

Un repertorio francés de dibujos de joyas en la Biblioteca Nacional de España

A French Repertoire of Jewellery Drawings in the National Library of Spain

MARÍA ISABEL PÉREZ RUFÍ

Investigadora independiente

mrufi76@yahoo.es

ORCID: 0000-0001-9825-1112

Recibido/Received: 24/05/2024 – Aceptado/Accepted: 02/09/2024

Cómo citar/How to cite: Pérez Rufí, María Isabel: “Un repertorio francés de dibujos de joyas en la Biblioteca Nacional de España”, *BSAA arte*, 90 (2024): 205-228. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.205-228>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

Resumen: En el presente artículo se analiza y data un repertorio francés de trazas de joyas conservado en la Biblioteca Nacional de España, DIB/14/28. A través del análisis del álbum y los diseños que contiene se concluye una filiación estética cercana al Estilo Imperio y una datación en las dos primeras décadas del siglo XIX.

Palabras clave: diseño; joyas; Estilo Imperio; siglo XIX; Biblioteca Nacional de España.

Abstract: The present article analyses and dates a French repertoire of jewellery designs preserved in the National Library of Spain, DIB/14/28. Through the analysis of the album and its designs, a close aesthetic affiliation with the Empire Style is concluded, dating to the first two decades of the 19th century.

Keywords: design; jewellery; Empire Style; 19th century; National Library of Spain.

INTRODUCCIÓN

Numerosos autores han tratado sobre aspectos relativos a las colecciones de la Biblioteca Nacional de España,¹ centrándose en sus fondos y en su catalogación, por lo que hoy día sus investigaciones suponen un apoyo imprescindible para aquellos interesados en la joyería histórica española. En efecto, esta institución conserva entre sus fondos una rica colección de diseños de joyas en sus fondos.

¹ Barcia (1903): 22-34; (1906); Páez Ríos (1981-85).

Algunos de estos diseños han sido motivo de estudio, lo que ha originado una cada vez más nutrida nómina de publicaciones en torno a ellos.²

Así mismo, los dibujos y grabados de joyas constituyen un elemento fundamental para la transmisión de ideas, razón por la cual se han conservado numerosísimos ejemplos que hoy alimentan los fondos de muchos de los museos y bibliotecas nacionales, principalmente de Europa.³ Los repertorios de modelos grabados abundaron profusamente en Francia desde el siglo XVII.⁴ Sirvan de ejemplo los de Daniel Minot, Balthasar Moncornet, Friedrich Jacob Morison, o Gilles Legaré (*Livre des ouvrages d'orfèvrerie fait par Gilles Legaré, orfevre du Roy*, 1663). Esta costumbre se extendió al siglo XVIII con François-Thomas Mondon (*Premier livre de pierreries pour la parure des dames*, ca. 1736-1751), Jean-Henri-Prosper Pouget (*Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*, 1762), Nicolas-Joseph Maria (*Livre de desseins de joaillerie et bijouterie inventés par Maria et gravés par Babel*, s. a. [1765]), L. van den Cruycen (*Nouveau livre de desseins contenant les ouvrages de la joaillerie*, 1770) o Giovanni Sebastiano Meyandi. Destacan, asimismo, los grabados de D. M. Albini en la propia Biblioteca Nacional.⁵

Estos repertorios de grabados se crearon bajo la premisa de la difusión de modelos o de ideas para plateros, que luego los adaptaban a sus propias creaciones. No surgen como diseños destinados a la venta. En Inglaterra se dio un paso más y los plateros distribuían tarjetas comerciales o de presentación adornadas con diseños de piezas de joyería y platería que sirvieran de reclamo para sus posibles clientes.⁶

Aparte de este tipo de modelos grabados, existen otros repertorios, que son aquellos compuestos por una colección de trazas de joyas, esto es, de dibujos, destinados a la venta⁷ y que en muchas ocasiones son creados por encargo.

² Jiménez Priego (2001): 113-145; Pérez Rufí (2010): 593-612; (2016): 473-485; Muller (2012); Rodríguez Rebollo / Verdejo Vaquero (2018): 314-329; Naya Franco (2019a).

³ Las principales instituciones europeas que conservan ejemplares de dibujos o de grabados de diseños de joyería son el Victoria & Albert Museum (V&A) y el British Museum de Londres, la Bibliothèque nationale de France de París, la Deutsche Nationalbibliothek de Leipzig, la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich, el Museum für angewandte Kunst (MAK – Museum) de Viena, la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte de Roma (BiASA), el Archivio di Stato de Nápoles, el Ashmolean Museum de Oxford o la Smithsonian Institution de Washington.

⁴ Lanllier / Pini (1989): 77-116.

⁵ Pérez Rufí (2010): 593-612.

⁶ A modo de ejemplo, se conserva una tarjeta del platero Samuel Taylor (1744-1757) en el British Museum de Londres (inv. [Heal.67.392](#), grabado realizado por Matthew Skinner), donde se detalla la dirección del taller. En torno al texto se desarrolla un marco ornamental que muestra varias piezas de joyería. Es esta una manera de presentarse muy innovadora en cuanto a su concepto y que difícilmente podría encontrarse en un país como el nuestro, en el que las corporaciones gremiales ejercían un control férreo sobre los talleres, calidades y precios, anulando la libre competencia y quizá por ello lastrando también la libertad creativa.

⁷ Pérez Rufí (2016): 473-485.

Sabemos por la documentación conservada que durante el reinado de Carlos III el comercio de todo tipo de obras de arte y de objetos suntuarios con Francia fue muy habitual. Este comercio incluía también joyas de las que previamente se enviaban a España las trazas, así como la descripción y precios de las piedras preciosas y perlas que debían engastarse en cada pieza. Se han documentado las trazas de tres diseños de joyas –un toisón, una encomienda del Espíritu Santo y una hombrera para dicha encomienda– enviados por el embajador español desde París al duque de Medina Sidonia, Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán, los cuales fueron obra de un platero llamado Gibert y datan de 1772.⁸

Asimismo, existe una colección de trazas para un aderezo que el rey Carlos III encargó a París por mediación del embajador español con motivo de la boda de su hija, la infanta María Luisa, con el archiduque Leopoldo de Lorena, y que ha sido objeto de estudio por parte de Aranda Huete.⁹ Afirma esta autora que:

muchas veces, los Reyes optaban por encargar los diseños a París, y las piezas seleccionadas eran realizadas por un platero real mucho más económico [...] Se copiaban los dibujos [...] y se devolvían a París alegando que no eran del real agrado [...] Por su parte, Pedro Jil de Olondriz, tesorero ordinario del Rey en La Hay, fue el encargado de enviar desde Ámsterdam los diamantes necesarios para la ejecución de estas joyas, ya que desde esta época dicha ciudad era la principal suministradora de estas piedras.¹⁰

El embajador envió quince dibujos realizados por un platero anónimo, en los que se proponen cuatro aderezos muy completos, compuestos por un total de 32 piezas. Estos dibujos fueron copiados en Madrid por el platero Francisco Sáez el 23 de mayo de 1763 y ese mismo día se devolvieron a su lugar de procedencia. Junto con ellos se enviaron los diamantes que habían de componer las piezas.¹¹

También se encargaría a Duflos la realización de algunas joyas para las hijas de Carlos III, de las que trató Jiménez Priego.¹²

Por otra parte, según refiere Oliveros de Castro,¹³ en 1760, tras la muerte de la reina María Amalia de Sajonia, Juan Duval, que era el joyero del rey (o, más bien, “negociante de joyas”, según Jiménez Priego),¹⁴ hizo el encargo de dos valiosísimos lazos de mangas de pedrería a su colega Duflos destinados a las infantas, por los que Duval presentó factura el día 30 de octubre de 1760.¹⁵ Asimismo, tras la muerte de la reina se guardó el correspondiente luto, por lo que

⁸ Garrido Neva (2013): 559-579.

⁹ Aranda Huete (1998): 44-53; (1999):153 y ss.

¹⁰ Aranda Huete (1998): 45.

¹¹ Aranda Huete (1998): 45.

