

“MAZETAS”, “PRIMAVERAS”, “AZUZENAS”, CLAVELES, RAMOS Y *BOUQUETS*: JOYAS FLORALES DE LAS DAMAS ILUSTRADAS EUROPEAS

“«Mazetas», «primaveras», «azuzenas», carnations, spray ornaments and *bouquets*:
floral jewels of the european illustrated ladies”

“(…) Vast bouquets are quite the fashion here!
The Ladys suit their colours to that of their clothes.
The little Madame had one last night at the opera of roses
only very near as big as herself which is saying a great deal”.
(París, 1770, *Diaries of the duchess of Northumberland*)¹.

Carolina Naya*

Recibido: 19-8-2019

Aceptado: 27-8-2019

Resumen

La documentación hispánica, los retratos y algunas joyas conservadas muestran cómo, desde finales del Barroco y durante todo el siglo ilustrado, la moda de portar joyas florales floreció como máxima expresión del lujo y refinamiento rococó y del gusto por aderezar coquetamente la indumentaria de las damas europeas. La diversificación en la nomenclatura y la proliferación de los diseños reflejan que fue una moda consolidada por la hegemonía del *robe à la française* con la dinastía borbónica y llegó hasta Europa Oriental, haciéndose especialmente visible en España desde la llegada de Felipe V. No obstante, las joyas como aderezos florales pervivieron de la mano del naturalismo y la moda romántica y siguen presentes en los diseños de la actualidad.

Palabras clave: *Lujo, Joyas, Ramos, Bouquets, Piochas, Diamantes, Duquesa de Villahermosa, Marquesa de Camarasa, Juana Rabasa de Soler.*

* Doctora en Historia del Arte. Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza: naya@unizar.es. Este artículo se enmarca entre las iniciativas del grupo de investigación consolidado Artífice de la Universidad de Zaragoza, liderado por la catedrática Carmen Morte García, cofinanciado entre el Gobierno de Aragón y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

¹ Parcialmente citada por Phillips (2000: 58). La cita completa en Waugh (2011: 119).

Abstract

Hispanic documentation, portraits and some preserved jewels show how, since the end of the Baroque and throughout the illustrated century, the fashion of wearing floral jewels flourished as the ultimate expression of Rococo luxury and refinement and the taste for coquettishly dressing the clothing of European ladies. The diversification in the nomenclature and the proliferation of the designs reflect that it was a fashion consolidated by the hegemony of the *robe à la française* with the Bourbon dynasty and came to Eastern Europe, becoming especially remarkable in Spain since the arrival of Felipe V. However, the jewels like floral dressings survived by the hand of naturalism and romantic fashion and are still present in today's designs.

Keywords: *Luxury, Jewelry, Spray ornament, Bouquets, Piochas, Diamonds, Duchess of Villahermosa, Marquise de Camarasa, Juana Rabasa de Soler.*

Introducción: de las “mazetas” a los *bouquets* y ramilletes florales

Los retratos de las damas de la monarquía y nobleza europea reflejan cómo, desde finales del Barroco y durante todo el siglo ilustrado, la moda de portar joyas florales floreció como máxima expresión del refinamiento rococó y del gusto por aderezar coquetamente la indumentaria de las damas europeas. Los altos peinados empolvados desde el reinado de Luis XIV se rematarán con penachos de plumas y ramilletes florales; en ocasiones, en síntesis con lo italiano, con elementos pinjantes móviles en forma de “farolillos” o como lluvia de “piochas”, pero también con voluminosas guirnalda neoclásicas diseminadas por el cabello a modo de ondulantes cascadas, protagonistas de los más espectaculares estilismos hacia 1780. No obstante, los “ramos” y *bouquets* florales también ornaron los escotes de los vestidos, alternando con los denominados genéricamente en España “petos” (en Europa *stomacher, devant de corsage...*), o “alamares” aragoneses que estilizaban y refrenaban las formas femeninas al colocarse sobre las cotillas, pero también prendidos adornando los “sobretodos” denominados en nuestro territorio como “brocamantones”.

El testimonio de Elizabeth Percy, duquesa de Northumberland, con el que empezamos esta revisión, refleja cómo algunas joyas florales llegaron a medir más de veinte centímetros y pesaban cientos de gramos, de modo que, en ocasiones, por el interior del textil se colocaron piezas en rejilla denominadas “ballestas” para que las joyas permanecieran verticales, sin vencerse, ni desgarraran o perjudicaran los lujosos tejidos.

Francia dictaba la moda en esta época, algo especialmente visible en España con la llegada de la dinastía Borbón, de modo que serán los pioneros y más hiperbólicos aderezos franceses los modelos que, aunque con menos elocuencia y aparato en algunos países se repartirán hasta Rusia, donde se conservan bellísimos ejemplares de joyas florales. En Aragón, tras la peste de 1652 que diezmo a la población, se constatan muchos sastres franceses gracias a las relaciones preexistentes con el *Bearne*,

que finalmente conllevaron que las clases altas pudieran vestir a la última durante el siglo XVIII². Tal y como aquí repasaremos, la documentación zaragozana hace alarde de toda esta nomenclatura floral a través de sus denominaciones, diversificando las composiciones y diseños a partir de algunas flores predilectas. Las hemos recogido aquí en el título de esta intervención, pero además también se rastrean “azahares” y “girasoles” en España, “pensamientos” y “camelias” en Inglaterra, etc.

Los materiales escogidos para manufacturar estas joyas fueron el oro, la plata y las piedras preciosas de todos los colores, haciendo alarde de contrastes policromos también a través de bellos esmaltes en su mayoría opacos, combinando tonos pastel. En los esmaltes translúcidos son recurrentes el verde botella y el azul imperial, tanto en los insectos que incorporan como en las formas ajarronadas que sirven como recipientes o contenedores florales. Además, estas joyas se hicieron eco de la producción de las minas indias de diamantes así como de los ricos yacimientos brasileños descubiertos en 1720, que nutrieron de transparentes crisoberilos verde-amarillentos (“crisólitas”) los *bouquets* portugueses. Los diamantes de estos aderezos florales recogen el estilo de talla típico del barroco, denominado “en tabla” en las “mazetas”, y ya, en los ramilletes, presentan labra en rosa de Holanda y primitivas tallas brillante. Es interesante que el joyero inglés David Jeffries, en su *Tratado sobre diamantes y perlas* (1750), mencione la reciente talla brillante como una moda pasajera (Bruton, 1983: 225), seguro de que la talla rosa, totalmente vigente en la época, se impondría sobre la brillante: nada más lejos de la verdad. La talla brillante, con sus cincuenta y ocho facetas labradas, sigue desbancando al resto de estilos todavía de hoy, al ser la causante de producir fabulosos destellos gracias a la refracción total de la luz.

La documentación constata el paso de las “mazetas”, propiamente barrocas, con flores recogidas en recipientes con asas gemelas evocando las urnas y formas clásicas, a los diseños más libres y orgánicos (menos geométricos) de flores dispuestas en ramilletes (*bouquets* o “ramos” en España), para acomodar en el escote y en el peinado como joyas plenamente ilustradas. Estos ramos florales suelen recogerse por un amplio lazo con caídas, que en muchos casos también fue esmaltado en color azul de trasflor. Algunos dibujos de la Fundación Lázaro Galdiano y, sobre todo, un álbum de la Biblioteca Nacional al que nos referiremos, constatan la moda de estas joyas entre las damas cortesananas. Y, por supuesto, los retratos de la nobleza y aristocracia, el modo de portar estas alhajas.

La popularización de estas joyas en el siglo XVIII llevó a la proliferación de las formas florales en materiales más modestos, como la plata guarnecida con piedras falsas y pastas vítreas de alto contenido en plomo (generalizada a partir de la fórmula de Joseph Strass en fórmulas denominadas “facticias”), que se tornaron extraordinariamente populares “por lo acomodado de su precio”³, pero también a que las rosas de pecho y los petos dieciochescos contaminaran sus formas geométricas y rígidas de lazadas y hojarasca, derivando hacia composiciones creadas a partir de varios motivos florales centrales, e incluso a que se hicieran petos triangulares de cartón forrados de seda (normalmente, brocateles) con joyas florales bordadas (denominados “petillos” entre la indumentaria), para aplicar sobre el escote y bajo los jubones.

