

JOYAS FEMENINAS DEL SIGLO XVIII EN EL ÁMBITO SEVILLANO Y QUITEÑO. UN ANÁLISIS COMPARATIVO A TRAVÉS DE LA DOCUMENTACIÓN NOTARIAL
FEMELE JEWELS OF THE XVIII CENTURY UN THE DOMESTIC AREA OF SEVILLAN AND QUITEÑI. A COMPARATIVE ANALYSIS THROUGH NOTARIAL DOCUMENTATION

María Jesús Mejías Álvarez

HUM171. Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0002-8066-4231>
mjma@us.es

Resumen: A través de la documentación notarial se puede analizar el lujo doméstico como elemento activador del prestigio social. La acumulación de metales preciosos, plata labrada y joyas es una manifestación de poder económico y social de la sociedad quiteña y sevillana del siglo XVIII. Cartas de dotes y testamentos permiten reflexionar sobre el papel de las joyas como símbolo de poder y estatus. Y son válidos para analizar aspectos sociales, económicos y artísticos. La relación de joyas empleada, para designar las distintas tipologías en Sevilla y Quito, establece las posibles correlaciones entre los tipos europeos y americanos y las singularidades locales.

Palabras claves: Joyas, Quito, Sevilla, documentación notarial, cartas de dote, testamentos, Siglo XVIII

Abstract: Through the notarial documentation we can analyze domestic luxury as an activating element of social prestige. The accumulation of precious metals, carved silver and jewels is a manifestation of the economic and social power of the Quito society of the 18th century. Documents, especially letters of gifts and testaments, from different archives allow us to reflect on the role of jewelry as a symbol of power and status. They are documents of great versatility, valid to analyze social, economic and artistic aspects. With the list of jewels outlined in these documents, it is possible to analyze the terminology used to designate the different typologies in Seville and Quito, and establish possible correlations between European and American types, as well as local singularities.

Keywords: Jewels, Quito, Seville, notarial documentation, letters of dowry, testaments, 18th century

La sociedad quiteña del siglo XVIII se presenta activa y dinámica tanto en lo económico como en la búsqueda de la consolidación del poder político local. Un poder que se consigue a través del linaje y del patrimonio pues el funcionamiento de su estructura social se basa en la categoría tradicional de estratificación jerárquica estamental. Por tanto, la capa alta de esta sociedad urbana sigue utilizando el concepto de distinción y exclusión social para garantizar su identidad¹. Como reflejo de este discurso aristocrático asumen una serie de ideales como el derecho a participar de la moda; el vestirse con ricos tejidos y adornarse con abundantes joyas se convierte en otro indicativo del prestigio social, así cada grupo muestra su identidad a través del traje y sus complementos. De hecho, el excesivo uso de elementos suntuarios tiene que ser regulado jurídicamente por el rey, atendiendo tanto a factores económicos, éticos como de diferenciación estamental, al tiempo que se imponen distintivos y normas de vestir en determinados oficios². La polémica sobre el lujo en la España del Setecientos lleva a Juan Sempere y Guarinos a publicar en 1788, en 2 tomos, la obra *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*, con la que intenta analizar el valor

¹Existen un buen número de estudios que analizan la sociedad quiteña del siglo XVIII, entre los que destacamos Borchart de Moreno, 1998: 227-323. Büschges, 1997: 55-84; 1997:54-65; 1999:123-145; 1999: 213-231. Marchan Moreno, 1986: 55-76. Molina Martínez, 2015: 192-203. Ponce Leiva: 2002, 23-40.; Terán Najas, 2009: 99-108.

económico de los bienes suntuarios, o de ostentación, a través de las ideas ilustradas³. Se centra en definir el lujo útil y el lujo condenable, considerando la profusa legislación expedida por la Corona como inútil e inoperante, convirtiéndose su análisis sobre las leyes suntuarias en una fuente esencial para el conocimiento histórico de la producción y consumo del lujo a lo largo de la Historia Moderna de España.

En el *II Congreso Internacional sobre a Plata Iberoamericana, siglos XVI-XIX*, celebrado de la ciudad española de León, en 2010, ya expusimos tanto las dificultades para el estudio de la joyería quiteña del siglo XVIII (las mismas que podemos encontrar en otras áreas hispanas) como el uso de alhajas de gran valor, de oro y de pedrería, que las señoras principales mostraban en su indumentaria. La “escasez” de piezas conservadas y la dificultad de acceso a las existentes, tanto en colecciones privadas como públicas, hizo necesario realizar un primer análisis a través de la pintura⁴, fuente indirecta y valioso testimonio gráfico que nos aporta información tanto de aspectos formales como del comportamiento social. En el año 2014, en el *IV Congreso Internacional sobre la Plata Iberoamericana, siglos XVI-XIX*, celebrado en Oporto

² De la Puerta Escribano, 2000: 65-72.

³ Sempere y Guarinos, Juan, 1788, edición a cargo de Rico Giménez, 2000: 17, 60-65, 313-346

⁴ Mejías Álvarez, 2010: 373-385.

(Portugal), Jesús Paniagua Pérez dio un paso más en el estudio de la joyería de la Real Audiencia de Quito, abordando aspectos como las materias primas y los artífices a lo largo de toda la etapa colonial, apoyándose tanto en la pintura como en algunas noticias de archivo⁵. Con este trabajo se pretende avanzar en la investigación y, por lo tanto, en el conocimiento de la joyería quiteña en relación con las redes sociales. Partimos del análisis de la documentación de archivo, centrándonos en distintas tipologías documentales como las cartas de dotes, los testamentos y los inventarios de bienes adjuntos a testimonios sobre pleitos, ya que proporcionan una amplia, variada y rica información sobre el ámbito doméstico. En estos registros aparecen reseñados los nombres de una gran cantidad de objetos vinculados al mundo femenino, entre los que destacan muebles⁶, pequeños enseres, objetos de devoción, vestidos y ropa del hogar, y joyas de variada funcionalidad.

La selección de varios documentos del Archivo Histórico Nacional (Quito), del Archivo General de Indias y del Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla, ha permitido hacer un análisis comparativo con el que poder profundizar en los gustos, en el modo de vida privado tanto de la sociedad quiteña como de la sevillana del siglo XVIII. En estos

centros que consideramos en cierta medida periféricos, al no ser capitales de virreinato o reino, respectivamente, pero si centros secundarios de referencia con cierto protagonismo sociopolítico, podemos establecer confrontaciones y paralelismos. Las cartas dotalas de las señoras quiteñas y sevillanas presentan gran afinidad en su comportamiento, respondiendo a los patrones de la época que se ajustan al predominio de bienes de adorno personal, vestidos y joyas, quedando en un segundo lugar los muebles y el menaje del hogar⁷. De esta documentación, muy rica para trabajar distintos aspectos económicos, sociales y artísticos, nos interesan, especialmente, las piezas de joyería reseñadas. Lo habitual era presentar una tasación por lotes entre los que destacan los referentes a ropa (vestidos y ropa blanca del hogar), joyas y plata labrada, muebles, libros, y otros enseres diversos. Del análisis de la documentación consultada se revela que lo lotes más importantes y valiosos eran, por este orden, el de la ropa, las joyas y los muebles. Este comportamiento lo podemos encontrar a lo largo de todo el siglo XVIII, tanto en Quito como en Sevilla. Varios testamentos de distintas damas quiteñas como el de doña María

⁵ Paniagua Pérez, 2014: 301-324.

