

Las joyas en la pintura quiteña del siglo XVIII

María Jesús Mejías
Universidad de Sevilla

El hombre siempre se ha sentido impulsado por el deseo de parecer más bello y atractivo, creando un mundo de simulación donde las joyas tienen una finalidad decorativa y simbólica, ya sea religiosa, profiláctica o emblemática. Las joyas funcionan como elementos que construyen la apariencia y la imagen de una sociedad, tanto pública como privada, reflejando la evolución de sus gustos y sus tendencias, de sus obsesiones y tradiciones. La sociedad quiteña del siglo XVIII, activa, dinámica y en busca de la consolidación del poder local, sigue marcadamente guiada por una elite que tiende a redefinirse apropiándose de gran parte de los privilegios de la nobleza como el derecho a participar de la moda y a llevar joyas. La moda se convierte en otro indicativo de la distinción social, y las joyas en las protagonistas, aún siendo un siglo de depresiones económicas y desastres naturales. La importancia que las gentes de Quito dan a la indumentaria y al ornato, queda reflejada en las relaciones de los visitantes y residentes extranjeros. Las obras de Antonio de Ulloa, y del jesuita Gian Doménico Coleti nos describen una sociedad de diferencias, donde cada grupo social muestra su identidad a través del traje y sus complementos¹. Además, aluden explícitamente a la gran cantidad de plata labrada que poseían determinadas iglesias y que mostraban en las funciones solemnes, y fiestas, sirviendo de majestad al culto divino y de ostentación de sus bienes².

José Gabriel Navarro en su libro *Artes Plásticas Ecuatorianas*³, también insiste en la riqueza de la sociedad quiteña, refiriéndose, concretamente, al uso desmesurado que ésta hace de las joyas. Para ello toma como referencia lo relatado por Jules Melliet, viajero francés que, a principios del siglo XIX, recorrió muchos puntos de América, entre ellos la Real Audiencia de Quito. La riqueza de la indumentaria de las señoras principales queda atestiguada en los tejidos, en los adornos para pelo y en la generosidad de joyas utilizadas. Las guayaquileñas y las quiteñas usaban sombreros guarnecidos de perlas y cadenas de oro de galones de plata, de cintas y plumas, además de alhajas de oro y pedrería de gran valor⁴.

Las dificultades para el estudio de la joyería quiteña del siglo XVIII son las mismas que podemos encontrar en otras áreas hispanas. La “escasez” de piezas conservadas y la dificultad de acceso a las existentes tanto en colecciones privadas como públicas, hacen necesario una primera aproximación

1 Las costumbres de los habitantes de Quito en el siglo XVIII pueden ser analizadas a través de dos fuentes: *La relación de viaje a la América Meridional* (1748) de Antonio de Ulloa, y *Il Gazzetliere Americano* (1763), atribuido a Gian Doménico Coleti. Cfr. Toscano, Humberto (ed.): *El Ecuador visto por los extranjeros (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)*. Quito, 1960. Espinosa Apolo, M.: *Quito según los extranjeros. La ciudad, su paisaje, gentes y costumbres observados por los viajeros extranjeros. Siglos XVI-XIX*. 1996.

2 De Ulloa, Antonio: *Viaje a la América Meridional*. Tomo I, Libro V, Capítulos IV y V. Edición de Andrés Saumell. Madrid, 1990, pp. 333- 361.

3 Véase Navarro, J. G.: *Artes Plásticas Ecuatorianas*. Quito, 1952 (1985, 2ª ed.), pp. 211-212. Lamentablemente, no cita la fuente respectiva para localizar estas “Memorias”. Esta referencia ha sido reproducida posteriormente en Kennedy, A. (ed.): *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. 2002, p. 126.

4 Véase en Freire Rubio, Edgar (comp.): *Quito. Tradiciones, testimonio y nostalgia*. 2002, Tomo I, p.s 58-72, el texto de Navarro, J. G.: “Las Artes Menores de Quito”, donde se vuelve a citar a Jules Melliet como fuente para describir el uso, y abuso, de las joyas en la sociedad quiteña de finales de la etapa virreinal.

a través de la pintura, testimonio gráfico y valioso que nos aporta información tanto de los aspectos formales como del comportamiento social. El estudio sistemático de la joyería pintada, en general, se inicia en 1960 con un artículo de Jesús Hernández Perera en el que aborda el amplio repertorio de joyas representadas en la pintura de Velázquez⁵. A éste le han seguido un extenso número de trabajos que aún siguiendo las pautas analíticas del anterior, han ido introduciendo y profundizando en otros parámetros como las procedencias geográficas y las influencias estéticas⁶. La pintura, junto a los ejemplares físicos, los diseños coetáneos de las obras y la documentación escrita, se ha convertido en una fuente de referencia para el estudio de la joyería.

Tradicionalmente se ha estimado que la pintura barroca en la Audiencia de Quito se inicia con la figura de Miguel de Santiago, consolidándose a lo largo del siglo XVIII⁷, incluso pudiéndose alargar hasta el primer cuarto del siglo XIX pero conviviendo con principios neoclásicos. A pesar de que documentalmente están registrados un gran número de pintores, lo cierto es que existe una gran cantidad, hasta el momento, de obra anónima, que no se ha podido relacionar con éstos⁸, lo que dificulta el historiar las piezas. Asimismo, los temas iconográficos se centran en la comprensión de lo sagrado, representando los misterios, los dogmas y las vidas de los personajes bíblicos, de los santos y de las autoridades eclesiásticas, y, por supuesto, a la Virgen en sus distintas advocaciones. Como consecuencia del proceso de secularización que, poco a poco, se va produciendo en la sociedad quiteña a partir de mediados de la centuria, se explica la presencia de los temas profanos. La vida cotidiana se introduce a través del retrato que profundiza en la idea de autoridad, tanto eclesiástica como civil. A pesar de que éstos no son muy abundantes, si se han conservado un número suficiente de obras para poder afirmar que mientras los miembros de la alta jerarquía eclesiástica suelen representarse de forma individualizada, los de la elite civil prefieren aparecer como devoto o donante junto a una imagen de su devoción.

5 Hernández Perera, J.: "Velázquez y las joyas", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1960, Tomo XXXIII, números 129-132, pp. 251-286.

6 Sirvan de ejemplos, Sanz, M. J.: "Las joyas en la pintura de Murillo", *Goya*, Madrid, 1982, números 169,170, 171, pp. 113-121; "Las joyas en la pintura del siglo XVII, *II Jornadas del Barroco en Andalucía*, Córdoba, 1984-85; "Las joyas en los retratos reales de la Academia de Medicina de Sevilla", *Memorias Académicas de la Real Academia de Medicina de Sevilla*, Sevilla, 1986; "Joyería nobiliaria y popular en los retratos de Corte del siglo XVI", *Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Congreso Nacional, Madrid, 1991, edi. 1994; "Las joyas en la pintura de Velázquez", *Goya*, Madrid, 2000, números 277-278, pp. 240-251; "Las joyas en la pintura del Museo de Bellas Artes de Sevilla", en González Gómez, J. M. y Mejías Álvarez, M. J. (eds). *Estudios de Historia del Arte Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, en prensa. Mcconell, S.: *Metropolitan Jewelry*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1991. Autin Graz, M. CH.: *Jewels in painting*. Milán, 1999. Ríos Lloret, R.E., y Vilaplana Sanchís, S.: *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana, siglos XV a XVIII*. Cat. Exp. Valencia, 2000. Arbeteta Mira, L.: "Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada", *Anales del Museo de América*, Madrid, 2007, n° 15, págs. 141-172. Horcajo Palomero, N.: "Joyas pintadas. Otra forma de ver las joyas", en Rivas Carmona, J. (coord): *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 287-303. Fajardo de Rueda, M.: "El retrato y la joyería", en *Oribes y plateros en Nueva Granada*, León, 2008, pp. 247-253.