2 Sobre la permeabilidad de la moda francesa en Aragón y la “fabricación” de algunas identidades locales: Alfaro / Naya (2019).

3 Sáenz Díez (1791: XXIX).

En el siglo XIX continuará esta moda floral de la mano del naturalismo y la moda romántica: los “girasoles” y joyas desmontables con elementos todavía “en tembleque” o “tembladera” serán los aliados de las veladas nocturnas, con diamantes ya tallados en rutilante estilo brillante. Por último, finalizaremos esta intervención citando algunas joyas florales de diseñadores contemporáneos y actuales, que constatan cómo las flores en jarrones o ramilletes han seguido vigentes en los diseños de la alta joyería hasta día de hoy.

La diversidad floral en la nomenclatura de la documentación hispánica en la transición de la Edad Moderna a la Contemporánea

Los inventarios y fuentes bibliográficas hispánicas antiguas contienen maravillosos vocablos y, en ocasiones, las joyas están detalladamente descritas, lo que nos permite presentar una nomenclatura de alhajas con motivos florales que clasificaremos en diferentes epígrafes, para elaborar un futuro *thesaurus* o glosario relativo a la historia de la joyería, examinando las formas y usos de cada tipología específica como elemento de aderezo y también de ostentación.

De esta variedad terminológica se deduce un afán por personificar las especies florales, sin duda coincidente con el propio espíritu ilustrado, que nos permite comprender la naturaleza y ajustado realismo de estos diseños. A este respecto, resulta muy clarificadora la documentación del Pilar, ya que los inventarios de la Santa Capilla describen con detalle algunas de estas poco frecuentes piezas. Importantes damas de la monarquía y nobleza española donaron ornamentos florales para el aderezo de la Virgen, que bien fueron enviados desde Madrid o entregados en sus visitas a Zaragoza. Algunas cartas manuscritas conservadas en el *Cartuario* del Fondo Antiguo del Archivo Capitular acompañaron el envío o la entrega de los aderezos y nos permiten comprender los intensos sentimientos de estas damas hacia la Virgen: como sus “servidoras” o “esclavas” expresan profundo agradecimiento por cuidar de su linaje y la salud de sus hijos y, en definitiva, materializan su devoción en la importancia de estas alhajas.

“Bronchas” con motivos florales y “mazetas ricas”

Estas denominaciones recogen la transición entre el Renacimiento y el Barroco. Las bronchas florales fueron el precedente de esta temática civil y profusamente decorativa. Las denominadas en la documentación hispánica como “bronchas” eran los remates o piezas centrales de las “cintas” o aderezos textiles y encorados guarnecidos con oro, esmaltes y piedras preciosas que, siendo donaciones nobiliarias, solían colocarse sobre el talle o la cintura, sobre todo femenina. Martín Alonso recoge el término “broncha” como adorno o sujeción del vestido en fuentes bajomedievales como *Las Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio (Alonso, 1986: s.v. broncha)⁴. De entre todas las bronchas que se do-

4 Un fabuloso joyel donado por el marqués de Ayerbe al Pilar a su muerte, en 1603, fue colocado (reutilizado) como “broncha” de la imagen del Pilar en plata que sale en procesión, manufacturada hacia 1620 (Morte / Naya, 2014: 70-74).

naron a la Santa Capilla del Pilar en la primera mitad del siglo XVII, destacan algunas tempranas que perfilan lo que va a ser la tipología, a la que se reserva un título completo en 1657, con fastuosos ejemplares de diamantes y rubíes ya entre la documentación de 1670⁵. En la transición del Renacimiento al Barroco se manufacturaron bronchas en oro parcialmente esmaltado y se aderezaron con numerosos diamantes, rubíes o perlas de distintos tamaños. Las bronchas podían presentar formas estrelladas o acorazonadas⁶, pero también se hicieron a modo de flores o ramas, con clara inspiración naturalista: una de las bronchas citadas en el Pilar se dice que presentaba forma de azucena y en otras se reconoce la presencia de moscas, adelantando motivos temáticos de las mazetas plenamente barrocas⁷.

En cuanto a las propiamente dichas “mazetas”, de entre las conocidas y conservadas en colecciones públicas europeas, resultan especialmente bellas las esmaltadas del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid propiedad de Patrimonio Nacional, que han sido denominadas por su función o tipología como “colgantes” o “airones” (n.º inv. 000525707 / 00625706). Se trata en ambos casos de ramilletes florales alojados en recipientes con asas gemelas clásicas esmaltados en verde de trasflor, con flores y frutos en pastel de colores opacos con terminaciones denominadas “a la porcelana”. Estos modelos perduran, con ligeras variantes, durante décadas, tal y como reflejan algunas pasantías puntuales, motivo por el que ambos diseños están datados, quizás tardíamente por Arbeteta, entre 1690-1710 (Arbeteta, 1998: 158-159; 1999: 241), aunque la primera es más deudora en sus formas del Barroco Geométrico, mientras que la segunda se



Fig. I. “Mazeta rica” en oro y esmaltes con flores “en tembladera” y “piochas” de esmeraldas (11,8 x 7,4 x 1,5 cm). Fotografía cortesía del Museo Arqueológico Nacional, Madrid (1936/96/3).

5 Archivo Capitular del Pilar (citaremos ACP), *Imbentario de las joyas, preseas y ornamentos de la Angelica y apostolica Capilla de la Santísima Iglesia de Sancta maria la Mayor del Pilar* (1657), ff. 66r.- 68r.; *Libro de las Jocalias de la Santa Capilla, según el inventario que de ellas se hizo el mes de marzo del año 1670*, pp. 44-70.

6 ACP, *Imbentario...* (1657), f. 67r., n.º 7 / f. 66r., n.º 1 / f. 68r., n.º 11.

7 ACP, *Imbentario...* (1657), f. 68r., n.º 12 / ff. 66v.- 67r., n.º 4; ACP, *Inventario de las joyas, plata, jocalias y ornamentos que se hallaron en la Sacristía de la Santa Capilla de la Virgen Santísima del Pilar* (1674), f. 34r., n.º 97.

asemeja más a la conservada en el Museo Arqueológico Nacional (Fig. 1), con los tallos florales ya móviles gracias a muelles entorchados colocados sobre los estilizados pernios, para favorecer el efecto “en tembleque” o “en tembladera”.

Ejemplares similares en oro con piedras preciosas se denominan como “mazetas” por su temática ya en el Inventario de la Santa Capilla de 1626, y como “bronchas” por su función, en el caso de que se usaran como adorno más genérico o sirvieran de remate de las cinturas. Es el caso, por ejemplo, de la joya entregada por el canónigo Zetina el 26 de noviembre de 1650 guarnecida por ciento dieciséis diamantes, que incluía una mosca en el centro de las ramas y que presentaba para su doble uso (como colgante o aderezo más versátil) “una aguja que se entornilla por atrás”. Esta joya se cita como “mazeta” a su entrega por el tema y forma (acepción ya recogida en el siglo XV por Alonso (1986: s.v. maceta), y como “broncha”, por su función, en el siguiente inventario⁸. De este mismo modo debe ser la mazeta del Museo de Londres (n.º inv. 003016), que incorpora pajarillo y mariposa y que se data en la institución entre 1710-1730, seguramente por ponerse en relación con las propuestas españolas.

También cabe señalar aquí que, debido a la versatilidad de estas piezas, la mazeta del Museo Arqueológico Nacional se denominó genéricamente como “tembladera” por Leticia Arbeteta (Arbeteta, 1998: 160-161) y como “ramo de pecho” por Amelia Aranda (Aranda, 1999: 160-161, 555), mientras que un ejemplar similar con pajarillos en el ajuar de Nuestra Señora del Sagrario en la catedral de Pamplona, mejor datado en la segunda mitad del siglo XVII, fue catalogado como “airón” por Ignacio Miguéliz Valcarlos (Miguéliz Valcarlos, 2018: 48). En este sentido, por su temática, ambas joyas serían estrictamente “mazetas”, aunque por el movimiento de sus flores, con extremos de largos vástagos puedan denominarse como ‘mazetas con flores en tembleque o tembladera’ (*trembler* para estos efectos, en la bibliografía internacional). En el segundo de los casos, la joya se cita como “airón” de nuevo por extensión a su función, en analogía con la tipología de joyas con penachos de plumas que se colocaron como remates en las gorras y peinados durante el siglo XVII. De cualquier modo, resultan especialmente interesantes estas joyas con insectos porque pudieron haber incorporado mensajes derivados del lenguaje de las flores o significados más crípticos o filosóficos a través de algunos coleópteros, evocando las pinturas de naturalezas muertas flamencas. Algunas de ellas presentan, como aquí vemos, reposados pajarillos.