⁶ Fernández Martín, 2015: 19-24.

⁷Véase, Álvarez Santaló/García Baquero, 1981: 128. Ortego Agustín, 2003: 322-344. Turiso Sebastián, 2006:197-216.

Manuela de Cepeda, de doña Isabel de Mediana⁸, fechados en Quito en marzo y abril de 1712, respectivamente, o en el de doña Rosa Araujo y Sotomayor⁹, fechado el 5 diciembre de 1741, y el de doña Teodora de Vargas, otorgado el 20 de septiembre de 1793¹⁰, y en distintas las cartas de dote señoras quiteñas y sevillanas como la de doña Josefa Villalba en favor de don Antonio Alvarado, fechada el 22 de septiembre de 1783 y doña Xaviera Bermeo a favor de don Mariano Cadena fechada en 25 de abril de 1789¹¹, o de doña Francisca de Zeilas, fechada en Sevilla el 5 de diciembre de 1738¹², reflejan el poder adquisitivo de éstas así como su alto status social. En éstos se anotan objetos suntuarios de gran valor, muebles, piezas de plata labrada y de joyería, además de ropas blancas, *sábanas de Ruan*, colchas de sarga y colgaduras de damascos, gran cantidad de prendas de vestir y de tejidos, entre los que podemos citar casacas de terciopelo, de damascos azules, o *de raso de moda*, sayas de terciopelo y tafetán, camisas de algodón, rebosos de *bayeta de Castilla*

de diversos colores, faldellines de bayeta y de terciopelo con detalles de brocado azul, *camisones de Bretaña*, pañuelos finos de seda, medias de seda y de lana, zapatos de terciopelo, mantos, mantillas de raso liso con encajes *blancos de Bruselas*, y otras más sencillas de bayeta adornadas con encajes. En ambas orillas del Atlántico triunfa el traje “a la francesa”¹³, con las lógicas variantes e interpretaciones locales¹⁴, afianzándose las *prendas de encima*, como el manto, la manteleta y la mantilla en distintos colores y tejidos, como queda atestiguado en dos composiciones de las pinturas murales de la galería superior del convento carmelita del Carmen Alto de Quito¹⁵. Estas relatan varios pasajes de la vida de la Santa, el ingreso de Santa Teresa al convento y la Santa realizando un milagro contemplado por unas damas, que vestidas a la moda del siglo XVIII aportan una indudable información general sobre la moda local femenina de la época (Figura 1)¹⁶.

⁸ Archivo Histórico Nacional/Quito (en adelante AHN/Q), Protocolos, Notaria nº 1, Nicolás Plaza de Cepeda 1711-1715, 1712, ff. 324-326.

⁹ AHN/Q, Protocolos, Notaria 4ª, caja 84, Diego Arias Altamirano, 1741-1742, 1741, ff. 203-206.

¹⁰ AHN/Q, Protocolos, Notaria 1ª, caja 432, tomo II, 1792-1795, s/f.

¹¹ AHN/Q, Protocolos, Notaria 1ª, caja 423, 1783-1792, ff. 11 y 12 r y v., y ff. 494-495 r., respectivamente.

¹² Archivo Histórico Provincial, Sevilla: Protocolo 10350 (en adelante AHPSE: P). Escribano público Andrés Gutiérrez Pineda.

¹³ Véase Molina/Vega, 2004: 180-210; De la Puerta Escribano, 2006: 250; Rosillo Fairén, 2015: 230-232.

¹⁴ Para profundizar en las variantes locales de la indumentaria de la mujer quiteña, véase Yépez Suárez, 2020: 54-66.

¹⁵ 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. Véase, Pacheco Bustillos, 2000:55-98.

¹⁶ Mejías Álvarez, 2010, 373-385.



Figura 1. Pintura mural anónima. *Santa Teresa realizando un milagro contemplado por unas damas (Detalle)*. Convento del Carmen Alto, Quito. (Foto de la autora).

Así mismo, uno de los ejemplos más interesantes de la consolidación de la moda francesa en la Real Audiencia de Quito se constata en la descripción de los bienes de doña Isabel Sánchez de Madrid y Gillis, viuda de don Antonio de la Cueva, corregidor de Riobamba¹⁷, donde se inventarió un vestido de paño de seda “color

pompador” con botones de oro. Este color alude a los tonos pastel, rosas y celestes, típicos del rococó francés, que puso de moda la marquesa de Pompadour (1721-1764).

A las transformaciones y novedades de la indumentaria hay que vincular el desarrollo de la joyería, pero en determinados ámbitos periféricos como el quiteño, se siguen utilizando prendas de vestir asentadas en la tradición. Los distintos inventarios de bienes consultados también demuestran la pervivencia de accesorios y joyas que corresponden a modelos arcaizantes, o con cierto desfase temporal, combinados con otros más novedosos, ajustados a la moda del momento. El vestir “a la francesa” implicaba agrandar el escote, elevar el busto, dejar parte de los hombros más al aire y, por tanto, el triunfo de los adornos y joyas para el cuello y para las orejas, ahora más visibles. Las nuevas tendencias fueron asimiladas poco a poco por la tradicional sociedad española a ambos lados del Atlántico, mientras voces de moralistas y de clérigos se alzaron en contra de esta moda importada que aun así terminó por imponerse. Sirvan de ejemplos tanto la *Carta pastoral que el obispo de Cartagena escribe a los fieles de su Diócesis a cada uno en lo que le toca, para que todos concurran a que se destierre la profanidad de los trages, y varios, e intolerables abusos, que ahora*

¹⁷Archivo General de Indias (en adelante AGI), Quito, 242, N. 138. Inventario de bienes fechado el 19 de diciembre de 1783.

nuevamente se han introducido (Murcia, 1711) del cardenal Luis Antonio Belluga y Moncada (1662-1743)¹⁸, como la obra *Virtud al uso y mística de la moda: Destierro de la Hypocrisia, en frasse de exortación a ella. Embolismo moral, en el que se epactan las afirmativas proposiciones en negativas; y las negaciones en afirmativas* (Pamplona, 1729), de Fulgencio Afán de Ribera, en la que éste trata de instruir a la juventud para que desprecien la falsa virtud y la moda.

