

ÉS JOCALIA E BONA. JOYAS EN LA VALENCIA MEDIEVAL, ¿LUJO, PRESTIGIO O INVERSIÓN?

TERESA IZQUIERDO ARANDA¹

Universitat de València

Recibido: 4 de abril de 2025

Aceptado: 17 de octubre de 2025

Resumen

Este artículo estudia la producción en orfebrería en Valencia en el siglo XV, a partir de joyeles que emergen en los inventarios y en los legados testamentarios, que nos informan no solo de las diferentes tipologías de piezas destinadas al adorno personal, sino también de un aspecto fundamental que atañe a la noción misma de joya por parte de la sociedad contemporánea. En la exploración se considera la circunstancia de su propietaria o propietario, para comprender el uso y la función que desempeñaba la joyería en la baja Edad Media desde un punto de vista social y económico.

Palabras clave

Orfebrería; joya; platero; cultura material; Valencia.

Abstract

This article studies the production of goldsmithing in Valencia in the 15th century, based on jewels that emerge in inventories and testamentary bequests, that inform us not only about the different types of pieces intended for personal adornment, but also about a fundamental aspect that concerns the very notion of jewellery by contemporary society. In this research, the circumstances of its owner are considered, in order to understand the use and function that jewellery performed in the late Middle Ages from a social and economic point of view.

Keywords

Goldsmithing; jewel; silversmith; material culture; Valencia.

Resum

Este article estudia la producció en orfebreria en València en el segle XV, a partir de joies que emergeixen en els inventaris i els testaments, que ens informen no sols de les diferents tipologies de peces destinades a l'ornament personal, sinó també d'un aspecte fonamental que afecta a la pròpia noció de joia per part de la societat contemporània. En l'exploració es considera la circumstància de la propietària o propietari, per a comprendre l'ús i la funció que exercia la joieria en la baixa Edat Mitjana des d'un punt de vista social i econòmic.

¹ Correo electrónico: teresa.izquierdo@uv.es. ORCID: 0000-0001-7004-0380.

Paraules clau

Orfebrería; joia; argenter; cultura material; València.

1. La joya en su contexto histórico

La orfebrería es una de las más antiguas producciones destinadas al ornamento personal. En principio, podríamos pensar que responde a la pasión humana por los ricos y bellos oropeles, a un profundo deseo de engalanar la apariencia, como también a la pretensión de expresar poder y prestigio a través de la ostentación de objetos elaborados con materiales preciosos.² Sin embargo, al examinar la documentación notarial, así como las cuentas de la casa de la Ceca de Valencia a mediados del siglo XV, la información recabada nos indica que su posesión respondía en muchos casos a un propósito utilitario nada desdeñable. Esas joyas que menudean en los inventarios amplias de caballeros, notarios, artesanos o incluso agricultores suponían en realidad una reserva económica. Eran una inversión que podía empeñarse como garantía de la devolución de un préstamo, o incluso venderse y, como mercancía, liquidar el valor del metal por su peso, sin considerar la hechura o el refinamiento decorativo de la pieza.³ Ejemplos claros de esta percepción son las ventas de objetos suntuarios en los encantes, como en la almoneda de los bienes del notario Joan Almaric el 26 de octubre de 1428, en la que la arqueta de plata dorada como la cucharilla del plata que contenía, fueron pesadas y adquiridas en base al peso de la plata por el orfebre Andreu Ferrando.⁴ La posesión de joyas estaba, pues, extendida entre amplias capas sociales aunque hoy en día los tesoros de las iglesias y las vitrinas de los museos, compuestos fundamentalmente por cálices, relicarios y crucifijos, que son las piezas que mayoritariamente se han conservado, puedan dar una impresión engañosa del oficio prioritario del orfebre medieval.⁵

El estudio de la orfebrería medieval se ha centrado preferentemente en torno a las piezas conservadas, casi todas ellas de carácter religioso, que han pervivido mayormente por respeto a su carácter sagrado y al alto menester al que estaban destinadas. No obstante, también esta producción, de carácter preferentemente litúrgico, ha sucumbido a los hurtos, a la rapiña o, sencillamente, a la fundición de objetos que no entonaban ya con el gusto del momento para la elaboración de joyeles más acordes con las modernas tendencias.⁶ En este sentido, para obtener liquidez podían incluso fundirse, como ocurrió con el segundo retablo de plata de la catedral de Valencia,

² SCARISBRICK, *Jewellery in Britain 1066-1837*, p. 37. máficos en este sentido eran las ventas

³ FELLER y RODRÍGUEZ, *Objets sous contrainte*, p. 17. El valor de los bienes muebles residía en gran parte en la posibilidad de reconvertirlos y utilizarlos como medio de pago, aspecto especialmente notorio cuando se trataba de piezas elaboradas con materiales preciosos.

⁴ ACCV (Archivo del Corpus Christi, Valencia), Martí d'ALAGÓ, 25.307, 1428.

⁵ CHERRY, *Medieval goldsmiths*, p. 50.

⁶ DOÑATE SEBASTIÀ, "Orfebrería y orfebres valencianos", p. 28. MARTÍN LLORIS, "Introducción a la orfebrería valenciana bajomedieval", p. 23.

que fue liquidado en Mallorca en 1812 para acuñar moneda durante la guerra de la Independencia Española.⁷ Con todo ello, el daño causado en el arte de la platería es irreparable, máxime si nuestro interés es estudiar esa producción secular que aflora en la documentación escrita, de la que encontramos visibles destellos en las representaciones pictóricas contemporáneas, pero de la que apenas han sobrevivido piezas.

Ante esta realidad, al intentar estudiar la platería medieval valenciana se plantean en la investigación una serie de cuestiones que es necesario responder, por las cuales es esencial desarrollar un marco teórico, especialmente lo que pretendemos es abordar el análisis de las tipologías. Así, en lo referente a la historia de la platería valenciana es posible encontrar algunos textos referentes, como el que publicó José Sanchís Sivera en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* en 1922, valioso al aportar gran número de nombres de plateros a partir de sus exploraciones en la documentación del Archivo del Reino y en el Archivo Municipal de Valencia.⁸ José M. Doñate Sebastián retomaría el interés por la orfebrería medieval valenciana en un análisis orientado a documentar piezas supervivientes de una producción en la que califica como “excepcionales las pérdidas irreparables”.⁹ Por su parte, la aproximación de Catalina Martín Lloris a la orfebrería valenciana en los siglos XIV y XV se centra fundamentalmente en la producción de artífices que trabajaron bajo el mecenazgo de la monarquía o la Iglesia, después de esbozar el contexto en el que operaron estos profesionales.¹⁰ Finalmente, la investigación de Anna Molina i Castellà sobre el platero valenciano Pere Bernés, que explora los cometidos del artifice a lo largo de 40 años de trabajo para los reyes Jaime II el Justo y Pedro el IV Ceremonioso.¹¹ El breve catálogo de estudios sobre joyería tardogótica valenciana señala las líneas prevalentes que se han seguido, esto es, investigar sobre ciertos artífices destacados o sobre las obras conservadas.

Las tipologías de fuentes utilizadas en este estudio son variadas y obedecen a las tareas de análisis a realizar. La suerte de contar en Valencia con un rico legado documental anima nuestro empeño por indagar “en el límite de lo que existió”, como afirmaba Molina i Castellà. La documentación notarial contiene datos muy útiles para conocer la producción no conservada, si bien las noticias pueden resultar parcas a la hora de describir el objeto o denotar su uso significado, nos acerca al consumo de estos bienes a partir de referencias recabadas en inventarios, almonedas, testamentos, contratos de obras, almonedas, etc.¹²

⁷ CLIMENT BONAFÉ, *Catedral de Valencia*, p. 49.

⁸ SANCHIS SIVERA, “La orfebrería valenciana en la Edad Media”, pp.1-17.

⁹ DOÑATE SEBASTIÀ, “Orfebrería y orfebres valencianos”, pp. 28-31.

¹⁰ MARTÍN LLORIS, “Introducción a la orfebrería valenciana bajomedieval”, pp. 23-34.

¹¹ MOLINA I CASTELLÀ, “Pere Bernés. Platero de Valencia”, p. 111.

¹² Este aspecto ha sido señalado también por investigadores que se han acercado a la joyería medieval, como VIDAL FRANQUET, “Fermalls «grans i cars»”, p. 219.