7 Entre los numerosos estudios sobre el arte colonial quiteño, y especialmente sobre la pintura, pueden citarse Vargas, J. M.: *Arte quiteño colonial*, Quito, 1944. Navarro, J.G.: *Artes Plásticas Ecuatorianas*. Primera edición México, 1945, y 2ª edición Quito, 1985. Jijón y Caamaño, J.: "Arte quiteño", en *Jacinto Jijón y Caamaño*. Colección de textos recopilados por J. Tobar Donoso, Quito, 1960, pp. 415-475. *Colonial Art of Ecuador*. Catálogo de exposición. Washington, 1968. Navarro, J.G.: *La pintura del Ecuador del XVI al XIX*. Quito, 1991. Kennedy Troya, A.: "Escultura y pintura barroca en la Audiencia de Quito", en Gutiérrez, R. (Coord.): *Barroco iberoamericano de los Andes a las Pampas*. Barcelona, 1995, pp. 139-157. Escudero Albornoz, X.: "Pintura quiteña", en escudero Albornoz, X y Vargas, J. M.: *Historia y Crítica del Arte Hispanoamericano. Real Audiencia de Quito (Siglos XVI, XVII y XVIII)*. Quito, 1999 B, pp. 25-31. Kennedy, A. (ed.) *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. 2002. Morán, N. y Moreno, J.: "Arte Virreinal ecuatoriano", en *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Madrid, 2007, pp. 37-44.

8 Costales Samaniego, A.: "El Arte de la Real Audiencia de Quito. Artistas y artesanos desconocidos de la escuela quiteña", en Fernández-Salvador, C. y Costales Samaniego, A.: *Arte Colonial Quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito, 2007, 207-256.

La interpretación que de las joyas nos ofrece la pintura dieciochesca quiteña es bastante realista, aún estando condicionada por la imaginación artística del pintor. En la mayoría de los casos se trata de joyas más reales que “imaginadas”, en las que se pueden apreciar claramente la influencia europea. No olvidemos que, en líneas generales, la elite quiteña siguió fiel a la moda española peninsular aunque con las consabidas interpretaciones que conllevó el desarrollo de modelos propios basados en algunas novedades y en el gusto por la pervivencia de algunos elementos arcaizantes o de herencia indígena. La pintura anónima de *la Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco*⁹, aunque fechada en la segunda mitad del siglo XVII, nos sirve para introducirnos en el análisis de las joyas.

La *Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco*, se presenta coronada con una pieza compuesta de un alto aro, canasto, *cestillo o coronel*, adornado por series de bandas que lo cubren, uniéndose en un punto superior rematado por una bola del mundo y una cruz. Se encuentra decorada con ces de desarrollo vegetal y con algunos cabujones que parecen ser de piedras preciosas. El modelo corresponde al tipo de corona cerrada, llevadas por emperadores como símbolo de su poder universal, y aunque se usaron en Europa desde la Baja Edad Media, no es hasta el siglo XVI cuando se generaliza este tipo en las imágenes marianas como signo de prestigio y de realeza. El modelo se acerca a los de la platería española de fines del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII, entre las hay que destacar la de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real, la de la Caridad de Illescas, la de Nuestra Señora del Sagrario de Cuenca o la desaparecida de la Virgen del Sagrario de Toledo, así como la pequeña corona de Niño Jesús conservada en el Museo Lázaro Galdiano (nº de inventario 2.407) realizada en bronce dorado¹⁰. Pero el paralelismo más claro se encuentra en la corona de la Virgen del Rosario de Carmona¹¹, realizada en 1640, obra de excepcional calidad técnica y artística, que incorpora piedras y esmaltes a su decoración.

Su traje y el del Niño, se adornan con abundantes piezas de joyería e hilos de perlas. Predominan las piezas devocionales, fundamentalmente medallas, y alguna cruz.

Las medallas han sido a lo largo de la historia de la joyería española unas de las tipologías más numerosas y variadas, especialmente durante el siglo XVII. Como elementos de propagación de la fe católica mostraban tanto efigies devocionales, símbolos eucarísticos, como anagramas de Jesús y de María. Además, podían adoptar diferentes formas de marcos y perfiles, cuadrados y rectangulares, hexagonales u octogonales, redondeados y ovales, con o sin “pezuelos”. Hacia 1620 aparecen modelos triangulares, en alusión a la Santísima Trinidad, llamados *firmez*¹². Una versión más compleja de las medallas es el llamado *medallón-relicario*, joya en forma de caja pequeña y chata que alberga algún tipo de iluminación religiosa, otros objetos de recuerdo o incluso una pequeña reliquia, de ahí la adopción del nombre. Suelen ser de oro con decoración de esmaltes aunque también son abundantes los elaborados, total o parcialmente, con cristal de roca. En el vestido de la citada Virgen se pueden observar varios tipos muy cercanos a piezas conservadas en España, especialmente a las de la colección del Museo Lázaro Galdiano¹³.

Asimismo, la cruz, como insignia del cristiano, siempre ha estado presente en el ornato personal, existiendo una gran cantidad de variantes, con o sin la efigie de Cristo. La que se representa en la

9 Óleo sobre lienzo (165'5 X 103 cm.). Museo Fray Pedro Bendón, Convento de Santo Domingo. Reproducido y publicado en Kennedy, A.: *El Arte de la real Audiencia de Quito, siglo XVII-XVIII*. 2002, p. 78, figura 45.

10 Arbeteta, L.: “*Sacra Regalia*: los signos de la realeza en las imágenes marianas” en *Goya*, nº 305, Madrid, 2005, pp. 68-80.

11 Mejías Álvarez, M.J.: *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona, 2001, p. 324.

12 Estos medallones triangulares con motivos calados se encuentran muy bien representados en los *Llibres de Passanties* del gremio de la ciudad de Barcelona, conservados en el Museo de Historia de la Ciudad. Entre los dibujos de los exámenes cabe destacar los de Pau Garba, Francesch Cobera y de Antonio Pons, de 1617 y 1619, respectivamente. Cfr. Müller, P.: *Jewels in Spain, 1500-1800*. Nueva York, 1972, pp. 118-120.

13 Cfr. Arbeteta, L.: *El Arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Madrid, 2003. pp. 97-125.

falda de la Virgen de Rosario corresponde a uno de los tipos más frecuentes realizados entre 1630 y 1680, usado como joya pectoral. Se trata de una cruz latina ejecutada con hileras de piedras biseladas sobre los brazos, adornada con pequeñas cresterías. En cuanto a las piedras, se emplean muy diversas tanto en calidad como color, siendo las más habituales las esmeraldas. En España se conservan bastantes ejemplares tanto en tesoros marianos (Virgen de Gracia de Carmona, Sevilla; Virgen del Pilar, Zaragoza) como en colecciones museísticas (Fundación Lázaro Galdiano, Museo Cerralbo, Museo de América, entre otras).