¹² Jiménez Priego (2001): 113-145.

¹³ Oliveros de Castro (1953): 141-142.

¹⁴ Jiménez Priego (2001): 121.

¹⁵ Oliveros de Castro (1953): 388.

las infantas debían llevar joyas con piedras negras, de azabache. A este tipo de joyas Oliveros de Castro las llama *bronceadas*¹⁶ basándose en la terminología usada a su vez por Albert Racinet.¹⁷ En este caso también que se encargó al embajador en París¹⁸ que enviara este tipo de aderezo para el luto y estuvieron concluidos en doce días, según la correspondencia que se cruzaron el embajador y la Corte española entre el 15 y el 29 de diciembre de 1760.

Quiere decir esto que los encargos a joyeros franceses eran una práctica bastante habitual que se realizaba por parte de las capas más altas de la sociedad de la época.

Pensamos, no obstante, que si esta documentación estuviese relacionada con encargos reales hoy día integraría los archivos de Patrimonio Nacional y no se encontraría en la Biblioteca Nacional. Aunque, por otra parte, la localización de los dibujos de Duflos, citados antes, en aquella institución contradiría esta posibilidad. Dado que se desconoce el origen exacto de los dibujos, una opción plausible es que se trate un encargo de algún rico aristócrata madrileño y que en el siglo XIX los papeles pasaran a integrar la colección de la Biblioteca Nacional, donde quizá ya se unificaron en un solo libro –tras la pérdida de algunos de ellos– para promover su mejor conservación. Este álbum es el que conoció Ángel M.^a de Barcia y que recogió en su publicación en 1906.

1. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Las referencias documentales citadas arriba conforman una base fundamental para desarrollar una metodología de trabajo cimentada en la observación y el análisis compositivo y estilístico de cada de una de las tipologías de joyas que vamos a abordar en el presente estudio.

El objetivo del presente estudio es conocer el estilo y determinar la datación del volumen titulado *Dibujos de joyas* de la Biblioteca Nacional de España.¹⁹ Sobre estos dibujos disponemos de algunos datos proporcionados por Barcia y por la propia institución, que, basándose en lo afirmado por Barcia en 1906, cataloga el conjunto como anónimo francés del siglo XVIII y así lo expresa en su página web. Sin embargo, es preciso un estudio comparativo de los diseños de joyas que aparecen en este libro clasificados por tipologías para poder determinar una filiación estilística y una datación precisa. Para ello, se realizará una comparación con otros dibujos conocidos y bien datados, junto con retratos o piezas de joyería que han llegado materialmente a nuestros días.

¹⁶ Oliveros de Castro (1953): 141.

¹⁷ Racinet (dir.) (1888): 390.

¹⁸ Oliveros de Castro (1953): 389-390.

¹⁹ Biblioteca Nacional de España, DIB/14/28. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000272924&page=1> (consultado el 21 de mayo de 2024). Título tomado de la inscripción manuscrita a tinta negra de la portada.

Se trata de un total de 31 dibujos compilados en un álbum. El título de la portada presenta una caligrafía diferente a la del interior del álbum, así que posiblemente es posterior, de cuando se encuadernaron los dibujos. Le sigue la anotación: “31 dibujos. Solo comprenden 25 n.^{os} del Cat. 9516-40”. El tipo de caligrafía de la anotación es del siglo XX y por ello podemos sospechar que estas anotaciones fueran realizadas por Ángel M.^a de Barcia, quien catalogó los fondos de la biblioteca. De hecho, la información que encontramos en el *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Barcia* es la siguiente:

9516 a 9540. DIBUJOS DE JOYAS.- 25 dibujos. Tinta de China y algunos toques de color. P. bl. Fol. m. Lienzo. Muchos de ellos tienen escrito el nombre de la joya en francés. Precede una lista del “*precio de cada una de las piezas que se construyen según los diseños que acompañan*” [...] Ídem [joyas] An. Fr. S. XVIII.- 9516 a 40.²⁰

En cuanto a su descripción física, nos hacemos eco de la propia Biblioteca Nacional, que lo describe como un álbum encuadernado en cartivana con 31 dibujos. Respecto al álbum, se observa que es de papel amarillento verjurado con diversas filigranas. Los materiales empleados son pincel, pluma, lápiz negro, tintas y aguadas de color. La hoja mide 375 x 275 mm, habiendo además cinco hojas plegadas.

Hoy vemos 24 hojas numeradas con dibujos. Barcia contabilizó 25 dibujos por lo que parece claro que consultó los dibujos ya integrados en el álbum cuando publicó su catálogo en 1906.²¹ Aunque en algunas hojas del álbum aparecen adheridos dos dibujos, él se guía por la paginación del libro. Si hubiera catalogado los dibujos sueltos, algunas de estas hojas no las hubiese contado como una sola unidad sino como dos. Así mismo, se puede advertir que los papeles adheridos al álbum tienen distintos formatos, incluso algunos están plegados

Respecto al orden de los dibujos, se observa que este no se realiza en base a la lista de precios inicial, sino según su formato, de forma tal que se colocaron los dibujos grandes en hojas plegadas en el final del álbum para facilitar la conservación. Esta observación resulta de ayuda, pues así podemos comprender que los dibujos originalmente se presentaban en hojas sueltas, quizá agrupadas en algún tipo de carpeta. Por la encuadernación, en tela, podemos saber que esta debió realizarse sobre finales del siglo XIX.

Precede a los dibujos una hoja plegada manuscrita con información sobre los precios de cada joya, contabilizándose 69 joyas –hoy quedan 61–. Esta hoja

²⁰ Barcia (1906): 820 y 923.

²¹ Aquí hay una ligera incoherencia en los datos que puede deberse a un simple error tipográfico, dado que la numeración consecutiva de los dibujos (9516-9540) es de 24 dibujos.

es de papel verjurado amarillento, con grafía al estilo del siglo XVIII. Muchos de los dibujos de joyas tienen escrito el nombre de la joya en francés con una caligrafía distinta a la de la hoja manuscrita inicial. Esta hoja inicial, por su parte, está escrita en español y recoge la lista de diseños de joyas. Dice textualmente: “Precio de cada una de las piezas que se construyen según los diseños que acompañan”. El hecho de que los precios se expresan en francos es un aspecto de gran importancia, dado que la moneda utilizada en Francia durante el siglo XVIII era el luis de oro, emitida a partir del reinado de Luis XIII en 1640. Tras la Revolución Francesa, la Convención Nacional reintrodujo el franco en 1795 como moneda nacional. Por tanto, aparece aquí el primer rasgo que nos orienta en cuanto a la datación de los dibujos y pone un límite temporal muy claro que contradice la datación asentada por Barcia, que los sitúa en el siglo XVIII.

2. TAXONOMÍA Y RESULTADOS

2. 1. Aderezos

El aderezo del siglo XVIII era un conjunto de joyas de diseño unitario con una composición variable. La tipología de piezas que aparece en este repertorio está muy definida por los intereses del comitente e incluía adornos para el pelo, pendientes, collares y brazaletes, así como diversas joyas de pecho como lazos, cruces, ramos, algún medallón y una media luna o varios botones de hombro. Se incluyen también cinturones femeninos, cuyo uso no era habitual en España. Curiosamente no aparece ni un solo anillo, que son las piezas de joyería que más generosamente se podría tener en un joyero debido a su pequeño tamaño. Es esta una característica muy peculiar de la presente colección de dibujos.

La ausencia total de anillos en este álbum contrasta con un nutrido número de adornos para el cabello, sobre todo diademas y peinetas. Este tipo de piezas se podían lucir únicamente en grandes ocasiones y desde luego está reservado solo para las capas más altas de la sociedad de la época.

En la lista de precios se especifican seis aderezos. El *n.º 1* debía componerse de perlas perillas y diamantes de talla brillantes; el *n.º 2* de amatistas y brillantes; el *n.º 3*, todo de brillantes; el *n.º 4*, de turquesas y brillantes (este mismo diseño también se presupuestó con ópalos); el *n.º 5*, de rubíes y brillantes; y el *n.º 6* de camafeos y brillantes. En todos se especifican las piezas de las que se componen y los precios.

