

Joyas en España

1500 - 1800



PRISCILLA E. MULLER



Prefacio

Tanto las palabras inglesas *joy* y *jewel* así como la española «joya» son sustantivos relacionados por sus raíces latinas comunes *gaudium*, que significa alegría, gozo y deleite, y *jocus*, juguete o bagatela. Pero *jewel*, que proviene de la palabra *juel* del inglés medio y del antiguo francés, ya no transmite la sensación de respuesta placentera que evoca su equivalente español, y de la que son conscientes los lectores anglófonos que conocen el antecedente común entre *joy* (alegría) y joya. Así, de haber sido factible, mi preferencia a la hora de elegir un título para este libro hubiera sido «*Joyas in Spain*», que resulta más evocador que «*Jewels in Spain*».

Joyas *en* España, y no *de* España o simplemente «Joyas españolas». Esta delimitación no puede ignorarse, ya que, como muchos se habrán dado cuenta, el origen o el estilo de una joya no tienen por qué coincidir necesariamente con el país en el que esta se encuentre. Una segunda delimitación, la acotación del período de estudio a tres siglos, a pesar de excluir tesoros como las coronas visigóticas de España o el trabajo de los joyeros Art Nouveau de Barcelona, permite concentrarnos en esos años en los que los orfebres en España alcanzaron sus mayores logros como artistas artesanos. De hecho, solo aspiro a tratar de manera equilibrada la gran cantidad de material de estos tres siglos que está disponible en las fuentes.

También se han establecido otros límites aparte de los indicados en el título. Las coronas, las joyas que decoran imágenes religiosas y los colgantes enjoyados de órdenes de caballería no son objeto de este estudio *per se*; sin embargo, se han incluido en el contexto de acontecimientos históricos o estilísticos.

Esta nueva edición de mi obra *Jewels in Spain 1500-1800*, publicada originalmente hace casi cuarenta años, presenta mejoras sustanciales. La mayoría de las ilustraciones en blanco y negro se han sustituido por otras nuevas en color. Se han revisado los pies de foto, incorporando cambios en la clasificación o localización de los objetos. La bibliografía ha experimentado una notable ampliación, reflejo del creciente interés que ha despertado el estudio de las joyas durante más de un cuarto de siglo.

Entre los numerosos acontecimientos que han ampliado nuestro conocimiento de las joyas en la Península (y en otros lugares) se incluyen investigaciones y publicaciones académicas, mejoras en el acceso a registros documentales, descubrimientos de objetos que han permanecido ocultos durante largo tiempo y nuevas tecnologías científicas. Estas últimas han permitido, por ejemplo, confirmar que algunas preciadas joyas que aparentaban ser del período 1500-1800 fueron de hecho fabricadas en fechas muy posteriores. Tales joyas se identifican ahora como de «estilo renacentista».

La creciente publicación de inventarios que registran joyas pertenecientes a colecciones reales, tesoros de iglesias o colecciones privadas proporciona información sobre los distintos tipos de joyas. Sin embargo, los detalles descriptivos son poco frecuentes. Afortunadamente, los dibujos realizados a lo largo de tres siglos por los jóvenes orfebres de Barcelona en los exámenes del gremio ofrecen un complemento visual. Dispuestos de manera cronológica en los *Llibres de Passanties* conservados en el Arxiu Històric de la ciutat, los dibujos más antiguos datan de en torno a 1500, mientras que los dibujos siguientes aparecen firmados y fechados. Similares, aunque

menos completos, también se han dado a conocer los libros de exámenes de los archivos de Sevilla, Pamplona y Valencia. No obstante, aunque han pervivido los dibujos de las obras (por lo que estas posteriormente podrían copiarse), pocas de las piezas creadas en los exámenes han llegado a nuestros días.

Sin embargo, han aparecido nuevos testimonios sobre joyas. Incluso a medida que se avanzaba en la preparación de *Jewels in Spain 1500-1800*, comenzaron a llegar informes sobre exploraciones submarinas, entre cuyos descubrimientos se hallaban joyas desaparecidas en naufragios. Así, se recuperaron obras del navío de la armada española *Girona* (actualmente conservados en el Ulster Museum de Belfast), hundido frente a la costa irlandesa en 1588 (fig. 1). En las aguas del Atlántico aparecieron joyas de galeones que habían naufragado al volver a la Península desde América, y lo mismo ocurrió en el Pacífico con navíos que transportaban cargamentos procedentes en su mayoría de Asia, en ruta desde Manila a Acapulco. A pesar de que a menudo se hallan estropeados o rotos al haber estado sumergidos durante largo tiempo, estos

objetos sirven para ilustrar las múltiples dimensiones del comercio y de los gustos de la época. Además, y lo que es más importante, permiten examinar tanto joyas valiosas como otras más modestas, que de otra manera difícilmente se hubieran librado de ser fundidas para satisfacer la demanda de oro, o del reciclaje de gemas que atendía a la siempre cambiante moda en joyas. Al no tener conocimiento de la diversidad que demuestran estas piezas recuperadas del pasado, *Jewels in Spain 1500-1800* refleja fundamentalmente el poder y la riqueza peninsulares.

Fundamentales entre las excavaciones submarinas, son las iniciadas en 1985 entre los restos dispersos del naufragio del *Nuestra Señora de Atocha*, hundido frente a los cayos de Florida durante una tormenta en 1611 mientras navegaba rumbo a España. Se descubrió una prodigiosa cantidad de oro —lingotes, objetos decorados, joyas religiosas y seculares y largas cadenas— así como una plétora de esmeraldas latinoamericanas (una selección de los objetos recuperados del navío se exhiben en el Mel Fisher Maritime Museum, de Key West, Florida). Es destacable que junto a las pie-

zas de tradición europea aparecieron formas, motivos y artesanía que pronto se identificaron como procedentes del sureste asiático y de los nativos americanos. De manera análoga, se encontraron dos pendientes que mezclaban motivos del Viejo y del Nuevo Mundo en el naufragio del *San Antonio*, un navío portugués que navegaba de Cartagena a Cádiz con cinco mil libras de oro y plata a bordo y que se estrelló contra los traicioneros arrecifes de Bermuda en 1621 (fig. 2). Los rostros enmarcados con cartuchos y coronados con plumas recuerdan los rostros o máscaras rodeados de cartuchos rematados con adornos de veneras característicos del diseño manierista europeo de los siglos XVI y XVII. Esta adaptación sugiere que estas joyas eran originarias del Nuevo Mundo. Además, los pendientes difieren entre sí en el color del oro, en las facetas de las gemas y en el moldeado de sus secciones superiores. Establecer dónde y cuándo fueron creados (y copiados) solo se podría determinar mediante análisis científicos.

