero, ya sea de oro o de plata, estaba estipulado por las Ordenanzas que regían la vida de la Hermandad de San Eloy de Pamplona²⁰. Estas establecían las diferentes categorías profesionales dentro de los plateros: aprendiz, quien iniciaba su etapa de formación con un maestro; oficial, aquel que había terminado su periodo de formación pero que permanecía soltero y seguía trabajando en el obrador de otro platero antes de ser examinado; y maestro, artífice ya casado y con tienda propia abierta²¹.

Aunque las ordenanzas promulgadas en 1587 mencionaban ya a los aprendices y legislaban sobre la vinculación con sus maestros, nada decían acerca de su periodo de formación. Establecían que ningún

19 ORBE SIVATTE, M., *Op. cit.*, pp. 43-44.

20 GARCÍA GAINZA, M.^a C., *Op. cit.*, pp. 151-218.

21 Durante el siglo XVI el aprendiz es también denominado como ‘mancebo’, mientras que en los siglos XVII y XVIII con este apelativo se refiere a los oficiales. ORBE SIVATTE, M., *Op. cit.*, pp. 54 y 59.

aprendiz pudiese incumplir su contrato y dejar a sus maestros, y en caso de que lo hiciese, no podría entrar a formarse con ningún otro platero y tendría que pagar al primero los gastos de comida del tiempo en que permaneció con él.

Son las Ordenanzas de 1743 las que nos dan más información, dedicando tres capítulos a regular la situación de los Aprendices. Establecían que ningún maestro podía tomar aprendiz sin dar cuenta primero a los Mayordomos y Lumineros de la Hermandad, quienes deberían recabar información sobre el aspirante y ver si cumplía las condiciones para ser aceptado o no. En caso de tener dudas, debían consultarlo con los hermanos, que decidirían si se le aceptaba o no, mientras que si estaba todo en orden debía ser aceptado sin consulta. En caso de que el aspirante fuese hijo de un maestro platero, no eran necesarias estas averiguaciones y era admitido automáticamente. A los aspirantes se les recogía en un libro que la Hermandad debía tener para estas funciones²², indicándose en él la filiación, con quién entraba a formarse y si había tenido ya algún maestro. Se establecía que el periodo de formación debía durar seis años, salvo si era hijo de platero o de viuda, que entonces duraba cuatro años, en el primero de los casos porque se suponía que habría aprendido con su padre fuera de ese tiempo de formación, y por tanto sería un alumno aventajado, y en el segundo por la posible situación de penuria de la madre, que podía estar necesitada de la ayuda económica de sus hijos. Retoman la orden de las Ordenanzas de 1587 sobre que ningún aprendiz podía dejar a su maestro, y en caso de que lo hiciese, el caso sería juzgado por los Mayordomos y Lumineros de la Hermandad, que oídas las dos partes intentarían que llegasen a un acuerdo y que el aprendiz volviese con su maestro. En caso de que el artífice se negase a recibirlo sin causa justificada, podía ser condenado a pagar cien libras de multa y a darle una cédula para que continuase su formación con otro platero el tiempo que le faltase. Mientras que en caso de que fuese el aprendiz quien se negase a volver sin causa justificada y quisiese colocarse con otro maestro, debería empezar su formación desde el principio, sin que le sirviesen los años que había estado con el primer artífice.

También las Ordenanzas de 1743 regulaban la situación de los Mancebos, a quienes dedica dos capítulos. Una vez superada la fase como aprendiz, quien quisiera presentarse al examen para obtener el grado de maestro debía estar como mancebo con un platero durante un año, en el caso de los aspirantes naturales de Navarra, dos años en el caso de los procedentes de cualquiera de los otros reinos de la Monarquía Hispánica, y tres años los aspirantes foráneos. Si algún platero aceptaba a estos últimos al llegar a Navarra, debía informar a los Mayordomos y Lumineros de la Hermandad para que hiciesen las averiguaciones necesarias sobre su procedencia y aprendizaje y diesen el visto bueno.

Del siglo XVII se conservan los contratos de aprendizaje de Pedro de San Juan con Diego Cuiper entre 1614 y 1619, de Felipe Fernández de Estrada con Antonio Cuiper en 1632, y de Miguel Aldaz con Diego Galindo en 1673. Sabemos también que Matías Dávila se formó con Fermín Galindo y que se examinó como platero de oro en 1666; y que José Muñoz aprendió el oficio en Pamplona con Diego Galindo y Francisco Elicechea, este último platero de plata, luego fue como oficial a Zaragoza con

22 Dicho libro y documentación adicional fue analizada por Eduardo Morales Solchaga en su tesis doctoral sobre los gremios artísticos en Pamplona en los siglos del Barroco.

Francisco Manero, y después en Madrid, examinándose finalmente en Pamplona en 1701 como platero de oro²³.

Igualmente, gracias a la documentación de la Hermandad de plateros referente a los exámenes para obtener el grado de maestro, sabemos a grandes rasgos con quiénes se formaron los aspirantes a plateros de oro en el siglo XVIII²⁴. Así, Antonio de Argajá, natural de la Villa de Due (Flandes), se formó en dicha localidad con Juan Bencele, maestro platero de oro, posteriormente estuvo en Madrid como oficial con Cristóbal de Alfaro, platero de oro que era natural de Corella²⁵, finalizando en Pamplona durante un año con Cristóbal Martínez de Bujanda, presentándose al examen el 6 de mayo de 1700, con una sortija. El 18 de abril de 1705 quien realizó el examen con una sortija fue Gabriel Bertín, natural de la villa de Due, Flandes, al igual que Antonio de Argajá. Realizó la primera parte de su formación en dicha localidad, continuando como aprendiz en Portugal y en Madrid, en este último centro con Pedro de Jabari, terminando como oficial en Pamplona con Cristóbal Martínez de Bujanda y Fernando Yabar. El 30 de diciembre de 1711 Juan Más presentó como examen una cruz; había estado durante cinco o seis años como aprendiz en Zaragoza con Lucas Unzue, continuando como oficial en Pamplona con Fernando Yabar hasta el momento de presentarse al examen. Juan de la Cruz, natural de Canfranc, quien estuvo al servicio de Hernando de Yabar durante doce años, formándose con él como aprendiz y oficial, presentó su examen, una sortija, el 12 de abril de 1725.

El 7 de septiembre de 1732 Jerónimo Fraile, que había estado como aprendiz y mancebo en Zaragoza con Francisco Serra, y como oficial desde 1725 con Santiago Bisgrés, presentó como dibujo una cruz. El 24 de febrero de 1749 se examinó con una cruz Miguel de Lenzano, natural de la villa de Fustiñana, quien se había formado en Zaragoza con Antonio Laestrada como aprendiz y mancebo, y de oficial con Antonio Ripando, maestro que trabajó en Pamplona como grabador y platero de plata. Complicado fue el caso de Manuel Montero, que solicitó se le examinase como maestro, pero al no haberse formado en Pamplona, la Hermandad fue reacia a aceptarlo. El 18 de noviembre de 1742 se pidieron informes a Zaragoza, de donde era natural el solicitante, desde donde se notificó que Montero se había formado como aprendiz con Lorenzo Lamarca, ya fallecido, a lo que siguió seis años con Bernardo Garin, medio de oficial con Manuel de Buenamayson, y año y medio con Bernardo Juárez. Tras este tiempo se fue a Madrid, pero contrajo varias enfermedades, por lo que decidió trasladarse a Pamplona, donde solicitó ser examinado. Finalmente, el Real Consejo obligó a la Hermandad a examinarle, lo cual sucedió el 29 de enero de 1743, presentando el solicitante un lazo. Mientras realizaba el examen Montero ordenó, según era costumbre, que se dispusiese merienda y cartas de juego en casa de Francisco Montalbo, por lo que es de suponer que se incorporó como oficial en casa de este platero.

23 ORBE SIVATTE, M., *Op. cit.*, pp. 59, 63 y 111-112.

24 Agradezco al Dr. Eduardo Morales Solchaga, que realizó su tesis doctoral sobre los gremios artísticos en la Pamplona del Barroco, el haberme proporcionado la información sobre la formación de los maestros plateros.

25 Aquí el expediente se equivoca, ya que Alfaro era natural de Valtierra. Este maestro se examinó como platero de oro en Madrid en 1678, con el dibujo de un relicario en diamantes. ARANDA HUETE, A., "Cristóbal de Alfaro. Platero navarro en la corte madrileña", en *Ondare. Revista de Artes Plásticas y Monumentales. n.º 19. Revisión del Arte Barroco*, San Sebastián, Eusko Ilkaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2000, p. 572.

El 13 de septiembre de 1754 se examinó, con el dibujo de una sortija, Marcos Ángel de Yoldi²⁶, misma pieza que presentó a examen el 1 de septiembre de 1761 Isidro Lacruz, natural de Jaca²⁷, quien se trasladó a Pamplona con catorce años para formarse como platero de oro, como aprendiz y oficial con su tío Juan de Lacruz durante dieciséis años y medio, estando otro año y medio con Miguel de Lenzano. Una excepción la constituye el caso de Pedro Miguel de Indave²⁸, natural de Burguete y prometido en el momento del examen de Rosa Martínez, viuda del platero Marcos Yoldi. Indave solicitó ser examinado el 10 de octubre de 1766, a pesar de que ya lo había sido Fermín Remírez de Esparza y las ordenanzas permitían solo examinar un maestro al año. Indave adujo para esta excepción que necesitaba ser aprobado para asumir la tienda de su prometida y poder casarse. La Hermandad solicitó permiso al Real Consejo, que accedió a la petición el 13 de octubre, pudiendo examinarse Indave el 17 de octubre de dicho año, para lo cual ejecutó una sortija. Indave se había formado con Juan José de la Cruz, primero como aprendiz y mancebo durante seis años, y posteriormente como oficial ocho años. El último de los maestros de oro que recogen los memoriales de la Hermandad de plateros fue Joaquín María de Yoldi²⁹, quien se presentó el 16 de octubre de 1788 y a quien se le dio a elegir entre un aderezo, una piocha y un par de manillas a lo moderno, decidiendo hacer el primero, compuesto por chorrera, cruz y almendra.

2.3. El libro de exámenes de plateros de Pamplona³⁰

Junto a la documentación ya mencionada en los apartados anteriores que nos informan sobre el trabajo y regulación de los plateros de oro, una fuente importante para conocer a estos maestros es el *Libro de exámenes de los plateros de Pamplona*, que nos permite saber los plateros de oro examinados entre 1691 y 1832, así como los dibujos que realizaron como prueba de examen. Los dibujos de joyas recogidos en este libro son catorce: ocho sortijas, dos cruces y un aderezo con cruz, una lazada con cruz, un lazo y un peto, que abarcan desde 1700 a 1788, realizados en varias tintas, utilizando amarillo para el oro y azul o gris para la pedrería. Gracias a sus diseños podemos ver la vigencia de determinadas tipologías, ya que es de suponer que para su examen los candidatos a maestro harían piezas totalmente a la moda.

El primer dibujo de una pieza de joyería que aparece en el Libro es el examen de Antonio Argajá, originario de Francia, quien el 6 de mayo de 1700 presentó una sortija (Pieza nº 098) con aro recubierto por

26 Marcos Ángel de Yoldi era natural de Muruzabal, hijo de Francisco de Yoldi y María Juan de Puy, siendo sus abuelos paternos Martín de Yoldi y Josefa Cirauqui, y los maternos Esteban de Puy y Catalina Salaberria.

27 Isidro era hijo de José Lacruz, de oficio pintor, y María Teresa Ruesta, nieto paterno de José Lacruz, escultor y laminista, y Josefa Benedo, y materno de Melchor Ruesta, también escultor y Josefa Lafuente.

28 Pedro Miguel era natural de Burguete, siendo sus padres Pedro José de Indave y Magdalena de Ezcurra, sus abuelos paternos Miguel Indave, natural de Villanueva de Aezcoa, y Juana María de Irulegui, natural de Burguete, y los maternos Pedro Ezcurra, de Valcarlos, y María Lázaro Indarte, todos labradores en la villa de Burguete.

29 Joaquín María era hijo del platero Marcos de Yoldi, ya difunto, y de Rosa Martínez, nieto paterno de Juan Francisco Yoldi y María Juana de Pui, ambos de Muruzabal, y materno de José Martínez y Joaquina Leoz y Solchaga, de Sada. Realizó el aprendizaje con su padre y a la muerte de este con Miguel de Indave, que contrajo matrimonio con su madre.

30 GARCÍA GAINZA, M.ª C., *Op. cit.*, pp. 151-218.

elementos vegetales sobre esmalte negro y chatón con piedra central enmarcada por sendos grupos de tres piedras, todas ellas talla tabla, dispuestas en abanico y engastadas sobre elementos vegetales. La pieza se inscribe en un marco oval rodeado por un frondoso marco de roleos vegetales que en los ejes presenta rosetas de ocho pétalos, y dos cintas en la parte superior. El siguiente dibujo, realizado en 1702 por José Muñoz, vuelve a ser otra sortija (Pieza nº 099), con aro recubierto por elementos vegetales y chatón con piedra central enmarcada por sendos grupos de tres piedras dispuestos en abanico, todas ellas talla tabla, en engastes circulares, inscrita en una marco mixtilíneo de roleos vegetales. Y al mismo tipo responde la sortija (Pieza nº 100) dibujada el 18 de abril de 1705 por Gabriel Bertín, con aro recubierto por elementos vegetales sobre esmalte negro y chatón con piedra central talla hexagonal enmarcada por sendos grupos de tres piedras, todas ellas talla tabla, dispuestas en abanico. Enmarca la pieza una cartela circular ligeramente achatada de roleos vegetales que inscriben flores de seis pétalos.

Juan Más se examinó el 30 de diciembre de 1711 con una cruz (Pieza nº 048) latina de brazos vegetales lanceolados que pende de una corona vegetal rematada por cruz griega, con sendas cintas. Tiene engastadas en el cuadrón de la cruz y los brazos, así como en la corona, varias piedras talla tabla. Joya que se inscribe en un marco ovalado formado por roleos vegetales que enmarcan flores de seis pétalos. Una de las alhajas más importantes en la joyería del siglo XVIII, el peto (Pieza nº 077), se dibuja por primera vez en 1721, cuando Santiago Bisghres presentó un diseño de formato horizontal y simétrico en torno a tres elementos vegetales, el central formado por una piedra rodeada por seis roleos, todo ello enmarcado por una fina decoración de elementos también vegetales. De la parte central pende una corona vegetal de la que a su vez cuelga una cruz latina de brazos vegetales. Toda la pieza esta cuajada de engastes de piedras talla tabla, salvo la central, que presenta talla brillante antigua.

Nuevamente vemos una sortija en el dibujo presentado el 12 de abril de 1725 por Juan José de la Cruz (Pieza nº 101), de aro recto y brazo en el que se disponen sendos Hermes que sustentan el chatón central, con cestillo esmaltado con ces vegetales y gran piedra talla brillante con engaste de garras, rodeada por una cenefa perlada. Esta pieza se inscribe en un óvalo de marco recto en el que se enrolla una orla de roleos vegetales enmarcando seis niños desnudos con los instrumentos del platero en sus manos, todo ello rematado por la efigie de san Eloy y en la parte superior del folio una cartela con el nombre del Santo. Los motivos decorativos de la orla los podremos ver posteriormente en varias de las obras de este maestro. Jerónimo Fraile dibujó, el 7 de septiembre de 1732, una cruz (Pieza nº 049) compuesta por cinco botones circulares con pedrería engastada unidos entre ellos por medio de cintas. La joya cuelga de un botón en forma de roseta de pedrería, con una cinta para atar en el cuello, y está enmarcada por una guirnalda de elementos vegetales. En relación con las cruces hay que poner el aderezo que dibujó en febrero de 1740 Miguel de Lenzano (Pieza nº 053), compuesto por una cruz griega de botones circulares con perfil perlado, alternos con rayos rectos, todo ello rematado por dobles ces con botones de menor tamaño. La cruz cuelga de un cuerpo articulado por medio de una roseta con sendos botones inferiores, uno almendrado y el otro circular, enmarcado por ces y botones circulares, todo ello engastado con pedrería talla tabla. El 29 de enero de 1743 Manuel Montero dibujó un lazo (Pieza nº 063), articulado por medio de una doble lazada, de las denominadas como de *lazadas encrespadas*, la superior recorrida por una crestería de ces, que enmarcan un botón central con copete circular de menor tamaño, todo ello engastado con pedrería

talla tabla. Del botón central cuelga una almendra con piedra con cerco formado por una cenefa de piedras y otra de ces.

De nuevo aparece una sortija el 13 de septiembre de 1754 presentada por Marcos Ángel de Yoldi (Pieza nº 104), de aro recto, brazo de elementos vegetales y chatón compuesto por una piedra central de talla ovalada rodeada de ocho piedras talla brillante, que parece corresponderse con una de las piezas indicadas en las Ordenanzas de 1743 para ser realizada como examen: “Una sortija de oro o platta con nueve piedras clavadas de fino a quatro pepitas en cada piedra y brazo aviertto calado con flores esmaltado, el reverso de colores”. Enmarca la sortija una cartela ovalada rococó de guirnalda vegetales y rocallas. El 1 de septiembre de 1761 Isidro Lacruz realizó una sortija similar a la anterior (Pieza nº 105), también con nueve piedras, tal y como indicaban las Ordenanzas de 1743, igualmente inscrita en un marco mixtilíneo rococó de rocallas, conchas y elementos vegetales. Similar a las anteriores es la sortija que dibujó Pedro Miguel Indave el 17 de octubre 1766 (Pieza nº 106), con nueve piedras e inscrita en un marco mixtilíneo rococó de rocallas y elementos vegetales. En 1774, José Tomás de la Cruz realizó una sortija (Pieza nº 118) de aro recto y chatón mixtilíneo de elementos vegetales engastado en pedrería, que podría corresponderse con el segundo modelo indicado en las Ordenanzas de 1743: “Una sortija de memorias con su mazeta de cuatro piedras clavadas de fino al tope de tres lazos encadenados en plata u oro”, aunque nada tiene que ver con la tipología de sortija de este nombre usada en el siglo XVII. Se inserta dentro de una cartela neoclásica compuesta por rocallas, hojas de roble y trofeos militares, rematada por un águila a punto de alzar el vuelo³¹.

Finalmente, el 16 de octubre de 1788 se presentó a examen Joaquín María de Yoldi, con el dibujo de un lazo con cruz (Pieza nº 066), formado por una doble lazada abotonada en la parte central mediante una roseta, con copete superior. Cuelga de un cuerpo con botón central enmarcado por finos hilos formando ces vegetales, del que a su vez pende una cruz con botones centrales de pedrería enmarcados por ces enfrentadas que forman los brazos. Se inscribe dentro de un marco rectangular compuesto por cuatro ahogadores de diferentes diseños, que se unen por las anillas, articulados por medio de una roseta central y bandas de pedrería, colgando de la inferior un lazo con cascada de pedrería. La pieza dibujada se corresponde con una de las alhajas indicadas como pieza de examen en las Ordenanzas de 1743: “Un aderezo de cruz con lazada correspondiente con sesenta y un piedras clavadas de fino con peppitas todo echo a mano, en oro o platta”. Del mismo modo, el lazo superior sigue el modelo de lazadas encrespada, otra de las piezas indicadas para el examen: “una lazada de guías y cartones encrespada echo a mano con veinte y una piedras en las ojas de arriba, y diez y seis en las de avajo, con vandilla y su colgante, clavado todo de fino, echo en oro o en plata”.

31 GARCÍA GAINZA, M.ª C., *Op. cit.*, pp. 123-124.

3. Joyería en Navarra

Como anteriormente hemos dicho, en el estudio de la joyería navarra nos enfrentamos a varias problemáticas, como el hecho de que la mayoría de las piezas no están marcadas, por lo que desconocemos sus autores o lugares de producción, con el agravante de que son obras que se trasladan de un lugar a otro con facilidad; que su riqueza material hace que sean joyas que se fundan para hacer alhajas nuevas o para utilizar el valor económico resultante en otras obras; o que los modelos se repitan a lo largo del tiempo, sobre todo la copia de modelos cultos en joyas populares. Debido a esto, en ocasiones es difícil identificar la procedencia de una pieza y atribuirle una datación, lo cual muchas veces tiene que basarse en el análisis estilístico y técnico de la misma.

Una de las características mencionadas asociadas a las joyas, su fácil transporte, posibilita que sean trasladadas de un lugar a otro, y su alto valor económico hace que sean los donativos perfectos para imágenes marianas y santuarios religiosos, debido a lo cual en los templos navarros podemos encontrarnos con piezas realizadas en talleres foráneos. De hecho, tipologías y modelos viajaron a lo largo y ancho de Europa, Asia y América, estableciendo conexiones e intercambios entre los diferentes centros de producción. Al mismo tiempo, el tránsito de personas por diferentes países posibilitó el intercambio de piezas de joyería, e igualmente, el comercio de este tipo de alhajas fue habitual, y así nos encontramos en los mercados locales con obras provenientes de talleres foráneos. De esta forma, vamos a ver no solo la llegada de nuevos modelos, sino también de materiales de otros puntos, sobre todo América, como el oro, las esmeraldas de las minas colombianas o las perlas del Caribe³².

32 Mientras no se diga lo contrario, las referencias a la joyería española mencionadas en este capítulo están tomadas de MULLER, P., *Jewels in Spain. 1500-1800*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1972 y *Joyas en España. 1500-1800*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 2012; y de ARBETETA MIRA, L., *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Madrid, Nerea-Ministerio de Educación y Cultura, 1998.



Figura 02. Rostrillo de la Virgen del Camino. España. Pamplona. Esteban García. 1914. Pamplona. Iglesia de San Saturnino. Ajuar de Nuestra Señora del Camino.