Otras “mazetas ricas” de oro se entregaron al Pilar: se denominan de este modo las que contienen sobre todo diamantes y esmeraldas, como la que a partir de una esmeralda central configuraba una especie de cruz griega de diamantes “en órdenes de tamaños” o en torno a un cuadro de nueve esmeraldas medianas estaba guarnecida por esmalte blanco y rojo. No obstante, también se hicieron con aljófares de distintos tamaños, además de versiones más modestas tapizadas con granates, “claveques” o amatistas. Las gemas centrales de los motivos solían estar levantadas (“trepadas”), frente al resto de gemas⁹. También se recrearon libres de policromía y esmaltes, exclusivamente con perlas ensartadas, tal y como puede verse en las labores del último tercio del siglo XVII, momento en que se ejecutaron

8 ACP, *Libro del inventario que se hizo de las joyas, preseas, ornamentos y jocalias de la Capilla de la Purísima Virgen Santa Maria la Mayor y del Pilar* (1626), f. 15r., n.º 102. Vuelve a describirse en 1657: *Imbentario...* f. 66v.-f. 67r., n.º 4.

9 ACP, *Libro de las Jocalias...* (1670), p. 32, n.º 45 / p. 121, n.º 213-217. Algunas de estas mazetas se colocaron en la corona donada al Pilar por Luis Zaporta (Naya, 2018b: 232-233).

numerosas y virtuosas joyas con estas terminaciones. En este sentido, reproducimos aquí un ejemplar inédito de colgante o joya de pecho en el Museo Diocesano de Albarracín (Fig. 2), con una sofisticada y fabulosamente ejecutada labor “en hilo de oro tirado” enhebrando, en una estructura horadada de hojarascas y roleos, perlas “aljófares” (redondas y pequeñas, que se vendían en la época “por onça de marco”) alrededor de perlas “asientos” (o llanas de un lado) (Arfe y Villafañe, 1976 [1572]: 62r)¹⁰. Según la tradición oral, junto a otras joyas del Museo Diocesano, esta alhaja adornaba a la Virgen de la Cama al procesionar el día de la Ascensión. La imagen se conserva en el interior de una urna en la capilla de las Ánimas de la catedral del Salvador de Albarracín.

En cuanto a las fuentes gráficas antiguas, algunas pasantías barcelonesas todavía recogen la moda de las mazetas en jarrones de asas gemelas en exámenes del gremio del *Llibre 3* (1629-1752) a 31 de mayo de 1695 (f. 266), o incluso bellamente coloreados reflejando los esmaltes, a 2 de junio de 1718 (f. 384), en este caso, en un jarrón cuyo ramo ya incluye, además de mariposa, lazada. Sin duda, esta es la razón para prolongar la cronología de algunas de estas joyas: su vigencia entre los aderezos dieciochescos.

Una variante del tema aparece en bocetos de sortijas valencianas fechadas entre 1758 y 1764, clasificadas por Cots Morató (2004: 150, 181-182) como “sortijas cuyo engaste reproduce un cesto de flores”. Estos diseños han perdido el clasicismo para acercarse a la temática *giardinetti*. En este sentido, cabe resaltar la ausencia de mazetas en los bocetos de joyas conservados en Sevilla o en Pamplona. No obstante, fueron un motivo decorativo muy repetido en los fondos de los tejidos de seda dieciochescos para confeccionar justillos y jubones y, en general, están presentes en muchas artes decorativas. En las joyas, el tema evolucionó de forma natural de las urnas con asas de roleos hacia al estilo denominado *giardinetti* o *little Garden*, especialmente de moda en Europa



Fig. 2. “Mazeta rica” afiligranada con perlas “asientos” y aljófares (8,2 x 10 x 1,3 cm). Fotografía: Carolina Naya, cortesía del cabildo de Albarracín.

¹⁰ Sobre la labor de aljófar, nada popular en muchas ocasiones, y mejor, siguiendo modelos tradicionales, véase Naya (2018a: 93 y ss.)

Oriental entre 1740 y 1750¹¹. Esta tendencia se centró en la manufactura de sortijas y colgantes en plata con algunos detalles en oro: diseños con cestos calados en rejilla todavía muy geométricos, que guarnecieron fundamentalmente esmeraldas, rubíes y algunos diamantes ya tallados en estilo rosa de Holanda.

“Azuzenas” y “claveles”

Otras joyas florales de manufactura internacional tenían una única flor como protagonista o estaban acompañadas de otros pequeños brotes en el mismo tallo, con algunos de sus capullos todavía cerrados para equilibrar la composición. Al reconocerse sus formas, su nomenclatura se personalizó más allá de la genérica denominación de “ramos” florales. Entre las fuentes documentales y gráficas se citan “azuzenas”, que presentan sus mismas formas: pétalos florales triangulados y redondeados, base peduncular cónica y filamentos alargados y acabados en anteras. Resulta interesante señalar una bella azuzena documentada, donada al Pilar por Juan Saez de Arriaga (1661). Aunque en el templo figuraron ejemplares esmaltados, esta estuvo, de modo similar al ejemplar de Albarracín, exclusivamente decorada por perlas. Presentaba seis pétalos decorados con tres asientos gruesos y bellos, y alrededor, aljófares “de medio rostrillo entre oja y oja, en forma de simientes”. Además, era reversible: tenía una tuerca y un asa para que sirviera “â dos hazes”. Se describió en 1670 como:

“una joya de oro, alxofares y asientos. Es una azuzena con seis ojas. En el centro tiene un asiento grueso cercado de un orden de alxofares. En las ojas tiene 18 asientos gruesos, tres en cada oja y estas estan orladas con un orden de alxofares, y entre una y otra oja, tiene una punta de oro, que remata en un alxofar. Pesa como esta, peso de oro 9 escudos y 20 granos”¹².

Cien años más tarde seguían en boga los “claveles”, tal y como reflejan los dibujos de joyas de un álbum en la Biblioteca Nacional (Fig. 3)¹³ o el ejemplar que sirvió al infante don Luis Antonio de Borbón para pedir la mano de la infanta aragonesa María Teresa de Vallabriga. La joya fue ofrecida al Pilar en 1776, tan solo unos meses después de su compromiso¹⁴.

La forma de la joya era muy similar al ejemplar de la izquierda, con un capullo abierto y otro cerrado. Se detalló en el momento de la donación como:

“un clabel jazpeado compuesto de chispas de diamantes y rubies todos brillantes, sobre un pie de esmeraldas orientales y muy limpias, puestas en oro con sus dos capullos: el uno zerrado, y el otro â medio

11 Claire Phillips (1996: 110; 2000: 59) reproduce algunos diseños.

12 ACP, *Libro de las Jocalias...* (1657), f. 68r., n.º 12; (1670), p. 20, n.º 17. Se describe de nuevo en el *Inventario delas halajas y plata de Nuestra Señora del Pilar en su Santa Capilla* (1742), p. 95, n.º 180.

13 Sobre estos dibujos cuya nacionalidad no está clara, fechados en el último tercio del siglo XVIII, véase Rodríguez / Verdejo (2019) y Pérez Rufi (2016).

