

# La naturaleza vegetal en el arte de la platería y la joyería occidental. De la Antigüedad a la década de 1950

Margarita Pérez Grande

El entorno ambiental en el que se desarrolla la vida humana ha sido representado en las manifestaciones artísticas desde la Prehistoria. El descubrimiento de los metales preciosos y, sucesivamente, de ciertos materiales minerales y orgánicos a los que se otorgó la misma categoría por sus cualidades físicas, incitó ya en la Antigüedad a combinarlos en objetos muchas veces exclusivos destinados al adorno personal de la élite social, al embellecimiento de su espacio doméstico y del culto religioso, pero también a atesorarlos por curiosidad o por ostentar la propiedad de algo excepcional, a veces incluso único.

La representación en ellos de plantas y flores ha sido una constante a lo largo del tiempo, no solo como un reflejo del mundo natural sino también como evocación del sentido hedonista que particularmente las flores parecen llevar consigo, por su forma, delicadeza y aroma; asimismo plantas y flores son una metáfora del devenir inexorable de la vida y la muerte, con sus ciclos de nacimiento, plenitud y decadencia. Además, las creencias religiosas o supersticiosas de cada cultura han añadido a algunas especies vegetales un significado simbólico que no solo las asocia con una determinada deidad o un personaje mitológico, sino que a través de estos se extiende a otros conceptos esenciales (amor, triunfo, etc.), o les otorga un componente indistintamente mágico o profiláctico.

La costumbre ancestral de adornar la cabeza con flores y hojas, de formar collares y pulseras con semillas de frutos, fue asumida rápidamente por los primeros objetos de joyería realizados con materiales preciosos o singulares. Los motivos vegetales se fueron diversificando con el tiempo, los antiguos significados se perdieron en la mayor parte de los casos, pero también se añadieron otros que motivaron la elección de ciertas especies. En otras ocasiones, flores, palmas, espigas, hojarascas y frutos simplemente integraron

**Cómo citar:** Pérez Grande, Margarita. «La naturaleza vegetal en el arte de la platería y la joyería occidental. De la Antigüedad a la década de 1950». En *Arte y mito. Iconografía y patrimonio botánico*, editado por Ana Valtierra Lacalle y Claudina Romero Mayorga, 271-306. Madrid: Ediciones Complutense, 2026. <https://dx.doi.org/10.5209/mis003.11>

un repertorio ornamental de uso preferente, y también constante, en la platería y la joyería occidental a lo largo de los siglos, interpretado a partir de dos criterios estéticos: una representación realista que imita al detalle la apariencia del motivo natural, desenvolviéndose en los objetos de forma aparentemente libre e improvisada; y al contrario, procurando su sometimiento a partir del esquematismo, supeditándolo a composiciones simétricas o de cenefa sin fin, o incluso reduciéndolo a un mero grafismo. Ambas propuestas han convivido habitualmente en el tiempo por lo que no es infrecuente que estén presentes incluso en un mismo diseño; así queda de manifiesto, por ejemplo, en las composiciones florales, exuberantes y aparentemente “invasoras” del Barroco, organizadas a menudo sin embargo a partir de rigurosos ejes de simetría.

En los diseños de la joyería *art nouveau* está presente también el paisaje, preferentemente sin presencia humana, y si la hay, se trata sistemáticamente de “ninjas” solitarias, ensimismadas en su simbiosis con la naturaleza. Asimismo, siguiendo los presupuestos del Simbolismo, la vida vegetal se une expresamente a lo femenino, con amorosas jóvenes que aspiran el aroma de una flor, que las llevan como tocado o cuyos cabellos se metamorfosean en plantas. Y, por primera vez, la vegetación muestra sin disimulo su decadencia inexorable, adoptando una apariencia marchita, decolorándose, disolviéndose incluso en una masa viscosa.

Por último, debe contarse también con una interpretación abstracta, orgánica, de la materia natural, que no pretende concretar su apariencia, sino que prefiere sugerir la pulsión de la vida a través del movimiento, del estado embrionario de la forma, de su inacabado proceso de metamorfosis o de su disolución final. Una propuesta formulada por primera vez en el arte celta y reiterada –de manera quizá más fantasiosa– por el llamado estilo Auricular y por el Rococó, precedentes que serían evocados por algunos diseños *art nouveau* matizándolos con el sintetismo del arte japonés.