A la hora de estudiar y analizar las joyas, resulta mucho más interesante agrupar los diseños por sus propias tipologías, porque se pueden hacer observaciones más precisas y se hallarán conclusiones más representativas. Así pues, analizaremos cada uno de los elementos que componen el aderezo dentro de su propio grupo de joyas y además lo haremos según la disposición de las

joyas en el cuerpo, de arriba abajo, que también suele ser la manera generalmente asumida por los investigadores²² ya que se simplifica y ordena el trabajo.

2. 2. Adornos de pelo

Este es uno de los aspectos más interesantes del álbum porque presenta una variedad bastante generosa de adornos del cabello. Encontramos *aigrettes*, que fueron muy habituales en el siglo XVIII, pero lo más interesante es que aparecen nuevos tipos de joyas que no son propias del XVIII, como los “peynes” (peinecillos, peinetas) y variadas diademas. En este repertorio se diferencian tipos de diademas según su apariencia y las designa también como “guirnalda” o “bandó”. Estos aspectos son muy novedosos con respecto a la joyería del siglo XVIII.

Desde 1730 aproximadamente, se introduce el airón o *aigrette*, en su denominación en francés. Este tipo de joya es un botón que se puede usar solo o para sujetar una pluma de ave para adornar el peinado. Su diseño durante el siglo XVIII va adquiriendo mayor complejidad y riqueza. Los términos “garzota” y “airón” también se emplearon en España y se refieren a la combinación de estos botones con una pluma enjoyada.

Bajo las variadas nomenclaturas de *bandeau*, *bandó*, *diadema*, *peigne* y *peyne* se encuentran diversos tipos de joyas que hoy día llamaríamos genéricamente “tiaras”, pero son distintos tipos de joyas y su nomenclatura indica no solo la manera en que esa joya se ejecutaba, sino cómo debía colocarse exactamente: para colocarla por encima de la frente –en el caso de las diademas o bandós–, o para ponerla muy atrás en la cabeza y justo encima del moño –en el caso de los peines–.

Hemos de observar que aquellas piezas que se llaman “peyne” en el listado de precios inicial²³ en los dibujos se designan como “peigne”, en francés. Se denominaban así porque tuvieron la sujeción dentada, como un peine, aunque no se especifica ese detalle en el dibujo.

Observando los dibujos, se aprecia también que los dibujos llamados “guirnalda” son muy parecidos a los peines de este álbum en cuanto a dimensiones del propio dibujo, y también tienen precios algo similares. Por ello pensamos que la denominación “guirnalda” hace referencia a una determinada decoración, aunque también son peines.

En el caso de los “bandós” y la “diadema” que aparecen en las hojas 19 y 20, se trata de un tipo de tiara de mayor envergadura y más altura que los peines

²² Arbeteta (coord.) (1998); Aranda Huete (1999).

²³ Los peines de la hoja 17 (correspondiente al aderezo n.º 2), la hoja 23 (del aderezo n.º 5) y el que aparece en la hoja 22 (del aderezo n.º 6).

y guirnaldas. Llevan muchísimas más piedras engastadas y, en consecuencia, sus precios son más elevados.

2. 2. 1. *Aigrettes*

Siguiendo la nomenclatura del documento encontramos tres *aigrettes*, el primero de ellos es el n.º 9, *Aigrette de brillantes*, que aparece en parte inferior de la hoja 11. Se trata de un ramo dibujado en grisalla en disposición horizontal. Presenta un lazo de apariencia de cinta textil, flores y ramas con hojas muy naturalistas. A través del diseño no se puede saber exactamente cómo se terminaría ejecutando esta obra, pues no se representan las gemas.

El llamado n.º 12 *Aigrette de brillantes, tres espigas y flores*, situado en la parte superior de la hoja 11, presenta, al igual que el anterior, un ramo dibujado en grisalla en disposición horizontal con un lazo a la izquierda de la composición. En comparación con el ejemplar anterior, este resulta algo más geométrico, con un aspecto menos naturalista, menos blando en sus formas y más estático, por lo que posiblemente está realizado por la mano de otro platero diferente del anterior.

Estos dos diseños marcadamente florales se pueden poner en conexión con sendos ramos enjoados conservados en el Victoria & Albert Museum de Londres.²⁴ Esta institución sitúa cronológicamente estos ejemplares en torno a las dos últimas décadas del siglo XVIII, de estilo rococó.

El último de los *aigrettes*, el n.º 15 *Aigrette con dos plumas de brillantes*, en la hoja 12, presenta un aspecto más geométrico que los anteriores (fig. 1). Es un diseño vertical con una palma enjoadada que recuerda mucho a uno de los airones enviados por el embajador en París a Carlos III para sus hijas en 1763 (fig. 2).²⁵ Sin embargo, estos tres ejemplares de *aigrettes* carecen de las típicas lágrimas pinjantes que adornaron este tipo de joyas desde mediados del XVIII. Este aspecto nos induce a pensar que, si bien son herederas de aquellas estructuras rococó, ya se van presentando algunos elementos diferenciadores. Se han depurado las formas, aunque se mantienen las estructuras básicas.

²⁴ Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 319-1870, v. <https://collections.vam.ac.uk/item/O72655/spray-ornament-unknown/> y M.85-1951, v. <https://collections.vam.ac.uk/item/O73770/spray-ornament-unknown/> (consultado el 9 de octubre de 2024).

²⁵ Aranda Huete (1998): 44-53. Archivo General de Palacio, Sección de Planos, Mapas y Dibujos, P00008435. Serie: *Copia de los dibujos que envió de París el Marqués de Grimaldi en 1763 para el aderezo de la Infanta María Luisa de Borbón con motivo de su boda*. Título: *Pieza de garganta, dos piochas, un botón, dos lazos, un pendiente y un alamar o broche de manto*.



Fig. 1. *Aigrette*.
Anónimo francés.
1795-ca.1815.
Biblioteca Nacional de España
(en lo sucesivo, BNE),
DIB/14/28, hoja 12.
Madrid

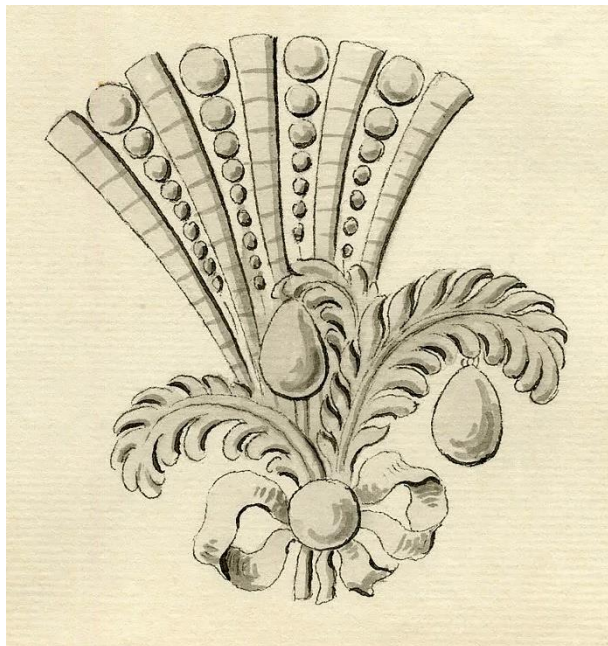


Fig. 2. *Aigrette*
(detalle de *Copia de los dibujos
que envió de París
el Marqués de Grimaldi
en 1763 para el aderezo
de la Infanta María Luisa
de Borbón con motivo de su boda.*
*Pieza de garganta,
dos piochas, un botón,
dos lazos, un pendiente y un
alamar o broche de manto).*
Francisco Sáez. 1763.
Archivo General de Palacio,
Planos, Mapas y Dibujos,
P00008435.
Madrid

2. 2. 2. Peines

Se encuentran cuatro ejemplares de peines en el listado de precios, pero uno de ellos se ha perdido –el correspondiente al aderezo *n.º 4*, de turquesas y brillantes–. Los peines de este álbum forman parte de aderezos y no aparecen ejemplares sueltos. Es decir, los peines necesariamente debían usarse junto con las diademas.