14 Sobre esta alhaja y algunas otras joyas de la infanta: García / Naya (en prensa).

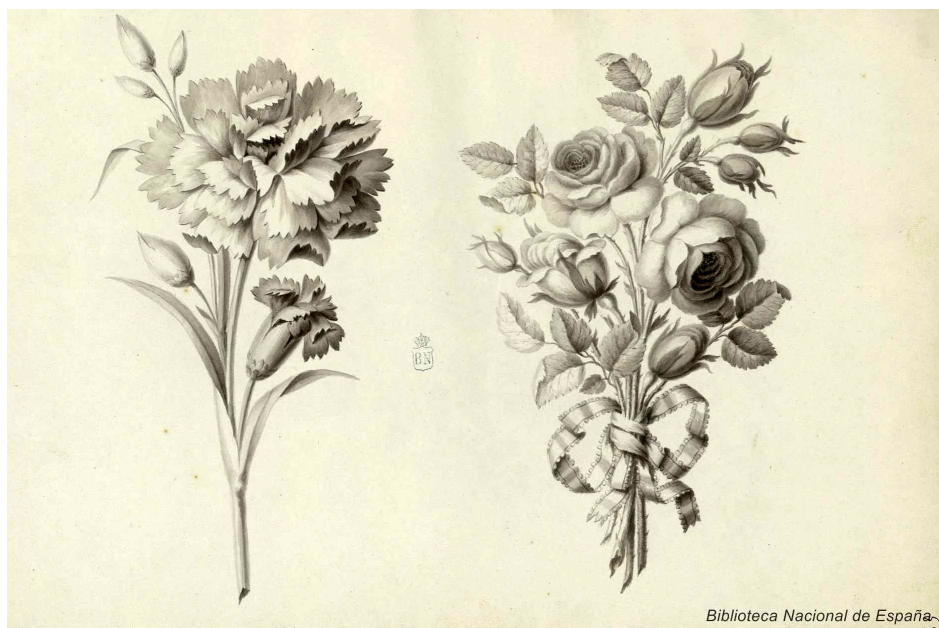


Fig. 3. Dibujos de adornos florales: “clavel” y “ramo” o *bouquet*. Dibujo anónimo español del último tercio del siglo XVIII (DIB/14/29/55 n.º 17), en papel amarillento verjurado y avitelado. Imagen cortesía de la Biblioteca Nacional de España.

romper con su gancho largo de oro, puesto en una cajita de zapa verde con su charnela de plata. Lo dio â Nuestra Señora la excelentísima señora doña Maria Theresa de Vallabriga, muger del señor infante de España don Luis de Borbon”¹⁵.

El clavel debía presentar los diamantes guarnecidos en plata y los rubíes en oro, como era costumbre en la época. Las gemas estaban talladas ya en moderno estilo brillante. La parte vegetal también se guarnecía en oro, decorada con esmeraldas orientales, de buen color y transparencia.

“Primaveras”, “ramos” y *bouquets*

Las joyas denominadas en la documentación hispánica barroca como “primaveras” o “primaveras de flores” eran tipológicamente “ramos” y presentaban una rica variedad de flores de distintos tamaños y colores; joyas así denominadas fueron donadas al Tesoro del Pilar desde finales del XVII y durante todo el siglo XVIII, lo que indica la vigencia de estos diseños que, aunque actualizados, fueron fieles al capricho de la moda hasta época contemporánea. Tenían formas similares al ramillete de la derecha de la Figura 3, en el que puede apreciarse la evolución de las alhajas florales, con una composición mucho más libre y orgánica que se acoplaba de una forma más natural a las formas femeninas, al perder la rigidez y simetría de las mazetas barrocas. De estos ramos hubo fabulosos exponentes en el Joyero de la Virgen del Pilar.

Como “primavera compuesta de piedras ricas” se denominó un ejemplar que “parecía una cifra de primavera” y fue donado a la Santa Capilla del Pilar entre 1657 y 1670 por la marquesa de Camarasa,

¹⁵ ACP, *Inventario delas halajas...* (1742), p. 171, ítem n.º 448.

Isabel de Portocarrero y Luna (1627-1694)¹⁶. Era una composición en oro de diez rosas de distintos tamaños decoradas con piedras preciosas en las que primaban los diamantes (al menos tenía ochenta) tallados en estilo tabla, fondo y rosa según su tamaño, a partir de una rosa central. Esta presentaba un gran zafiro oriental en el centro (de diez granos de peso) tallado en contorno cuadrado y estilo en tabla, que se cercaba de doce rubíes, ocho diamantes y cuatro esmeraldas en punta. Alrededor de la rosa o flor central se distribuyeron cuatro flores decoradas únicamente con diamantes de distintos tamaños y tallas según convino al diseño y otras seis que se guarnecieron combinando dos colores complementarios de gemas preciosas de distinta transparencia, talla y naturaleza: dos flores presentaban una turquesa en el centro con nueve rubíes en el contorno; tres flores con rubíes en el centro tenían esmeraldas alrededor y una última flor mezclaba rubíes con diamantes. El ramo se esmaltó por el reverso de blanco, verde y azul. Otros diamantes alrededor de la composición equilibraron el diseño, decorando ricamente los troncos de las flores o partes vegetales. No obstante, tanto el ya citado clavel de la infanta Vallabriga como la primavera de la marquesa de Camarasa fueron sustraídos en 1809 del Joyero del Pilar por el mariscal Lannes durante la invasión francesa¹⁷.

El alguacil y cronista de Zaragoza, Faustino Casamayor, recogió el envío de otra primavera al Pilar por la duquesa de Villahermosa el 14 de septiembre de 1796. La devota en este caso era la citada heroína de los Sitios en la invasión francesa María Manuela Pignatelli de Aragón y Gonzaga (1753-1816). Se trataba de “un ramo con diamantes, esmeraldas, topacios, rubíes y amatistas, tasado en 8000 duros” (San Vicente, 1991: 103, n.º 117). Esta alhaja no se recoge como tal en los inventarios de la Santa Capilla conservados, porque a su entrada al Joyero se colocó directamente sobre la imagen del Pilar. No obstante, sí se da cuenta de la recepción de la joya en las *Actas Capitulares*¹⁸ y de cómo se le hizo a la duquesa una misa solemne en la Santa Capilla, “con asistencia de las dos residencias”; es decir, con el cabildo del Pilar y la Seo al completo, tal y como se hacía, a partir del reglamento de 1776, cuando se ofrendaba una alhaja de gran valor¹⁹.

La duquesa expresó en una carta manuscrita que se conserva en el *Cartuario* del Archivo del Pilar que el ramo era “un corto tributo de su gratitud” por los beneficios que la Virgen le dispensaba, “especialmente por haberme conservado a mis hijos, que fueron particularmente ofrecidos baxo su protección (...)”. Del mismo modo reiteró su agradecimiento “por la fineza de haber celebrado la misa por mi y por la conservación de mi casa y familia”²⁰.

Frente al colorido de las primaveras, otras alhajas fueron sencillamente denominadas “ramos” por su monocromía o color más contenido y, como joyas especialmente valiosas, donadas por la nobleza al Pilar, también se dispersaron de distintos modos, como el ramo que guarnecía únicamente diamantes donado por el conde de Fonclara²¹, o el que entregó en 1781 con casi seiscientos diamantes (“se

16 ACP, *Libro de las Jocalias...* (1670), pp. 65-66, ítem n.º 52; *Inventario de las joyas...* (1674), ff. 31r.-32v., n.º 86.

17 Sobre estas cuestiones véase Naya (en prensa [2019]).

18 ACP, *Actas capitulares*, Cabildo ordinario de 9 de septiembre de 1796, f. 101.

19 ACP, *Gesta capituli*, 1776: ff. 84r.-v. Sobre el reglamento del cabildo: anexo 13, ff. 130r.-132v.

20 ACP, *Carta de la duquesa de Villahermosa enviada desde Madrid a 13 de septiembre de 1796*.

21 ACP, *Libro de las Jocalias...* (1670), pp. 71-72, ítem n.º 60.

hace juicio pesaran todos ochenta quilates”) el marqués de Villalópez²². También los hubo enteramente de perlas aljófar, con tulipanes ensartados²³, o fue frecuente en ellos insertar hojas de espigas entre los motivos florales, cinceladas en oro²⁴.

La denominación “ramo” viene dada evidentemente por la forma orgánica de las alhajas. Esta acepción se recoge tempranamente en inventarios de los Austrias como el de María de Hungría, donde “ramos grandes de coral” figuran entre los enseres llevados a Turnhout (1558), refiriéndose a las denominadas como “brancas” o ramas de los pólipos de coral, que eran un fragmento arrancado de la base de los arrecifes por sus propiedades sanatorias y para proteger de “alferecías” (Arfe y Villafañe, 1976 [1572]: ff. 68v.-69r.). La misma dama tenía además “ramicos de plata”, utilizados como remates decorativos domésticos (Checa, 2010: 2896-2897, 2893). No obstante, la moda de los ramos llegó, sin interrupciones, hasta María Amalia de Sajonia, que tuvo varios de ellos a juego con otras piezas (Aranda, 1999: 547-548).