Finalmente, gracias a la documentación hemos podido comprobar cómo los plateros de oro asentados en Navarra no permanecieron ajenos a las modas foráneas, ya que algunos de ellos son naturales de otros reinos o se formaron con maestros en centros fuera de las fronteras del viejo reino. A lo largo del siglo XVIII nos encontramos con maestros oriundos de localidades navarras, como Marcos Ángel de Yoldi, de Muruzabal, Pedro Miguel de Indave, de Burguete, o Miguel de Lenzano, de Fustiñana; pero también con artífices de otros reinos hispanos, como Juan de Lacruz, que era natural de Canfranc, en Huesca, Manuel Montero de Zaragoza, o Isidro Lacruz de Jaca; y europeos, como Antoni Argajá y Gabriel Bertín, naturales de Due, en Flandes. Algunos de estos plateros de oro se formaron en otros centros ajenos al pamplonés, como Antonio de Argajá, José Muñoz y Manuel Montero, que antes de llegar a Pamplona pasaron por Zaragoza y Madrid; Gabriel Bertín que estuvo en Portugal y Madrid; o Juan Más, Jerónimo Fraile y Miguel de Lenzano que pasaron un tiempo en Zaragoza, por lo que no es de extrañar la presencia de modelos foráneos en la joyería navarra.

Y cómo no, hay que mencionar aquellas piezas que llegaron directamente desde fuera, bien porque sus propietarios viajaron a otros reinos donde las adquirieron y luego las trajeron con ellos a Navarra, o bien porque personajes que hicieron fortuna en otras tierras las enviaron como regalo a sus parientes navarros o a diferentes imágenes de su devoción. También algunas de estas alhajas eran comercializadas por joyeros o comerciantes ambulantes que se trasladaban por los diferentes mercados vendiendo sus productos, bien realizados por ellos mismos o adquiridos en centros productores como el cordobés. Este concepto de venta en ferias daría pie, tras la abolición de los gremios, a la aparición de joyerías como establecimientos comerciales a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Estos establecimientos no solo comerciaban con las piezas realizadas por ellos, sino que también vendían obras producidas por casas y talleres foráneos, tanto nacionales como extranjeros. De esta centuria serían, entre otras, las joyerías Astrain, fundada en Pamplona en 1850, y ya cerrada, o la joyería-platería Víctor Idoate, todavía existente, que abrió sus puertas en 1860. También fue habitual la venta de piezas por catálogo, con diseños de obras de centros pujantes, que estaban en las joyerías a disposición de los clientes, que podían elegir la pieza que querían que se les hiciera³³. Gracias al análisis estilístico y técnico, así como a la documentación, podemos identificar alguna de las piezas venidas

33 Aunque un poco posterior en el tiempo, muestra de este procedimiento es el catálogo de The Goldsmiths & Silversmiths Company Ltd., 112, Regent Street, London W, 1910, en el que se ponía a disposición de los clientes una amplia variedad de piezas de joyería y platería. Agradezco a Claudio Munoa, de la joyería Casa Munoa de San Sebastián, la información sobre esta forma de compra de piezas por correspondencia. También podemos ver ejemplos de este tipo en FLOWER, M., *Victorian jewellery*, Nueva York, Dover publications Inc., 2002.



Figura 03. Banda de la Virgen de Araceli. España. Corella. Monasterio de Araceli. Ajuar de Nuestra Señora de Araceli.

de fuera, como las realizadas en coral procedentes de Sicilia (Piezas nº 015 y 141); o las de cristal imitando esmaltes y las de cristal de roca de Milán (Pieza nº 009). Quizás las alhajas de origen americano son las más importantes en cuanto a su número, destacando las realizadas con esmeraldas, como el joyel de Roncesvalles (Pieza nº 019), la cadena con pectoral de San Fermín de Pamplona (Pieza nº 039 y 045), o las piedras utilizadas en las coronas de la catedral (Piezas nº 043 y 044). Importantes son también las joyas venidas de centros productores hispanos como Zaragoza o Córdoba. Tampoco es de extrañar un modelo habitual en la joyería portuguesa, como la joya de pescuezo y pendientes de la catedral de Pamplona (Pieza nº 076 y 096), dado el hecho de que Gabriel Bertín se formó en Portugal, por lo que quizás se le podría atribuir la autoría de estas piezas.

La reforma de obras antiguas para crear joyas nuevas va a ser también una constante a lo largo de la historia, desde la fundición total de la pieza al reaprovechamiento de diferentes elementos en alhajas de nueva creación. En este sentido va a ser habitual el añadir piezas de joyería en obras de platería, como lo vemos en la custodia de Tulebras, en la que encontramos sendos anillos (Piezas nº 110 y 111); o con rostrillos realizados con alhajas más antiguas, como el de la Virgen del Camino de Pamplona (Figura nº 02). En la misma línea estaría la reutilización de joyas de diferentes épocas para crear bandas, fajas o adornos para el vestido, una constante en los tesoros marianos como podemos ver en las fajas de la Virgen de Araceli de Corella (Figura nº 03), y que tendría su contrapunto en la joyería civil en las fajas para niños.

La principal fuente para el estudio de la joyería histórica en España son los tesoros eclesiásticos, donde se han conservado la mayoría de las piezas que hoy conocemos. La profunda imbricación entre religión y sociedad que se dio en España a lo largo de los siglos del Antiguo Régimen hizo que diferentes imágenes recibieran importantes donaciones de alhajas. Sin embargo, estos ajuares han llegado muy mermados



Figura 04. Trampantojo de la Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino. España. Anónimo. c. 1760. Pamplona. Iglesia de San Saturnino.

hasta nuestros días, en parte por los saqueos e incautaciones ocurridas durante las guerras y las desamortizaciones del siglo XIX³⁴, pero también por la venta de las propias iglesias para con lo obtenido sufragar otros gastos. Así, con las alhajas regaladas a la Virgen del Camino de Pamplona, y salvando las piezas necesarias para el ornato de la imagen, se organizaban rifas públicas para con el dinero obtenido sufragar gastos constructivos y de decoración de la capilla. Algunas de estas piezas hoy perdidas podemos reconocerlas en pinturas de la época, como los innumerables trampantojos marianos del barroco, en los que es habitual ver las imágenes adornadas con las piezas de su joyero, principalmente con ristras y collares de perlas, como podemos observar en los cuadros de la Virgen del Camino con san Fermín y san Francisco Javier de la iglesia de San Saturnino, catedral y colección particular de Pamplona (Figura nº 04)³⁵. Estas joyas naturales, que llegaron en abundancia desde el Caribe,

eran habituales en los joyeros marianos, en los que alternaban las naturales con las de fantasía, y todavía hoy las podemos ver, entre otros, en los de la Virgen del Sagrario de Pamplona o en el de Araceli de Corella, y también adornando varios niños Jesús de las Capuchinas de Tudela.

Precisamente esta profunda imbricación de la religión en la sociedad civil se va a reflejar también dentro del ámbito de la joyería, en las que nos vamos a encontrar con piezas de uso civil pero de carácter de-

34 MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Pérdida de las alhajas de plata de la iglesia en Navarra durante la Guerra de la Independencia (1808-1814), en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Estudios sobre el patrimonio cultural y las artes en Navarra en torno a tres hitos: 1212 – 1512 – 1812, Príncipe de Viana*, nº 256, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012, pp. 731-759.

35 FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Pamplona y San Cernín 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 104-109.

vocional, adornadas con imágenes religiosas, como veneras, placas de cofradía, medallas o joyeles de uso personal, incluyendo piezas de uso más habitual y diario como cruces o rosarios.

Algunos de los modelos utilizados en la joyería culta se repetirán a lo largo del tiempo copiados en la joyería popular, que en muchos casos las incorporó a los trajes regionales, lo que ha hecho que perduren en el tiempo, a pesar de que en Navarra no hay tradición de trajes populares con profusión de collares, medallas, relicarios, etc., que vemos en otras poblaciones. Y muchos de estos modelos cultos se copiarán también por religiosas de clausura, en las denominadas como “labores de monja”, que realizarán todo tipo de adornos y joyas, como collares, rostrillos y otras piezas de fantasía, con pedrería, cuentas de cristal y perlas falsas para adornar reliquias o sus imágenes de devoción, lo cual podemos ver en prácticamente todos los conventos navarros, como las Recoletas de Pamplona, las Clarisas de Estella, las Carmelitas de Corella o las Capuchinas de Tudela.

3.1. Joyería del siglo XVI

A pesar de la riqueza y variedad de tipologías y piezas que se recogen en la documentación del siglo XVI, pocas son las alhajas de esta centuria que han llegado hasta nuestros días en Navarra. Estas alhajas están en su mayoría vinculadas a colecciones asociadas a imágenes sagradas. A pesar de ello, las obras que nos encontramos obedecen principalmente a joyas de uso civil, algunas de ellas con carácter devocional, pero siempre pensadas para ser lucidas por ciudadanos privados, que posteriormente las habrían donado a imágenes religiosas. Se trata de piezas realizadas en oro con decoración de esmalte translúcido y pedrería, siguiendo las modas imperantes en ese momento en España, donde, debido a la abundancia del oro se realizaron joyas macizas, en ocasiones esmaltadas y con engastes de pedrería, especialmente diamantes, esmeraldas y perlas, estas últimas provenientes de las Indias. También la decoración sigue los modelos que vemos en el resto de la Península, con elementos vegetales y geométricos, cintas y cartones enroscados, cueros recortados y grutescos, que en ocasiones se complementan con los esmaltes y pedrería ya mencionados.

Las piezas seguían modelos europeos, conocidos a través de grabados y gracias a obras de procedencia foránea, como pueden ser los medallones de cristal de roca realizados en Milán (Pieza nº 009) y que podemos encontrar en varias iglesias y colecciones particulares navarras, así como hispanas. Estas piezas podían importarse ya montadas o para ser colocadas en relicarios realizados por plateros de oro locales (Figura nº 05). También de procedencia foránea, en este caso de Zaragoza, podría ser el joyel en forma de retablo de Tulebras (Pieza nº 008), convento muy cercano a la capital aragonesa. Gracias a la documentación sabemos que también los plateros de oro navarros realizaban estas alhajas, mientras que el collar y las cruces se pueden atribuir a un



Figura 05. Relicario de San Francisco de Asís. Milán. Finales del siglo XVI. Tulebras. Monasterio de Santa María de la Caridad.



Figura 06. Retrato de doña Catalina Alvarado, marquesa de Montejaso. España. Madrid. Antonio Rizzi. 1617. Pamplona. Monasterio de Agustinas Recoletas.

Lucas de la catedral de Mdina, ambas en Malta, así como otros collares en el Museo de los Capuchinos de Floriana, también en Malta, y los de la iglesia de Enna, el Museo Regional Pepoli de Trapani y colecciones privadas de Bagheria, Enna y Palermo, todas en Sicilia, así como en el Museo degli Argenti de Florencia, en el Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa o en el Art Institute de Chicago, en la Hispanic Society de Nueva York, el Victoria and Albert de Londres o el tesoro de la Virgen de las Nieves de Santa Cruz de la Palma, Canarias³⁸. Se trata de una alhaja que en un principio se lucía alrededor del cuello, aunque debido al

maestro local que, como hemos visto, también labraban piezas de joyería. Así, Felipe de Guevara labró para la marquesa de Cortes un brazalete de oro con siete rubíes y veinticuatro perlas barrocas, y según este maestro Hernando de Oñate el mayor era el mejor conocedor de perlas, barruecos y rubíes. De este último platero sabemos que vendió un retablillo de oro y marfil y una sortija de oro³⁶.

Aunque las tipologías conservadas de esta centuria se reducen a tres –collar, cruz y medallas relicario–, gracias a las noticias documentales conocemos la existencia de muchas otras. Sirvan de ejemplo los brincos o pinjantes con forma de animal, piezas habituales en estos momentos en la joyería hispana y que, aunque en Navarra no se han conservado, aparecen recogidas en la documentación. Así, en el ajuar de Nuestra Señora de las Maravillas del convento de Agustinas Recoletas de Pamplona se anota en un inventario de bienes de la Virgen “Mas le dio D^a Antonia de Lizarazu un Leoncico de oro y esmeraldas, ...y un Conejico de oro, que el cuerpo forma una Perla”, o “Mas una Sirena que el cuerpo su forma un asiento de perla y oro, la dio D^a Geronima de Tribiño”³⁷, en los que vemos que se introducen dos de las constantes en este tipo de piezas; por un lado la utilización de esmeraldas, y por otro el empleo de una perla para formar el cuerpo del animal.

El collar de la Virgen de Ujué (Pieza nº 001), de oro, esmaltes y perlas, es una pieza de gran rareza tanto por la tipología como por su antigüedad. Son pocas las alhajas de este tipo que han llegado hasta nuestros días, como las cadenas Pasaacqua en la iglesia de los Carmelitas y de la Virgen de San

36 ORBE SIVATTE, A. y HEREDIA MORENO, M.^a C., *Op. cit.*, pp. 43-45, 47, 80, 86-88 y 98-99.

37 Archivo del Convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona (en adelante ACARP), Memoria de las Alajas que se le han hecho y le an dado los Devotos a Nra Sra de las Maravs, 1731, fol. 207.

38 D'OREY, L. (Coord.), *Cinco Séculos de Joalharia. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*, Lisboa, Instituto Português de Mu-

progresivo desarrollo de la gorguera a lo largo de la centuria hizo que fueran desplazándose cada vez más a la parte inferior. Se articulan mediante piezas y entrepiezas, esmaltados o sin esmaltar, en los que alternan las primera, más anchas, con las segundas, más estrechas, conocidos también como pasos y pasillos. El uso de estos collares fue habitual desde el último tercio del siglo XVI a la primera mitad del siglo XVII, como podemos ver en los retratos femeninos de las cortes de Felipe II y de su hijo, caso del de Catalina de Alvarado, marquesa de Montejaso, obra de Antonio Rizzi, en las Agustinas Recoletas de Pamplona (Figura nº 06)³⁹. En un principio formaban conjunto collares, manillas y cadenas de eslabones de cuello y cintura, aunque la moda fue evolucionando y dejaron de ser llevados a juego.

Habitual también en los retratos de la época, tanto masculinos como femeninos, son las **cruces y pectorales**, que vemos en el ya mencionado de la Marquesa de Montejaso⁴⁰. Se trata de un elemento devocional y protector, de uso tanto religioso como civil, en este caso con carácter devocional, cuyo empleo se ha mantenido a lo largo de la historia. Al igual que en la joyería española del momento, las cruces conservadas de esta centuria presentan líneas sobrias, austeras, con predominio de la estructura y una sutil decoración que se subordina al perfil de los brazos. Estas piezas han evolucionado en cuanto al tamaño, materiales y ornamentación, pudiendo estar realizadas en oro, plata o cristal de roca muchas veces con pedrería y esmaltes. De cristal de roca son sendas cruces de la catedral de Pamplona (Piezas nº 002 y 003), rematadas por cantoneras de oro, una de ellas con esmaltes opacos en negro y turquesa, y tecas ovales para reliquias en los brazos. Esta cruz se recoge por primera vez en el inventario de alhajas de Nuestra Señora como una “Cruz pectoral de Christal con sus remates de oro con siete reliquias puestas en oro esmaltado, pendiente de un lazo de perlas puestas en oro” que con un peso de una onza y una ochava se tasó en dieciséis pesos⁴¹. Muy similares son una cruz del museo Lázaro Galdiano de Madrid, la Cruz Trivulzio de la catedral de Mdina, Malta, una del Museo Victoria y Alberto de Londres y otra del Museo de Arte Antiguo de Lisboa⁴². Responde a una variante de cruz relicario habitual dentro de la joyería española del momento a la que pertenece también la cruz de Tulebras, que en el anverso inscribe una pintura de la Virgen con el Niño (Pieza nº 004). De oro con pinjantes de aljófar es otra cruz de la catedral de Pamplona (Pieza nº 005), mientras que más evolucionados son dos ejemplares de sendas colecciones particulares de Pamplona (Piezas nº 006 y 007), que presentan en los brazos del anverso cristales imitando esmeraldas engastadas en cajas, que en la primera se completa en los del reverso con las Arma Christi en esmalte negro y blanco opaco (Figura nº

seos, 1995, p. 21; SOMERS COCKS, A. y TRUMAN, C., *Renaissance jewels, gold boxes and objets de vertu. The Thyssen-Bornemisza collection*, General Editor Simon de Pury-Londres, Sotheby publications, 1995, pp. 122-123; DI NATALE, M.^a C., *Gioielli di Sicilia*, Palermo, Flaccovio editore, 2000, pp. 61-70; VV.AA., *Renaissance Jewelry in the Alsdorf Collection*, The Art Institute of Chicago. Museum Studies, Volume 25, nº 2, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2000, pp. 53-54; BALZAN, F., *Jewellery in Malta. Treasures from the Island of the Knights (1530-1798)*, Malta, Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2009, pp. 94-103 y 109-111; PÉREZ MORERA, J., “Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de Nuestra Señora de las Nieves”, en VV.AA., *María. Y es la nieve de su nieve favor, esmalte y matiz*, Santa Cruz de la Palma, Obra Social Caja Canarias, 2010, pp. 61 y 67; y MULLER, P., *Joyas en...* (2012), pp. 63-64.

39 FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Op. cit.* (2011), pp. 164-165.

40 *Ibidem*.

41 ACP, Sacristía y Obrería mayor. 1771-1779, Inventario de las alhajas y ornamentos de la Sta. Iglesia, 1779, s/f.

42 ARBETETA MIRA, L., *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Segovia, Caja Segovia, 2003, pp. 152-153; BALZAN, F., *Op. cit.*, pp. 122-129; y D'OREY, L. (Coord.), *Op. cit.*, p. 36.

07). Esta pieza es muy similar en cuanto a su estructura y a la disposición de la pedrería a una cruz de la colección Kuger, aunque esta presenta decoración en el perfil, mientras que los esmaltes del reverso son similares a los de una cruz del Museo Nacional de Artes Decorativas⁴³.



Figura 07. Cruz pectoral. España. Primer cuarto del siglo XVII. Pamplona. Colección particular. Reverso pieza nº 06

Mayor es el número de **medallas y medallones relicarios**, tipo de alhaja devocional de uso civil que fue muy habitual en la joyería española, debido a los poderes taumatúrgicos que se atribuían a las

reliquias que los católicos portaban cerca de sí. Las variantes que encontramos en relación a estas piezas son innumerables, generalmente articulados en torno a una

teca de cristal que inscribe en su interior una reliquia, una pintura o una escultura, enmarcada por una cerco realizado en diversos materiales, oro, plata,

dorada y en su color, cristal de roca, esmaltes, etc. Los marcos pueden ser sencillos, rectos y sin decoración, o bien presentar ricas ornamentaciones

a base de perinolas, cresterías, cabezas de querubines, cueros y cartones retorcidos y recortados o esmaltes. Se trata de obras de las que se

han conservado abundantes ejemplos en sus diferentes variantes, tanto vinculadas con la joyería culta como con la popular, en colecciones

públicas y privadas (Figuras nº 08 y 09), y por ello no las vamos a incluir en este estudio, salvo sendas variantes más relevantes. La primera de

ellas, más rica y vistosa, responde al modelo de *retablo*, ejemplo del cual se conserva una pieza en el monasterio de Tulebras (Pieza nº 008)⁴⁴, tipo

de joya devocional muy habitual en España a finales del siglo XVI y principios del XVII. Se componen de una placa calada, de perfil lanceolado, con una

figura en relieve sobrepuesta al frente y reverso plano, articulada por medio de elementos vegetales y cartones recortados, de proyección simétrica. Generalmente van ricamente esmaltadas en blanco opaco y rojo, azul oscuro

y verde de trasflor y pueden presentar engastes de pedrería y pinjantes de perlas. Son muy habituales en Zaragoza, donde los más populares son los

dedicados a la Virgen del Pilar, aunque podemos verlos de otras advocaciones, entre ellas la Inmaculada que recogemos aquí⁴⁵.

Otro de los modelos que nos encontramos es el de medallón oval de cristal de roca pintado imitando esmaltes en grisalla, que erróneamente se han denominado como *verre eglomise*, y del que se conservan

ejemplares en los monasterios de clarisas de Olite y de cistercienses de Tulebras, y en la basílica de San Gregorio de Sorlada (Pieza nº 009). Las placas de cristal de roca están minuciosamente miniadas por el

reverso, con una técnica consistente en pintar a la inversa, para que el motivo se muestre en positivo en la

43 KUGER, J., *Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée*, Paris, J. Kugel, 2000, figura 77; y ARBETETA MIRA, L., *La joyería española...* (1998), p. 133.

44 MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Joyas con cuatro siglos”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Pamplona y San Cernín. 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, 2011, pp. 166-169.

45 ARBETETA MIRA, L., *La joyería española...* (1998), pp. 40-43, 135, 143; “Alhajas”, en ESTERAS MARTÍN, C., *Jocalias para un aniversario*, Zaragoza, Caja de ahorros de la Inmaculada, 1995; y ARBETETA MIRA, L., *El arte de la joyería...* (2003), pp. 40-41.



Figura 08. Relicario de la Virgen de Belén. España. Finales del siglo XVI. Pamplona. Colección particular.



Figura 09. Medalla de la Virgen del Pilar. España. Zaragoza. Finales del siglo XVI. Pamplona. Colección particular.

placa. Se trata de piezas realizadas en serie en Milán para su exportación. Estas pinturas podían ser exportadas bien engastadas en el taller de origen, o bien sin engastar para ser montadas por el destinatario en consonancia con las indicaciones del cliente. Tal como señala Arbeteta Mira⁴⁶, fueron realizadas aproximadamente entre 1575 y 1630, manteniendo unas características comunes en cuanto a la paleta cromática escogida como a los modelos empleados y su ejecución. La utilización del cristal para imitar los efectos de esmalte se debió al menor costo y dificultad técnica del trabajo en este material, así como a la capacidad de este para enfatizar las propiedades del color, produciendo efectos similares de brillo y suntuosidad al esmalte. Son numerosas las piezas de este tipo que han llegado hasta nuestros días, tanto en colecciones españolas como en instituciones extranjeras⁴⁷.

