

Las joyas en el retrato virreinal: una aproximación a su estudio

Letizia Arbeteta Mira
Museo de América

INTRODUCCIÓN

La representación pictórica tradicional, basada en las reglas de la perspectiva y el naturalismo, se esfuerza en crear una realidad ilusionista, que introduzca al observador en el asunto representado. Así, la exigencia de veracidad persiste aún cuando la temática no procede de la realidad visible (caso de los asuntos mitológicos, simbólicos o religiosos), y ésta se manifiesta en el tratamiento de escenarios y personajes.

Con relación a éstos últimos, se atiende especialmente a la representación de las carnaciones y la vestimenta, con diversas calidades de tejidos y adornos, entre los que se incluyen las joyas.

La manera de interpretarlas es muy diversa, y puede revelar circunstancias poco visibles de la obra, tales como la mano de un pintor diferente, la reproducción veraz de un modelo o bien la degeneración interpretativa producida por copias sucesivas –a veces de distintas épocas– llegando incluso a la incoherencia que podría deberse a manipulación o imitación.

Por todo ello, aunque las fuentes pictóricas, como toda fuente gráfica, son de gran interés a la hora de identificar lo descrito en las fuentes documentales, esta identificación debe hacerse con extremada cautela pues, en la gran mayoría de los casos, la representación de la joyería está alterada de una forma u otra, lo que se debe a un variado tipo de razones.

El presente trabajo constituye una continuación de los que ya publicamos sobre la influencia europea en la joyería novohispana, sin olvidar la llamada pintura “de castas”, donde los distintos personajes portan diferentes alhajas genéricas, que sirven para constatar la relación entre determinados modelos de joyería y el estrato social¹ correspondiente.

Una vez identificados los modelos de origen europeo y su pervivencia en el ámbito novohispano, proponemos en esta ocasión examinar el papel de las joyas específicas –no genéricas como en el caso anterior– reflejadas en la retratística de ambos virreinos, así como el valor social y simbólico que aportan a la imagen de los personajes que las exhiben.

Llegados a este punto, no podemos dejar de mencionar que el panorama del estudio de la joyería española ha cambiado drásticamente en estos últimos treinta años.

¹ Arbeteta Mira, Letizia, “Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada”, Madrid, *Anales del Museo de América*, XV, 2007; Eadem, “Joyas en el México virreinal: la influencia europea”, en: Paniagua Pérez, Jesús y Salazar Simarro, Nuria (coordinadores) et al., *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*, pp. 421-446.

Desde los tiempos del Barón Charles Davillier, que incluía las joyas como complemento de un panorama general², a las actuales monografías, pasando por la documentada obra de Priscilla Muller³, han visto la luz un sinnúmero de aportaciones, tanto parciales como generales, que han venido a colocar la joyería hispana en su lugar. Cuantitativamente, si se comparan con el número de los que tienen como objeto la plata, son aún escasas en proporción. Pero, si se tienen en cuenta las dificultades de acceso a las joyas históricas, su frecuente carencia de marcas y las escasas referencias documentales (cuando éstas existen), el interés de los investigadores es ciertamente alto.

En definitiva, y como tendencia general, un gran aporte de sangre nueva ha sido capaz –en coordinación y aprovechamiento con los estudiosos de la platería– de engrosar las nóminas de plateros de oro, publicar marcas dispersas, atribuyéndolas en ocasiones a determinados autores, aportar datos circunstanciales, como el origen de ciertas donaciones, precisar tipologías mediante el examen documental y gráfico, dar a conocer conjuntos de mayor o menor importancia y, en fin, encarrilar el método para el estudio de la joya personal en el ámbito hispano, sin que falten acertadas reflexiones sobre su conexión con la moda y ésta con la sociedad de su tiempo.

A la vista de ello, quizás sea preciso dar un respiro a las tareas de catalogación y clasificación, permitiéndonos, si acaso, examinar el panorama en su conjunto para evaluar la utilidad del estudio de la joyería como ciencia auxiliar de la Historia y su capacidad de apoyar o desmentir determinadas interpretaciones y puntos de vista, que pudieran percibirse mejor desde una adecuada lejanía que permita contemplarlos con perspectiva y sin intereses predeterminados.

Quizás uno de los aspectos más prometedores por sus dimensiones e importancia es la relación entre la joyería española europea y la de los reinos hispánicos de ultramar.

En España, se han comenzado a estudiar temas clave, como el papel de Canarias en este trasvase, al tiempo que aumenta, gracias a las modernas tecnologías, la comunicación con los investigadores americanos, principalmente mexicanos, que no sólo estudian las joyas como tales, sino que también analizan su contexto, al igual que algunos destacados ensayistas⁴.

En cuanto a los estudios de platería, éstos se centran normalmente en detectar y sistematizar la producción de los centros más poblados, pero, en lo que respecta a la América Hispánica, al tratarse de un inmenso territorio con diferentes zonas, climas, demografía y tipos de población, es obvio que no se pueden unificar criterios. Por si fuera poca la complejidad de tales estudios, el ámbito anglosajón, por razones históricas y quizás políticas, ha mostrado un mayor interés por el mundo prehispanico en detrimento de la etapa virreinal, no siempre adecuadamente comprendida.

Todo ello hace casi imposible la existencia de un marco estético único, salvo el privativo de “los españoles de Castilla”, marco que, con el tiempo, y gracias al estamento criollo, se iría diluyendo paulatinamente, con diferencias cada vez más profundas, separándose las costumbres, usos sociales e indumentaria de sus orígenes europeos.

Por otra parte, la información que proporcionan las joyas sobrepasa con mucho a sus características físicas y estilísticas, y lo mismo sucede con sus representaciones gráficas en dibujos, pinturas, esculturas y grabados.

2 Davillier, Charles, *Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne*, Paris, A. Quantin, 1879, passim.

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

4 En el arriba consignado artículo, publicado en el I Congreso de la Plata en Iberoamérica, mencionábamos a una serie de investigadores, en representación de toda una corriente de interés por la joya, de la que se investigan especialmente sus valores antropológicos. Con relación a Canarias, mencionaremos al prof. Pérez Morera y, en lo respecta al papel de la joya en Andalucía y sus conexiones con América, además de las publicaciones de los componentes del Departamento de Hª del Arte de la Universidad de Sevilla, destacamos al prof. Sánchez-Lafuente, comisario de la exposición “el Fulgor de la plata”(Córdoba, 2007), así como el catálogo de la misma, de autores varios.

Que la joya pueda tener valor talismánico, intenciones amatorias, desafiantes, propagandísticas, conmemorativas o políticas es cosa probada. Y asimismo lo es su señal de estatus, el puesto ocupado en la sociedad por aquel que la lleva, lo que debe coincidir con lo que se espera de cada individuo: que sepa ocupar el lugar que le corresponde.

Por ello, lo primero que cabe preguntarse ante una joya es su procedencia o, al menos, el origen de su diseño, para lo cual es más fácil comenzar por lo que nos es familiar: detectar los modelos europeos y, dentro de éstos, los exclusivamente españoles, en cuya formación hemos podido apreciar también influencias americanas, tanto locales como recibidas a su vez de Asia, lo que se materializa en determinadas técnicas y preferencias de materiales y formas, tamaños, etc.

Es importante precisar cómo y en qué grado la presencia de joyas de importación se combina con la fabricación local de modelos a la moda. Ésta fluctúa, según las épocas, entre los gustos de la metrópoli, la moda europea internacional de estética francesa, ciertas preferencias locales por lo asiático o la incorporación de elementos autóctonos, que pueden mezclarse, todo ello matizado por un uso que puede llegar a ser muy diferente al habitual de Europa.

Volviendo a las conexiones geográficas, en Portugal, cuya historia es complementaria en lo peninsular y lo americano con el mundo hispánico, preciso es anotar el esfuerzo los investigadores, quienes tienen siempre presente la relación de sus modelos con los producidos en las plazas portuguesas de Oriente, especialmente Goa y, en lo que a América respecta, Brasil⁵.

Teniendo en cuenta todo esto, la joya pintada puede proporcionar abundante información, tanto para fechar la obra donde se integra o determinar su autor.

Pero también constituye la expresión de una realidad subyacente, que, a su vez, debe ser interpretada. Así, el seguimiento fiel de modas europeas, podría deberse a un afán de distinguirse, apartándose del ambiente general o, por el contrario, la presencia de modelos indígenas reflejaría una sociedad diferente, donde el aprecio por los objetos provenientes de las culturas indígenas aumenta y la clase criolla los incorpora paulatinamente para distanciarse de la Metrópoli, rompiendo amarras con la estética y la influencia española, y prefiriendo, si acaso, la de otros países del Viejo Continente.