En cuanto a los ejemplares conservados, varias joyas en forma de ramos carentes de esmaltes y con distintas especies florales se consideran rusos (ca. 1750-1770), como el dispersado de la Colección Imperial Rusa, hoy en el Victoria & Albert Museum (M.85-1951)²⁵, que guarnece rubíes como gema predominante en distintos contornos que se ajustan a las distintas formas de los pétalos florales, con algunas chispas de diamantes animando el diseño. También se considera ruso y de hacia 1760 un ejemplar en el Kremlin, que hoy es propiedad de la Russian Diamond Fund. Debe presentar bastante peso, ya que se sostiene en el reverso con una patilla a modo de pasacorbatas. Se aderezó con diamantes talla brillante, esmeraldas en distintos contornos adaptados a los estilizados tallos vegetales y al modo de las tendencias portuguesas, con suaves tonos en lo que parecen crisoberilos y topacios rosas²⁶. Cabe destacar en ese sentido dos ramos portugueses también sin esmaltes y cuyas flores también se decoraron exclusivamente por gemas; no obstante, los ramos portugueses conservados se diferencian de los europeos por su variedad de lazadas y porque, en general, presentan formas exageradamente rígidas y con los tallos muy curvados, como los estudiados por Galopim de Carvalho con crisoberilos y esmeraldas que se conservan en el Museu Marta Ortigão Sampaio en Oporto, o el que combinando crisoberilos con topacios rosas es propiedad de la Arquidiócesis de Évora, en la Fundação Eugénio de Almeida²⁷.

En cuanto a los *bouquets*, se denominan de este modo los ramos florales en los que resulta más visible la inspiración francesa; son, por lo tanto, ramilletes florales anudados por una lazada de grandes dimensiones, siguiendo la moda de los *seigné* franceses y que combinan las gemas, numerosas, del mismo color y de pequeño tamaño (normalmente diamantes tallados ya en estilo brillante) con los esmaltes, predominantes. En este sentido, cabe señalar un ejemplar que fue donado en 1804 a la Virgen

22 ACP, *Inventario delas halajas...* (1742), p. 170, n.º 446.

23 ACP, *Inventario delas halajas...* (1742), pp. 114-115, n.º 228.

24 ACP, *Inventario de las alajas...* (1816-1821), p. 352, n.º 207.

25 <<http://collections.vam.ac.uk/item/O73770/spray-ornament-unknown/>> [08/05/2019].

26 Se reproduce en Phillips (1996: 110).

27 <<https://vereniginggemma.nl/vereniging/nieuws/112-17-april-antieke-portugese-juwelen-met-edelstenen>> [10 de mayo de 2019]. <<http://picdeer.com/portugalgemas>> [10 de mayo de 2019].



Fig. 4. *Bouquet floral en oro, plata, esmaltes y diamantes tallados en estilo brillante y en rosa, ofrecido al Pilar por Juana Rabasa. Fotografía cortesía del V&A Museum. Retrato de María Clementina Sobieska, escuela veneciana (ca. 1719). Óleo sobre lienzo (109,3 x 96,4 cm). Fotografía cortesía del Walters Art Museum.*

del Pilar por doña Juana Ravassa de Soler, mujer del ministro de hacienda de Carlos IV²⁸. Subastado públicamente en 1870, compagina esmaltes y diamantes y se ha considerado obra española de hacia 1790. Reproducido en numerosas publicaciones, es una de las piezas estrella de la *Judith & Bollinger Jewellery Gallery* del V&A Museum (n.º inv. 319-1870) (Fig. 4).

Doña Juana era natural de Zuera (Zaragoza). Sin descendencia, residía por aquel entonces en Madrid hasta el trágico asesinato de su marido en 1809. En cualquier caso, con motivo de la recepción de la joya, el cabildo del Pilar también le hizo a la dama una misa solemne y, además, le enviaron algunos presentes de la Virgen en agradecimiento de su presea. La devota respondió con una carta expresando que “le habían llenado del mayor gozo”²⁹.

Estas joyas se portaban en el peinado, pero también en el escote y, a diferencia de los petos o alamares, se colocaban dispuestas en vertical, a pesar de que algunas presentaban gran tamaño. Es el caso de la donada por Rabasa, que mide 18,3 cm y pesa casi 160 gramos. Algunas pinturas muestran el modo de portar estas joyas, como el retrato atribuido a la pintora Joana de Salitre, *Alegoría de la Aclamación de José I de Portugal* (ca. 1750), en el Palacio de las Necesidades, en el que la reina

28 ACP, *Inventario delas halajas...* (1742), p. 185, n.º 519.

29 ACP, *Cartas al Cabildo en el año de 1804*, 31 de octubre.



Fig. 5. *Retrato de joven dama al clavicordio con bouquet floral rematando el peinado y detalle del mismo, firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: Urlaub, 1779. Óleo sobre lienzo (92,3 X 78, 7 cm). Fotografía: Flickr.*

María Victoria porta un ramillete como remate o copete de un gran lazo (“corbata” en las fuentes hispánicas), con una cascada de piochas. Gran belleza presenta también el óleo de la dama rusa, nieta del rey de Polonia Juan III, María Clementina Sobieska (1702-1735) en el Walters Art Museum (n.º inv. 37406), pintado por un artífice de la escuela veneciana (ca. 1719), que aquí reproducimos junto al *bouquet* de Juana Rabasa de Soler.

Otros retratos de damas de la aristocracia y nobleza europea nos sirven para comprender la forma de portar estas joyas, virtuosas obras de arte, además de símbolos de representación y ostentación. En este sentido, cabe señalar algunos retratos europeos que muestran a las damas con *bouquets* florales reales o manufacturados con piedras preciosas estilizando los peinados, como el de la turinesa, mujer de Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya por Miguel Jacinto Meléndez (ha. 1712-1714) en la Fundación Lázaro Galdiano (n.º inv. 2340)³⁰ o el de la dama que se identifica como Henriette Haussmann (1771-1802), ausburguesa, firmado por Georg Anton Abraham Urlaub (1779), subastado en 2011 por Sotheby’s³¹. Mostramos un detalle de este último, difundido en la venta secundaria como *Retrato de joven dama al clavicordio* (Fig. 5).

O del mismo modo, posa con dos coloridos *bouquets* a juego en *demi-parure* repartidos entre el escote y el cabello la condesa de Montchal, Louise Madeleine Bertin de Vaugien (1715-1793), en un bello retrato de hacia 1735 obra del pintor francés Nicolas de Largillière, que hoy se conserva en la Colección Horvitz³².

30 <<http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/maria-luisa-gabriela-de-saboya/a19f1144-1d8a-4d9b-afb6-adbbb07734d>> [8 de mayo de 2019].

31 <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/old-master-british-paintings-day-sale-111034/lot.339.lotnum.html>> [10 de mayo de 2019].

32 *From Watteau to David. The Horvitz Collection*. La obra fue expuesta en el Petit Palais en 2017. <http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp_horvitz_eng.pdf>

Otros aderezos para el cabello: “piochas”, “clavos”, “girasoles” o “tembleques”

Los ramos convivieron con otras joyas civiles que podían conformar un aderezo completo o medio aderezo (*parures* o *demi-parures*) como los “alamares” y “brocamantones” que, como ya hemos comentado, se dejaron contaminar de las alhajas plenamente florales, incorporando de modo natural motivos vegetales y florales como repertorios decorativos entre sus formas clasicistas de hojarasca. Es interesante pensar en la naturaleza profana de todas estas alhajas, sobre todo tras la fiebre barroca de las joyas devocionales, aunque en ocasiones se hayan asociado significados teologales o religiosos a determinadas combinaciones de piedras preciosas (Arbeteta, 1999: 240).