46 BUTTITTA, A., *La pittura su vetro in Sicilia*, Palermo, 1991; y ARBETETA MIRA, L., *El arte de la joyería...* (2003), pp. 126-127.

47 MULLER, P. E., *Jewels in Spain...* (1972), pp. 126-127; ARBETETA MIRA, L., *La joyería española...* (1998) y *El arte de la joyería...* (2003), pp. 128-131; VV.AA., *Renaissance Jewelry...* (2000), pp. 42-43; DI NATALE, M.^a C., *Op. cit.*; KUGER, J., *Op. cit.*, figura 84; y MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Medallones relicarios de escuela lombarda en una pieza de orfebrería navarra: el arca relicario de Sorlada”, en *OADI. Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, nº 6, Palermo, 2012, pp. 105-130.



PIEZA 001

Collar de Nuestra Señora de Ujué

España. Finales del siglo XVI. Oro, diamantes talla tabla, aljófares y esmaltes. 21 x 2 cm. Ujué. Iglesia de Santa María.



PIEZA 002

Cruz

Milán? Último cuarto del siglo XVI. Cristal de roca, oro y esmaltes negro y turquesa. 9,4 x 5,6 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 003

Cruz

Milán? Finales del siglo XVI. Cristal de roca y oro. 7 x 5 x 2,5 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 004

Cruz relicario

España. Segunda mitad del siglo XVI. Cristal de roca, plata y pintura. 7,5 x 5 x 1,5 cm. Tulebras. Monasterio de Sta. M^{ra} de la Caridad.



PIEZA 005

Cruz

España. Finales del siglo XVI. Oro amarillo y perlas, 5,5 x 4 cm. Catedral de Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 006

Cruz pectoral

España. Primer cuarto del siglo XVII. Oro, cristales y esmalte negro. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 008

Retablo

España. Aragón? Primer tercio del siglo XVII. Oro, perlas, cuarzos talla tabla y esmalte. Laminado, cincelado y recortado. 6,5 x 5 x 0,5 cm. Tulebras. Monasterio de Nuestra Señora de la Caridad.



PIEZA 007

Cruz

España. Principios del siglo XVII. Plata sobredorada y cristales. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 009

Medallón relicario

España (Marco) y Milán (Pintura). Finales del siglo XVI. Cristal de roca y plata sobredorada. 7 x 5 x 1,5 cm. Olite. Monasterio de Santa Engracia (procedente del M^o de Santa Clara de Estella).

3.2. Joyería del siglo XVII

A lo largo de esta centuria la Monarquía Hispánica sufrió un momento de declive político y económico, que sin embargo no se vio reflejado en las artes, que vivieron un periodo de esplendor conocido como el *Siglo de Oro* de las artes españolas. Esta situación se reflejó también en la joyería, que vivió una evolución a lo largo de la centuria desde las piezas más austeras de la primera mitad, sin esmalte y de composiciones más sencillas en los engastes, hasta obras de mayor suntuosidad de la segunda, que recuperaron el gusto por el color gracias a los esmaltes y a los diseños de mayor complicación, como los de Giles Legaré. Durante todo el siglo se produjo un interés por el uso de pedrería, utilizada con profusión, mezclando la de diferentes colores. Desde América llegaron piedras en abundancia, sobre todo esmeraldas de Colombia, siendo las más apreciadas las de la mina de Muzo, y perlas del Caribe. Se produjeron mejoras en las técnicas de tallado de las piedras, que aumentaron su brillo y mejoraron su visibilidad. Esta pedrería fue imitada con pasta de vidrio o cristales tallados a los que se les puso en la culata láminas metálicas o de color copiando el fulgor de las piedras naturales.

El siglo se inició con la promulgación de diferentes pragmáticas y decretos relativos al uso de joyas, debido a la crisis económica, que continuaban con lo establecido durante el reinado de Felipe II. También se legisló en relación a la exportación e importación de obras de imitación, lo que hoy llamamos bisutería, desde otros países, especialmente Francia. Primero se prohibieron las joyas extranjeras, y posteriormente las piezas de alquimia y las venidas de Francia. En gran parte la prohibición de las obras francesas se debió al hecho de que estas se cambiaban por joyas de oro españolas, de mucho mayor valor, que se sacaban a Francia, con la pérdida económica que esto suponía. Se restringió el uso de alhajas, tanto por los hombres como por las mujeres, reduciéndose a collares de perlas o de piedras uniformes, joyas pequeñas con el mismo tipo de piedras y colgantes de perlas las mujeres, y botonaduras, cadenas y cintas para el sombrero, con camafeos o perlas, todo de oro, los hombres, prohibiéndose también la utilización del esmalte. A pesar de ello, el incumplimiento de estas pragmáticas, incluida la Corte, al igual que las normas de marcaje de las piezas, tanto de oro como de plata, fue una constante a lo largo del siglo, como lo demuestran las continuas órdenes para que estas se cumpliesen y los retratos de la época.

El número de tipologías y alhajas conservadas del siglo XVII comparadas con las de la centuria anterior experimenta un fuerte aumento. Se mantienen las características vistas en el siglo XVI en cuanto a la procedencia de las joyas, tanto de talleres locales como venidas de fuera, incluidas las que llegaron de América. A pesar de las diferentes pragmáticas y órdenes, las tipologías empleadas experimentan un aumento con respecto a las que venían de la centuria anterior, como las diferentes modalidades de joyeles, cadenas, medallones y pinjantes, a las que se añaden tipologías nuevas. Estas se incorporan sobre todo al universo femenino, con su punto de inflexión a partir de mediados de siglo, cuando las joyas comienzan a sustituir a elementos textiles como lazos, escarapelas o mariposas. La principal joya femenina se colocaba sobre el busto o en el escote, en el que se disponían lazos, joyeles y rosas de pecho, que fueron evolucionando y aumentando de tamaño hasta la primera mitad del siglo XVIII, dando origen a una de las alhajas más importantes de esta centuria: el peto. La moda masculina siguió utilizando cintas para el sombrero, denominadas

como trencillos o cintillos, y sobre todo los hábitos o veneras, que pueden colgar de sencillos cordones de seda o cintas, o con mayor suntuosidad de corbatas, lazos o cadenas. Estas, usadas por ambos sexos, son de diferentes tipos y materiales, en ocasiones llegadas de Oriente, de las Indias portuguesas y de China. Los hombres las llevaban a los hombros y ocasionalmente como tahalís, cruzando el pecho, y las mujeres en torno al cuello, primero complementando a los collares y posteriormente sustituyéndolos.

A mediados de siglo se renueva el gusto por el color y debido a ello, el interés por el esmalte, del tipo a la porcelana, que utilizaba colores oscuros sobre tonos blancos, azules pastel o rosas (Figura nº 10), con los que también se realizaban escenas y retratos que fueron sustituyendo a las imágenes bajo los cristales de las joyas, sobre todo de las devocionales. A finales de siglo se pone de moda el empleo de conjuntos de joyas, los aderezos, compuestos por collar, pendientes, manillas, sortijas y adornos para el pecho y el pelo. Estas piezas ganaban en aparatosidad, con diseños más grandes y complicados, pero perdían en cuanto a valor económico, ya que experimentaron un auge las piezas de filigrana, más vistosas y baratas debido a que usaban menos material, y se empezó a introducir con fuerza las piedras falsas francesas, importando la moda del país vecino. A pesar de que se renovaron las ordenes prohibiendo la importación de este tipo de piezas desde Francia, nuevamente fueron incumplidas, y siguiendo los dictámenes de la moda, estas obras inundaron el mercado español, que experimentó un fuerte interés por el uso de piedras falsas de gran tamaño. Pero no solo se importaron obras de imitación, sino que la Corte comenzó a encargar piezas al país vecino y a copiar sus modelos, como los de Gilles Legaré, de técnica más depurada, frente a la relativa tosquedad de la joyería española, con más abundancia de metal y una técnica de engaste que tapaba parte de la piedra, con tallas todavía anticuadas con respecto a las que se usaban en Francia. Tal y como señala Madame D'Aulnoy en referencia a las joyas españolas, "Aquí las damas tienen abundante y hermosísima pedrería, y no llevan una sola joya, como las francesas, sino nueve o diez, unas de diamantes, otras de rubíes, perlas, esmeraldas y turquesas, muy mal montadas, porque aparecen casi totalmente cubiertas de oro" o "La princesa me hizo ver sus joyas y aderezos, que son admirables, pero tan mal construidos, que los mayores diamantes muestran el tamaño de uno de treinta luises montado en París"⁴⁸.



Figura 10. Rosa de pecho. España. Siglo XVII. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario. Reverso pieza nº 025.

La universalización del uso de la joya hizo que las clases populares, deseosas de imitar en sus usos a la Corte y la nobleza, comenzaran también a utilizar joyas de menor valor y sobre todo de bisutería, siguiendo los modelos de joyería culta, lo cual perdura hasta nuestros días en otras regiones hispanas, sobre todo en la joyería popular y en los trajes regionales.

48 D'AULNOY, M., *Relación del viaje por España*, Madrid, Akal, 1986, pp. 195 y 206.

Entre las tipologías conservadas se mantienen las piezas netamente civiles y las devocionales, como airones, cruces y pectorales, joyeles y rosas de pecho, manillas, medallas y medallones relicario, placas de cofradía y veneras, rosarios y sortijas. Tanto el número de piezas llegadas hasta nuestros como las que se recogen en la documentación experimentan un fuerte incremento con respecto a las de la centuria anterior. Y a ello hay que sumar mayor información sobre los plateros de oro que trabajaron en estos momentos en Pamplona, así como a los encargos por parte de particulares, lo que demuestra la existencia de un pujante mercado para productos de este tipo en Navarra.

Una de las tipologías más interesantes es la del **Airón**⁴⁹, del que tenemos varios ejemplos en la documentación así como un ejemplar en la catedral de Pamplona (Pieza nº 010), una de las pocas obras de este tipo conservadas en España. También conocidos como ramos o piochas, se trata de una alhaja en forma de bouquet de flores que engasta pedrería sustentada por alambres, y se colocaba en el pecho o en el cabello femeninos, donde también se podían colocar clavos o chispas, rosas, agujas y mariposas, que en un principio se usaban para sujetar las plumas habituales en la joyería del quinientos, y posteriormente adquirirán carácter propio, llegando su uso hasta el siglo XVIII. La singularidad de estas piezas residía en que los tallos de las flores estaban formados por muelles que vibraban con el movimiento y hacía que la pedrería con la que estaban engastados centellease por efecto de la luz, a lo que había que sumar el rico colorido del esmalte que las recubría. Se trata de una pieza muy habitual que encontramos asentada, entre otros, en los inventarios de bienes de las vírgenes del Sagrario, del Camino y de las Maravillas de Pamplona⁵⁰. De mayor simplicidad, aunque obedeciendo a la misma idea de joya para la cabeza, es el juego de mariposas que se aplican a la corona de la Virgen de las Maravillas de las Recoletas de Pamplona (Pieza nº 011). Este tipo de piezas la podemos ver en los retratos femeninos de la época de Felipe IV, tanto en formato textil como de alhaja, e igualmente es citado por Madame D'Aulnoy en su *Viaje por España*⁵¹.

Las **cruces y pectorales** siguen siendo una de las obras más abundantes en la joyería hispana, tanto entre las conservadas como en las que se reflejan en la documentación y la pintura de la época, ya que no olvidemos, la cruz era el elemento simbólico de representación entre los cristianos. Se continuó con los tipos de la centuria anterior, usualmente con cajas abiertas engastadas de pedrería, algunas de gran formato, con decoración de esmaltes y de cresterías que se centran respectivamente en el reverso y el contorno de la pieza. Tres son los ejemplares que conocemos en Navarra, la primera una cruz relicario de las Recoletas de Pamplona realizada en cristal (Pieza nº 012), con cantoneras de plata con adornos de cordoncillo en las terminaciones, modelo popular de las piezas cultas vistas en el quinientos. Los otros dos ejemplares pertenecen a la catedral de Pamplona, el primero (Pieza nº 013), de oro con brazos moldurados y crestería en “C” que intercalan rubíes y diamantes talla tabla, con cuatro brillantes talla antigua añadidos posterior-

49 ARBETETA MIRA, L., “Airón, ramo o tembladera de la Virgen del Sagrario”, en GARCÍA GAINZA, M.ª C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 330-331.

50 ACP, Actas Capitulares, Libro 4, 1756-1769, 1761, fol. 50, Sindicatura, año 1838, nº 11 bis, Sindicatura, 1837; APSS, Capilla de la Virgen del Camino. Papeles varios. Inventario de las Alhajas enviadas a Calahorra en 1795 durante la guerra contra los franceses; y ACARP, Memoria de las Alajas que se le han hecho y le an dado los Devotos a Nra Sra de las Maravillas, fol. 207v.

51 D'AULNOY, M. de, *Op. cit.*, p. 198.

mente en los ángulos del cuadrón. Esta pieza perteneció al obispo de Pamplona Lorenzo Irigoyen y Dutari, pudiendo ser la que le regalaron los canónigos de la catedral en su toma de posesión. La segunda (Pieza nº 014), más avanzada, presenta brazos articulados por botones circulares con engastes biselados con cuatro diamantes talla tabla y una esmeralda en el cuadrón, y en el reverso una rica decoración de esmalte a la porcelana, en tonos rosas y negros sobre fondo blanco, formando motivos vegetales.

Las **manillas o pulseras** son una alhaja que servía de adorno ajustada a las muñecas, y que generalmente se llevaban en parejas, una en cada muñeca. Se componían de un cerco de metal o tela, engastado de pedrería, que podía estar o no esmaltado. Otra de las variantes de moda a finales del seiscientos eran las hileras de perlas, corales o piedras, que se sujetaban mediante un broche o cierre, y que por lo general iba a juego con el collar, formando un aderezo. Durante la primera mitad del siglo XVII este tipo de piezas cayeron en desuso, volviéndose a retomar a finales de la centuria y a lo largo del siglo XVIII, siendo el modelo más habitual el de perlas, que dependiendo de la calidad de las mismas, resultaban asequibles para todo tipo de damas, como podemos ver en numerosos trampantojos y grabados de Vírgenes navarras o en retratos de la época. En la catedral de Pamplona se conserva un juego de manillas (Pieza nº 015), probablemente procedente de una cadena reconvertida, de origen siciliano, con piezas de coral, de color rojo intenso, con un exquisito trabajo y entrepiezas esmaltadas. La estructura y decoración es similar a las cadenas Passalacqua de la Confraternidad de la Virgen bendita del Carmelo de la iglesia de los Carmelitas y a la de la Virgen de San Lucas de la catedral de Mdina, ambas en Malta, la primera de origen siciliano y la segunda siciliano o español, así como a un collar de una colección privada de Ena y otro de la catedral de Siracusa, en Sicilia⁵².

Como va a ser una constante a lo largo de los siglos, una de las tipologías más numerosas entre las conservadas es la de **medallas y medallones relicarios**, en la que confluyen modelos religiosos y civiles de uso devocional. Las variantes dentro de esta tipología son muy abundantes, desde las más sencillas, con teca ovalada de marco recto, hasta las más vistosas, similares a los joyeles y rosas de pecho de moda en la época. En su interior se inscriben reliquias o elementos de simbología religiosa e imágenes devocionales, en esmalte, pintadas, estampas o pinturas. Los materiales con los que están realizados los marcos y cercos varían según la riqueza de la pieza, siendo las más habituales las de plata, aunque también las hay en oro, con o sin esmaltes y engastes de pedrería. El modelo más recurrente es el de marco ovalado o rectangular en plata que inscribe imágenes en el anverso y el reverso, aunque encontramos también piezas en forma de capilla o realizadas en ébano, carey, cristal de roca, figuras de la Virgen del Pilar en plata o imágenes de azabache (Figura nº 11). A partir de la segunda mitad de siglo se popularizó el cerco de filigrana de plata, más vistoso y económico, que perduró durante la centuria siguiente. Dada la abundancia de estas piezas y lo común de muchas de ellas, repetidas a lo largo del tiempo siguiendo modelos del seiscientos, siendo habituales en la joyería regional y los trajes populares, no vamos a incluirlas dentro del catálogo de obras.

Se continúa también con la utilización de los **rosarios**, como podemos ver en retratos femeninos del momento, realizados con los más variados materiales y formas, con placas y medallas colgantes. La condesa D'Aulnoy, en su *Viaje por España*, señala su uso continuo por las mujeres españolas: “Es de ver el uso cons-

52 DI NATALE, M.ª C., *Op. cit.*, pp. 58 y 68; BALZAN, F., *Op. cit.*, pp. 94-103; y MULLER, P. E., *Joyas en España...* (2012), p. 64.



Figura 11. Medalla de la Virgen del Pilar. España. Zaragoza. Siglo XVIII. Pamplona. Monasterio de Agustinas Recoletas.

tante que aquí se hace del rosario. Todas las damas llevan uno sujeto a la cintura, tan largo que poco falta para que lo arrastren por el suelo. Rezan al ir por la calle, y cuando juegan al tresillo, cuando hablan y hasta cuando enamoran, murmuran o mienten, rezan y recorren con sus dedos las cuentas del rosario”⁵³. De la catedral de Pamplona es uno de oro (Pieza nº 016) con cuentas lisas y gallonadas alternas con rosas y elementos flordelisados, con medallas con elementos de simbología cristiana, como la cruz, el cáliz y ángeles adorando la eucaristía, e imágenes de la Inmaculada, san Agustín y un Santo Obispo, todo ello esmaltado de transflor. De esta época son sendas cuentas bifrontes de hueso (Piezas nº 017 y 018), una de ellas policromada, con la imagen de Cristo y una calavera en cada lado, alusivos al *memento mori* y la fugacidad de la vida, temas recurrentes a lo largo del siglo XVII, sobre todo entre las religiosas de clausura, ya que tenía una doble función de *vanitas* que les permitía reflexionar sobre la fugacidad de la vida, la muerte y el sufrimiento.

En este momento hacen su aparición las **rosas y rosas de pecho**, que en un principio surgieron como evolución de los adornos y escarpelas textiles lucidas por las damas. Poco a poco se fueron realizando en materiales nobles y adquiriendo mayor tamaño, colocándose como un broche en el centro del pecho o colgado de una cinta que seguía la línea del escote. Las variantes en cuanto a su estructura, tamaño y materiales eran numerosas, aunque generalmente eran de perfil circular u ovalado, con un lazo o copete en la parte superior. A partir de la década de 1680, las rosas de pecho dieron paso a los broches de lazo, y posteriormente a los petos, que en el siglo XVIII se convirtieron en una de las alhajas femeninas más importantes. Esta joya se articula por medio de un botón central rodeado de un cerco de elementos vegetales o geométricos, realizadas en oro y con el frente recubierto de pedrería, por lo general diamantes y esmeraldas, aunque también las había con elementos de imitación como vidrios. A lo largo de la segunda mitad de la centuria se popularizó el uso de la filigrana de plata con aljófares, consiguiendo piezas de mayor tamaño y vistosidad y más económicas. Esta pieza, de carácter civil, podía transformarse en devocional incorporando en el reverso del botón central una pintura o estampa religiosa. E igualmente podían estar esmaltados, por lo general a la porcelana o con esmalte de transflor de gran riqueza. Todo ello se ponía en relación con la idea de que el lujo es interior y solamente el dueño de la joya era conocedor de su verdadera imagen y suntuosidad, ya que solo él podía ver la parte posterior. Así sucede en la rosa que forma el cuerpo principal del cetro de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona (Figura nº 12).

53 D’AULNOY, M., *Op. cit.*, p. 195.

Son varios los ejemplares conservados en Navarra, siendo quizás el más emblemático el de la colegiata de Roncesvalles (Pieza nº 019), con forma de venera, que en el centro del anverso presenta una gran esmeralda cabujón engastada en oro enmarcada por treinta y siete esmeraldas talla tabla engastadas a bisel. Mientras, el reverso está esmaltado en blanco y azul oscuro imitando la superficie de una concha. Como ya hemos dicho anteriormente, la esmeralda central se ha tenido tradicionalmente por la obtenida por Sancho VII el Fuerte en la batalla de las Navas de Tolosa en 1212, aunque estudios recientes señalan su procedencia colombiana, e igualmente esta pieza no se recoge en el inventario de alhajas de la Virgen de 1649, en donde aparecen varias piezas, como sortijas y pectorales, con esmeraldas⁵⁴. Esta alhaja se refleja en trampantojos de la Virgen de Roncesvalles pintados en la segunda mitad del siglo XVII (Figura nº 01). Similar en cuanto a su concepción y a la utilización de una gran esmeralda en cabujón central es una rosa engastada en una custodia del convento de santa Teresa de Arequipa y una cruz de la inquisición subastada en Phillips de Nueva York en 1983, ambas de la segunda mitad del siglo XVII⁵⁵. También realizada con estas piedras, en este caso en alternancia con diamantes talla tabla, con diseño cruciforme y copete superior, es la rosa de pecho de Ujué (Pieza nº 020), similar a la reconvertida en cetro en la catedral de Pamplona, también con diseño cruciforme pero sin copete y con engastes de diamantes talla tabla (Pieza nº 021). Siguiendo modas imperantes en la segunda mitad de siglo es la de Tulebras (Pieza nº 022), que inscribe en el anverso la imagen de la Virgen del Pilar y diamantes talla tabla, con toda su superficie ricamente esmaltada a la porcelana con toques de transflor, las de aljófares de Tulebras y Aoiz (Piezas nº 023 y 024), esta última con san Antonio de Padua en el anverso y santa Cecilia en el reverso, y la de topacios de la catedral de Pamplona (Pieza nº 025), siguiendo la moda de grandes piedras rosas y amarillas talladas. Pieza parecida a la de Tulebras es una rosa de la Hermandad de la Virgen de la Salud y Santiago Apóstol de Antequera, Málaga, mientras que una obra parecida a la de Aoiz está dibujada en el *Libro de joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe*⁵⁶.