Dadas las limitaciones de espacio, y las aportaciones previstas en el presente volumen, como la de la profesora Mejías sobre la pintura quiteña del siglo XVIII, propondremos algunos aspectos a modo de ejemplo en ambos Virreinos, comenzando por una recapitulación sobre las joyas pintadas en Nueva España, completando el estudio anterior y, en el caso de Perú, se comentarán dos imágenes dispares, que podrían constituir géneros pictóricos propios: la intimidad de las grandes damas limeñas ante su tocador, plasmada en un grupo de retratos realizados entre la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX, y, en contrapartida, los retratos de personajes vinculados –real o supuestamente– a las casas reales incaicas, en los que la presencia de determinadas joyas se revela intencionada y adquiere dimensiones políticas, alcanzando lo subversivo.

Se amplía también la atención hacia la joya masculina, de la que se tratará su imagen asociada a Virreyes, nobleza, y los altos cargos eclesiásticos. También se plantean algunas cuestiones acerca de las joyas asociadas a imágenes del poder en Nueva España.

Salvo alguna mención puntual, se obvia la llamada “pintura de castas” y la religiosa o devocional, tanto por razones de espacio como por haber tratado el tema en ocasiones anteriores.

5 Este inmenso país es objeto del interés de una serie de jóvenes investigadores, entre los cuales destacan el gemólogo Rui Galopim de Carvalho y el profesor Vasconcelos e Sousa, de la Universidad Católica de Oporto.

1. EL VALOR GESTUAL DE LAS JOYAS EN EL RETRATO VIRREINAL: NUEVA ESPAÑA

El arte del retrato –hasta tiempos muy recientes– ha pretendido ir más allá del mero intento de plasmar la fisonomía real de un personaje, al pretender “hacerlo reconocible”, es decir, identificarlo no sólo mediante sus rasgos físicos, sino también a través de una serie de signos de forma que, aún para el hipotético espectador que ignorase su aspecto y circunstancias, quedasen éstas bien claras. Todo ello viene determinado, al igual que en la fotografía⁶, por factores como el espacio en el que el personaje se presenta, su indumentaria y alhajas, además de una gestualidad determinada, plasmada en ademán y postura, en definitiva, la *pose*, elemento indispensable de la dramatización.

En este conglomerado, la joya puede llegar a adquirir una gran importancia como parte de esa arquitectura visual destinada al reconocimiento social.

Que las joyas son importantes en el mundo virreinal lo demuestra el hecho de que, prácticamente sin excepciones, se representan con toda fidelidad y realismo naturalista en los retratos, señalando así el rango correspondiente a cada personaje, sin que se encuentren, dentro de las escuelas pictóricas virreinales, joyas tratadas con trazos rápidos, abreviados y sugerentes como es el caso de la obra velazqueña.

Pero, además de la ostentación de riqueza cabe realizar otras lecturas como la ya mencionada vinculación de las joyas a los modelos de la metrópoli, lo que puede ser ocasionado por un deseo –o necesidad– de seguir la moda propia de ciertas clases o por una intención política concreta.

Ésta última aparece en su grado máximo en los retratos de virreyes, los personajes de mayor rango, representantes directos de rey, por lo que su conexión con la moda masculina de la Corte es literal, incluyendo insignias como los hábitos o veneras, gracias a las cuales es posible fechar razonablemente las pinturas, especialmente las de los siglos XVII y primera mitad del s. XVIII.

La serie de los Virreyes expuesta en el Museo de Chapultepec constituye un repaso a la historia de la joyería masculina española, pues las alhajas que cada personaje exhibe (o no exhibe, ya que la ausencia de joyas también es significativa), son prácticamente contemporáneas en su uso con las similares usadas en la Península, e incluso se aprecian casos de modas que, iniciadas en el virreinato, llegan a la Corte.

Este es el caso de las gruesas bandas y cadenas de filigrana oriental, ya visibles en los retratos de Felipe IV y el Conde Duque de Olivares, retratados por Velázquez hacia 1622-24.

El retrato de D. Rodrigo Pacheco (fig. 1) es un buen ejemplo, con su botonadura, la banda de filigrana forma de grandes eslabones, y la venera de Santiago pendiente de fina cadena. Sin embargo, el aprecio por las filigranas seguirá presente en la retratística de ambos virreinos muchos años después de que sea abandonada por la Corte, como vemos en algunos retratos de indios nobles, caso del que representa a Marcos Chiguan Topa, en el Museo Inca del Cuzco (fig. 2), imagen que se comentará más adelante.

Una variante de las bandas masculinas puede verse en el retrato del Marqués de Villena, fechado en 1640, momento en que muchas joyas, labradas en oro cincelado y piedras engastadas, llegan a la metrópoli desde América, a su vez venidas de Oriente, donde se realizaban para el mercado hispano.

6 Ver, sobre la fotografía y su conexión con las artes plásticas anteriores, el clásico tratado de: R. Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, 1989, ed. Paidós (ed. española), passim.



Fig. 1. Rodrigo Pacheco, marqués de Cerralvo (1624). Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec



Fig. 2. Marcos Chiguán Topa, conde de Guayabamba (1720). Detalle. Museo Inca del Cuzco



Fig. 3. Marqués de Mancera (1664). Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec



Fig. 4. Venera doble de Santiago y Calatrava (s. XVII). Archicofradía de la Virgen del Rosario, Antequera (Málaga)

Otra moda, como la de usar los hábitos o veneras colgando de una cinta de seda negra, sujeta por pasadores, se irá imponiendo desde mediados del siglo XVII, y se refleja también en varios retratos de virreyes, como el de D. Antonio Sebastián de Molina, Marqués de Mancera, fechado en 1664 (fig. 3), con una lazada metálica y venera cruciforme (fig. 4) de un modelo ya vigente hacia 1630. Esta forma de llevar la venera se va enriqueciendo con lazos, pasadores o botones, cada vez más numerosos, sustituyendo paulatinamente, en las últimas décadas del siglo, la cinta por un suntuoso ramal de oro con piedras.

Destacan, por su riqueza, los hábitos del Conde de Paredes (virrey entre 1680-1686) (fig. 5), Melchor Portocarrero, Conde de la Monclova (1686-88), el Conde de Galve (1688-1696) (fig. 6) y el Conde de Moctezuma (1696-1701), aunque el décimo duque de Albuquerque (1702-1710) retorna a los modelos simples de los años 80 del siglo XVII.

Posteriormente se introduce la moda francesa y así se retrata con casaca y peluca el elegante duque de Linares, virrey de Nueva España entre 1710 y 1716, si bien luce su venera aún colgando del pecho. Desde la época del Marqués de Casafuerte (1722-1734) se empleaba colocada sobre la solapa.

Sin embargo, es en el retrato de D. José de Armendáriz (fig. 7), virrey del Perú entre 1724 y 1736, donde se alcanza la expresión máxima de lujo y ostentación, si bien corresponde a diseños muy anteriores como el de la venera que donara a la Virgen de Guadalupe de Cáceres D. Juan Francisco Clareboutt, un sevillano de origen flamenco. Se halla dibujada en el fol. 6v del códice llamado “*Joyel de Guadalupe*”, con la cruz de Calatrava pintada en esmalte sobre placa redonda, rodeada por un importante marco con pequeño copete similar a las *joyas de pecho*, gran pasador de entrepiezas con diseño de bucles y flores, tres lazos y rosa o florón cuajado de diamantes (fig. 8).

Esta imagen fiel del cortesano, siguiendo escrupulosamente la moda española contemporánea, se observa también en los retratos de otros altos personajes relacionados con la Administración de la Corona y, en una primera fase, a lo largo del siglo XVI, también los retratos de españoles, hombres y mujeres, no difieren de los realizados en la metrópolis. Sirva de ejemplo el de Juan Escalante, pintado en 1697 por Juan Rodríguez Juárez, hoy en el Museo del Virreinato. Este personaje lleva un *hábito* de marco redondo pendiente del cordón negro que se sujeta con un pasador en forma de *corbata*.

Esta correspondencia exacta en el vestir puede deberse al bajo porcentaje de indios que decidieron permanecer en América, tendencia que fue invirtiéndose a medida que pasaba el tiempo, aumentando el tiempo de su estancia y, finalmente, arraigando para no volver.