La Virgen además de las joyas de carácter devocional, se adorna con otras de carácter profano como los collares de perlas que tercián desde su hombro, y el joyel, o *rosa*, del cuello del vestido. Estas joyas hacen referencia a la moda de la corte española del segundo tercio del siglo XVII, en la que desaparece la gola y se amplían los escotes, como se puede apreciar en los retratos de las infantas María Teresa y Margarita realizados por Diego Velázquez. En ambos retratos, las infantas lucen joyeles de gran tamaño sobre lazo de tejido¹⁴, al igual que vemos en la pintura quiteña, aunque en este caso la pieza de joyería es de reducido tamaño, y un tanto idealizada por el artista, a pesar de que en estas joyas se pueden advertir tres modelos fundamentales¹⁵. Un primer tipo que adopta claramente una forma redondeada, o levemente ovalada, otro que se compone con estructura de lazo con puntas más o menos entrelazadas y levemente curvadas hacia abajo, denominadas *corbatas*, y, por último, el que se configura en forma acorazonada. La *rosa* de pecho representada en esta pintura quiteña corresponde al tipo circular sin copete, de gran desarrollo a lo largo del siglo XVII en la Península, conservándose bastantes ejemplos físicos tanto en el Museo Arqueológico Nacional como en el de Artes Decorativas, y en diversos tesoros marianos como el de la Virgen de Gracia de Carmona¹⁶. Joyas de este tipo también las podemos encontrar en la representación de la Virgen de El Quinche que aparece en la anónima obra del *Milagro de Nuestra Señora de El Quinche al cobrador de tributos don Fernando de Merizalde y su esposa doña María Josefa Aguado*¹⁷, aunque en esta ocasión, de tres de ellas penden unas espectaculares perlas piriformes tal como aparecen en los retratos de Velázquez de doña Margarita de Austria y doña Isabel de Borbón, ambos del Museo del Prado.

El Niño que porta una gran cruz, símbolo de su martirio, se viste con un traje también inspirado en la moda de la Corte, portando en su pecho una medalla triangular, o *firmeza*, sujeta con lazada de seda, que sin duda sirve de recordatorio del misterio de la Santísima Trinidad. Muy interesante por lo ajena en su iconografía, es la banda roja con disco dorado que rodea su cabeza, con pequeño penacho. Sin duda, se trata de una joya inspirada en el tradicional *mascapaycha*, usado por la nobleza inca en época virreinal como signo de identidad étnica y social¹⁸. Pocas evidencias gráficas se han conservado de esta manipulación cultural del símbolo real inca, fruto de los métodos sincréticos de aculturación y evangelización. En la pintura virreinal peruana podemos encontrar dos ejemplos, aunque debieron ser muchos más, donde se representa al Niño Jesús Inca¹⁹ como Salvador del Mundo, bendiciendo

14 Sanz, M.J.: “Las joyas en la pintura de Velázquez”, *GOYA*, números 277-278, Madrid, 2000, pp. 240-251.

15 Mejías Álvarez, M. J.: “Evolución de las joyas de pecho en el barroco español: de la *rosa* al peto”, en Rivas Carmona, J. (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2007*, Murcia, 2007, pp. 471-482.

16 Sanz Serrano, M. J.: “El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona”, en *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona, 1990, pp. 71-123.

17 Óleo sobre lienzo 188 x 188 cm. El Quinche, Santuario de Nuestra Señora de El Quinche. Reproducido en Kennedy, A.: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVI-XIX*. Madrid, 2002, p. 51, figura 27.

18 Véase representado en Guamán Poma de Ayala, F.: *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, lámina 364 “Consejo real del reino”. The Royal Library, Dinamarca. Para un análisis de su expresión semiótica de identidad y su manipulación cultural cfr. Dean, C.: *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cusco Colonial*. Lima, 2002. Decoster, J. J.: *Incas e indios cristianos: Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes Coloniales*. Cuzco, 2002; “Identidad étnica y manipulación cultural: la indumentaria inca en la época colonial”, en *Estudios Acatameños*, n° 29, pp. 163-170.

19 Véase Mújica Pinilla, R.: “El Niño Jesús Inca y los jesuitas en el Cusco Virreinal”, en *Cat. Exp. Perú Indígena y Virreinal*, Madrid, 2005, pp. 102-112; “El Niño Jesús con la corona imperial inca y el ajuar de sacerdote católico”, en *Cat. Exp. Revelaciones. Las Artes en América Latina, 1492-1820*. México D.F., 2007, pp. 468, figura VI-117.

con la mano derecha, vistiendo traje híbrido de rey inca y sacerdote católica, con *mascaypacha* real y capa y túnica dorada de obispo. El más antiguo, de finales del siglo XVII o principios del XVIII, se encuentra en la actualidad en paradero desconocido, aunque se sabe que perteneció a las monjas agustinas de Potosí, y el otro, realizado en el siglo XVIII, forma parte una colección privada de Lima.

De las joyas devocionales la mejor representada, tanto en las pinturas de temática religiosa como profana, es la *cruz pectoral*. A pesar de los diferentes modelos que se generan a partir del primer tercio del siglo XVII, las cruces pintadas quiteñas, más idealizadas que reales, se ajustan al tipo de cruz latina, sin la efigie de Cristo, con brazos rectos, sección cuadrada, pudiendo llevar, o no, remates en forma de perillas o flores de lis, y crestería. Parecen estar realizadas en oro con piedras preciosas, especialmente esmeraldas de talla en tabla, y montura embutida en cajuelas. Estas cruces muy en boga en el ornato personal de la población civil en la Europa del siglo XVI y XVII, dejaron de estar de moda durante el siglo XVIII, quedando su uso relegado a las dignidades eclesiásticas.

En el cuadro titulado *Examinación de un joven músico*²⁰, se representa una escena religiosa con la excusa de la prueba musical. Aparece el examinando de rodillas en actitud orante junto a sus partituras musicales e instrumento, enmarcado por la figura de San Pedro y de Santa Magdalena de Pazzi, santa carmelita muerta en 1607 y canonizada en 1669. Sobre ellos, en el plano medio de la composición se representa al rey David y a santa Cecilia, patrona de la Música, tocando el arpa y el órgano, respectivamente; asimismo, en medio de ambos, aparece el santo carmelita, San Ángel de Sicilia con palma, corona de espinas y ostensorio en las manos, símbolos que aluden a su martirio. En la parte superior, entre figuras angélicas, se halla la Virgen, coronada y de rodillas, observada atentamente por las figuras de la Trinidad.