Por ello, la metodología de trabajo empleada para este estudio pasa necesariamente por el acopio y la consulta de las fuentes documentales primarias, que acaban por convertirse en el campo de investigación del historiador o historiadora cuando se adopta la perspectiva de la historia social para estudiar las sociedades pretéritas.¹³ Por su parte, confrontaremos las noticias obtenidas en los repertorios manuscritos con el apoyo visual de las artes plásticas contemporáneas, empleadas como una herramienta complementaria que permite “visualizar el pasado”, en la medida en que nos transmite una imagen inmediata del ambiente material.¹⁴ En este sentido fue fundamental el gusto de los pintores coetáneos por recrearse en el detalle, por captar con minuciosidad cada mínimo gesto, que posibilita resolver aspectos que escapan a la redacción escrita.

De este modo, las menciones a alhajas contenidas en los registros notariales y su confrontación con las representaciones pictóricas pueden ayudarnos a paliar el vacío historiográfico, a formular hipótesis e iluminar aspectos inaprensibles sobre el oficio y responder a preguntas obvias, tales como ¿Quiénes fueron los orfebres valencianos?, ¿Cómo controlaban la práctica del oficio?, ¿Qué piezas produjeron?, ¿Qué técnicas emplearon?, ¿Cómo producían y distribuían sus productos?, ¿Cómo obtuvieron estos materiales preciosos y desde dónde?.

Responder a todas estas cuestiones sobrepasa los márgenes de esta modesta contribución. De ahí que, partiendo del propósito de centrar nuestro estudio en la función material y simbólica de la orfebrería como modo de acercamiento al pasado medieval nos centraremos en el objeto. Acotaremos los márgenes de esta contribución a esas “joyas” que menudean entre las posesiones de las valencianas y valencianos en los últimos siglos del medioevo. Por consiguiente, nuestra aproximación a esa posesión de joyas por la sociedad valenciana del cuatrocientos se realizará sobre una base documental de 137 inventarios y 42 testamentos contenidos en el Archivo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia, que refieren la posesión o la donación de joyeles y otras piezas elaboradas con materiales preciosos, tales como correas, hebillas, cubiertas de libros o cofres elaborados en oro o plata, que nos permiten avistar las variadas tipologías que fueron características de la producción de los “argenters” valencianos. Como veremos, la mayoría de los artículos coinciden con la producción generalizada en otras ciudades y regiones europeas, si bien a las categorías habituales se añaden piezas particularísimas como la “treneta”, la “bugleta” o la “gotera”, que son piezas distintivas del quehacer del orfebre valenciano. Con respecto a su forma y conformación, nos apoyaremos en las joyas representadas en la pintura contemporánea del entorno próximo a Valencia y la Corona de Aragón con el objetivo de conciliar en la medida de lo posible la información proporcionada por las fuentes escritas con aquella procedente de las artes pictóricas.

¹³ TÉLLEZ INFANTES, *La investigación antropológica*, p. 266.

¹⁴ AMENÓS, “Fuentes escritas e iconográficas”, pp. 49-69.

2. La producción del orfebre medieval

Como se ha apuntado, en Valencia, al igual que en Londres, París, Barcelona, Navarra, Múnich, Praga o Florencia, por mencionar algunas de las ciudades en las que se ha profundizado en el estudio del oficio del orfebre en la Baja Edad Media, la mayor parte de lo que producía este artífice eran objetos cotidianos.¹⁵ Así lo acreditaba Benvenuto Cellini en *Dell'Oreficeria*, un tratado publicado en 1568, con el que pretendía retomar sus vínculos con la casa Medici y, a su vez, confirmar su prestigio como artista intelectual, y no solo como virtuoso técnico, en un contexto en el que la orfebrería no era todavía una actividad separada del sistema de las bellas artes. En su discurso, ofrecía testimonios de costumbres, reflexiones y valoraciones críticas sobre su oficio, al entender su exposición como un modelo destinado a trabajar sobre su base.¹⁶

Paralelamente a la edición de la obra de Cellini, el grabador alemán Jost Ammann (1539-1591) en su *Ständebuch* (Libro de los Oficios) ilustraba el trabajo del orfebre con una xilografía que incluía una sugerente rima en la que señalaba el catálogo de productos que elaboraba preferentemente:

“El orfebre elabora cosas valiosas
sellos y anillos de oro,
colgantes y joyas costosas
engarzados con piedras preciosas
cadenas, collares, brazaletes,
copas y cubiletes de oro,
también platos y tazones de plata
para quien quiera pagarme.

Jost Amman, *Panoplia omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium*, 1568.

¹⁵ TOMASI, “L’oreficeria gotica”, p. 247; SCARISBRICK, *Jewellery in Britain 1066-1837*, p. 53; STEHLÍKOVÁ, “Gold and silversmiths in Prague (c. 1300-1420)”, p. 52; CHERRY, “Patronage and Purpose”, p. 256; HEREDIA MORENO y ORBE SIVATE, *Orfebrería de Navarra*, p. 5.

¹⁶ CELLINI, *Dell'Oreficeria*.



Fig. 1. Jost Amman, *Panoplia omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium*, 1568. Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, Paris.

Este grabado, coloreado con posterioridad a su publicación, muestra a unos orfebres en plena acción de su oficio, rodeado de los útiles y herramientas propios de trabajo, de artículos acabados o en proceso de elaboración. Aunque publicado a mediados del XVI, esta instantánea del orfebre inmerso en su labor es una representación valiosísima, porque nos remite a una continuidad en los modos de operar por la que queda claro que, durante el bajo medioevo, la mayor parte de lo que producía el orfebre eran objetos seculares; tales como vajillas de plata, accesorios para cuchillos y armas, cinturones y anillos de plata y oro, lo que no excluía la elaboración de objetos de carácter sacro, destinados a templos, así como a la devoción íntima.¹⁷

Por ello, es ilustrativo contrastarlo con representaciones anteriores como la tabla de *San Eloy en el taller de orfebrería*, atribuida a Taddeo Gaddi pintada hacia 1370.

¹⁷ CHERRY, *Medieval goldsmiths*, p. 50.



Fig. 2.

[fig. 2] Muestra a San Eloy martilleando el oro con el que sus oficiales y asistentes elaboran cruces y láminas con imágenes sacras. Al fondo, colgando de un fuste, se ofrecen a la venta correas, coronas, collares y paternosters ya acabados. Próxima a esta representación es la ilustrada en el Libro del Éxodo de una Biblia historiada en Padua en torno a 1400 por instancia de Francesco Novello da Carrara, en la que se afanan Besalel y Odolías, los orfebres elegidos por Moisés para erigir el Tabernáculo (Ex. 36, 1-3.) (Fig. 3. Éxodo, detalle, c. 1400. BL Add. Ms. 15277, fol. 15v. British Library, Londres). Finalizaremos nuestro periplo por los talleres de los orfebres a mediados del siglo XV con una elocuente estampa del Maestro de Balaam, que presenta a San Eloy en un dinámico taller en el que los metales preciosos se procesan en objetos preciosos. El santo está sentado en su cátedra martilleando la copa de un cáliz cuya base está ya lista. A su izquierda, un ayudante pasa un hilo de oro a través de moldes de diámetro cada vez más fino, mientras otros dos asistentes se afanan moldeando piezas tras la mesa de trabajo repleta de herramientas. Martillos, alicates y limas cuelgan en un estante en la pared de la derecha. A la izquierda está el horno para la fundición de metales, indispensable y característico en el obrador de un artífice que trabaja con metales, pero que raramente se registra en la documentación de archivo en el inventario de los bienes de un orfebre. (Fig. 4. Maestro de Balaam, San Eloy en su taller, ca. 1440-1460. Rijksmuseum, Ámsterdam).



Fig. 3.



Fig. 4.

3. La “jocalia” elaborada por los plateros valencianos

El propósito de esta contribución es conocer las tipologías orfebres destinadas al ámbito secular, los registros notariales consignan, efectivamente, los objetos producidos por

los plateros valencianos de los siglos XIV y XV. No obstante, una primera apreciación que cabe es patente en la documentación es el propio significado de la voz joya, puesto que todas esas piezas elaboradas con oro o plata eran reseñadas como bajo un mismo concepto: “jocalia”. Así los refiere el inventario de Caterina, esposa del caballero Joan Valleriola, al englobar en una misma categoría desde granos de oro a...