Ya en el siglo XVIII, la situación cambia, y comienzan a apreciarse desfases cronológicos tanto en la vestimenta de corte europeo como en la joyería, a lo que se añade la presencia de ciertos elementos de indumentaria de origen autóctono, usados en principio por los naturales, que escalan poco a poco la pirámide social, al tiempo que se incorporan nuevos tipos de joyas, como los anchos brazaletes femeninos, ya distintas de los modelos europeos.

Un testimonio visual de ese desfase sería el retrato colectivo de la familia Fagoaga Arozqueta⁷, que tantas veces hemos citado al analizar las joyas en él reproducidas⁸. Obra anónima y, por lo tanto

7 VV. AA., *El retrato novohispano*, Artes de México, número 25, julio-agosto 1994; portada, contraportada y p.3. Colección D^a Concepción Obregón Zaldívar de Valdez.

8 De las joyas de este gran lienzo, que conocimos inicialmente por haberse publicado en la revista *Artes de México*, nos hemos ocupado en numerosas ocasiones (1998, 1999, 2003), siendo uno de los más extensos comentarios los realizados en 2005 (*Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Madrid, Pamplona, 2005 pp. 330-31) y 2006, además del estudio general de 1999, el artículo “Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía”



Fig. 5. D. Antonio de la Cerda, conde de Paredes (c. 1680). Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec



Fig. 6. D. Gaspar de la Cerda Sandoval, conde de Galve (c. 1688). Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec



Fig. 7. José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte (1724). Detalle. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú



Fig. 8. Venera del Joyel de Guadalupe. Archivo del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Cáceres

no fechada, ha sido datada gracias a los datos genealógicos de la propia familia, a mediados de los años 30 del siglo XVIII, lo que de ninguna manera se corresponde con las joyas representadas, cuyos modelos podrían establecerse en la Península entre 1680-1720 (como los “carcanes” o collares cortos formados por elementos en serie, ceñidos al cuello⁹, con un colgante, normalmente una cruz (figs. 9 y 10), o las tembladeras de flores y mariposas esmaltadas) y 1700-1735 a más tardar (determinados petos de perfil triangular, alamares).

Este desfase puede deberse a varias razones: que las joyas fueron realizadas años antes de pintarse el cuadro, lo que implicaría que continuaban de moda –al menos como símbolo de riqueza y de estatus– o bien que esta pintura de la familia en pleno sea en realidad un encargo realizado tras la muerte en 1736 del cabeza de familia, D. Francisco Fagoaga, natural de Guipúzcoa, ya que el cuadro plantea algunas dudas acerca de la edad y representación de los retratados, especialmente los hijos menores.

También podría tratarse de un exvoto más que un retrato de familia, ya los personajes están arrodillados y figura una imagen de Nuestra Señora de Aranzazu como elemento central, siguiendo la composición de otras pinturas votivas, no necesariamente realistas.

En este caso, el aspecto de las personas representadas y sus alhajas no tendría por qué ser contemporáneos pues, como ya advertíamos en 2007, “... *el peinado de las damas Fagoaga (...) reproduce fielmente el de la reina Luisa Gabriela de Saboya, según se comprueba en los retratos (...) como el conservado en el museo de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, datado entre 1712 y 1714*”¹⁰ (figs. 11 y 12).

En todo caso, la figura de Francisco de Fagoaga es muy similar a la de otro retrato anónimo del mismo, obra póstuma a juzgar por la cartela, que se ejecutó para colocar sobre su tumba en la iglesia de los Carmelitas de México, y que hoy puede verse en el Museo Nacional de Historia¹¹.

En ambos luce únicamente la codiciada venera de la Orden de Santiago –máximo exponente de nobleza– sugiriendo honradez y sobriedad, lo que contrasta con la desmesurada ostentación, casi de nuevos ricos, reflejada en las joyas femeninas del grupo familiar.

Los collares ajustados de tipo “carcán”, continúan llevándose en Nueva España a lo largo del siglo XVIII, como demuestra el retrato de Sebastiana de San Agustín, fechado en 1757. Se trata de una joven de 16 años, india cacique, que ingresa en el convento de Corpus Christi de la ciudad de México, por lo que, posiblemente, las joyas representadas constituyan parte de su dote y, a pesar de su riqueza (o posiblemente a causa de ella) pueden estar algo pasadas de moda. De hecho, los pendientes, apretador y joya son elementos que, salvo éste último, derivan de modelos creados en el siglo XVII, mientras que el peto, de diseño algo extraño, podría ser posterior¹².

En la segunda mitad del siglo XVIII, los personajes mexicanos de las clases altas posan con alhajas que, a veces, son distintas a las empleadas en la metrópoli. La pareja formada por Ana María

en: *El Fulgor de la plata*, Córdoba, Junta de Andalucía, 2007, pp. 514-15 y artículo denominado “El Peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII”, *Estudios de Platería 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007.

9 Un ejemplo, similar al de la pintura, en el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec.

10 Arbeteta Mira, L.: “Joyas en el México...”, pp. 433, 436, notas 27 y 28. Detalles tan concretos como el peinado y su ornato, muy peculiares, nos llevaron a datar la pintura hacia 1720, desconociendo detalles como los recogidos en: Sanchis, Javier, “La familia Fagoaga. Apuntes genealógicos”, en: www.iih.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo23/0332.pdf

11 VVAA, *El retrato Novohispano en el siglo XVII*, Puebla de los Ángeles, 1999, N° cat. 14, pp. 73, 174.

12 Datos biográficos tomados de: T. Vidal, “José Campeche: Portrait Painter of an Epoch”; VVAA, *Retratos. 200 Years of Latin American Portraits*, Seattle, 2004, n° 13, p. 119



Fig. 9. La familia Fagoaga a los pies de la Virgen de Aranzazu (primera mitad del siglo XVIII). Detalle. México, Col. Part.



Fig. 10. Collar corto "carcán". S. XVIII. Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec



Fig. 11. La familia Fagoaga a los pies de la Virgen de Aranzazu (primera mitad del siglo XVIII). Detalle. México, Col. Part .

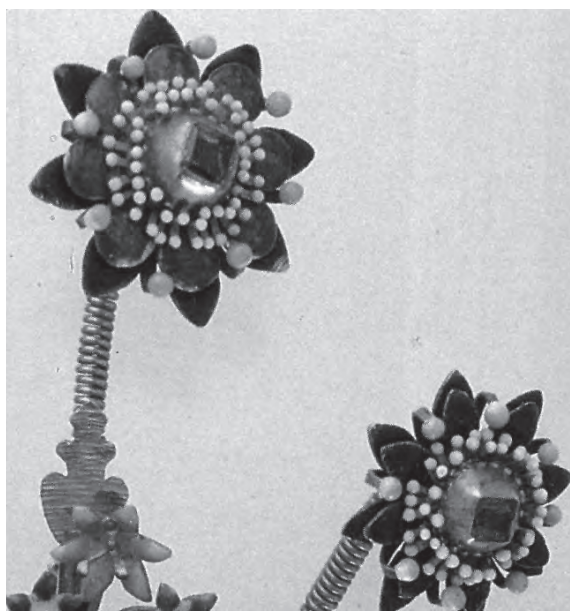


Fig. 12. Peto acorazonado (c. 1700). Detalle de las tembladeras. Pamplona, joyel de la Virgen del Sagrario



Fig. 13. Examen de pasantía de Gabriel Bessa (1748). *Libres de Passantíes*. Arxiu Municipal de Barcelona



Fig. 14. Retrato del arzobispo Rubio y Salinas (detalle). Miguel Cabrera (1758). Sala Capitular de la catedral de México



Fig. 15. Cruz pectoral (s. XVIII). Madrid, colección particular



Fig. 16. D^a Josefa Leonarda de Aulestia (primera mitad del siglo XVII). Detalle. Atribuido a Cristóbal Lozano. Pontificia Universidad Católica del Perú

de la Campa y Cos y Miguel de Berrio y Zaldívar¹³, ambos poseedores de títulos y nacidos el mismo año –1716– posa en 1776 vestida a la moda europea, él con el hábito de Santiago y una venera de diamantes y rubís que sigue los modelos de moda en la Corte (fig. 13), mientras que la condesa presenta ciertas peculiaridades en su aspecto, como el parche negro denominado *chiqueador* y las manillas de doce hileras de perlas, sujetas por un cierre vertical, ornado con diamantes, modelo similar al que vemos en algunos retratos de las llamadas “monjas coronadas”, aunque realizado en miniatura para adornar los brazos de las imágenes infantiles de Jesús que portan las jóvenes consigo.

