

Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada

Letizia Arbeteta Mira
Museo de América. Madrid

Iconographic study of paintings in the Museo de América collection, based on an analysis of jewellery depicted

Resumen

Los estudios sobre pintura, al describir cada obra, pocas veces prestan atención a las joyas, que aparecen reproducidas como un elemento más. Este trabajo, analiza parte de la colección de pintura del Museo de América de Madrid, ofreciendo una aproximación al mundo de la joyería virreinal española, sus modelos y cronología en relación con sus posibles fuentes europeas. De esta forma, se aportan datos que pueden servir para una datación más precisa de las pinturas y su identificación iconográfica, al tiempo que se publica un material de trabajo básico para el conocimiento de la joyería en la América hispana durante la presencia española.

Palabras clave: Museo de América, pintura colonial, pintura de castas, retrato, México, Perú, Quito, Cuzco, Miguel Cabrera, Andrés de Islas, José de Páez, Ramón Torres, Vicente Albán, platería de oro, joyería española y americana, iconografía, historia de la moda.

Abstract

Descriptive studies of individual paintings seldom pay much attention to the jewels portrayed. This analysis of part of the Museo de América's painting collection addresses the models and chronology of Spanish vice-royal jewellery in the context of possible European inspiration. Such information may help to date the paintings and identify their iconography more precisely, while contributing to a knowledge of Spanish American jewellery during the colonial period.

Key words: Museo de América, colonial painting, caste painting, portraits, Mexico, Peru, Quito, Cuzco, Miguel Cabrera, Andrés de Islas, José de Páez, Ramón Torres, Vicente Albán, goldsmithing, Spanish and American jewellery, iconography, history of fashion.

I. Introducción

La colección de pintura virreinal¹ del Museo de América comprende algo menos de trescientas obras, de tema religioso en su mayor parte, ya que los retratos apenas alcanzan un mínimo porcentaje. Los aspectos básicos de casi la totalidad de este conjunto han sido estudiados² y recogidos en numerosas publicaciones, al menos en lo que respecta a las obras firmadas y fechadas, o aquellas que por su temática suscitan interés. No obstante, como sucede con todos los testimonios materiales del pasado, quedan aún numerosos aspectos que analizar, entre ellos, las joyas que se han reproducido adornando a los distintos personajes. Aunque este tipo de detalles suele pasar inadvertido, el estudio sistemático de la joyería pintada constituye toda una ciencia auxiliar que puede aportar datos sobre la autoría, época de ejecución, gustos y modas en la sociedad de su tiempo, además de otros aspectos. Por otra parte, sus datos visuales, cotejados con la documentación y el examen de las joyas coetáneas desvelarán la veracidad de lo representado, posibles procedencias geográficas, influencias estéticas y otros numerosos aspectos, incluyendo la posibilidad de identificación de personajes y asuntos. Finalmente, las representaciones plásticas de joyas ayudan a identificar

1. Aunque "colonial" es el adjetivo usado generalmente, el concepto de "colonia" no parece anterior al siglo XVIII, definiéndose tradicionalmente como "reinos" los territorios americanos de la Corona Española.

2. Principalmente por nuestra compañera M^a Concepción García Saiz, quien ofrece abundante bibliografía sobre el tema, parte de la cual se ha consultado. Para este trabajo nos basamos en su numeración de las series de castas y en sus primeras publicaciones, donde proporciona los datos básicos de cada obra.

tipos de los que no nos han llegado ejemplos físicos, situación nada infrecuente dados los cambios y transformaciones que conlleva cada vuelco de la moda. Por todo ello, el contenido de este artículo se ciñe exclusivamente al estudio de las joyas cuyos modelos tienen origen europeo y se encuentran representadas en algunas de las pinturas que forman la colección estable del Museo de América

II. Las joyas en la colección pictórica del Museo de América

Pinturas de temática religiosa

Las imágenes del culto católico en la América hispana, se ornamentaron frecuentemente con vestimentas y joyas, simulando, en la mayor medida posible, una persona viva, idea promovida por el Concilio de Trento, que pretendía acercar el arcano de los misterios religiosos a los ojos del devoto, promoviendo una realidad palpable y física, aunque sin perder la referencia de lo sobrenatural, que vendría acentuado por el esplendor y la magnificencia.³

De esta forma, se promovieron formas artísticas para conseguir que las imágenes sagradas evocaran a los personajes representados, facilitando el diálogo espiritual, pues ese aspecto casi humano venía acompañado de una serie de símbolos, expresión de ideas abstractas. Desde la Edad Media, las imágenes sagradas se complementaban con nimbos y aureolas, expresión de la luz de la santidad, cetros y coronas, como símbolos de poder, así como el orbe o mundo, esfera que simbolizaba el universo, privativa de la figura divina, o la luna en creciente, el rostrillo, que enmarca la parte de la cara, y la corona de estrellas, elementos específicos de María; flores metálicas de valor simbólico, animales, cruces y tantas otras formas surgieron como signos genéricos o específicos, a lo que se añadieron las joyas que los particulares donaban a la imagen, bien como pago de un favor recibido (exvoto), bien como dádiva propiciatoria (ofrenda).

Entre los elementos propios de las imágenes que puedan considerarse propiamente joyas, quizás sean los más llamativos las coronas de las imágenes representadas en la pintura religiosa, especialmente Jesús y la Virgen María⁴. Su tipología suele corresponder a modelos físicos, y son similares a piezas de platería. Por lo común, son de oro o plata, suelen ornamentarse con gemas y constan de canas-

to o coronel, también llamado bandó, tira metálica con cresterías, que rodea la cabeza, y de la que surgen varios imperiales o arcos, que se entrecruzan en lo alto, donde una cruz colocada sobre un globo suele rematar la pieza. En el virreinato del Perú es frecuente encontrar en el interior de este punto un pinjante de perla o piedra preciosa. Así lo vemos en varias pinturas dieciochescas, entre ellas la que denominamos "Exaltación de María" (fig. 1), que representa la coronación de la Virgen por una Trinidad de personas iguales⁵, la "Virgen de la Candelaria", (fig. 2) de escuela cuzqueña⁶, e incluso en una miniatura para relicario que representa la "Virgen del Rosario entre San Francisco y Santo Domingo"⁷, no falta este pequeño detalle que, sin embargo, no aparece en otra pintura, también de escuela cuzqueña, "La Virgen de Belén entre San José y Santiago"⁸, donde vemos su corona ornamentada con perlas en los bordes (fig. 3), al estilo de las coronas antiguas españolas, caso de algunas del Pilar⁹. También corresponde a un modelo antiguo la corona representada en la pintura "La Virgen de Monguí"¹⁰, con alto canasto y un solo imperial a modo de arco de flamas (fig. 4), modelo manierista que se usó principalmente durante los reinados de Felipe II y su hijo Felipe III (1556-1621). Compárense estas coronas con las que llevan la "Virgen de Nieva", patrona de Segovia, en España y la tabla enconchada con la imagen de la Virgen de Valvanera, patrona de la Rioja, al norte de Castilla la Vieja, imágenes que solían reproducirse para devoción de los naturales de estos lugares emigrados a América¹¹.

Algunas de las pinturas conservadas en el museo que también son "*veras effigie*" o copias fieles del icono original, lucen las coronas propias de su iconografía, como la de N^a S^a de Guadalupe, patrona de México¹², que lleva corona radial, al estilo romano, o la Virgen de Loreto, con su triple corona, similar a la papal (n^o inv. 33).

Singulares son las versiones que el arte de los monasterios femeninos realizó imitando las coronas metálicas, como refleja el retrato de Juana de la Cruz ataviada para su profesión de votos (fig. 5). La joven luce una corona realizada con elementos textiles, flores artificiales y pequeñas perlas, cuya estructura reproduce fielmente los ejemplos habituales¹³.

Continuando con las imágenes sacras, la iconografía de la Virgen María como "Purísima" o "Inmaculada", la representa con cabellos sueltos, rara vez con corona,

3. Véase la bibliografía, que incluye, entre los numerosos estudios sobre el aspecto de las imágenes: Martínez- Burgos García, Palma, 2000. En un ámbito más específico, hemos tratado en diversas ocasiones el tema de las joyas como adorno de las imágenes sagradas. En bibliografía: Arbeteta Mira, Letizia, 1993, *Análisis crítico del códice denominado "Joyel de N^a S^a de Guadalupe de Cáceres"*, 1996 "El ahajamiento de las imágenes marianas españolas...", 1996; "El exvoto de Hernán Cortés," y el estudio sobre las imágenes de las clausuras madrileñas, 1995.

4. Ver, sobre el tema específico: Arbeteta, 2005, *passim*.

5. N^o Inv. del MA 79; estudios, entre otros de: Martínez, C. y Cabello P., 1997, n^o 131, pp. 132-3; García Saiz, M, C., 1983 p. 524 n^o 287; Arbeteta, L., 2006, n^o 15, p. 96.

6. N^o inv. 88 del M.A. VVAA, *Perú...* 1999, pp. 146, 255; Arbeteta, L., 2006, n^o 104, p. 104, etc.

7. N^o inv. 2000.01.009D2.

8. N^o inv. 80.

9. Dos ejemplos, uno de finales del siglo XV o comienzos del siglo XVI, otro de 1645, no muy frecuentes en el arte español, Arbeteta, L., 1995 a, pp. 196-7, 2228-9.

10. N^o inv. 182. Muy reproducida como ilustración.

11. Ns. Inventario. 1992-03-63.. y 161 respectivamente.

12. En España, sobre todo en Andalucía, abundan estas representaciones. El museo conserva una buena selección de iconografía guadalupana, que incluye variantes sobre lienzo, tabla enconchada, bordado, etc., obras algunas firmadas por destacados pintores (ver: García Saiz, M.C. 1980, p., 180; VVAA, 1988, *Imágenes... passim*, etc.).

13. García Saiz, M.C. 1980, n^o 42, p. 122.



Figura 1. Exaltacion de Maria (Nº Inv.79).