Los tres presentan un esquema similar: se trata de una estructura en la que se van alternando rosillas ovaladas (con una gema central y un hilo de diamantitos alrededor) y palmetas. Este tipo de joya resulta muy novedosa y no hemos encontrados precedentes durante el siglo XVIII.

2. 2. 3. Diademas

El *bandeau*, diadema o bandó era una banda enjorada que se colocaba por encima de la frente. En el presente álbum se incluyeron dos ejemplares que integran sendos aderezos y por ello su diseño hace juego con los peines antes referidos. El diseño de la hoja 19 forma parte del aderezo *n.º 2*, y se trata de *Una diadema de amatistas y brillantes* según la lista de precios (figs. 3-5). Del mismo modo que el peine tenía una disposición modular, de alternancia de palmeta y rosilla, aquí se repite esa alternancia modular de una manera más sofisticada al combinar la misma palmeta del peine y una gran amatista con una composición de roleos bajo ramas de laurel pareadas. Es un diseño muy complicado que tiene ciertas resonancias con el uso de los roleos de la decoración de la Antigüedad Clásica y los diseños de Vallardi.²⁶

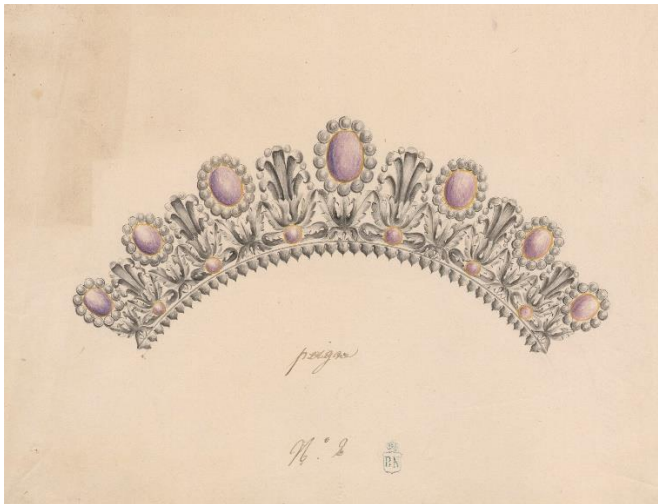


Fig. 3. *Peyne*.
Anónimo francés.
1795-ca.1815.
BNE, DIB/14/28, hoja 17.
Madrid

²⁶ Vallardi (s. a. [1812]).

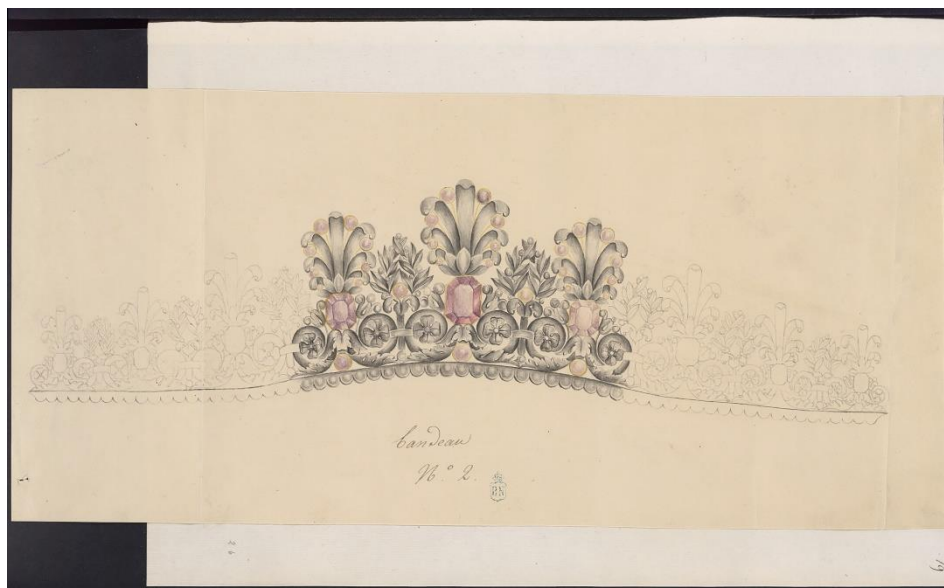


Fig. 4. Una diadema de amatistas y brillantes. Anónimo francés. 1795-ca.1815.
BNE, DIB/14/28, hoja 19. Madrid

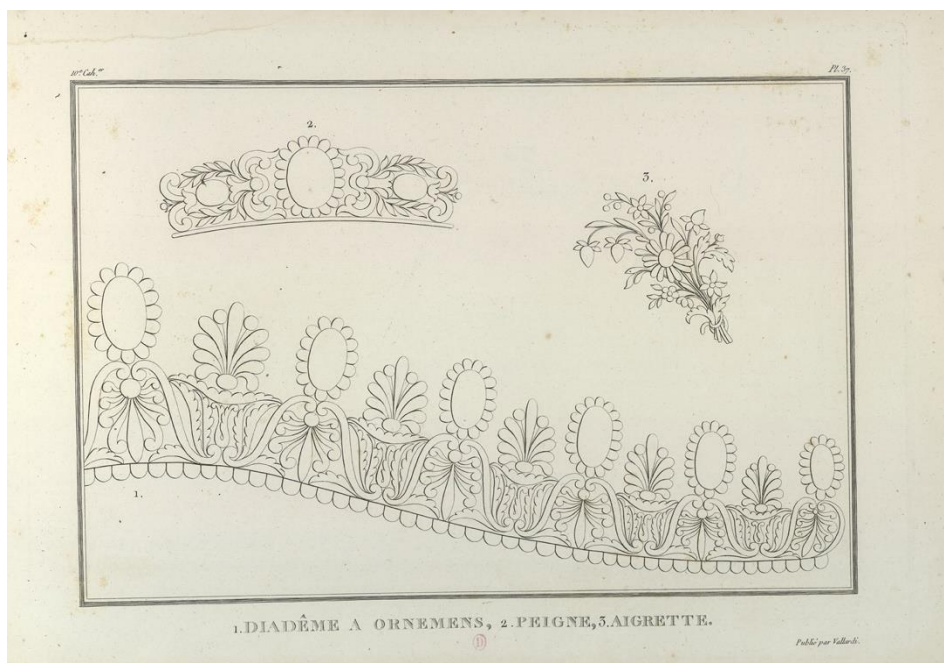


Fig. 5. 1. Diadème à ornemens, 2. peigne, 3. aigrette. Vallardi (s. a. [1812])

En la hoja 20 disponemos de otro bandó que integraba el aderezo *n.º 3* y que debía estar cuajado *todo de brillantes*. Hacía pareja con una de las guirnaldas del álbum. En este caso el diseño de ambas piezas no es tan organizado como el par anterior, pues no hay una repetición de motivos. El único elemento unificador es la hoja de laurel que se repite discretamente en los dos diseños y los diamantes que cubrían toda la pieza (figs. 6-7).