Las damas con más poder adquisitivo de la sociedad quiteña y sevillana del siglo XVIII usaban, en líneas generales, las mismas joyas. En los inventarios de bienes tanto de cartas dotales como de mandas testamentarias las alhajas más frecuentemente anotadas son las que se lucían en cuello y escote, desde los simples collares y cadenas hasta las denominadas *joyas de pescuezo*, así como las pulseras y los pendientes en sus distintas modalidades, y los adornos para el pelo (*chispas, clavos o tembladeras*). En Quito, junto a los modelos dieciochescos, también son muy frecuentes las joyas que se ajustan a modelos del siglo anterior como las cruces de *engastería* y los medallones relicarios, e incluso

alguna tipología heredada de la tradición prehispánica como los prendedores del tipo denominado *tupus*.

Las joyas suelen reseñarse de forma independiente en las descripciones de bienes, aunque no podemos descartar que formaran parte de algún aderezo compuesto de pendientes, collar y *manillas*, los más habituales en la época. Una excepción que confirma el presupuesto anterior se encuentra en la relación de bienes que adjunta doña Justa de Dorotineo, vecina de la ciudad de San Francisco de Quito, en los autos que interpone contra su esposo don Felipe Román por haberle despojado de todas sus joyas de oro y perlas, así como de los objetos de plata. En la citada documentación, fechada el 12 de mayo de 1752, se consigna “*un aderezo de cruz y sarcillos de perlas*”¹⁹, lo que demuestra la riqueza del joyero de esta dama quiteña.

Las piezas más registradas son los pendientes, o zarcillos, en sus distintas modalidades. Tanto en la pintura como en la documentación, el modelo que se describe se ajusta al más utilizado a lo largo del siglo XVIII, el llamado *girandole*, pendientes grandes compuestos de broquel, o broquelillo, lazo o trecho vegetal, y *almendras* escalonadas²⁰. Estos

¹⁸ Sobre las críticas que el obispo Belluga realiza contra los excesos de la moda tanto en lo referente a la moral como al gasto, véase Peñafiel Ramón, 2005:201-219.

¹⁹AHN/Q, Sección General, serie civiles, caja 17, 1751-1754, Expediente 6, fol. 68

²⁰ Aunque se pueden encontrar antecedentes de este tipo en los diseños de Arnold Lulls publicados a principios del siglo XVII, no será hasta mediados de siglo cuando

se difunda el modelo a través del álbum de dibujos (*Liuvres des ourages d'orfeurerie*, 1663) de Gilles Légaré. Tres dibujos de *girandole*, anónimos, del siglo XVIII se conservan en la Biblioteca Nacional, en Madrid (DIB/14/29/27; DIB/14/29/30; DIB/14/29/34). En los modelos del siglo XVII el anverso se guarnece con pedrería y el reverso se decora con esmaltes, mientras que en el

tres elementos de diseño unitario eran desmontables, lo que permitía la combinación para obtener piezas de uso sencillo o más complejo. Toda dama que se preciase poseía unos pendientes de este tipo, que en líneas generales y con algunas variantes, se realizaban en oro y se adornaban con esmeraldas. La versión más habitual es la que se compone de broquel circular, con trecho en forma de florón, lazo o *mariposa*, y una caída de tres elementos, piedras o perlas. En la documentación de la Real Audiencia de Quito a este tipo de pendientes se les denomina *pendientes de tres chorros*. Las señoras con mayor poder adquisitivo podían tener hasta cinco pares de este tipo pendientes, sólo diferenciados por las piedras y perlas con los que se adornaban, sirva de ejemplo el caso de doña Josefa Villalba que en su carta de dote, fechada en Quito el 22 de septiembre de 1783, registra cinco pares de zarcillos de oro de *tres chorros*²¹, unos de perlas grandes, otros de esmeraldas y otros de piedras *coloradas* y otros de piedras *azules*, haciendo referencia a rubíes y zafiros, o venturina de color azul, respectivamente. También se reseñan otros de mayor tamaño, con cinco elementos pinjantes, por ejemplo, en el testamento de doña

Tomasa de los Reyes en el que se inscribe “*un par de sarsillos de cinco chorros de oro y perlas*”²², valorados en 100 pesos. En la documentación notarial sevillana cuando se hace alusión a este tipo de pendientes se describen como de “*tres caídas*” o de tres o “*cinco pendientes*”²³. El análisis comparativo documental nos ha permitido confrontar la terminología que, en esencia es similar, pero no idéntica, lo que demuestra, en un campo más, la singularidad lingüística del español en Hispanoamérica.

Como piezas menores se anotan otro tipo de sarsillos, 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 almendra, también confeccionado en oro y piedras o perlas. En ocasiones pueden perder la pieza intermedia, encontrándonos una versión simplificada, donde el cuerpo de caída suele ser una gran esmeralda en forma de lágrima, llamada *aguacate*²⁴, o una gran perla o varias perlas de tamaño decreciente. El éxito de esta tipología queda atestiguado en los dibujos de exámenes de los distintos gremios de plateros de la Península. En el

Setecientos los esmaltes van desapareciendo. Véase Müller, 1972: 134. Arbeteta Mira, 1998:61. Aranda Huete, 1999: 388. Fuhring, 2004: 277.

²¹ AHN/Q. Notaría 1ª, caja 423, 1783-1792.

²² AHN/Q, Protocolo, nº 1, caja 423, 1783-1792. Testamento fechado en la ciudad de San Francisco de Quito, 8 de abril de 1784, fol. 33-35.

²³ Sirva de ejemplo la partición de bienes de doña Francisca de Medina y Salazar, Marquesa de Peñuela, fechada en Sevilla en 1709, donde se reseña unos “*sarsillos de oro y esmeraldas cada uno con cinco pendientes desiguales*”. AHPSE: P-3777, escribano Toribio Fernández, folio 88 r.

²⁴ En la documentación se les denomina *sarsillos de aguacate*.

gremio sevillano, en el II Libro de Exámenes, aparecen dos dibujos reseñados con los números 2 y 11, y en el gremio de Granada los dibujos de aprobación realizados por José Tormos en 1738 y por Manuel Ahumada y Cepeda en 1746 corresponden a este modelo²⁵. Además, dibujos de piezas semejantes existen en los Libros de *Passanties* de Barcelona, y en las colecciones de dibujos de joyas de la Biblioteca Nacional de Madrid y de París. Asimismo, se han conservado bastantes piezas tanto en colecciones privadas como públicas, fechadas en el siglo XVIII y en el XIX, ya que el modelo perduró en la joyería popular, asociado al traje regional en determinados centros periféricos de la Península.