Figura 12. Rosa de pecho. España. Siglo XVII. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrao. Reverso pieza nº 021.

Similares a las anteriores son las **veneras, hábitos, encomiendas y placas de cofradía**, obras muy habituales a lo largo del siglo XVII, coincidiendo con la proliferación de hermandades y las pragmáticas de restricción de uso de joyas. Estas piezas eran utilizadas como insignias o placas devocionales por cofradías e instituciones religiosas, teniendo obligación los cofrades de llevar las veneras y placas durante

54 Archivo de la Colegiata de Rocasvalles, Inventario de cuentas de sacristía, 1649.

55 *A rare collection of early Spanish and Colonial jewellery and religious artefacts*, New York, Phillips, Wednesday, October 26, 1983, pieza nº 72; y ESTERAS MARTÍN, C., *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1993, pp. 19 y 108-112.

56 SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R., *El fulgor de la plata*, Córdoba, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007, pp. 500-501; y *Libro de joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe*, Guadalupe, 2005, fol. 48.



Figura 13. Retrato de don Juan de Ciriza, marqués de Montejaso. España. Madrid. Antonio Rizzi. 1617. Pamplona. Monasterio de Agustinas Recoletas.

los actos de la hermandad, debido a lo cual se elaboraron en abundancia. En su mayoría eran de formato geométrico, rectangular o triangular, formadas por placas caladas y recortadas, con esmalte a reserva en blanco, negro y verde, y cercos de rayos o cresterías. Solían presentar motivos eucarísticos o pasionales, como los anagramas de Cristo y María⁵⁷, o el jeroglífico “S *clavo*”, alusivo a la condición de esclavitud que muchas de estas cofradías tenían hacia una advocación (Piezas nº 026 a 029). Una de las conservadas incluye también una imagen de la Virgen del Carmen (Pieza nº 027). Piezas de este tipo encontramos, entre otras, en las colecciones Lázaro Galdiano y Cerralbo de Madrid, Kuger de París y Pepoli de Trapani, Sicilia, o entre los dibujos del libro de Pasantías de Barcelona, como el de Jacinto Roig⁵⁸.

La misma función tenían los hábitos de las diferentes órdenes de caballería existentes en España, siendo la venera con su emblema una de las principales joyas permitidas a los hombres. Al mismo tiempo, esta pieza se convertía en testigo del rango social al que pertenecía el caballero en cuestión, ya que por lo general el ingreso en estas órdenes estaba limitado a la nobleza. Al igual que otras joyas del momento, su origen se encuentra en los emblemas textiles usados por los caballeros en su indumentaria. A principios de la centuria y por influencia del siglo anterior, vemos piezas formadas por cabujones de cristal de roca, muchas veces con forma de venera, o pedrería, sobre los que se dispone la cruz de la orden recortada y esmaltada según sus colores, como podemos ver en el retrato del marqués de Montejaso, obra de Antonio Rizzi, en las Agustinas Recoletas de Pamplona (Figura nº

13)⁵⁹. Posteriormente evolucionaron a medallones de filigrana de plata, técnica en pleno auge, de mayor tamaño y vistosidad, pero más baratos, sobre los que igualmente se disponía la cruz de la orden recortada y esmaltada, ejemplo de lo cual es el de Calatrava de las benedictinas de Estella (Pieza nº 30), de filigrana de

57 MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *Joyas con cuatro...* (2011), pp. 166-169.

58 DALMASES, N., GIRALT-MIRACLE, D. y MANENT, R., *Argenters i Joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, p. 159; MULLER, P. E., *Joyas en España...* (2012), pp. 124-127; ARBETETA MIRA, L., *El arte de la joyería...* (2003), pp. 134-142; KUGER, J., *Op. cit.*, fig. 87; DI NATALE, M.^a C., *Op. cit.*, pp. 147-148; y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R., *Op. cit.*, pp. 480-481.

59 FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Op. cit.* (2011), pp. 162-163.

oro con la cruz esmaltada en rojo sobrepuesta. Una pieza similar, pero con la cruz de Alcántara, figura entre los dibujos del *Libro de joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe*⁶⁰. En relación a estas obras, y vinculada al desarrollo del protocolo por parte de los regimientos municipales, se implantó también la utilización por los regidores de veneras con las armas heráldicas de la población acompañadas en el reverso por advocaciones religiosas de los respectivos ayuntamientos o, más habitualmente y siguiendo la corriente immaculista imperante en España, la imagen de la Inmaculada. Esta última se inscribe en la venera de Olite (Pieza nº 32), cuyo uso fue aprobado en 1643, mientras que en la de Tudela (Pieza nº 31), que se adoptó en 1622, se inserta la figura de San Pedro ad vincula.

La última de las tipologías conservadas en Navarra en esta centuria es la de **sortija**, de la que encontramos dos modelos diferentes. El primero de ellos presenta aro recto y chatón superior ovalado, formado por un diamante central con cerco de ocho diamantes y reverso esmaltado a la porcelana (Piezas nº 033 y 034). El segundo es de los denominados de lazo, de brazo moldurado y calado en el hombro, con un botón central con un engaste de diamante enmarcado en cada uno de los laterales por tres botones en abanico con diamantes engastados (Pieza nº 035). Ejemplos de ambos modelos se conservan en el tesoro de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona.

60 *Libro de joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe*, Guadalupe, 2005, fol. 13.



PIEZA 010

Airón

España. Segunda mitad del siglo XVII. Oro, diamantes talla tabla, rubí cabujón y esmalte opaco azul celeste, blanco, naranja, negro, rosa y esmalte de trasflor amarillo, azul oscuro, rojo y verde. 11 x 8 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Ntra. Sra. del Sagrario.



PIEZA 011

Mariposas

España. Navarra. Último cuarto del siglo XVII. Plata en su color. 6,5 x 6,5 cm. Pamplona. Convento de Agustinas Recoletas. Nuestra Señora de las Maravillas.



PIEZA 012

Cruz relicario

España. Siglo XVII. Plata, vidrio y hueso. 11 x 9 cm. Pamplona. Convento de Agustinas Recoletas.



PIEZA 013

Cruz

España. Segunda mitad del siglo XVII. Oro, rubíes y diamantes talla rosa y talla brillante Antigua, 7 x 5 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 015

Manillas

Italia. Sicilia. Principios del siglo XVII. Coral y esmalte blanco y azul ultramarino. 13 x 4 cms. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 014

Cruz

España. Navarra. Segunda mitad del siglo XVII. Oro, diamantes y esmeralda talla tabla, y esmalte blanco, rosa y negro. 2,8 x 2 x 0,5 cm. Pamplona. Ajuar de la Virgen del Sagrario.



PIEZA 016

Rosario

España. Primera mitad del siglo XVII. Oro y esmalte verde, blanco, rojo y azul celeste. 2,5 x 3,5 cms. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 017

Nudo de rosario

España. Siglo XVII. Hueso policromado. 3 x 4 cm. Pamplona. Convento de Agustinas Recoletas.



PIEZA 018

Nudo de rosario

España. Siglo XVII. Hueso. 3 x 4 cm. Tudela. Convento de la Compañía de María.



PIEZA 019

Rosa de pecho

América? Segunda mitad del siglo XVII. Oro, esmeraldas cabujón y talla tabla, y esmalte blanco y azul. 5,1 x 3,9 x 1,9 cm. Roncesvalles. Colegiata de Santa María.



PIEZA 020

Rosa de pecho

España. Siglo XVIII. Oro, diamantes talla tabla y rosa y esmeraldas talla tabla. 3,5 x 7 y 7 x 7 cm. Ujué. Iglesia de Santa María.



PIEZA 021

Rosa de pecho

España. Siglo XVIII. Oro, diamantes talla tabla. 21,5 x 9 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 022

Rosa

España. Siglo XVIII. Oro, diamantes talla tabla y esmalte blanco, verde, rosa y negro. 6 x 5 x 0,5 cm. Tulebras. Monasterio de Santa María de la Caridad.



PIEZA 023

Rosa de pecho

España. Segunda mitad del siglo XVII. Oro, aljofares y cristal. Aoiz. Iglesia de San Miguel.



PIEZA 025

Rosa de pecho

España. Siglo XVIII. Oro, diamantes talla tabla, amatistas y topacios. 6 x 6 x 1,5 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 024

Rosa de pecho

España. Siglo XVII. Último tercio. Filigrana de oro y aljofares. 9,5 x 6,5 cm. Tulebras. Monasterio de Santa María de la Caridad.



PIEZA 026

Placa de cofradía o firmeza

España. Primer tercio del siglo XVII. Bronce y esmaltes a reserva en blanco y opacos en negro y verde. 6,5 x 6,2 x 0,5 cm. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 027

Placa de cofradía o firmeza

España. Primer tercio del siglo XVII. Bronce y esmaltes a reserva en blanco y opacos en negro y verde. 8 x 7,5 x 0,5 cm. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 028

Placa de cofradía o firmeza

España. Primer tercio del siglo XVII. Bronce y esmaltes a reserva en blanco y opacos en negro y verde. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 029

Placa de cofradía o firmeza

España. Primer tercio del siglo XVII. Bronce y esmaltes a reserva en blanco y opacos en negro y verde. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 031

Venera

España. Olite. Siglo XVII. 1643. Plata en su color. 4,1 x 3,1 x 5,8 cm. Olite. Ayuntamiento.



PIEZA 032

Venera

España. Tudela. Primer cuarto del siglo XVII. 1622. Plata sobredorada. 5 x 3 cm. Tudela. Ayuntamiento.



PIEZA 030

Venera

España. Primer cuarto del siglo XVII. c. 1620. Filigrana de oro y esmalte traslucido rojo. 5 x 4 x 0,5 cm. Estella. Convento de San Benito.



PIEZA 033

Sortija

España. Segunda mitad del siglo XVII. Oro, plata, diamantes talla tabla y esmalte a la porcelana. 1,3 x 1,7 x 2,1 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 034

Sortija

España. Segunda mitad del siglo XVII. Oro, diamantes talla tabla y rosa y esmalte a la porcelana. 1,3 x 1,8 x 2,1 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Ntra. Señora del Sagrario.



PIEZA 035

Sortija

España. Segunda mitad del siglo XVII. Oro y diamantes talla tabla. 1 x 1,5 x 2,2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.

3.3. Joyería del siglo XVIII

La recuperación económica que vivió España a lo largo del siglo XVIII propició un florecimiento en el uso de la joyería. Al igual que sucedió en otras artes, el cambio de dinastía, de los Austrias a los Borbones, supuso una transformación que afectó en profundidad a este arte, tanto en lo tocante al diseño de las piezas, como en relación a la talla y utilización de las piedras. Este cambio había venido fraguándose desde finales de la década anterior, momento en que la influencia francesa empezó a difundirse a través de la Corte. Debido a ello, durante principios de la centuria se produjo una dualidad entre los nuevos modelos de gusto internacional, más refinado, y la joyería vernácula española, con modelos que imitaban piezas de siglos precedentes.

Encontramos una mayor abundancia de piezas con respecto a las centurias precedentes, debido tanto a que se realizaron un mayor número de obras, lo cual queda corroborado gracias a la documentación, como a la mayor cercanía en el tiempo, que ha permitido su conservación. Sin embargo, al igual que ocurría en los dos siglos anteriores, las piezas de esta centuria que han llegado hasta nuestros días se encuentran en su mayoría vinculadas a instituciones religiosas, lo cual no es de extrañar, tanto por la profunda imbricación de lo religioso en la vida social en estos momentos, como al periodo de esplendor que se vivió, a lo que se suma el gusto por el lujo y el boato que caracteriza a este periodo, que va a propiciar el exuberante alhajamiento de diversas imágenes sagradas y, por tanto, la creación de ricos tesoros eclesiásticos. Fuente imprescindible para el conocimiento de la joyería dieciochesca navarra es el *Libro de exámenes de los plateros de Pamplona (1691-1832)*⁶¹, en el que figuran los dibujos realizados por los aspirantes a obtener el grado de maestro platero en el taller de Pamplona. En dicho libro se recogen catorce dibujos de joyas de aspirantes a obtener el título de platero de oro, fechado el primero en 1700 y el último en 1788. Entre las alhajas dibujadas hay ocho sortijas, dos cruces, un aderezo con cruz, una lazada con cruz, un lazo y un peto. Estos diseños, sin duda de piezas totalmente a la moda, nos permiten ver los modelos imperantes en estas fechas en Pamplona, además de conocer a los aspirantes al grado de platero de oro, y mostrarnos a unos maestros conocedores de las novedades imperantes en la Corte, venidas de Francia.

A lo largo y ancho de Navarra numerosas advocaciones van a reunir importantes conjuntos de alhajas, como por ejemplo las vírgenes del Camino, de las Maravillas y del Sagrario de Pamplona, las del Villar, la Merced o Araceli en Corella, la de Roncesvalles, la de la Cama en Tulebras, o san Fermín⁶². Algunas de estas piezas han llegado hasta nuestros días a pesar de las pérdidas sufridas con el paso del tiempo. Inusual es el caso de la Virgen del Camino, compatrona de Pamplona, ya que las piezas que le regalaban eran automáticamente rifadas públicamente, salvo contadas excepciones, para con el dinero obtenido sufragar los gastos de construcción y exorno de la capilla. Y esto no es baladí, ya que Nuestra Señora del Camino es la imagen que mayor número de donaciones atrajo en la ciudad a lo largo del siglo XVIII, por delante incluso de la Virgen del Sagrario, que había quedado circunscrita al culto del obispo y el cabildo. A pesar de ello también la titular de la catedral recibió diversos legados de importancia por parte no solo de los miembros del cabildo, sino

61 GARCÍA GAINZA, M.^a C., *Op. cit.*

62 MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *El tesoro...* (2007), pp. 297-320.

también de la nobleza y del patriciado urbano de la ciudad. Nuestra Señora del Sagrario⁶³ recibió alhajas a lo largo de la historia, pero va a ser durante el siglo XVII y sobre todo en el XVIII cuando se vivió un espectacular incremento de las mismas. De esta forma, a pesar de las pérdidas sufridas durante los siglos XIX y XX, lo que hoy se conserva todavía resulta excepcional por el número y calidad de piezas, constituyendo “lo que quizás sea el conjunto más importante de la platería de oro de la primera mitad del siglo XVIII en España”⁶⁴.

Varias de las piezas de esta centuria se presentan recubiertas de pedrería, en las que se puede ver, por influencia francesa, una mejoría en las técnicas de engastado y tallado. Aunque se mantiene la utilización del diamante y la esmeralda, así como de los aljófares, vemos también el empleo de piedras de color, tanto rubíes, de manera tímida, como de topacios, sobre todo el de color naranja, variedad denominada como Imperial, procedente de las minas de Brasil. Este cromatismo, que es más austero en las piezas conservadas, se ve reflejado en la documentación, donde se recogen todo tipo de piedras de color. Se mantiene la utilización de piedras falsas y vidrios, y la pedrería fina de color se imita colocando en la culata de la pieza láminas coloreadas. Sin embargo, esta técnica se hace más difícil con las técnicas de engastados al aire que por ejemplo exigían las Ordenanzas de Pamplona de 1743. A mediados de siglo se introdujo el uso del estrás, pasta de vidrio que al solidificarse podía tallarse, asemejándose al diamante⁶⁵.

Al igual que las centurias anteriores, la indumentaria va a condicionar las joyas a utilizar. La vuelta de los escotes femeninos hizo que se retomasen con fuerza las piezas de cuello: collares y cintas, que formaban conjunto con manillas y pulseras. Los collares más habituales eran los de perlas, de una hilera o varias, tanto falsas como naturales, aunque también se usaron de eslabones con pedrería; mientras que en las cintas, ajustadas a la garganta, se colocaban piezas aisladas, que de esta manera tenían mayor visibilidad. Estas obras se ponían en la base del cuello o, si llevaban un pinjante, un poco más arriba, para que pudiese colgar por encima de la línea del vestido. Los colgantes podían ser una perla o piedra suelta o un elemento más elaborado, destacando la denominada como cruz de pescuezo, compuesta por un triple cuerpo, lazo, almendra y



Figura 14. Retrato de doña Manuela Munárriz, marquesa de Murillo. España. Madrid. Antonio González Ruiz. c. 1739. Arizkun. Convento de Clarisas

63 MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *El joyero...* (2006), pp. 227-258.

64 ARBETETA MIRA, L., “Coronas de la Virgen del Sagrario”, en GARCÍA GAINZA, M.ª C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Fundación Caja Navarra, Pamplona, 2005, pp. 328-329.

65 Este material fue inventado por Joseph Strass, orfebre austriaco que trabajaba para la corte francesa, y fue utilizado para elaborar abundante bisutería, pasando de moda en la década de 1780. MULLER, P. E., *Joyas en España...* (2012), p. 154.

cruz, como podemos ver en el retrato de la marquesa de Murillo de Antonio González Ruiz en las Clarisas de Arizkun (Figura nº 14)⁶⁶. Los lazos y petos, que surgieron ya en el siglo XVII evolucionando de elementos textiles, vivieron su momento de esplendor, sobre todo los segundos, que se convirtieron en la pieza reina del siglo XVIII.

La proliferación de collares y manillas de perlas y otros materiales hizo necesario una serie de **broches** para cerrar las mismas. Durante la primera mitad del siglo solían ser geométricos y engastados con pedrería, mientras que en la segunda mitad estos modelos evolucionaron a medallas con retratos, como podemos ver en las pinturas de la época. Entre las piezas de la Virgen del Sagrario se conservan tres ejemplares rectangulares engastados con diamantes talla tabla y rosa (Piezas nº 036 y 037). En origen eran el cierre de unas manillas de perlas regaladas a Nuestra Señora por Pedro Fermín de Goyeneche en 1734. En el momento de la donación se especificó que dos de ellos eran iguales, aunque uno tiene un paisaje grabado en el reverso, y que cada uno tenía cincuenta y un diamantes y un peso conjunto de una onza y media, con una valoración de ciento cuarenta pesos; mientras el tercero, más estilizado, contaba con cincuenta y tres diamantes y un peso de seis ochavas, siendo tasado en setenta pesos⁶⁷. En el monasterio de Tulebras se conserva una pareja de pequeños ramos o piochas (Pieza nº 038) que, a modo de broches, se colocaban en el cabello, labrados en oro con engastes de diamantes talla tabla y rosa, articulados por medio de un jarrón estrangulado con dos asas en S del que salen tres flores a modo de girasoles.

A lo largo del setecientos se mantuvo el uso de las **cadena**s, de diferentes medidas, materiales y formatos. Durante el siglo XVIII este tipo de piezas eran de las pocas tipologías que podían usar los hombres, quienes las llevaban a los hombros, en unas ocasiones pendiendo de ellas hábitos y veneras, y en otras cruzadas sobre el pecho, mientras que las mujeres las usaban en torno al cuello o paralelas a la línea del escote. Se trataba de piezas habituales en los ajuares domésticos, así como en los religiosos, tal y como demuestra la documentación. Entre los ejemplares conservados en Navarra encontramos tres modelos diferentes venidos de América y Oriente, estas últimas a través del comercio del Galeón de Manila, vía México. La primera de ellas, perteneciente al tesoro de San Fermín (Pieza nº 039), está articulada por dos tipos de eslabones, ambos compuestos por dos placas convexas de oro, la primera tetralobulada con elementos geométricos, y la segunda en molinete. Esta joya fue regalada al Santo, junto a un pectoral de oro y esmeraldas y otras piezas de platería, por José de Armendáriz y Perurena, marqués de Castelfuerte y virrey del Perú. Similar a esta es una obra del tesoro de Santa Ágata de la catedral de Catania, Sicilia⁶⁸. También de gran formato y procedencia oriental es otra cadena del mismo tesoro, compuesta por ciento tres eslabones formados por cuatro placas montadas al aire, regalada a San Fermín en julio de 1757 por

66 GARCÍA GAINZA, M.ª C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, p. 125.

67 ACP, Actas capitulares, Libro 3, 1725-1755, fol. 133, y Notum I, Caja 3.016, Libro 1, fols. 180-181.

68 AMP, Actas Municipales, Libro nº 31, 1728-1733, fols. 39-41 y 118-123. DI NATALE, M.ª C., *Gioielli di Sicilia*, Palermo, 2000, p. 36; HEREDIA MORENO, M.ª C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, p. 178; ARBETETA MIRA, L., “Cadena y cruz pectoral del tesoro de San Fermín”, en GARCÍA GAINZA, M.ª C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 338-339; y MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *El tesoro de...* (2007), pp. 301-303 y 313.

Nicolás de Urtasun (Pieza nº 040)⁶⁹. Una tercera cadena de origen asiático (Pieza nº 041), de menor formato pero mayor longitud, sigue un modelo muy popular en este momento, dada la cantidad de alhajas similares que han llegado hasta nuestros días, no solo en Navarra. Se articula por medio de eslabones con flores de seis pétalos en los frentes, formando un dibujo de picos que se entremezclan creando una tupida malla. De este tipo, pero de diferentes longitudes, encontramos cadenas en la Virgen del Sagrario, donada por el ya citado José de Armendáriz y Perurena⁷⁰, el convento de Nuestra Señora de Araceli de Corella, la parroquia de Miranda de Arga, la colegiata de Roncesvalles, y el monasterio de Santa María de la Caridad de Tulebras. Pieza relacionada con la tipología de cadena es la de collar, como el de la iglesia de Santa María de Sangüesa (Pieza nº 042), formado por rosetas de filigrana de oro con el frente cubierto por aljófares, joya retardataria que sigue modelos de la segunda mitad del siglo XVII, al igual que el lazo que pende de la misma.