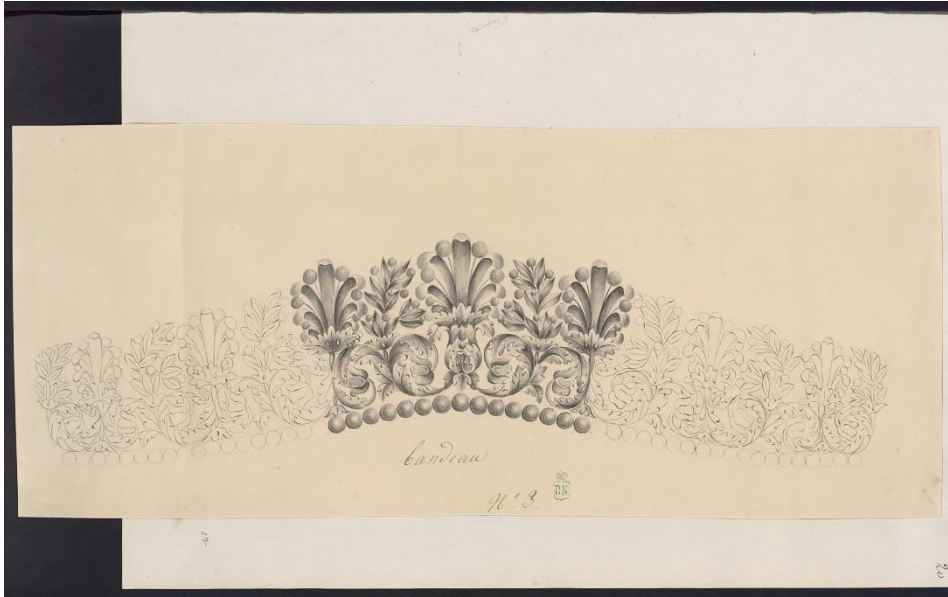


Fig. 6. Un bandó *todo de brillantes*. Anónimo francés. 1795-ca.1815. BNE, DIB/14/28, hoja 20. Madrid



Fig. 7. *Guirnalda*. Anónimo francés. 1795-ca.1815. BNE, DIB/14/28, hoja 15. Madrid

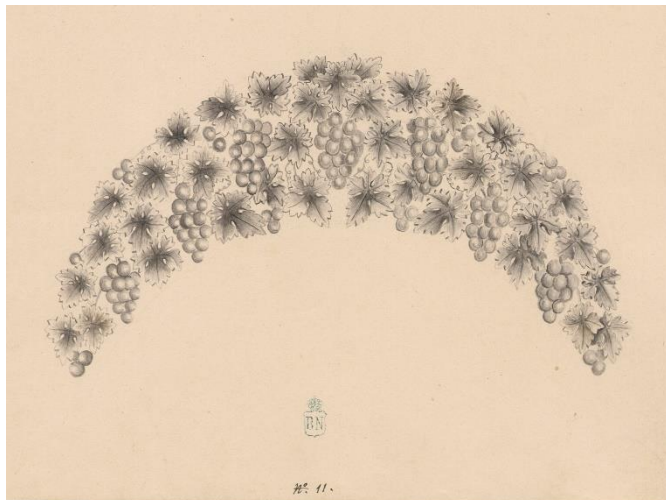
2. 2. 4. Guirnaldas

Posiblemente hacen la misma función que los peines y solo se diferencian en su diseño, que es muy naturalista y no repite el esquema “rosilla-palmeta-rosilla-palmeta”, sino que tiene un desarrollo vegetal y orgánico. En la hoja 15 del libro aparece la ya mencionada guirnalda del aderezo *n.º 3* (fig. 7), en la hoja 16 (*n.º 10*) otra guirnalda de claveles de brillantes (figs. 8 y 10) y en la hoja 14 se encuentra la guirnalda *n.º 11*, decorada con vides (figs. 9 y 11). Como se puede observar, estos diseños encuentran paralelismos con algunos los peines y guirnaldas diseñados por Vallardi. El precio de las guirnaldas comparadas con los bandós es bastante más reducido e indica que eran piezas que necesitaban de menos materiales preciosos para su elaboración y, por tanto, más pequeñas.

Fig. 8. *Guirnalda de claveles de brillantes.*
Anónimo francés.
1795-ca.1815.
BNE, DIB/14/28,
hoja 16. Madrid



Fig. 9. *Guirnalda de ojas de parra.*
Anónimo francés.
1795-ca.1815.
BNE, DIB/14/28,
hoja 14. Madrid



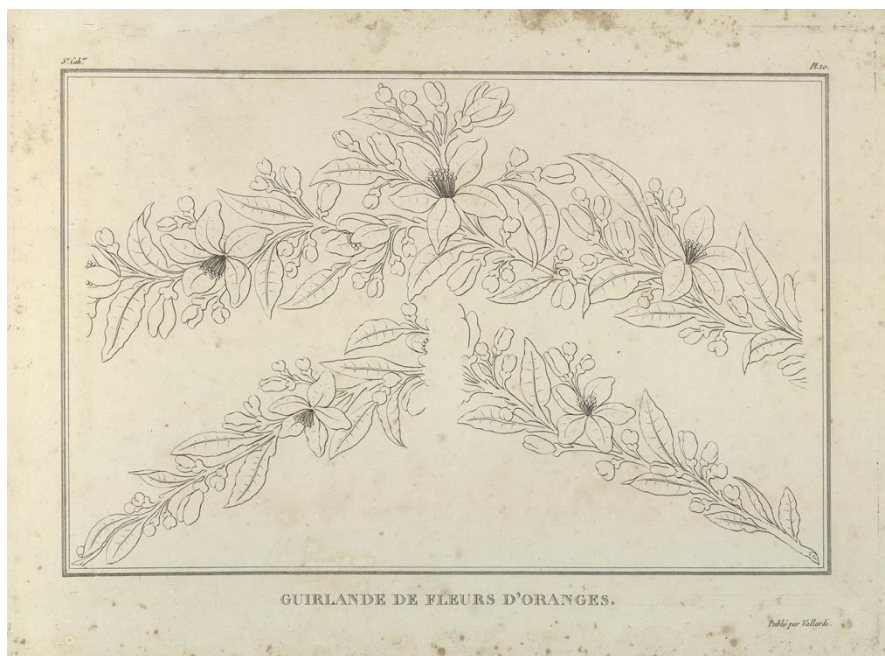


Fig. 10. *Guirlande de fleurs d'oranges*. Vallardi (s. a. [1812])

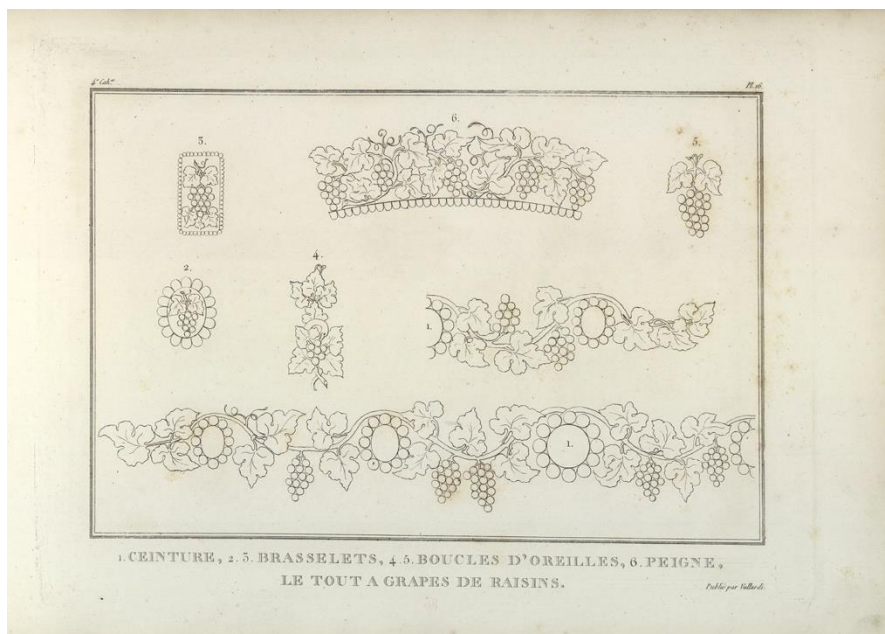


Fig. 11. 1. *Ceinture*, 2. 3. *Brasselets*, 4. 5. *Boucles d'oreilles*, 6. *Peigne*,
Le tout a grapes de raisins. Vallardi (s. a. [1812])

Las diademas, peines y bandós son tipos de joyas que no se utilizaron durante el siglo XVIII debido a la moda entre la aristocracia de adornarse con pelucas. Por tanto, la existencia de estas joyas nos habla de una nueva época en la que ha ocurrido una ruptura con la moda preexistente. Estamos pues ante un nuevo concepto de la moda femenina en la que la estética y las necesidades han cambiado radicalmente.