Por lo demás, la condesa sigue la moda internacional en su vestimenta y resto de alhajas, incluidos los relojes a pares

En estos y otros retratos se advierte que la actitud de las damas ante las joyas es distinta por completo a la de los hombres: ellos las utilizan despreocupadamente, están ahí, pero sólo sirven como insignias o indicadores de su nivel social, cargo y honores personales, todo ello con gran contención rayana en la austeridad: a más importante, menos joyas.

En cambio, las mujeres se las colocan –a veces en demasía– para pregonar la riqueza que se supone tiene la familia, o bien la vinculación con la moda de esos días en la metrópoli, lo que indica que mantiene un vínculo constante y actualizado¹⁴.

Esto se aprecia claramente en las pinturas que representan grupos familiares, como la ya mencionada de los Fagoaga, o la de la familia Del Valle ante la Virgen de Loreto, obra conservada en el Museo Soumaya¹⁵, y que, por cierto, se ejecuta cuando ya los progenitores han fallecido.

De nuevo vemos aquí el papel de las joyas, que sólo la madre luce, única mujer casada (+1765), ya que los hijos no tienen ninguna y las hijas profesas en el Convento de la Concepción de México llevan únicamente el “escudo” y toscos rosarios, de un modelo similar al que muestra Sor Ana María de San Francisco y Neve, representada en 1759 como novicia del mismo convento¹⁶. Aquí, la sencillez del hábito y del propio rosario –mayor que los anteriores– contrasta con las tres medallas que cuelgan de su cruz, dispuestas sobre el hombro izquierdo. Parecen de oro y se sujetan con finas cintas azules, atrayendo la atención del espectador hacia la zona del rostro y el diseño, tan peculiar, de la toca. Este mismo recurso de colocar la cruz, con o sin medallas, sobre el hombro, se encuentra en otros retratos de religiosas, entre ellos los idealizados de Sor Juana Inés de la Cruz.

En cuanto al alto clero, sigue la norma de los retratos masculinos, luciendo una sola joya, a lo sumo dos (cruz pectoral, a veces de gran riqueza¹⁷ (figs. 14 y 15) y/o anillo), aunque pueden incorporarse a la composición el báculo y la tiara si procede y, a en los siglos XVIII y XIX alguna Orden, como la de Carlos III (un ejemplo en el retrato del Arzobispo de México y virrey interino D. Alonso Núñez de Haro¹⁸, obra fechada hacia 1780).

Volviendo a las mujeres, hay ejemplos como el retrato de D^a Gertrudis Antonia Roldán, imagen muy reproducida, de la hemos estudiado anteriormente sus alhajas¹⁹, significando aquí únicamente

13 Imágenes muy reproducidas, ver, por ej.:VVAA, *El retrato novohispano e n el siglo XVIII*, Puebla, 2000, pp. 109-110, nos catálogo 37 y 38

14 Un ejemplo de esta contemporaneidad es el retrato de María de los Dolores Núñez de Villavicencio, fechado en 1745, momento al que correspondería su aderezo (salvo un brazaletes) en la Península. Ver: VVAA, *El Retrato Novohispano...*, 200 n° il. P. 98, cat. 13, pp. 173-4

15 *Ibidem*, p. 95, n° cat. 21, p.175

16 *Ibidem*, p. 127, n° cat. 27, p.176.

17 Ver un ejemplo de las clásicas cruces en oro y esmeraldas, derivadas de modelos anteriores en el retrato del Arzobispo D. Manuel José Rubio y Salinas, pintado por Miguel Cabrera en 1758 (*ibidem*. P. 120, n° cat. 25, p.175)

18 *Ibidem*, p. 118, n° cat. 49, p. 180. La cruz, de pedrería bicolor, sigue los modelos del final del siglo XVIII. El personaje lleva asimismo bastón de mando, indicando su condición de virrey.

19 Ver nota 1

que su presencia se adueña de toda la composición pictórica. En este caso, el enorme peto, descomunal en sus proporciones, los ricos brazaletes, así como el collar de gruesas perlas con su pinjante atraen todas las miradas, desviándolas del rostro poco agraciado de la protagonista.

Además de emplear la joya como adorno y signo, en numerosos retratos, tanto masculinos como femeninos, los personajes representados aparecen estableciendo una relación con objetos preciosos no colocados sobre su cuerpo pero situados en su entorno, normalmente dispuestos sobre un mueble.

En el mundo masculino suelen representarse las escribanías de plata completas, tinteros o campanillas, solos o entre libros, planos o documentos, lo que hace referencia a los importantes asuntos que pasan por las manos del sujeto; El reloj, a veces muy ornamentado con piedras duras, carey o bronces, indica que su tiempo es precioso; un yelmo, espadín, bastón de mando o bengalas enjoyadas, si es militar; sombreros, en ocasiones con alguna joya o distintivo, etc.

En el caso de la mujer, destacaremos las imágenes que muestran damas en interiores, junto a sus cofres joyero, idea común en ambos virreinos, pero más frecuente en el Perú. De la escuela mexicana podemos citar el retrato de D^a Micaela Ximénez del Arenal (col. Banamex²⁰). Realizado en el último cuarto del siglo XVIII. La dama, elegantemente ataviada a la francesa con joyas a la moda, incluyendo el par de catalinas con sus relojes, posa de pie, casi frontal, con la mano izquierda abriendo una gaveta del joyero.

Existe un grupo de retratos femeninos de la escuela limeña, dados a conocer en diversas publicaciones²¹, en los que destaca especialmente la presencia de las joyas sobre la persona de la retratada o como elementos simbólico-compositivos de la escena representada. Quizás el más significativo de todos sea el de la II marquesa de Montealegre de Aulestia (fig. 16), datado en la primera mitad del siglo XVIII²². La joven dama, levemente desplazada, posa de pie, con abanico en su mano derecha y la izquierda sujetando un airón de ramillete sobre una mesa donde, entre pliegues de terciopelo rojo, aparece un suntuoso aderezo, reproducido con todo detalle.

Consta de un gran peto calado –mixto de alamar y de las joyas acorazonadas bajo corona²³ que se llevaron en el paso del siglo XVII al XVIII– con sobrepuestos de piedras y esmaltes, dos importantes brazaletes también con sobrepuestos, tres sortijas y dos tembladeras, además de una cintura negra con su broche de dos mitades. Todo ello podría indicar que se trata de la dote que aporta al matrimonio, similar a las relaciones que aparecen en los inventarios. Aparte de lo mencionado, la dama lleva manillas de perlas de seis vueltas y una pequeña joya de pecho. Entre el cabello asoma una rosa, broquelete o pan de Antequera en el cabello, que posiblemente sea uno de los dos remates de los agujones para sujetar el tocado de trenza, aún en uso cuando lo describe a mediados del siglo XIX el naturalista Francés Delaporte (1810-1880)²⁴. Completa su atavío con pendientes de tres cuerpos –botón, cuerpo intermedio y maza– que aportan una nota de color, sea mediante piedras o esmaltes.

La III marquesa del mismo título, D^a Catalina Laredo²⁵, presenta similar pose, asiendo un airón de perlas periformes que parece haber extraído del cajón de su mueble tocador con espejo.

20 VV. AA., *El retrato...* p. 16

21 La mayoría de los que se citan en el texto se han recogido en el estudio de Estabridis, R., “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo del poder”, Mújica Pinilla, R., et al. *El Barroco peruano*, Lima, 2003, pp. 135-171

22 *Ibidem*, ilustración en p. 162. Se encuentra en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

23 Ver evolución y fechas de este preciso modelo en: Arbeteta Mira, Letizia, “El peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII”, en: Rivas Carmona, Jesús (coord.), et al., *Estudios de platería*, Murcia, 2007, pp. 49-52

24 Citado por Ernesto Sarmiento en 1971 y recogido por Estabridis, op. cit., p. 108

25 *Ibidem*, p. 163

Sus joyas –las manillas de perlas, una joya de pecho también con perlas pinjantes, los pendientes y gargantilla de perla con cruz, además del broquelete– son importantes, pero no hay comparación con las alhajas de su antecesora, que cabe fechar en la primera mitad del siglo XVIII, período al que se atribuye la pintura.

La pose estereotipada de sujetar con la mano derecha el abanico (objeto reservado a las damas aristocráticas) y con la izquierda el airón o aguja para el cabello, la encontramos también en otros retratos de la nobleza, como el María Josefa de Santiago Concha y Errazquín, quien posa ante un tocador de espejo, alhajada con parte del aderezo: un gran peto, botones, gargantilla de perlas de dos vueltas con cruz colgante, manillas de perlas, una gran joya usada para sujetar el cinturón, y un exótico tocado, con cinta, agujones y diversos elementos que le confieren cierto aire oriental.