En cualquier caso, para el tema que nos ocupa, algunos de estos alamares y brocamantes presentaron adornos en forma de almendritas como elementos pinjantes, que tomarán cada vez mayor protagonismo, hasta convertirse en peras de diamantes a modo de *briolettes*, que se hicieron eco del renovado estilo de talla brillante para los diamantes, sacando el máximo partido a estas gemas. Los fabulosos efectos producidos por las incipientes facetas de la talla brillante en los diamantes nos hacen plenamente conscientes de cómo las damas aderezarían sus cabellos en las veladas nocturnas con ornamentos a la última moda traídos de Italia, derivados de las *pioggias* instauradas como moda hispánica por Isabel de Farnesio (hacia 1725-1730) (Aranda, 1999: 378-379). Es interesante pensar cómo convivieron con toda naturalidad en la corte española los aderezos de piochas, típicamente italianos, con los alamares hispánicos y los ramos y *bouquets* florales, tomados de la moda francesa. Un detalle de *La familia de Felipe V* pintado por van Loo en el Museo del Prado resume esta natural convivencia (Muller, 2012: 157).

Estos aderezos para el cabello con “lluvias de diamantes”, farolillos o almendrillas pinjantes se denominaron en las fuentes hispánicas como “piochas”. También cabe citar que esta denominación se toma como un préstamo: no se recoge en Covarrubias (1998), ni en el *Diccionario de Autoridades*. En este sentido, nos ayuda a comprender en detalle las formas de estos pinjantes de diamantes como elementos pendulares a modo de “lluvia” la joya que porta la reina de España Bárbara de Braganza por Jean Ranc (ca. 1729) en el Museo Nacional del Prado (P02414)³³. La reina porta, además, entre otros aderezos, un alamar o peto de topacios color de rosa tallados en tabla, con piochas de diamantes. Es interesante que reciban el nombre de “piocha” en la documentación el todo y la parte. Algunas joyas se describen como piochas y tienen a su vez piochas “pendientes” (pinjantes).

De cualquier modo, en el álbum de joyas citado de la Biblioteca Nacional digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica se conservan algunos dibujos de “piochas”, así denominadas en la propia fuente gráfica y diseñadas a modo de sombreritos con motivos florales y plumas elevando el peinado, como el ejemplar que reproducimos en el centro de la Figura 6 o el DIB/14/29/26, pero también en forma de cestito con vides (DIB 14/29/41).

Los diseños más aparatosos de piochas fueron aderezos completos para el cabello, desmontables y versátiles: se presentaban en forma de varias piezas a juego con densas y voluminosas guirnaldas

33 <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/barbara-de-braganza-reina-de-espaa/b84c305c-0890-407b-babe-c97c-d330f374>> [08/05/2019].

neoclásicas, pendiendo de ramos florales colocados en un extremo, con borlas pinjantes imitando labores textiles (DIB 14/29/40/ DIB 14/29/42). Estas borlas se manufacturaron en metal, tal y como muestran algunos diseños de este mismo álbum, o incluso una alhaja en plata guarnecida de topacios imperiales conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas (CE05289)³⁴. Pero, además, en un claro alarde de exotismo, hay ejemplares de piochas a juego de ramos con lazada, con guirnaldas decoradas con penachos de plumas; peinados de lo más estrambótico para el adorno de aéreos peinados y pelucas (DIB 14/29/44/ DIB 14/29/61).

Los complejos peinados tomaron nombres específicos recogidos en los propios grabados de la época, sobre todo dentro de libros de moda franceses de las últimas décadas del siglo XVIII, como los denominados *Coeffure à la Flore*, *Pouf à l'Asiatique*, *Chapeau ou Casque Anglais orné de perles* o *Chapeau à la Nouvelle Angleterre*, tal y como se citan en el propio grabado de Nicolas Dupin (reproducido en Rodríguez Rebollo / Verdejo Vaqueiro (2019: 321). De cualquier modo, estos excesos ornamentales en los peinados debieron su popularidad de la mano de Rose Bertin a Léonard-Alexis Autié, peluquero favorito de María Antonieta, tal como muestra el peinado denominado *Sentimental* que aquí recogemos, con

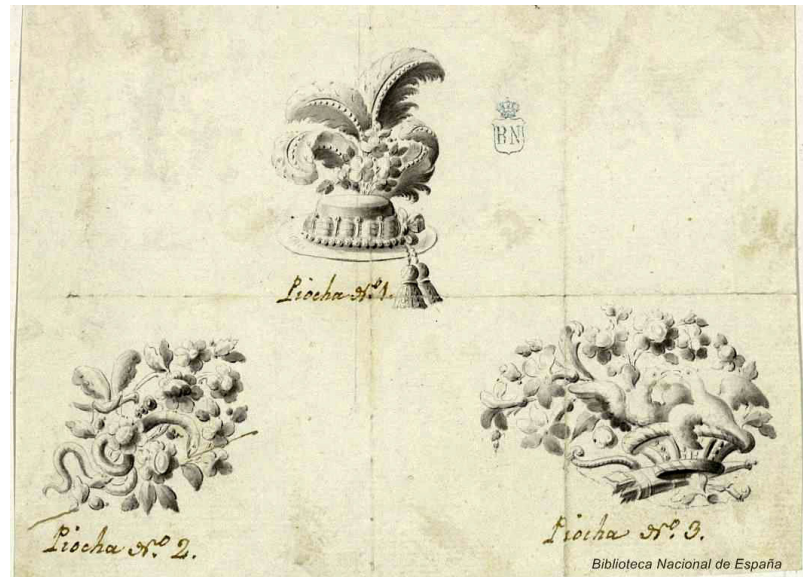


Fig. 6. Dibujos de piochas. Dibujo anónimo español del último tercio del siglo XVIII (DIB/14/29/38/2), en papel amarillento verjurado y avitelado. Imagen cortesía de la Biblioteca Nacional de España.



Fig. 7. Peinado "Pouf aux sentiments" reproducido en *Coeffures de Dames*, realizados por el peluquero Depain (ca. 1780). Grabado de Jean Baptiste Chapuy, ca. 1780. Fuente: Wikipedia.

34 <<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNAD&Museo=MNAD&Ninv=CE05289>> [08/05/2019].

flores diseminadas entre la lazada textil, las plumas y el cabello, armado sobre estructuras internas de sofisticadísimo aparato (Fig. 7).

En cuanto a las fuentes documentales coetáneas, cabe citar, por ejemplo, que ocho piochas se conservaban en el siglo XVIII en la Santa Capilla del Pilar³⁵. Se describen como “ramo o piocha para la cabeza”, “en forma de florero”, “con dos pajaritos” o “sultana”, con una mano esmaltada que recoge un lazo. Las vistas de los ejemplares hispánicos solían guarnecerse de diamantes, montados en plata para no producir aberraciones cromáticas, mientras que las gemas de color se engastaban en oro. Las documentadas en el Pilar presentaban entre seis y ocho elementos colgantes guarnecidos con grandes gemas pinjantes que, a su vez, también se denominan en las fuentes como “piochas”. Se clavaban en el peinado por medio de una “espiga”, que al igual que el reverso de la pieza que quedaba visto, era de oro o plata sobredorada. Las gemas pinjantes documentadas en la Santa Capilla pesaban a partir de tres cuartos de quilate de tamaño. La mayoría de las piochas pinjantes eran diamantes, pero también hay ejemplares cuyas piochas combinaban cinco esmeraldas y tres diamantes, o seis rubíes y un diamante triángulo en rosa central. De entre los ocho aderezos en forma de piochas se documentan dos ejemplares con multitud de gemas preciosas policromas.

Los “clavos” eran agujas de cabello “en tembladera” a modo de púas, con detalles decorativos en el extremo superior, con un remate en forma de joyel como cabezal. La cabeza floral era el extremo de un pernio fino y apuntado para clavar literalmente en el fondo del peinado, a partir de un hilo redondeado al que se aplica un muelle entorchado para favorecer el movimiento y resplandor de las piedras, extraordinariamente facetadas. En este sentido, en el Museo de Arte Antigo de Lisboa puede verse una maravillosa colección de agujas y finos ornamentos portugueses para el cabello a modo de pines configurados “en tembladera”³⁶, que permite comprender el colorido primaveral al que se refería la documentación coetánea: esmeraldas, rubíes, crisoberilos, topacios, amatistas y granates, junto a dobles, pastas y otras piedras coloreadas se combinan en estos aderezos; a todo este despliegue floral se unen mariposas y pajarillos. Otras agujas de cabello o clavos presentaron forma de espadas o flechas (DIB/14/29/1-2) y pueden verse en retratos de Francisco de Goya. Coincidimos con Muller en la influencia china en estos aderezos europeos, estimulada por el comercio de porcelana (Muller, 2012: 161). Es interesante pensar a este respecto cómo Catalina la Grande reunió algunos alfileres chinos para el cabello que todavía hoy se conservan en la colección del Hermitage y también cómo la mujer en Europa apenas había mostrado hasta este momento interés en aderezar su peinado con este tipo de joyas, que están bien constatadas ya en las pinturas del British Museum procedentes de Dunhuang, datadas entre finales del siglo IX y comienzos del siglo X (Naya, 2018c: 578-579).