La intuición de que un curioso colgante con cadena hallado en 1962 en una playa de la costa oriental de Florida era de

FIG. 1
Camafeo procedente del *Girona*. Belfast, Ulster Museum



FIG. 2
Pendientes procedentes del *San Antonio*. Bermudas, National Museum of Bermuda (incorporating Bermuda Maritime Museum)



FIG. 3
Cruz estropeada del *Nuestra Señora de la Concepción*





FIG. 6
Fray Diego de Ocaña, *Nuestra Señora de Guadalupe* (detalle), 1601. Sucre, Catedral

FIG. 7
Tomás Yepes, *Virgen de los Desamparados*, 1644, óleo sobre lienzo. Patrimonio Nacional, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales

restaurador, conocido por Vasters y también por Spitzer, pronto se incluyeron en colecciones públicas y privadas como joyas del Renacimiento. Como demuestran sus moldes (reproducidos en Kugel 2000), la fuente de materiales de André incluía joyas renacentistas (o de estilo renacentista) y también piezas dañadas o fragmentadas que luego fueron restauradas o recreadas en su taller.

Quizá el motivo por el que André se dedicó a la producción de réplicas de colgantes españoles fuera el interés que había en su época por las artes decorativas españolas, tipificado en las búsquedas del barón Jean-Charles Davillier en España. Las colecciones del barón, exhibidas en su casa de París de forma semejante a un museo, eran conocidas por los coleccionistas, incluyendo a Spitzer. En 1870 Davillier participó activamente en la subasta del Pilar en Zaragoza, y entre las ilustraciones de su obra *Recher-*



ches sur l'orfèvrerie en Espagne au moyen âge et à la renaissance, publicada en París en 1879, incluye varios dibujos de los *Lli-bres de Passanties*, que había examinado en Barcelona. Aunque no puede verificarse si André viajó a España, donde presu-

miblemente habría recopilado las joyas de las que posteriormente hizo moldes, su trabajo fue respetado por el rey de España Alfonso XII, quien en 1885 le confió la restauración —realizada con gran maestría en el taller de André— del cofre relicario

venerado en el Real Monasterio del Escorial desde finales del siglo XVI.

Una vez conocidos los moldes de escayola de André se confirmaron las dudas que experimenté en 1988 al volver a examinar un espléndido colgante enjorado y esmaltado de estilo renacentista en forma de un feo y feroz pez (en *Jewels in Spain 1500-1800* está fechado a «finales del siglo XVI»). Las diferencias entre los moldes y la joya son insignificantes (figs. 8 y 9). En la medida en que el colgante fuera probablemente realizado a partir de un ejemplar del Renacimiento, claramente debe considerarse como «de estilo renacentista». (Hay varios colgantes de pez, entre los que se encuentra uno en el British Museum de Londres, que guardan un estrecho parecido con los moldes de André, evidentemente realizados a partir de una pieza imperfecta, que quizás se hallara en su estudio para ser restaurada o copiada.)

Otro de los moldes para colgante de André, que representa un gallo sobre una cornucopia curvada (fig. 11), sin embargo, parece estar inspirado en un diseño de Barcelona de 1620 en el que también se muestra una base sobre la que se habrían de engarzar piedras talladas (fig. 174). En el tesoro de la catedral de Barcelona hay otro colgante esmaltado parecido, aunque menos valioso, sin gemas pero con cade-



FIG. 8
Colgante de pez, estilo renacentista, oro esmaltado con esmeraldas y perlas colgantes. Anteriormente en Nueva York, colección particular; localización actual desconocida

FIG. 9
Molde para colgante de pez. París, Maison André

FIG. 10
Colgante de gallo, ca. 1620, oro esmaltado. Barcelona, Tesoro de la Catedral

FIG. 11
Molde para colgante de gallo. París, Maison André

nas de suspensión, como en el modelo de André; se piensa que fue fabricado en Barcelona a principios del siglo XVII (fig. 10). Pero incluso aunque hay quien ahora mantiene que todos los colgantes mostrados en los *Llibres de Passanties* de Barcelona se fabricaron en la ciudad (como hubiera sido el caso del modelo que utilizó André), los moldes del taller de André confirman que él, al menos, podía producir copias capaces de pasar por un original. Y, dado que se realizaban a partir de piezas antiguas que tenía disponibles, sus recreaciones han podido preservar formas que de otra manera se habrían perdido.

La restauración también puede ser motivo de revisión en la identificación de cuadros. Así, el pie de ilustración del cuadro que, titulado «Francisco Rizi (?), Condesa de Fuenrubia» mostraba mi reticencia a asociar esta obra a Francisco Rizi (1608-1685), actualmente dice «Anónimo español, Condesa de Fuenrubia (?)» (fig. 195). Tras la donación del cuadro a la Hispanic Society de Nueva York en 1990, los trabajos de conservación revelaron que la inscripción realizada en su superficie, origen de la atribución del retrato de la condesa a Rizi en 1919, no era más que un añadido posterior que pudo eliminarse con facilidad.

Con el acceso a nuevas pruebas y recursos técnicos, los problemas relativos al origen y datación de las joyas son cada vez más fáciles de resolver, aunque el escrutinio visual ofrece las primeras señales de alerta.

El intervalo de cuarenta años que ha precedido a esta edición de *Jewels in Spain 1500-1800* obliga a la inclusión de este prefacio y también me brinda la oportunidad de expresar mi gratitud a todas las personas que han compartido sus conocimientos y entusiasmo durante estos años. Mucho más numerosas que los años transcurridos, solo puedo extenderles mi aprecio más sincero.

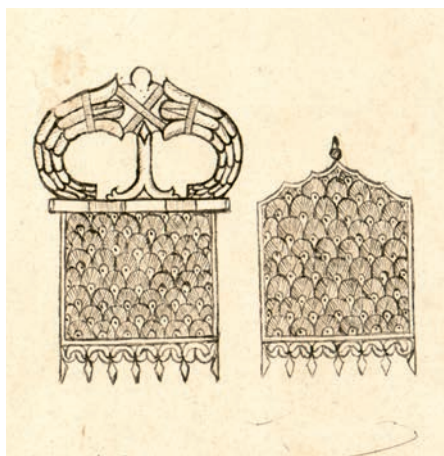


FIG. 26
Diseño de hebilla y remate de un cinturón, ca. 1500, tinta marrón sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 7. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

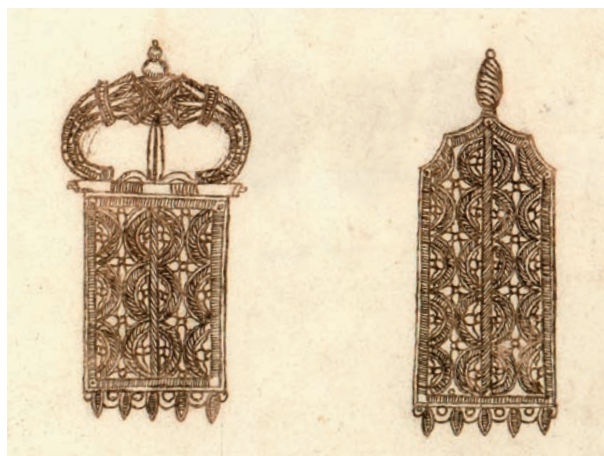


FIG. 27
Diseño de hebilla y remate de un cinturón, ca. 1500, tinta marrón y lápiz sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 29. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

Las hebillas, así como los broches de cadenas y cinturones, se esmaltaban o enjoyaban frecuentemente, y a menudo llevaban colgantes. Las hebillas y remates de cinturón de dos dibujos del archivo de Barcelona muestran un modelo quizás pensado para ser trabajado exclusivamente en metal (figs. 26, 27)⁴⁰. Un juego para cinturón, realizado en Valladolid en 1453 por Hans de Ulm para el padre de Isabel, Juan II, constaba de remate terminal,

hebilla y seis resaltes, todos de oro y esmaltados en pardo, verde y bermellón; contaba también con un colgante esmaltado con forma de corazón⁴¹. Sin embargo, en 1499 una hebilla regalada por la reina Isabel a Margarita se consideró por sí sola como una importante joya («joyel»). Fabricada en oro y con dos grandes perlas, un rubí y un diamante octogonal en punta, su diseño tenía forma de dos serpientes⁴².