Otro retrato de gran interés es el de Nicolasa de Ontañón y Valverde²⁶. En este caso, diríase que la dama lleva encima parte de las joyas de un mismo aderezo, pues existe una similitud estética entre los dos airones florales de ramo (el que sujeta y el que reposa en la mesa, muy parecido por cierto al dibujo del examen (figs. 17 y 18) de Anton Marlet en 1765, recogido en los *Llibres de Passantíes* de Barcelona), las tres sortijas, las manillas de siete vueltas de perlas con sus cierres, los suntuosos pendientes con tres pinjantes de perlas cada uno, el ahogador con su lazo y almendra de gruesa perla en forma de lágrima y el collar “de guirnaldas” o de herradura con botones y perlas, además de la riquísima cruz, todo ello realizado al parecer, en plata y es de suponer que diamantes.

Las joyas se usaban profusamente en el virreinato, causando la admiración de cuantos forasteros pasaban por sus ciudades, especialmente Lima.

El espía francés al servicio de Luis XIV Amadeo Frezier constata, en los años diez del siglo XVIII, el excesivo lujo de la vestimenta y alhajas de hombres y mujeres, en su *Relación*



Fig. 17. Nicolasa Ontañón y Valverde (s. XVIII).
Detalle. Atribuido a Cristóbal de Aguilar.
Lima, col. part.



Fig. 18. Dibujo del examen de pasantía de Antón Marlet (1765). *Llibres de Passantíes*. Arxiu Municipal de Barcelona

26 *Ibidem*, pp. 166-7

del viaje por el Mar del Sur y al igual que su ya citado paisano Delaporte, se maravilla de los abundantes adornos de las limeñas, incluso de las clases medias y bajas, que imitan a las grandes damas²⁷ y así, no es raro ver en la calle collares de perlas y brazaletes de diamantes o las manillas de varias vueltas de perlas, argenterías varias, “polisones” (un tipo de agujas y pendientes), mariposas, ramos, plumas y otras valiosas joyas para el adorno femenino, sin olvidar las ricas hebillas de los zapatos, todo ello realzando prendas textiles de gran fineza y coste, con abundancia de galones dorados y costosos encajes, extremo que también certifica en 1770 el coronel D. Gregorio de Cangas en su *Descripción en diálogo de la Ciudad de Lima entre un peruano práctico y un bisoño chapetón*.

Por supuesto, la dama que podía hacerlo, lucía joyas auténticas, con pedrería verdadera, siguiendo las preferencias de la metrópoli, donde se estimaban diamantes y esmeraldas sobre otras piedras, y estaban de moda, como en toda Europa, las perlas. Las mujeres de menor poder adquisitivo podían contentarse con joyas de coral o imitaciones de pastas vítreas, entre las que destacaba el estrás, vidrio que imita el diamante, importado al igual que las pastas coloreadas, azules o rojas.

Este lujo aparece, no sólo en los retratos, sino también en los estereotipos, de los que suelen mencionarse dos ejemplos muy conocidos, que ya hemos comentado en anteriores ocasiones: los tipos quiteños reflejados en la serie Albán, existentes en el Museo de América y la serie de pinturas de castas que se conservan en el Museo Nacional de Antropología, remitidas a la Corte en 1770.

En este caso, la imagen de la pareja de “españoles” sigue con precisión la moda común europea, portando la dama joyas blancas (plata y piedras blancas), cuyos diseños también aparecen en la pintura de Albán que representa a una “sra. Prinsipal”, aquí mezclados en exótico batiburrillo, sobre una vestimenta ajena a la normal europea, lo que podría deberse a el hecho de haber perdido la vestimenta a la española su carácter privativo de las clases altas, tras las revoluciones indígenas en las que algunos líderes como Tupac Amaru, vistieron a la europea, con intención de elevar su rango, asimilándose visualmente a la clase dominadora.

Sin embargo, la tendencia hacia esta mezcla de joyas dispares se había iniciado posiblemente desde mediados del siglo XVIII, pues en retratos anteriores se aprecia un fiel seguimiento de la moda europea por parte de las clases aristocráticas, como por ejemplo, sucede en el retrato de la marquesa consorte de Villafuerte²⁸, realizado hacia 1700, en el que destaca su indumentaria al estilo de la introducida en la Corte por María Luisa de Orleans, y su joya, de diseño parecido al “joyel de los Austrias”, los pendientes, collar a la moda y rosario. Otro ejemplo sería el austero retrato de María Fernández de Córdoba²⁹.

Avanzando el siglo, los documentos visuales confirman que los tocados evolucionan de una forma completamente local y propia. Si se examinan retratos como el de la I condesa de Monteblanco³⁰, obra de Cristóbal Lozano fechada en 1765, parece que el tocado de la dama –con sus varias trenzas, las cintas y las joyas imitando flores esmaltadas, los agujones y polisones– se aleja cada vez más de la moda común, que, por ejemplo, continúa vigente en Nueva España, donde se reciben con agrado todas las novedades del galeón. Tampoco la doble hilera de perlas en el escote y la forma de la joya con piedras azules y rojas, se corresponden a los gustos europeos del momento. El conjunto, extremadamente rico, resulta extraño, impresión causada, más por la forma de colocar las joyas que por el exotismo de los modelos, algo que también sucedía en el caso de la II marquesa de Montealegre de Aulestia.

27 Ver: O’Pelhan Godoy., S., “El vestido como indicador social de una cultura material”, en: Mújica Pinilla, R., et alt., 2003, pp. 111-2.

28 *Ibidem*, p. 104.

29 Cf. ilustración en: Estabridis, Ricardo, “El retrato...”, p. 155.

30 Estabridis, op. cit., pp. 158-9.



*Fig. 19. D^a Rosa Juliana Sánchez de Tagle (antes de 1761).
Lima, Palacio de Torre Tagle.*

Otro ejemplo de igual proceder sería el retrato de la marquesa de Casa Boza, fechado a mediados del siglo XVIII, en el que la dama luce un aderezo de piedras negras, en el que perviven modelos de finales del siglo XVII: collar, pendientes, joya de pecho con escudo carmelita y una joya acoronada bajo corona que, curiosamente, se emplea –dividida en dos piezas– para sujetar el cinturón del hábito, cuyo cabo se sujeta con una escarapela y broquelete, al estilo de las bandas femeninas de mediados del siglo XVII, mientras que los brazaletes corresponden a la moda local.

No ocurre lo mismo en otro retrato, importante, tanto por el personaje como por la cantidad y riqueza de las joyas representadas. Se trata del realizado a la I marquesa de Torre Tagle, la limeña Rosa Juliana Sánchez de Tagle³¹, obra de mediados del siglo XVIII³². La dama, casada en 1707 con el santanderino José Bernardo de Tagle, fundó un mayorazgo familiar en 1756 y falleció en 1761.

Aquí, la profusión de joyas de aspecto dispar, sugiere distintas procedencias de las mismas. El tocado, con agujones de broquelete y polisones, podría incorporar una tiara de origen chino, pues su perfil es similar a las que aparecen en otros retratos.

Presumible origen oriental tendría también el cordón-rosario de cuentas negras y pomos de perlas (fig. 19), similar a los exportados desde Filipinas, que se aprecian en numerosas imágenes, entre ellas, los tipos femeninos de la serie Albán. Lllaman la atención los gruesos brazaletes de oro con piedras que parecen diamantes, entre las hileras de perlas de las manillas rematadas por una sarta de gruesas bolas de coral con ajustadores de perlas, posiblemente orientales, similares a las que aparecen en otros retratos, como el Mariana Bravo de Lagunas Villela, aquí con dos vueltas de coral.

31 *Ibidem*, pp. 163-4.

32 *Ibidem*, pp. 164-5.

La marquesa, que sigue la moda española en el resto de su atavío, lleva peto, alamares, gargantilla con cruz, pendientes y numerosas sortijas, además del tocado, con cintas y airones, aún discreto³³.

El coral también aparece en la pintura que representa a Juana Mollinedo y Azaña³⁴, quien posa con una cruz de pie acorazonado que sigue modelos indo-portugueses, parecida a la del retrato, ya del siglo XIX, de Antonia Marcelina Carrión de Iglesia, nacida en 1763 en Piura³⁵.

Esta dama, vestida a la usanza local, aparece engalanada con pendientes dieciochescos tipo “girandole”. Se toca únicamente con una diadema china esmaltada, mientras que guarnición del abanico y hebillas corresponden a la moda del momento.