La panorámica histórica que aquí se ha trazado intenta mostrar lo más significativo del papel de la decoración vegetal en la platería y la joyería occidental. Si bien, al menos en estos objetos su vínculo con el mito solo es demostrable en algunos casos –especialmente en las culturas antiguas–, mientras su presencia en la producción de cada época se justifica ante todo por un criterio estético, cuyos principios determinan no solo la preferencia por determinadas especies vegetales sino también la forma en que se presentan en los objetos.

## Flores, hojas y frutos en la Antigüedad

Los ejemplos más antiguos hallados hasta ahora de objetos de joyería en los que se reproducen formas vegetales, son algunas de las piezas que formaron parte del tocado funerario de la reina Puabi de Ur (ca. 2600-2450 a. C.; Universidad de Pensilvania. Museo de Arqueología y Antropología, Filadelfia). Se trata, en primer lugar, de tres guirnalda compuestas como una sarta de cuentas de oro, lapislázuli y cornalina, de las que penden hojas de álamo o sauce, labradas en sutiles láminas de oro reproduciendo detalladamente su forma y nervaduras interiores, algunas con cuentas de cornalina ensartadas en los ápices. La sarta con hojas de sauce incluye también rosetas de forma estrellada, con placas de lapislázuli y pasta vítrea blanca engastadas. La misma forma de roseta se encuentra rematando los apéndices de un penacho de oro provisto de una púa que llevaba prendido sobre el cabello en la parte posterior de la cabeza. El peso de las rosetas –esta vez solo llevan lapislázuli en el botón central– hace que la lámina del penacho se curve hacia adelante, lo que sugiere –igual que las hojas de las sartas–, que la intención a la hora de concebir estas piezas no era solo reproducir las formas vegetales sino sugerir también su movimiento sobre la cabeza de la persona viva. Este criterio será una constante aplicada a los prendidos, diademas y coronas que se producirán durante siglos para el adorno de la cabeza femenina, convirtiendo así en permanente el carácter efímero de los adornos naturales del mismo tipo. Por otra parte, se ha planteado la posible simbología de las hojas y rosáceas de este tocado con el árbol de la vida identificado con la diosa Inanna<sup>8</sup>. Al asociarlos a su persona, la reina habría legitimado el origen sagrado del poder del rey, quien se proclama expresamente en las inscripciones reales «esposo de Inanna».

En las culturas del Egeo del III milenio a. C. se usaron también adornos vegetales similares, como demuestran los hallazgos procedentes de las tumbas cretenses de Moclos y Sfoungara (Museo Arqueológico de Heraklion), con prendidos de hojas de olivo o rosáceas, y cadenas trenzadas con pinjantes de hojas acorazonadas, aovadas y compuestas, todas ellas recortadas sobre una delgada chapa de oro. Uno de los dos tocados del tesoro A de Hissarlik (Museo Pushkin, Moscú), hallado en el estrato correspondiente a Troya II

<sup>8</sup> Salomé Guadalupe Ingelmo, «Las yemas de dios. Divinidades identificadas con el árbol de la vida en la iconografía mesopotámica», *Isimu*, VIII (2005): 144-145, fig. 19. Se han encontrado tocados similares en otras tumbas reales de Ur del mismo periodo (Museo Británico, Londres).

(ca. 2600-2200 a. C.), está integrado por diminutas hojas de oro lanceoladas –4.066, según el cómputo realizado por Schliemann<sup>9</sup>– unidas mediante cadenas trenzadas y varillas, formando una especie de malla con una ancha faja central y dos colgaduras laterales acabadas en un apéndice acampanado, quizá sugiriendo una flor de este tipo.