De cualquier modo, se documentan tres joyas denominadas como “clavos” en el Joyero, en la documentación del siglo XVIII: una de ellas se denominó como un “clavo rosa”. A este respecto cabe mencionar que Leticia Arbeteta cita en la segunda acepción de la palabra “rosa” de su glosario, las rosas *clavadas* en el peinado, de menor tamaño³⁷. El clavo-rosa pilarista era una aguja cuyo remate

35 ACP, *Inventario delas halajas...* (1742), pp. 35-36, n.º 32 / p. 42, n.º 46 / p. 43, n.º 47 / pp. 86-87, n.º 160 / p. 156, n.º 384 / p. 164, n.º 429 / p. 169, n.º 443 / p. 182, n.º 512.

36 Se reproducen en D'Orey (1995: 74-75, n.º 99-101) y se denominan “alfinetes” por Muller, a partir de las fuentes (Muller, 2012: 161).

37 Arbeteta (1998: 220).

en forma de rosa se configuraba por ciento cinco esmeraldas “meridionales, de buen color”, que se guarnecían a partir de formas redondeadas a modo de orlas en disminución de tamaño. Esta alhaja había sido donada por un genovés llamado Genónimo Genis a la Virgen. Otro de los clavos se cita como un remate de nueve “piedras verdes” clavadas con pernios, y el tercero, donado por un madrileño, con cuarenta y un diamantes tablas y rosas guarnecidos en “cartones trepados” a partir de cinco diamantes centrales³⁸. También cabe mencionar que en la documentación del XIX se registran clavos con variedades polícromas de gemas preciosas (jacintos, “claveques”, rubíes...) y que también se denomina una alhaja como “clavo broncha”. De estas variantes, de nuevo, se deduce que dependiendo de la forma del “cabezal”, la tipología perfilaba su denominación y naturaleza³⁹.

En cuanto a los denominados “girasoles”, fueron una de las especies florales predilectas para representar los efectos “en tembleque” y permiten enlazar con la tendencia de inspiración naturalista de las alhajas de la primera mitad del siglo XIX en toda Europa. Gracias a unos muelles instalados en los cabezales de las piezas por el reverso, las corolas florales de estas alhajas eran completamente móviles. El movimiento que se conseguía, a partir del brillo de las numerosas y renovadas facetas “brillantes”, permitía imprimir más vida a los centelleos además de democratizarlos, ya que el movimiento intentaba suplir en muchos casos el tamaño de las gemas. Las veladas nocturnas dejaban de ser, gracias a las tembladeras, patrimonio exclusivo de los aderezos de grandes piochas de diamantes, aunque, evidentemente, hubo versiones populares de todas estas alhajas florales que incorporaban piedras falsas entre las “finas” o espejuelos a la culata de las gemas para confundir y fantasear los colores y sus destellos. Resulta reseñable a este respecto que la condesa D’Aulnoy en su *Viaje a España* critique cómo, ya en 1679-1680, “la más aristocrática dama se adorna con esos vidrios que nada valen, y que, sin embargo, adquiere a bastante precio”. En las cartas que escribe a su prima, como viajera curiosa, expresa su desdén sobre la moda de portar estas joyas con piedras preciosas “contrafechas” y falsas: “(...) Cuando he querido saber por qué gustan de los diamantes falsos, me han dicho que por ser de tamaño mayor; así es que a veces los llevan como huevos. Y toda esa quincallería viene de Francia o de Italia, pues como ya he dicho, es muy poco lo que se fabrica en Madrid (...)”⁴⁰.

De cualquier forma, únicamente dos girasoles (denominados genéricamente como “tembleques”) se documentan en el Joyero en el XVIII, ambos en plata con diamantes. Uno de ellos presentaba una figura redonda, con dieciocho hojas de “brillantes” que guarnecían en total doscientos ochenta y seis diamantes. Esta alhaja había sido donada por la marquesa viuda de Estepa, María Ana de Urriés. El segundo aderezo era una pareja de girasoles con doce hojas cada uno guarnecidos en plata y “al aire”. Como pistilo floral ambos presentaban una rosa “en tembleque”⁴¹. No obstante, todavía se conservan algunos ejemplares de alhajas florales “en tembladera” en el actual Museo Pilarista, reabierto al público con una nueva propuesta museográfica en 2015.

38 ACP, *Inventario de las alajas...* (1742), p. 52, n.º 65 / p. 63, n.º 95-96.

39 ACP, *Inventario de las alajas...* (1816-1821), f. 2v., n.º 22 / 26, f. 6r., n.º 60-62.

40 D’Aulnoy (1962: 48).

41 ACP, *Inventario de las alajas...* (1742), p. 185, n.º 521 / p. 190, n.º 550; *Inventario de las alajas...* (1816-1821), f. 7r., n.º 71.

Aderezos florales de los siglos XX y XXI

Por último, ya hemos citado que, gracias a la inspiración naturalista, los aderezos florales no han desaparecido hasta hoy del imaginario de la moda, teniendo en el ramo de rosas y crisantemos en oro, plata y diamantes del V&A fechado a mediados del XIX su mejor expresión contemporánea (n.º inv. M115-1951)⁴². Y, aunque en el *Art Nouveau* la naturaleza como principal fuente de inspiración tomó otros derroteros de la mano sobre todo de la poesía simbolista, la influencia japonesa y los preceptos de las *Arts & Crafts*, las flores, a partir de estos preceptos clasicistas también estuvieron presentes en la alta joyería de transición al siglo XX, como en el espectacular Iris guarnecido con bellos zafiros de Montana y diamantes, con hojillas de citrinos y granates demantoides diseñado por George Paulding Farnham para Tiffany & Co (ha. 1900). De longitud mayor a 24 cm, fue adquirido por Henry Walters para su exhibición en el Walters Art Museum de Baltimore (n.º inv. 57.939) (Fig. 8)⁴³.

No obstante, las joyas florales fueron resucitadas con fuerza en el entorno del *Art Déco*, sobre todo las mazetas y los jarrones. En este sentido, caben destacar varios diseños de Cartier de hacia 1925, como sus denominados “fruteros” de platino con ónix y diamantes, con flores y frutos en rubíes y esmeraldas⁴⁴, pero también reinterpretao *revivals* chinos o incluso neogipcios (1913)⁴⁵, como muestra una joya temprana que todavía no ha asumido el color como principal potencial expresivo de la revisión del Próximo Oriente antiguo, mucho más visible en las creaciones de joyeros europeos a raíz del descubrimiento de la tumba de Tutankamón. Del mismo modo, cabe señalar las joyas de hacia 1930 del también francés Mauboussin con macetas de platino guarnecidas con diamantes, además de esmeraldas, rubíes y zafiros labrados en escultóricas formas vegetales y florales⁴⁶.



Fig. 8. Iris corsage ornament. Detalle del broche en oro, plata oxidada y platino guarnecidos con zafiros, diamantes, granates y citrinos. Diseño de Tiffany & Co (ha.1900). Fotografía cortesía del Walters Art Museum.

42 <<http://collections.vam.ac.uk/item/O74518/spray-ornament-unknown/>> [08/05/2019].