Una vez superados la Revolución Francesa y el Terror, cuando se reinstaura el gremio de plateros y joyeros en París en 1797²⁷ y, especialmente, cuando se proclama el Imperio en Francia en 1804, se produce una expansión de la nueva joyería. Las diademas y los bandós se ponen de moda, a la vez que resurge el interés por el mundo clásico y se instaura el Neoclasicismo en el arte y el Estilo Imperio en las artes decorativas. Por ello, a partir del inicio del siglo XIX vamos a encontrar numerosos ejemplares de diademas en toda Europa. Aparte de los diseños citados de Vallardi (1801),²⁸ donde encontramos numerosos ejemplares de bandós, diademas y guirnaldas, destaca la famosa diadema de la emperatriz Josefina (1807).²⁹



Fig. 12. *Paulina Bonaparte*.
Robert Lefèvre. 1806.
Château. Versailles

²⁷ Phillips (1996): 123-138.

²⁸ Vallardi (s. a. [1812]).

²⁹ Lanllier / Pini (1989): 145.

Lo que puede resultar difícil de comprender es cómo se compagina el bandó con el peine, pues ambos forman parte del mismo aderezo y nos pueden surgir la duda de cómo se colocaban dos piezas de semejante tamaño en la cabeza. En este sentido, es muy útil el retrato de 1806 de Paulina Bonaparte de Robert Lefèvre conservado en Versalles (fig.12), donde se ve claramente cómo lleva ambas piezas en el pelo (además del cinturón, que veremos más adelante). El peinado se ha reducido drásticamente para asemejarlo a los de las mujeres romanas, conocidos a través de la escultura clásica. Si bien estos arreglos se han alejado de las complicadas pelucas de pocas décadas antes, el peso de las joyas para el peinado no se ha reducido lo más mínimo. La ausencia de ejemplares físicos en nuestros días se explica por la desorbitada cantidad de gemas y metal precioso necesario y el escaso uso de estas piezas, que las condenaba al aprovechamiento de sus materiales para componer nuevas joyas una vez que la moda hubiese cambiado.

2. 3. Pendientes

Desde la década de 1720 y durante todo el siglo XVIII los dos tipos básicos de pendientes que se usaron fueron los *pendeloque* y *girandole*.³⁰ A partir de las últimas décadas del XVIII comienza a percibirse una evolución de los dos tipos, tendente a una simplificación de las formas, aunque se mantienen las estructuras básicas: esto es, broquelillo, cuerpo intermedio y lágrima (una para el *pendeloque* y tres para el *girandole*). El cuerpo intermedio durante todo el siglo XVIII toma la forma de lazo, si bien llegados a finales de la década de 1780 empieza a sustituirse por ramitas vegetales y flores menudas. Así puede apreciarse en los exámenes de plateros de la ciudad de Barcelona (en los Libros IV y V de Pasantías) durante toda la segunda mitad del siglo XVIII y hasta 1794 –año en el que el examen de Libori Sala y Peran inaugura un nuevo estilo–.³¹ A partir de esta fecha se inicia de forma documental en España el gusto por los pendientes muy alargados, con abundantes ejemplos tanto en nuestro país³² como en otros países del entorno.³³

En este libro encontramos tres ejemplares de diseños para *girandole*. Todos ellos aparecen en la hoja 1 y se consignan con los números 24, 26 y 28, y debían realizarse con brillantes, tal como indica el listado inicial de precios.

³⁰ Esta denominación del francés es utilizada usualmente por los investigadores para facilitar el estudio de las joyas, pero debemos advertir que dichos términos jamás fueron adoptados en español en aquella época.

³¹ Pérez Rufí (2015): vol. 1, 201. Los pendientes catalanes evolucionaron a partir de la última década del siglo XVIII de una manera particular, debido a los gustos regionales, llegando a un tipo de pendientes fusiformes, estrechos y muy largos, herederos de los *girandole* y *pendeloque* en su estructura y que nada tienen que ver con estos ejemplares franceses.

³² Pérez Rufí (2015): vol. 2, 194-195; Naya Franco (2019b): 250.

³³ Mascetti / Triossi (1990): 48-64.

Todos los demás ejemplos del libro son del tipo *pendeloque*,³⁴ con cuerpo intermedio vegetal y rosilla colgante en forma de lágrima. Estos ejemplares son muy similares a los publicados por Mascetti y Triossi³⁵ y nos resultan interesantes porque muestran cuál debía ser el resultado final de los diseños que encontramos en este libro. Una característica destacable que comparten los pendientes publicados por Mascetti y Triossi y estos de Madrid es el tamaño: ya bastante más recogido y que nada tiene que ver con la exageración de los pendientes barrocos y rococós. Esta dicotomía estilística, de pendientes más bien recogidos y pendientes extralargos, es algo muy característico del final del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Los ejemplares más interesantes son los de la hoja 2 (los diseños *n.º 4* y *n.º 2*), pues no hallamos precedentes durante el siglo XVIII. Son un tipo de pendientes muy novedoso porque, si bien se puede intuir su parentesco conceptual con el *pendeloque* (de hecho, en la misma hoja se presenta un ejemplar de *pendeloque*, el *n.º 5*), ya se ha borrado por completo esa clara diferenciación estructural de tres cuerpos y ahora todo el pendiente adquiere un desarrollo vertical uniforme, con elementos vegetales abstractos. Es decir, todo indica que estamos ante un nuevo momento estético donde, sin romper por completo con lo establecido en joyería durante el siglo XVIII, se ofrecen nuevas propuestas. No es fácil encontrar paralelismos exactos para estos dos diseños, aunque existen unos ejemplares en el Victoria & Albert Museum de Londres en los que las estructuras tampoco se presentan claras y son libres y difuminadas.³⁶ El museo los fecha entre 1795 y 1810 y ellos nos sirve de apoyo para orientar la datación del repertorio francés de Madrid.

2. 4. Collares

Se mencionan cinco dibujos de collares en la lista de precios y forman parte de algún aderezo. Según sus diseños podemos dividirlos en dos grupos.

El primero lo conforman los collares de los aderezos *n.º 2* (hoja 7), *n.º 3* (hoja 5) y *n.º 4* (hoja 7). En estos solo se representa la parte central del collar, que compondría el cuerpo principal. El resto del collar no sabemos a ciencia cierta cómo se realizaría: por eso se puede suponer que quizá se cerrara con una simple cadena que por eso no se representa en el dibujo. Estos tres ejemplares comparten

³⁴ En la hojal los *n.º 25* y *27*; hoja 2, *n.º 5*; hoja 3, los *n.º 20* y *21*; hoja 5, *n.º 3*; hoja 22, *n.º 6*; hoja 23, otros pendientes como alternativa para el aderezo *n.º 5*. En el listado se mencionan otros diseños que integrarían los aderezos *n.º 2* y *4*, pero los dibujos se han perdido.

³⁵ Mascetti / Triossi (1990): 49, 53 y 59.

³⁶ Londres, Victoria & Albert Museum, inv. M.44&A-1962, v. <https://collections.vam.ac.uk/item/O114955/earring-unknown/>, M.45&A-1962, v. <https://collections.vam.ac.uk/item/O114959/earring-unknown/> y M.138A&B-1951, v. <https://collections.vam.ac.uk/item/O115199/earring-unknown/> (consultado el 9 de octubre de 2024). Este último es más tardío, pero con cierto parecido, por lo que lo incluimos.

estructuras, con una banda superior donde se alternan tres grandes rosillas con eslabones de diseño vegetal de metal visto.

El segundo grupo los forma los collares de los aderezos *n.º 5* (hoja 23), y del *n.º 6* (hoja 22) y se caracterizan por presentar todo el diseño dibujado, no solo el frontal como en el grupo anterior. Por la forma tan nítida de representar las piedras y sus facetas podemos aventurar que estos dibujos del segundo grupo quizá puedan proceder de un mismo platero y que los collares del primer grupo, en los que los dibujos presentan las gemas como simples círculos y abunda el uso de la grisalla, provengan de otra mano.

Para tener una idea de cuál debía ser el resultado del uso de estos collares junto con las diademas y peines es útil observar el retrato de la emperatriz Josefina realizado por Jean-Baptiste Isabey (fig. 13).