En la cultura cretomicénica del II milenio a. C., la palmera, el lirio, el loto y el papiro aparecen representados de forma habitual en la pintura mural y en la cerámica aunque, en general, de manera esquemática. Su presencia en los objetos de joyería y platería es, sin embargo, excepcional. Apenas puede citarse el ejemplo de un alfiler hallado en la tumba III del Círculo A de Micenas (Museo Arqueológico Nacional, Atenas, n° inv.: P75), cuyo remate de oro consiste en una figura femenina –probablemente una diosa– vestida con la indumentaria propia del Egeo que lleva un aparatoso tocado de tallos y flores de loto, compuesto como si fuera la copa de una palmera. Con estos motivos se relaciona otro híbrido, procedente probablemente también de Mesopotamia, que los fenicios difundieron por el Mediterráneo y que sobreviviría hasta la época griega arcaica: una flor de dos pétalos en forma de voluta, coronada por una palmeta. La palmeta (digitada o flameada, tal como la conformará el arte griego) y la roseta (de una o varias corolas, con pétalos redondeados o lanceolados) –ambas con una estructura regular–, se convirtieron en motivos intemporales, presentes casi en todas las épocas, tanto como parte de la decoración de los objetos como para configurar enteramente algunos de ellos en el caso de la roseta.

En relación con esta última, cabe destacar en primer lugar las elaboradas aplicaciones de oro con esta forma procedentes de Rodas y Melos (segunda mitad del siglo VII a. C.), cuya función exacta se desconoce: tienen pétalos redondeados con el borde engrosado por un cordoncillo sogueado o liso e hileras de granulado; este último forma también en su superficie anillos concéntricos, moteados y cercos estrellados. En el centro se añade un motivo figurativo en bulto redondo que, en algunas piezas, puede aparecer también en los pétalos. Por ejemplo, en el conjunto de cinco rosetas conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, el motivo central es un pájaro volando que apenas se ha posado sobre la flor y en los pétalos alternan cabezas de grifos mirando hacia fuera –tienen orejas puntiagudas, un

<sup>9</sup> Wladimir Tolstikow y Michail J. Trejster, *El tesoro de Troya. Excavaciones de Heinrich Schliemann* (Moscú-Milán: Ministerio de Cultura de la Federación Rusa-Museo Pushkin-Leonardo Arte, 1996), n° 10, 38-41.

apéndice cónico en la testa y la boca abierta mostrando la lengua afilada—, con abejas que miran hacia dentro (Museo Arqueológico Nacional, Atenas, Grecia, inv. Xr 1177-1181). Sin duda estas piezas tienen un contenido simbólico cuyo significado último, sin embargo, aún no ha sido descifrado. La figura del grifo estaba presente ya en la cultura minoica del II milenio a. C., pero no se encuentra en objetos de metal antes de la época arcaica griega. La actitud aparentemente agresiva que muestra en las rosetas citadas parece tener un carácter defensivo, protector quizá de la flor y del pájaro posado en ella. En la mitología griega, los grifos estaban consagrados al dios Apolo, pues tiraban del carro solar en el que se desplazaba cada día de Oriente a Occidente, y guardaban sus tesoros, defendiendo especialmente el oro de la región Hiperbórea que ellos mismos extraían con sus picos. También aparecen asociados eventualmente, sin embargo, a otras deidades como Dionisos o Artemisa; interesa en particular el caso de esta última en relación con las rosetas de oro griegas, pues es la diosa que rige sobre la naturaleza.

De la misma procedencia y época son otras piezas de joyería en las que la roseta también está presente. Se trata de unas placas rectangulares, realizadas en oro o electro, que en su borde superior tienen unos canutillos para llevarlas como colgantes, o bien para enfilear varias iguales componiendo un collar o un cinturón; en ellas aparece representado en relieve un personaje mitológico. En unos casos se trata de la diosa Artemisa como *Potnia theron*: vestida con quitón, peluca a la egipcia, alas en la espalda y los brazos extendidos sosteniendo leones por la cola. Algunas de estas piezas tienen aplicada en el borde superior una roseta estampada o adornada con filigrana y granulado, mientras en el inferior llevan pinjantes en forma de granada (Museo Británico, Londres). Se conservan otros ejemplares del mismo tipo, pero con la figura de un centauro (Museo Británico, Londres), quizá Quirón, apreciado por su sabiduría y prudencia, y por ello preceptor de diversos héroes. Por otra parte, según la mitología, la granada fue el fruto ofrecido por Hades a Perséfone, quien al comerla selló su destino como reina del inframundo; quizá la presencia de este fruto en las joyas mencionadas no sea casual, teniendo en cuenta que se trata de objetos hallados en un contexto funerario.