De todas las figuras que componen la escena sólo presentan algún tipo de joya, San Pedro y santa Magdalena de Pazzi. El Santo, con báculo y pez alusivo a su condición de “pescador de almas”, lleva colgada, de una cadena, una cruz, que se adivina con piedras engastadas y remates de perinolas, modelo típico de la primera mitad del siglo XVII. La cadena, gruesa y robusta, parece que deriva de las cadenas vigentes durante el siglo XVI y primera mitad del siglo XVII, que solían colocarse terciados sobre el hombro, o en la cintura, usándolas fundamentalmente los hombres, y en ocasiones las mujeres. En líneas generales, existen dos tipos básicos con sus posibles variaciones, las cadenas compuestas por eslabones macizos de forma geométrica y esmaltados por las dos caras, o las realizadas en filigrana de oro a base de eslabones de perfil cilíndrico, y en ocasiones, también lobulados, documentadas como elaboradas en Oriente, “*de la China*”²¹. En el joyero de la Virgen de Gracia de Carmona se conservan dos piezas que se ajustan a cada uno de los modelos descritos²², mientras que en el Metropolitan Museum de Nueva York y entre las piezas halladas en el pecio del navío *N^a S^a de la Concepción*, naufragado en 1638, existen varios ejemplares de eslabones de filigrana²³. A través de varios ejemplos conservados en la Península podemos llegar a imaginar la verdadera apariencia de la cadena quiteña, que podría estar entre el fragmento conservado en la colección del Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid²⁴, o las que pertenecen a San Fermín²⁵. La primera, de filigrana de oro,

20 Obra anónima de la segunda mitad del siglo XVIII, que se encuentra en el Museo Nacional de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Reproducido en Kennedy, A. (ed.): *Opus cit.* p. 30, figura 11.

21 Véase, Arbeteta Mira, L.: “Influencia asiática en la joyería española. El caso de la joyería india”, en Rivas Carmona, J. (ed.): *Estudios de Platería*. Murcia, 2009, pp. 123-145.

22 Sanz Serrano, M.J.: “Las joyas de la Virgen de Gracia de Carmona”, en *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona, 1991, pp. 71-123.

23 Chadour, B.: “The Gold Jewellery from the Nuestra Señora de la Concepción”, en *Archeological report. The recovery of The Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepción*, Vermont, 1990, pp. 133-396.

24 Reproducida en Arbeteta, L.: “La joyería: manifestación suntuaria de dos mundos”, en *Cat. Exp. El oro y la plata de las Indias en época de los Austrias*. Madrid, 1999, pp. 429, n^o cat. 254.

25 Véase Heredia, C. Orbe Sivatte, M. y Orbe Sivatte, A.: *Arte Hispanoamericano en Navarra*. Navarra, 1992, p. 178. Heredia, C.: “Ejemplos de mecenazgo indiano en la Capilla de San Fermín de Pamplona”, en *Anuario de Estudios Americanos*, XLVI, Sevilla, 1989, pp. 409-421.

se ajusta al modelo más simple de las elaboradas en Oriente mientras que las segundas, procedentes de dos legados indios de la primera mitad del siglo XVIII, están compuestas por eslabones dobles, esferoides y calados, de formatos variados, tanto tetralobulados como circulares y romboidales. Por otra parte, la santa carmelita sólo lleva, en el arranque del cuello, un convencional y sencillo collar de perlas, tipo que a medida que avanza el siglo XVIII irá subiendo por el cuello en su colocación.

En otra pintura de temática religiosa que se encuentra en el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, aparece San Eloy, patrón de los plateros, con una gran cruz pectoral. El Santo, en el centro de la composición, rodeado de distintos personajes bíblicos y santos relacionados con la orfebrería²⁶, vestido como obispo con su báculo y en actitud de bendecir, descansa sobre una peana, bajo la cual, en el ángulo inferior izquierdo, se representa el retrato del donante, el platero Vicente López de Solís, desprovisto de joyas. Aunque la obra fue realizada, en 1775, por el pintor Bernardo Rodríguez, uno de los pintores más conocidos de la época, la cruz pectoral de San Eloy responde a uno de los tipos del segundo tercio del siglo XVII. Se trata de una cruz latina, con frente cuajado de piedras, quizás esmeraldas, talladas en tabla, o a bisel, y con montura embutida, llamada en el siglo XVII labor de *engastería*, y rodeada de una crestería calada. La novedad de esta pieza se encuentra en el ensanchamiento acorazonado que presenta en la base, simbolizando el corazón y la cruz de Cristo unidos. Esta variación del modelo no era del todo inusual, pues se han conservado algunas piezas que así lo demuestran, como la existente en el tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona (Sevilla)²⁷. También en el llamado *Libro de dibujos del joyel de Nuestra Señora de Guadalupe* de Cáceres, se halla dibujada en el folio 37v una pieza semejante que según consta en la leyenda adjunta, fue donada en 1622 por el obispo de Segovia²⁸, lo que sugiere que el modelo era ya habitual a principios del siglo.

El obispo de Quito, don Pedro Ponce Carrasco²⁹, en un retrato realizado en 1769 por Francisco Albán, representado en actitud de bendecir, porta una cruz pectoral³⁰ sujeta con gruesa cadena. Aunque el artista descuida los detalles, parece que se compone de grandes eslabones, pudiendo ser calados o de filigrana siguiendo los modelos imperantes de los siglos XVI y XVII. La cruz representada se ajusta a los modelos seiscentistas de cruz latina, con frente de piedras de tallas muy simples, a bisel, montadas en engaste embutido, apoyada sobre un pie en forma de rombo colocado de suerte que uno de sus ángulos agudos queda por pie y su opuesto por cabeza, disposición que deriva de los modelos de pies con piedra en talla pentagonal propios de las cruces de finales del siglo XVI. En cuanto a los paralelos de este tipo, hay que buscarlos en las piezas conservadas en la Península, algunas de ellas catalogadas como piezas procedentes de las Indias Occidentales, tal es el caso de la cruz, número de inventario 709, del Museo Lázaro Galdiano³¹, y otras, claramente, procedentes del

26 Los personajes que acompañan al Santo se encuentran identificados a través de las leyendas que poseen las cartelas que los acompañan. Inscripciones: “Moisés/Besel el artífice del Arca del Testamento/El Santísimo Hiramarte de el templo de Salomón/Salomón/Oliaf hizo el candelero de las 7lucos/Tare padre de Abrahan ysigne platero inventor de la moneda/S. Dunstano, arzobispo platero/S. Anastasio carmelita platero/Gloriosos San Eloi obispo y platero portentoso en milagros, a devoción de D. Vicente Lopes de Soliz. Cfr. Verdi Webster, S.: “Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la colonia”, en Kennedy, A.: *Opus cit.*, pp. 77-79, figura 44.

27 Sanz Serrano, M.J.: “El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona”, en *La Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona, 1990, pp. 75-76 y 108, figura 2, número de catálogo 4.

28 Reproducido en Arbeteta, L.: “La joyería: manifestación suntuaria de dos mundos”, Cat. Exp. *El Oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid, 1999, p. 430.

29 Sobre la figura del obispo don Pedro Ponce y Carrasco (Sevilla ca.1722-Quito 1776), véase Saranyana, J. I y Alejos Grau, C.: *Teología en América Latina: Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia (1665-1810)*. Madrid, 2005. Vol. II/1, p. 476.

30 Museo de América, número de inventario 70. Arbeteta, L.: “Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada”, en *Anales del Museo de América*, nº 15, Madrid, 2007, p. 150, figura 12.