Fig. 13. *La emperatriz Josefina* (detalle). Grabado de Jean-François Ribault a partir de retrato de Jean-Baptiste Isabey. 1812. BNE, IF/351. Madrid

2. 5. *Sevignés*

El gusto por las joyas con apariencia de lazo se remonta al siglo XVII.³⁷ En el siglo XVIII cada vez se irá presentando más como un elemento que constituye la estructura de otras muchas joyas,³⁸ como petos, lazos con cruz, pendientes, joyeles, etc.

En este listado se mantiene la nomenclatura francesa, llamándolos *sevigné*. Aparecen seis diseños,³⁹ de los que cinco están integrados en sus aderezos. El aspecto más destacable es que, a pesar de su nombre, no tienen ni forma de lazo ni lazadas (salvo el n.º 31). Casi todos los ejemplares del libro se asemejan a los petos que usaron las damas de la familia real a mediados del siglo XVIII y que eran piezas que servían para adornar el escote.⁴⁰ Por otra parte, se advierte que se han distanciado de la estética imperante de finales del siglo XVIII, como si el estilo hubiese involucionado, lo que nos lleva a una contradicción entre el estilo de los *sevignés* respecto a las demás piezas del libro. Puesto que no encontramos paralelismos con joyas de finales del XVIII o inicios del XIX, solo podemos conjeturar un capricho del mecenas.

2. 6. Cinturones

Contamos con una nutrida colección de diseños de *cintura*, según la lista de precios,⁴¹ o *ceinture* (como se los nombra en los propios dibujos). En Europa se llevaban cinturones en los siglos XVI y XVII que se entregaban con motivo del matrimonio. Se conservan algunos ejemplares en el Victoria & Albert Museum de Londres⁴² y en el mercado.⁴³ Estaban compuestos por placas metálicas que se

³⁷ Son numerosos los ejemplares de lazos realizados en oro y pedrería o aljófar de perlas que aparecen tanto en retratos pictóricos, como el retrato de María Luisa de Orleans por Juan Carreño de Miranda (ca. 1684), como en los dibujos que se han podido conservar procedentes del *Primer Libro de Exámenes de la Hermandad de San Eloy*, que era el gremio de plateros de Sevilla. Sanz Serrano (1986): 21, figs. 1, 2, 4, 5 y 15.

³⁸ Naya Franco (2019b): 243.

³⁹ En el listado de precios aparece uno más, concretamente el n.º 30 *Grande Sévigné de nudo 7.000*, pero el dibujo se ha perdido.

⁴⁰ Véanse los detenidos estudios de Aranda Huete (1996); (1999): 419-422.

⁴¹ Aderezo n.º 1 *Cintura de perlas peroydes y brillantes 110.000* [hoja 24]; aderezo n.º 2 *Cintura 37.000* [hoja 18]; aderezo n.º 3 *Cintura Yden [todo de brillantes] 37.000* [hoja 18]; aderezo n.º 4 *Placa de cintura o bracelete 5.000* [hoja 9]; aderezo n.º 5 *Placa de cintura 5.500* [hoja 23]; aderezo n.º 6 *Placa de cintura 4.500* [hoja 22].

⁴² Se encuentran varios ejemplares de cinturón femenino en el Victoria & Albert Museum de Londres, inv. V&AM 934-1872, M17-1953 o M18-1953. Hay otros también disponibles en su web: inv. 1610-1855, v. <https://collections.vam.ac.uk/item/O115439/girdle-unknown/>, M.126-1909, v. <https://collections.vam.ac.uk/item/O126661/girdle-andersen/>, o 934-1872, v. <https://collections.vam.ac.uk/item/O126660/girdle-unknown/> (consultado el 9 de octubre de 2024).

⁴³ *Ceinture de mariage* en el mercado de antigüedades, v. <https://www.anticstore.com/ceinture-mariage-cuivre-dorexviie-siecle-84542P> (consultado el 9 de octubre de 2024).

unían mediante arandelas. Los escasos ejemplares de cinturones europeos dieciochescos conservados presentan un frente en forma triangular para coincidir con el vértice inferior del corpiño. En España los cinturones femeninos enjorjados aparecen durante los siglos XVI y XVII hasta las primeras décadas del XVIII,⁴⁴ para ir decayendo en su uso a lo largo de este siglo. Estos cinturones desaparecen en los repertorios de diseños españoles a partir del segundo cuarto del siglo XVIII.

En este álbum se encuentran dos variantes: bien diseños de cinturones completos o bien únicamente las placas que debían componer el cinturón para así presentar otras posibilidades quizá más económicas y quizá también más cómodas al poder coser las placas a una faja textil.⁴⁵ En ambos casos forman una banda donde se prescinde de la pieza triangular. Por ello, este tipo de cinturón muy probablemente data de la primera década del siglo XIX, cuando se impuso la moda estilo Nuevo Imperio. El grabado del retrato de 1805 de la emperatriz Josefina de François Gérard reproducido por Henri Vever (fig. 14),⁴⁶ sirve bien para ilustrar el uso de este tipo de piezas.



Fig. 14. *La emperatriz Josefina*. Grabado a partir de retrato de François Gérard. 1805. Vever (1906): lám. entre 24-25

⁴⁴ Véanse los retratos de emperatriz Isabel de Portugal, por Tiziano (1548; Madrid, Museo Nacional del Prado), de la reina Margarita de Austria, atribuido a Juan van der Hamen (Madrid, Instituto Valencia de Don Juan) o de la reina Mariana de Neoburgo, por Robert Gabriel Gence (1715; Bayona, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne).

⁴⁵ La costumbre de coser joyas a la vestimenta era muy habitual. Aranda Huete documentó las joyas conservadas en el oficio del guardarropa debido a la costumbre de coser las joyas a la ropa y particularmente la costumbre de formar cinturones con una cinta textil. Aranda Huete (1999): 23-24.

⁴⁶ Vever (1906): lám. entre 24-25.

2. 7. Otras tipologías de joyas

Aparecen varios tipos de joyas de pecho que se pueden agrupar en tres conjuntos. Por una parte, las cruces de pecho,⁴⁷ que aquí se interpretan como piezas completamente cubiertas de pedrería con minúsculos detalles florales alrededor de todas las gemas, que le otorgan un aspecto muy delicado y femenino. Más allá de este detalle son piezas muy depuradas en sus formas.

Otro grupo de joyas de pecho lo forman los ramos, que es un tipo de joya muy abundante durante todo el siglo XVIII y que se fue adaptando a los distintos estilos prevalentes, desde el barroco hasta el rococó.⁴⁸ En este álbum aparecen un diseño de ramo⁴⁹ muy similar al famoso *bouquet* que Juana Rabasa donó a la Virgen del Pilar (Victoria & Albert Museum de Londres, ca. 1780).⁵⁰

El tercer grupo de adornos de pecho lo componen piezas figurativas.⁵¹ Resulta un conjunto muy variado, hallándose piezas con forma de medialuna, de corazón, cornucopia, canastilla de flores... Lo común a todas ellas es el sentido figurativo y la utilización de estas piezas, con un lenguaje muy naturalista quizá acentuado por el uso de pavesado de chispas de piedras preciosas de colores (“ensaladilla”).

En este repertorio de joyas se encuentran también varios diseños de botón de hombro y de *brazaletes*, según denominación del libro, sobre los que comentaremos muy someramente que mantienen su raigambre estética en la segunda mitad del siglo XVIII, contribuyendo este aspecto a dificultar la filiación estilística y la datación de los diseños.

CONCLUSIÓN

Entender lo que al principio nos parecía una extraña diversidad de estilos nos dificultó muchísimo inicialmente la datación del presente álbum. El dato definitivo para empezar a arrojar luz sobre dicha datación fue el hecho de que los precios de las joyas se expresaran en francos. Esto nos orientó a la hora de poner un límite temporal claro y que matiza mucho la datación de Barcia asumida por la Biblioteca Nacional de España.

⁴⁷ Aderezo n.º 18 *Una Cruz de brillantes* 6.400 [hoja 3]; aderezo n.º 19 *Otra Yden* 3.700 [hoja 3]; aderezo n.º 22 *Una Cruz* 3.500 [hoja 4]; aderezo n.º 23 *Una Cruz de turquesas y brillantes* 3.000 [hoja 4].