Mientras que el *carcán* o ahogador, con su rica cruz, corresponde a un diseño arcaizante, es factible que el colgante de rosa con su cordón provenga de la India, origen que podría ser el mismo que el de ciertos medallones existentes en Canarias³⁶.

La retratística de la escuela quiteña ofrece asimismo ejemplos que ilustran el papel social de las joyas como elementos de rango.

Así, en el retrato doble de los Marqueses de Miraflores ofreciendo el corazón a San José³⁷, el marqués luce el hábito de la Orden de Carlos III, sin más aditamentos, y su esposa, ataviada con blondas negras, ostenta ricas joyas de diversas procedencias estilísticas: mientras que el juego de joya de *pescezo*³⁸ y manillas, en oro y diamantes, para colocar sobre cintas negras, sigue los modelos europeos, los pendientes, aunque basados en el diseño “girandole” o de “áncora”, presentan variantes locales. La fina cadena de cuentas blancas o perlas, con una mayor a tramos es, en realidad, un rosario de los que las damas usaban, semiocultos, y procede probablemente, de Filipinas.

Muy distinto es el aspecto de otra pareja, la del cobrador de tributos D. Fernando de Merizalde y su esposa D^a María Josefa Aguado, quienes se retratan en un exvoto de la Virgen de El Quinche³⁹.

Aquí, el anónimo pintor popular se ha esforzado por detallar al máximo el rico galón de plata que perfila la vestimenta del caballero, mientras que la mujer se representa con todas sus joyas: pendientes de chorrera y broqueletes o panes de Antequera, posibles remates de agujón; gargantilla de perlas; manillas de doce hilos de perlas, brazaletes de oro y, en vez de las gruesas bolas de coral, dos hileras de cuentas azules sujetas con pomos de aljófares; cintura de oro con florón, todo –o casi todo– ello, al igual que los ejemplos arriba mencionados, exótico a los ojos europeos, tanto por su hechura como por el uso.

Se podrían continuar citando más ejemplos, pero queda probado que, en el virreinato del Perú, la moda –y con ella la joyería– femenina, constituye un elemento definitorio de la clase social a la que pertenece el individuo, comenzando por los estamentos superiores de la pirámide social que, en principio, se identifican con la moda española y/o europea.

33 *Ibidem*, p. 155.

34 *Ibidem*, pp. 168-9.

35 *Ibidem*, p. 170.

36 Pertenecientes al tesoro de la Virgen de las Nieves y que conocemos gracias al prof. Pérez Morera. Ver, sobre las joyas asiáticas: Arbeteta Mira, L. “Influencia asiática en la joyería española. El caso de la joyería india”, en: Rivas, J. (coord.) *Estudios de Platería 2009*, Murcia, 2009, *passim*.

37 Kennedy, A., “Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la “interrupción” ilustrada (siglos XVII y XVIII), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Fuenterrabía, 2002, IIs. 35 a y 35 b, P. 59.

38 Del portugués “pesçoço”, cuello. Son joyas concebidas para llevar ajustadas a diferentes alturas del cuello de forma que sus elementos colgantes caigan sobre la garganta.

39 *Ibidem*, il. 27, p. 51.

Sin embargo, como se ha podido comprobar, se produce una lenta evolución hacia modelos propios, al tiempo que esta alternativa se adopta por los niveles sociales superiores, alejándose paulatinamente de las modas europeas, quizás debido a la incomunicación causada por la lejanía, revueltas y guerras.

Por lo que respecta al aprecio de los modelos europeos, en la escuela limeña de retratos se advierte una leve fractura en los gustos estéticos de la aristocracia criolla, grieta que se irá ensanchando a medida que se acerca 1800.

Paralelamente, se detecta una mayor presencia de la joyería oriental, lo que convive con el mantenimiento de ciertos modelos y usos invariables a lo largo del tiempo. Esto se acusa principalmente en el tocado femenino y el empleo, generalizado a ya finales del siglo XVIII, de joyas de diversas épocas y procedencias, hecho que ya advertimos anteriormente⁴⁰.

2. LA JOYERÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO POLÍTICO: LA UTOPIA JESUITA

He aquí un ejemplo de cómo las joyas trascienden la mera función decorativa para integrarse en una visión político-religiosa de la historia, convirtiéndose en aspectos importantes de un discurso de gran calado social, aparentemente ajeno al mundo de las artes suntuarias, la moda o la joyería.

Uno de los testimonios más importantes de la historia moderna americana lo constituyen los escritos del autodenominado Don Felipe Huamán Poma de Ayala, “El primer Nueva Cronica y Buen Gobierno”, cuyo original se conserva en la Biblioteca Real de Copenhague (GKS 2232 4^a).

Notable sobre todo por sus ilustraciones, constituye toda una referencia cultural para los estudiosos del antiguo Perú, y ha dado ocasión a toda clase de interpretaciones, que van desde la consideración de Poma de Ayala como figura heroica y pionera de la denuncia social, a la negación de su autoría, que se atribuye a otro. Sin embargo, todos los estudiosos coinciden en reconocer su gran valor documental como testimonio de una realidad, la de los Andes americanos a comienzos del siglo XVII.

Si estructuramos el texto separando por una parte la gran masa de datos ofrecida y por otra su finalidad, podría parecer que el propósito último del autor sería reivindicar su condición de noble, a la manera de los pleitos de hidalguía, que las Chancillerías resolvían positiva o negativamente según las pruebas de limpieza de sangre aportadas, basándose en el concepto de la hidalguía natural de los “cristianos viejos”, es decir, aquellos que ellos mismos o sus antepasados no hubieran tenido otra religión, una vez predicado el Cristianismo.

En la España de los siglos XVI al XVIII, ser hidalgo no era cuestión baladí, pues conllevaba enormes ventajas jurídicas y sociales, además de la posibilidad de acceder a casi todos los cargos y prebendas.

A tal efecto, la estructura del “Primer Nueva Cronica” de Guaman Poma, fechada en 1615, es reveladora: se estructura como una carta dirigida al rey de España, en la que trata de las costumbres e historia de los incas, quienes, de mano de las órdenes religiosas, se convierten sinceramente al cristianismo, por tanto, son “cristianos viejos” pues fueron sensibles a la primera predicación,

40 Arbeteta Mira, Letizia, “Precisiones ...”, 2007, pp. 163-169.

con un antecedente en la legendaria de San Bartolomé, quien habría llegado al Perú en los tiempos apostólicos.

Una vez establecido este concepto, en una sociedad de cristianos viejos es posible la existencia de hidalgos naturales, que serían los propios señores de los indios, lo que justifica la introducción de la genealogía personal del personaje, cierta o inventada, y su pretensión de regir la vida de sus supuestos vasallos, por lo que se cierra el asunto describiendo un desolador panorama de la crueldad, la explotación humana, codicia y otras prácticas de los españoles, sin que escapen las ordenes religiosas, salvo los jesuitas, para los que reserva sus elogios, continuos a lo largo de la obra.

En definitiva, en el texto, sea quien sea su autor, se denuncia el trato de los españoles, no por cruel –pues afirma que los señores indios saben castigar adecuadamente a sus vasallos–, sino para reclamar que cese la intromisión de españoles al servicio de la Corona en asuntos propios de indios pues ya que pueden existir indios hidalgos (no mestizos), ellos son los encargados de regentar su sociedad. En definitiva, se plantea un asunto de jurisdicción, como si se tratara de tierras de señorío, opuestas al realengo.

Aunque se incorporan datos biográficos –no siempre correctos– de Felipe Guaman Poma, este joven por sí solo no pudo acometer una obra semejante, lo que parece apoyar ciertas tesis controvertidas, concretamente la de la italiana Laura Laurencich, quien considera que fue Blas Valera, jesuita, el verdadero autor, relatando la historia según el punto de vista de la propia Orden que, a lo largo de los siglos, trabajó para proponer a la maltratada población india, paria en su propia tierra, una utopía social en la plenitud de la práctica cristiana que, bajo el amparo y dirección de la Compañía, se basaría en la revalorización de la propia identidad, oponiéndose a la influencia española, lo cual no dejaba de ser subversivo y así fue advertido por las autoridades.

Pero, para ello, era preciso alejarse de ciertos conceptos, como el planteamiento oficial que presentaba al rey de España como Inca, sucesor de los emperadores nativos, tal como aparece en las series de retratos idealizados de emperadores Incas consideradas “ortodoxas”, caracterizado cada personaje con elementos distintivos, entre ellos joyas, como veremos más adelante.