Además, existen dos modelos que se apartan de los diseños convencionales europeos, y que fueron de uso muy frecuente entre las clases más humildes, no apareciendo reseñados en la documentación analizada, aunque si se muestran en la pintura local quiteña. El primero de ellos se articula con dos cuerpos compuestos de perlas apiñadas, denominado *pendientes de racimo*, lo podemos ver representado en la en la pintura *La india con traje de gala* de Vicente Albán²⁶. El segundo, menos habitual, se trata de un modelo que se compone de una simple argolla de oro del que pende una perla en forma de gran gota que

también podemos apreciar en la negra esclava que acompaña a la pintura de Albán llamada *Señora principal*. De singular interés es el testamento de doña María Manuela de Cepeda, fechado el 12 de marzo de 1712, en el que se registran tres pares de sarcillos de oro, “*uno grande con sus higas de corales y perlas, otro pequeño con sus higas de corales y perlas, y el otro con sus higas de ventarinas y perlas*”²⁷, demostrando como en todas las clases sociales se otorga especial importancia a la superstición. Las higas hispánicas en forma de puño sacando el pulgar por el índice y el anular se usaban con efecto apotropaico, especialmente para ahuyentar el mal de ojo. Se realizaban, generalmente, de coral o azabache, en muchos casos asociadas a perlas como en este caso quiteño. También es interesante la alusión a los de *venturinas*, o aventurina, un tipo cuarzo que puede ser de distintos colores, verde esmeralda, rojo pardo o azul, al que se le atribuyen ciertos poderes curativos. Sin ser un material precioso se puso de moda a lo largo del siglo XVIII, utilizándose en distintos tipos de joyas.

Las denominadas *piezas de garganta, ahogadores o joyas de pescuezo* adquieren un gran desarrollo a partir del segundo cuarto del siglo XVIII cuando la moda impone la concentración del adorno en la garganta. En realidad, se trata de collares o gargantillas con adorno

²⁵ Sanz Serrano, 1986: 127,131 y 133, figuras 74, 82 y 85. Pérez Grande, 2006: 257-270.

²⁶ Arbeterta Mira, 2007: 164.

²⁷ AHN/Q, Protocolo, nº 1, 1711-1715, fol. 323-327 v.

central que se colocan a medio cuello o en el arranque de éste. Este tipo de joyas puede presentar diversas variantes, desde modelos sencillos conformados por hilos de perlas hasta los más complejos, compuestos de elementos seriados, rígidos y engoznados, pasando por el modelo más habitual llamado *ahogador con pinjante*, que parte del modelo inicial más sencillo al que se le incorpora un motivo central en forma de lazo, roseta o cruz con o sin pinjante. El collar de perlas era el más sencillo, y solía llevarse corto, rodeando la base del cuello, con una o varias vueltas como se puede apreciar en el anónimo retrato de doña Josefa Aguado (*Milagro de Nuestra Señora de El Quinche al cobrador de tributos don Fernando de Merizalde y su esposa doña María Josefa Aguado*) que se encuentra en el Santuario de Nuestra Señora de El Quinche, Quito. En ocasiones, de estos collares podían colgar una gran perla, una *“esmeralda aguacate”*, o una cruz. Las cruces normalmente solían hacer juego con los pendientes, pues algunos modelos presentaban el mismo esquema compositivo de los sarcillos. Se formaban por dos o tres cuerpos que configuraban la cruz propiamente dicha. Esta podía partir de un lazo (cruz de lazo) o simplemente de una pieza circular de la que pendía la cruz, que podía ser griega o latina. En

la pintura hispanoamericana²⁸ están muy bien representados, y la documentación notarial de la época refleja que era una alhaja muy habitual entre las damas quiteñas. Por ejemplo, en el testamento de doña Micaela Blanco, fechado en Quito, el 1 de julio de 1785, se anotó, entre otras más sencillas, una gargantilla de *“una soga de perlas regulares con su cruz de oro y esmeraldas”*²⁹, pero no aporta datos concretos sobre sus brazos o si esta presentaba copete o alguna pieza pinjante, o *gotera*, que colgase de sus brazos. En líneas generales, la documentación quiteña es bastante pobre en la descripción de las cruces, pues sólo se menciona el material con el que están realizadas.

Sin lugar a duda, los collares de perlas son las piezas más consignadas en cartas de dotes y testamentos, ya sean de un hilo (o *soga*) o varios, de perlas gruesas o aljófares. También son habituales los que combinan perlas con pequeñas higas de azabache como el que muestra la *India con traje de gala* de Vicente Albán, o el que se anota en la carta dotal de doña Josefa Villalba, en 1783, (*“...y otra gargantilla de quatro hilos con panecitos de azabache”*³⁰), utilizados como protección. Así mismo, hay constancia documental de collares de varias vueltas, combinando varios materiales, perlas, esmeraldas o pequeñas cuentas

²⁸ Arbeteta Mira, 1998:104-105. Mejías Álvarez, (2010): 373-385

²⁹ AHN/Q, Protocolos, Notaria 1, caja 423, 1783-1792.

³⁰ AHN/Q, Protocolos, Notaria 1, caja 423, 1783-1792.

de oro; por ejemplo, doña María Rosa de Sía en su testamento, fechado el 22 de septiembre de 1783, declara poseer una “*gargantilla de perlas que se compone de quattrosogas revueltas con quentesitas de oro y abalorios verdes y perlas de aljófar*”³¹. En la España Peninsular este tipo de gargantilla se suele denominar *tirana*, término que no aparece en la documentación consultada³². Se asocia a la moda popular del último tercio del siglo y, fundamentalmente, al *majismo*³³, fenómeno particular en el que la nobleza imita la vestimenta de los tipos populares, alcanzando tal éxito que en 1797 Francisco de Goya retrata a la Duquesa de Alba vestida de maja.

Otra variante de gargantilla es la que sustituye las perlas por una cinta de terciopelo o seda, sobre la que se apoya la pieza de joyería en forma de lazo, o de lazada más o menos abierta, o de cruz, presentando pasadores en su reverso para introducir el tejido de sujeción al cuello. Se trata de una de las tipologías mejor representada en la pintura del siglo XVIII hispanoamericana³⁴, y en numerosos retratos femeninos las vemos dando fe de su popularidad. En el último tercio del siglo XVIII adquieren una gran difusión, todas las señoras, independientemente de

su escala social, solían tener un ejemplar. La diferencia entre unas piezas y otras se encontraba en el material utilizado, las de más valor se realizaban en oro, diamantes o esmeraldas, y las que podríamos llamar de “bajo coste” utilizaban oro, o plata dorada, adornadas con piedras semipreciosas, falsas o de imitación. En Quito estas gargantillas, o ahogadores de terciopelo, las llevan tanto la *Yapanga* como la *Señora principal con su negra esclava*, obras de Vicente Albán (Museo de América, Madrid). El de la primera, la pieza de joyería se estructura con una lazada simple de la que pende una roseta con almendra de gran tamaño, mientras que la segunda presenta un gran lazo doble con los ángulos elevados y eje formado por penacho, roseta central y colgante pequeño que tiene forma de aldaba. En la documentación quiteña éstas no aparecen registradas como piezas independientes sino como joyas de cuello, sin mayor descripción diferencial. En las cartas de dotes sevillanas, en algunas ocasiones, se consignan *sintillos*³⁵ que pueden aludir a este tipo de ahogador compuesto de tejido y pieza de joyería.