Figura 2. Nuestra Señora de la Candelaria (Nº Inv.88).

aunque pueden aparecer otras joyas. En la pintura titulada "Virgen de la Expectación con atributos de la letanía"¹⁴, obra de la escuela cuzqueña de finales del siglo XVII, María, con el Niño Jesús en su seno (fig. 6), lleva una joya arcaizante, la "tira de frente", sarta que se colocaba sobre el cabello, cruzando la frente, y que se usaba entre los siglos XV y XVI, lo

que demuestra la antigüedad del modelo iconográfico. Esta fue una joya efectivamente usada por las mujeres, que se describe profusamente en los inventarios. En cuanto al resto de las joyas, consideramos que los broches y joyeles que, con frecuencia ornan el manto de las imágenes marianas, son poco realistas y siguen modelos simplificados que no se corres-

¹⁴ Nº inv. 89 del M. A.; Sánchez Garrido, A., 1995, p. 154; VVAA, 2003, *Iberoamérica...*, p. 241, il. 64.; Arbeteta Mira, L., 2006, nº 43, p. 130



Figura 3. Virgen de Belén con San José y San Roque (N° Inv.80)



Figura 4. Virgen de Monguí (N° Inv.182).



Figura 5. Sor Juana de la Cruz (Nº Inv. 42).

ponden con las modas contemporáneas. Un ejemplo de estos diseños, a veces muy elaborados pero irreales, lo encontramos en el cinturón del arcángel en la escena de la Anunciación pintada por Alonso López Herrera, pintor vallisoletano activo en México de la primera mitad del siglo XVII¹⁵. Sin embargo, en otros casos, las imágenes religiosas aparecen cubiertas de numerosas joyas, mazos de perlas, cadenas y otras alhajas que el pintor ha reproducido fielmente, pues se corresponden con modelos concretos, como reflejan los "trampantojos a lo divino", que intentan recrear el aspecto de las esculturas originales, ataviadas con ricas

vestiduras, rodeadas de flores y velas en sus ornamentados camarines, donde se exhiben, casi inaccesibles, a la piedad del devoto¹⁶. Este aspecto, por su extensión e importancia, merece tratamiento exclusivo en otra ocasión. A modo de ejemplo, podemos mencionar la riqueza y variedad de las joyas que lleva la citada Virgen de Monguí (ver figura 4), incluyendo el cintillo y pedrada del sombrero de San José (un tipo similar al que se verá más adelante, al comentar la entrada del arzobispo virrey Rubio en Potosí), o el colgante en forma de águila bicéfala que lleva Jesús, posiblemente imagen de una joya auténtica. Aparecen águilas bicéfalas

¹⁵ Nº inv. 1983-04-71. Aunque nada se dice sobre la veracidad de las joyas representadas, existen numerosos estudios sobre fray Alonso López de Herrera, apodado el Divino, García Saiz, cita a: Angulo Iñiguez, Diego, 1944; 1945-6; Creel Algara, C., "Alonso López de Herrera", 1970; reproducido también en: VVAA, 1993, *Arte colonial...*, p. 23; VVAA, 1999 *Los siglos de oro...* p. 29, etc.9.

¹⁶ En las colecciones del Museo hay pinturas con advocaciones concretas, tanto peninsulares como americanas, que intentan reproducir el original escultórico en su entorno.



Figura 6. Virgen de la Expectación (Nº Inv. 89)

17. Ver imagen en: Múgica Pinilla, R, *et al.*, 2002, p. 131.

18. *Ibid.*, P. XVIII.

19. Ver también algunos de los donantes de Indias a esta famosa imagen, en: Arbeteta Mira, l. 1999 a, p. 443.

20. Nº Inv. 16, depósito del Museo del Prado, ha sido ampliamente estudiada y reproducida.

en otros cuadros, como el de Nª Sª de Sabaya¹⁷, de la casa de la Moneda de Potosí, que lleva dos águilas rematando los cabos de su ceñidor, o la Virgen de Cocharcas, en Ayacucho¹⁸. La virgen de la Candelaria, patrona de Canarias e imagen matriz de estas dos advocaciones, tuvo una rica águila de oro con esmeraldas, con una grande en el centro, donada por la marquesa de Torrehermosa¹⁹.

Documenta una moda de finales del siglo XVII el apretador de perlas con que se sujeta el cabello la *Virgen de Belén*, (ver la figura 3), sus pendientes y las siete sortijas que lleva la imagen en los dedos de ambas manos.

Pinturas de temática civil

Se analizan a continuación aquellas pinturas que reproducen joyas usadas por hombres y mujeres de los virreinos, entre los siglos XVII y comienzos del XIX. Se han excluido las series de pintura histórica, que recrean acontecimientos del pasado con gran libertad interpretativa y que, por tanto, rara vez se corresponden con modelos reales. El conjunto de pintu-

ras del museo proporciona al respecto información desigual.

Quizás la más importante y antigua sea la vista del puerto fluvial del Guadalquivir, en Sevilla, que representa un embarque hacia América, donde, sin embargo, no es factible distinguir las alhajas que pudieran llevar los numerosos personajes que, en distintas actitudes, pueblan la escena²⁰.

En cuanto al siglo XVII, es preciso citar la decoración de dos importante biombos mexicanos, uno de mediados del siglo XVII, llamado "Palacio de los virreyes", con escenas al aire libre ante el mencionado edificio, en las que podemos apreciar la moda de 1650-60, similar a la reflejada en las pinturas más célebres de Velázquez en su época de madurez. El segundo, llamado "Palo Volador", presenta la evolución de la indumentaria bajo el reinado de Carlos II. Otra importante fuente de información, en lo que a indumentaria masculina se refiere, es el gran lienzo de Melchor Pérez Holguín que representa la entrada del Arzobispo-Virrey Rubio Morcillo en Cuzco que, aun-

que fechada en 1716, refleja la moda que estuvo vigente en la Península bajo los Austrias españoles.

Mejor representada está la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a la importante colección de pintura de castas que posee el museo, así como al grupo de retratos, en su mayoría masculinos.

Retratos

Entrada del arzobispo y Virrey D. Fray Diego Rubio Morcillo de Auñón en Potosí.
Año 1716

Este cuadro, de gran tamaño, tiene la ventaja de estar fechado, al tiempo que se supone crónica fiel del acontecimiento que representa, en su calidad de pintura conmemorativa, lo que nos lleva a considerar que los personajes del cortejo oficial son, en su mayor parte, retratos, por lo que la escena es, a la vez, convencional y específica. El ilustre clérigo lleva, sujeta con gruesa cadena una cruz pectoral que se adivina robusta, con piedras engastadas al frente y remates de perinolas, un tipo que fue usual en la primera mitad del siglo XVII.

El primer plano muestra a los personajes que forman el cortejo (fig.7), quienes lucen alhajas con piedras verdes -, posiblemente esmeraldas -que siguen modelos bastante uniformes, como los florones redondos, modelo de posible origen malagueño, ya que en España reciben la denominación de "panes de Antequera", y todavía pueden verse algunos en la ciudad del mismo nombre. Este diseño solía

consistir en un diseño con una o dos cruces griegas superpuestas, que forman una rosa de ocho radios encerrada en un círculo. El modelo estaba vigente ya en 1656, fecha del hundimiento del galeón "N^o S^a de las Maravillas", en cuyo pecio se encontró una joya similar. Estas alhajas redondas, también llamadas *rosas* (genérico de toda joya redonda) o *broqueletes* (por broquel, escudo redondo y pequeño), podían estar *enjoyeladas* o cuajadas de piedras dispuestas en retículas, y su uso se documenta también para adorno del cabello femenino. En la pintura del virreinato del Perú es frecuente encontrar estas piezas en las imágenes marianas tratadas como *vera efigie*, caso de la Virgen del Rosario de Pomata o escenas como la Virgen Niña hilando la lana en el templo (modelo de la escuela sevillana que pasó a las Indias), los Desposorios²¹ y tantas otras escenas, inclusive algunas donde se aprecia usado indistintamente por hombres y mujeres, caso del festín del rico Epulón, pintura de Leonardo Flores en el Museo de la catedral de La Paz²². También podía incorporarse al sombrero masculino como se aprecia en esta ocasión, donde podían concentrarse joyas de gran valor y pedrería importante, caso de las llamadas "*pedradas*", en el *cintillo* (cinta que rodea la copa del sombrero), o en los joyeles que solían colocarse para decorar el ala, graciosamente doblada.

Este uso ya era antiguo en la fecha del evento, y recuerda la descripción que la escritora francesa Madame D'Aulnoy hizo de las fiestas nocturnas que se organizaron en 1679, cuando María Luisa de

21. Ejemplos en Bogotá, Sucre, etc.(ver ilustraciones en: Stratton- Pruitt, S, 2006, pp. 182-3, 185.

22. Mújica Pinilla, Ramón, *et alt.*, 2002, p. 134. Se emplean estas joyas en cabellos femeninos, gorro y hombros masculinos.



Figura 7. Entrada del virrey Rubio Morcillo en Potosí, detalle 1 (N^o Inv.87).

Orleáns, la primera esposa de Carlos II, llegó a Madrid:

*“se tocan (los figurantes) con sombreretes negros, sujeta el ala por broches de diamantes...”*²³

23. Recogido por el duque de Maura y González Amezúa en su libro *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la condesa D' Aulnoy*, citado en: Arbeteta Mira, L., 1998, nota 104, p. 77.
24. Collar ceñido a la base del cuello, compuesto de placas o elementos seriado, que pueden tener cierta anchura. Estuvo de moda a comienzos del siglo XVIII.
25. O “girándula”, los colgantes de las arañas de cristal, que suelen tener forma de lágrima y centellean con la luz. El modelo se internacionalizó gracias a los diseños de Gilles L'Egaré en 1663. (Arbeteta, l., 2003 b, p. 368).

Así se aprecia, en la imagen del caballero de la izquierda del espectador, con su paje, que también lleva un adorno similar. El elegante caballero con vara de mando, al que se refiere el texto “*cabece- ra de esta ilustre marcha*,” (fig.8), luce, al igual que los ya comentados, un *pan* o *broquelete* y rico cintillo en el sombrero, que parece rematar en un joyel frontal, ornamentado con piedras. Es notable el rico trabajo de las fundas de las pistolas de arzón y las guarniciones de su caballo, seguramente de plata.