Estas ideas llegaron a calar en la sociedad nativa y poco a poco se produjo un cambio en la representación de los personajes, tanto españoles como indios, volviendo a proponer modelos ya superados.

Así, Guaman Poma, al tratar de las princesas incas⁴¹, se explica primeramente que estas señoras principales (fig. 20) se distinguen de otras por ciertos signos externos, entre los que no faltan las joyas ni las ropas a la española:

“Capac apo mama: Éstas son señoras grandes deste rreyno que son mugeres de los prencipales y segundas personas o sus ermanas o hijas o nietas. Son prencipalas. An de tener estrado, alombra, cogín y ábito de señora y chapín como señora prencipal. Y an de deferenciar todo su casta de los comunes yndias. Y ci bista camisa de pecho y faldilín, escofieta y toca, sarcillo, anillo y gargantilla...”

Se deduce del texto que ciertas joyas europeas, la gargantilla, los zarcillos (pendientes de dos o más cuerpos) y el anillo, son elementos que han de separar a las indias de alto rango de las demás, que se supone usan las joyas tradicionales.

41 Pag. 757-(771 r) “S. Principalas”.



Fig. 20. Poma de Ayala, Felipe Huamán, *El primer nueva coronica y buen gobierno*, 1615. Copenhague, Biblioteca Real (GKS 2232 4^a). Pág. 757-(771 r) “S. Principalas”



Fig. 21. Enlaces de las casas Loyola y Borja (s. XVIII). Detalle. Escuela cuzqueña. Lima, Beaterio de Nuestra Señora de Copacabana



Fig. 22. Enlaces de las casas Loyola y Borja. Detalle. Escuela cuzqueña. Lima, Museo Pedro de Osma

Las damas españolas usaban joyas semejantes, especialmente las ceñidas gargantillas de pequeños eslabones, con piezas colgantes, iguales a las que veremos en las ilustraciones del texto, pues las llevan también las criollas⁴².

Pero, a pesar de esa concesión a la moda y usos europeos de comienzos del siglo XVII, advierte que no se casen ni se junten siquiera con españoles, pues podrían hacer mucho daño a sus gentes:

“Y ci casare su hija con español o la biuda, no se llame doña ni se ponga el dicho áuito, cino que trayga el áuito común porque de casta buena se hizo mestiza y chola.”

(...)

“...y que no se amansebe con español ni padre ni corregidor ni comendero porque destruirá toda la provincia...”

De esto se deduce que se rechazaba el mestizaje de las clases altas femeninas y que, para separarlas más de los españoles, poco a poco, se fueron desechando las prendas de vestir y joyas que no correspondían a su tradición, lo que implica la intención de crear una sociedad neo-indigenista paralela a la española, intentando recuperar el orden anterior de las cosas, mientras se desecha como moralmente inaceptable la existencia de mestizos⁴³, que se presentan adornados de todos los defectos.

“... se hazen muy grandes putas y paren mestisos. Y ancí se despuebla los pueblos y se acauan los yndios y multiplica mestisos....”

En definitiva, para reconstruir la sociedad anterior a la llegada de los españoles era preciso preservar su estructura social, comenzando por la dinastía imperial, los familiares del Inca en sus diversas ramas, y una vez conseguido esto, presentar los personajes caracterizados con los signos correspondientes. El uso de elementos privativos de la realeza incaica –especialmente las figuras heráldicas y la *mascapaicha* o borla del Inca– indican que existe una línea nativa de lo que podría denominarse “pretendientes al trono”.

Éstos, aunque subversivos políticamente, no deberían despertar el recelo de las autoridades religiosas pues aparecen figurados como cristianos creyentes y fervorosos en una amplia serie de pinturas. Su presentación, rodeados de ciertos signos distintivos –entre ellos joyas– viene a indicar que están obligados a preservar una línea de pureza racial en su descendencia.

Sin embargo, hay excepciones: las ñustas o princesas pueden aspirar a más, como es entroncar con familias en la cresta de la virtud cristiana, aquellas que cuentan con un santo de importancia entre sus parientes allegados, caso de los descendientes de las casas de los dos grandes santos jesuitas: San Francisco de Borja y San Ignacio de Loyola, proyecto que se llevó a cabo y de cuyas imágenes propagandísticas se tratará más abajo. Aquí, el mismo que se opone a las parejas mestizas ven con buenos ojos estos enlaces:

“...doña Juana Cuci Ocllo, coya, hija menor y lexítima de Topa Ynga Yupanqui, y doña Beatrís Quispi Quipe, hija lexítima de don Cristóbal Sayri Topa Ynga, muger del capitán Martín de [L]oyola, son rreynas y señoras.”⁴⁴

42 *Ibidem*, p. 857 (871 r).

43 *Ibidem*, p. 539 (553).

44 *Ibidem*, p. 758 (772).

De esta forma, en lo espiritual y lo material, la Compañía de Jesús aparece como el líder más idóneo para la consecución de la utopía cristiana nativa, y las joyas con las que se representan los protagonistas de estos eventos en las correspondientes pinturas propagandísticas, nos indican en qué manera esta imagen se ha depurado si se compara con los dibujos de 1615, cuando Guaman Poma fecha la crónica.

Sin embargo, como ya señalábamos arriba, a medida que avanza el tiempo, diríase que este mestizaje cultural retrocede: La nobleza india aparece cada vez más despojada de toda señal occidental, ofreciendo una imagen paulatinamente más próxima, hasta fundirse en la tradición prehispánica, salvo algunos signos cristianos que proclaman la vinculación espiritual de los pertenecientes a la casa real incaica. Así aparece la protagonista principal en la pintura alusiva a los desposorios de representantes de las casas de Loyola y Borja con las descendientes de los emperadores incas.

Semejante estilo de representaciones se relaciona también con las que podríamos denominar “retratos de la realeza incaica” realizados sobre todo en el s. XVIII.

El modelo femenino obvia la joyería europea, apoyándose únicamente en las joyas tradicionales indias (como la fíbula *tupu*). Un ejemplo algo anterior o prácticamente contemporáneo, sería el retrato de una *ñusta*, conservado en la colección del Museo Inca, Universidad Nacional San Antonio Abad de Cuzco.

Curiosamente, la joven representada aparece vestida con el traje nativo, ornado de *tocapus* (símbolos en marco cuadrangular) que, posiblemente contengan alusiones heráldicas. Sujeta su manto con un *tupu* que parece de plata, rematado por una flor, posiblemente la emblemática *cantuta*.

Nada más en lo que a joyas se refiere. Pero esta pintura, con parecer tan diferente al mundo europeo, toma del retrato de corte español los signos relacionados con la expresión de dignidad y poder, en una interesante mezcolanza: por una parte, el enano con parasol indica el alto rango de la representada; de otra, son recursos propios de la pintura española la presencia del sujeto en un interior, el blasón en la parte superior del cuadro, la postura en pie, con la mano posada sobre una corona (en este caso la *mascapaicha* encuadrada en una estructura simbólica) que, a su vez, reposa sobre un bufete, indicando el poder de despacho y ejecutivo.

En un amplio comentario de Luís Eduardo Wuffarden⁴⁵, se plantea la posibilidad de que esta pintura se correspondiera con una pareja masculina que representaría un *curaca*. En todo caso, la ausencia de joyas europeas otorga el protagonismo al *tupu*, elevándolo a signo distintivo de la mujer indígena y así aparece en la mayoría de retratos idealizados correspondientes a este género.

Sin embargo, cuando así conviene, se presentan similares personajes con una mezcolanza de joyas mestizas y europeas, o bien con sólo éstas últimas, como sucede en el conocido ejemplo, ya mencionado, de las pinturas que, en la Compañía de Jesús de Cuzco y su versión dieciochesca del beaterio limeño de Copacabana, entre otras copias (fig. 21), representan el enlace de la Casas de Loyola (de la que procede el fundador de la Compañía) y Borja con la descendencia de los emperadores incas.

La intencionalidad política de la cartela de la versión perteneciente a la Colección Pedro de Osma⁴⁶ no deja lugar a dudas:

“... D. Beltrán de Loyola caso con D^a Beatriz Ñusta Heredera y Princesa del Perv como hija de D Diego Ynga Su ultimo Rey...”

45 Wuffarden, Luis Eduardo, n° cat 21, pp. 160-163, en: Phips, Elena; Hecht, Johanna, Esteras, Cristina et alt., *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, Nueva York, New Haven y Londres, 2204.