Hasta finales del siglo XV el diseño de colgantes que pendían de cadenas o de cordeles y cintas de seda, y el de otras joyas, como los adornos para sombreros, siguió la composición fundamentalmente geométrica que predominó en el diseño de las joyas bajomedievales. De formas cuadradas, romboidales, triangulares, circulares, en trifolio o cuadrifolio, estos colgantes albergaban un número limitado de gemas, y de manera ocasional tenían perlas mon-

FIG. 28
Colgante, finales del siglo XV, oro esmaltado con joyas. Anteriormente en Barcelona, Tesoro de la Catedral de Santa Eulalia



FIG. 29
Diseño de colgante, ca. 1515, tinta marrón y lápiz sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 53. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

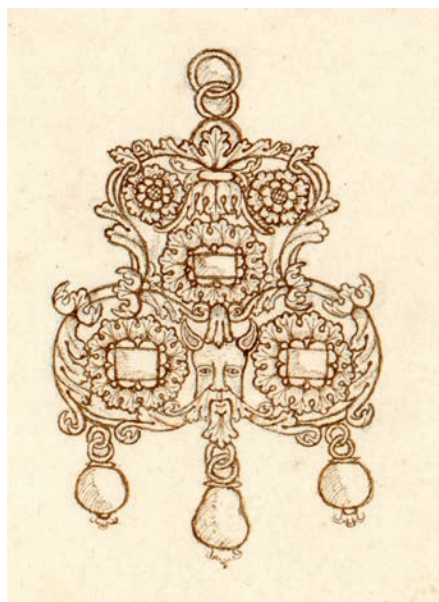
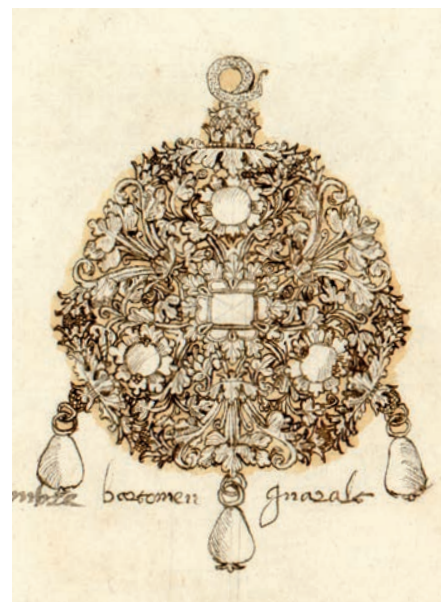


FIG. 30
Bartomeu Guaralt, diseño de colgante, 1518, tinta marrón y aguada ocre sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 63. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona



tadas o suspendidas. Algunos, como el antiguamente conservado en el tesoro de la catedral de Barcelona (fig. 28), o el representado en el margen de un libro de horas hispano-flamenco (fig. 23), muestran modificaciones en los engastes que hasta entonces habían tenido como único fin el de exhibir gemas y perlas, como en el caso del conocido colgante no español de los «Tres Hermanos», del que se apropió Carlos el Temerario en Basilea⁴³. En torno a 1500, cuando el énfasis se trasladó de las gemas a materiales menos costosos, las habilidades de los artesanos pasaron a primer plano; su atención se enfocó en explotar el potencial decorativo del propio metal a medida que surgió la necesidad o el deseo de aplicarle todos los recursos del diseño y la destreza artesanal. Dos dibujos del archivo de Barcelona, de la segunda década del siglo XVI (figs. 29, 30), son ejemplo de este interés por los diseños intrincados en metal.

Las cruces, colgadas del cuello o suspendidas de rosarios, a menudo exhibían gemas, aunque en su fabricación se usaran generalmente materiales menos valiosos, con una marcada preferencia por el coral y los esmaltes. Durante la década de 1480 Isabel encargó a sus joyeros varias cruces de oro esmaltadas, algunas de oro con diamantes y rubíes, y dos de coral montado sobre oro⁴⁴. En 1483 Vegil realizó para ella una cruz con la divisa de la cruzada, y cuatro años más tarde el platero Fernando recibió el oro necesario para fabricar otra, que, en este caso, debería llevar también una venera⁴⁵. Esta emblemática cruz con venera se puede ver en algunos retratos de la reina (fig. 31)⁴⁶. En 1499 se montaron seis diamantes, uno de ellos en punta y los restantes tallados en tabla, sobre una cruz de oro suspendida de una fina cadena milanesa de oro de una sola vuelta, regalo de Fernando e Isabel a Margarita; una segunda cadena contaba con veinte diamantes;



FIG. 31
Juan de Flandes (?), *Isabel la Católica*
(detalle), ca. 1500, óleo sobre tabla. Patrimonio
Nacional, Madrid, Palacio Real [inv. 10072266]

una tercera tenía cuatro grandes diamantes en forma de corazón y una gran perla colgante⁴⁷. Como se ha señalado antes, Isabel de Aragón también era propietaria de una cruz con diamantes y perlas que colgaba de un collar de perlas. Otra cruz, descrita en 1503, constaba de un gran zafiro («sapia») centrado en una cruz tubular de

oro con diseño de troncos; en el mismo inventario se detalla otra que tenía montados nueve corales⁴⁸. En la iluminación de orlas de manuscritos contemporáneos aparecen cruces relativamente simples con gemas talladas en tabla y perlas (fig. 23); en sus reversos muestran esmaltes *champlevé* o *niel* (fig. 22).



FIG. 38
Collar morisco procedente de Mondújar
(Granada), siglo XV, oro. Madrid, Museo
Arqueológico Nacional [inv. 51033]



FIG. 39
Poma de estilo hispano-árabe, principios
del siglo XVI, oro esmaltado con esmeraldas
y rubíes. Nueva York, Hispanic Society
of America [R3402]



FIG. 40
Sortija morisca procedente de Granada,
principios del siglo XVI, plata. París, Musée
du Louvre [OA 3000]

Un juego de 102 unidades esmaltadas se destinó a adornar cofias y gorras. En los mismos años se encargaron en Barcelona sesenta pequeñas ruedas de santa Catalina de doble cara y otras cincuenta y una grandes, setenta y dos piezas con forma de rueda decoradas con flores de lis, y veinticuatro flores de lis esmaltadas, todas ellas probablemente destinadas a un uso similar; el encargo de Barcelona también incluía colgantes de cinta («jocallos») con flores pequeñas y corazones contraesmaltados en juegos de veinte, así como siete docenas de «cabos» para cintas⁷⁸. Las vainas de guisantes y las conchas de peregrino que adornaban la cofia y el cuello de Catalina de Aragón (fig. 25) demuestran cómo se utilizaban idénticas piezas mencionadas en los inventarios de la época.