31 Arbeteta, L.: “La joyería: manifestación suntuaria de dos mundos”, en Cat. Exp. *El oro y la plata de las Indias en época de los Austrias*. Madrid, 1999, pp. 431-440, nº cat. 255, p. 704. *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Segovia, 2003, nº cat. 130, p. 160.

virreinato del Perú, donadas por indianos. Heredia, Orbe y Orbe³² han documentado una pieza labrada en Lima y enviada en 1730 por el virrey del Perú, José de Armendáriz, a Pamplona para honrar a San Fermín, que de no existir la prueba documental hubiera pasado por obra realizada en algún taller peninsular. Asimismo, del tesoro rescatado del galeón “Nuestra Señora de Atocha”³³, hundido en 1622, se conserva, en Mel Fisher Maritime Heritage Society Museum, una cruz de traza y diseño similar a las anteriores, cuyas esmeraldas proceden de las minas del distrito de Muzo en Colombia.

En la Sala Capitular del Cabildo Eclesiástico se encuentra un *retrato de don José Pérez Calama*³⁴, obispo de Quito entre 1791 y 1792, y notable precursor del pensamiento pedagógico ilustrado. El singular clérigo lleva, sujeta con cadena una cruz pectoral. La cadena, fina y sin detallar por el anónimo artista, no parece obra notable, no así la cruz que introduce algunas tendencias estéticas de finales del siglo XVIII. Se trata de una cruz latina de brazos rectos, con piedras engastadas al frente y remates bulbosos que parecen ser calados. La novedad está en la presencia de haces de rayos biselados, y de distintos tamaños, que nacen de los ángulos que forman la intersección de los brazos, semejantes a los que a mediados de la centuria se utilizan en piezas de platería como viriles, ráfagas o potencias.

Las joyas femeninas se encuentran ampliamente representadas en la pintura quiteña tanto en las escenas de temática religiosa como en las civiles. Se plasman con gran realismo, ajustándose a los modelos utilizados en Europa, con algún ligero desfase temporal. Entre los tipos más usados por las damas de la elite quiteña nos encontramos con las denominadas *joyas de pescuezo*, los *carcanes*, las *manillas*, los pendientes en sus diversas modalidades, y los adornos para el pelo (*chispas*, *clavos o airones*). Junto a estos modelos dieciochescos, también suelen llevar joyas que se ajustan a modelos del siglo anterior como cruces de *engastería* o medallones-relicarios, e incluso modelos heredados de la tradición prehispánica como prendedores o *tupus*.

En el convento del Carmen Alto³⁵, en las paredes de la galería superior del claustro se conservan una serie de frescos con representaciones de la vida de Santa Teresa. Este convento carmelita, conocido también como el Carmen de San José, fue establecido en 1653 en la casa que había pertenecido a Santa Mariana de Jesús, concluyéndose la obra material de su iglesia en 1689, mientras que la fachada no estará terminada hasta 1765. Estas pinturas murales, realizadas en el siglo XVIII, aportan una indudable información general sobre la elite quiteña, sobre sus trajes y sus joyas. De la serie nos interesan las tres composiciones que mayor información nos ofrecen al respecto: Santa Teresa ingresando al convento (Fig. 1), la Santa realizando un milagro contemplado por unas damas (Fig. 2), y la Santa recibida en el cielo por la Virgen y Jesús (Fig. 3).

En la escena en la que se muestra la llegada de Santa Teresa al convento para tomar los hábitos, siendo recibida por un grupo de tres mojas, la Santa viste a la moda del siglo XVIII, como si se tratara de una dama de la alta sociedad quiteña del momento. Ataviada con un vistoso traje de flores, se adorna con una serie de joyas ricas pero de uso cotidiano, complementando su aderezo con un abanico, elemento que entre las damas españolas era usado desde el siglo XVII como podemos apreciar en el cuadro de Velázquez, *Señora con abanico*, de 1650³⁶. Su cabeza se adorna con *agujas o alfileres*, también llamadas *chispas* o *clavos*, que consiste en unas finas varillas de metal, o agujas,

32 Heredia, C. Orbe Sivatte, M. y Orbe Sivatte, A.: *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Navarra, 1992, p. 178, figura 119.

33 Véase Duncan Mathewson III, R.: *El Tesoro de Atocha. Una aventura arqueológica de 400 millones de dólares*. Barcelona, 1988.

34 Para profundizar en la figura de Pérez Calama véase Freile Granizo, C.: “Mons. José Pérez Calama, obispo de Quito (1740-1793)”, en *Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana*, nº 13, Quito, 1993.

35 Véase Pacheco Bustillos, A.: *Historia del convento del Carmen Alto*. Quito, 2000.

36 Se encuentra en la Colección Wallace de Londres.



Fig. 1. Santa Teresa ingresando al Convento. Pintura Mural, Convento del Carmen Alto, Quito



Fig. 2. Santa Teresa realizando un milagro. Pintura Mural, Convento del Carmen Alto, Quito



Fig. 3. Santa Teresa recibida por la Virgen y Jesús. Pintura Mural, Convento del Carmen Alto, Quito

rematadas por un motivo en forma de flor de pedrería, o esmalte. Estas piezas que podían adoptar distintas formas como flores, pájaros, corazones, medias lunas, mariposas y otras, podían incorporar a la aguja de metal un pequeño muelle que con el movimiento, oscilaban y brillaban, recibiendo de esta manera el nombre de *tembleque o tembladera*. Estos adornos para el cabello se ponen de moda en el siglo XVIII, perdurando a lo largo del siglo XIX, pero eran ya usados por las damas españolas desde mediados del siglo XVII según describe Madame d'Aulnoy en su retrato de la vida española³⁷, adoptándolos la reina María Luisa de Saboya, primera esposa de Felipe V, a principios del siglo XVIII. Este mismo tipo de adorno para el cabello podemos encontrarlo en las pinturas de Vicente Albán, *Sra principal con su negra esclava y Yapanga de Quito*, de 1783, conservados en el Museo de América de Madrid³⁸, y en el retrato de doña María Josefa Aguado que aparece en la pintura anónima de la segunda mitad del siglo XVIII, *Milagro de Nuestra Señora de El Quinche al cobrador de tributos del Fernando de Merizalde y su esposa*³⁹. Si comparamos las piezas representadas en la pintura quiteña con las piezas conservadas en el Museo de Arte Antiga de Lisboa⁴⁰, podemos apreciar que aunque los *clavos (tembladeras, alfiletes o trémulos)* son similares, quizás los quiteños son de mayor tamaño, especialmente los que adoptan forma de flor.

Además, la Santa adorna el arranque de su cuello con un *ahogador* o collar de perlas, del que pende una cruz con piedras engastadas que se ajusta a los modelos del siglo XVII. Entre las piedras del collar se pueden apreciar unos elementos negros que bien podrían tratarse de cuentas de azabache o de coral, o de pequeñas higas⁴¹ usadas como talismanes en todas las clases sociales. Un collar similar, pero de dos vueltas, lleva la *India en traje de gala*, de Vicente Albán⁴², así como la dama que acompaña a Santa Teresa en la escena del milagro de la serie del Convento del Carmen Alto. La diferencia entre los collares de dama e india se encuentra en la presencia, o no, del colgante en forma de cruz, de lo que se deduce que aún siendo los *ahogadores* de perlas muy populares, los de las clases más humildes eran más sencillos, sin la presencia del pinjante que le aporta suntuosidad a la pieza. Además, las indias solían combinarlos con collares de cuentas alargadas y con gallones, realizados en diversos materiales, tal como vemos en la citada obra de Vicente Albán del Museo de América.