En la documentación quiteña las referencias a los medallones relicarios son muy abundantes mientras que las medallas aparecen con

³¹AHN/Q, Protocolos, Notaria 5, caja 106, 1747-1750.

³²Müller, 1972: 164. Martínez Alcázar, 2013: 325-341.

³³Bandrés Oto, 1998:345. Ribeiro, 2002:102-116. Rosillo Fairén, 2018: 269-274.

³⁴Véase Arbeteta Mira, 1998:104-105; 2007: 165-168. Mejías Álvarez, 2010: 373-385 Andueza Unanua, 2011: 71-91.

³⁵AHPSE, legajo 12059, escribano Juan Bernardo Morán, ff. 971-975. Carta de dote de Antonia Alberta Tolezano, fechada en Sevilla a 11 de noviembre de 1753.

menos frecuencia. Este tipo de joya se encuentra muy bien representado en la pintura dieciochesca de la Audiencia de Quito. Lo habitual era que las damas quiteñas lo llevaran colgado al cuello pendiendo de una gruesa cadena, no faltando representaciones que lo hacen de *rosarios de cuello*. Pero las damas españolas también los podían utilizar cosidos a la vestimenta, sobre el pecho, las mangas y el hombro, o llevarlos en cinturones junto a medallas, y otras joyas devocionales o amuletos según lo describe, a finales del siglo XVII, la baronesa D'Aulnoy en su *Relation du voyage d'Espagne* (1693). Estos medallones-relicarios que solían ser piezas de gran tamaño, de forma oval, con marco de metal, normalmente de oro, en ocasiones esmaltado, adornado con cuatro pequeñas flores, o pezones, y doble viril compuesto por dos cabujones de cristal, siguen los modelos de finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII. En realidad, estos relicarios de colgar, o *medallones devocionales*, en la mayoría de los casos no contenían reliquias sino láminas, estampas o pinturas con representaciones de la Virgen, Cristo o algún santo, se portaban por devoción, pero también se utilizaban por sus cualidades protectoras contra distintos males. Este tipo de joya, compuesta de doble ventana, o vidriera, y representaciones sacras, sin reliquias, un tanto desfasada en

la moda europea del siglo XVIII se convierte en una joya de referencia en el ámbito doméstico quiteño, portándola tanto Santa Teresa en la pintura mural del citado convento del Carmen Alto³⁶ como la *Yapanga y la Señora principal con su negra esclava*, estas últimas obras de Vicente Albán³⁷.

Lo reflejado en la pintura queda constatado en la documentación notarial, tanto en testamentos como en cartas de dotes, pues esta alhaja devocional es consignada de forma habitual. Por ejemplo, en el testamento de doña Micaela Blanco, fechado en Quito el 1 de julio de 1785, se registra “una cadena con su relicario de oro y dentro de el dos efigies de la Purisima y San Miguel (...)”³⁸, mientras que en la documentación sevillana su registro se va perdiendo a medida que avanza el siglo. En Sevilla, en la primera mitad del Setecientos los *relicarios* con estampas de San Antonio, Santa Ana, Nuestra Señora de la Soledad, el *Agnus Dei*, o la Virgen de los Dolores, entre otros, son reseñados con bastante frecuencia, informándonos a su vez de las devociones del momento. Este modelo nunca llegó a desaparecer, conservándose a lo largo del siglo XIX en el ámbito de la joyería popular donde adquirirán multitud de formas y tamaños. En la actualidad, en algunas zonas españolas, tanto leonesas como salamantinas, este tipo

³⁶ Mejías Álvarez, 2010: 373-385.

³⁷ Arbeteta Mira, 1998:104-105.

³⁸ AHN/Q, Protocolos, Notaria 1, caja 423, 1783-1792. Fol. 88-90 r.

de alhajas siguen asociadas a la indumentaria de tradición popular³⁹. Se les suele denominar *vidrieras* por presentar el motivo religioso bajo cristal transparente, y en ocasiones como *jardín*, en la variante en cuyo interior aparecen diminutas flores de papel y cera, solas o acompañando a una imagen, normalmente una del Niño Jesús.

Estos medallones también podían colgar de los llamados *rosarios de cuello*, aunque en la documentación no es frecuente que aparezcan reseñados con este término. En realidad, cuando se registran varios rosarios no se suele aclarar si se trata de un rosario de cuello o de mano. La gran mayoría debían de ser rosarios de uso en las manos, salvo cuando específicamente se aclara su función para el cuello, o como en el caso del inventario de bienes (1784) de doña Isabel Sánchez de Madrid y Gillis, esposa de don Antonio de la Cueva, corregidor de Riobamba, en el que se anota un “*rosario de coral fino grueso con su medalla y relicario de plata*”⁴⁰, que alude indirectamente a su uso para el cuello. Se trataba de piezas suntuosas realizadas, generalmente, con perlas gruesas y con coral de gran calidad, como el citado en la documentación, y como el magnífico ejemplar que nos muestra la anónima donante que aparece a los pies de San Lorenzo en la pintura del siglo XVIII, *San Lorenzo y donante* (Figura 2) que se encuentra Museo de Arte Colonial de Quito.



Figura 2. Pintura anónima. *San Lorenzo y donante (Detalle)*. Museo de Arte Colonial, Quito. (Foto de la autora).

En el siglo XVI y XVII el rosario de cuello era un elemento habitual de las nobles viudas que lo utilizaban como símbolo de luto asociado al canon de la indumentaria mariana en su iconografía de la Virgen de la Soledad⁴¹. Pero a lo largo del siglo XVIII estos rosarios, de gran tamaño y riqueza material, fueron perdiendo su valor simbólico primario para

³⁹ Véase Piñel Sánchez, 1998: 12-16. Herredón Figueroa, 2005: 126-132.

⁴⁰ AGI, Quito 242, N. 138.

⁴¹ Véase Romero Torres, 2012: 55-62. Fernández Merino, 2012: 108-112.

convertirse en simples objetos de adorno, asimilando su función a la de los collares. Se trataba de auténticas piezas de ostentación del que pendían relicarios, medallas y cruces que mostraban el prestigio de la mujer que las portaba. En el testamento de doña Josefa Viteri y Loma, esposa de don Manuel Aguilar, corregidor de la villa de San Miguel de Ibarra, fechado en 1790, se anota que poseía un “*rosario con perlas finas y su medalla de plata dorada, un lignum crucis y otras reliquias engastadas en plata*”⁴², lo que demuestra que estos rosarios de cuello estaban destinados a reconvertirse en sustento y escaparate de otras piezas de joyería. Además, las damas quiteñas de mayor fortuna solían poseer varios como se puede apreciar en la carta de dote de doña Josefa Villalba⁴³, de 1783, en la que se registran tres *rosarios* realizados en distintos materiales y de los que penden distintos relicarios de oro y alguna cruz.