Entre los adornos designados en las cuentas de Isabel como destinados al tocado hay pinjantes de oro y de oro esmaltado, cañutillos («cañutos») de oro tirado y horquillas, o alfileres, diseñados «para jugar y para tocar» el peinado. Isabel también encargó a sus joyeros cintas para el pelo con joyas y esmaltes (cf. fig. 15). En 1487 Alzedo creó un modelo de cinta de pelo en oro esmaltado, e hizo un «tocadillo» a juego para la infanta; dos años más tarde Vallesteros recibió el pago por una «tira de cabeza» hecha en oro⁷⁹.

Los brazaletes, que también aparecen recogidos en los inventarios como ajorcas y manillas, se llevaban emparejados, ya que aparecen repetidamente registrados en números pares. Isabel compró parejas de manillas de oro, a veces esmal-

tadas, y en una ocasión adquirió un juego de brazaletes con diamantes engarzados; también encargó por separado bisagras esmaltadas para manillas que iban a ser regaladas a su hija⁸⁰. Asimismo en las cuentas de Isabel se mencionan cuatro ajorcas de filigrana de oro esmaltadas, un brazaletes con aldabas de oro, manillas de vidrio para la infanta y un brazaletes de hebillas y remates esmaltados sobre los cuales Vegil habría de montar «ciertas» perlas⁸¹. Los plateros Vegil y Velasco recibieron varias piedras preciosas, procedentes de un portapaz, y un pedazo de cadena de oro para su uso en brazaletes⁸². En noviembre de 1500 Isabel envió a su hija María de Portugal varias ajorcas de oro, seis de las cuales consistían en dos piezas articuladas de diseño calado, con dibujo en forma de

FIG. 41

Juan Pantoja de la Cruz, *La infanta María Ana* (detalle), 1607, óleo sobre lienzo. Viena, Kunsthistorisches Museum [GG-3268]



FIG. 42

Juan Pantoja de la Cruz, *La infanta Ana Mauricia* (detalle), 1602, óleo sobre lienzo. Patrimonio Nacional, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales



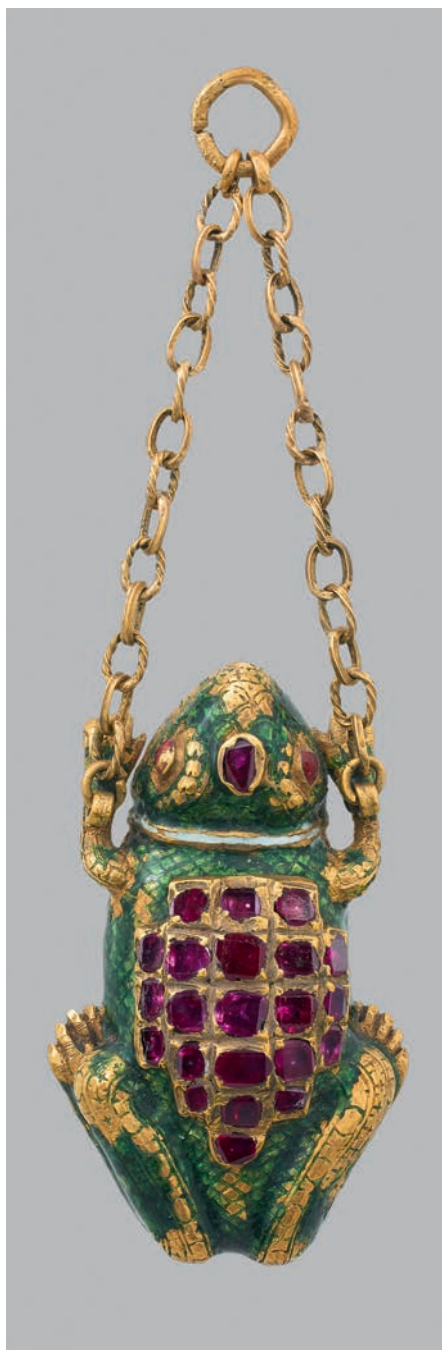


FIG. 49
Colgante (anverso y reverso), siglo XVI, oro
esmaltado con rubíes y esmeraldas. París,
Musée du Louvre [OA 2321]

animales podrían haber alertado a los europeos sobre la existencia de tales joyas, los diseños peninsulares siguen estando enteramente dentro del estilo europeo, y sus dibujos externos están igualmente inmersos en la tradición europea. Aún así, las interpretaciones simbólicas o como amuletos no se pueden descartar por completo¹⁴⁰. Las estilizaciones indígenas de

formas naturales, como por ejemplo de la concha de tortuga (fig. 45), eran cosa del pasado, y de hecho podrían haber sido imperceptibles a los ojos y la mentalidad de los cronistas del periodo de la conquista, que alabaron incondicionalmente el naturalismo de las joyas nativas. En cuanto a su aprecio por las mentes de principios del siglo XVI, con un gusto renovado

por el naturalismo en el arte (aunque ahora pueda parecer anulado en diversos grados por la estilización), parece que su impulso se debió más a informes sobre los logros indígenas en la representación de lo natural que a la veracidad real de la interpretación. En un reflejo de los criterios sobre el arte de la época, esos informes percibieron el realismo, junto con el ingenio y el virtuosismo, como las cualidades más deseables. Es comprensible que tales cualidades se captaran con entusiasmo en el arte indígena. El énfasis en el realismo —tal y como se había logrado en la Antigüedad o el conseguido por el artista amerindio— llevó al artesano renacentista a la emulación. Sin embargo, consciente de que además debería demostrar su ingenio y virtuosismo, el artista artesano, con recursos limitados a su propio marco de experiencia artística, se aprovechó de modelos desarrollados dentro de la tradición del Viejo Mundo, tal y como hizo el diseñador barcelonés del colgante de tortuga. Así, los diseñadores españoles que crearon los colgantes de la rana o de la tortuga (figs. 49, 51) buscaban no solo mostrar su conocimiento de lo natural y su habilidad para expresarlo con fidelidad, sino también satisfacer simultáneamente las exigencias de ingenio y virtuosismo en la creación de una obra de arte. En su trabajo no habrían visto discrepancia alguna entre la realidad y la joya, sino un loable realce de la naturaleza, que raramente se consideraba como de una belleza suficiente de por sí, sin intervención y modificación por parte del artista. El análisis crítico del concepto de realismo durante el Renacimiento se ha centrado en la dicotomía entre lo que actualmente se entiende por naturalismo y la idea que se tenía en el siglo XVI¹⁴¹. Sin embargo, el relato de un escritor refleja tan acertadamente esta cuestión que no parece estar fuera de lugar citarlo aquí:



FIG. 50
Colgante de Coclé (Panamá), oro y marfil.
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art,
The Michael C. Rockefeller Memorial
Collection, Bequest of Nelson A. Rockefeller,
1979 [1979.206.1072]