“...paternostres d’aur qui eren CXVII peces, a més un reliquier d’or redó en el qual hi ha una imatge de sant Joan Baptista. Ítem, altre fet d’or ab los caps de bellota. Ítem, altre d’or en el qual hi ha una perla i en altre un balaix. Ítem, un parell de manilles d’argent daurades de pes tres onces e un quart. Ítem, dos onces en pergamins del ofici de Sant Matheu, caplletrat d’aur de valor de XXX florins. Ítem, una creu petita d’aur. Ítem, una imatge de Sant Antoni”.¹⁸

No se trata de joyas con el significado actual del término, pues solo las “manilles” o brazaletes encajarían con aquello que se entiende hoy por joya, pero el notario alude a todas ellas de forma conjunta como alhajas, e indica que “és jocalia e bona”. De manera similar, las cédulas de la Ceca de Valencia que dan cuenta del “alliurament del or per florins”, también denomina “joyes” a todos aquellos objetos aportados, incluyendo desde elementos de vajilla a hebillas de cinturones, candelabros, cadenas o anillos, todos ellos valorados únicamente en función del peso del oro o la plata que contenían, no de su naturaleza, ni siquiera de sus dimensiones. Así lo expresaba el 5 de marzo de 1458 el maestro de la casa de la moneda García Gomis, “argenter”, al consignar las “joyes per mi posades a ports per diverses persones, axí homens com dones, en compra de cent marcs d’argent blanc e daurat com de cent onces d’or de ley de vint quirats”.¹⁹

Ambas referencias son contemporáneas en el tiempo y extraídas de la misma ciudad, su contenido se refiere a un mismo marco temporal y geográfico, aunque proceden de dos tipologías documentales de carácter muy distinto, la primera de un inventario, mientras que la segunda procede de un ámbito institucional. Existe, empero, una sugestiva coincidencia en la terminología empleada, al equiparar como joyeles todos aquellos productos elaborados en materiales preciosos, sin reparar en la clase de artículo aportado. Los testimonios escritos ofrecen una idea que comprendía todo objeto preciado de lujo que incluyese oro, plata o piedras preciosas en su hechura. Este concepto de joya, apreciada por su materialidad, más allá de su simbolismo, su forma o su estilo, descubre una noción de alhaja muy distinta a la actual, a esa idea de joyel como complemento personal o como amuleto. No se trata de que no se tuviera en cuenta la influencia del material en su significado o simbolismo, sino que su posesión no respondía solo al deseo de mostrar poder y prestigio a través de objetos preciosos. Porque las joyas tenían un uso social y económico, por su valor intrínseco constituían una reserva económica.²⁰

¹⁸ ACCV, Martí d’Alagó, 25.305, año 1420.

¹⁹ ARV (Archivo del Reino de Valencia, Valencia), Bailía General, Ceca, 8.493, f. 1r.

²⁰ VILLANUEVA, “Sobre el lujo femenino en el Aragón bajomedieval”, p. 258

4. Joyas: categorías y sus tipologías

Como se ha dicho, para conocer la producción orfebre en Valencia en la Baja Edad Media, nuestras pesquisas parten de las noticias contenidas en archivos documentales que delatan los bienes que poseyeron los hombres y las mujeres de la época. Estas joyas fueron parte inherente de sus vidas, de su patrimonio, nos ofrecen un conocimiento directo de las experiencias vividas en el pasado.²¹ Las joyas, quizás de manera más tangible que cualquier otra pieza de lujo, se convirtieron en testimonios inequívocos de la bonanza económica del siglo XV que, gracias a la prosperidad mercantil, al progreso de la artesanía y a la expansión de la agricultura, hizo emerger una sociedad boyante que buscaba la distinción en todos los estadios de su comportamiento social²². Eran objetos que se lucían, que se regalaban, que se prestaban, que se transmitían en herencia o que, en caso de necesidad, podían empeñarse. Mas aún, como ha sido señalado, como material fungible, la joya podía fundirse para reutilizar el metal precioso en una nueva pieza más acorde a los gustos de las modas imperantes,²³ o incluso para venderlo a la Ceca para la acuñación de moneda.

Todos estos comportamientos se corresponden con situaciones y circunstancias personales muy concretas, cuya ilación alcanza desde su propia producción a su puesta en circulación, así como a su empleo y la forma en que fueron utilizados y reaprovechados. Es por esto que, en nuestro análisis sobre las joyas y sus categorías, tendremos en cuenta asimismo el estamento de su propietaria o propietario, considerando su condición y dedicación, puesto que su disfrute y propiedad se vinculaban directamente a una serie de factores sociales, económicos, políticos e ideológicos.

En consecuencia, nuestra comprensión de joya se basa en las evidencias documentales, partiendo del concepto de “jocalia” que refieren los inventarios y la documentación de la Bailía General. No obstante, conviene subrayar que, por motivos de espacio, en este trabajo nos limitaremos a considerar solo aquellas destinadas a usarse como complementos de adorno personal. Así, nos referiremos, por una parte, a esas alhajas entendidas como accesorios de ornato tales como collares, cadenas o rosarios, anillos o brazaletes, así como a objetos asociados a la indumentaria como los broches y las correas.²⁴

Con el propósito de establecer un catálogo razonado de las piezas observadas, las hemos agrupado en siete categorías formuladas a partir de la función o aplicación para la que fueron diseñadas. Distinguimos así colgantes, adornos de cuello, anillos y aros de metal que se llevan en los dedos de la mano, prendedores de tocados y sombreros, pendientes, brazaletes, broches y hebillas de cinturones.

²¹ HAMLING y RICHARDSON, *Everyday objects: medieval and early modern material culture*, pp. 4-6.

²² GARCÍA MARSILLA, “La demanda y el gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV al XVI”, pp. 105-106.

²³ El valor económico del joyel es una cuestión que ha sido reiterada de manera sucesiva en los estudios sobre joyería medieval hispánica, ha sido puesta en relieve por Joan Duran-Porta, Concepción Villanueva o M^a Ángeles Gutiérrez, entre otros. Véase DURAN-PORTA, “Relinquo ad ipsa tabula de argento”, p. 120. VILLANUEVA, “Sobre el lujo”, p. 258. GUTIÉRREZ, “Joyería doméstica”, p.100.

²⁴ En la definición y descripción de las joyas hemos sustentado nuestra exposición en las explicaciones aportadas por MONTAÑÉS y BARRERA, *Joyas*.

4.1. Colgantes: joyas de frente sujetas a cintas o cordones.

El término colgante, por definición, identifica a todas aquellas joyas que cuelgan, se trata por lo general de piezas pinjantes de pequeño tamaño que se encuentran siempre asociadas a cadenas de oro o cintas de seda. Entre las tipologías de colgantes, la más representativa es la cruz, una pequeña pieza que solía llevarse al cuello acoplada a una cadena, lo que explica sus reducidas dimensiones, por ejemplo, las cruces del agricultor Bartomeu Miquel²⁵ o las del chapinero Bernat Berbegal,²⁶ ambas guardadas en una pequeña caja bajo llave. Una muestra de este joyel la podemos observar en la tabla de la Epifanía del Maestro de Xàtiva, pintada hacia 1500, en la que uno de los magos luce ya una fina cadenilla de la que cuelga la cruz, a modo de profecía del signo que espera al recién nacido. (Fig. 5. Maestro de Xàtiva, Epifanía, ca. 1500. MNAC, Barcelona).



Fig. 5.

²⁵ ACCV, Bernat Lloret, 21.173, año 1448.

²⁶ ACCV, Jaume Albert, 1.393, año 1475.

Por su carácter devoto, a menudo se asociaba a rosarios, por ejemplo, a los “paternos-tres de coral e una creueta liguada a aquells” que en octubre de 1479 Elionor lega a su esmerado criado Pedro de Calatayud, “lo qual és en ma casa, per sos treballs”, en agradecimiento a su dedicación.²⁷ La pieza descrita sería muy próxima a la que representa Gonçal Peris Sarrià hacia 1443 en manos del ermitaño San Onofre, una larga sarta de cuentas de la que pende una pequeña cruz, en la predela del *Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*.

La palabra paternostres alude a la oración del padrenuestro, a un rosario de plegarias que la devoción introduciría en el atuendo los femenino como collar, brazalete o cinturón, cuyas cuentas solían ser de plata, coral, nácar o de azabache.²⁸ En este sentido devocional cuelga del cuello de Santa Catalina de Siena un espléndido ejemplar con abalorios de azabache en la tabla segorbina de un desaparecido retablo de finales del siglo XV, atribuido al círculo del Maestro de Perea. Una aproximación a la constitución de estos rosarios de coral podemos apreciarla en la ristra que sostiene el Niño entre sus manos en la *Virgen de la Leche* pintada por Bartolomé Bermejo hacia 1465 o 1470, compuesta por una sucesión de siete coralinas y un azabache que denota un sentido netamente religioso y también profiláctico, en el uso de colocar dijes protectores.²⁹ (Fig. 6. Bartolomé Bermejo, *Virgen de la Leche*, ca. 1465 o 1470. Museu de Belles Arts, Valencia).