El broquelete servía también para sujetar la *banda*, sea de cadenas o textil, o como hebilla en los zapatos. El primero de estos usos se puede apreciar en la propia pintura, pues los caballeros que preceden al palio (ver la figura 7, abajo) están alhajados con bandas de gruesos eslabones metálicos, posiblemente macizos y de oro, que se sujetan al costado con los florones. Algunos de los piqueros dejan entrever la hebilla del cinturón, oval y no rectangular como se aprecia en casi todo el calzado de los personajes masculinos.

Los arcabuceros llevan cintas de diversos colores en los sombreros, que posiblemente, incorporarían algún detalle metálico, poco visible en la pintura.

La moda de las bandas metálicas fue seguida por ambos sexos, aunque tuvo un origen militar, y consistía en atravesar sobre el pecho, recogida en la cadera, una o varias cadenas, bien fueran de filigrana (labradas normalmente en China) o de eslabones macizos. Estas alhajas eran muy pesadas y valiosas, hasta el punto que podían servir sus eslabones como moneda de cambio. Se han encontrado numerosos ejemplares en los pecios de los galeones, tanto de la *Nao de China* (Galeón de Acapulco), como los que hacían la ruta occidental. Las cadenas de filigrana estuvieron de plena moda hacia 1624, mientras que las de cadenas tenían su origen en los collares de cadenas bajo-medievales y renacentistas. En el museo se conserva un fragmento de estas cadenas, procedente del galeón “N^o S^a de Atocha” (N^o Inv. 1988-06-15).

Las mujeres asomadas a los balcones del recorrido llevan aderezos de perlas, compuestos normalmente por collar gargantilla muy ceñido, tipo *carcán*²⁴, pendientes de tres colgantes, derivados del modelo *girandole*²⁵ que, a su vez, deriva de los antiguos pendientes españoles y portugueses de ánora, y manillas de varias vueltas de perlas. Debe recordarse que Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, sintió pasión por las perlas, especialmente las de gran calidad que se hallaban vinculadas a la Corona. También la primera esposa de Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya, usaba una gargantilla de gruesas perlas, posiblemente las mencionadas, de la que pendía una mayor, en



Figura 8. Entrada del virrey Rubio Morcillo en Potosí, detalle 2 (N^o Inv.87).

forma de pera, que se ha supuesto fuera la perla "Peregrina". Así aparece en el retrato atribuidos a Miguel Jacinto Meléndez del Museo Lázaro Galdiano²⁶.

El virrey D. Juan Vázquez de Acuña, marqués de Casafuerte, México, 1729

El virrey viste una casaca de color rojo, bordada en oro, con grandes ojales. De uno de ellos pende una cadenilla, sobre el corazón, una venera oval, con marco de roleos y orla interior de piedras, quizás diamantes, que rodea la placa esmaltada con la divisa de la Orden de Santiago (fig.9). Este retrato refleja la evolución en el uso de estos distintivos de pertenencia a las Órdenes Militares, antaño dispuestas sobre el pecho con cadenas o cordones textiles sujetos por uno o varios pasadores o broches. El tamaño también se reduce y pronto aparecerán las cintas, constituyendo un antecedente de las actuales condecoraciones.



²⁶ Arbeteta, L., 2003 b, p.370.

²⁷ Martín, F. y Arbeteta, L., 1998, p. 168.

²⁸ Arbeteta, L. 1993, pp.131-3 del texto mecanografiado. Compárese con: Sanz Serrano, M. J., 1986, fig. 2, s.p.

²⁹ Véase: Arbeteta Mira, L.1995 a, pp.230-3.

Figura 9. Juan Vázquez de Acuña (Nº Inv.43).

Fray Diego Fermín de Vergara, Obispo de Popayán y Arzobispo de Santa Fé (Perú, 1839, copia de un retrato original anterior a 1744)

Un rótulo en la base del lienzo nos informa de las circunstancias del retratado y de la propia pintura, realizada en el siglo XIX, a la vista de un original del s. XVIII. Sin embargo, conjeturamos que la copia no debió ser muy fiel a juzgar por la cruz neogótica que se ha reproducido (fig. 10), pues en absoluto corresponde a modelos de la primera mitad del siglo XVIII, sino que constituye un ejemplo de la tendencia historicista por entonces en boga, el estilo denominado *trobador* por recrear la Edad Media siguiendo la estética de Violet- Le - Duc y otros teóricos franceses, y que hizo furor en pleno Romanticismo.

El Virrey D. José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda, obra de Cristóbal Lozano, escuela peruana, 1746

La pintura, un retrato ecuestre de gran formato (291 x 238 cm), representa a D. José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda y Virrey del Perú. Gran parte del lienzo se haya en mal estado, lo que nos priva de analizar correctamente sus detalles, pero sí es perceptible una gran venera, posiblemente de la Orden de Calatrava, que el Virrey lleva colgada sobre el pecho, sobre la camisa con chorreras de encajes (fig. 11).

El modelo de esta venera, con su pasador en forma de botón o broquelete, corresponde a las piezas que se realizaban desde mediados del siglo XVII y primer cuarto del siglo XVIII, que consistían en joyas pesadas, cinceladas en la masa de oro y con numerosas piedras engastadas, que aquí parecen verdes, siguiendo el modelos de las rosas con copete, aún simétricas, de perfil oval o redondeado, con la placa de esmalte pintado en el centro. Pueden citarse como modelos similares las rosas que adornan la crestería de la corona de la Virgen de los Remedios, cuya estructura es obra de finales del siglo XIX realizada por el platero Eduardo Pérez para el colegio de Doncellas nobles de Toledo²⁷, joyas que hemos datado entre el último tercio del siglo XVII y mediados del siglo XVIII.

Su forma es similar, por ejemplo, a la que aparece dibujada en el fol. 6v del *códice del Joyel de Guadalupe* de Cáceres, una gran venera que donó a la Virgen D. Francisco Clarebout, un sevillano de origen flamenco. La pieza, probablemente, se realizó en Sevilla, a juzgar por su parecido estilístico con los dibujos de los plateros sevillanos²⁸, c. Al igual que otras joyas realizadas en el último cuarto del siglo XVII y comienzos del XVIII, podría suponerse también que su reverso- caso de las joyas mencionadas y de las la misma época conservadas en diversos lugares de España, como las donaciones a la Virgen del Pilar de Zaragoza²⁹ - estaría esmaltado al dorso, siguiendo la moda



Figura 10. Fermín de Vergara (Nº Inv.84).



Figura 11. D. José Antonio Manso de Velasco (Nº Inv.1996-02-01)

francesa del esmalte pintado con motivos florales y tonos pastel, sobre fondo blanco (a la porcelana), azul o rosa, que comenzó a imponerse a partir de 1650.

Estas piezas, sólidas y con la masa de metal cincelada y calada, se ornamentaban con abundante pedrería, colocada en sus correspondientes bocas de engaste. El conjunto proporcionaba una sensación de riqueza y suntuosidad adecuada a la importancia del personaje y de la Orden de caballería.

D. Pedro Ponce, obispo de Quito. 1769

El eclesiástico representado en actitud de bendecir, lleva en su diestra un grueso anillo episcopal, y sobre el pecho asoma la parte baja de una gran cruz pectoral, correspondiente a un tipo que se labró

en el virreinato del Perú, lugar de donde provienen la mayor parte de los ejemplares que se conocen en la Península (fig. 12). Se trata de una pieza sólida, con el frente cuajado por una retícula de piedras, labor llamada de *engastería* a comienzos del siglo XVII. El pie en losange se encuentra también en algunas de las cruces más importantes de donación indiana, como la de San Fermín de Pamplona, labrada en Lima y enviada en 1730 por D. José de Armendáriz, virrey del Perú³⁰. Aunque es pieza dieciochesca, deriva de un modelo estructural que proviene del siglo anterior. Se han encontrado piezas similares procedentes de los naufragios y aparecen descritas en la documentación, por lo que ha sido factible agrupar las piezas existentes y determinar su evolución. Un ejemplo de los modelos iniciales sería la cruz nº inv. 709 del Museo Lázaro Galdiano, que datamos entre 1630 y 1660, similar a la encontrada en el pecio del galeón Nuestra Señora de las Maravillas, naufragado en 1656³¹. Heredia, Orbe y Orbe, citan otros paralelos, ya del siglo XVIII, normalmente enriquecidos en sus cantos con labores de cresterías caladas, formando ces. Estas piezas también tienen sus antecedentes, fechados entre los finales del siglo XVII y comienzos del siguiente, como se demuestra en el *Códice de Guadalupe*, fol 37 v, donde se halla dibujada una pieza similar a la presente, donada por el obispo de Segovia en 1692.

El modelo de cruces con las piedras del pie dispuestas *en tablero*, como la que nos ocupa, es producto de la evolución de un tipo más antiguo, en las que aparecía una piedra pentagonal al pie, a veces rodeada por orla que le confiere un aspecto acorazonado, como la extraída del galeón N^a S^a de Atocha³², o la existente en Carmona, tesoro de N^a S^a de Gracia³³.

Este desfase de fechas puede explicarse por la tendencia a los arcaísmos presente en toda la joyería americana, especialmente en el virreinato del Perú, más alejado de la metrópoli y cuyas rutas comerciales necesitaban de mayor tiempo para su culminación.

La cadena, que parece obra notable pues se adivina muy gruesa, no es fácilmente apreciable debido al estado de la pintura, y bien podría ser obra oriental.

³⁰ Heredia, Orbe y Orbe, *Arte...*, 1992, p. 178; Arbeteta Mira, comentario catalográfico en VVAA, *Juan de Goyeneche...*, 2006, pp. 338-9.

³¹ Arbeteta, *El arte...*, 1993, nº cat. 130, p.146.

³² Col. Fisher, Key West, Florida. Ver comentario sobre este aspecto: Arbeteta Mira, 1993, p. 53, ined.

³³ Sanz Serrano, María Jesús, "El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona", *La Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona, 1990, fig. 2, nº cat. 3 y 4, pp. 75 y 108.