Otras joyas devocionales asentadas con frecuencia en la documentación notarial quiteña y sevillana son las cruces. No obstante, las referencias descriptivas son muy parcas, se limitan, en líneas generales, a mencionar el material con el que están realizadas, la mayoría son de plata u oro, adornadas con diversas piedras preciosas o

perlas, no haciendo alusión a la forma. No sé especifica si eran cruces latinas o griegas, si presentaban copete o corona, ni se alude a la presencia de posibles *caídas* o *goteras* que colgaban de los brazos. Algunas de estas cruces se llevaban en el cuello haciendo juego con pendientes o pulseras. Estas *cruces de garganta* solían formar parte de un aderezo compuesto por pendientes y pulseras o *manillas*, y su esquema compositivo seguía al de los pendientes. Se configuraban por dos o tres cuerpos, cuyo remate era la cruz propiamente dicha. En ocasiones, como el inventario de bienes de doña María Nicolasa Pascual, fechado en 1734, se registran como “*gargantilla de oro pulido con su cruz y laso*”⁴⁴, pero en la mayoría de los casos solo se expresa el término cruz, añadido del material con el que está confeccionada. Éstas deben tratarse de cruces latinas de brazos rectos, con frente cuajado de piedras, habitualmente esmeraldas talladas en tabla, o a bisel, y con montura embutida llamada en el siglo XVII labor de *engastería* que perdura en la documentación del siglo XVIII. En otras ocasiones se describen piezas más sencillas, de *perlas engastadas en oro*⁴⁵, como la que poseía, en 1784, doña Isabel Sánchez de la Casa Madrid, viuda de don Antonio de la Cueva, corregidor de Riobamba.

⁴² AHN/Q, Protocolos, Notaría 1, Notario Manuel Cabezas Armendariz, caja 423, 1783-1792, 1790 fol. 596-601 r.

⁴³ AHN/Q. Notaría 1ª, caja 423, 1783-1792.

⁴⁴ AHPSE: P.-10349, 231-248. Escribano público Andrés Gutiérrez de Pineda. Sevilla, 1734, mayo, 9.

⁴⁵ AGI, Quito 242, N. 138.

La pobre información aportada por la documentación escrita hay que complementarla con la pintura de la época, testimonio gráfico que nos aporta una valiosa información tanto en los aspectos formales como en el comportamiento social. En líneas generales, la pintura quiteña del siglo XVIII, tanto en las escenas de temática religiosa como en las civiles, plasma con gran realismo las joyas representadas en general, y las cruces en particular ajustándose a los modelos utilizados en Europa, con algún desfase temporal. Es frecuente la representación de cruces que responden a modelos del segundo tercio del siglo XVII, siendo los más novedosos los que presentan forma de cruz latina con base conformada por un ensanchamiento acorazonado, más o menos amplio. Este tipo de cruces, de perlas engastadas en oro, las podemos ver en las pinturas murales del Convento del Carmen Alto⁴⁶, tanto en la escena de la Santa realizando un milagro contemplado por unas damas (Figura 1) como en la que la Santa está ingresando al convento (Figura 3). La novedad del modelo no era del todo inusual pues se han conservado algunas piezas que así lo atestiguan. Sirvan de ejemplo tanto la cruz, en este caso con brazos cuajados de esmeraldas talladas en talla y montura embutida, que forma parte del tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona (Sevilla)⁴⁷, como la de origen peruano, del segundo cuarto del siglo

XVIII, conservada entre los haberes del ajuar de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona⁴⁸.



Figura 3. Pintura mural anónima. *Santa Teresa ingresando al convento (Detalle)*. Convento del Carmen Alto, Quito. (Foto de la autora).

Los aderezos para el cabello se ponen de moda en el siglo XVIII, perdurando a lo largo del siglo XIX, pero eran usados por las damas

⁴⁶Mejías Álvarez, 2010: 378-385.

⁴⁷ Sanz Serrano, 1990: 75-76, 108. Figura 2, nº de catálogo 4.

⁴⁸ Miguélez Valcarlos, 2018: 58, figura nº 45.

españolas peninsulares desde mediados del siglo XVII según describe, en 1679, Madame d'Aulnoy en su relato de la vida española. Estos adornos, primero de tela en forma de lazo, y más tarde de metal (agujas o alfileres en forma de botón o flor), los siguió utilizando tanto la reina María Luisa de Saboya, primera esposa de Felipe V, como por la reina Isabel de Farnesio ⁴⁹.

A lo largo del siglo XVIII esta moda se populariza entre las damas de la alta sociedad quiteña que también se adornan el cabello con joyas. Estos aderezos de cabeza constituían un complemento muy importante de la indumentaria, por lo que no es de extrañar su presencia habitual en los registros de bienes de las señoras con más poder adquisitivo, aunque la pintura de la época revela que su uso estaba generalizado, todas las mujeres, independientemente de su nivel social, lo utilizaban. De hecho, en las pinturas de Vicente Albán, *Señora principal con su negra esclava y Yapanga de Quito*, de 1783, conservadas en el Museo de América de Madrid⁵⁰, todas llevan este tipo adorno en el pelo. Estos, llamados *agujas*, *alfileres*, *chispas*, *clavos*, *trémulos*, o *tembladeras*, consisten en unas finas varillas de metal rematadas por un motivo

naturalista, normalmente, en forma de flor o de insecto, de pedrería o esmalte. Las piezas más habituales tenían forma de flor abierta con varios pétalos a las que se les podía añadir un pequeño muelle en la varilla de metal para que con el movimiento oscilaran y brillaran, de ahí el nombre de *tembladera*. Este término es el que se aparece siempre consignado en la documentación notarial quiteña a lo largo de todo el siglo XVIII, sirva de ejemplo las “tres tembladeras” que se registran en el testamento de doña Rosa Araujo y Sotomayor, fechado el 5 de diciembre de 1741⁵¹. Aunque suelen ser piezas registradas con frecuencia en las cartas de dotes y en los inventarios de bienes, las descripciones que se hacen de éstas son nulas, en la mayoría de los casos ni mencionan el material con el que están elaboradas, sólo, en algunas ocasiones, hacen referencia al tamaño, como en el testamento de doña Micaela Blanco, fechado en Quito el 1 de julio de 1785, en el que expresamente se dice “una tembladera de regular tamaño”⁵². Es interesante esta anotación pues si comparamos las piezas representadas en la pintura quiteña con las conservadas en Europa, especialmente, en Portugal⁵³, se puede apreciar, aun siendo formalmente similares, que las quiteñas son más

⁴⁹ Aranda Huete, 2000: 217-219.

⁵⁰ Museo de América de Madrid, números de inventario 73 y 74, respectivamente. Cfr. Arteteta Mira, 2007: pp.164-168, figuras 40 y 41.