Otro de los personajes representado en placas similares —esta vez sin roseta de remate ni pinjantes— es la ninfa Melisa (Museo Británico, Londres), que presenta una configuración híbrida, humana en su parte superior y cuerpo de abeja en la inferior, en recuerdo de la miel con la que había alimentado a Zeus en la cueva del monte Ida: Cronos la castigó convirtiéndola en gusano, pero Zeus la transformó posteriormente en abeja reina. La parte humana imita

enteramente la apariencia de la diosa Artemisa, incluso la extensión de los brazos que aquí carece de finalidad pues no sostienen nada; en la zona inferior se sitúan unas rosetas, aludiendo a las flores en las que libaba.

Los motivos vegetales se encuentran también en algunos de los collares de oro griegos y etruscos desde el siglo VI a. C., a menudo conviviendo con frutos. No obstante, la emulación en metales preciosos de la forma de frutos y semillas de ciertas especies arbóreas para la confección de este tipo de objetos tiene su antecedente en la joyería micénica: cuentas fusiformes como huesos de aceituna, esféricas y gallonadas como cebollitas, y pinjantes almendrados (Museo Arqueológico de Heraklion). En la Grecia arcaica fueron sobre todo hayucos y bellotas (Museo Arqueológico Nacional, Atenas), que aparecen incluso en el adorno de algunos recipientes singulares, como un *phiale* de oro decorado con ambos frutos y con abejas (Museo Metropolitano de Arte, Nueva York). Durante el periodo clásico se impuso especialmente el collar con colgantes en forma de bellota, adornadas estas con filigrana, granulado y estrías cinceladas, sin representar en ningún caso el fruto de forma real.

El modelo se fue complicando progresivamente: en unos casos se partía de una cadena de alambre trenzado, plana o en forma de cordón, de la que pendían las «bellotas» suspendidas de cadenas, alternando diferentes tamaños. En otros, la cadena estaba compuesta por piezas en forma de rosetas y trifolios –derivados del loto o del lirio–, parcialmente esmaltados, y alternando con las bellotas mascarones del dios fluvial Aqueloo (Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo), que más adelante serían sustituidas por cabezas femeninas comúnmente alhajadas con pendientes, diademas y collares (Museo Británico, Londres). La identificación de este último personaje es incierta: las joyas que luce serían apropiadas para una imagen de la diosa Afrodita, pero también se ha mencionado la posibilidad en otros casos de la náyade Aretusa y de la ninfa Io (algunas llevan cuernos y orejas de vaca). En la joyería etrusca, las bellotas –aquí sí con esa apariencia– alternan con rosetas y lotos, pero también incluyen igualmente mascarones barbados (Museo Arqueológico, Nápoles) y, en algunos casos, figuras de sirenas sentadas (Museo Británico, Londres); estas últimas eran hijas de Aqueloo según algunas versiones mitológicas, y estaban ligadas al mundo funerario –de donde de nuevo proceden mayoritariamente estas joyas– con el papel de psicopompos.

El realismo representativo de los motivos vegetales se explayó especialmente en las diademas y coronas de la Grecia helenística, representando flores y sobre todo ramas con hojas y frutos, todo ello realizado

en oro, aunque se conserva también alguna pieza de bronce dorado. Destaca en el primer caso la diadema procedente de la Tumba de los oros de Canosa (finales del siglo III a. C.), formada por un aro cóncavo sobre cuya superficie se dispone una refinada composición tridimensional de flores y zarcillos que alternan con una cinta rizada; todo ello en oro parcialmente esmaltado, con piedras y pasta vítrea de diferentes colores (Museo Arqueológico Nacional de Tarento). Laurel, olivo, mirto, roble y hiedra fueron habituales en este tipo de objetos: consagrados, respectivamente, a Apolo, Atenea, Afrodita, Zeus y Baco, simbolizaban en cada caso triunfo o victoria, paz, amor, y fortaleza, sabiduría o poder supremo, mientras que la hiedra se asociaba a la felicidad pero también neutralizaba o moderaba al menos el estado de embriaguez. Las piezas estaban concebidas para ser llevadas de diferente forma: a partir de un aro único abierto que se encajaba verticalmente sobre la cabeza, con el motivo vegetal formando una crestería; o dividido en dos mitades que ascendían lateralmente hasta confluir en la cima, unas veces unidas mediante una articulación que facilitaba así su adaptación, otras veces formando dos ramas independientes, atadas en la base con ayuda de una cinta.