FIG. 51
Grabiél Sagui, diseño de colgante, 1596,
tinta marrón y lápiz sobre papel, *Llibres
de Passanties*, fol. 327. Barcelona, Arxiu
Històric de la Ciutat de Barcelona

Hace cuatrocientos cincuenta años algún empresario o capitán de navío trajo un rinoceronte a la gran ciudad de Núremberg y lo exhibió en la feria, donde el artista Durero se hizo paso entre la multitud de curiosos, abrió su cuaderno y comenzó a dibujar. Sus dibujos eran muy precisos. No hay lugar a dudas: es un rinoceronte. Se puede saber todo acerca del animal —su subespecie exacta, e incluso su edad—. Y aún así, repito (aunque no puedo explicarlo del todo) que esto no es solo un rinoceronte real; es también una bestia monstruosa, fantástica, apocalíptica. Su coraza blindada está curvada como las alas de un dragón o de un murciélago gigantesco. Los dibujos de pterodáctilos de las novelas de ciencia ficción tienen alas exactamente iguales. Todas sus articulaciones son claramente visibles, como también lo son sus callosos dedos, que parecen garras. Toda la criatura parece haber sido forjada por un

armero, que al cambiar el forjado de espadas, escudos, cascos y petos por el forjado de esta bestia hubiera añadido un ornamento al arsenal. Es exactamente el monstruo descrito en el libro de Job: «Ahí tienes a Behemot, a quien hice como a ti; él se alimenta de pasto como un buey. ¡Cuánta fuerza hay en sus riñones, qué vigor en los músculos de su vientre! Endereza su cola como un cedro, los nervios de sus muslos están bien entrelazados. Sus huesos son tubos de bronce: su esqueleto como barras de hierro». Así es como Durero lo vio y lo dibujó. Pero nosotros, desde nuestra infancia, hemos llegado a conocer a un rinoceronte completamente distinto: el nuestro es simplemente una bestia pesada, torpe, sucia, con piel gruesa, una grupa enorme y unos ojos estrechos que parecen los de un cerdo. Deambula torpemente por su jaula, resoplando y bufando, se revuelca en la paja y vomita pedazos de boñiga¹⁴².

Un colgante del siglo XVI (fig. 52), que parece unir los motivos del Nuevo y del Viejo Mundo, sirve para ilustrar una actitud algo diferente hacia los temas del Nuevo Mundo. Lejos de la imagen mitológica de Neptuno montado sobre un caballo de mar blandiendo un tridente, la figura femenina, de grandes pechos descubiertos, con falda y pelo largo y que monta a la amazona, podría ser considerada como una india americana, especialmente teniendo en cuenta que la figura parece llevar en la cabeza un tocado de plumas; en consecuencia, la pieza probaría una relación con las actividades marítimas españolas. Sin embargo, su corona puede recordar a la que lleva Neptuno en un dibujo de 1556 de un orfebre de Barcelona, basado en un diseño de Cornelis Floris publicado por Hieronymus Cock en 1548 (figs. 53, 54). A pesar de que se ha sostenido que en este diseño el tocado de Neptuno derivaba de los tocados de plumas de los indios del



FIG. 83
Ramon Carbo, diseño de cruz, 1612,
tinta marrón y lápiz sobre papel, *Llibres
de Passanties*, fol. 395. Barcelona, Arxiu
Històric de la Ciutat de Barcelona

FIG. 82
Cruz, siglo XVI, oro esmaltado, esmeraldas
y perlas. Baltimore, Walters Art Museum
[57.1745]

FIG. 84
Antonio Moro, *María de Austria* (detalle), 1551,
óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del
Prado [P-2110]

de Passanties del archivo de Barcelona durante estos años, en concreto en 1557, muestra la ornamentación de cartones característica de la segunda mitad del siglo (fig. 79)²³⁹. El grado con el que la inventiva del dibujo manierista puede transformar un simple colgante cruciforme se hace patente en un diseño solo cuatro años posterior (fig. 80). Sin duda, su autor, Juan Ximénez, estaba familiarizado con las tendencias del norte de Europa, tal y como demuestra una comparación de su proyecto con un grabado de Matthias Zuendt²⁴⁰. La mayoría de las cruces que aparecen en

los retratos de personajes de la corte española de mediados del siglo XVI están menos decoradas. La llevada por María de Austria, hija de Carlos V, cuando fue retratada en 1551 (fig. 84)²⁴¹, muestra cómo la ornamentación está subordinada al contorno de la cruz y de las piedras que la componen, aunque la combinación de gemas, perlas y cartuchos de esmalte es característica de los inventarios de la época. Otra, llevada por Isabel de Valois casi una década más tarde (fig. 71), muestra igualmente su forma destacada con piedras talladas. Muchas cruces similares se

han conservado (figs. 81, 82)²⁴², y a lo largo del siglo XVII su estilo varió muy poco (fig. 83). Los reversos de las cruces con gemas, así como los anversos de aquellas que no se decoraban con piedras preciosas, mostraban símbolos religiosos o motivos decorativos esmaltados o nielados (figs. 81, 85, 86).

Las funciones de cruz y relicario se fundían en los colgantes relicario en forma de cruz. Los destinados a la realeza eran costosos en materiales y labor, como la cruz en tao (o cruz de san Antonio) que Juana de Austria, hija de Carlos V, encargó





FIG. 110
Higa, siglo XVI, cristal de roca, oro esmaltado y rubíes. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano [inv. 3265]



FIG. 111
Colgante, siglo XVI, marfil y oro esmaltado. Londres, The British Museum [1941, 1007.1]

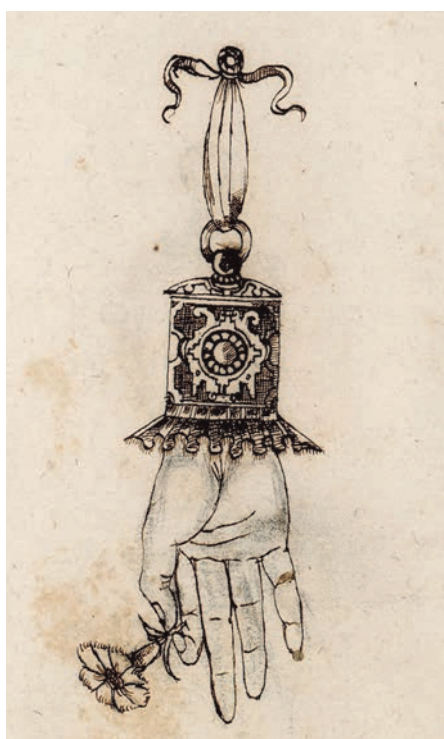


FIG. 112
Pera Estivill, diseño de colgante, 1580, tinta marrón y lápiz sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 289. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona



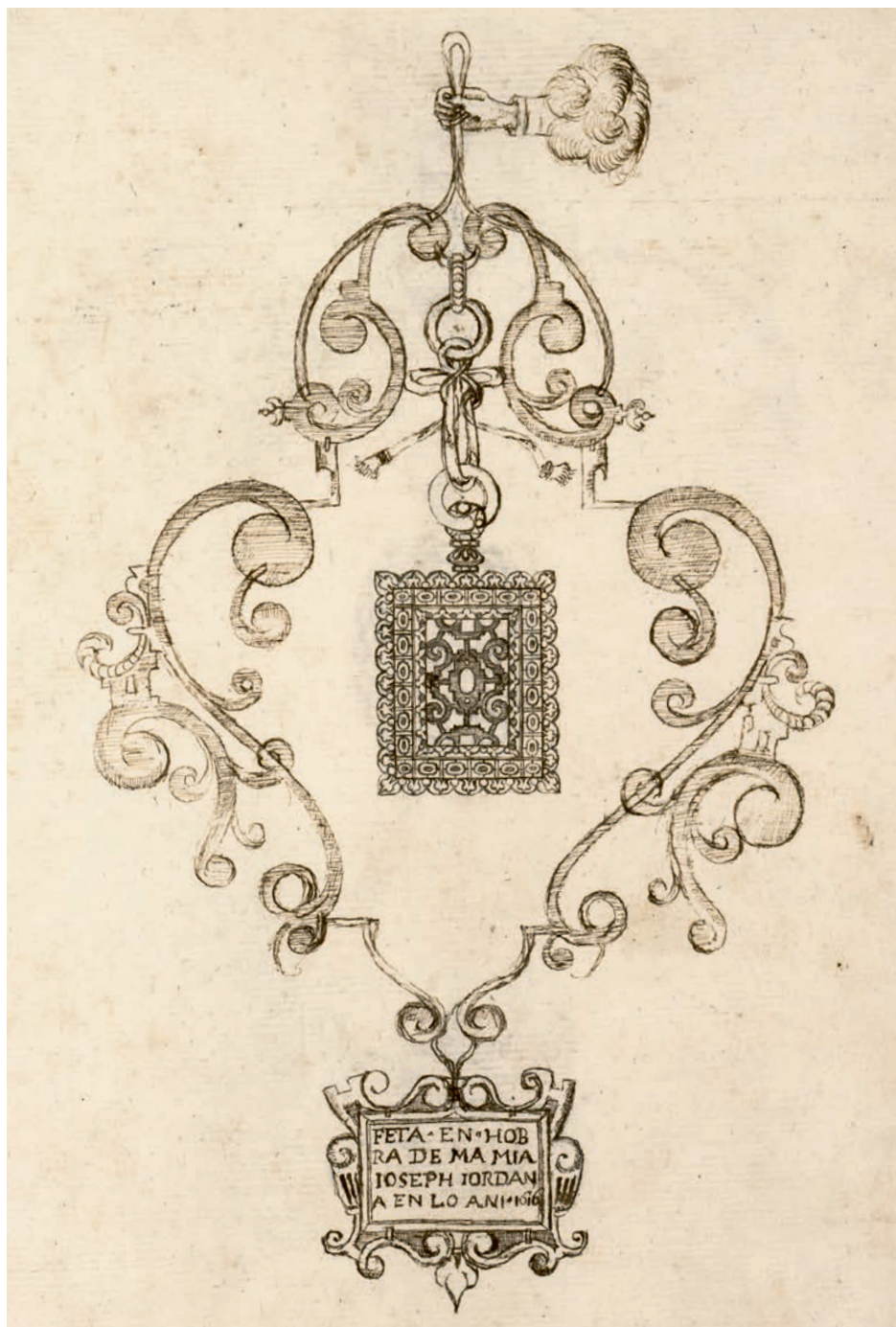
FIG. 113
Magi Sunier, diseño de colgante, 1594, tinta marrón sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 319. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

La fe inquebrantable en los amuletos, como los que pertenecieron a Juana la Loca, era común a todo el mundo. En 1589 los joyeros de Badajoz comerciaban con higas de marfil y azabache²⁵⁸. La guarnición de oro esmaltado de una higa de cristal de roca (fig. 110) puede compararse con la de un diseño del archivo de Barcelona fechado en 1580 (fig. 112). Un naturalismo parecido al de la mano del dibujo se aprecia mejor en un colgante de marfil y oro esmaltado y enjoyado (fig. 111). Al ligero contacto entre el índice y el pulgar ocasionalmente se le daba una elegancia más inocente colocando una flor u otro objeto entre los dedos, como ocurre en el dibujo²⁵⁹.

En 1560 se inventariaron colgantes en forma de barco en miniatura y de calabazas con perlas colgantes o racimos de perlas, algunos adornados con oro sencillo o con filigrana de oro, y generalmente fabricados con piedras semipreciosas, normalmente de color verde, aunque también se usaba la cornalina²⁶⁰. Se decía que Cortés llevaba dos colgantes de miniaturas de barcos, realizados completamente de esmeraldas, en una tela («servilleta») en su cinturón. En los torneos celebrados con ocasión de la boda entre el duque de Saboya y Catalina Micaela, en 1585, el casco del oficial que presidía el torneo estaba decorado con un barco posado sobre un ramo de oro con hojas²⁶¹. En el caso del casco, probablemente se tratara de un emblema simbólico, como la enseña que sugería la contención y el buen juicio en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Orozco, o la virtud y la seguridad anhelada, en la obra de Alciato²⁶². Aunque la mayoría de los colgantes de barco que se han conservado se consideran de origen italiano (venecianos en particular) o alemán, está documentada la existencia de muchos de ellos en la España del siglo XVI; en Barcelona, en 1594,

se dibujó uno con un diseño relativamente simple (fig. 113)²⁶³.

Las joyas colgantes individuales de mayor tamaño e importancia adoptaban formas que también eran comunes entre los diminutos brincos. Los colgantes con forma de libro no pendían solo de rosarios y ristras de «olivetos», sino que también se llevaban al cuello; una gargantilla de oro de 1589 tenía como colgante un librito de oro de veinte piezas²⁶⁴. Durante la década de 1580 los libros en miniatura se daban como premios en los torneos²⁶⁵. A veces incluían retratos: Isabel de Valois regaló a su hija, la infanta Catalina Micaela, un librito de oro esmaltado en negro con los retratos de sus padres, el rey y la reina de Francia²⁶⁶. Como ocurre con la mayoría de las joyas que son populares durante mucho tiempo, los colgantes de libro en oro esmaltado muestran decoraciones propias de la época en que se realizaban. Uno de ellos (fig. 55) incorpora decoración de «cartrones de relieve abiertos»; probablemente se trate de una obra de mediados de siglo, aunque su cartón central muestra un elemento repetido en el diseño de un colgante de librito dibujado en 1616 (fig. 116). Un diseño de principios del siglo XVI mostraba una superficie con motivos vegetales (fig. 116), mientras que otro de 1613 se decoraba con una ornamentación morisca de cordeles (fig. 115).