Fig. 6.

²⁷ ACCV, Jaume Albert, 11.237, año 1479.

²⁸ Villanueva, p. 265

²⁹ GUTIÉRREZ, “Joyería doméstica sentimental y religiosa. Fondos del Museo de Murcia”, p. 100. María Ángeles Gutiérrez García, “Joyería doméstica sentimental y religiosa. Fondos del Museo de Murcia”, IMAFRONTE, 14, 1999, pp. 95-108.

La medalla es otra de las tipologías de colgantes, una pieza generalmente en forma de disco con un relieve o una leyenda tallada destinada a perpetuar la memoria de una invocación. En la orfebrería valenciana se han localizado variantes propias como la “Justina”,³⁰ que el escribano describe como una pieza plana de oro en el ejemplar que el curtidor Jaume Cervera tenía ensamblada a “uns paternosters de corals menuts”, a los que además se articulaban simbólicamente once perlas y treinta y tres granos de plata dorados.³¹

4.2. *Adornos que ciñen o rodean el cuello, constituidos por una serie de eslabones o de pinjantes.*

En esta categoría de joyas colgantes alrededor del cuello se incluyen las cadenas y los collares. Las cadenas están compuestas por una serie de eslabones de distinto tamaño y forma enlazados sin solución de continuidad. Gracias a la articulación de pequeños aros o discos perforados, ajustados cada uno con el siguiente, se logra un objeto de metal flexible. Una vez extendida, la cadena es básicamente una cinta que ofrece el mismo dibujo hacia arriba o hacia abajo, a la derecha o a la izquierda, de la que pueden colgar otras piezas.³² Fue uno de los joyeles más extendidos en la sociedad valenciana. Los registros no llegan a especificar su forma, ni siquiera su longitud o magnitud, porque bastaba con indicar su peso para tasar su valor, porque era el aspecto que interesaba conocer, esto es, a cuánto ascendía la cantidad de metal empleado en su producción. Este era el criterio con el que se estimaban las cadenas en las compras de oro efectuadas por la Ceca de Valencia el 5 de mayo de 1455, una jornada en la que se adquirieron cien onzas de oro de ley de 20 quilates, repartidas entre cincuenta cadenas que pesaron dos onzas cada una, pagadas a razón de 15.000 sueldos la onza. Una particularidad que se observa en las cuentas es que todas las piezas aportadas contenían el mismo peso en oro, lo que probablemente apunte a un patrón de producción estándar. Al “alliuament de l’or per florins” celebrado en uno de los patios del Palacio del Real de Valencia acudieron artesanos, labradores, mercaderes, notarios, boticarios y nobles, que enviaban a sus mozos como representantes, por lo que la cadena se perfila, así, como una alhaja cuya posesión estaba extendida entre hombres y mujeres de amplias capas sociales.

Su maleabilidad hacía de la cadena un producto versátil, como se observa en la representada por el Maestro Bartolomé en *La Virgen de la Leche* hacia 1490, colgando del cuello de la Virgen reproduce una extensa retahíla de diminutas esferas de oro con que se entretiene el Niño mientras se amamanta. Una espléndida muestra del modelo de aros de oro ensartados es la que rodea el cuello de la enjoyada *Santa Engracia*, pintada por Bartolomé Bermejo en torno a 1474.

³⁰ Justina, f. Medalla de asunto religioso; cast. medalla. ALCOVER i MOLL, *Diccionari català-valencià-balear* (DCVB).

³¹ ACCV, Bertomeu Batalla 11.422, año 1439.

³² MONTAÑÉS y BARRERA, *Joyas*, pp. 33-34.

Gracias a su elasticidad podía asociarse incluso a apliques de cierres, como se advierte en las cerraduras de tres cofres decorados con títulos dorados que el chapinero Bernat Berbegal utilizaba para guardar ropa fina y otros joyeles.³³ De igual modo, en 1417 el presbítero Guillem Barral, beneficiado de la catedral, la empleaba para cubrir unos escritos sacros que conservaba envueltos en unas beatillas provistas de su cadena, “unes beates noves ab sa cadena e ab sa clau, en les quals havia quatre quernets de pergami scrits, l’u dels quals és intitulat *Incipit liber contemplationis*”.³⁴ Una representación de la cadena de oro cercana a las descritas en la documentación es la que cuelga alrededor del cuello de la princesa arrodillada en el *Retablo de San Jorge* pintado por Pere Niçard hacia 1470.

Por su parte, el collar es una pieza carente de toda connotación sacra. Los ejemplares que emergen en la documentación son piezas elaboradas en oro o plata, con perlas y gemas, desprovistas de medallas, cruces u otros elementos simbólicos. Al contrario, su posesión despunta como un adorno de cuello destinado al embellecimiento personal, como el “collar de perles ab deu balaixos y el collar de canonets de or ab dos dotzenes” que en 1433 el carpintero Onofre Sola tenía en empeño.³⁵ Los collares de este artesano muestran las dos variantes prevalentes en composición y forma. El primero era un collar constituido por una sucesión de perlas unidas con un hilo anudado entre ellas que facilita su articulación y dota de flexibilidad a la serie. En cambio, el collar de canutillos estaba constituido por una serie de eslabones de oro que pendían de una cinta o cordón. Buena muestra del collar de anillas es el espléndido joyel que cuelga del cuello de la matrona que asiste a Santa Ana en la tabla de la Natividad de la Virgen, compuesto por una sarta de eslabones de oro de los que pende una medalla, en el Tríptico de la Virgen de Montserrat pintado por Bartolomé Bermejo en colaboración con Rodrigo de Osona y Francisco de Osona hacia 1485. (Fig. 7. Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, Francisco de Osona, *Natividad de la Virgen, Tríptico de la Virgen de Montserrat de Acqui Terme*. Catedral de Nuestra Señora de la Asunción, Acqui Terme).

El collar de perlas era el modelo más usual, en cuya factura podían emplearse perlas de diferentes tamaños e incluso combinarse con otros materiales preciosos, como el “de perles mijaneres amb alguns grans d’argent” del agricultor Bartomeu Miquel en 1448,³⁶ o “el collaret de perles menudes” que poseía en 1463 Joana Palomar, esposa del vendedor de telas Pere Palomar.³⁷ Una muestra del collar de perlas la reproduce el Maestro de Xàtiva como adorno personal colgando del cuello de uno de los magos que adoran al Niño en la tabla de la *Epifanía* pintada hacia 1500.

³³ ACCV, Jaume Albert, 1.393, año 1475.

³⁴ ACCV, Miquel Joan, 26.455, años 1416-1417.

³⁵ ARV, Gaspar Gil, 10.102, año 1433.

³⁶ ACCV, Bernat Lloret, 21.173, año 1448.

³⁷ ACCV, Joan Navarro, 17.914, año 1463.



Fig. 7.

Mas aún, la variedad de la perla distinguía la joya, como se aprecia en el “collar de perles negres menudes”, embellecido aún con “fulletes d’aur”, que en 1411 el tejedor Bernat Sanxo guardaba en un pequeño cofre de cuero negro, junto a un “collaret d’argent sobredaurat fet a manera de corona”, que correspondía a otra modalidad de collar de aro.³⁸ Con todo, las perlas podían ser naturales o bordes, esto es, cultivadas. Ejemplares de esta clase los encontramos en el “collar de perles bordes e fulletes d’argent daurades” de Caterina, hija del agricultor vecino de Morvedre Bernat Çabata en 1422.³⁹ Muestras de estos joyeles pueden apreciarse en la predela del Retablo de la Eucaristía de Lorenzo Zaragoza, que ciñen el cuello de Sant Úrsula y Santa Bàrbara y Santa Catalina. (Fig. 8. Lorenzo Zaragoza, *Retablo de la Eucaristía*, predela, ca. 1370-1380. Iglesia de la Natividad, Villahermosa del Río).

³⁸ ACCV, Bernat de Montalbà, 851, año 1411.

³⁹ ACCV, Jaume Vinader, 9.515, año 1422.



Fig. 8.

Un género asociado al collar era la gargantilla, una joya que rodeaba la garganta, llamada por ello “gotera” en la documentación valenciana, término derivado del latín *guttur*, de la que no poseemos más datos que los proporcionados en la venta de “dos goteres d’or de ley de vint quirats” por el noble Carròs de Vilaragut a la ceca de Valencia el 28 de abril de 1456. También las que aportaron el 25 de febrero de 1475 el caballero Joanot de Vich y el maestro Sancho Sastre, ambas de “dos marcs, una onça e dos quarts” de peso,⁴⁰ lo que apunta a una pieza sólida, cuya forma no se detalla en los registros. Seguramente se trataría de un collar alineado a modo de una circunferencia, para realzar la forma escultural del cuello a modo de argolla o aro grueso, cuya producción estaría posiblemente regulada, al coincidir ambas en la cantidad y la calidad del metal empleado en ellas.