También son de perlas las *manillas* de varias vueltas con las que la Santa cubre sus muñecas. Están asociadas a unos brazaletes de metal, quizás oro, que, sin duda, corresponde a una licencia de la moda virreinal con respecto a la de la Península. Esta particularidad se puede apreciar también en otras damas quiteñas como la representada en la *Señora principal con su negra esclava*, de Vicente Albán⁴³ así como en el citado retrato de doña María Josefa de Aguado (*Milagro de Nuestra Señora del El Quinche al cobrador de tributos don Fernando de Merizalde y su esposa doña María Josefa Aguado*). Las damas mexicanas, también suelen llevar manillas de perlas y brazaletes de metal según se recoge en la pintura mexicana de las series de castas, concretamente en una serie anónima, fechada

37 Véase Aranda Huete, A.: “Aspectos tipológicos de la joyería femenina española durante el reinado de Felipe V”, en *Anales de Historia del Arte*, 10, 2000, pp. 215-245.

38 Museo de América de Madrid, números de inventario 73 y 74, respectivamente. Cfr. Arbeteta, L.: “Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la Colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada”, en *Anales del Museo de América*, n° 15, Madrid, 2007, 164-168, figura 40 y 41.

39 El Quinche, Santuario de Nuestra Señora del Quinche. Reproducido en Kennedy, A. (ed.): *Arte de la Real Audiencia de Quito, Siglos XVII-XIX*. p. 51, figura 27.

40 Véase D'Orey, L.: *Cinco Séculos de Joalharia. Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Lisboa, 1995, figuras 74,75 y 99, pp. 60 y 74.

41 Dije de azabache o coral, en figura de puño, mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el anular, se utiliza con la idea supersticiosa de liberación del mal de ojo.

42 Museo de América de Madrid, número de inventario 72. Cfr. Arbeteta, L.: *Opus cit.* Figura 39, p. 167.

43 Museo de América, número de inventario 73.

entre 1730 y 1750, en la composición *De española y castizo prodvze español*⁴⁴. Por otra parte, las manillas de cuentas de coral son utilizadas por las clases más humildes como se puede apreciar en la *India con traje de gala* del Museo de América.

Los pendientes que lleva Santa Teresa se ajusta a uno de los modelos más utilizados en el siglo XVIII, los llamados “*girandole*”, pendientes grandes compuestos de tres elementos: broquel, lazo o trecho vegetal, y tres almendras escalonadas. Aunque se pueden encontrar antecedentes de este tipo en los diseños de Arnold Lulls publicados a principios del siglo XVII⁴⁵, no será hasta mediados de siglo cuando se difunda el modelo a través del álbum de dibujos (*Liuvres des ouurages d’orfeurerie*) de Gilles Légaré, de 1663. Existen numerosas variantes tanto en los materiales utilizados como en las formas de sus elementos. Se podían realizar en plata u oro, con piedras preciosas, esmeraldas o diamantes, semipreciosas o perlas. Los dos modelos más famosos son los llamados *pendeloque* (perendengues, o pendiente de tres cuerpos) y *girandole*. Como podemos comprobar a través de la pintura, el modelo más utilizado por las damas quiteñas se ajusta al tipo *girondale*, que en líneas generales y con algunas variantes, se compone de broquel circular, con trecho en forma de florón y una caída de tres elementos, piedras o hilos de perlas, más o menos grandes, denominados *pendientes de tres chorros* (también *chorreras*). Los vemos representado tanto en las damas de las pinturas murales del Convento del Carmen Alto, como en la *Yapanga* y en la *Señora principal con su esclava* de Vicente Albán, así como en el retrato de la marquesa de Miraflores (*Los marqueses de Miraflores como donantes de San José*)⁴⁶.

Curiosamente el modelo *pendeloque*, muy popular en el siglo XVIII español, compuesto por un broquelillo de perfil circular u ovalado, lazo en el cuerpo intermedio y tercer cuerpo colgante en forma de gota o perla piriforme, aparece, con algunas variaciones, asociado a las imágenes de las Vírgenes. Tanto los pendientes de la Virgen de la serie de la pintura mural del Convento del Carmen Alto de Quito como los de la anónima Inmaculada Alada que se encuentra en Popayán⁴⁷, responden a una variante simplificada del citado modelo, careciendo del típico trecho vegetal o en forma de lazo, versión un tanto idealizada. Están compuestos del broquel circular amplio y una caída en forma de lágrima, o piriforme, que según el color de las pinturas, el metal sería oro y la piedra una esmeralda *aguacate*. Otra variante de este modelo simplificado sería el compuesto por broquel circular y caída de varias perlas de tamaño decreciente como el que aparece en el retrato de doña María Josefa Aguado (*Milagro de Nuestra Señora de El Quinche al cobrador de tributos don Fernando de Merizalde y su esposa doña María Josefa Aguado*).

La utilización en España, desde principios del siglo XVIII, de estos modelos se puede comprobar a través de los dibujos de plateros tanto de Sevilla⁴⁸ como de Granada⁴⁹. Además, dibujos de

44 Katzew, I.: *La pintura de castas*. Madrid, 2004. Figura 23, p. 18. Cfr. Arbeteta, L.: “Joyas en el México Virreinal: la influencia europea”, en Paniagua Pérez, J. y Salazar Simarro, N. (coordinadores): *La Plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. México/León, 2008, p. 442.

45 Aranda Huete, A.: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999, pp. 388-391.

46 Obra anónima, Siglo XVIII. Colección privada. Reproducida en Kennedy, A. (ed.): *Arte de la Real Audiencia de Quito. Siglos XVII-XIX*, p. 59, figura 35.a.

47 *Inmaculada de Quito*, obra anónima, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 198 x 144 cm. Popayán, Gobernación del Departamento del Cauca (Colombia), reproducida en Kennedy, A. (ed.): *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, p. 195, figura 152.

48 En el II Libro de dibujos de exámenes de Sevilla encontramos dos modelos reseñados con los números 2 y 11. Sanz, M. J.: *Antiguos Dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986. Figuras 74, 82 y 85, pp. 127, 131 y 133

49 En Granada, los dibujos de aprobación realizados por José Tormos en 1738 y por Manuel Ahumada y Cepeda en 1746, así como los elaborados por José Sedano en 1741, y Andrés Caballero en 1738 corresponden a este tipo. Véase Pérez Grande, M.: “Dibujos de exámenes de plateros de la ciudad de Granada (1735-1747)”, en *Goya*, números 313-314, Madrid, 2006, pp. 257- 270, figuras 15, 16, 17 y 18.

piezas semejantes existen en el Museo Episcopal de Vich, en los Libros de *Passanties* de Barcelona, en la Biblioteca Nacional de Madrid y sobre todo en la colección de dibujos de joyas de la Biblioteca Nacional de París. Asimismo, se han conservado bastantes piezas tanto en colecciones privadas como públicas, demostrando la gran popularidad que estos pendientes llegaron a alcanzar el siglo XIX, perdurando el modelo en la joyería popular y asociados al traje regional en determinados centros periféricos de la Península. En ocasiones, este tipo de pendientes, sobre todo los *girandole*, se solían acompañar de una joya de pecho o para el cuello, en forma de lazo, constituyendo un aderezo sencillo de diseño unitario.