43 Alsbermeier (2005: 58).

44 VV.AA. (2012: 57,70-71).

45 VV.AA. (2012: 63, 190-191).

46 Algunas pueden verse en: <<https://www.langantiques.com/university/mauboussin-2/>> [10 de mayo de 2019].

Patrick Mauriès también recoge láminas de ramilletes (*bijoux de fleurs*) de *Mademoiselle Chanel* con diseños florales de hacia 1940, incluyendo uno de su rival, Elsa Schiaparelli. El investigador expresa cómo estas alhajas, de la mano de Chanel, se debatieron del más suntuoso barroco al clasicismo a la francesa, recogiendo la importancia de la temática floral como siempre presente en la historia del aderezo siendo especialmente visible, como aquí hemos visto, a mediados del siglo XVIII⁴⁷. Otros diseñadores como Frederick Mews siguieron la tendencia de reinterpretar las flores en solitario para aderezos reales, como la flor de platino que en 1953 engarzó el diamante rosa encontrado por John Williamson en Tanzania, colocado como pistilo floral con motivo de la coronación de Isabel II.

En cuanto a las creaciones actuales, nos referiremos a dos joyeros especialmente famosos en el ámbito mundial: el americano Joel Arthur Rosenthal y el chino Wallace Chan. Joel Arthur Rosenthal (1943-) (más conocido como JAR), instalado en la Place Vendôme desde 1978, tiene en la naturaleza su principal fuente de inspiración, siendo sus creaciones florales con camelias uno de sus motivos predilectos. Destacan algunas fabulosas formadas por pavés de bellas gradaciones cromáticas en la década de los 90 y primeros años del 2000, recientemente aclamadas con motivo de su exposición antológica en el Museo Metropolitano de Nueva York (2013)⁴⁸. También Wallace Chan (1956-) es otro de los joyeros más cotizados: una de sus últimas creaciones es una peonía gigante en titanio, únicamente esculpida para epatar, ya que mide casi dos metros de altura. Las creaciones y reinterpretaciones de este prodigio del metal con base en Hong Kong son de las más cotizadas obras de la feria de Tefaf Maastricht. Las mariposas que sobrevuelan los pétalos florales, irisados en gamas terrosas y rosáceas, parten de los aderezos chinos para actualizar el lenguaje de las tembladeras (Fig. 9).



Fig. 9. Detalle de la escultura floral *Rise of Heart* en titanio multicolor guarnecido con rubíes, citrinos, amatistas y diamantes amarillos. Diseño de Wallace Chan (2016). Fotografía: Anthony de Marco, cortesía de *Forbes*.

47 Mauriès (2000: 84-85). No obstante, no están muy lejos estos *bouquets* de los de la galardonada Luz Camino, como la creación de 2001 que hoy puede verse en el V&A Museum (M.56-2012) <<https://collections.vam.ac.uk/item/O1258701/brooch-camino-luz/>>

48 Algunos bellos ejemplares se subastaron en Christie's en 2012: <<https://thejewelryloupe.com/jar-in-full-flower-18-rare-jewels-on-the-block-in-may/>> [8 de mayo de 2019].

Más allá de la presencia constante de las joyas con aderezos florales en los últimos cuatro siglos, cabe citar que en la época actual neobarroca en la que vivimos, donde la peonía de Chan forma parte del espectáculo y el *shock* hiperbólico, Lady Gaga o Guo Pei podrían exhibir los *pouf* de Monsieur Léonard como remate de un *total look* de cualquier pasarela: algunos tocados del modisto Alexander McQueen expuestos en *Savage Beauty* (Museo Metropolitano, 2011 y Victoria & Albert, 2015) descubren que la *campy fashion* sigue reinterpretando a María Antonieta que, cual Isabella Blow, llevaría sin duda y sin hacer falta carreras como las de Ascot, cualquier tocado de Philip Treacy.

Bibliografía

Albersmeier, S. (2005): *Bedazzled. 5000 years of jewelry*. Baltimore: The Walters Art Museum.

Alfaro Pérez, F.J. / Naya Franco, C. (2019): «De hatos y tratos. Indumentaria, moda y comportamientos sociales en el valle del Ebro y Pirineo Central a finales de la Edad Moderna. En: *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, n.º 37, pp.1-32.

Alonso, M. (1986): *Diccionario medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*. Salamanca: Universidad Pontificia.

Aranda Huete, A. (1999): *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Arbeteta, L. (Com.) (1998): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid: Nerea, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

Arbeteta, L. (Com.) (1999): «La joyería española de los siglos XVI al XX. En: *Summa Artis, Historia General del Arte. Artes Decorativas I*. Vol. XLV. Madrid: Espasa Calpe, pp. 187-259.

Arfe y Villafañe, J. (1976 [1572]): *Quilatador de la plata, oro y piedras*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Bruton, J. (1983): *Diamantes*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

Cots Morató, F.P. (2004): *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia: Ajuntament de Valencia.

Covarrubias, S. (1998): *Tesoro de la lengua castellana o española*. [1.ª ed. de 1611], [ed. de Martín de Riquer]. Barcelona: Alta Fulla.

Checa Cremades, F. (dir.) (2010): *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Vol. 3. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.

D'Aulnoy, Madame (1962): *Viaje por España en 1679 y 1680 y cuentos feéricos*. Vol. 2. Barcelona: Gráficas Diamante.

Diccionario de Autoridades: Real Academia Española (1726-1739): *Diccionario de Autoridades* [ed. facsímil]. 3 vols. Madrid: Editorial Gredos.

D'Orey, L. (1995): *Five centuries of Jewellery. National Museum of Ancient Art, Lisbon*. Londres: Zwemmer Publishers Limited.

García Guatas, M. / Naya Franco, C. (en prensa): «La colección de pintura y alhajas de la infanta María Teresa de Vallabriga».

Mauriès, P. (2000): *Jewelry by Chanel*. Londres: Thames & Hudson.

Miguéliz Valcarlos, I. (2018): *Joyería en Navarra 1550-1900*. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.

Morte García, C. / Naya Franco, C. (2014): «La pervivencia de una devoción: la imagen procesional barroca de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, en plata, oro y gemas preciosas». En: *Ars & Renovatio*, n.º 2, pp. 60-98.

Muller, P. (2012): *Joyas en España. 1500-1800*. Madrid: El Viso, The Hispanic Society of America.

Naya Franco, C. (2018a): «Joyas barrocas del Museo de los Corporales de Daroca: alhajas con “claveques” y aljófares donadas a Nuestra Señora del Patrocinio». En: *Ars & Renovatio*, n.º 6, pp. 84-100.

Naya Franco, C. (2018b): «La corona en oro esmaltado y resplandor de puntas de cristal de roca donada a la Virgen del Pilar de Zaragoza por Luis Zaporta (1583), primogénito del banquero e Carlos I». En: *Emblemata, Revista Aragonesa de Emblemática*, XXIV, pp. 225-237.

Naya Franco, C. (2018c): «El tiempo y las joyas: modas cíclicas. De la evasión de las *chinoiseries* a los *revivals* bizantinos de Dolce & Gabanna». En: *El Tiempo y el Arte*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», pp. 573-585.

Naya Franco, C. (en prensa [2019]): *El Joyero de la Virgen del Pilar. Historia de una colección de alhajas americanas y europeas*. Zaragoza: Institución Fernando el católico, en prensa.

Pérez Rufi, M.I. (2016): «Un álbum de dibujos de joyas en la Biblioteca Nacional». En: *Estudios de platería San Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 473-486.

Phillips, C. (1996): *Jewelry. From Antiquity to the present*. Londres: Thames & Hudson.

Phillips, C. (2000): *Jewels & Jewellery*. Londres: Victoria & Albert Museum.

Rodríguez Rebollo, A. / Verdejo Vaquero, J. (2019): «El álbum de dibujos de joyas de la Biblioteca Nacional de España y su relación con los fondos gráficos del Museo Lázaro Galdiano». En: *Goya*, 365, pp. 314-329.

Sáenz Díez, M.D. (1791): *Manual de joyeros con la teoría y práctica para con brevedad sacar la cuenta del valor en que se venden y compran los diamantes y demás piedras preciosas. Y también el oro y la plata*. Madrid: don Antonio de Sancha.

San Vicente, A. (1991): *Años artísticos de Zaragoza, 1782-1833, sacados de los años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor, alguacil de la misma ciudad*. Zaragoza: Ibercaja.

VV.AA. (2012): *El arte de Cartier*. Madrid: TF Artes Gráficas.

Waugh, N. (2011): *The Cut of Women's clothes 1600-1930*. Routledge: Nueva York.