Sor Juana de la Cruz, monja profesa, México, 1667

El retrato, arriba citado, de esta joven de diecisiete años, en el momento de su profesión en el convento de San Jerónimo, pertenece al grupo de retratos similares que se ha dado en llamar "monjas coronadas" y que, en definitiva, recogen la costumbre hispana de ataviar lujosamente, como una novia, a veces acarreado las alhajas de su dote, a la novicia, quien ha de desposarse ese día místicamente con Jesús, debiendo renunciar al mundo, lo que se expresa mediante el ritual del corte de los cabellos, despojo de sus galas y sustitución de éstas por el hábito de la Orden religiosa correspondiente. En la pintura de género española existen algunos ejemplos, normalmente conservados en las clausuras femeninas, que documentan plásticamente esta costumbre desde, al menos, el siglo XVII, como es el caso de la identificada con la célebre María Calderón, alias la "Calderona", actriz amante de Felipe IV y madre de D. Juan de Austria.

La joven profesa (véase fig. 5) luce algunas alhajas que, probablemente, formarían parte de su dote, como el grueso collar con perla pinjante colocado en el tocado de la frente, las manillas de varias vueltas de perlas a juego, las dos sortijas de gran chatón redondo que lleva colocadas en los dedos índices de ambas manos y las tres sortijas de oro, con boca de engaste rectangular y piedras en las palas, que, siguiendo modelos algo arcaizantes, distribuye en corazón y anular de la mano izquierda y meñique de la derecha. El cierto desfase de modelos que se observa indica que, puesto que estas joyas iban destinadas a sepultarse en un monasterio, la familia podría haber incluido en la dote, a efectos de valoración de la misma, algunas alhajas pasadas de moda, pues el modelo concreto de las sortijas se corresponde a piezas de las primeras décadas del siglo XVIII, según vemos en la gran e importante pintura novohispana de colección particular, que representa a la familia Fagoaga Arozqueta a los pies de la Virgen de Aranzazu, perteneciente a una colección privada, y que constituye todo un muestrario de la joyería femenina en las clases altas del virreinato³⁴.

Sor Juana Inés de la Cruz, México, Andrés de Islas, 1772

Muy sobrio, el retrato de la insigne religiosa y escritora la presenta con un importante "escudo de monja" sobre el



Figura 12. Pedro Ponce Carrasco (Nº In.70).

pecho, cuyo marco parece enriquecerse con alguna piedra y perlas, y un rosario de cuentas negras (fig. 13), sin *paternoster*, *marías* ni cruz metálica, pero con tres *bendiciones* o *indulgencias* (medallas pinjantes), que proclama la austeridad de la Orden Jerónima. Los rosarios con medallas colgantes son frecuentes en la platería mexicana y este uso, descrito en *el código del Joyel de Nuestra Señora de Guadalupe* de Cáceres, fue habitual en España y ha llegado hasta la actualidad en el antiguo virreinato novohispano³⁵.

Retrato de D. Francisco Antonio Larrea y Victorica, gobernador de México y Marqués del Valle de Oaxaca, y sus dos hijos. José de Páez, 1774

El padre, entre los dos jóvenes, posa ante una cortina roja, que contrasta con los elegantes trajes, plenamente a la moda de la metrópoli, de seda azul celeste con brocados y galones de plata. Lleva vara de mando, bastón con puño de oro y, al igual que sus hijos, cuelga de su cintura un dijero de tres cadenas, estilo neoclásico, próximo a modelos ingleses y los fabricados en Madrid, del que penden la llave del reloj y dijes, quizás sellos (fig. 14). Las hebillas de los zapatos, ovales, parecen de oro cincelado, y se basan en modelos que ya divulgaran las ilustraciones de la *Enciclopedia Francesa*, seguidas en toda Europa. Algunos detalles, como los botones que sujetan el calzón con la media, podrían ser metálicos. El neoclásico fue moda que se impuso con fuerza en el virreinato de Nueva España. Este estilo, gracias a los hallazgos arqueo-

³⁴ Esta pintura, cuyos detalles hemos publicado en varias ocasiones, figuró como portada y en la p. 3 del nº xxxx de la revista *Artes de México*. 1994. Un estudio de tallado puesto en relación con otros retratos mexicanos y joyas existentes en España en Arbeteta, L., 2003, pp. 370-1.

³⁵ Ver, por ejemplo, Barba de Piña, B. revista *Artes de México*, nº 165, año XX, *passim*



Figura 13. Sor Juana Inés de la Cruz (Nº In. 22).

lógicos de Pompeya y Herculano, bajo el reinado de los Borbones españoles, se inspiraba en la antigüedad romana, buscando las formas clásicas y elegantes. En España, alcanzó justa fama la Real Fábrica de Platería de Martínez, que elaboraba numerosas joyas y complementos, tanto masculinos como femeninos, especialmente dijeros, sortijas, hebillas para el calzado, botonaduras y otros elementos. Los dijeros, también llamados *catalinas* (*cbatelaines*), podían utilizarse a veces por ambos sexos. En este caso, el modelo es parecido al que luce la condesa de San Mateo Valparaíso y marquesa de Jaral de Berrio, obra de Andrés de Islas³⁶.

36. Obregón, G., 1970, *Reseña del retrato mexicano*.

Matías de Gálvez, Capitán General de Guatemala y Virrey de Nueva España, México, Ramón Torres, 1783

El importante personaje retratado luce el Collar de la Orden de Carlos III, (fig. 15) la más alta condecoración española (exceptuando el Toisón), constituida en 1771, al nacer el primer hijo varón del rey. Su cadena consiste en figuras recortadas de castillos y leones, en alusión al escudo de España, que abrazan la cifra del rey entre láureas. La cruz tipo San Juan o Malta, con lises en el cuadrón, incluye una imagen de la Inmaculada Concepción, alusiva a la defensa del misterio por parte de la Corona Española, la leyenda "*Virtuti et merito*" y la cifra real al dorso. Lleva también, prendida con una argolla una



Figura 14. Francisco Antonio de Larrea y Victoria con sus hijos (Nº Inv.1994-02-01).

venera de diseño neoclásico, cobijada bajo corona. En el tesoro de la Virgen del Rosario de Antequera existe un ejemplar de cruz que, posiblemente, sea del siglo XVIII, correspondiendo al primer momento de la creación de la Orden.

Pintura de diversos géneros

Biombos

*Biombo del Palacio de los Virreyes:*³⁷

De ocho hojas, procede de la colección del Marqués de Sabasona³⁸. Parece formado por dos fragmentos independientes, pues la decoración consta de dos escenas aparentemente dispares: un jardín (posiblemente La Alameda de la capital mexicana) cuyas avenidas convergen en una fuente, y una panorámica del mercado ante el palacio del virrey, edificio reproducido antes de su incendio en 1692. A la izquierda del espectador, en el jardín, se aprecian imágenes de damas y caballeros, mientras que a la derecha sólo son hombres los que visten a la moda española peninsular (fig. 16).

Las damas portan abultados guardainfantes, y, con escasas variaciones, su tocado y vestido se corresponden con los de la metrópoli entre 1655-1670, abarcando el final del mandato de Felipe IV, fallecido en 1666 y el comienzo del reinado de su hijo Carlos II. Como se trata de escenas diurnas y cotidianas, los caballeros

no portan alhajas, si acaso un discreto cintillo en el sombrero, mientras que las damas lucen, como único lujo, el complicado peinado de crenchas o "de menina", con hileras seriadas de *chispas* (pequeños elementos con piedras) o *argenterías* (joyas, diversas, pequeñas y de poco valor, por lo común de plata), complementadas con cintas textiles. Una de las



37. Nº invº 207.

38. Comentarios de Marco Dorta, 1944, pp. 70-76, y en: VVAA, 1987, *Gold...*, nº cat. 4.1, pp. 341-2.

Figura 15. Matias de Gálvez (Nº Inv. 1984-06-01).



Figura 16. Palacio de los virreyes y Alameda de México (N° Inv. 207).

damas, de espaldas aporta la novedad de poder apreciar el dorso del peinado, pues el cabello está sujeto con una peineta en arco, similar a las que se llevaban en la centuria anterior, como se constata en numerosos retratos cortesanos. Pendientes de perlas de dos cuerpos (botón y lágrima), ahogadores de cintas negras, pequeños collares de perlas ceñidos a la garganta (*gargantas, gargantillas, ahogadores*) o bien bordeando el escote, de hombro a hombro (*banda de hombros*) pueden completar el atuendo. Aunque no se aprecian en esta pintura, la moda exigía el uso de manillas, pulseras de uno o varios hilos, normalmente de perlas, atadas por cintas y, posteriormente, sujetas con un broche o “muelle” metálico.

Biombo del Palo Volador. México, tercer cuarto siglo XVII³⁹

Procedente del Museo Arqueológico Nacional y del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. Representa varias escenas simultáneas en un mismo paisaje, con multitud de figuras. Dejando aparte los indios, los mendigos y otras personas que aparecen sin joyas, la moda de caballeros y damas refleja fielmente cierta influencia francesa, con trajes similares a los de la metrópoli bajo el reinado de Carlos II (fig. 17).

Los personajes femeninos llevan *apretadores* textiles, quizás con algún pequeño elemento metálico o perla, al igual que se apreciaba en el centro de las escarpelas de cintas con las que se adornan el cabello, ricamente aderezado con vistosas plumas. Sus trajes dejan entrever mangas anchas de camisa, con jubones entreabiertos, que se desabotonan sobre las sayas de bastante vuelo, la de arriba recogida; en el centro del escote llevan la llamada “rosa” o “joya de pecho”, que corona una hilera de botones, herrueruelos o lazos de pequeño tamaño, cuya combinación, en forma de triángulo isósceles de lados prolongados, es antecedente de cierto tipo de petos de comienzos del siglo XVIII, algunos de ellos visibles en los retratos de Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, especialmente el que la representa a caballo, pareja con otro del rey, obra ambos de Lucas Jordán. Este tipo de vestido ornado con grandes botones y desabrochado a partir de la cintura, puede fecharse entre 1680 y 1690, ya que se corresponde con el que lleva la niña de seis años Eugenia Martínez Vallejo, conocida como “la monstrua”, en su retrato del museo del Prado, obra de Carreño de Miranda. Criatura extraordinariamente obesa, fue presentada en la Corte de Madrid, donde, según una antigua rela-

39. N° inv. 6538.



Figura 17. El palo volador (Nº Inv. 6538).

ción anónima, Carlos II hizo que la vistieran "...decentemente al uso de palacio, con un rico vestido de brocado encarnado y blanco con botonadura de plata..."⁴⁰. La mención al "uso de palacio" indica que en 1680 este tipo de vestido constituía el traje de etiqueta femenino.