⁵¹ AHN/Q, Protocolos, Notaría 4ª, caja 84, 1741-1742. Escribano Diego Arias Altamirano, 1741, ff. 204 v. y ss.

⁵² AHN/Q, Protocolos, Notaría 1ª, caja 423, 1783-1792.

⁵³ Por ejemplo, las piezas conservadas en la colección del Museo de Arte Antiga de Lisboa. Véase Orey, 1995: 60-74, figuras 74, 75 y 99. Sousa, 1999: 69-70.

voluminosas y de mayor tamaño, especialmente las que adoptan forma de flor, por lo que la citada referencia muestra el carácter divergente de la pieza de doña Micaela con respecto a las habituales quiteñas que son grandes. Según Priscila Müller⁵⁴ no hay que descartar la influencia china en estos adornos para el pelo, que pudieron introducirse a través del comercio, siendo de uso genérico en toda Europa, desde Portugal a Rusia.

Por último, hay que mencionar el abanico por tratarse de un accesorio de la indumentaria femenina de gran significación que alude a la elegancia y a la exquisitez de su propietaria, aunque estrictamente no se puede considerar una joya a pesar de que en ocasiones puede presentar guarniciones de oro o de plata. De hecho, en la pintura mural del Convento del Carmen Alto de Quito que representa la escena de la llegada de Santa Teresa al convento para tomar los hábitos en presencia de un grupo de tres monjas, la Santa viste a la moda del siglo XVIII como una dama de la alta sociedad quiteña. Ataviada con un vistoso traje de flores, se adorna con joyas ricas, complementando su aderezo con un abanico (Lam. 3). Elemento que entre las damas españolas era usado desde el siglo XVII como se puede apreciar en el cuadro de Velázquez, *Señora con abanico*, de 1650, convirtiéndose en el siglo XVIII en el

complemento perfecto de distinción. Existían diversos tipos y se fabricaban de distintos materiales tanto las varillas como los países. Las varillas solían ser de carey, marfil o madera, y los países de papel o seda, pudiendo estar decorados con pinturas o bordados⁵⁵. Al igual que en la Península, el abanico para las damas quiteñas era una pieza que completaba el atuendo a la vez que mostraba el poder económico y social de su dueña. Aparecen reseñados siempre en la documentación sevillana y con menos asiduidad en la quiteña. De la documentación quiteña hay que señalar el inventario de bienes de doña Isabel Sánchez de Madrid y Gillis, viuda de Antonio de la Cueva, corregidor de Riobamba, en el que figuran cinco abanicos con sus correspondientes cajas⁵⁶. De éstos, uno es de carey y oro, otro de marfil y plata, en ambos casos no se hace referencia al país. Los tres restantes poseen varillas de marfil, presentando dos ejemplares “*un país con pintura chinesca*” y el otro se describe de “*marfil y oro bordado de antejuelas el país*”. Este último se trata de un modelo que se puso de moda a mediados del siglo XVIII, normalmente realizado en seda bordada y adornado con lentejuelas lo que demuestra, una vez más, que las damas de quiteñas de alto poder adquisitivo contaban con ejemplares novedosos, ajustados a la última moda.

⁵⁴ Müller, 1972:158; 2012:161.

⁵⁵ Véase De la Puerta Escribano, 2009: 95 y ss. Alvarado, 2009: 12-18.

⁵⁶ AGI, Quito 242, N. 138. Inventario de bienes fechado el 19 de diciembre de 1783.

El análisis de una selección de documentos notariales, cartas de dotes y testamentos, fechados en distintos momentos del siglo XVIII, permite confirmar como en el ámbito doméstico quiteño al igual que en el sevillano, las joyas femeninas son elementos indicativos del prestigio social de la mujer, quedando su identidad definida a través del traje y sus complementos. Así mismo, se puede visualizar como las joyas femeninas quiteñas están marcadas por la tradición y las novedades formales. Se aprecia un gusto por los materiales, las técnicas y las tipologías tradicionales en las joyas de carácter devocional, mientras que en las otras existe un deseo de renovación, ajustándose tanto a modelos exógenos como a modelos tradicionales evolucionados que adquieren una singularidad propia nacida del ambiente cultural y artístico de la Real Audiencia de Quito.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, Isabel (2009): *Abanicos. Despliegue de Arte*. Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile.

Álvarez Santaló, Carlos y García Baquero, Antonio (1981): *La nobleza titulada en Sevilla, 1700-1834 (Aportación al estudio de sus niveles y vida y fortuna)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Arbeteta Mira, Letizia (1998): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid: Editorial Nerea.

Arbeteta Mira, Letizia (2007): “Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basados en el estudio de la joyería representada”. En *Anales del Museo de América*, nº 15, 2007, pp. 141-171.

Arbeteta Mira, Letizia (2008): “Joyas en el México Virreinal: la influencia europea”. En Paniagua Pérez, Jesús, y Salazar Samarro, Nuria (coords.): *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. INAH-México, Universidad de León, pp. 421-446.

Arbeteta Mira, Leticia (2009): “Influencia asiática en la joyería española. El caso de la joyería india”. En Rivas Carmona, Jesús (coord.), *Estudios de Platería, San Eloy 2009*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 121-145.

Andueza Unanua, Pilar (2009): “La colección de joyas devocionales del convento de agustinas recoletas de Pamplona”. En Rivas Carmona, Jesús (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 65-82.

Andueza Unanua, Pilar (2011): “La joyería femenina del siglo XVIII en la Nueva España a través del retrato”: En Rivas Carmona, Jesús (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2011*, Murcia, pp. 71-91.

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

Aranda Huete, Amelia (2000): "Aspectos tipológicos de la joyería femenina española durante el reinado de Felipe V". En *Anales de Historia del Arte*, 10, Universidad Complutense de Madrid, pp. 215-245.

Bandrés Oto, Maribel (1998): *El vestido y la moda*. Barcelona: Larousse.

Borchart de Moreno, Christina (1998): *La Audiencia de Quito: aspectos económicos y sociales (Siglos XVI-XVIII)*. Quito: Edic. Abya-Yala.

Büschges, Christian (1997): "Las leyes del Honor. Honor y estratificación social en el distrito de la Audiencia de Quito (Siglo XVIII)". En *Revista de Indias*, Vol. LVII, nº 209, Madrid, CSIC, pp. 55-84.

Büschges, Christian (1997): "La nobleza en Quito a finales del periodo colonial (1765-1810). Bases jurídicas y mentalidad social". En *Procesos. Revista Ecuatoria de Historia*, nº 10, Quito, pp. 54-65.

Büschges, Christian (1999): "Linaje, patrimonio y prestigio. La nobleza titulada de la ciudad de Quito en el siglo XVIII". En *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LVI, I, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, pp.123-145.