Como muchas de las obras que hemos visto, la de **corona** es una tipología tanto de uso civil como religioso, y en este último caso son abundantes los ejemplos en plata conservados en los templos navarros. Las coronas tenían en origen un carácter netamente civil, pero poco a poco fueron adaptándose para uso en las imágenes religiosas, en alusión a la majestad de Cristo y de la Virgen, caso este último que dará pie a la iconografía de *Maria Regina*, María reina. La riqueza y el gusto por la suntuosidad del Barroco hicieron que se labraran coronas, diademas o halos para la mayoría de las imágenes religiosas, y en especial para las vírgenes, a quienes se dotó de piezas de gran riqueza. Pese a ser una tipología considerada dentro de los estudios de platería, existen ejemplares realizados en oro y pedrería que entran dentro del campo de la joyería, caso de las dos coronas de la Virgen del Sagrario y el Niño de la catedral de Pamplona (Piezas nº 043 y 044), labradas en oro con engastes de diamantes y esmeraldas, y elementos esmaltados. Ambas piezas, la primera imperial y real la segunda, presentan una rica decoración de roleos y elementos vegetales en los que se engasta la pedrería, completada en la de Nuestra Señora con la inscripción “*Ave Maria Gratia Plena*”. Fueron realizadas entre 1735 y 1736 por Juan José de la Cruz, empleando en la de la Virgen mil ochenta y siete diamantes, cuatrocientas noventa y cinco esmeraldas, y setenta y dos onzas de oro, tasándose las hechuras en cuatro mil ciento cuarenta y cinco reales; mientras que en la del Niño se utilizaron ciento noventa y dos diamantes y ciento setenta y dos esmeraldas, cobrando por las hechuras mil y ochenta reales. El coste total de ambas coronas fue de doce mil quinientos pesos de a ocho. Todos los materiales fueron proporcionados por el cabildo catedralicio, procedentes del tesoro de Nuestra Señora⁷¹. En 1946, la joyería Astrain de Pamplona reformó la corona de la Virgen debido a los desperfectos sufridos en 1935 tras ser robada junto a otras alhajas de la sacristía catedralicia⁷². Astrain añadió diamantes de talla brillante, así

69 ARRAIZA FRAUCA, J., *San Fermín patrono*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1989, pp. 108-110; *San Fermín. El santo, la devoción, la fiesta*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2002, pp. 153-154, y MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *El tesoro de...* (2007), pp. 303-305 y 316.

70 ACP, Sindicatura, Fajo 34, Documento nº 77, y Actas capitulares, Libro 3, 1725-1755, fols. 94-95.

71 ACP, Actas capitulares, Libro 3, 1725-1755, fol. 127.

72 APSS, Papeles varios, Robo de Alhajas y reliquias de la Catedral de Pamplona, y ARRAIZA FRAUCA, J., *Catedral de Pamplona. (La otra historia)*, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, pp. 245-250.



Figura 15. Virgen del Camino. España. Pamplona. c. 1935.

como una inscripción en los arcos interiores que sirven de refuerzo al cerco, “Año 1736” y “Año 1946. Año de Santa María. Astrain fecit”.

En relación con estas piezas hay que poner un **rostrillo** (Figura nº 15), también realizado en 1736, probablemente por el mismo platero, Juan José de la Cruz, con el oro, diamantes y esmeraldas sobrantes de las coronas, y que fue tasado en dos mil quinientos pesos. De esta obra no quedan más que fotografías antiguas, ya que fue una de las alhajas robadas de la catedral en 1935, siendo desmontada la pedrería y fundido el oro antes de poder ser recuperado por la policía⁷³.

Una de las tipologías más habituales en el siglo anterior, las **cruces y pectorales**, según avance la centuria van a ir modificando su uso. Las grandes piezas pectorales engastadas en pedrería utilizadas en el ámbito civil en los siglos precedentes van a quedar relegadas, adaptadas a las nuevas modas, para

empleo de los eclesiásticos. Mientras, las cruces de uso personal van a ser sustituidas por piezas más ligeras, principalmente utilizadas por las mujeres, realizadas en oro calado y recortado de finos contornos, engastadas de pedrería o bien con esta formando directamente los brazos. Por lo general estas alhajas pendían de cintas y cordones, textiles o metálicos, o collares de perlas, y podían colgar de una pieza superior llamada ‘botón’, y en ocasiones también de un lazo. Muchas veces estas cruces formaban parte de una alhaja de mayor tamaño, como lazos, petos o joyas de pescuezo, formando la pieza colgante inferior y que a su vez solía ser parte de un aderezo al que también pertenecían pendientes, manillas y adornos para el pelo. Además de estas cruces se conservan también las de tipo relicario, de rosario, de filigrana de plata y oro, y piezas más específicas como las cruces de Caravaca.

El pectoral de oro y esmeraldas de San Fermín (Pieza nº 045), de gran formato, sigue modelos arcaizantes ya vistos en la centuria anterior. En el anverso presenta veinte esmeraldas engastadas en cajas, las de los extremos dispuestas en *losange*, que en la parte inferior forman un tablero. Por el reverso presenta roleos y elementos vegetales dispuestos de manera simétrica sobre un fondo de retícula. Esta joya fue regalada al Santo en 1730 por el marqués de Castelfuerte, virrey del Perú⁷⁴. Piezas similares son una cruz donada a la Virgen de Guadalupe en 1692 por don Antonio de Guzmán, obispo de Segovia, la perteneciente al tesoro de la Virgen de Carmona o la rescatada del pecio del galeón Atocha, así como otros ejemplos citados por Heredia y Orbe, y Arbeteta Mira⁷⁵. A modelos más avanzados, y siguiendo la moda imperante en el setecientos, obedecen sen-

73 *Ibidem*.

AMP, Actas Municipales, Libro nº 31, 1728-1733, fols. 39-41 y 118-123. HEREDIA MORENO, M^o.C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Op. cit.*, p. 178; ARBETETA MIRA, L., *Cadena y cruz...* (2005), pp. 338-339; y MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *El tesoro de...* (2007), pp. 301-303 y 314-315.

75 DUNCAN MATHEWSON, R., *Treasure of the Atocha. A Four Hundred Million Dollar Archaeological Adventure*, Pisces Books, E.P. Dutton, U.S.A., 1986; *Libro de joyas de...* (2007); SANZ SERRANO, M.^a J., “El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona”, en

dos pectorales pertenecientes al obispo de Pamplona Lorenzo Irigoyen y Dutari, así como un tercero donado en 1973 por Juan Pedro Zarranz y Pueyo, obispo de Plasencia. Dos de ellos articulan su estructura mediante pedrería engastada al aire, el primero tiene esmeraldas talla tabla cuadrada y rectangular montadas en oro, y diamantes talla rosa engastados en plata (Pieza nº 046), cuya disposición es similar a la cruz de remate de la corona de la Virgen de la Asunción de la catedral de Arequipa⁷⁶. El segundo con topacios imperiales talla tabla rectangular, engastados en oro, y diamantes talla rosa montados en plata, con botón superior, sobre los emblemas episcopales, y fiador, ambos con topacio imperial y cerco de diamantes talla rosa (Pieza nº 047). Finalmente, el tercero es de mayor sencillez (Pieza nº 048), realizado en oro, de brazos rectos moldurados y terminaciones en plata, con remates en perinolas.

Varias son las cruces conservadas que responden a tipos de joyería civil de carácter devocional, entre ellas algunas representadas en el *Libro de dibujos de exámenes de los plateros de Pamplona*, que nos muestran los diferentes modelos imperantes a lo largo del setecientos. Así, la de Juan Mas (Pieza nº 049), examinado en 1711, tiene forma de cruz latina de brazos vegetales lanceolados pendiente de una corona vegetal rematada por una cruz griega, todo ello con engastes de pedrería talla tabla. A este modelo responde una cruz engastada en un rostrillo de Nuestra Señora de Araceli de Corrella (Pieza nº 050). En 1732 Jerónimo Fraile presentó una cruz (Pieza nº 051) compuesta por cinco botones circulares unidos entre sí por medio de cintas, pendiente de un botón en forma de roseta, todo con pedrería engastada, diseño que sigue una cruz reutilizada como elemento decorativo en un rostrillo de la Virgen del Camino de Pamplona (Pieza nº 052). La última de las cruces que figuran en el libro de exámenes es la dibujada por Miguel de Lenzano en 1740 (Pieza nº 053), formando un adrezo con una cruz griega de botones circulares con perfil perlado, alternos con rayos rectos, todo ello rematado por dobles ces con botones de menor tamaño, que a su vez cuelga de un cuerpo articulado por medio de una roseta con sendos botones inferiores, uno almendrado y el otro circular, enmarcado por ces y botones circulares, todo ello engastado con pedrería talla tabla.

Dentro de la joyería masculina se sigue manteniendo la utilización de las **encomiendas, hábitos y veneras**. Sin embargo, debido a los cambios sociales, de costumbres y mentalidad que se produjeron a lo largo del siglo XVIII, las veneras



Figura 16. Retrato de don Sebastián de Eslava y Lasaga, virrey de Nueva Granada. España. Madrid. Medios del siglo XVIII. Madrid. Colección conde de Guenduláin.

La Virgen de Gracia de Carmona, Carmona, 1990, pp. 74-76 y 108-109; HEREDIA MORENO, M.ª C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Op. cit.*, p. 178; y ARBETETA MIRA, L., *Cadena y cruz...* (2005), pp. 338-339.

76 ESTERAS MARTÍN, C., *Arequipa y el arte*, (1993), pp. 96 y 97.

imperantes en centurias anteriores, vinculadas a órdenes religiosas, que vemos en el retrato de Miguel José Gastón de Iriarte y Elizacoechea, o el de Sebastián de Eslava y Lasaga (Figura nº 16)⁷⁷, compartieron espacio a partir de la segunda mitad del siglo con hábitos y veneras de carácter civil. En el primer caso contamos con un hábito de oro y diamantes talla tabla, vinculado a la orden agustina (Pieza nº 055)⁷⁸, en forma de corazón atravesado por sendas flechas y rematado por un copete flameante, perteneciente al ajuar de la Virgen del Sagrario, reutilizado como copete de su cetro. Esta pieza se recoge en el inventario de 1771, en el asiento número 58, como “Un Corazón de oro con flechas guarnecido de 27 diamantes tabla vale 70 pesos”, regalado en 1761 por doña Josefa de Gero⁷⁹. Al segundo tipo pertenecen las encomiendas de distinciones civiles y militares, entre las que seguirá siendo la principal la del toisón de oro, de la que gracias a la documentación sabemos que al menos hubo dos en Pamplona, una perteneciente a la Virgen del Sagrario y otra al marqués de Castelfuerte, ambas de oro y cuajadas de pedrería⁸⁰. Las veneras municipales de los ayuntamientos de Estella, Sangüesa y Pamplona (Piezas nº 056 y 057), siguen los modelos ya vistos en la centuria pasada, con las armas de la localidad en el anverso y un elemento devocional en el reverso, la figura de la Inmaculada en las dos primeras y el emblema de las cinco llagas en la tercera.

Se mantiene el uso de las **rosas o rosas de pecho** que a principios del XVIII experimentaron una evolución hacia modelos menos pesados y aparatosos, con menos materia y siguiendo diseños, entre otros, de Pietro Cerini, tal y como señala Arbeteta Mira⁸¹. Mantienen su perfil circular y el copete, que puede ser sustituido por un lazo. A esta tipología responden sendos diseños realizados por Juan José de la Cruz para el guipuzcoano Manuel de Alcibar Jáuregui (Piezas nº 059 y 060)⁸², uno con copete en forma de corona de perfil triangular y el otro con lazo, ambos con un medallón oval enmarcado por un fino follaje y engastes de pedrería. Inscriben imágenes en esmalte pintado, en uno san Antonio y san Vicente Ferrer, y en el otro la cruz de Santiago, siendo este similar a un dibujo del *Libro de Joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe*⁸³. A estos modelos responden una pieza de colección particular de Pamplona (Pieza nº 061), en oro calado y recortado y engastes de esmeraldas talla tabla, con la imagen de san José en esmalte a la porcelana, y otra, un poco más avanzada en fecha, del monasterio de Tulebras (Pieza nº 062), en filigrana de oro y esmeraldas talla tabla, con una pintura de la Virgen niña con san Joaquín y santa Ana y el Espíritu Santo, y una estampa devocional de Jesús niño.

En relación con las rosas, y siguiendo también modelos surgidos de la evolución de piezas textiles en la centuria anterior, tenemos los **lazos**, tipo de joya que se aplicaba sobre el escote femenino. Son muy comunes a lo largo del setecientos, siendo Córdoba un centro importante de producción de este tipo de

77 GARCÍA GAINZA, M.^a C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Op. cit.*, pp. 53, 236 y 272-273.

78 ARBETETA MIRA, L., “Petos, lazo y cetro de la Virgen del Sagrario”, en GARCÍA GAINZA, M.^a C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Op. cit.*, pp. 332-335.

79 ACP, Actas capitulares, libro 4, 1756-1769, fol. 50.

80 ANDUEZA UNANUA, P., *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII. Familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, p. 76; y MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *El joyero de...* (2006), pp. 237-238.

81 ARBETETA MIRA, L., *La joyería...* (1998), p. 57.

82 MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *Zilargintza gipuzkoan. XV-XVIII Mendeak. El Arte de la Platería en Guipúzcoa. Siglos XVI-XVIII*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008, p. 21.

83 *Libro de Joyas...* (2005), fol. 28 v.

piezas, aunque gracias a los dibujos de exámenes de los plateros de Pamplona, donde aparecen dos de estas joyas, podemos comprobar que también se realizaron en los talleres navarros. A mediados de la centuria evolucionarán a lo que se denomina como ‘joyas de pescuezo’, cuando las alhajas del pecho pasen a una cinta pegada a la garganta, para lo cual se colocaban en el reverso dos pasadores. Esta tipología figura ya entre las obras a elegir por los aspirantes a platero de oro en las Ordenanzas de 1743: “Un aderezo de cruz con lazada correspondiente con sesenta y un piedras clavadas de fino con peppitas todo echo a mano, en oro o plata”, que se correspondería con el examen de Joaquín María Yoldi de 1788 (Pieza nº 066)⁸⁴. Generalmente formaban conjunto con los pendientes y joyas para el pelo, enmarcando el rostro, como podemos ver en el retrato de María Antonia de Goyeneche e Indaburu de colección particular de Pamplona (Figura nº 017)⁸⁵. Este tipo de piezas sufrieron también una evolución, reduciendo su tamaño desde la anchura de un peto a la de un colgante. Se articulan por medio de una doble lazada unida en una roseta central, todo ello calado y recortado, por lo general con engastes de pedrería. Pueden presentar copete, almendra y cruz, variando el desarrollo de cada elemento dependiendo de la pieza.



Figura 17. Retrato de doña M.ª Antonia de Goyeneche e Indaburu. España. 1768. Pamplona. Colección particular.

De gran sencillez es el lazo presentado por Manuel Montero en 1743 (Pieza nº 063), con pequeño copete y almendra inferior, encontrando piezas similares en la catedral de Pamplona (Pieza nº 064) y en el ajuar de la Virgen del Camino, incrustado en un rostrillo (Pieza nº 065). Una variante a este modelo es el denominado como de ‘lazadas encrespadas’, que presentan su banda superior recorrida por una crestería de ces, como podemos ver en el examen de Joaquín María Yoldi en 1788 (Pieza nº 066)⁸⁶, que demuestra la pervivencia del modelo a lo largo del setecientos. Esta variante de lazo aparece entre las alhajas que los aspirantes a platero en Pamplona podían elegir como pieza de examen, en el que se denomina como “una lazada de guías y cartones encrespada echo a mano con veinte y una piedras en las ojas de arriba, y diez y seis en las de abajo, con

84 GARCÍA GAINZA, M.ª C., *Op. cit.*, pp. 132-33, dibujo nº 96.

85 ANDUEZA UNANUA, P., “M.ª Antonia Goyeneche e Indaburu y su hijo Miguel José de Borda y Goyeneche”, en TORRES SÁNCHEZ, R. (Ed.), *Studium, magisterium et amicitia. Homenaje al profesor Agustín González Enciso*, Pamplona, Ediciones Eunat, 2018, p. 460.

86 GARCÍA GAINZA, M.ª C., *Op. cit.*, pp. 132-33, dibujo nº 96.

vandilla y su colgante, clavado todo de fino, echo en oro o en plata”⁸⁷. De este tipo es un lazo de la catedral de Pamplona (Pieza nº 067)⁸⁸, excepcional tanto por su tamaño como por su técnica, así como otros ejemplares similares, pero de menor tamaño, en la misma catedral (Piezas nº 068, 072 y 073), en la iglesia de San Miguel de Aoiz (Pieza nº 069), integrados en el rostrillo de la Virgen del Camino de Pamplona (Pieza nº 070 y 071), y en el monasterio de Tulebras (Pieza nº 074). También son numerosos los ejemplares de lazo, en sus dos variantes, que han llegado hasta nuestros días en otros lugares como la Archicofradía de la Virgen del Rosario de Antequera, Málaga, el Museo Etnográfico de Castilla y León, o el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa⁸⁹.

Similar a los anteriores pero con los frentes cubiertos de aljófares y con un pinjante de perlas es un lazo que cuelga de un collar de la iglesia de Santa María de Sangüesa (Pieza nº 075). Y a modelos propios de Portugal, pero que podría ser obra del platero de Pamplona Gabriel Bertín, quien estuvo como aprendiz en el país vecino, responde un lazo de la catedral pamplonesa compuesto por una piedra romboidal central enmarcada por una lazada de dobles “S” con piedra en *losange* superior y tres perillas en forma de lágrima (Pieza nº 076). Presenta engastados cuarzos con el fondo coloreado. Se conservan ejemplares similares a este en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa y en la Casa museo Marta Ortigao de Oporto⁹⁰.

Evolución de las anteriores tipologías es la de **peto o brocamantón**, alhaja femenina de grandes dimensiones que se usaba en el escote y en el pecho, adornando el corpiño y llegando hasta la cintura, con un perfil triangular, y que a decir de Aranda Huete y Arbeteta Mira fue la joya más importante, tanto por su tamaño como por su valor, del siglo XVIII⁹¹. Se trata de piezas de perfil triangular invertido, articulado en torno a un botón central enmarcado por hojarasca, follajes y roleos de motivos vegetales con formas en “C” y “S” superpuestas, caladas y recortadas, que puede incluir copete y tembladeras en la parte superior, así como perillas y almendras en la inferior, todo ello engastado de pedrería, generalmente diamantes y esmeraldas. En el reverso tenían pasadores para su sujeción. Para poder cubrir todo el corpiño estaban formados por varios cuerpos decrecientes, aunque los conservados en Navarra se componen de uno solo. Es una de las piezas que las Ordenanzas de 1743 señalaban entre las que podían seleccionar para su ejecución los aspirantes a obtener el grado de platero de oro, siendo elegida por Santiago Bisghres en 1721 (Pieza nº 077)⁹². Se trata de piezas habituales en los tesoros eclesiásticos navarros, algunas de ellas realizadas *ex profeso* para la imagen a la que estaban destinadas, como los labrados en 1733 por Juan José de la Cruz para la Virgen del Sagrario (Piezas nº 078, 079, 080 y 081). Junto a este conjunto de cuatro piezas de la seo pamplonesa⁹³, se conservan petos en las

87 GARCÍA GAINZA, M.ª C., *Op. cit.*, pp. 184-185.

88 ARBETETA MIRA, L., *Petos, lazo...* (2005), pp. 332-335.

89 D'OREY, L., *Op. cit.*, pp. 46-47; CARRETERO PÉREZ, A., *Joyas populares. Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 119; y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R., *Op. cit.*, pp. 522-523.

90 D'OREY, L., *Op. cit.*, pp. 70-73; VASCONCELOS E SOUSA, G., *A Joalharia em Portugal. 1750-1825*, Oporto, Livreria Civilizaçao Editora, 1999, pp. 75, 79-82 y 86.

91 ARANDA HUETE, A., *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 419; y ARBETETA MIRA, L., *La joyería española...* (1998), pp. 59-61; y “El peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 41-63.

92 GARCÍA GAINZA, M.ª C., *Op. cit.*, p. 102 y dibujo nº 29.

93 ARBETETA MIRA, L., *Petos, lazo...* (2005), pp. 332-335.

virgenes del Villar, la Merced y Araceli de Corella (Pieza nº 082, 083 y 084), y en la del Camino de Pamplona (Pieza nº 085), todos ellos en oro y diamantes, salvo el último, que incluye también esmeraldas. En el ajuar de esta última imagen existe también un ejemplar más avanzado realizado en plata y estrás (Pieza nº 086), según los modelos de mediados de la centuria, similar a uno del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa⁹⁴.

Como en las centurias precedentes, las **medallas, medallones relicario y relicarios** son las piezas más abundantes entre las conservadas en Navarra debido a la estrecha imbricación que la religión tenía en la vida diaria, por lo que era habitual que los estamentos civiles tuviesen relicarios, de carácter devocional y con un sentido profiláctico. Estas piezas adquieren variadas soluciones, siendo las más comunes las que presentan perfil ovalado, muchas de las cuales veíamos ya en la centuria precedente. Tal y como ya hemos comentado al hablar de las medallas del siglo XVII, muchos de estos modelos pasaron de la joyería culta a la popular, gracias a lo cual fueron utilizados por un amplio espectro social, repitiéndose con el paso del tiempo, incluyéndose en la joyería regional y los trajes populares, por lo que se conservan en abundancia.