Pintura de Castas

Mención aparte merece, por la cantidad de datos visuales que proporciona, la llamada "pintura de castas", consistente en galerías o series de pinturas de idéntico formato que recogen las mezclas raciales del "español" (blanco europeo) y los nativos o bien los africanos importados como esclavos. Estas series, difíciles de entender en su perspectiva histórica natural, contienen un elemento reversible, de imposible aplicación en otras sociedades europeas, como la francesa o la alemana, ya que es factible el retorno a la cualidad de "español" para los sucesivos descendientes de un mestizaje inicial. Creemos que el interés por los distintos tipos humanos procedentes del cruce de etnias es parte de un intento de sistematización del conocimiento acerca de los numerosos y diferentes "reinos" que englobaba la Corona Española. Participa también del interés coleccionista de las cámaras de maravillas y, posteriormente, de la estruc-

turación de los gabinetes, bien concebidos con fines de estudio o como pretexto para reunir objetos curiosos.

Mientras que en la literatura, tanto americana como de la metrópoli, existen referencias a las peculiaridades de los distintos grupos humanos, con sus correspondientes tópicos relativos al carácter, aspecto y habla, parece que las series conocidas más antiguas se remontan al primer cuarto del siglo XVIII⁴¹, si bien observamos que pueden tener sus precedentes en otras manifestaciones plásticas como las vistas de ciudades y paisajes, escenas sueltas, o de parejas, como los matrimonios y entierros de indios, escenas de ambiente usadas en la decoración de interiores, como las de los arrimaderos y los biombos, donde aparecen grupos bien diferenciados, en festejos y actitudes que se relacionan con su lugar en la sociedad, pensadas para una fácil comprensión. También en montajes efímeros (arquitecturas y nacimientos principalmente) pudo utilizarse este recurso para dar colorido y con carácter alusivo.

Aquí se ven los indios en el mercado o celebrando fiestas propias, o casándose (en una escena similar al lienzo⁴² denominado "Desposorios de Indios" (fig. 18), en el que aparece la madrina vestida y enjoyada a la europea, con relicario sobre el pecho, costumbre que mantendrán tam-

- ⁴⁰ Pérez Sánchez, A. E., 1986, nº 50, pp. 228-9.
- ⁴¹ Concretamente la serie descubierta por Heder en 1912, que García Sainz fecha en torno a 1725 (García Sáiz, M. C. 1989, p.54), y la serie atribuida a José de Ibarra, fechada en torno a 1725 (García Saiz, M. C. *et. alt.*, 2004, p. 53-54 1996, pp. 30-41; Katzew, I., 2004, figs. 4 y 5).
- ⁴² Nº inv. 2001/1/1.



Figura 18. Desposorios de indios (Nº Inv. 2002-01-01).

bién las mujeres quiteñas), o vestidos con trajes prehispánicos, mientras que los europeos son reflejados como hidalgos o funcionarios, en actitudes elegantes, paseando caballeros y damas por los jardines, o entrando por las ciudades en carroza o bajo palio, rodeados por soldados y otros caballeros, que contrastan con los mendigos.

Las pinturas de castas del siglo siguiente acentúan este realismo y muestran la verdadera situación de muchos indios quienes, a base de desarrollar humildes y duros oficios, volvían a la Península presumiendo de grandes riquezas, sin haber perdido su condición de hidalgos, dado que, en su tierra natal, les hubiera sido imposible mantenerla si trabajaban. Quizás debido a ello, se percibe en la pintura de castas una intención satírica, a la par que ejemplarizante, que se va acentuando en el tercer cuarto del siglo XVIII, para anquilosarse sin apenas novedades en las pinturas cercanas al fin del siglo y comienzos del siguiente, cuando muchas de estas series pasaron a constituir un recuerdo turístico, objeto exótico que traían de retorno aquellos españoles que, supuestamente, no se habían mezclado ya que, por lo común, el indiano volvía soltero.

La pintura de castas parece concebida a modo de frontera entre dos mundos, diferentes en sus usos, sus costumbres y la composición del tejido social, un mundo distinto, donde el hábito no hacía, nece-

sariamente, al monje. Con relación a la Península, la moda y las joyas podían ser similares, pero no el personaje que las llevara.

La cuestión que resta es comprobar si, en efecto, los diseños de las joyas pueden proporcionar una mayor precisión en la datación de las pinturas. Aunque se les ha prestado atención ocasional a estos detalles, no se ha pasado de lo meramente descriptivo, por lo que su análisis, que sepamos, continúa inédito en lo que respecta a la joyería histórica. Dada la necesaria brevedad de este artículo, mencionamos aquí algunas de sus rasgos más destacados.

Como característica general, se aprecia un ligero desfase temporal en la representación de las joyas, con relación a los modelos originales, pero en esto se sigue la tendencia de la metrópoli, donde las formas dieciochescas quedaron fosilizadas en los ámbitos rurales, influyendo en varios de los llamados "trajes populares regionales", cuya evolución y características se fijan entre 1750-1950 aproximadamente. Entre las colecciones del museo procedentes del virreinato de Nueva España, salvo el caso de la serie firmada por Miguel Cabrera, las joyas tienen un aspecto convencional y seriado, dentro de la estética rococó tardía de la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

Las joyas masculinas se reducen a las hebillas de los zapatos y borde de los cal-

zones, botonaduras metálicas en alguna ocasión, a veces con pedrería, algún hábito o venera y el dijero con o sin reloj. Las mujeres llevan diversos tocados, que podían estar ornamentados con chispas o pequeñas piezas con pedrería⁴³, sartas, *joyas de pescuezo* (sujetas al cuello a distinta altura, mediante cinta), *manillas* o pulseras de perlas o de cintas, con su hebilla, hebillas de zapato, botonaduras y otros pequeños detalles. Los pendientes admiten ciertas variaciones, siendo los más simples los de *chorrera* (una o varias hileras de perlas o cuentas que cuelgan de la oreja directamente o con un aro o botón), los de botón y lágrima, que pueden añadir un cuerpo intermedio en forma de lazo, o los antiguos de *áncora*, según modelos retomados por los franceses, denominados "*girandole*", de los que existen numerosas variantes, algunas locales. En cuanto a los materiales, parece que se han representado la plata y el oro, piedras blancas que pueden ser falsas (normalmente *strass*, vidrios de gran fulgor) o diamantes genuinos, y piedras azules y rojas⁴⁴, productos de fantasía importados, que estuvieron plenamente de moda y por los que se pagaban crecidas sumas. El coral y el azabache, además del cristal de roca, eran materias muy solicitadas, al considerarse de especial virtud profiláctica⁴⁵, y la pintura testimonia su uso por las capas más humildes de la sociedad, también empleadas en los *dijeros*, cinturones de protección de los lactantes⁴⁶.

El museo posee una importante, aunque incompleta, serie realizada en el virreinato del Perú, firmada por Vicente Albán, fechada en 1783. Aquí, las joyas aparecen individualizadas, subrayando el carácter de los personajes. Esto coincide con otra serie más antigua, la existente en el Museo nacional de Antropología, que, aunque no pertenece a la colección del museo, confirma la misma tendencia⁴⁷.

A continuación se analizan algunas de las series más significativas.

Serie de mestizaje atribuida a José de Ibarra. S. XVIII

La serie, incompleta, consta de once pinturas sobre lienzo, de las cuales siete se encuentran en la colección del museo de América⁴⁸. Aunque escasean las joyas en las escenas representadas, éstas coinciden con las recogidas en series posteriores, como es el caso de los ahogadores de perlas con pinjante, si bien, en este caso se llevan en el arranque del cuello y no a mitad, como es el caso de la espa-

ñola en la escena "*De Mestizo y Española Castizo*" (fig. 19). A medida que avanzaba el siglo XVIII, fueron colocándose estos collares cada vez más arriba, subiendo por el cuello, hasta llegar justo debajo de la barbilla, como es el caso de las "*devotas*", joyas en forma de T, sin duda decorativas pero que debían ser molestas. Un ejemplo en el retrato de la esposa de D. José González, retrato en colección particular mexicana, realizado hacia 1780⁴⁹. La figura de la mestiza, con *lobo* y *tente en el aire*, se adorna con pendientes de coral, siguiendo una tendencia generalizada.

Cuadro con las castas y la Virgen de Guadalupe. Luis de MENA, siglo XVIII⁵⁰

Escena independiente en la que se representa, mediante diferentes apartados, los principales mestizajes de las tres razas. La datación aproximada de esta pintura se ha situado hacia 1750, si bien nos parece posterior a juzgar por la moda.

En todo caso, mientras que la diversidad de vestimentas femeninas es muy notable, la joyería representada pertenece al género más convencional. Sin embargo, esta uniformidad en la representación de collares y pendientes de perlas confirma que debieron estar muy de moda, durante largo tiempo. También fueron moda cortesana los ahogadores de perlas con pinjante o perla colgante, así como los pendientes de aro y pinjante, a juego, y, andando el siglo, las manillas). Es fac-



43. Existe alguna variante, como es el caso del n° inv. 1981-11-1, "De español y mestissa prodvxe castizo", donde la mujer lleva perla pinjante sobre la frente, unida al borde del tocado.
44. Las piedras rojas parece que también estuvieron de moda, aunque menos usadas que las azules, quizás por ser más caras. Un ejemplo en la escena "De Español, y Morisca naçe Albino", n° inv. 1980/3/6, donde la mujer lleva pendientes de este color, a juego con las cintas. Se documentan también en un aderezo dibujado para un examen barcelonés de 1742 (Arbeteta, L. 1998, p. 61), pues no creemos que se trate de rubis, sino de vidrios de imitación.
45. Ejemplos de estos cinturones de lactante en el Museo Sorolla (Herranz, C.1998 comentario catalográfico n° 12, p. 88), Museo de Artes Decorativas, de la Farmacia Hispana, del Pueblo Español (Herradón, Mª A. 1998, comentario catalográfico n° 15, p. 90). Sobre las materias mágicas, véase nuestro comentario y selección en Arbeteta, L., 1998, p. 91.
46. En el cuadro, obra de Andrés de Islas, n° inv. 1980-03-02 " n° 4.De Español y Mestisa nace Castiso" (serie XV), se aprecia un ejemplo muy completo, con higa de azabache, chupador, pomo, reliquia y otros dijes sujetos por una faja decorada con encaje metálico y moñas de cintas.
47. Ver análisis y comentarios catalográficos al respecto; Arbeteta 1998, p. 106, comentarios ns. 42-45, pp.107-8.
48. Véase nota n° 34. Publicada por García Saiz, M.C y Katzew, I., entre otros.
49. Obregón, G., 1970, p. 91.
50. Serie III, García Saiz, M. C.,1989, pp. 66-7, n° inv. 26.