Otras piezas estaban pensadas para colocarse horizontalmente sobre la cabeza, con un aro de base del que brotaba la vegetación tridimensional (Fig. 1), a veces con insectos posados en ella para mayor simulacro de realidad, como en una corona procedente de los Dardanelos conservada en el Museo Británico de Londres<sup>10</sup>. Destacaré dos de ellas por su envergadura y frondosidad, halladas ambas en la Tumba II de Vergina que para algunos expertos contendría los restos de Filipo II de Macedonia (r. 359-336 a. C.) y de una de sus esposas (Museo de las Tumbas Reales, Vergina). La corona masculina tiene 313 hojas de roble y 68 bellotas, con un peso de 714 g. La diadema femenina –atribuida a la sexta esposa del monarca macedonio, Meda de Odesa– está formada por tornapuntas simétricas anilladas, con nudo hercúleo en el centro, y hojas y flores esmaltadas en azul aplicadas; en la zona superior se forma una crestería de zarcillos en forma de muelle que sostienen flores, capullos y palmetas haciéndolos vibrar con el movimiento.

<sup>10</sup> En el Museo Arqueológico de Tesalónica se conservan varias piezas de esta época realizadas mayoritariamente en oro, procedentes de diferentes contextos funerarios: Demetrios V. Grammenos, *The Archaeological Museum of Thessalonini* (Atenas: John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2004), 152, 174-176, 185, 188-189, 193, 196, 212-213, 227-230, 241, 262-263, 267-268, 270-271.



**Figura 1. Corona de mirto. Tesalónica, último cuarto del siglo IV a. C. (procede de la necrópolis de Derveni).**

**Fuente: © Archaeological Museum of Tessaloniki (inv. n° B138).**

La configuración de esta pieza guarda cierto parecido con otro objeto singular –collar o diadema– conservado en el Museo Arqueológico de Tesalónica: está formado por ramas que componen una cadeneta articulada por secciones, y de ellas sobresalen exentos zarcillos rizados de los que brotan hojas palmeadas y tiras en espiral, buscando de nuevo el movimiento cuando la pieza se lleva puesta; en el centro –como en otras piezas griegas de la misma época– se forma un nudo hercúleo que incluye esta vez una pequeña figura de Eros. La solidez de este tipo de nudo, difícil de deshacer, más la presencia de Eros, quizá pueda considerarse en este caso como un emblema de la fortaleza del amor y el compromiso de fidelidad. De hecho, según la *Historia natural* de Plinio el Viejo (XXVIII, 9, 42), en Roma, las novias llevaban un cinturón con este nudo que solo su esposo debía desatar en el lecho nupcial. También lo llevaban las vestales e incluso las representaciones de la diosa Atenea, lo que confirma su vínculo con la virginidad. Por otra parte, quizá pueda interpretarse en

este caso el motivo vegetal que conforma la pieza griega como un augurio de la felicidad y la fecundidad de la pareja, unida por el amor y el matrimonio, en un sentido similar al que se expresa metafóricamente en el *Salmo* 128, 3 del Antiguo Testamento: «Tu esposa es como la vid abundante en los lados de tu casa», y «Tus hijos son como cepas de olivos alrededor de tu mesa».

Los etruscos se hicieron eco de las diademas de hojas y frutos, aunque con una ejecución formal, en general, más escueta y las hojas ordenadas de forma seriada. Es excepcional la pieza hallada en la necrópolis de Sperandio (Museo Arqueológico Nacional, Florencia), pues aumenta el número de hojas superponiéndolas en capas desde los laterales a la cima, y como solo están unidas por la base, al colocarla sobre la cabeza las hojas de olivo se abren conformando una especie de crestas; se descubre entonces un medallón central con la imagen de una Niké sosteniendo una diadema.