Como se observa en las prendas extractadas, la posesión de un collar estuvo mucho más acotada a esas capas sociales pudientes, especialmente a nobles, a prósperos burgueses y mercaderes, pero también a artesanos y agricultores acomodados. En un momento de gran movilidad social, el collar despunta como un elemento visible de la riqueza adquirida. Pocos ejemplares se han localizado, pero todos ellos entre esos “nuevos ricos” como un indicador de la prosperidad, como un objeto de lujo ostensible de su fortuna y de afirmación de sus aspiraciones de prestigio y afianzamiento social.⁴¹

4.3. Aros de metal que se llevan principalmente como realce en los dedos de la mano.

El anillo, formado por una tira, filamento o varilla circular, es una alhaja ciertamente particular por la simbología subyacente que encierra desde la Antigüedad, al hilo de narraciones mitológicas, legendarias o históricas que lo dotaron de propiedades mágicas. En los relatos de Homero en la *Odisea*, en la que Odiseo inicia el relato del encuentro con Tiresias describiéndolo con un cetro de oro de la mano y lo cierra en anillo como

⁴⁰ ARV, Bailía General, Ceca, 8.493, año 1475.

⁴¹ GARCÍA MARSILLA, “La demanda y el gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV al XVI”, p. 234.

símbolo de su autoridad.⁴² A su vez, en el Génesis (Gen 41, 42) resale el episodio en que “el Faraón quitó el anillo de su mano y lo puso en la de José” como símbolo de poder y jerarquía, pero también como señal de aceptación dentro de la comunidad. Con ello, pasó a ser un signo de potestad, de dignidad y preeminencia que la Iglesia no tardó en adoptar. Se asumió como una insignia que, en la liturgia de la consagración episcopal, representa aún hoy el comienzo del ministerio y del compromiso que contrae el obispo. Esta acepción es la que prevalece en el retrato del papa Benedicto XIII de Joan Reixach, a quien enjoya profusamente con sortijas como símbolo propio de su autoridad. En esta potestad incide nuevamente Reixach en *Retablo de san Martín* del museo catedralicio de Segorbe, en cuya tabla central representa al obispo de Tours con toda su dignidad. También Pedro Berruguete insistía en este sentido en su representación de San Gregorio Magno, no solo denota su ascendiente a través de su rica dalmática, sino que también en los aros de oro que lleva en los dedos índice y medio de su mano derecha manifiestan su potestad (Fig. 9. Arnau Bassa, *Retablo de San Marcos*, detalle, 1346, Colegiata de Santa María, Manresa).



Fig. 9.

⁴² SANTAMARÍA ÁLVAREZ, “Tiresias y los guardianes de las laminillas de oro”, pp. 274-275.

Es por esto que el anillo se convirtió en un medio de identificación de quien lo poseía, adquiriendo un significado que trascendía su valor como mero adorno personal, de ahí el alcance de los anillos de representación, entre los que destacan las sortijas de oro enjoradas con piedras preciosas, como los cuatro anillos que poseía el mercader Mateu Serra en 1422, los “tres ab una pedra cascú appellada granat e l’altre ab una pedra appellada safir”.⁴³ El caballero Llop de Letxa tenía cuatro anillos de oro, en uno de ellos “hi havia un diamant”, mientras que los otros tres eran aros “plans ab maragdes e vermella”.⁴⁴ Al indicar el tipo de engaste de las gemas se nos informa también de las técnicas empleadas en la elaboración de cada pieza. En concreto, en el ejemplar de Francesc Stella, “corredor de la argenteria” en 1483, se anota incluso el valor del “anell ab un rubí engastat lo qual pesa sis millaresos”,⁴⁵ una cuantía calculada a partir del dirham almohade de plata que Jaime I hizo acuñar en la ceca de Montpellier para facilitar el comercio con los territorios musulmanes.⁴⁶

Hay que mencionar, además, que por su forma circular el anillo no tiene principio ni fin, simboliza el infinito, la eternidad, apela entonces al compromiso, y así fue entendido por los médicos griegos en el siglo III a.C. que pensaban que en el dedo anular había una vena que comunicaba con el corazón. Con la continuidad del estudio de los escritos anatómicos helenos, durante el Imperio Romano se adoptó esta costumbre que fue heredada por el cristianismo cuando en el 860 San Gregorio Magno instituyó como demanda de propósito nupcial que el novio debía entregar a su prometida un anillo de compromiso (Medina, 2006, pp. 98-99). Acorde con esta acepción, la propia factura de algunas de las piezas que hemos localizado parece indicar el uso para el que había sido forjado. Así, desde sencillos aros de oro, concebidos posiblemente como alianzas nupciales como los que poseían el labrador Bartomeu Miquel⁴⁷ o la viuda del sastre Arcís Ferrando,⁴⁸ a los más módicos de plata como el “anellet d’argent” de Caterina, esposa del agricultor Antoni Marc.⁴⁹

Una tipología asociada a su simbología de infinitud fue el “agnus”, un anillo que remite a una pieza devota cuya denominación derivaba no solo de su naturaleza sino también de su perfil, que podía estar evocado a partir de un relieve en forma de cordero, o tal vez por medio de una talla que llevase incorporada. Con este título se registraron los *agnus d’argent* del mercader Marc Timor,⁵⁰ del mercader Francesc Falcó⁵¹ y los dos de la ya citada Caterina, viuda del Mestre Aries Ferrando,⁵² todos ellos de plata, lo que apunta a la posible producción seriada de un objeto devoto en un material asequible.

⁴³ ACCV, Antoni Peralada, 26.939, año 1422.

⁴⁴ ACCV, Bertomeu Batalla, 11.422, año 1439.

⁴⁵ ACCV, Joan Aldabert, 11.445, año 1483.

⁴⁶ LÓPEZ MARQUEZ, “La moneda falsa”, pp. 68-69.

⁴⁷ ACCV, Bernat Lloret, 21.173, año 1448.

⁴⁸ ACCV, Jaume Albert, 11.247, 57r, año 1465.

⁴⁹ ACCV, Jaume Albert, 11.237, 60v, año 1467.

⁵⁰ ACCV, Joan Navarro, 21.495, año 1471.

⁵¹ ACCV, Joan Navarro, 21.495, año 1471.

⁵² ACCV, Jaume Albert, 11.247, 57r, año 1465.

4.4. *Prendedores como complementos para tocados, velos y sombreros.*

La aguja era una varilla delgada y puntiaguda que se empleaba para mantener unidos fijamente diversos apliques. Podía emplearse para prender adornos en los tocados, para engancharlas en tocas y sombreros o también en la indumentaria, para sujetar mantos. Las referencias con las que la aguja es descrita en los registros aluden a una alhaja con forma de pequeña barra de metal aguzada, decorada con una orla o una filigrana en uno de sus extremos. Se trataba de un elemento de lujo, destinado al solo embellecimiento y atavío personal, que hemos localizado en propietarios acomodados que nos son ya conocidos, como el agricultor Bartomeu Miquel, quien poseía seis “agulles d’argent sobredaurades”.⁵³ Su uso suntuario se observa igualmente en las tres “agulles d’argent ab una floreta d’argent al cap” de Caterina, esposa del mercader Antoni Marc.⁵⁴ En el caso del mercader Joan Llopis se precisa la función a la que estaban destinadas las “dos agulles d’argent de mantell ab los caps d’àngels”, como prendedores de una toquilla.⁵⁵

Un género asociado a la aguja fue la “treneta”, voz valenciana que refiere a una trenza, un artículo que hemos podido clasificar como una cinta de dos o tres cordeles entrecruzados unidos por un alfiler que la sujeta al tocado. El inventario de bienes de Caterina, esposa del mercader Antoni Marc, nos informa del nexo entre la “treneta” y el sombrero, al disponer de una “treneta de capell d’or”.⁵⁶ Esta referencia permite suponer el uso al que estaba destinada y, con ello, discernir su función a modo de alfiler. Se infiere entonces que estaría constituida por dos piezas articuladas entre sí, una de ellas en forma de cuerda trenzada que se engancharía al sombrero mediante a un prendedor dotado de un pequeño gancho o varilla tubular. Un ejemplo de este atavío lo reproduce Miguel Alcañiz entorno al sombrero acampanado que luce uno de los personajes situados al pie de la cruz en la tabla central del Retablo de la Santa Cruz. Esta imagen permite discernir una trenza de plata sujeta al centro por un aplique.