Figura 19. De Mestizo y Española Castizo. José de Ibarra (N° Inv.1995-04-02).

tible también destacar algún pequeño detalle, como el tocado de cabello con “chispas” o “rosetas” de las tres españolas representadas (fig. 20). Las de la izquierda del espectador, vestidas con miriñaque de aros, llevan perlas o piedras blancas, y la del plano superior deja entrever un fino brazalete de oro en su brazo derecho; posiblemente tenga su pareja, oculta bajo el volante de la manga izquierda, mientras que la que viste guardainfante rojizo, se toca con rosetas que parecen de oro, sobre en el cabello, recogido a los lados. La morisca lleva un collar rojo, posiblemente de coral, que recuerda la moda de llevar una fina cadena introducida parcialmente en el escote, como se aprecia en el retrato colectivo de la familia Fagoaga, ya citado. Los hombre, más sobrios, se contentan con botonaduras de calzón (el mestizo) y hebillas en el calzado (los españoles, el negro).

Serie de mestizaje. Miguel Cabrera, 1763⁵¹

En el Museo de América destaca por su calidad una serie incompleta de ocho cuadros, realizada por el pintor mexicano Miguel Cabrera, que presenta notables excepciones, pues parece individualizar las joyas de cada personaje, trabajando asimismo las telas, encajes, diseño de los trajes y los detalles del entorno, así como la actitud de los personajes, que parecen tener personalidad propia y presentan actitudes muy naturales.

Quizás el lienzo más notable de toda la serie sea la escena n.º 6, “De Español y Mestisa, Castisa”, una familia que compra zapatos en el mercado (fig. 21). El español se representa como un caballero de alto rango de lujosa casaca bordada, que mira con adoración a la mujer. Ésta y su hija lucen joyas muy específicas, como si, en vez de una pintura de serie, nos halláramos ante verdaderos retratos. La joven y guapa mestiza lleva una “joya de pescuezo” sujeta por cinta de seda negra, dispuesta en la mitad del cuello, de forma que los pinjantes de la rosa de oro, enriquecida con diamantes, rozan en nacimiento del cuello. Su labor sigue los modelos peninsulares, consistentes en diversos cuerpos unidos por gruesa filigrana o roleos calados. La niña lleva un ahogador con pinjante, colocado también a mitad del cuello, y ambas pendientes de botón y lágrima, todo realizado en el mismo estilo, en oro sin esmaltar. El tipo de trabajo de estas alhajas es similar al algunos dibujos de platería españoles. Por poner un ejemplo fechado, mencio-

namos la cruz de pescuezo, examen de Tomás Gamarra y Aguilar, fechada en 1741 que se halla dibujada en el álbum de plateros granadinos⁵².

Las cintas de flores del jubón, de posible fabricación catalana o francesa, se sujetan mediante botones de piedras azules, que también se ven en el n.º 6 de la serie XX, algo posterior a juzgar por la indumentaria.

Otra pintura de la serie, “De Español y Albina, Torna atrás”, en colección particular de Monterrey, México, presenta al español con capa parda y sombrero de ala ancha, lo que indica un nivel de riqueza y social menor que el precedente, aunque la albina, con su traje de india y su sencillo ahogador de perlas con pinjante y pendientes a juego, es mucho más elegante. Su hija lleva sencilla cinta negra, que contrasta con el oro del brazalete de la madre, un modelo que no existió en la Península, del que conocemos algunos ejemplares, entre ellos uno, marcado en México hacia 1800, que se conserva en colección particular. La escena n.º 10, titulada “de Chino- cambujo y de india, Loba” (fig.22), incluye las joyas de poco valor correspondientes a las clases humildes, consistentes en pendientes de chorrera y sarta de tres vueltas que aquí parece realizada con cuentas rojas (coral verdadero o imitado) y gris azuladas, posiblemente de vidrio, a la moda, igual que la otra india representada en la serie (n.º inv. 7). En la escena n.º 16 “Indios Gentiles” (fig. 23) aparece la mujer con sarta de tres vueltas y pendientes de chorrera de coral con pinjantes de azabache, quizás pequeñas higas. La antigua tradición mediterránea de la higa (mano cerrada con el pulgar pasado entre el índice y el anular, en gesto fálico) se importó de España y se usó como talismán en todas las clases sociales.

*Serie de la Marquesa de Negrón*⁵³. Andrés de Islas, 1774

Adquirida en 1980, esta serie completa, consta de 16 cuadros y tiene cierta calidad pictórica. En cuanto a las joyas, hay algunos detalles de interés entre los tipos convencionales. Así, en la escena n.º 2 (fig. 24), el bebé castizo lleva un completo cinturón de lactante, con varios dijes, parecido al de otras escenas en colección particular de México, una de ellas el n.º 9 de la serie atribuida a Ignacio de Castro⁵⁴, y otra, el n.º 2 de una segunda serie que, aunque con firma y fecha de 1698, a juzgar por la indumentaria de la mujer, sus manillas de

⁵¹ Serie VIII, *Ibidem*, pp. 80-87.

⁵² Arbeteta, L., 2003 b, il. En p. 367, cat. III. 90, p. 499.

⁵³ Serie XV. García Saiz, M.C., 1998, op. cit. pp.124-133.

⁵⁴ Serie XXII. *Ibidem*, pp.154-5.

⁵⁵ Serie VII. *Ibidem*, pp. 76-77.



Figura 20. Óleo de castas con la virgen de Guadalupe. Luis de Mena (Nº Inv.26).



Figura 21. De Español y Mestisa, Castisa. Miguel Cabrera 1763 (Nº Inv. 6).



Figura 22. De chino cambujo e india, loba. Miguel Cabrera (Nº Inv.11).



Figura 23. Indios gentiles. Miguel Cabrera (Nº Inv.13).

cinta y hebilla y el collar, no es anterior al último tercio del siglo XVIII⁵⁵.

Los pendientes femeninos parecen haber sido tratados aquí con cierto detenimiento, y proporcionan una documentación aprovechable: de un lado, los de estilo europeo y colgantes de una o tres lágrimas, representados aquí con piedras de vidrio teñido en colores intensos, que hacen juego con las cintas del vestido y cuello. Son rojos los de la morisca en la escena n° 6 (fig. 25) y azules los de la albina en el n° 7 (fig. n° 26), modelo más frecuente como hemos visto arriba.

La dama española del cuadro n° 3 (fig. 27) lleva la gargantilla de perlas en medio del cuello, y sus manillas son de cinta negra, con pequeño cierre o hebilla, similares a las de la mulata del n° 8 (fig. 28). Los pendientes de perlas, de botón y lágrima, constituyen un modelo simplificado del que lleva la mestiza mencionada, con el cuerpo en oro y tres perlas colgantes.

En cuanto a las clase más humildes, lucen abundancia de corales (o vidrios rojos que los simulan) y azabache, verdadero o falso. La mestiza del n° 9 parece imitar la moda cortesana llevando su gargantilla de pinjante a medio cuello (fig. 29), pero son gruesas cuentas de coral en vez de perlas, y el pinjante es negro, posiblemente azabache. En el n° 11, la india lleva gargantilla de dos vueltas, en coral, con pendientes a juego (fig. 30), de un tipo muy específico que se

repite en otras escenas (figs. 31 y 32), y consiste aquí en una doble chorrera de coral, separada en dos tramos por cuentas negras.

Serie de mestizaje. Anónimo mexicano, México, último cuarto del siglo XVIII

Otra serie completa adquirida en 1945, tiene un carácter más popular y ha sido fechada en el último cuarto del siglo XVIII, a juzgar por los personajes ataviados a la moda "goyesca" que aparecen en algunas de sus escenas⁵⁶. Como todo estereotipo, las joyas están simplificadas al máximo y tampoco aparecen piezas individuales, sino genéricas, lo que no carece de interés como en toda serie completa, pues permite separar lo extraordinario de lo habitual.

Hechas estas observaciones y, en términos generales, se constata que, durante las postrimerías del siglo XVIII y comienzos del s. XIX, se continúan llevando los pendientes derivados del modelo "girandole", con sus variantes. Los más simples se convirtieron en el clásico de tres lágrimas y botón con o sin lazo. El auge del neoclasicismo los hizo desaparecer, prefiriéndose los más simples de botón y maza, lágrima o almendra. A diferencia de las clases altas y los ricos, las mujeres de las clases medias, llevan la preceptiva cinta negra con uno o varios pequeños motivos (escena n° 3), o bien sin nada, como vemos en el n° 2 de la serie "de Mestiza y Español Castizo" (figs. 33 y 34). La mestiza, sin manillas, luce sin embargo unas lujosas hebillas de zapato redondas, que parecen ornadas con pedrería, probablemente falsa, mientras que el hombre las lleva oblongas, casi rectangulares, a juego con la más pequeña que sujeta el arranque de la media. La vieja tradición de proteger a los lactantes se manifiesta en el ancho cinturón textil o dijero del que cuelgan, atados con lazos rojos, lo que parecen un *Agnus Dei*, y un colmillo, detalle que también veremos en otra escena perteneciente a una serie incompleta que se conserva en el museo⁵⁷. Son dos escenas, una de ellas, "De Mestiza e Indio produce Coiote" (fig. n° 35). Representa una niña, ya crecida, con un amuleto en forma de cuerno atado a su hombro derecho, mientras que su madre lleva una medalla sobre el pecho, atada con una cinta azul, de forma similar a como la llevan los campesinos de algunas regiones de España⁵⁸. Esta escena, además, documenta el uso generalizado de los collares de azabache, pues lo llevan

⁵⁶ Serie XX. *Ibidem*, pp. 144-151.

⁵⁷ Serie XII, *ibidem*, pp. 112-3.

⁵⁸ *Ibidem*, n° 39, p. 103, para una descripción de la escena.