En esta centuria se mantienen los relicarios con teca oval de marco recto rodeada por un cerco que adquiere formas variadas, de rayos, calados, de roleos, con cresterías, algunos de ellos esmaltados y con engastes de pedrería. Los marcos inscriben diferentes imágenes devocionales, tanto en esmalte como en pintura o estampas iluminadas (Piezas nº 087, 088, 089 y 090). Se popularizan los relicarios de filigrana, entre los que destacan los que adoptan forma de águila bicéfala, siguiendo modelos del seiscientos, o los venidos de Roma, de gran vistosidad y bajo precio. También las medallas con la imagen de la Santa Faz de Jaén (Figura nº 18), denominados popularmente como ‘Cara de Dios’; medallas de bulto de la Virgen del Pilar, que ya veíamos en la centuria pasada, algunas de ellas de mayor desarrollo gracias a que incorporan un manto de filigrana y pedrería; las caladas y recortadas con diferentes advocaciones, sobre todo la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo (Figura nº 19), pero también la Virgen del Prado de Talavera de la Reina, la Inmaculada, Cristo con la cruz a cuestas, Santiago matamoros y peregrino, san Vicente Ferrer, san Nicolás o san Eustaquio. Curioso es un relicario de la catedral de Pamplona con forma de caja mixtilínea que cobija en su interior la figura en cera de una monja coronada con una rica policromía, que perteneció al obispo de Pamplona Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari (Pieza nº



Figura 18. Relicario de la Santa Faz. España. Jaén. Siglo XVIII. Tulebras. Monasterio de Santa María de la Caridad.



Figura 19. Medalla de la Virgen del Sagrario. España. Toledo. Siglo XVIII. Tudela. Convento de Capuchinas.

94 D'OREY, L., *Op. cit.*, pp. 85 y 92-93.

091). En las Agustinas Recoletas de Pamplona se conserva un molde en escayola similar a esta pieza, ya que este tipo de figuras eran realizadas en clausura por las propias religiosas⁹⁵.

En cuanto a los **pendientes**, a comienzos de esta centuria disminuyen en tamaño con respecto a los de finales del siglo XVII. Se trata de joyas versátiles, articuladas por tres secciones –botón, lazo y almendra–, que se podían montar a voluntad, haciendo los pendientes más cortos o largos dependiendo de la ocasión. Generalmente presentaban engastes de pedrería o aljófares, y solían formar conjunto con las joyas de pescuezo y los adornos de cabello, componiendo un medio aderezo que enmarcaba el rostro. A este modelo corresponden sendos ejemplos de la catedral de Pamplona, uno con diamantes y otro con aljófares (Piezas nº 092 y 093), así como dos botones de diamantes, uno en el ajuar de la Virgen del Sagrario (Pieza nº 094) y otro en el de Nuestra Señora del Camino (Pieza nº 095), ambas en Pamplona, este último engastado en un rostrillo. Siguiendo estos modelos encontramos pendientes en los exámenes de José de Tormos y Andrés Caballero para alcanzar el grado de maestro platero en Granada, en colección particular, o en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa⁹⁶. Este diseño será copiado por la joyería popular, siendo habitual su uso hoy en día en la indumentaria tradicional. Y, aunque no ha llegado ninguno hasta nuestros días, se sigue utilizando el modelo de *girandole*, de triple almendra, creado en la centuria anterior por Giles Legaré⁹⁷, como podemos ver en el retrato de María Antonia de Goyeneche e Indaburu, de colección particular de Pamplona (Figura nº 17)⁹⁸. Variante de este tipo es un pendiente que sigue modelos portugueses de la segunda mitad de siglo conservado en la seo pamplonesa (Pieza nº 096), y posible obra de Gabriel Bertín, que como ya hemos dicho estuvo de aprendiz con un platero portugués. Ejemplares similares a este encontramos en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa y en la Casa museo Marta Ortigao de Oporto⁹⁹.

Varios son los **rosarios** conservados de esta centuria, pues al igual que en la precedente fueron usados habitualmente por las mujeres de la época. Al ser una tipología empleada por todo el espectro social, los materiales con los que se realizaron son muy dispares, desde piezas en oro, plata, aljofares o ébano, siendo muy comunes los realizados en filigrana. De colección privada de Pamplona es uno que presenta una cruz de brazos entorchados con pinjantes de aljófares y una medalla de la Virgen, y un marco relicario de perfil con moldura entorchada que inscribe las firmas de santa Teresa de Jesús y de san Juan de la Cruz (Pieza nº 097).

Una de las tipologías más abundantes es la de **sortija**, siendo también múltiples sus modelos, probablemente debido a que al ser una pieza más pequeña y sencilla, es más común su propiedad por todo el espectro social. Estructuralmente se componen de un aro cilíndrico que en la parte superior engasta un botón, un chatón, una pala, etc., siendo numerosas las variantes posibles tanto en la estructura, la técnica de elaboración, la ornamentación o la presencia de pedrería y esmaltes. Es la alhaja más numerosa entre los dibujos para obtener el grado de maestro platero en Pamplona, ya que encontramos ocho aspirantes examinados con esta pie-

95 MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Estuche relicario con monja coronada”, en *La pieza del mes en la web. Aula abierta de la Cátedra de Arte y Patrimonio Navarro*, Pamplona, 2010; y <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2010/octubre>.

96 ARANDA HUETE, A., *La joyería...* (1999), pp. 530-531 y 551; D'OREY, L., *Op. cit.*, p. 79.

97 ARBETETA MIRA, L., *La joyería española...* (1998), p. 61.

98 ANDUEZA UNANUA, P., *M^a Antonia Goyeneche...* (2018), p. 460.

99 D'OREY, L., *Op. cit.*, pp. 70-73; VASCONCELOS E SOUSA, G., *Op. cit.*, pp. 75, 79-82 y 86.

za. En las Ordenanzas de Pamplona de 1743 se especificaban dos modelos diferentes dentro de esta tipología “Una sortija de oro o platta con nueve piedras clavadas de fino a quatro pepitas en cada piedra y brazo avierito calado con flores esmaltado, el reverso de colores” y “Una sortija de memorias con su mazeta de quatro piedras clavadas de fino al tope de tres lazos encadenados en plata u oro”. Los dibujos de sortijas de Argajá, Muñoz y Bertín (Piezas nº 098, 099 y 100) obedecen todavía a modelos retardatarios, de tipo lazo, que ya habíamos visto en la centuria anterior, el primero y el tercero con esmaltes. También retardatarios son el diseño de Juan de la Cruz (Pieza nº 101), con esmaltes y sendos hermes sustentando el botón central, y una sortija de tres botones, el central en forma de corazón, alusivo a la entrega del mismo, como bien máspreciado, a la mujer amada, de la catedral de Pamplona (Pieza nº 103). Son numerosas las piezas de este tipo que han llegado a nuestros días, como las sortijas de colección privada y del Museo de Historia del Palacio Falcon en Malta¹⁰⁰.

Más avanzados son los modelos de sortija con chatón con piedra central rodeada de un cerco de pedrería, que siguen el primero de los dos diseños indicados como pieza de examen, y que es el que dibujaron Marcos Ángel de Yoldi en 1754 (Pieza nº 104), Isidro Lacruz en 1761 (Pieza nº 105) y Pedro Miguel Indave en 1766 (Pieza nº 106). A este modelo, pero con modificaciones, como la ausencia de esmaltes, responden varias piezas de la catedral, con chatón superior con piedra central rodeada por un cerco de ocho o seis piedras (Piezas nº 107, 108 y 109), así como una pieza incorporada al viril de una custodia en el monasterio de Tulebras (Pieza nº 110). En la misma custodia se engastó un tresillo formado por una esmeralda enmarcada por sendos diamantes, todos talla tabla cuadrada (Pieza nº 111). Similares a esta, pero solo con esmeraldas, son una sortija de la Hermandad de la Virgen de la Salud y Santiago Apóstol de Antequera, Málaga, y otras dispuestas en el rostrillo de Nuestra Señora de las Nieves de Santa Cruz de la Palma, Canarias¹⁰¹.

A modelos de chatón central con una piedra de gran tamaño, en este caso esmeraldas, responden dos piezas de la catedral (Piezas nº 113 y 114) y una del tesoro de San Fermín de Pamplona (Pieza nº 112). Las catedralicias pertenecieron al obispo de Pamplona Lorenzo de Irigoyen y Dutari, mientras que la de San Fermín fue enviada por Juan Antonio Zelaya y Vergara en 1775 desde Popayan, Colombia, similares a la encontrada en el pecio del galeón Atocha¹⁰². A modelos más avanzados, de la segunda mitad del siglo y completamente a la moda, obedecen tres piezas de la catedral de Pamplona, una sortija con estrás y un cristal verde (Pieza nº 115), y dos con un topacio imperial enmarcado por cerco de diamantes talla rosa (Piezas nº 116 y 117), el segundo de ellos donado a la Virgen en 1973 por Juan Pedro Zarranz y Pueyo, obispo de Plasencia. De 1774 es el dibujo de examen de José Tomás de la Cruz (Pieza nº 118), una sortija de aro recto y chatón mixtilíneo de elementos vegetales engastados de pedrería¹⁰³, que podría corresponderse con el segundo modelo de sortija indicado en las Ordenanzas de 1743, que sin embargo es diferente a la tipología de sortija de este nombre del siglo XVII. Finalmente, a finales de la centuria se introducen ya diseños neoclásicos, con el chatón superior sustituido por una pala, denominada ‘lanzadera’, en la que se dispone la pedrería, bien engastada o bien formando empedrados, de los que se conservan dos ejemplares en la seo pamplonesa (Piezas nº 119 y 120).

100 BALZAN, F., *Op. cit.*, pp. 162-163.

101 SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R., *Op. cit.*, pp. 512-513; y PÉREZ MORERA, J., *Op. cit.*, pp. 62 y 72-73.

102 AMP, Actas Municipales, Libro nº 45, 1773-1775, fol. 58; MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *El tesoro de...* (2007), pp. 307-309 y 320; y DUNCAN MATHEWSON, R., *Op. cit.*

103 GARCÍA GAINZA, M.ª C., *Op. cit.*, pp. 123-124 y dibujo nº 81.



PIEZA 036

Broches o cierres de manillas

España. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1734. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 2,5 x 3,5 cm. Catedral. Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 037

Broche

España. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1734. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 4,8 x 3 cms. Catedral. Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 038

Clavos o piochas

España. Pamplona. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 3 x 2,2. Tulebras. Monasterio de Santa María de la Caridad.



PIEZA 039

Cadena

Perú. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1730. Oro. Pamplona. Iglesia de San Lorenzo. Ajuar de San Fermín.



PIEZA 040

Cadena

Asia. Medios del siglo XVIII. 1757. Oro. 180 cm. Pamplona. Iglesia de San Lorenzo. Ajuar de San Fermín.



PIEZA 041

Cadena

Asia. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1731. Oro. 158 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 042

Collar

España. Segundo cuarto del siglo XVIII. Oro y aljofares. Sangüesa. Iglesia de Santa María.



PIEZA 043

Corona

España. Navarra. Juan José de la Cruz. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1735. Oro, diamantes, esmeraldas y esmalte negro. 23,5 x 30 cm. Pamplona. Ajuar de la Virgen del Sagrario.



PIEZA 044

Corona

España. Navarra. Juan José de la Cruz. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1736. Oro, diamantes y esmeraldas. 6,5 x 11 cm. Pamplona. Ajuar de la Virgen del Sagrario.



PIEZA 045

Cruz

Perú. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1730. Oro y esmeraldas talla tabla. 12,5 x 7,5 cm. Pamplona. Iglesia de San Lorenzo. Ajuar de San Fermín.



PIEZA 046

Cruz

España. Tercer cuarto del siglo XVIII. Oro, plata en su color, esmeraldas talla tabla y diamantes talla rosa. 8 x 6 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Ntra. Sra. del Sagrario.



PIEZA 047

Cruz pectoral

España. Segunda mitad del siglo XVIII. Oro, topacios imperiales talla tabla y diamantes talla rosa. Cruz: 11 x 9 cm. Botón: 2,5 x 1,6 cm. Fíador: 2,5 x 2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 048

Cruz

España. Tercer cuarto del siglo XVIII. Oro y plata en su color. 13 x 7,5 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Ntra. Señora del Sagrario.



PIEZA 049

Cruz

España. Pamplona. Juan Mas. Primer cuarto del siglo XVIII. 1722. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 050

Cruz

España. Siglo XVIII. Oro y diamantes talla rosa. Corella. Convento de Carmelitas. Ajuar de Nuestra Señora de Araceli.



PIEZA 051

Cruz

España. Pamplona. Jerónimo Fraile. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1732. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 052

Cruz

España. Pamplona. Segundo cuarto del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla. 3,5 x 2,5 cm. Pamplona. Iglesia de San Saturnino. Ajuar de la Virgen del Camino.



PIEZA 053

Cruz

España. Pamplona. Miguel de Lenzano. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1740. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 054

Cruz

España. Finales del siglo XVIII. Oro, plata en su color y diamantes talla rosa. 2,5 x 1,4 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 055

Insignia de cofradía

España. Comienzos del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 056

Venera

España. Estella. Siglo XVIII. Plata sobredorada. 5 x 3 cm. Estella. Ayuntamiento



PIEZA 057

Venera

España. Pamplona. Siglo XVIII. Bronce dorado y esmaltes. 5 x 3,5 cm. Pamplona. Ayuntamiento



PIEZA 059

Joyel

España. Pamplona. Juan José de la Cruz. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1745. Dibujo a tinta y lápiz en azul y sepia. San Sebastián. Archivo de la Casa de Zavala.



PIEZA 060

Joyel

España. Pamplona. Juan José de la Cruz. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1745. Dibujo a tinta y lápiz en azul y sepia. San Sebastián. Archivo de la Casa de Zavala.



PIEZA 061

Joyel

España. Pamplona. Segundo cuarto del siglo XVIII. Oro, esmeraldas talla tabla y esmalte a la porcelana. 4,5 x 3 cm. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 062

Joyel

España. Siglo XVIII. Oro, filigrana de oro y esmeraldas talla tabla. 6,5 x 5 cm. Tulebras. Monasterio de Santa María de la Caridad.



PIEZA 063

Lazo

España. Pamplona. Manuel Montero. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1743. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 064

Lazo

España. Pamplona. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 3,7 x 2,9 x 1,2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 065

Lazo

España. Pamplona. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 3,5 x 2,5 cm. Pamplona. Iglesia de San Saturnino. Ajuar de Nuestra Señora del Camino.



PIEZA 066

Lazo de pescuezo

España. Pamplona. Joaquín María Yoldi. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1788. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 067

Lazo

España. Pamplona. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 11,5 x 12,5 x 2,5 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 068

Lazo

España. Pamplona. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 4,5 x 5 x 1 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 069

Lazo

España. Pamplona. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. Aoiz. Iglesia de San Miguel.



PIEZA 070

Lazo

España. Pamplona. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 1,8 x 2 cm. Pamplona. Iglesia de San Saturnino. Ajuar de Nuestra Señora del Camino.



PIEZA 072

Lazo

España. Pamplona. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 3,7 x 4,5 x 1,1 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 073

Lazo

España. Pamplona. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 6 x 4,6 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 074

Lazo

España. Pamplona. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 10 x 5 cm. Tulebras. Monasterio de Santa María de la Caridad.



PIEZA 075

Lazo

España. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y aljofares. Sangüesa. Iglesia de Santa María.



PIEZA 076

Lazo

España. Pamplona. Gabriel Bertín? Segunda mitad del siglo XVIII. Plata en su color y cuarzos. 4,5 x 3,5 cm. Catedral. Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 077

Peto

España. Pamplona. Santiago Bisghres. Segundo cuarto del siglo XVIII. 1721. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 078

Peto

España. Pamplona. Juan José de la Cruz. Primera mitad del siglo XVIII. Oro y diamantes talla rosa. 7,6 x 9,6 x 1,5 cm. Pamplona. Catedral de Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 079

Peto

España. Pamplona. Juan José de la Cruz. Primera mitad del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 7 x 10,5 x 2 cm. Pamplona. Catedral de Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 080

Peto

España. Pamplona. Juan José de la Cruz. Primera mitad del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 10,8 x 10,1 x 2,4 cm. Pamplona. Catedral de Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 081

Peto

España. Pamplona. Juan José de la Cruz. Primera mitad del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 8,1 x 12,5 x 2 cm. Pamplona. Catedral de Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.

PIEZA 082

Peto

España. Navarra. Primer tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 5 x 3 cm. Corella. Convento de Nuestra Señora de Araceli. Ajuar de Nuestra Señora de Araceli.



PIEZA 083

Peto

España. Navarra. Primer tercio del siglo XVIII. Oro y diamantes talla tabla y rosa. 5 x 3 cm. Corella. Iglesia de San Miguel. Ajuar de Nuestra Señora de la Merced.



PIEZA 085

Peto

España. Pamplona. Primera mitad del siglo XVIII. Oro, diamantes talla tabla y rosa y Esmeralda talla tabla. 8,1 x 12,5 x 2 cm. Iglesia de San Saturnino. Ajuar de Nuestra Señora del Camino.





PIEZA 086

Peto

España. Primer tercio del siglo XVIII. Plata en su color y es-trás. 6 x 4 cm. Pamplona. Iglesia de San Saturnino. Ajuar de Nuestra Señora del Camino.



PIEZA 087

Medalla

España. Zaragoza. Segunda mitad del siglo XVII. Oro, diamantes talla tabla, aljofares y esmaltes. 3,2 x 3 cm. Corella. Convento de Nuestra Señora de Araceli.



PIEZA 088

Medalla

España. Siglo XVIII. Oro y esmaltes a la porcelana. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 089

Medalla

España. Siglo XVIII. Oro y esmaltes a la porcelana. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 090

Medalla

España. Siglo XVIII. Bronce dorado y es-maltes a la porcelana. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 091

Relicario

España. Pamplona. Plata en su color y cera. 6,7 x 3 x 1,2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de la Virgen del Sagrario.



PIEZA 092

Pendientes

España. Mediados del siglo XVIII. Oro y diamantes talla rosa y tabla. 3,5 x 1,8 x 1 cm. Pamplona. Catedral de Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 093

Pendientes

España. Medios del siglo XVIII. Oro y aljófares, 4 x 2 x 1,5 cm. Pamplona. Catedral de Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 094

Pendientes

España. Medios del siglo XVIII. Oro y diamantes talla rosa, 2,5 x 1,8 cm. Pamplona. Catedral de Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Camino.



PIEZA 095

Pendientes

España. Medios del siglo XVIII. Oro y diamantes talla rosa. 0,8 x 0,8 cm. Pamplona. Iglesia de San Saturnino. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 096

Pendientes

España. Finales del siglo XVIII. Plata en su color y cuarzos. 3,5 x 2,7 x 1 cm. Pamplona. Catedral de Pamplona. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 097

Rosario

España. Madrid. Segundo tercio del siglo XVIII. Oro y perlas. 50 cm (Cruz 7 x 3,5 cm, Medalla 4,5 x 4,5 cm). Pamplona. Colección particular.



PIEZA 098

Sortija

España. Pamplona. Antonio Argajá. Primer cuarto del siglo XVIII. 1700. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 099

Sortija

España. Pamplona. José Muñoz. Primer cuarto del siglo XVIII. 1702. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 100

Sortija

España. Pamplona. Gabriel Bertín. Primer cuarto del siglo XVIII. 1705. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 101

Sortija

España. Pamplona. José de la Cruz. Primer cuarto del siglo XVIII. 1725. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 103

Sortija

España. Siglo XVIII. Oro y diamantes rosa. 0,7 x 1,7 x 2,1 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 104

Sortija

España. Pamplona. Marcos Ángel de Yoldi. Primer cuarto del siglo XVIII. 1754. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 105

Sortija

España. Pamplona. Isidro la Cruz. Primer cuarto del siglo XVIII. 1761. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 106

Sortija

España. Pamplona. Pedro Miguel de Indave. Primer cuarto del siglo XVIII. 1766. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 107

Sortija

España. Medios del siglo XVIII. Oro y diamantes talla rosa. 1,2 x 1,2 x 1,5 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 108

Sortija

España. Siglo XVIII. Oro y diamantes tabla y rosa. 1,2 x 1,3 x 2,3 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 109

Sortija

España. Siglo XVIII. Oro y diamantes talla rosa y tabla. 1 x 1,4 x 2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 110

Sortija

España. Segunda mitad del siglo XVIII. Oro y esmeralda talla cuadrada. Tulebras. Monasterio de Santa María de la Caridad.



PIEZA 111

Sortija

España. Primera mitad del siglo XVIII. Oro y esmeralda talla cuadrada. 1,3 x 1,3 x 2,5 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 112

Sortija

América. Segunda mitad del siglo XVIII. 1775. Oro y esmeralda talla cuadrada. Pamplona. Iglesia de San Lorenzo. Ajuar de San Fermín.



PIEZA 113

Sortija

España. Segunda mitad del siglo XVIII. Plata, oro, esmeralda y diamantes talla rosa. 1,9 x 1,9 x 2,3 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 114

Sortija

España. Segunda mitad del siglo XVIII. Oro y esmeralda talla cuadrada. 1,3 x 1,3 x 2,5 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 115

Sortija

España. Siglo XVIII. Plata y cristales. 2,4 x 1,9 x 2,1 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 116

Sortija

España. Segunda mitad del siglo XVIII. Oro, plata en su color, topacio imperial talla ovalada y diamantes talla rosa. 1,9 x 2 x 2,3 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 117

Sortija

España. Segunda mitad del siglo XVIII. Oro, topacio imperial talla esmeralda y diamantes talla rosa. 1,8 x 1,5 x 0,4 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 118

Sortija

España. Pamplona. Tomás de la Cruz. Primer cuarto del siglo XVIII. 1774. Papel, tinta y grafito. Pamplona. Archivo municipal.