En tanto que cuerda enrollada de hilos de oro o plata, en función de sus dimensiones la “treneta” podía trabarse con pequeñas cadenillas, como se indica en 1467 en los joyeles del caballero Berenguer Mercader, quien poseía “dos trenetes d’argent, la una ab una cadeneta d’argent e l’altra sens cadena”,⁵⁷ de modo que a partir del modelo básico se crearon variantes para enriquecer el objeto.

Más específica fue la “bugleta”, palabra derivada del latín “bugulus”, que el glosario de latín medieval *Du Cange* define como un complemento compuesto por una tira de seda y una fina cadenilla de oro empleado principalmente por las damas recoger el cabello. Se trata de una joya que hemos localizado en el inventario del noble Lope de Letxa el 7 de agosto de 1439, en el que figuraba “una bugleta d’aur ab sa cadena, ab un safir e

⁵³ ACCV, Bernat Lloret, 21.173, año 1448.

⁵⁴ ACCV, Jaume Albert, 11.237, año 1467.

⁵⁵ ACCV, Bernat de Montalbà, 851, año 1411.

⁵⁶ ACCV, Jaume Albert, 11.247, 57r, año 1465.

⁵⁷ ACCV, Joan Navarro, 17.915, año 1467.

un gra de coral gros, molt bella”.⁵⁸ Acorde con estos datos, la bugleta se correspondería a las tipologías de alhajas destinados a ornamentar el peinado, utilizadas para ceñir el pelo a modo de cinta de seda broches asociada a un pasador. Una espléndida muestra de este joyel la encontramos en la diadema de seda orlada de rubies, perlas y estrellas de oro que ciñe el cabello de la Virgen pintada por Gerardo Starnina hacia 1400.

La bugleta es una de las piezas más representadas, empleada a modo de diadema que enriquece a la Virgen sin ostentación, como en la delicada banda de seda roja, ribeteada con apliques de oro y una medalla en el centro a modo de prendedor, que ciñe el cabello de María pintada por el Maestro de Perea hacia 1490. Modelos variadas de esta joya se distinguen en las santas vírgenes que rodean a la Virgen en la tabla pintada conjuntamente por Jacomart y Joan Reixach para la reina María de Castilla entre 1450 y 1460. (Fig. 10. Maestro de Perea, Virgen de la Leche, ca. 1490-1510. Museu de Belles Arts, Valencia).



Fig. 10.

⁵⁸ ACCV, Bertomeu Batalla 11.422, año 1439.

4.5. *Pendientes, como adornos de oreja sujetos al lóbulo.*

En lo referente a esta categoría, la tipología preeminente entre la sociedad valenciana fueron las arracadas, una tipología de joya femenina elaborada en forma de aros en hilo de filigrana que llevaba pinjantes de hechura colgante. Su origen se remite a una tradición arabizada de herencia califal, ampliamente representada en el tesoro de Almarguilla.⁵⁹ Se elaboraban con la técnica de la filigrana, un ornato constituido por filamentos de oro que podían llevar una decoración de granos, puntos o piedras preciosas sujetos con clavos de pequeño calibre o por soldadura. Podemos discernir su configuración gracias a la descripción del “par de arrecades d’or” que la noble Gracia d’Artes y el doncel Francesc de Rocafort compraron al notario Martí Coll el 22 de diciembre de 1427 por cuarenta florines de oro de Aragón.⁶⁰ Estas arracadas de oro estaban compuestas por “sis perles de compte e dos balaxos”, de modo que las perlas se combinaban con dos rubíes, dos piedras preciosas de color rojizo. La reseña no permite determinar la disposición arracimada con la que podrían estar montadas las perlas, que confirmaría el parentesco de la alhaja medieval con las arracadas distintivas de la indumentaria tradicional de la mujer valenciana a partir del siglo XVIII.⁶¹

4.6. *Brazaletes dispuestos en el brazo, por encima del codo.*

Con el término “manilla” se denominaba a estas joyas constituidas por un cerco o círculo de metal precioso que se colocaba alrededor del brazo como ornamento sobre las mangas del vestido, justo por encima del codo. Las observaciones aportadas al nombrarlas no indican las posibles decoraciones en relieve que podrían enriquecer estas prendas, por lo que es posible deducir que en los ejemplares localizados se trataría de aros sencillos, que remiten siempre a un conjunto aparejado de dos piezas, como el “parell de manilles d’argent daurades” que en 1420 poseía la noble Caterina Valleriola,⁶² o los “dos parells de manilles d’aur” del pañero y tendero Jaume Domènec en enero de 1495.⁶³

4.7. *Broches y hebillas de cinturones.*

El broche es una de las alhajas mejor representadas en la pintura coetánea, llamada “fermall” en la documentación valenciana, porque servía para sujetar los dobladillos de un manto o una túnica. Consistía en una joya compuesta por un conjunto de dos piezas de oro, plata u otro metal, en el que una de ellas encajaba dentro de la otra. Se trataba de ricos joyeles, que hemos encontrado exclusivamente en inventarios de nobles, como el “fermall d’or” que el noble Manuel de Monteamuto guardaba en una pequeña caja.⁶⁴

⁵⁹ DÍAZ DE MONASTERIOGUREN, 2022, pp. 98-99.

⁶⁰ ACCV, Jaume Vinader, 9.523, año 1427.

⁶¹ VILLANUEVA, “Sobre el lujo femenino en el Aragón bajomedieval”, p. 262

⁶² ACCV, Martí d’Alagó, 25.305, año 1420.

⁶³ ACCV, Joan Ridaura 12.661, año 1495.

⁶⁴ ACCV, Bernat de Montalbà, 851, año 1411.

Más suntuosos eran los “dos fermalls d’aur ab pedres fines e perles” de Beatriu, esposa de noble Guillem Carbonell.⁶⁵ Estos géneros nos acercan a una categoría de joya de lujo, cuya forma y empaque podemos reconocer en el rico prendedor que abrocha el mano de la Virgen en la tabla de un retablo pintado en 1412 por Jaume Huguet para la antigua iglesia parroquial de Vallmoll. Está compuesto por sendos broches con un rubí bordeado de perlas en cada franja, acoplados con dos tiras de seda a un medallón central de zafiro rodeado de perlas. Entre los ejemplos representados de este joyel despunta el broche de oro con un granate en el centro que ciñe el precioso manto de la Virgen en la *Virgen de los Consellers* pintada por Lluís Dalmau en 1445, en la que también destaca el pasador de oro que cierra la capa de San Juan Bautista. Se trataba de piezas destinadas a resaltar la excelencia de quien las llevaba, por ello en su *Anunciación* pintada hacia 1450, Jacomart en la capa pluvial del arcángel San Gabriel acentúa la magnificencia del mensajero celestial mediante un broche de oro revestido con perlas y piedras preciosas. (Fig. 11. Jacomart, *Anunciación*, ca. 1450. Museu de Belles Arts, Valencia).



Fig. 11.

Consideremos ahora las hebillas de cinturones usadas para ceñir vestidos, que fueron los elementos que alcanzaron mayor difusión entre todas las capas sociales. Esto se debe a que el cinturón constituía un complemento accesorio de la indumentaria que,

⁶⁵ AMV (Archivo Municipal de Valencia, Valencia) A-17, Jaume Desplà, 49r, año 1401.

independientemente del material con el que estuviese fabricado, necesitaba una hebilla para ajustarse. Si este aplique estaba elaborado en plata o plata sobredorada se convertía entonces en un objeto de lujo que, por su preciosismo o sus características estilísticas constituía una joya.⁶⁶ Los broches o hebillas de cinturones que servían para estrechar el “parche” o tira de tela o de cuero son citados en los inventarios como “civella”, que es la pieza de metal en forma de marco cruzado por una púa transversal, que se fija en uno de los bordes de la faja y por la que se inserta el otro remate, que queda sujeto por el pasador. La pieza resultante era denominada comúnmente correa, a veces identificada con el término genérico “correga d’argent”, como se denominan en el inventario del mercader Andreu Llopis en 1395.⁶⁷

La confección de correas, a tenor de lo que emerge en los inventarios, se mantuvo dentro de unos patrones muy homogéneos a lo largo del siglo. Podía variar el material de la faja, que podía ser de cuero, como el par de “correges de cuyr ab argent” que poseía el notario Joan Almaric en 1432.⁶⁸ La pequeña correa “ab parche de cuyro ab cap de anella d’argent e dos platonets” de Caterina, viuda del Mestre Arcís Ferrando, nos proporciona más información sobre la hebilla de plata en forma de aro, cuya banda estaba adornada con dos discos de plata.⁶⁹

La disposición de redondeles de plata distribuidos en la tira del cinturón era la decoración estándar, como se aprecia en 1411 en las correas de seda de diversos colores del mercader Joan Llopis, en las que las cintas están orladas con pelotes de plata e incluso provistas de cadenillas, “una correga ab lo parche blau en la qual havia XXXVI perlatons d’argent ab son cap e ab sa civella de pes de nou onces e mija. Ítem una altra correga ab lo parche de seda morada ab brots de morata en mig vermelles e verts, en la qual havia qunize perlatons ab son cap redó e anella redona e una cadeneta al cap tot d’argent”.⁷⁰ Hacia 1450 Jaume Huguet nos trasladaba en su *Virgen de Vallmoll*, un espléndido ejemplar en el cinturón que ciñe el brial que viste María, en el que reproduce en detalle la hebilla rectangular de oro abrochada, con la fina tira de cuero decorada con esos discos de oro con los que juega el Niño. (Fig. 12. Jaume Huguet, *Virgen con el niño con ángeles*, 1445-1450, MNAC, Barcelona).