46 V.V.A.A., *Arte y tesoros del Perú. Pintura virreynal*, Lima, MCMLXXIII, p. 108.

En el primer plano, se representa el matrimonio realizado en 1572, donde D^a Beatriz aparece vestida a la usanza inca, pero con anillos y manillas de perlas, además del tupu. El novio empuña el bastón de mando con la borla. A la derecha del espectador, otro matrimonio, el celebrado en 1622, de su hija Ana María Lorenza, ricamente ataviada y enjoyada a la española, con Juan Enríquez de Borja, éste con banda, cadena y venera de la Orden de Santiago (fig. 22). Lleva la novia un collar y cintura de oro con piedras, parecido, aunque más simple, al que luce la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III en algunos de sus retratos. La rosa del cabello contrasta con la falta de joyas en el cabello de su madre.

En el lienzo del beaterio, Doña Beatriz sólo lleva un tupu y su hija ostenta una versión fantástica del traje de corte español, y el collar de piedras rojas, quizás corresponda a joyas auténticas, con grandes rubíes engastados.

Estas pinturas, auspiciadas por los Jesuitas, servían de contrapunto social a la versión oficial, según la cual el Inca era el rey de España, por cuanto el Perú era uno de los reinos unidos al conglomerado de las Españas. La mención de Doña Beatriz como “heredera” la eleva a transmisora de derechos que, en principio, correspondían a la Corona.

En las galerías de retratos convencionales o series de los emperadores incas, realizadas a imitación de las galerías españolas de monarcas, la secuencia de personajes es mixta, ya que los reyes de España aparecen representados con el numeral correspondiente y, en este caso, también es una joya, el Toisón, la que simboliza el cambio de dinastía. Por tanto, es lógico que en toda esta pintura genealógica postincaica se extremen los signos identitarios nativos, ya que se trata, en definitiva, de personajes “pretendientes” o aspirantes al trono, en detrimento de la dinastía considerada oficialmente como legítima, lo que aporta un punto extra de subversión, en el que cada estamento social –y cada individuo– deberá, en los distintos momentos de la Historia, tomar partido.

Esta decisión se manifestará en una serie de signos, algunos muy directos, como las pretensiones sucesorias, pero, en otros casos, como sucedería paulatinamente con la burguesía criolla del virreinato peruano, la indumentaria y la joyería se irían alejando de las modas metropolitanas, creando un mestizaje propio, cada vez más general, aunque no exclusivo, ya que, en los retratos de la escuela de Lima, por poner un ejemplo, cuyo interés por las joyas y su fiel representación nos parece significativo, coexistirá el seguimiento de la moda peninsular y aún europea con la presencia de mezclas diversas, modelos nuevos, no presentes en la joyería de la metrópoli, o importaciones asiáticas en proporción cada vez mayor.

La tendencia hacia la representación indigenista está clara, y sus dos mensajes principales: sangre pura india y fidelidad al cristianismo, son apoyados visualmente por la joyería.

Así se aprecia en algunas en las ilustraciones de *El primer nueva corónica*, como las que presenta una pareja de nobles indios (fig. 23). Ambos personajes sujetan un rosario, posiblemente una rica joya pero, ante todo, emblema indicativo de la práctica cristiana, lo que a su vez, señala la voluntad, por parte de los dos personajes, él y ella, de apartarse de las creencias tradicionales de su pueblo, integrándose definitivamente en el sistema⁴⁷.

Aunque no es éste lugar para entrar en polémicas, no se puede dejar de anotar aquí la tesis defendida por Laura Laurencich⁴⁸ acerca de la verdadera identidad del autor de *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, ya que, según las fuentes inéditas denominadas “documentos Miccinelli”, sería

47 Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, págs 741 y 757 del manuscrito, Kongelige Bibliotek, Copenhagen.

48 Ver: Laurencih Minelli, Laura, (ed.) *Exsul Inmeritus Blas Valera Populo Suo e Historia et Rudimento Linguae Piruanorum. Nativos, jesuitas y españoles en dos documentos secretos del siglo XVII*, Bolonia, 2007.



Fig. 23. Poma de Ayala, Felipe Huamán, *El primer nueva coronica y buen gobierno*, 1615. Copenhague, Biblioteca Real (GKS 2232 4^a). Pág. 741 (757)

Blas Valera, un jesuita mestizo y emparentado con la aristocracia nativa, quien habría comprado el derecho a usar el nombre de Guaman Poma. El mismo Blas Varela confiesa haber sido el autor de las numerosas ilustraciones del texto, entre las que se encuentran las que comentamos, por lo que, de ser así, poco o nada hay de casual en esas representaciones y los comentarios que las acompañan. Todo ello se realiza en un ambiente de gran tensión entre la Provincia jesuítica de Perú y el Santo Oficio y el autor en estado de muerte jurídica, ya que pretendía mezclar elementos de la cultura inca con el cristianismo (movimiento Neo Inca-Cristiano)⁴⁹, afirmando que los indios eran los verdaderos dueños del Perú.

Va más lejos todavía cuando afirma que la conquista era nula al haber sido realizada mediante engaño, pues se acusa a Pizarro de eliminar a sus enemigos mediante envenenamiento y no por las armas. La inmersión en el neo indigenismo se apoyaba, entre otros recursos, en un nuevo concepto de imágenes en las que las joyas autóctonas jugarían gran importancia.

En este debate visual, se intentará asimilar incluso personajes sagrados, como María, José y el Niño Jesús, o santos, como San Isidro, presentándolos a lo nativo. Jesús con la mascapaicha o borla privativa del Inca, sustituye “de facto” al monarca español en el imaginario popular, y su peculiar imagen se ha querido vincular a grupos más o menos opacos como la Cofradía de Jesús de Cuzco.

49 Laurencich Minelli, Laura, “Las actas del coloquio Guaman Poma y Blas Valera. Tradición Andina e Historia Colonial: nuevas pistas de investigación. Una nota”, 2002, en: www.ucm.es/info/especulo/numero20/act_colo.html



Fig. 24. Alonso Chiguan Inga (finales s. XVIII). Escuela cuzqueña. Museo Inca del Cuzco.

rio de joyas de oro, comenzando por la gruesa cadena que sostiene un pectoral en forma de sol, los brazaletes, orejeras y mascarones al estilo de las armaduras renacentistas, además de una cruz del mismo metal, que enarbola y las armas que aparecen sobre el bufete. De nuevo, su aparente sumisión, relatada en la cartela, y su gesto, algo teatral, de sujetar la cruz en alto, sirven de coartada a algo potencialmente subversivo, como es el uso de la borla real, proclamándose nieto del tercer inca e intentando, mediante la acumulación de joyas exóticas, unificar su doble condición de príncipe guerrero y obediente súbdito del rey.

Sirvan estos ejemplos para demostrar cómo las joyas pueden ser, además de objetos preciosos y codiciados, elementos visuales de propaganda política. En el caso de América, además, se han convertido muchas de ellas en signos de identidad, expresión de ideas y anhelos no expresados mediante la palabra.

También en las series de emperadores incas realizadas durante o con posterioridad a las guerras de independencia se suprime la figura de los monarcas españoles, como sucede con la Genealogía firmada por Marcos Chilitupa en 1837, donde “El libertador de Perú” –quizás José Sanmartín– se presenta como sucesor imperial⁵⁰.

En cuanto a los retratos individuales, el de la colección del Museo Inca de Cuzco, que representa a Marcos Chiguan Topa (fig. 2), es obra cuzqueña realizada en torno a 1740-50, donde el personaje dota a su vestimenta de la apariencia de los retratos de corte españoles de finales del siglo XVII, con un collar del que cuelga una imagen de la Purísima, quizás en alusión a los votos inmaculistas, banda de filigrana oriental, recogida en dos vueltas y rico cinturón quizás demasiado ancho y elaborado para el gusto español.

Su pose, sin embargo, es ambigua, pues con la mano derecha sujeta un pendón con las armas de Castilla y con la izquierda un guante, signo de su renuncia a la resistencia armada y fidelidad a la Corona, lo que puede servir de contrapunto al hecho de usar un tocado con la mascapaicha.

Otro ejemplo, este aún más curioso, lo constituye una pintura de mediados del siglo XVIII, el retrato de Alonso Chiguan Inga (fig. 24), existente en la misma colección, donde el personaje, tocado también con la mascapaicha, luce todo un muestrario

50 Majluf, Natalia, n° cat. 157, pp. 365-367, en: Phips, Elena; Hecht, Joanna; Esteras, Cristina et al., *The Colonial...*