PIEZA 119

Sortija

España. Medios del siglo XVIII. Oro y diamantes talla rosa. 1 x 0,6 x 2,4 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 120

Sortija

España. Finales del siglo XVIII. Oro, plata y diamantes talla rosa. 2,8 x 1,5 x 1,5 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.

3.4. Joyería del siglo XIX

El siglo XIX en España fue un periodo de gran inestabilidad en el que se vivieron continuas crisis políticas y militares, así como dinásticas, con el derrocamiento de la monarquía en 1868, el frustrado intento de establecer una nueva dinastía, los Saboya, en 1871, la proclamación de la I República en 1873, y la restauración nuevamente de los Borbones en 1874, lo cual afectó a todos los ámbitos, incluido el de la joyería. Las continuas guerras que asolaron España a lo largo del ochocientos –Guerra de la Independencia (1808-1814), y la I, II y III Guerras Carlistas (1833-1840, 1846-1849 y 1872-1876)–, así como las desamortizaciones de los bienes de la iglesia católica, especialmente las de Mendizábal en 1836-1837 y Madoz en 1854-1856, provocaron la desaparición de la mayoría de los tesoros eclesiásticos acumulados por los templos hispanos a lo largo de la historia¹⁰⁴. Este hecho causó uno de los mayores quebrantos para el conocimiento de la historia de la joyería en nuestra comunidad, al igual que sucede en el resto de España, ya que se perdieron sin remedio gran parte de las obras acumuladas por la iglesia, testigo de la joyería en España, ya que custodiaban alhajas históricas de diferentes tipologías, orígenes y materiales.

Por el contrario, pocas son las joyas históricas conservadas por el estamento civil, por una sencilla razón, y es que dado el valor crematístico que poseían estas piezas, los particulares reutilizaban sus materiales, metales y pedrería, para ejecutar nuevas obras más acorde a la moda. Ni siquiera la Corona conserva obras anteriores al siglo XIX, al contrario de lo que ocurre en otros países, donde todavía custodian joyas históricas. Esto se debe fundamentalmente a dos razones, una porque Leonard Chopinot, platero de joyas y diamantista de cámara de Carlos IV, reformó gran parte de las piezas históricas para servicio de María Luisa de Parma¹⁰⁵, y otra porque durante la Guerra de la Independencia, las alhajas de la corona española fueron robadas.

También durante esta centuria se produjeron importantes cambios en la concepción del oficio de platero. La abolición de los gremios en 1836, propiciada por un decreto que estableció la libertad de industria y comercio en España, supuso la desaparición de la Hermandad de plateros de Pamplona y la aparición de una serie de establecimientos comerciales, platerías y joyerías, que a partir de ese momento serían los principales proveedores de alhajas para la sociedad y la iglesia. En este sentido, estas alhajas ya no obedecían solo a producciones locales, sino que también se ponían a la venta obras realizadas en serie por potentes industrias joyeras, como la alemana, la francesa y la inglesa, o el centro cordobés en España, que proveían a las clases medias de obras imitando los diseños a la moda. Igualmente las casas internacionales, sobre todo francesas, enviaron agentes a España, en parte atraídos por el lujo de la

¹⁰⁴ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Pérdida de los ajuares de plata por parte de las iglesias guipuzcoanas durante las francesadas”, en *Revisión del Arte Neoclásico y Romántico. Ondare. n.º 21. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2002, pp. 293-302; “Incautación de las Alhajas de plata del Convento de Aranzazu (Guipúzcoa) durante las guerras contra Francia”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, pp. 369-382; y *Pérdida de las alhajas...* (2012), pp. 731-759.

¹⁰⁵ ARANDA HUETE, A., “Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 21-40.

Corte, gran consumidora de alhajas, sobre todo Isabel II y su madre, María Cristina de Borbón, grandes amantes de las joyas. Alguna de estas casas, como Mellerio, terminaron abriendo tienda en la capital¹⁰⁶. E igualmente tanto la reina como la aristocracia y la alta burguesía adquirieron piezas en el extranjero, tanto por encargo como en el transcurso de los viajes que realizaban, gracias a lo cual los modelos y estilos se universalizaron y fueron compartidos. Muchas joyerías hispanas tuvieron catálogos de casas internacionales donde el cliente podía elegir la joya deseada, que se realizaba directamente por encargo al gusto del comprador¹⁰⁷, lo cual permitió también a los joyeros hispanos estar al día de las modas imperantes y ofrecer diseños de vanguardia.

Se produjo también un importante cambio social, ya que iglesia y sociedad se fueron desligando poco a poco, perdiendo la primera el peso e importancia que había tenido durante los siglos pasados. A pesar de ello, los templos continuaron recibiendo donaciones de piezas, pero estas ya no tenían tanta vinculación con lo religioso, decayendo el número de las tipologías y piezas devocionales, que ya no son predominantes. Tampoco entre las alhajas que lucían hombres y mujeres de esta nueva sociedad vemos ya casi joyas de naturaleza devocional, y las que lo son, tienen un carácter más íntimo que sus predecesoras.

A lo largo de la centuria se produce una constante evolución en cuanto a los gustos y las modas imperantes, lo cual se va a ver reflejado en las joyas conservadas. Se pasa del neoclasicismo con el que había comenzado el ochocientos, al romanticismo de mediados de la centuria, y de ahí, a lo largo de la segunda mitad de siglo, los gustos irán evolucionando con rapidez, cambiando de estilos y modelos, imperando un cierto eclecticismo. Gracias al descubrimiento de nuevas minas proliferan las piedras preciosas, algunas de gran tamaño¹⁰⁸, como podemos ver en las piezas que componen el legado Sarasate del Ayuntamiento de Pamplona. Los diamantes se engastan con vistas de plata para mantener la unidad cromática, mientras que los reversos se mantienen en oro. En la segunda mitad de siglo vuelven a ponerse de moda los trabajos en coral, generalmente importado de Italia, de los talleres de Torre del Greco (Nápoles) y Trapani (Sicilia)¹⁰⁹. Hacen su reaparición los esmaltes, cobrando auge en la segunda mitad los translucidos, en especial uno de color azul intenso denominado como Blue Royal. Igualmente, motivos como la estrella o la media luna se hacen recurrentes, siendo habitual la producción de alhajas con estos elementos. También se realizaron joyas de carácter sentimental, muchas de ellas con cabello humano.

Comparado con los siglos anteriores, la variedad de pedrería que vemos en las joyas mencionadas en la documentación y entre las conservadas en Navarra es mucho mayor. Junto a los diamantes, esmeraldas, rubíes, topacios, perlas o coral, que se engastaban en las joyas del XVI al XVIII, nos encontramos con zafiros, de varios colores, aguamarinas, amatistas, granates y todo tipo de piedras semipreciosas, perlas negras, pelo humano, etc. Igualmente se diversifican las variantes dentro de una misma tipolo-

106 MEYLAN, V, *Mellerio dits Meller. Joaillier des Reines*, París, Editions Téliémaq, 2013, p. 164.

107 Ver nota 32.

108 BARI, H., CARDONA, C. y PARODI, G. C., *Diamanti. Arte, Storia, Scienza*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2002, pp. 179-216.

109 MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., "Orfebrería siciliana con coral en Navarra", en *OADI. Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, nº 3, Palermo, 2011.

gía, con multitud de modelos, algunos más recurrentes que otros, y mayor libertad en los mismos. Las grandes casas joyeras fueron marcando el ritmo y creando modelos que imitaban el resto de joyeros, lo cual convivió con artífices, algunos locales, de extrema libertad y originalidad que crearon piezas únicas.

A finales de la centuria se comenzó a formar la colección del violinista pamplonés Pablo Sarasate¹¹⁰, una de las figuras más insignes de la música en España a finales del siglo XIX y principios del XX. Sarasate formó uno de los conjuntos más importantes de joyería masculina existente en Navarra, con alhajas procedentes de las principales casas españolas e internacionales. Estas piezas fueron donadas por el músico al ayuntamiento pamplonés para crear un museo que llevase su nombre. A lo largo de su carrera el músico fue obsequiado por numerosos admiradores, desde testas coronadas a personas anónimas o diferentes instituciones, con diferentes regalos, muchas veces joyas y objetos de artes decorativas, muestra de lo cual son las piezas aquí estudiadas así como otras que han quedado fuera, como su colección de bastones o sus pitilleras¹¹¹. Gracias a ese legado, el ayuntamiento pamplonés cuenta con una rica colección de joyería, con alhajas de primera fila creadas, entre otras, por las principales casas joyeras de finales del siglo XIX y principios del XX, nacionales e internacionales, como las españolas Ansorena y Marzo o, a nivel internacional, Cartier, Fabergé o Tiffany's.

La cercanía en el tiempo y la abundancia de joyas de este periodo en Navarra hace necesaria una delimitación de las piezas a incluir en este estudio. Son numerosos los particulares que poseen joyas de esta época, tanto navarras como españolas e internacionales, heredadas de sus antepasados, alhajas transmitidas de generación en generación que no forman parte de una colección. Ante la imposibilidad de llegar a todas ellas, junto al hecho de que muchas obedecen a modelos realizados en serie, nos hemos limitado principalmente al estudio de las piezas conservadas en colecciones públicas y tesoros eclesiásticos.

Las piezas y tipologías conservadas del novecientos supera en número al de centurias anteriores. Presentan además la particularidad de que se trata de piezas netamente civiles, sin carácter devocional. Frente a las joyas de otras épocas, mayormente de uso femenino, gracias al legado Sarasate nos encontramos con un importante conjunto de alhajas de uso masculino. Entre las tipologías a estudiar se encuentran alfileres de corbata, botonaduras, brazaletes y pulseras, broches, cruces y pectorales, medallas y relicarios, pendientes, rosarios y sortijas. Junto a estas existen numerosas tipologías más, tanto en manos de particulares como las mencionadas en la documentación.

Joya básica en la indumentaria masculina de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX es el **alfiler de corbata**, que tiene su equivalente en la moda femenina en los pasadores de sombrero y en un tipo de broche para la solapa. Se conservan cuatro ejemplares pertenecientes al Ayuntamiento de Pamplona procedentes del legado Sarasate, articulados por medio de una aguja cilíndrica con cabezal. Dos de ellos fueron realizados por joyerías internacionales y los otros dos por casa españolas. El primero (Pieza

110 ALTADILL, J., *Memorias de Sarasate*, Pamplona, 1909.

111 MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Un ejemplo de joyería masculina: empuñaduras de bastón del violinista Pablo Sarasate”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 343-363; y “Pitilleras rusas en el Ayuntamiento de Pamplona legadas por el violinista Pablo Sarasate”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2018*, Murcia, Universidad de Murcia, 2018.

nº 121), en forma de roseta con un diamante central orlado por una cenefa de diez diamantes, todos ellos talla brillante antigua, fue presentado por la reina Victoria I de Inglaterra a Pablo Sarasate¹¹². Sigue en su diseño el esquema de los pendientes ofrecidos como regalo de boda en 1862 por el príncipe de Gales, futuro Eduardo VII, a Alejandra de Dinamarca¹¹³. En la colección Woolf se conserva un alfiler muy similar a este, pero sustituyendo el diamante central por una perla, obra del joyero austriaco Friedrich Koechli¹¹⁴. El segundo (Pieza nº 122) tiene cabezal en forma de herradura con diamantes talla brillante antigua y rosa y zafiros talla cojín, y fue donado por el barón Nathaniel de Rostchild a Sarasate¹¹⁵. La herradura, al igual que la media luna y las estrellas, fue una figura muy recurrente en la joyería de la segunda mitad del siglo XIX¹¹⁶. Mientras, de origen hispano son un alfiler con cabezal en forma de media luna con diamantes talla brillante antigua (Pieza nº 123), otro de los motivos habituales a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, así como uno con un cabezal compuesto por una perla negra enmarcada por cuatro diamantes talla brillante antigua engastados en garras (Pieza nº 124), regalado al artista navarro por la reina regente de España, María Cristina de Austria¹¹⁷.

Pieza imprescindible en la joyería masculina a lo largo del novecientos son las **botonaduras** y **gemelos**. Las primeras constituyen una serie de tres o cuatro botones para colocarse en la pechera de la camisa cuando el hombre viste chaqué, frac o esmoquin, y generalmente formaban conjunto con los gemelos, que sujetaban los puños, tanto en cuanto a diseño como a materiales. Cuatro son las alhajas de este tipo, todas ellas procedentes de la colección Sarasate, una de ellas de fabricación española y las otras de joyerías foráneas. La primera (Pieza nº 125) está formada por tres botones de diamantes talla antigua montados en garra con barra recta que los une a una cabeza circular lisa, y fue un regalo del rey Alfonso XII de España¹¹⁸. La siguiente (Pieza nº 126) la componen tres botones de doble cabeza formados por un chatón con perla central rodeada por una orla de catorce diamantes talla rosa engastados en garras sobre plata, que le fue regalada a Sarasate por la reina Victoria de Inglaterra¹¹⁹. Un juego de cuatro botones de cabeza circular con coronas imperiales de esmalte y diamantes talla rosa (Pieza nº 127), fue regalado a Sarasate por la reina de Prusia y emperatriz de Alemania, Augusta de Sajonia-Weimar-Eisenach en 1886¹²⁰. Por último, un juego de tres botones con el frente formado por un diamante engarzado en garras, que forman conjunto con unos gemelos, de doble cabeza circular lisa y gran formato, con un diamante embutido en su centro, le fue regalado por el príncipe de Gales, futuro Eduardo VII, tras un concierto en su residencia de Marlborough House (Pieza nº 128)¹²¹.

112 ALTADILL, J., *Op. cit.*, p. 325.

113 ROBERTS, H., *The Queen's diamonds*, Londres, Royal Collection Publications, 2012, pp. 82-93.

114 HABSBURG, G. Von, *Fabergé. Imperial craftsman and his world*, Londres, Booth-Clibborn Editions, 2000, p. 338.

115 ALTADILL, J., *Op. cit.*, p. 325

116 FLOWER, M., *Op. cit.*, pp. 90, 234-235 y 238.

117 ALTADILL, J., *Op. cit.*, pp. 282 y 325.

118 ALTADILL, J., *Op. cit.*, p. 325.

119 *Ibidem*, pp. 167 y 325.

120 *Ibidem*, pp. 55 y 69.

121 *Ibidem*, p. 325.

Se mantiene el uso de **brazaletes**, que ya no forman parejas sino que se llevan de manera individual en las muñecas, muchas veces en compañía de otras piezas de diferente factura. El primero de ellos (Pieza nº 129), que se incluye dentro de las joyas de carácter sentimental, es un brazaletes de aro rígido con dos lazos sobrepuestos de diamantes en la parte superior y medallón ovalado, con engastes de brillantes con perla central, todo sobre un fondo de esmalte *guilloche*, cuya parte superior se abre dejando ver en su interior un guardapelo. Reinterpretación del estilo gótico es el brazaletes de Tulebras, mientras que más avanzada es otra pieza de la catedral pamplonesa, en oro y de estilo *nouveau* (Pieza nº 130).

Evolución de las rosas, rosas de pecho, lazos y petos son los **broches**, tanto los denominados como *devant de corsage*, grandes piezas que se colocaban en el centro del busto, generalmente cuajados de pedrería y reservados a la noche, como broches de menores dimensiones para lucir durante el día, más versátiles, pudiendo colocarse en el busto, el hombro o la cabeza. Dentro de esta tipología nos encontramos con diferentes variantes, formatos y materiales. A modelos eclécticos de gusto romántico obedecen los broches de Tulebras y Corella: el primero (Pieza nº 131) articulado por una roseta central de perfil en *losange* con un brillante talla antigua enmarcado por arcos y decoración geométrica en esmalte negro, del que pende una placa geométrica con una flor de lis esquemática con pinjantes de diamantes en cascada o *pampillé*; mientras que el segundo (Pieza nº 132), de perfil ovalado con un doble cuerpo y cenefas de perlas, con *pampillé* de perlas, fue regalado en 2007 por el marqués de Bajamar, Antonio de Porlier y Jarava, en memoria de su madre, María Jarava y Aznar.

Cuajados de pedrería encontramos varios broches en la catedral de Pamplona, en la Virgen de Araceli de Corella o en la Virgen del Camino de Pamplona. Uno con diamantes formado por una roseta hexagonal, con perilla inferior, que se puede transformar en colgante (Pieza nº 133); otro en forma de venera, con diamantes talla rosa y perlas, donado a la Virgen en de 2007 por Manolita Arraiza, quien lo había heredado de su tatarabuela, María Iturrioz (Pieza nº 134); un tercero en forma de estrella con esmeralda central y rayos cuajados de diamantes (Pieza nº 135); otro en forma de media luna engastada con diamantes al aire (Pieza nº 136); dos en forma de ramo floral (Piezas nº 137 y 138), también de diamantes, el mayor de los cuales ha perdido las piedras más grandes; y por último, uno de pequeñas dimensiones en forma de corona, engastado con diamantes, esmeraldas, rubíes y perlas (Pieza nº 139). Los últimos –concha, estrella, media luna, ramo floral y corona– obedecen a modelos recurrentes a lo largo de la segunda mitad del XIX de los que se conservan numerosos ejemplos en colecciones públicas y privadas, tanto nacionales como internacionales.

De procedencia napolitana o siciliana tenemos sendos broches de coral, uno de gran sencillez formado por cuentas superpuestas intercaladas con perlitas (Pieza nº 140), y otro con un intrincado trabajo de rosas y elementos vegetales sobre las que se dispone un querubín (Pieza nº 141). Finalmente, respondiendo a modelos *nouveau* de finales de siglo, se conserva un broche de lazo vegetal en oro (Pieza nº 142).

En cuanto a los **pendientes**, nos encontramos con mayor variedad de modelos y diseños que van evolucionando desde los de tipo *girandole* que veíamos a comienzos de la centuria, a los *nouveau* de finales, pasando por los de estilo ecléctico. Salvo unos pendientes denominados de maza que obedecen a modelos de joyería popular castellano leonesa (Pieza nº 143), realizados en oro, el resto de las piezas forman parte de semiaderezos, junto a sus respectivos broches y brazaletes, los dos primeros de estilo ecléctico, en oro

con pedrería y perlas (Piezas nº 144 y 145), y el tercero siguiendo modelos *nouveau*, labrado en oro (Pieza nº 146).

En esta centuria las tipologías religiosas o civiles de carácter devocional dentro de la joyería quedan en un segundo plano con respecto a la importancia que tuvieron en siglos precedentes, aunque esto no quiere decir que sean piezas que no se utilicen y fabriquen, sino que quedan relegadas a la esfera íntima dentro del ámbito civil y al mundo eclesiástico. Se siguen haciendo medallas y relicarios, continuando con los modelos vistos en épocas precedentes, así como otras alhajas vinculadas con lo devocional, como las cruces. Reseñable es un **rosario** de colección particular de Pamplona (Pieza nº 147) compuesto por cuentas esféricas facetadas de cuarzo anaranjado con seis misterios y cinco decenarios, María de perfil lobulada y cruz latina de oro con brazos de perfil perlado rematados por bolas. Fue propiedad del papa Pío X quien, siendo patriarca de Venecia, se lo regaló al pretendiente carlista Carlos VII, residente en dicha ciudad.

Al igual que ocurría en centurias precedentes, una de las tipologías más numerosa es la de **sortija**, en la que encontramos gran variedad de modelos, estilos, diseños y materiales, desde los iniciales del neoclasicismo hasta los finales del *nouveau*. Hay que diferenciar entre las piezas pertenecientes a la joyería culta de la popular, y las de uso civil, incluidas las devocionales, de las de uso eclesiástico. Piezas retardatarias, que obedecen a modelos tradicionales, son la sortija con chatón con una esmeralda talla tabla de gran tamaño, que perteneció al obispo de Calahorra Miguel José de Irigoyen y Dolarrea (Pieza nº 148), la de chatón de diamantes talla rosa con piedra central y cerco de ocho piedras (Pieza nº 149), o la de chatón floral de diamantes talla rosa, con piedra central enmarcada por seis pétalos con piedras embutidas (Pieza nº 150), las tres en la catedral de Pamplona. A modelos neoclásicos pertenece una sortija de tipo lanzadera con diamantes talla rosa sobre un fondo de esmalte azul de trasflor, que responde al modelo conocido como de ‘Noche estrellada’ (Pieza nº 151). En el Victoria and Albert Museum de Londres se conservan unos diseños de joyas, probablemente portuguesas, en las que se muestran sortijas similares a esta¹²². Un poco más avanzada es otra sortija de pala superior estrellada con engastes de diamantes (Pieza nº 152). De carácter popular, mayor sencillez y de la segunda mitad del siglo, son tres sortijas de motivos vegetales, en dos de ellas enmarcando tresillos, engastados con pedrería diversa, diamantes talla rosa, rubies y perlas (Piezas nº 153, 154 y 155).