Siguiendo este mismo patrón, es excepcional el cinturón del doncel Joan de Pertusa, confeccionado para ostentar insignias familiares, con “la mitat argentada e l’altra mitat daurada, que’s diu que era divisa del duch del Encastre, e en mig de la dita correga o collar havia pintat lo senyal de Pertusa e de Ginesta”.⁷¹

⁶⁶ Esta comprensión se mantuvo en el tiempo y así era entendido en los siglos XVIII y XIX, por lo que se convirtieron en géneros ampliamente deseados por los coleccionistas. HERRADÓN FIGUEROA, “Joyería modernista”, p. 264.

⁶⁷ ACCV, Joan Aguilar, 14.091, 32r, año 1395.

⁶⁸ ACCV, Martí d’Alagó, 25.307, año 1428.

⁶⁹ ACCV, Jaume Albert, 11.247, 57r, año 1465.

⁷⁰ ACCV, Bernat de Montalbà, 851, año 1411.

⁷¹ ACCV, Martí d’Alagó, 25.303, año 1407.

5. La posesión de joyeles por la sociedad valenciana en el siglo XV.

Una vez recabada la información sobre las tipologías de alhajas preminentes entre la sociedad valenciana de finales del medievo, es pertinente ahora retomar la reflexión en torno a la condición de sus propietarios y su posibilidad de acceso a estos productos. Cabe recalcar asimismo en la función de estos objetos suntuarios. Lejos de estar asociados únicamente a las clases pudientes, su posesión se extendía entre amplios grupos sociales, si bien en esta tendencia influían aspectos determinantes que marcaban distinciones reveladoras. Estas desigualdades se aprecian bien en el estudio tipológico, al observar la posesión preeminente de ciertas categorías por parte de capas acaudaladas de la sociedad valenciana.

Pero si todo esto fue posible en aquel momento fue gracias a la importante fluctuación social que se produjo a finales del siglo XV. El afianzamiento del comercio y la artesanía redundó en el incremento del poder adquisitivo de la clase media, esa burguesía en pleno auge, al tiempo que el tirón del comercio y la artesanía activó también el sector primario, generando una clase media campesina acomodada. Se ha destacado en reiteradas ocasiones el incremento de la cantidad como de la calidad de los bienes en los hogares de las clases medias, especialmente una vez superados los estragos de la Peste Negra. Este aumento del consumo se articuló en gran medida a través de un complejo mercado de segunda mano que puso el acceso a objetos preciados al alcance a los niveles más bajos de la sociedad y espoleó ese deseo de emular a los estamentos superiores.⁷²

En este sentido, en los inventarios de bienes se advierten importantes divergencias en el acceso a joyeles como los prendedores, ya fuesen broches destinados a ceñir mantos, como alfileres accesorios para ceñir peinados, velos y tocados, que encontramos prevalentemente en manos de propietarias acomodadas. Igualmente, los brazaletes, al igual que las arracadas y los collares fueron tipologías propias de mujeres y doncellas, como bien se aprecia en las representaciones pictóricas que muestran cómo se ajustaban en cada prenda.

Es importante hacer constar el uso al que estaban destinadas, porque el uso de determinadas joyas se revela como una seña de identidad, como sucede con los anillos de representación. En este sentido, sorprende la copiosa cantidad de anillos localizados en los inventarios de bienes, oportunamente distribuidos en todos los estratos sociales, si bien se desmarcaron como artículos de uso preferentemente masculino. Así, también las correas y, más específicamente las hebillas de plata empleadas para ceñirlas, se hallan bien representadas, como un género varonil, especialmente entre el artesanado.

Finalmente, una característica que resalta al observar la preeminencia de ciertas categorías es la correlación de la sociedad y el hecho religioso que impregnaba la vida cotidiana, los usos y costumbres.⁷³ Esto explica que ciertas tipologías, como cadenas, cruces, medallas y paternóster, se hallen bien representadas entre todas las clases sociales. Se

⁷² GARCÍA MARSILLA, El lujo: ¿motor del crecimiento o camino hacia la ruina?, pp. 13-14.

⁷³ Esta circunstancia ha sido destacada también en Navarra por MIGUÉLIZ VALCARLOS, *Joyería en Navarra*. p.13.

trata de joyeles que la devoción pronto asoció a la indumentaria, usados a veces a modo de colgantes por una mujer, o ajustados a modo de cinturón por un hombre.⁷⁴

Finalmente, en la siguiente tabla se extrae la posesión de joyas por parte de la sociedad valenciana a finales del medievo según sus categorías la cantidad de alhajas localizadas y su asignación conforme al estrato social de quien gozaba de su propiedad:

Tabla 1. Posesión de joyeles por la sociedad valenciana en el siglo XV.

Categoría	Pieza	Agricultor	Artesano	Mercader	Profesión liberal	Noble
Colgantes	Cruz	4	8		x	6
	Medalla	2	2	1	6	2
Adornos que ciñen el cuello	Cadena	2	15	6	5	5
	Collar	3	6	1	1	4
	Paternoster	1	4	5	2	5
Aros de dedos	Anillo	3	7	6	2	6
	Sello	x	2	1	1	3
Brazaletes	Brazalete	x	2	x	x	7
Prendedores	Aguja	9	2	6	x	6
	Treneta		1	4	x	4
Pendientes	Arracada	2	x	x	x	4
Broches y hebillas de correas	Hebilla	1	11	7	2	8
	Broche	2	x	x	x	6

6. Conclusiones

El estudio de la joyería medieval nos acerca a una producción artística tangible, al objeto máspreciado, a aquello que, por el valor sentimental o simbólico que encerraba, se guardaba con cuidado bajo llave en un pequeño cofre pintado. Nos aproxima a piezas de las que solo tenemos constancia documental y que en pocas ocasiones son descritas, más allá de indicaciones genéricas, alusivas al género de joya y a su propia materialidad. No obstante, no se mencionan referencias relativas al carácter de su decoración o incluso a su iconografía. Sí interesaba hacer constar qué tipo de joyel se inventariaba, el peso de la plata o el oro que tenían, así como las perlas o piedras preciosas o semipreciosas que contenían, porque aquello que interesaba registrar era su valor económico.

Por ello, al considerar la función de una joya en la Baja Edad Media entran en juego múltiples factores en su significación, que acabaron por determinar un concepto de alhaja mucho más complejo de aquello que podríamos entender en un principio. Esto es así porque

⁷⁴ MARTÍN ANSÓN, “Imágenes de la Virgen con el Niño en la orfebrería del siglo XV”, p. 265.

en su percepción intercedían su dimensión económica, en tanto que recurso económico, su vertiente decorativa, por estar íntimamente ligada al ornato personal, su capacidad estética, como expresión del buen gusto, y su potencial efectivo como manifestación de poder y de prestigio, sin olvidar la relevancia devota y espiritual que revestían ciertas piezas.