⁴⁸ Aranda Huete (1999): 423.

⁴⁹ Aderezo n.º 2 *Ramo* 10.000 [hoja 13]. Se hace referencia a otro ramo en la lista de precios: n.º 1 *Ramo* 22.000, pero su diseño se ha perdido.

⁵⁰ Naya Franco (2019b): 240-241.

⁵¹ Aderezo n.º 1 *Media luna* 3.000 [hoja 24]; aderezo n.º 7 *Un medallón figura de Corazón* 4.000 [hoja 21]; aderezo n.º 8 *Otro [medallón] obalado de perlas y brillantes* 2.000 [hoja 21]; aderezo n.º 16 *Cuerno de abundancia* 11.000 [hoja 10]; aderezo n.º 17 *Canastilla de flores* 6.500 [hoja 10]; aderezo n.º 32 *Una margarita* 3.600 [dibujo perdido].

El análisis pormenorizado de todos los diseños nos lleva a concluir un marco temporal para estos dibujos, en los que se compaginan tendencias propias del siglo XVIII con elementos del todo novedosos que solo se comprenden si consideramos la llegada del Estilo Imperio y las modas de corte neoclásico, que empezó a atisbarse en la última década del siglo XVIII.

Algunas piezas nos han llevado a cierta confusión, como el *aigrette*, que mantiene una apariencia similar a las creaciones del siglo XVIII. Sin embargo, en el siglo XIX, aunque las pelucas habían desaparecido, se siguieron utilizando estos adornos, pero esta vez para embellecer los turbantes.⁵² De manera similar, los brazaletes, cruces, pulseras y botones de hombro presentados en este álbum no parecen diferir mucho de los estilos de la segunda mitad del siglo XVIII, lo que complica la identificación estilística y la datación de los diseños. Paralelamente, los llamados *sevignés* no guardan ninguna relación con los lazos y, claramente, se han alejado de la estética dominante en la segunda mitad del siglo XVIII.

Cuando analizamos los diseños de collares pudimos observar claramente dos tendencias o dos maneras de abordarlos, no solo por la presentación de un frontal o un diseño completo, sino también por las diferencias de formatos del papel y especialmente por la forma tan limpia de representar las piedras preciosas y sus facetas. Por esta razón sospechamos que provengan de diferentes talleres de plateros y refuerzan la hipótesis de la naturaleza comercial de esta colección de dibujos, a modo de repertorio de joyas de encargo.

La aparición de nuevas tipologías de joyas que no tienen precedentes en el siglo XVIII, tales como las diademas y peines, así como la vuelta de los cinturones, que llevaban un siglo en el olvido, nos inducen a pensar que los modelos estéticos han cambiado radicalmente respecto a lo que era tan habitual encontrar entre 1730 y 1795. Por lo tanto, este cambio de paradigma solo puede atribuirse a la irrupción de los nuevos modelos estéticos que surgieron tras la Revolución Francesa y, más concretamente, a partir de la reinstauración del gremio de plateros y joyeros en París en 1797, como se comentó anteriormente en el análisis.

En la España del inicio del siglo XIX las mujeres armonizaban su gusto y atuendo habitual con la emergente moda francesa, que se introdujo rápidamente entre de las esferas más altas de la sociedad. Así, se observa una diversidad de estilos que oscilan entre el rococó tardío y la nueva moda neoclásica. Tras el análisis de todas estas nuevas tendencias se concluye una filiación estética cercana al llamado *Estilo Imperio* y una datación de las dos primeras décadas del siglo XIX. En cuanto a la autoría, debido a las maneras diversas de representar detalles como las tallas de las gemas se sospecha la autoría de varios maestros plateros franceses. No podemos conocer la ciudad de origen de estos dibujos,

⁵² Phillips (1996): 137.

pero dada su calidad intrínseca –la de los diseños– así como el prestigio de los plateros parisinos, parece razonable que provengan de manos de los plateros conocidos de la época.⁵³

BIBLIOGRAFÍA

- Aranda Huete, Amelia María (1996): *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Handle: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/61719>
- Aranda Huete, Amelia María (1998): “Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III”, *Reales Sitios*, 137, 44-53.
- Aranda Huete, Amelia María (1999): *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Arbeteta, Letizia (coord.) (1998): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales* (catálogo de exposición). Madrid, Editorial Nerea y Ministerio de Educación y Cultura.
- Barcia, Á[ngel] M[aría] de (1903): “Los dibujos de Alenza”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9, 22-34.
- Barcia, Ángel M[aría] de (1906): *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos. Disponible en: https://www.bne.es/es/publicaciones/catalogo_coleccion_dibujos_originales_bn (consultado el 30 de julio de 2024).
- Garrido Neva, Rocío (2013): “Dibujos de joyas para Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán y Mariana de Silva, duques de Medina Sidonia”, *Laboratorio de Arte*, 25, 559-579. Handle: <http://hdl.handle.net/11441/54920>
- Jiménez Priego, María Teresa (2001): “Agustín Duflos. «Joyero del Rey de España»”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 14, 113-145. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.14.2001.2374>
- Lanllier, Jean / Pini, Marie-Anne (1989): *Five Centuries of Jewelry, 16th to 20th Century*, 2^a ed. Nueva York, Arch Cape Press.
- Mascetti, Daniela / Triossi, Amanda (1990): *Earrings. From Antiquity to the Present*. Londres, Thames & Hudson.
- Muller, Priscilla E. (2012): *Joyas en España 1500-1800*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Naya Franco, Carolina (2019a): *Bijoux anciens: un álbum inédito de dibujos de joyas en la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte de Roma (ca. 1680-1820)*. Santander, Universidad de Cantabria.
- Naya Franco, Carolina (2019b): *El Joyero de la Virgen del Pilar. Historia de una colección de alhajas europeas y americanas*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

⁵³ Henri Vever ofrece una nómina de los plateros parisinos más destacados de la época, entre los que es posible que se encuentre alguno de los autores de los dibujos: Auguste, Biennais, Nitot, Marguerite, Devoix, Bapst, Meller-Mellerio, Lazard, Leconte, Richard, S. Halphen, Moiana, Daux, Blomart, Lemale, Minier, Grancher, Dubief y Pitau. Vever (1906): 22.

- Oliveros de Castro, María Teresa (1953): *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*. Madrid, C.S.I.C., Escuela de Historia Moderna.
- Páez Ríos, Elena (1981-85): *Repertorio de grabados españoles*, 4 ts. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Pérez Rufí, María Isabel (2010): “La joyería imaginada. Una colección de grabados de diseños de joyas del siglo XVIII”, en Jesús Rivas Carmona (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 593-612.
- Pérez Rufí, María Isabel (2015): *El diseño de joyas en España: 1740-1800* (Tesis Doctoral), 2 vols. Universidad de Sevilla. Handle: <http://hdl.handle.net/11441/34412>
- Pérez Rufí, María Isabel (2016): “Un álbum de dibujos de joyas en la Biblioteca Nacional”, en Jesús Rivas Carmona (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 473-485.
- Phillips, Clare (1996): *Jewelry. From Antiquity to the Present*. Londres, Thames & Hudson.
- Racinet, A[lbert] (dir.) (1888): *Le costume historique*. París, Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}.
- Rodríguez Rebollo, Ángel / Verdejo Vaquero, Javier (2018): “El álbum de dibujos de joyas de la Biblioteca Nacional de España y su relación con los fondos gráficos”, *Goya*, 365, 314-329.
- Sanz Serrano, María Jesús (1986): *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Vallardi (s. a. [1812]): [*Modèles de joaillerie et de bijouterie*]. S. l., ed. del autor. París, Bibliothèque de l’Institut National d’Histoire de l’Art, collections Jacques Doucet, NUM 4 RES 289. Disponible en: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/48136> (consultado el 30 de julio de 2024).
- Veber, Henri (1906): *La bijouterie française au XIX^e siècle (1800-1900)*, vol. 1. París, H. Fleury, Libraire-Éditeur.