Figura 24. De Español y Mestiza, nase Castizo. Andrés de Islas (N° Inv. 1980-03-02).

Figura 25. De Español y Morisca, Albino. Andrés de Islas (N° Inv. 1983-03-06).



⁵⁹ Ver núms. cat. 208 y 209, en: Cruz Valdovinos, J.M. y Escalera, A., 1993, p. 276.

madre e hija y aparecen también en la "española" de la segunda pintura (fig. 36).

Volviendo a la serie que nos ocupa, la escena n° 6 lleva por título "de Español y Morisca Albino" (fig. 37), y sirve de con-

trapunto al n° 2, ya que el entorno parece representar a un hombre de negocios en su despacho. Con bata de interior, sus zapatos se adornan, sin embargo, con hebillas de elegante entrelazado, según diseño que se fabricó en la Real Fábrica de Platería También es notable la *demi parure* de la morisca, posiblemente de oro con pastas de vidrio azules, quizás las "pastas cheron". El ahogador, colocado en la mitad del cuello, según la moda, lleva un cuerpo central con gran lágrima pinjante y lazo; los pendientes, a juego, simplifican el modelo "girándole" y son parecidos a los existentes en la Catedral de Santo Domingo, de piedras de color, en este caso, verdes y amarillas⁵⁹. El niño albino, montado en su caballito, abotona su jubón con botonadura de lujo, que también parece incorporar piedras azules similares a las usadas por su madre. Destacan también los pendientes de

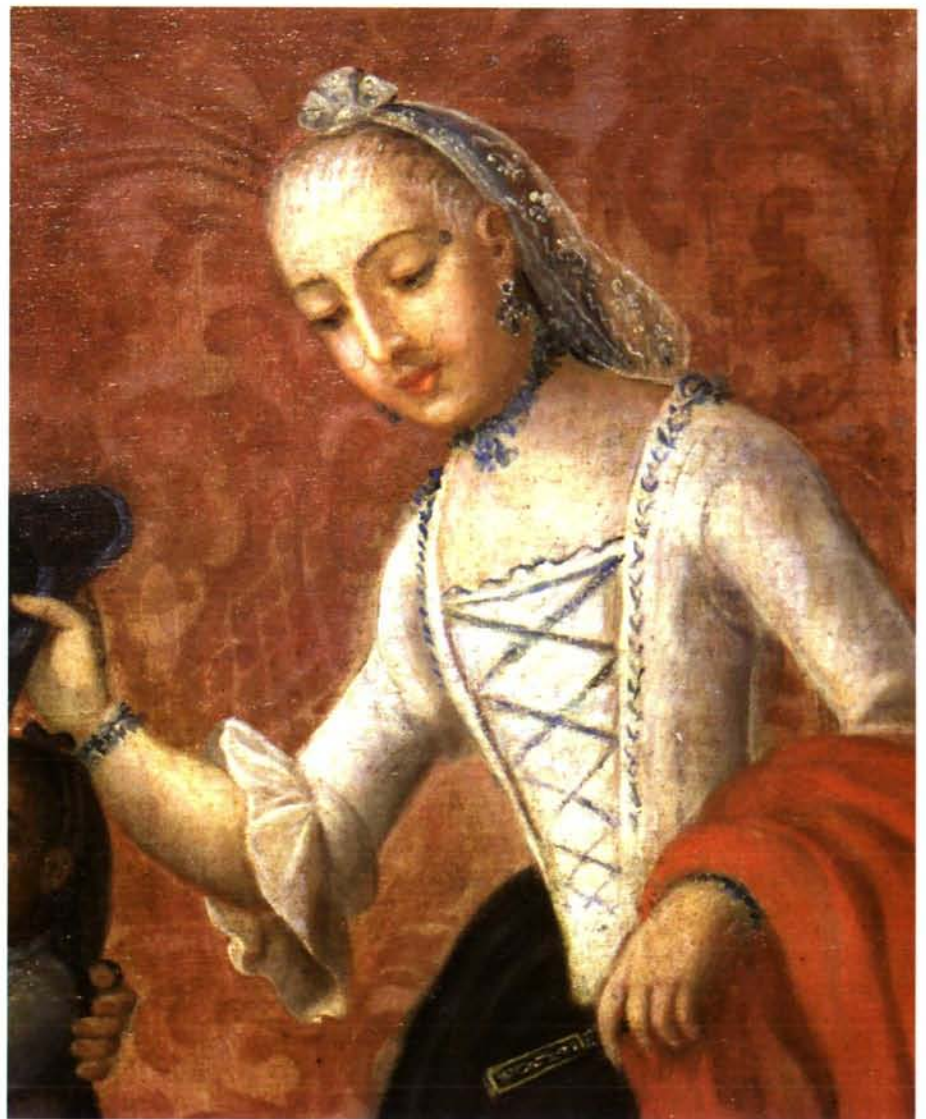


Figura 26. De español y albina nace Torna atrás. Andrés de Islas (N° Inv.1980-03-07).

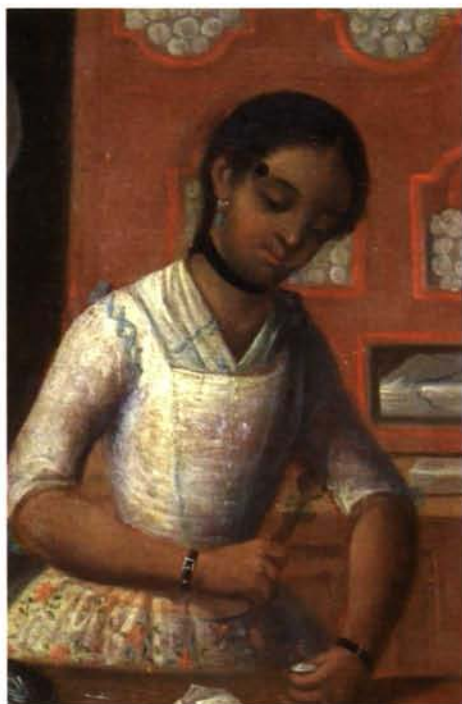


Figura 27. De castizo y española, española. Andrés de Islas (Nº Inv.1980-03-03).

Figura 28. De español y mulata, morisco. Andrés de Islas (Nº Inv.1980-03-05).



Figura 29. De Indio y Mestiza nace Coyote. Andrés de Islas (Nº Inv.1980-03-09).

Figura 30. De chino e india, cambujo. Andrés de Islas (Nº Inv.1980-03-11).

botón y lágrima que lleva la mulata del nº 5, modelo simple, de gran tamaño, cuyo uso ha llegado prácticamente hasta nuestros días en tierras mexicanas (fig 38). Igualmente mencionaremos el detalle inusual de los broches de hombro con perlas que lleva la negra del nº 9 "De Lobo y Negra Chino".

Como se ha indicado más arriba, también la representación de los ahogadores de perlas de una o dos vueltas con o sin perla pinjante y pendientes a juego se repite en las escenas de diversas series, al

igual que las joyas comentadas, y lo mismo sucede con las pinturas que se encuentran en otras colecciones. Cabe mencionar algún detalle más, como los dijes que asoman bajo el chaleco del castizo que toca el violín de la escena nº 3, lo que permite apreciar incluso la llave del reloj (véase fig. 33).

Serie quiteña de Vicente Albán

No deseamos cerrar el presente artículo sin comentar tres de las pinturas de una



Figura 31. De español e india, mestizo. Andrés de Islas (Nº Inv. 1980-03-01).



Figura 32. De albarasado e india, barsino. Andrés de Islas (Nº Inv. 1980-03-14).



Figura 33. De Castizo y Española, Español (Nº Inv. 52).

notable serie incompleta, firmada por Vicente Albán, concretamente, la titulada "Sra principal con su negra, esclava", la *Yapanga* o prostituta "con el traje que usa esta clase de Mugeres que tratan de agrandar" y la "India en traje de gala"⁶⁰. Ésta, descalza, lleva collar de dos vueltas de perlas, con lo que parecen higas de azabache, pendientes "de racimo", formados por dos cuerpos de perlas con inter-

medio de coral, anchas manillas de lo mismo, con diez vueltas, collar de cuentas gallonadas, (de oro o de vidrio dorado, como aún se usa) y un *tupu* o fibula para prender el manto, en el que convergen un modelo propio y una técnica europea, tanto en el cincelado como en la talla de la piedra, jaquelada (fig. 39). El mestizaje de joyas aparece también en las dos escenas restantes, donde los persona-

⁶⁰ Serie LIII. García Saiz, M.C., 1998, p. 232.



Figura 34. De Mestiza y Español Castizo (Nº Inv. 51)



Figura 35. De Mestiza e Indio produze Coiote (Nº Inv. 1981-11-02).

jes femeninos utilizan una profusión de joyas cuyos modelos y estética corresponden a épocas diferentes. La señora –la única que se calza con zapatos ornamentados por un brochelete de doble orla posiblemente de oro– lleva un complejo tocado de flores y chispas, quizás esmaltadas y con pedrería, salpicadas por el cabello, cuyo moño se sujeta con un agujón simulando un espadín (fig. 40). Esta

moda se inspira en el mundo romano y tuvo su origen en el Nápoles de la segunda mitad del siglo XVIII, tras las excavaciones en Pompeya y Herculano. Lleva la dama la preceptiva cinta negra al cuello, con pequeño joyel de lazo y almendra, en plata y piedras blancas, pero sus pendientes, del modelo *girandole*, mezclan una estructura de oro con botón y pinjantes en metal blanco, cuajados de piedras.



Figura 36. De español y mestiza castizo
(Nº Inv.1981-11-01)



Figura 37. De Español y Morisca Alvino (Nº Inv.55).



Figura 38. De Español i Mulata Morisco (Nº Inv.54)



Figura 39. India con traje de gala. Vicente Albán (Nº Inv.72).



Figura 40. Señora principal con su negra esclava. Vicente Albán (Nº Inv.73).

61. Estos y otros aspectos de la evolución de la joyería española pueden consultarse los estudios generales sobre el tema, algunos de los cuales se incluyen en la bibliografía.