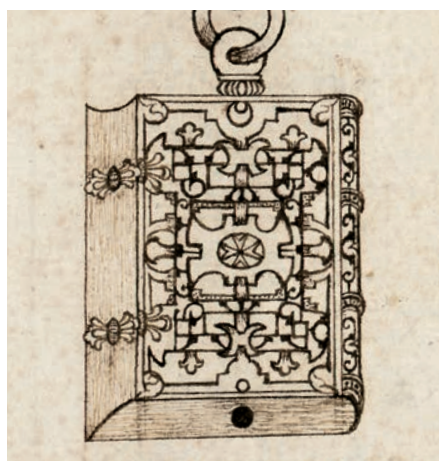


114

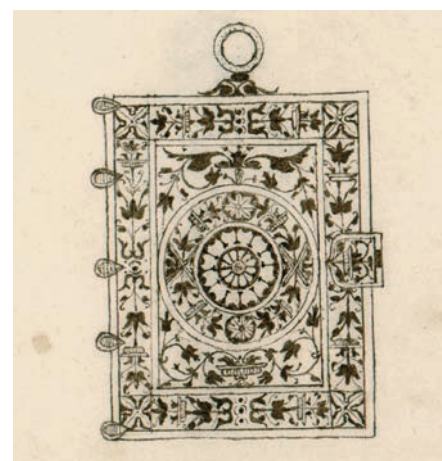
FIG. 114
Josep Jordán, diseño de colgante, 1616, tinta marrón sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 410. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

FIG. 115
Mateu Torent, diseño de colgante, 1613, tinta marrón sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 401. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

FIG. 116
Diseño de colgante, ca. 1520, tinta marrón sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 69. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona



115



116



FIG. 200
Insignia de la Santa Orden de la Inquisición (anverso y reverso), ca. 1700, oro esmaltado con rubíes y esmeraldas. Anteriormente en Londres, Cameo Corner; localización actual desconocida

En el Instituto de Valencia de Don Juan hay un pequeño colgante oval parecido al del retrato del duque de Pastrana; en su superficie ovalada, superpuesta en esmalte, está encajada la cruz floreada típica de los reversos de la veneras de la Inquisición. Un colgante algo posterior lleva la



FIG. 201
Pere Aguilera el Joven, diseño de orden de la Milicia de Cristo, 1630, tinta marrón sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 464. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona



FIG. 202
Geronim Jener, diseño para una orden, 1575, tinta marrón sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 241. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona



tras que la espada de la derecha —la de la Justicia— representa la severidad del castigo impartido a los impenitentes; en su reverso se encuentra la cruz de Santo Domingo en esmaltes blancos y negros⁴⁴⁵. La cruz de Santo Domingo sin adornos, insignia de la Orden de la Milicia de Cristo, tal y como aparece dibujada en 1630 (fig. 201), por ejemplo, era inalterable, si bien, como se ha señalado antes, el ornamento podía modificarse para adaptarse y satisfacer los gustos de la época. Así, un emblema diseñado en 1575 aparece orlado de cartuchos y formas vegetales (fig. 202), mientras que el realizado en torno a 1700, estaba enmarcado entre hojas curvas en oro calado con incrustaciones de gemas (fig. 200).

Indispensables para los miembros de las órdenes religiosas, cofradías y hermandades, las veneras (o «hábitos» y «encomiendas» en los documentos del siglo XVII⁴⁴⁶) tuvieron un uso muy extendido, por lo que ofrecen una amplia perspectiva sobre los cambios en el diseño de las joyas. La proliferación de hermandades, que en 1604, con Clemente VIII, precisaron de una bula papal para ser instituidas

FIG. 203
Ramon Daura, diseño de orden de los Caballeros de San Juan, 1641, tinta marrón y lápiz sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 502. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona





FIG. 204
Pere Pau Garba, diseño de colgante de 1617, tinta marrón sobre papel, *Llibres de Passanties*, fol. 413. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

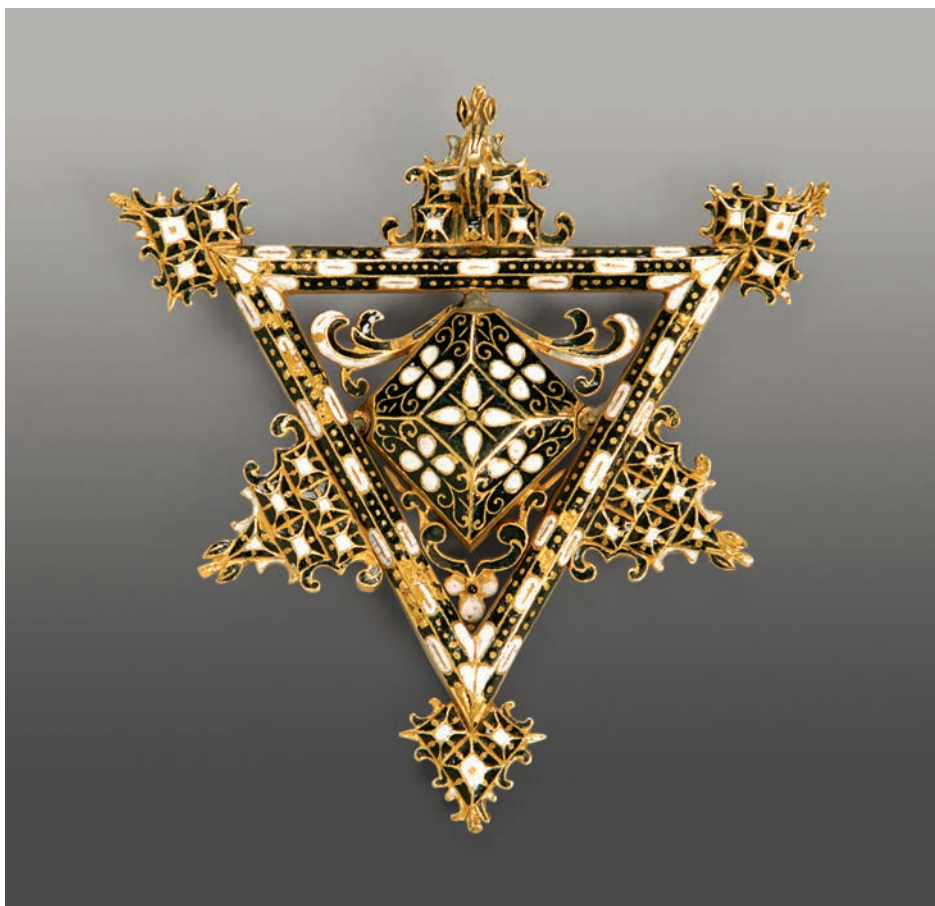
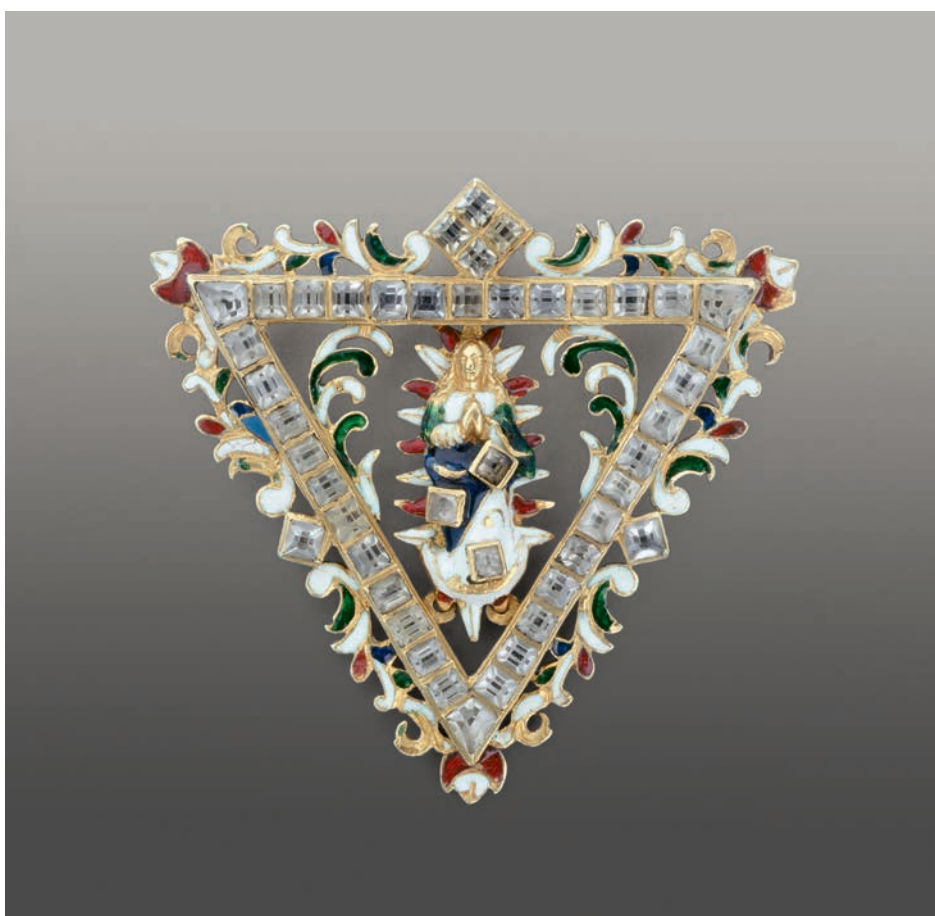