Un tipo de pendientes que se aparta de los diseños convencionales derivados de los europeos, es el que presenta *La india con traje de gala* de Albán. Se trata de un modelo, denominado *pendientes de racimo*⁵⁰, formado por dos cuerpos compuestos de perlas apiñadas, separados por lo que podría ser un intermedio de coral. Debió ser una tipología de uso muy común entre las clases más humildes de los distintos virreinos, pues en la pintura de castas mexicana, en la serie de la Marquesa de Negrón, de Andrés de Islas de 1774, en la *De español e india, mestiza*⁵¹, la india lleva unos pendientes semejantes a los representados en la pintura quiteña. Menos habitual son los pendientes que presenta la negra esclava que acompaña a la *Señora principal* de Vicente Albán, pues se trata de un modelo que se compone de un simple aro, que parece de oro, del que pende una espectacular perla en forma de gran gota, lo que viene a demostrar nuevamente el gusto por las perlas y, sobre todo, la abundancia de las mismas en los diferentes Virreinos.

Como era habitual en las damas quiteñas, del cuello de la Santa Teresa de la pintura mural del citado convento del Carmen Alto, cuelga una gruesa cadena de la que pende un medallón relicario de forma oval que sigue los modelos de finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. Se trata de una pieza, grande y gruesa, que debe inscribirse en el grupo de los medallones-relicarios con marco de metal, normalmente de oro, en ocasiones esmaltado, que se adorna con cuatro flores o pezones, y doble viril compuesto por dos cabujones de cristal. Este mismo tipo de joya un tanto desfasada en la moda europea del siglo XVIII, también la llevan la *Yapanga* y la *Señora principal con su negra esclava*, obras de Vicente Albán, pero colgadas de un rosario (collar) de cuentas negras y pomos de perlas.

En la serie de las pinturas murales del Convento del Carmen Alto, la dama que acompaña a la Santa en la escena del milagro, muestra una joya de pecho que resulta también algo pasada de moda. Se trata de una *rosa de pecho* de forma más o menos circular, sin copete, que tuvo un gran desarrollo a lo largo del siglo XVII pero que a mediados de la centuria siguiente cayeron en desuso. Lo normal es que estas piezas se realizaran en oro, o en plata dorada, o bien realizadas en filigrana, incorporando piedras tales como diamantes, esmeraldas o piedras falsas. Muy abundantes, en España, son también las *rosas*, con o sin copete, realizadas en filigrana, cuajadas de aflojares que, ensartados en hilo metálico, recorren la superficie de la pieza. La que muestra la dama quiteña se ajusta al modelo de joya redonda de un solo cuerpo, de labor calada y con pedrería, quizás, oro y esmeraldas engastadas.

Los collares y demás joyas para el cuello son unas de las tipologías de la joyería femenina mejor representada en la pintura quiteña. La moda y el vestido europeo de principios del siglo XVIII dejaban poco margen para la incorporación de este tipo de joyas porque el interés se centraba en las joyas de pecho (fundamentalmente petos) que recorrían el borde de los amplios escotes femeninos. Aún así, los collares aunque poco utilizados a comienzos del siglo, tienen un gran desarrollo a partir

50 Arbeteta, L.: "Joyas en el México Virreinal: la influencia europea", en *la Plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. México/León, 2008, p. 164.

51 Museo de América, número de inventario 1980-03-01. Véase Arbeteta, L.: "Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada", en *Anales del Museo de América*, nº 15, Madrid, 2007, p. 164, figura 31.

del segundo tercio, incorporando algunas novedades en los diseños. El collar de perlas era el más sencillo, y solía colocarse corto, rodeando la base del cuello, con una o dos vueltas como podemos apreciar en el retrato de doña María Josefa Aguado (*Milagro de Nuestra Señora de El Quinche al cobrador de tributos don Fernando de Merizalde y su esposa doña María Josefa Aguado*), y en el de la *India con traje de gala* de Vicente Albán. En este último, de dos vueltas, podemos ver claramente unas pequeñas higas de azabache que se utilizaban como protección. En otras ocasiones, de estos collares de perlas podían colgar, en el centro, una perla más grande, una piedra de color, o una cruz como hemos visto en las damas representadas en la pintura mural del Convento del Carmen Alto, o en la anónima *Inmaculada de Quito* de Popayán.

Las denominadas *piezas de garganta, joyas de pescuezo o ahogadores*, adquieren un gran desarrollo a mediados del siglo XVIII cuando la moda impone la concentración del adorno en la garganta. En realidad se trata de collares o gargantillas con adorno central, que se colocan a medio cuello o en el arranque de éste, componiéndose de una cinta negra de terciopelo, o seda, sobre la que apoya la pieza de joyería que presenta pasadores en su reverso para introducir el tejido de sujeción al cuello. La joya puede presentar diversas formas, siendo los modelos más habituales los que adoptan forma de cruz, ya sea latina o griega, y los de lazo, con o sin cruz pinjante. Normalmente, estaban realizadas en oro o plata, adornadas con piedras, fundamentalmente esmeraldas, aunque existían versiones elaboradas en oro y diamantes. Al tratarse de un modelo muy difundido entre las distintas clases sociales, también se han conservado piezas que podríamos llamar de “bajo coste”, en las que se han utilizado piedras semipreciosas, falsas o de imitación. Tanto en España como en la América española existen numerosos retratos femeninos que dan fe de la popularidad de este tipo de joyas. Así, vemos como tanto la *Yapanga* como la *Señora principal* del Museo de América de Madrid, se adornan con sendos *ahogadores* de terciopelo negro con lazo, quizás, de diamantes. El de la *Señora principal* presenta una estructura de dos lazadas con ángulos elevados y eje formado por penacho, roseta central y colgante pequeño que tiene forma de aldaba, mientras que el de la *Yapanga* se estructura con una lazada simple de la que pende una roseta con almendra de gran tamaño. Diseños similares se encuentran tanto en la colección de dibujos de joyas de la Biblioteca Nacional de París⁵², como en los libros de *Passanties* de Barcelona. En el dibujo del examen de Carlos Bosch, fechado en 1742, en el libro 3º, folio 960, se nos muestra un lazo acompañando por dos pendientes a juego, algo habitual en este tipo de joyas. También en el II Libro de exámenes de plateros del gremio sevillano, con los números 10, y 16⁵³, y con las denominaciones de “lazo” y “lazo con diamantes”, respectivamente, podemos apreciar dos variantes afines a los modelos descritos. Además, se han conservado gran cantidad de piezas en los tesoros marianos de Andalucía, como el de la Virgen de Gracia y la Virgen del Rosario de Carmona, el de la hermandad de la Virgen de la Salud y Santiago Apóstol de Antequera, el de la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda, el de la Pastora de Cantillana o el de la Asunción de Estepa, entre otros muchos.