Las manillas de perlas de ocho vueltas continúan con brazaletes de oro para ambos brazos, moda exótica para la Península, como lo es también la mezcla de una cruz pectoral de "engastería", colgada de una gruesa cadena de oro, con el collar-rosario de cuentas negras y pomos de perlas, que remata en un relicario oval de corte manierista, y que debió ser prenda usual, pues es prácticamente igual al que lleva la yapanga (Fig. 41), quien también coincide en el adorno del cuello y en el tipo de pendientes, que aquí parecen de piedras azules, quizás vidrios.

Por su parte, la esclava (Véase fig. 40), aunque menos alhajada, lleva joyas magníficas, especialmente el pendiente con aro del que cuelga una perla periforme de gran tamaño, y el collar de oro de peculiar diseño colocado sobre la cinta negra del cuello, adornada con rosetas de piedras blancas. En definitiva, se aprecia en estas pinturas un batiburrillo de modelos que pueden llegar a estar separados más de dos siglos, pues se mezclan joyas de tipo renacentista (los marcos ovales, entre 1575-1650, las cruces de *engastería*, según modelos del s. XVII y primera mitad del XVIII, las cintas de cuello con plata y piedras blancas, 1750-1790, en Europa, los agujones, moda contemporá-

nea a la pintura estudiada, que también estuvo en uso en el siglo XIX, etc.)⁶¹.

III. Conclusiones

Aunque son muchos los aspectos a comentar, la pintura constituye una cantera de primera mano para datar y constatar la evolución de la joyería en América. En lo que respecta a la pintura religiosa, cuando se trata de evocar una imagen concreta, las joyas son parte de esa realidad, plasmadas con mayor o menor acierto. Sin embargo, las escenas religiosas ornamentan sus personajes con joyas de fantasía, tal como se aprecia en muchos de los grabados que han servido de modelo.

En lo que respecta al retrato, se puede afirmar que predomina el realismo, lo que incluye un tratamiento minucioso de la joya. Como hemos comprobado, en el caso de copias tardías de originales más antiguos, pueden variar las joyas para adaptarse a la moda del momento, o bien no ser adecuadamente interpretadas, cayendo en la incoherencia.

Finalmente, advertimos que las escenas costumbristas no individualizan las joyas. Esto se verifica también en las series de castas, si bien hay excepciones, como



Figura 41. Ypanga de Quito. Vicente Albán (Nº Inv. 74).

sucede con la series de mejor calidad pictórica, caso de las firmadas por Miguel Cabrera y Vicente Albán respectivamente. En cuanto a las tipologías, las escenas costumbristas ofrecen una panorámica de las joyas usuales de día, no las excepcionales de gala o de noche. Así, los biombo se decoran con imágenes que se podrían fechar en la metrópoli entre 1655-80, a juzgar por la moda y las joyas. Las series "de castas" se encuadran en el siglo XVIII, incorporando los rasgos básicos de lo que es más común (botones, hebillas, collares y pendientes femeninos), si bien las arriba mencionadas de Cabrera y

Albán aportan, en menos escenas, una mayor variedad. Los retratos masculinos, escasos, ofrecen imágenes de joyas individualizadas, que pueden datarse adecuadamente, entre las que se encuentran bandas, broqueletes, catalinas o dijeros, hebillas, botones y veneras. Aunque falta en el Museo una representación del retrato femenino dieciochesco, anotamos que el grupo de advocaciones marianas ofrece una gran diversidad de joyas, aunque muy esquematizadas, lo que nos impide presentar los oportunos paralelos, si bien esta aproximación constituye el arranque para posteriores estudios.

Bibliografía

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.(1944): " La Anunciación del pintor mexicano Alonso López de Herrera"
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. MARCO DORTA, E. & BUSCHIAZZO, M. J.(1952), Historia del Arte Hispanoamericano, t. II, vol. V, Plus Ultra, Madrid.
- CREEL ALGARA, C.(1970): "Alonso López de Herrera"
- ARBETETA MIRA, L. (1993): *Análisis crítico del códice denominado "Joyel de N^a S^a de Guadalupe de Cáceres*, (parcialmente inédito. Ejemplares en el Dpto. de H^a del Arte Moderno II. Fac. Geografía e Historia UCM), Madrid.
- (1995 a): "Alhajas", en TORRA, E. ESTERAS, C. y ARBETETA, L. *Jocalia s para un Aniversario* ,Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- (1995 b): *Vida y Arte en las Clausuras Madrileñas*, Madrid.
- (1996 a): "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, tomo II, CSIC, Madrid.
- (1996 b): "El exvoto de Hernán Cortés", *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda. Exvotos mexicanos*, México.
- (1998), "La joya española...", en: ARBETETA MIRA, L. (coord.), *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Ministerio de Cultura/Nerea, Madrid.
- (1999 a): "La joyería: manifestación suntuaria de dos mundos", en VVAA., *El Oro y la plata d e las Indias en la época de los Austrias*, Fundación Ico, Madrid.
- (1999 b): "La joyería española de los siglos XVI al XX", *Summa Artis Enciclopedia de las Artes Decorativas*; Espasa Calpe, Madrid.
- (1999 c): "La joyería española", *Enciclopedia virtual de las Artes Decorativas*, Micronet, Madrid.
- (2003 a): *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Caja Segovia, Obra Social y cultural, Segovia.
- (2003 b): "Platería y joyería en la corte de Felipe V", en VVAA, *El arte en la Corte de Felipe V*, Fundación Caja Madrid, Madrid.
- (2005): " Sacra Regalia. Los signos de la realeza en las imágenes marianas.", *Goya*, nº 305, Madrid.
- (2006), *Magos y Pastores. Vida y arte en la América virreinal*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- BARBA DE PIÑA, B (1960): "La joyería mexicana", *Albajas mexicanas, Artes de México.*, número 165, anº XX, México.
- BERLIN, H.,(1944)"Artífices de la Catedral de México",en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. III, núm. II, México.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M & ESCALERA, A.(1983): *La platería en la Catedral de Santo Domingo, Primada de América*, Eugenio Pérez Montás Editor, Sto. Domingo/Madrid.
- GARCÍA SAIZ, M. C. (1980): *La pintura colonial en el Museo de América*, 2 vols., Museo de América, Madrid.
- (1983): "Arte Colonial mexicano en España", revista *Artes de México*, nº 22, México.
- (1989): *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*. Prólogos de Diego Angulo Iniguez, Roberto Moreno de los Arcos y Miguel Ángel Fernández, Olivetti, Milán.
- (1992): "Nuevas precisiones sobre la pintura de castas," *Cuadernos de arte colonial* ,Madrid, nº. 8, Madrid.
- GARCÍA SAIZ, M. C. & RAMOS, L. J (1976): "Obras de José Páez en el Museo de América de Madrid", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 308, Madrid.
- HEREDIA, M^a. C; ORBE SIVATTE, M. de & ORBE SIVATTE, A. de(1992): *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*, Gobierno de Navarra, Pamplona.
- HERRADÓN, M.A. (1998): "comentario catalográfico nº 15" en: ARBETETA MIRA, L. (coord.), *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Ministerio de Cultura/Nerea, Madrid.
- HERRANZ, C.,(1998): "comentario catalográfico nº 12" , en: ARBETETA MIRA L., (coord.), *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Ministerio de Cultura/Nerea, Madrid.
- KATZEW, I., (2004): *Casta painting. Images of Race in eighteenth-century Mexico*, Yale University Press, New Haven.
- MARCO DORTA, E. (1951): *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*, Instituto Diego Velázquez, Sevilla.
- MARTÍN, F. & ARBETETA, L.(1998): "ficha catalográfica nº 126", en ARBETETA L., (coord.), *La joyería española...*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. (2000): " La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales del Siglo de Oro", UCM, Cuenca.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz, y CABELLO CARRO, Paz (1997), *Museo de América*, Ibercaja, Bruselas- Madrid.
- MAURA, DUQUE DE y GONZÁLEZ AMEZÚA, A. (s.a) *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la condesa D' Aulnoy*, Calleja, Madrid.
- MÚJICA PINILLA, R. ; DUVIOLS, P; GISBERT, T., et alt., (2002) *El Barroco peruano. Colección Arte y Tesoros del Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima.

- OBREGÓN, G., (coord.,1970), "Reseña del retrato mexicano", *Artes de México*, nº 132, año XVII, México.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1986), *Carreño, Rizi, Herrera y la Pintura Madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Museo del Prado, Madrid.
- SÁNCHEZ GARRIDO, A. (1995), comentario p. 154, en VVAA, *Magia, mentiras y maravillas de las Indias*, diputación Provincial de Huelva, Huelva.
- SANZ SERRANO, M.J. (1986) *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.
- SANZ SERRANO, M.J. (1990), "El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona", en VV AA, *La Virgen de Gracia de Carmona*, Hermandad de Nuestra Señora la Santísima Virgen de Gracia, Carmona.
- STRATTON-PRUITT, S.(2006): "Catalogue", *The Virgen, Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, Stanford, California.
- TOQUICA, Constanza & GARCIA SAIZ, Mª Concepción (2004): *Un arte nuevo para un mundo nuevo*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- TORRA, E. ESTERAS C. & ARBETETA,L. (1995): *Jocalias para un Aniversario*,Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza La colección virreinal del Museo de América de Madrid en Bogotá, Bogotá.
- VVAA (1983): *Arte colonial en el Museo de América*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- VVAA (1985): *El mestizaje americano*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- VVAA (1987): *Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt*, Kremayr & Scheriau, Viena.
- VVAA,(1988): *Imágenes guadalupanas, cuatro siglos*, Fundación Cultural Televisa / Centro Arte Contemporáneo de México, México.
- VVAA. (1989): *México Colonial*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.
- VVAA (1990): *La Virgen de Gracia de Carmona*, Hermandad de Nuestra Señora la Santísima Virgen de Gracia, Carmona.
- VVAA (1995): *Magia, mentiras y maravillas de las Indias*, diputación Provincial de Huelva, Huelva.
- VVAA (1999): *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- VVAA.(1999): *El Oro y la plata e las Indias en la época de los Austrias*, Fundación ICO, Madrid.
- VVAA (1999): *Perú: dioses, pueblos y tradiciones*, Abadía de Daoulas, Daoulas.
- VVAA (2003): *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Fundación Santillana /SEACEX, Madrid.
- VVAA (2006): *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía hispánica del siglo XVIII*. Fundación Caja Navarra, Madrid/Pamplona.