FIG. 205
Colgante (reverso), siglo XVII, oro esmaltado con gemas. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan

FIG. 206
Colgante, siglo XVII, oro esmaltado con diamantes. Greenwich, London, Ranger's House

canónicamente, coincidió cronológicamente en España con los años en que las restricciones limitaron enormemente el tipo de joyas que estaban permitidas. En consecuencia, los diseñadores de joyas dedicaron gran parte de sus esfuerzos a las veneras, necesarias para todos los miembros de las cofradías, quienes durante todos los actos de la hermandad debían llevar el escapulario, la medalla, el hábito y el cordón que les habían sido concedidos en el momento de su admisión. Desde poco después de 1600 hasta finales de la década de 1620, los colgantes religiosos fueron objeto de atención preferente, como muestran los diseños presentados por los candidatos en los exámenes del gremio de Barcelona. Los colgantes con la cruz de Malta aparecen entre los dibujos de forma intermitente entre 1602 y mediados de los años cuarenta (fig. 203)⁴⁴⁷. Dos de los cuatro dibujos presentados en 1617 son



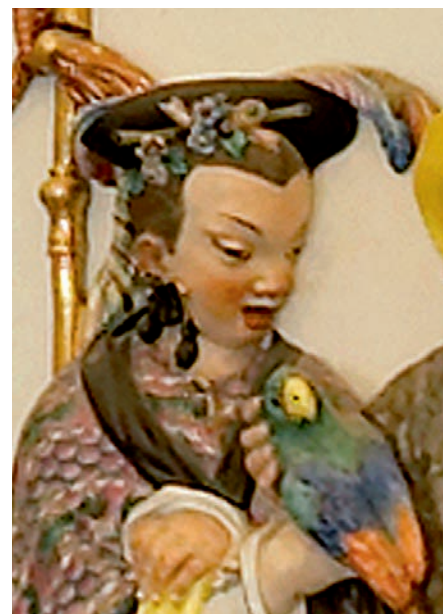


FIG. 261
Giuseppe Gricci, panel de porcelana (detalle),
ca. 1760-1765. Patrimonio Nacional, Aranjuez,
Palacio Real, Gabinete de Porcelana

FIG. 260
Francisco de Goya, *Francisca Vicenta Chollet
y Caballero* (detalle), 1806, óleo sobre lienzo.
Pasadena, Norton Simon Museum
[M.1981.7.P]

las decoraciones de brillantes para el pelo puede apreciarse en el retrato de Francisca Vicenta Chollet y Caballero, pintado por Goya ya en 1806 (fig. 260). Por su contorno general y colocación en el tocado, el ramillete del lienzo recuerda al que adorna a una de las figuras de porcelana china del Palacio Real de Aranjuez, de mediados de la década de 1760 (fig. 261). Un ramo grande y magnífico, con brillantes y esmeraldas, regalado a María Luisa de Parma por Carlos IV, quizá se luciera de la misma manera. Sin embargo, el tocado más conocido de María Luisa es la flecha de brillantes con la que aparece en algunos retratos, o caricaturas (figs. 262, 264). Una de ellas fue regalo de su amante, el primer ministro Manuel Godoy, en octubre de 1800⁵⁵⁷.

El motivo no era único, ya que su hija lucía una joya similar (fig. 264), y la duquesa de Alba, rival de la reina, tenía alfileres de oro esmaltados en forma de flecha, algunos de ellos para el peinado⁵⁵⁸. El dibujo de un joyero de la época ofrece una representación detallada de estos adornos en forma de flecha (fig. 263); la parte central, carente de ornamentación, se utilizaba para fijar un peine enjoyado, tal y como se aprecia en los retratos de María Luisa y de su hija. En 1802, cuando María Luisa de Parma ávidamente adquirió las joyas de la fallecida duquesa de Alba, quizá eligiera para ese uso una peineta de concha, con dientes de oro y un ornamento central fabricado en esmalte azul decorado con brillantes⁵⁵⁹.

En los inventarios no siempre se especificaba si los alfileres eran para el pelo o para la ropa, y es posible que su uso fuera intercambiable⁵⁶⁰. Así, el delicado ramillete de flores ilustrado por un candidato a maestro en los exámenes de Barcelona en 1765 (fig. 265) podría haber adornado tanto el peinado de una dama como su vestido. Los broches de flores, como el ramillete de flores esmaltadas con diamantes donado a la Virgen del Pilar de Zaragoza por la mujer del ministro de finanzas de Carlos IV, ilustran la complejidad alcanzada en estas joyas tridimensionales (fig. 268)⁵⁶¹. En los dibujos de los joyeros han quedado registrados broches similares, con motivos que reflejan diseños textiles y cerámicos de la época, si bien con



262



263

FIG. 262
Francisco de Goya, *El Tiempo (Las viejas)*
(detalle), ca. 1810-1812, óleo sobre lienzo.
Lille, Musée des Beaux Arts [P 50]

FIG. 263
Diseños de adornos para el tocado, ca. 1800,
tinta negra y aguada de colores sobre papel.
Madrid, Biblioteca Nacional [DIB/14/29/2]

FIG. 264
Francisco de Goya *La familia de Carlos IV*
(detalle), 1800, óleo sobre lienzo. Madrid,
Museo Nacional del Prado [P-723]



264