En el citado retrato anónimo de *los Marqueses de Miraflores como donantes de San José*, la marquesa ostenta una gran *joya de pescuezo*, gargantilla muy ceñida a la base del cuello, formada por piezas metálicas iguales, de la que pende unas guirnalda de aspecto vegetal, rematadas por un amplio colgante circular. No se trata de la tipología de collar, denominado en francés *carcan*, compuesto por elementos seriados, rígidos y engoznados, sino más bien de una variante enriquecida del típico *ahogador con pinjante o joya de pescuezo*. Se acompaña de manillas a juego, con pasadores elevados al dorso que sostenían la cinta de sujeción a la muñeca. Tanto *ahogador* como *manillas* presentan un diseño floral, de hojarasca calada, realizado sobre plancha de metal que podría ser de plata, con piedras blancas, quizás diamantes. La *joya de pescuezo* se compone de tres cuerpos; el primero se

52 Lanllier, L. y Pini, A. M.: *Cinq siècles de joaillerie en Occident*. París, 1971, p. 106.

53 Sanz, M. J.: *Opus cit.* P.s 132 y 136, figuras 84 y 90.

articula con varias piezas y caladas seriadas que apoyan sobre la cinta negra de sujeción al cuello, de éste cuelgan unas guirnaldas en semicírculo que forman el segundo cuerpo, del que pende un tercer elemento de perfil redondeado, similar al de las *manillas*. En España, se han conservado escasos ejemplares de este tipo de joyas con guirnaldas colgantes, aún así la Virgen del Rosario de Antequera posee dos juegos con sus manillas, uno de plata y diamantes, y otro de oro con esmeraldas⁵⁴. También la Virgen del Amparo⁵⁵ de la Hermandad de este nombre, sita en la parroquia de la Magdalena de Sevilla, guarda entre sus haberes un collar de plata con diamantes similar aunque más tardío porque se ajusta al naturalismo contenido y a la técnica de montura en segmentos móviles de finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX.

Por otra parte, en una de las pinturas murales del Convento del Carmen Alto, concretamente en la escena en la que la Virgen recibe a Santa Teresa, nos encontramos representados dos modelos de collares. El que lleva la Virgen no se ajusta fielmente al modelo de gargantilla sino al tipo de collar, no ceñido y holgado, con caída en el arranque de la base del cuello. La pieza que parece de oro y esmeraldas, está formada por elementos metálicos, no siguiendo fielmente los diseños de la época, interviniendo claramente la fantasía del pintor. Asimismo, el collar con cruz devocional que la Virgen le impone a la Santa es de gran tamaño (Figura 4), cercano a los modelos europeos del siglo XVI, llamados *collares de garganta*, o simplemente *gargantas*. Este tipo se componía de elementos de varios tamaños, llamados *piezas o entrepiezas*, que se combinaban alternándose, pudiéndose utilizar rodeando el cuello, o cayendo sobre el pecho, como podemos apreciar en muchos de los retratos de la época de Felipe II. Sirvan de ejemplos el retrato de Isabel de Valois, realizado en 1560 por Antonio Moro, y el de la Infanta Catalina Micaela, obra de Sánchez Coello de 1584⁵⁶.

Si las joyas femeninas están bastante bien representadas en la pintura quiteña no sucede lo mismo con las joyas masculinas. Al hecho objetivo de que son más escasos los retratos masculinos, hay que unir el supuesto desinterés que por las joyas debieron tener los señores quiteños. Salvo en los retratos de las autoridades eclesiásticas en los que aparecen con grandes cadenas de la que penden cruces devocionales, signos de su dignidad, los quiteños no muestran joyas cuando se retratan, como podemos apreciar en los retratos del marqués de Miraflores (*Los Marqueses de Miraflores como donantes de San José*) y del cobrador de tributos, Fernando de Merizalde (*Milagro de Nuestra Señora de El Quinche al cobrador de tributos don Fernando de Merizalde y su esposa doña María Josefa Aguado*). Puede servir de excepción un retrato del barón de Carondelet que se encuentra en la Catedral Metropolitana de Quito (*Retrato del barón de Carondelet, presidente de la Audiencia de Quito*⁵⁷). Don Luís Francisco Héctor, barón de Carondelet⁵⁸, fue nombrado presidente de la Audiencia de Quito en 1797 pero no llegó a la ciudad hasta 1799, muriendo en la misma en 1807. La obra atribuida a Manuel de Samaniego, presenta una cartela con marco de rocalla que recoge los méritos del personaje, entre los que figura ser *caballero de la religión de San Juan de Jerusalén*, además de mariscal de campo de los reales ejércitos, gobernador militar y político de la ciudad de Quito, presidente de la Real Audiencia, comandante general, superintendente de la Real Hacienda y Correos, y benefactor de la restauración de la iglesia catedral. El hecho de pertenecer a una de las Órdenes Militares, a la

54 Arbeteta, L.: “Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía”, en Cat. Exp. *El Fulgor de la Plata*, Córdoba, 2007, pp. 124-140, pp. 520-521. “Joyas en el México Virreinal: la influencia europea”, en *La Plata Iberoamericana, siglos XVI al XIX*, p. 438, figuras 30 y 31.

55 Mejías Álvarez, M. J.: “El alhajamiento de las imágenes marianas de Sevilla: El Joyero de la Virgen del Amparo”, en *VIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 2007, pp. 215-233, figura 3.

56 El primero pertenece a la Colección Várez Fisa, y el segundo al Museo del Prado. Véase el catálogo de la exposición *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*. Madrid, 1990. números de catálogo 3 y 28, respectivamente.

57 Óleo sobre lienzo, 206 x 156 cm. Reproducido en cat. Exp. *Ecuador. Tradición y Modernidad*. Madrid, 2007, p. 83, figura 27.

58 Véase VV.AA.: *Carondelet, una autoridad colonial al servicio de Quito*. Quito, 2007.

de San Juan, le autoriza a llevar, sobre la solapa de su casaca, la cruz de la citada Orden. Este tipo de joyas, llamadas *hábitos* o *encomiendas* se utilizan como distintivos que indican la pertenencia a alguna de las Órdenes Militares, siendo muy usadas desde el siglo XVII por la nobleza. El modelo representado en la citada pintura quiteña se ajusta al de los llamados hábitos de perfil recortado, normalmente realizados en oro, con la cruz (en este caso, de Malta, propia de la Orden) esmaltada en blanco, con reverso igual. En España nos encontramos con algunos ejemplos físicos y pintados como la pieza que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (nº inv. 20.423)⁵⁹, o la que se representa en el retrato anónimo de Juan José de Austria del Museo del Prado.

A través de las pinturas seleccionadas hemos podido acercarnos a las joyas quiteñas, cuya representación se ajusta bastante a la realidad de los modelos vigentes a lo largo del siglo XVIII. En la pintura religiosa, hemos observado que en las “escenas” existe una mayor fantasía en las joyas representadas, mientras que en las pinturas que tratan de evocar una Imagen Mariana concreta, las joyas son más “reales”. En los retratos, sobre todo en los femeninos, éstas se representan con gran realismo. El minucioso tratamiento de las joyas femeninas nos permite comprobar como la elite quiteña, aunque siguiendo en principio la moda española peninsular, desarrolló diversas interpretaciones de los modelos europeos, incorporando tanto novedades como elementos arcaizantes, que la llevaron a la creación modelos singulares.



Fig. 4. Pintura mural. Convento del Carmen Alto (detalle de Santa Teresa)

⁵⁹ Arbeteta, L.: *La Joyería Española. De Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid, 1998, p. 151, nº de cat. 103.