Por el contrario, a diseños de joyería culta obedecen varias piezas donadas al Ayuntamiento de Pamplona por Pablo Sarasate, realizadas siguiendo modas internacionales, con chatón en oro con piedras finas de gran tamaño, con una piedra talla oval en solitario o con cerco de diamantes, talla brillante antigua o cojín engastados en garras. A la primera variante, con un diamante talla oval con orla de esmalte azul, responde una sortija regalada a Sarasate por el emperador del Brasil, Pedro II (Pieza nº 156)¹²³. No es de extrañar el tamaño de la piedra habida cuenta que Brasil a finales del siglo XIX es uno de los principales exportadores de diamantes del mundo¹²⁴. Y la segunda variante siguen tres sortijas: la primera con un gra-

122 VASCONCELOS E SOUSA, G., *Op. cit.*, p. 204.

123 ALTADILL, J., *Op. cit.*, p. 325.

124 BARI, H., CARDONA, C. y PARODI, G. C., *Op. cit.*, pp. 179-216.

nate talla esmeralda que le dio el rey Alberto I de Sajonia (Pieza nº 157)¹²⁵; otra con un zafiro talla esmeralda regalada en 1877 por la emperatriz de Alemania, Augusta Victoria de Sajonia-Weimar-Eisenach (Pieza nº 158)¹²⁶; y la tercera con un diamante talla brillante antigua que entregó al músico navarro la reina Victoria I de Inglaterra (Pieza nº 159)¹²⁷. Piezas muy similares a esta podemos ver dentro del repertorio de la joyería victoriana¹²⁸. Este mismo esquema siguen varias sortijas de la catedral de Pamplona, de producción local, una con diamante central con cenefa de rubíes (Pieza nº 160) y las otras con zafiro y perla central respectivamente con marco de diamantes talla rosa (Piezas nº 161 y 162).

Diferente a los modelos anteriores es otra sortija del legado Sarasate (Pieza nº 163), formada por un ancho brazo que en los hombros engasta sendos diamantes talla brillante antigua que enmarcan una esmeralda central, también talla brillante, las tres piedras embutidas, regalada por la reina regente de España, María Cristina de Austria¹²⁹. Finalmente, hay que citar una sortija de uso religioso (Pieza nº 164), de carácter popular, que responde a las denominadas como *Sponsa Dei*, compuesta por un brazo convexo con engastes de pedrería con talla brillante antigua, que enmarcan en el frente un esquemático Crucificado de tres clavos sobre una cruz latina. Estas obras eran utilizadas en las clausuras por las religiosas como alianzas en señal de su nueva condición de esposas de Cristo tras su profesión.

125 *Ibidem*.

126 ALTADILL, J., *Op. cit.*, pp. 48 y 325.

127 *Idem*, pp. 325.

128 FLOWER, M., *Op. cit.*, pp. 119, 192 y 239.

129 *Ibidem*, p. 325.



PIEZA 121

Alfiler

Inglaterra. Collingwood & C^a. Último cuarto del siglo XIX. Oro, plata en su color, diamantes talla brillantes antigua. 6 x 1 cm. Pamplona. Ayuntamiento. Legado Pablo Sarasate.



PIEZA 122

Alfiler

Austria. Viena. Friedrich Hartung. Último cuarto del siglo XIX. Oro, plata en su color, diamantes talla rosa y brillante antigua y zafiros talla cojín. 7,5 x 2 cm. Pamplona. Ayuntamiento. Legado Pablo Sarasate.



PIEZA 123

Alfiler

España. Madrid. Ansorena. Último cuarto del siglo XIX. Oro, plata en su color, diamantes talla brillante antigua. 8,5 x 2 cm. Pamplona. Ayuntamiento. Legado Pablo Sarasate.



PIEZA 124

Alfiler

España. Madrid. Ansorena. Último cuarto del siglo XIX. Oro, plata en su color, diamantes talla brillante antigua y perla negra. 7,5 x 1,5 cm. Pamplona. Ayuntamiento. Legado Pablo Sarasate.



PIEZA 125

Botonadura

España. Madrid. Francisco Marzo. Último cuarto del siglo XIX. 1874-1885. Oro, plata en su color y diamantes talla antigua. 2,6 x 2,6 cm. Pamplona. Ayuntamiento. Legado Pablo Sarasate.



PIEZA 126

Botonadura

Inglaterra. Último cuarto del siglo XIX. Oro, plata en su color, diamantes talla rosa y perla. 1 x 1,3 cm. Pamplona. Ayuntamiento. Legado Pablo Sarasate.



PIEZA 127

Botonadura

Alemania. Último cuarto del siglo XIX. Oro, esmaltes, diamantes talla rosa. 1 x 0,8 cm. Pamplona. Ayuntamiento. Legado Pablo Sarasate.



PIEZA 128

Botonadura y gemelos

Inglaterra. Último cuarto del siglo XIX. Oro y diamantes. 2,9 x 1 cm y 1 x 0,5 cm. Pamplona. Ayuntamiento. Legado Pablo Sarasate.



PIEZA 129

Brazalete

España. Segunda mitad del siglo XX. Oro, diamantes talla brillante, perla y esmalte guilloché azul. 5,6 x 6 x 0,7 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Ntra. Sra. del Sagrario.



PIEZA 130

Brazaletes

España. Segunda mitad del siglo XIX. Oro, diamantes talla brillante Antigua y esmalte negro. Tulebras. Monasterio de Santa María de la Caridad.



PIEZA 131

Broche

España. Segunda mitad del siglo XIX. Oro, diamantes talla brillante Antigua y esmalte negro. Tulebras. Monasterio de Santa María de la Caridad.



PIEZA 132

Broche

España. Segunda mitad del siglo XIX. Plata en su color y sobredorada y perlas. 4 x 4 cm. Corella. Convento de Araceli.



PIEZA 133

Broche

España. Segunda mitad del siglo XIX. Platino, oro amarillo y diamantes talla rosa, 7 x 3,2 x 1,5 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 134

Broche

España. Segunda mitad del siglo XIX. Oro, plata en su color, perlas y diamantes talla rosa. 6,5 x 3,5 x 2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 135

Broche

España. Segunda mitad del siglo XIX. Plata en su color, diamantes talla rosa y esmeralda talla esmeralda. 4 x 4 cm. Corella. Convento de Araceli.



PIEZA 136

Broche

España. Segunda mitad del siglo XIX. Oro, plata y diamantes. 4 x 4 cm. Pamplona. Iglesia de San Saturnino. Ajuar de Nuestra Señora del Camino.



PIEZA 137

Broche

España. Segunda mitad del siglo XIX. Plata en su color, oro y diamantes talla rosa. 7,5 x 3,5 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 138

Broche

España. Segunda mitad del siglo XIX. Oro, diamantes talla tabla y rosa. 4,7 x 2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 139

Broche

España. Segunda mitad del siglo XIX. Oro y diamantes talla brillante. 3,5 x 1 x 0,8 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 140

Broche

España. Segunda mitad del siglo XIX. Oro, coral y perlas. 1,3 x 3 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 141

Broche

Italia. Sicilia. Segunda mitad del siglo XIX. Coral. 5 x 6,5 x 2 cm. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 142

Broche

España. Segunda mitad del siglo XIX. Oro. 4,5 x 3,4 x 1,9 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 143

Pendientes

España. Castilla y León. Segunda mitad del siglo XIX. Oro. 3,5 x 1 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 144

Pendientes

España. Segunda mitad del siglo XIX. Oro, diamantes talla brillante Antigua y esmalte negro. Tulebras. Monasterio de Santa María de la Caridad.



PIEZA 145

Pendientes

España. Segunda mitad del siglo XIX. Oro, plata en su color y perlas. 1 x 1 cm. Corella. Convento de Araceli.



PIEZA 146

Pendientes

España. Segunda mitad del siglo XIX. Oro. 2,3 x 1,5 x 2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 147

Rosario

España. Último cuarto del siglo XIX. Oro y cuarzo. 76 cm. Pamplona. Colección particular.



PIEZA 148

Sortija

España. Siglo XIX. Oro y esmeralda talla tabla. 1 x 1,2 x 2,2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 149

Sortija

España. Siglo XIX. Oro, plata y diamantes talla rosa. 1 x 1,3 x 1,8 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 151

Sortija

España. Primer cuarto del siglo XIX. Oro, esmalte azul de trasfior y diamantes talla rosa. 4 x 1,7 x 2,4 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 152

Sortija

España. Segundo cuarto del siglo XIX. Oro, plata y diamantes talla rosa. 1,6 x 1,6 x 1,6 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 153

Sortija

España. Siglo XIX. Oro, rubí cabujón y perlas. 0,5 x 0,9 x 1,7 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 154

Sortija

España. Siglo XIX. Oro y diamantes. 0,7 x 0,1 x 1,8 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 155

Sortija

España. Siglo XIX. Oro y diamantes talla rosa. 0,8 x 0,8 x 1,8 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 156

Sortija

Brasil. Último cuarto del siglo XIX. Oro, plata en su color, diamante talla oval y esmalte azul. Pamplona. Ayuntamiento. Legado de Pablo Sarasate.



PIEZA 157

Sortija

Alemania. Sajonia. Último cuarto del siglo XIX. Oro, plata en su color, granate talla esmeralda y diamantes talla rosa. Pamplona. Ayuntamiento. Legado de Pablo Sarasate.



PIEZA 158

Sortija

Alemania. Último cuarto del siglo XIX. 1877. Oro mate, plata en su color, zafiro talla esmeralda diamantes talla brillante antigua. Pamplona. Ayuntamiento. Legado de Pablo Sarasate.



PIEZA 159

Sortija

Ingllaterra. Último cuarto del siglo XIX. Oro, plata en su color, diamantes talla brillante antigua y talla rosa. Pamplona. Ayuntamiento. Legado de Pablo Sarasate.



PIEZA 160

Sortija

España. Siglo XIX. Oro, diamante y rubíes talla rosa. 0,9 x 0,9 x 2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 161

Sortija

España. Siglo XIX. Oro, diamantes talla rosa y zafiro talla oval. 1, x 0,7 x 2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 162

Sortija

España. Siglo XIX. Oro, perla y diamantes talla brillante antigua y perla. 0,8 x 0,8 x 2 cm. Pamplona. Catedral. Ajuar de Nuestra Señora del Sagrario.



PIEZA 163

Sortija

España. Madrid. García Villalba y Flórez. Último cuarto del siglo XIX. Oro, diamantes y esmeralda talla brillante. 2,2 x 1,9 cm. Pamplona. Ayuntamiento. Legado de Pablo Sarasate.



PIEZA 164

Sortija

España. Siglo XIX. Plata en su color y sobredorada y cristales. 2 x 2 cm. Tudela. Convento de Capuchinas.

BIBLIOGRAFÍA

A rare collection of early Spanish and Colonial jewellery and religious artefacts, New York, Phillips, Wednesday, October 26, 1983.

ALTADILL, J., *Memorias de Sarasate*, Pamplona, Aramendía y Onsalo, 1909.

ANDUEZA UNANUA, P., *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII. Familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.

- “La colección de joyas devocionales del convento de agustinas recoletas de Pamplona”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.

- “M^a. Antonia Goyeneche e Indaburu y su hijo Miguel José de Borda y Goyeneche”, en TORRES SÁNCHEZ, R. (Edit.) *Studium, magisterium et amicitia. Homenaje al profesor Agustín González Enciso*, Pamplona, Ediciones Eunete, 2018.

ARANDA HUETE, A., *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

- “Cristóbal de Alfaro. Platero navarro en la corte madrileña”, *Ondare. Revista de Artes Plásticas y Monumentales. nº 19. Revisión del Arte Barroco*, San Sebastián, Eusko Ilkaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2000, p. 572.

- “Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007.

ARBETETA MIRA, L., “Alhajas”, en *Jocalias para un aniversario*, Zaragoza, Caja de ahorros de la Inmaculada, 1995.

- *Ansorena. 150 años en la joyería madrileña*, Madrid, Ansorena, 1995.

- *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Madrid, Nerea-Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

- “La joyería: manifestación suntuaria de los dos mundos”, en LOPEZOSA APARICIO, C. (Dir.), *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, Fundación ICO, 1999.

- *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2003.

- “Airón, ramo o tembladera de la Virgen del Sagrario”, en GARCÍA GAINZA, M.^a C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coords.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005.

- “Petos, lazo y cetro de la Virgen del Sagrario”, en GARCÍA GAINZA, M.^a C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coords.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005.

- “Coronas de la Virgen del Sagrario”, en GARCÍA GAINZA, M.^a C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coords.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005.

- “Cadena y cruz pectoral del tesoro de San Fermín”, en GARCÍA GAINZA, M.^a C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coords.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005.
- “El peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007.
- ARRAIZA FRAUCA, J., *San Fermín patrono*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1989.
- *Catedral de Pamplona. La otra historia*, Pamplona, Diario de Navarra, 1994.
- *San Fermín. El santo, la devoción, la fiesta*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2002.
- BALZAN, F., *Jewellery in Malta. Treasures from the Island of the Knights (1530-1798)*, Malta, Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2009, pp. 94-103.
- BARI, H., CARDONA, C. y PARODI, G. C., *Diamanti. Arte, Storia, Scienza*, Roma, De Luca Editori d’Arte, 2002.
- BUTTITTA, A., *La pittura su vetro in Sicilia*, Palermo, 1991.
- CARRETERO PÉREZ, A., *Joyas populares. Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- CEA GUTIÉRREZ, A., *El tesoro de las Reliquias. Colección de la Abadía Cisterciense de Las Cañas*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 1999.
- DALMASES, N., GIRALT-MIRACLE, D. y MANENT, R., *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985.
- D’AULNOY, M. de, *Relación del viaje por España*, Madrid, Akal, 1986.
- DEL MARE, C. y DI NATALE, C., *Mirabilia Corallii. Capolavori barocchi in corallo tra maestranze ebraiche e trapanesi. Baroque masterpieces in coral by jewish and sicilian craftsmen in Trapani*, Palermo, Arte’m, 2009.
- DI NATALE, M.^a C., *Gioielli di Sicilia*, Palermo, Flaccovio editore, 2000.
- D’OREY, L. (Coord.), *Cinco Séculos de Joalharía. Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Instituto Português de Museos, 1995.
- DUNCAN MATHEWSON, R., *Treasure of the Atocha. A Four Hundred Million Dollar Archaeological Adventure*, Nueva York, Pisces Books/E. P. Dutton, 1986.
- ESTERAS MARTÍN, C., *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1993.
- *Platería del Perú virreinal. 1535-1825*, Madrid-Lima, Grupo BBV y Banco Continental, 1997.
- (Coord.), *Jocalias para una aniversario*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Pamplona y San Cernín 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011.
- FIELD, L., *The Queen’s jewels. The personal collection of Elizabeth II*, Londres, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1987.
- FLOWER, M., *Victorian Jewellery*, Nueva York, Dover Publications Inc., 2002.

- GARCÍA GAINZA, M.^a C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, EUNSA, 1991.
- “Platería y joyería” en FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El arte del Barroco en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2014.
- y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coords.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Fundación Caja Navarra, Pamplona, 2005.
- HABSBURG, G. VON, *Fabergé. Imperial craftsman and his world*, Londres, Booth-Clibborn Editions, 2000.
- HEREDIA MORENO, M.^a C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.
- HERRADÓN FIGUEROA, M. A., *La Alberca. Joyas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005.
- KUGEL, J., *Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée*, París, J. Kugel, 2000.
- Libro de joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe*, Edición facsímil, Guadalupe, 2007.
- LORDA IÑARRA, J. y FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Una corona para Santa María la Real de la catedral de Pamplona*, Pamplona, Fundación Fuentes-Dutor, 2003.
- MÁRMOL MARÍN, D. M.^a M., *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- MARTÍN, F., *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.
- MEYLAN, V., *Mellerio dits Meller. Joaillier des Reines*, París, Editions Télémaque, 2013.
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Aproximaciones al estudio de la orfebrería barroca en Gipuzkoa: Una custodia siciliana en Lazkao”, en *Revisión del Arte Barroco. Ondare. n.º 19. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2000.
- “Pérdida de los ajuares de plata por parte de las iglesias guipuzcoanas durante las francesadas”, en *Revisión del Arte Neoclásico y Romántico. Ondare. n.º 21. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2002.
- “Incautación de las Alhajas de plata del Convento de Aranzazu (Guipúzcoa) durante las guerras contra Francia”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.
- “Platería barroca del taller de Pamplona en Gipuzkoa”, en *Príncipe de Viana*, n.º 237, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2006.
- “El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco”, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Estudios sobre la catedral de Pamplona. In memoriam Jesús María Omeñaca*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2006.
- “El tesoro de San Fermín. Donación de Alhajas al Santo a lo largo del siglo XVIII”, en *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 2, Pamplona, Universidad de Navarra, 2007.
- “Azafates pamploneses historiados de la segunda mitad del siglo XVIII”, en *Príncipe de Viana*, n.º 244, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2008.

- *Zilargintza Gipuzkoan. XV.-XVIII. Mendeak - El Arte de la Platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008.
 - “Estuche relicario con monja coronada”, en *La pieza del mes en la web. Aula abierta de la Cátedra de Arte y Patrimonio Navarro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2010.
 - “Orfebrería siciliana con coral en Navarra”, en *OADI. Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, nº 3, Palermo, 2011.
 - “Joyas con cuatro siglos”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Pamplona y San Cernín. 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, 2011.
 - “Medallones relicarios de escuela lombarda en una pieza de orfebrería navarra: el arca relicario de Sorlada”, en *OADI. Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, nº 6, Palermo, 2012.
 - “Pérdida de las alhajas de plata de la iglesia en Navarra durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Estudios sobre el Patrimonio Cultural y las artes en Navarra en torno a tres hitos: 1212-1512-1812, Príncipe de Viana*, nº 256, 2012.
 - “Un ejemplo de joyería masculina: empuñaduras de bastón del violinista Pablo Sarasate”, en RIVAS CARMONA, J., (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, Murcia, Universidad de Murcia, 2013.
 - “Un bastón de la Casa Fabergé del violinista Pablo Sarasate en la colección del Ayuntamiento de Pamplona”, en *La pieza del mes en la web. Aula abierta de la Cátedra de Arte y Patrimonio Navarro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013.
 - “Platería y joyería italiana en Navarra”, en *Actas del VII Congreso General de Historia de Navarra, Príncipe de Viana*, nº 262, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2014.
 - “Reloj de bolsillo con labor de damasquinado”, en *La pieza del mes en la web. Aula abierta de la Cátedra de Arte y Patrimonio Navarro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2014.
 - “Joyería masculina europea: Alhajas del violinista Pablo Sarasate”, en HERRADÓN FIGUEROA, M. A. (Coord.), *Actas de II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y Modelos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.
 - “Joyas del violinista Pablo Sarasate legadas al Ayuntamiento de Pamplona”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2016*, Murcia, Universidad de Murcia, 2016.
- MOLINS MUGUETA, J. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “La Capilla de Nuestra Señora del Camino”, en *La Virgen del Camino de Pamplona. V Centenario de su aparición*, Pamplona, Mutua de Seguros de Pamplona, 1987.
- MORALES SOLCHAGA, E., *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.
- MULLER, P. E., *Jewels in Spain. 1500-1800*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1972.
- *Joyas en España. 1500-1800*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 2012.
- OMEÑACA SANZ, J. M. y FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Regina coronata. Mantos y coronas de Santa María la Real*, Pamplona, Museo Catedralicio y Diocesano de Pamplona-Fundación Caja Navarra, 2003.

ORBE SIVATTE, A., *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

– y HEREDIA MORENO, M.^a C., *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

ORBE SIVATTE, M., *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008.

PÉREZ GRANDE, M., “La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII”, en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1982, pp. 273-289.

PÉREZ MORERA, J., “Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de Nuestra Señora de las Nieves”, en VV.AA., *María. Y es la nieve de su nieve favor, esmalte y matiz*, Santa Cruz de la Palma, Obra Social Caja Canarias, 2010.

PHILLIPS, C., *Jewels and Jewellery*, Londres, Victoria and Albert Museum, 2000.

PIÑEL SÁNCHEZ, C., *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*, Zamora, Caja España, 1998.

– *Museo etnográfico. Castilla y León*, León, Junta de Castilla y León, 2004.

ROBERTS, H., *The Queen’s diamonds*, Londres, Royal Collections Publications, 2012.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R., *El fulgor de la plata*, Córdoba, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007.

SANZ SERRANO, M.^a J., “El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona”, en *La Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona, Hermandad de la Nuestra Señora la Santísima Virgen de Gracia, 1990.

Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya, México, Telmex-Museo Soumaya, 2004.

SOMERS COCKS, A. y TRUMAN, C., *Renaissance jewels, gold boxes and objets de vertu. The Thyssen-Bornemisza collection*, Londres, General Editor Simon de Pury – Sotheby publications, 1995.

– *The Goldsmiths & Silversmiths Company Ltd.*, 112, Regent Street, London W, 1910.

VASCONCELOS E SOUSA, G., *A Joalharía em Portugal. 1750-1825*, Oporto, Livreria Civilização Editora, 1999.

VV.AA., *Renaissance Jewellery in the Alsdorf Collection*, The Art Institute of Chicago. Museum Studies, Volume 25, nº 2, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2000.

Ignacio Miguéliz es conservador del Museo Universidad de Navarra y responsable de su departamento de colección y curatorial. Está acreditado como profesor titular por la ANECA, y es profesor en el Master in Curatorial Studies de dicho Museo y en el centro asociado de la UNED de Pamplona. Ha comisariado exposiciones en la Fundación Mencos de Tafalla y el Museo Universidad de Navarra. Es autor de *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. Siglos XV a XVIII – Zilargintza Gipuzkoan. XV-XVIII Mendeak* (Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008), *Fotografía navarra. La colección del marqués de la Real Defensa* (Fundación Mencos, 2014), *Una mirada íntima al día a día del pretendiente carlista. Cartas de don Alfonso Carlos de Borbón al marqués de Vessolla* (Gobierno de Navarra, 2016) y *Un viaje por el Mediterráneo. Fotografías de la V peregrinación a Tierra Santa y Roma en 1909* (en prensa), así como de numerosos capítulos de libros y artículos en revistas especializadas relativos a los temas que centran su investigación: la platería y la joyería, el patrimonio, la fotografía y el arte contemporáneo.

Edita



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Patrocina

Nafarroako  Gobierno
Gobernua de Navarra



9 788480 816243