Sabemos muy poco del uso ordinario que se daría a las joyas. Podemos imaginar como pauta general que se luciría con motivo de ocasiones excepcionales, en festejos, procesiones y celebraciones religiosas. La joya servía, además de para lucirse, para marcar diferencias de clase en su posesión, de ahí que las desigualdades más acusadas se observen sobre todo en los materiales utilizados en su elaboración, así como en la cantidad de joyeles acumulados. Ahora bien, ciertas categorías de índole espiritual y devota, como las cadenas y los rosarios, de los que colgaban cruces y medallas con imágenes sacras grabadas, escaparon a estas cuestiones. Más aún, su posesión se generalizó hasta tal punto que en su factura se observan patrones que parecen responder a una producción estándar. Por último, cabe reconocer cómo el análisis tipológico de las joyas nos lleva a reconocer géneros que nos resultan familiares, categorías aún vigentes, que han perdurado en el paso de los siglos, de las que es posible rastrear su origen. Prendas como las arracadas nos remiten a una herencia recibida, a esa transmisión de los gustos y de las técnicas de elaboración. En su evolución se advierte entonces ese silencioso legado cultural de las modas y las costumbres.

Por otro lado, en algunas artes las piezas mismas sirven para testimoniar sus características, en cambio, para el estudio de la joyería medieval tan solo nos han llegado noticias de su existencia a partir de los registros documentales. La información que recogen está condicionada por el propio carácter del expediente que da cuenta de su presencia. De donde resulta la parquedad que caracteriza la referencia, carente de detalles y particularidades que podrían acercarnos a la cualidad o la singularidad de la pieza. De ahí la necesidad de confrontar esas noticias de archivo con las representaciones pictóricas coetáneas. Porque las representaciones de figuras enjoyadas nos dan una de las claves para la interpretación del empleo de joyería, donde podemos advertir no solo formas, modelos, decoraciones, sino también cómo se llevaban, quiénes las lucían, en qué ocasiones y con qué finalidad.

Las mandas testamentarias, al igual que las alhajas inventariadas recibidas en herencia nos remiten a un uso patrimonial de las joyas muy digno de tener en cuenta. Porque estos bienes no eran solo objetos de adorno personal de mayor o menor riqueza, sino que exponían públicamente la pertenencia a un determinado estamento, a una clase social privilegiada, por el coste económico que tenían. Proclamaban la riqueza y fortuna de la familia y el poder alcanzado. Mas aún, al traspasarse de generación en generación, manifestaban la enjundia y antigüedad del linaje.

Bibliografía

AMENÓS, Lluïsa, “Fuentes escritas e iconográficas aplicadas al estudio de la cultura material: los inventarios de objetos de uso doméstico (siglos XIV-XV)”, *Exteriors i*

interiors retalls d'història d'art medieval, Francesc Fité y Llevot, Flocel Sabaté i Curull, Alberto Velasco González (coords.) 2017, pp. 49-70.

BENVENUTO CELLINI, 2002: *Dell'Oreficeria*, Capitano Antonella (ed.), Torino, Nino Aragno Editore.

CHERRY, John, *Medieval goldsmiths*, The British Museum Press, London, 2011.

CHERRY, John, "Patronage and Purpose: Goldsmiths and the Engraving of Silver Seal-Matrices in Late Medieval England", *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, Élisabeth Antoine-Köning y Michele Tomasi (eds.), Viela, Roma, 2016, pp. 255-270.

CLIMENT BONAFÉ, Arturo, *Catedral de Valencia. Iglesia Madre*, Paper plegat, Valencia, 2020.

Davies, Glyn, 2016: "The Organisation of the Goldsmiths' Trade in Trecento Siena: Families, Workshops, Compagnie and Artistic Identity", *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, Élisabeth Antoine-Köning y Michele Tomasi (eds.), Viela, Roma, 2016, pp. 13-29.

DÍAZ DE MONASTERIOGUREN APORTA, Ainhoa, "Las joyas de La Amarguilla y otros tesoros del siglo X", *Revista on line de artes decorativas y diseño*, 8 (2022), pp. 93-114.

DOÑATE SEBASTIÀ, José M., "Orfebrería y orfebres valencianos", *Archivo de Arte Valenciano*, 40 (1969), pp. 28-31.

DURAN-PORTA, Joan, "Relinquo ad ipsa tabula de argento... La orfebrería en los testamentos catalanes de los siglos XI-XIII", *Anales de Historia del Arte*, 24, N° Esp. Noviembre, (2014), pp. 119-131.

FELLER, Laurent y RODRÍGUEZ, Ana (dirs.), *Objets sous contraintes. Circulation des richesses et valeur des choses au Moyen Âge*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2013.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, "La demanda y el gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV al XVI", *La luz de las imágenes. Lux Mundi*, Ximo Company, Vicent Pons y Joan Aliaga (eds.), Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, pp. 375-407.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: "El lujo: ¿motor del crecimiento o camino hacia la ruina? Percepciones y actitudes ante el gasto suntuario en la Historia", *Ars & Renovatio*, 7 (2019), pp. 6-26.

GUTIÉRREZ GARCÍA, María Ángeles: "Joyería doméstica sentimental y religiosa. Fondos del Museo de Murcia", *IMAFRONTA*, 14 (1999), pp. 95-108.

HAMLING, Tara y RICHARDSON, Catherine (eds.), *Everyday objects: medieval and early modern material culture and its meanings*, Ashgate, Surrey, 2010.

HEREDIA MORENO, M^a Carmen y ORBE SIVATE, Mercedes, *Orfebrería de Navarra. Edad Media*, vol. I, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1986.

HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia, "Joyería modernista. Hebillas y broches de cinturón", *Estudios de platería: San Eloy*, Jesús Rivas Carmona, Ignacio José García Zapata (coords.), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando– Museo del Traje, Madrid, 2018, pp. 263-278.

LÓPEZ MÁRQUEZ, Juan Manuel, 2019-20: “La moneda falsa”, *Arte, Arqueología e Historia*, 27-28, pp. 63-72.

MARTÍN LLORIS, Catalina, “Introducción a la orfebrería valenciana bajomedieval”, *Archivo de arte valenciano*, 80 (1999), pp. 23-34.

MARTÍN ANSÓN, Luisa, “Imágenes de la Virgen con el Niño en la orfebrería del siglo XV: continuidad e innovación”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 95 (2005), pp. 225-264.

MEDINA BAQUERIZO, Belén, “El simbolismo de las alianzas”, *Boletín de la Asociación Provincial de Museos Locales de Córdoba*, 7 (2006), pp. 98-99.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *Joyería en Navarra. 1500-1900*, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2018.

MOLINA I CASTELLÀ, Anna, “Pere Bernés. Platero de Valencia y de la casa del rey de Aragón”, *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, Élisabeth Antoine-Köning y Michele Tomasi (eds.), Viela, Roma, 2016, pp. 111-124.

MONTAÑÉS, Luis y BARRERA, Javier, *Joyas*, Ediciones Antiquaria, Madrid, 1987.

PUJOAN, José, “La joyería española de los siglos XVI al XX”, *Summa Artis. Las artes decorativas en España*, Arraiza, Bartolomé (coord.), Espasa Libros, Madrid, tomo 45, vol.I, pp. 189-259.

SANCHIS SIVERA, José, “La orfebrería valenciana en la Edad Media”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXVI (1922), pp.1-17, 235-259, 612-637.

SANTAMARÍA ÁLVAREZ, Marco Antonio, “Tiresias y los guardianes de las laminillas de oro”, en *Δώρα τά οἱ δίδομεν φιλέοντες Homenaje al profesor Emilio Crespo*, Luz Conti Jiménez, Raquel Fornieles Sánchez, María Dolores Jiménez López, Luis M. Macía Aparicio y Jesús de la Villa Polo (eds.), UAM Ediciones, Madrid, 2020, pp. 269-276.

TÉLLEZ INFANTES, Anastasia, *La investigación antropológica*, Club Universitario, San Vicente del Raspeig, 2007.

TOMASI, Michele, “L’oreficeria gotica”, *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, Marco Collareta (ed.), Edifir Edizioni, Firenze, 2013, pp. 247-266.

SCARISBRICK, Diana, *Jewellery in Britain 1066-1837. A documentary, social, literary and artistic survey*, Michael Russel, Norfolk, 1994.

STEHLÍKOVÁ, Dana, “Gold and silvermiths in Prague (c. 1300-1420)”, *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, Élisabeth Antoine-Köning y Michele Tomasi (eds.), Viela, Roma, 2016, pp. 51-77.

VIDAL FRANQUET, Jacobo, “Fermalls «grans i cars». Documents i testimonis figuratius per a la història de la joieria tica catalana”, Tercer congrés de joieria, MNAC, BARCELONA, 2018, pp. 216-227.

VILLANUEVA MORTE, Concepción, “Sobre el lujo femenino en el Aragón bajomedieval”, *Las mujeres en la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*, María del Carmen García Herrero y Cristina Pérez Galán (coords.), Institución “Fernando el Católico, Zaragoza, 2014, pp. 241-268.