Büschges, Christian (1999): "La formación de una nobleza colonial. Estructura e identidad de la capa social alta de la ciudad de

Quito (siglos XVI-XVIII). En: Büschges, Christian y Schröter, Bernd (eds.), *Beneméritos, aristócratas y empresarios: identidades y estructuras sociales de las capas altas urbanas en América hispánica*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 213-231.

De La Puerta Escribano, Ruth (2000): "Reyes, moda y legislación jurídica en la España Moderna", *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, nº 9-10, Valencia, pp.65-72.

De la Puerta Escribano, Ruth (2006): *La segunda piel. Historia del traje en España, siglos XVI al XIX*. Valencia: Biblioteca Valenciana.

Fernández Martín Mercedes (2015): "Interiores quiteños: morando las dos orillas". En Mejías Álvarez, María Jesús (ed.): *Estudios de Artes Decorativas. Europa y América, relaciones culturales y artísticas*. Sevilla, Seminario Permanente Artes Decorativas, pp. 15-29.

Fernández Merino, Eduardo (2012): *La Virgen de luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*. Madrid: Visión Libros.

Fuhring, Peter (2004): *Ornament prints in the Rijksmuseum II: The Seventeenth Century*, vol. 1. Rotterdam: Rijksmuseum.

Herredón Figueroa, María Antonia (2005): *La Alberca. Joyas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2005.

Marchán Moreno, Carlos (1986) "Economía y sociedad en el siglo XVIII", *Cultura, Revista de BCE*, nº 24^a. Quito, pp. 55-76.

Martínez Alcázar, Elena (2013): “Alhajas de cuello y escote en el ámbito murciano a través de la documentación notarial”. En Rivas Carmona, Jesús (coord.), *Estudios de Platería*, Universidad de Murcia, pp. 325-341.

Mejías Álvarez, María Jesús (2010): “Las joyas en la pintura quiteña del siglo XVIII”, en Paniagua Pérez, Jesús y Salazar Simarro, Nuria (coords.), *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana, siglos XVI-XIX*, Universidad de León/INAH, 373-385.

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

Molina Martínez, Miguel (2015): “La venta de oficios en el reino de Quito (1720-1810). Una aproximación a su cotización”. En Olivero, Sandra y Caño Ortigosa, José Luis (coords.): *Temas Americanistas: Historia y diversidad cultural*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, pp. 192-202;

Molina, Álvaro y Vega, Jesusa (2004): *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del Traje en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Müller, Priscila (1972): *Jewels in Spain, 1500-1800*. The Hispanic Society of America, Nueva York. Edición en español, 2012.

Orey, Leonor d' (1995): *Cinco Séculos de Joalharia. Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Lisboa: Museo Nacional.

Ortego Agustín, María Ángeles (2003): *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII: ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*. Madrid: Universidad Complutense.

Pacheco Bustillos, Adriana (2000): *Historia del convento del Carmen Alto*. Abya Yala, Quito.

Paniagua Pérez, Jesús (2014): “Riqueza suntuaria en Quito: algunas consideraciones sobre las joyas con piedras preciosas y perlas en el periodo colonial”, en: De Vasconcelos e Soussa, Gonçalo, Paniagua Pérez, Jesús y Salazar Simarro, Nuria (coords.), *Áurea Quersoneso: Estudios sobre la plata americana, siglos XVI-XIX*, Universidad de León, Universidad Católica Portuguesa, INAH, Oporto/León, 301-324.

Peñafiel Ramón, Antonio (2005): “Costumbres, moral, fieles y clero en la Murcia del Obispo Belluga”, *Anales de Historia Contemporánea*, nº 21, Murcia, pp. 201-219.

Pérez Grandes, Margarita (2006): “Dibujos de exámenes de plateros de la ciudad de Granada (1735-1747)”. En *Goya*, números 313-314. Madrid, pp. 257-270.

Piñel Sánchez, Carlos (1998): *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*. Zamora, Obra Cultural Caja España.

Ponce Leiva, Pilar (2002): “Sociedad y cultura en la Real Audiencia de Quito: siglos XVII y XVIII”. En Kennedy, Alexandra (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Madrid: Nerea, 2002, pp. 23-40.

Ribeiro, Alienn (2002): “La moda femenina en los retratos de Goya”, en *Goya. La imagen de la mujer (Catálogo Exposición)*. Madrid: Museo del Prado, pp. 102-116.

Romero Torres, José Luis (2012): “La condesa de Ureña y la iconografía de la Soledad de los frailes mínimos”, en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 14, pp. 55-62.

Rosillo Fairén, Bárbara (2018): *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Samudio, Edda y Siegrit, Nora (Coords.) (2006): *Dote matrimonial y redes de poder en el Antiguo Régimen en España e Hispanoamérica*, Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes.

Sanz Serrano, María Jesús (1986): *Antiguos Dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Sanz Serrano, María Jesús (1990): “El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona”, en *La Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona, pp. 71-124.

Sempere y Guarinos, Juan (1788): *Historia del luxo y de las artes suntuarias en España*. Madrid en la Imprenta Real. Edición a cargo de

Rico Giménez, Juan (2000). Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.

Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e (1999): *A Joalharía em Portugal, 1750-1825*. Oporto: Editora Civilização.

Terán Najas, Rosemarie (2009): “La plebe de Quito a mediados del siglo XVIII: una mirada de la periferia de la sociedad barroca”, *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 30, 11 semestre, Quito, pp. 99-108.

Turiso Sebastián, Jesús (2006): “Las claves de la armonía social: matrimonio, patria potestad y dote en la América Virreinal”. En Siegrit, Nora, y Samudio, Edda (coords): *Dote matrimonial y redes de poder en el Antiguo Régimen en España e Hispanoamérica*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 2006, pp. 197-216.

Yépez Suárez, Santiago Paúl (2020): “Entre lo criollo y lo incaico: la vestimenta mujeril quintense durante el Siglo de las Luces”. En *Resista Sarance*, nº 46, Instituto Otalaveño de Antropología, Universidad de Otavalo, pp. 34-66.

LA MAJA GADITANA Y LA MAJA SEVILLANA: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

THE MAJA IN CADIZ AND SEVILLE: SIMILARITIES AND DIFFERENCES

Beatriz Romero Chaves

HUM171. Universidad de Sevilla.

<https://orcid.org/0000-0002-7542-8576>

beaomcha@alum.us.es

Resumen: Este artículo se propone establecer tanto una serie de características comunes como la disparidad existente en el majismo femenino andaluz, principalmente de Cádiz y de Sevilla. Asimismo, se analiza su representación artística durante el siglo XIX y su conversión en un verdadero mito regional.

Palabras clave: maja, tipos populares, Sevilla, Cádiz, costumbrismo.

Abstract: This article aims to establish both a series of common characteristics and the existing disparity in the Andalusian female majismo, mainly of Cadiz and Seville. It also analyzes their artistic representation during the 19th century and their conversion into a true regional myth.

Keywords: maja, popular types, Seville, Cadiz, costumbrism.