Los romanos continuarían con el uso de este tipo de objetos que materializaban en metal las diademas y coronas de flores y hojas naturales que era costumbre utilizar en determinadas ocasiones (principalmente celebraciones religiosas, deportivas y militares), acentuando con ello a menudo el estatus de la persona que las llevaba. Plinio *el Viejo* en su *Historia natural* dedica el libro XXI a «la naturaleza de las flores y cosas para hazer coronas»<sup>11</sup>:

Mando Caton, que tambien en los huertos se sembrassen las plantas para hazer coronas, principalmente las que se adornan con inenarrable sutileza de flores (...). Pero las flores y olores, para un día las engendra. Amonestando con esto (como es cierto) a los hombres que aquellas cosas que florecen vistossisimamente, prestissimo se marchitan y acaban.

Según él, Craso, «hombre rico», fue el primero que dio en sus fiestas

coronas imitadas las hojas de plata y oro. Después las añadieron lemniseos (que eran cintas con que se atavan) lo qual era honra de las mismas coronas, que se les añidise por respeto de las Hetruscas, a las quales no se devían añadir, sino de oro. Estas ataduras fueron mucho tiempo puras y lisas, sin mezcla alguna, y el primero que instituyó, que se sincelassen, y esmaltassen, fue P. Claudio Pulcro, y dio tambien argenterias a la guarnicion o filete.

<sup>11</sup> Para esta y las siguientes citas utilizo como fuente la primera traducción publicada en España por Gerónimo de la Huerta (1629). *Historia natural de Cayo Plinio Segundo* (Madrid: Juan González), II, 267-269, 296.

Al parecer, el uso de las coronas de flores estaba perfectamente codificado de acuerdo al ceremonial religioso o civil, e incluso al decoro y la jerarquía. Hasta tal punto, que el propio Plinio relata el caso de Lucio Fulvio Argentario, quien durante la segunda guerra de Cartago había osado salir de su tienda a la plaza tocado con una corona de rosas; el Senado mandó apresarlo y le mantuvo en la cárcel hasta el término de la guerra. En cambio, se otorgó el honor de llevarla a Escipión *el Africano*, en atención a sus éxitos militares.

Por otro lado, dice que la corona compuesta de diversas hierbas y flores «tenía suma autoridad» y eran «solenes para las cenas». Sin embargo, ninguna «más noble» que la de grama,

en la magestad del pueblo príncipe del mundo, y en los premios de fama y gloria. Las que tenían piedras preciosas, y las de oro, las vallares, murales, rostradas, cívicas, y triunfales fueron después de esta (...). Todas las dieron los emperadores a los soldados, pero la de grama solo se otorgaba por estos al emperador victorioso, arrancando la grama de la parte donde se había liberado de un asedio.

A pesar de la importancia concedida a este adorno, no han sobrevivido las piezas de joyería que lo emulaban, probablemente por perderse gradualmente la costumbre de acompañar al difunto de un rico ajuar, pero también a causa seguramente de las frecuentes renovaciones de los objetos, reaprovechando sucesivamente los materiales, además de las pérdidas provocadas por los ex-polios llevados a cabo en la época de las invasiones bárbaras. En cambio, tenemos ejemplos suficientes de la platería doméstica romana, especialmente del siglo I a. C. y comienzos de la era cristiana, que muestran el uso preferente de los motivos vegetales para adornar principalmente *kantharos* y *skyphos* de plata, a menudo con un criterio realista. Para lograrlo, el recipiente se conformaba con una técnica de doble pared, de forma que el interior era un vaso completamente liso –a fin de evitar la acumulación de residuos de vino y facilitar su limpieza– cubierto externamente por una segunda chapa en la que estaba labrada en relieve una parte de la decoración, completada después con la adición de otros elementos que en algunos casos quedaban parcialmente exentos creando así un efecto tridimensional: unas veces, se simulaba una rama con sus hojas y frutos (aliso, vid, olivo) atada a su alrededor (Fig. 2); en otros la vegetación se limitaba a cubrir la superficie del recipiente.



Figura 2. *Skyphos*. Imperio romano, siglo I (Tesoro de Boscoreale), Museo del Louvre, París.

Fuente: © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Gabriel De Carvalho



Figura 3. Torque. Cultura celta, siglo IV a. C. (procede de Lasgraisse, Francia), Museo Saint-Raymond, Toulouse (inv. n° 25043).

Fuente: © Fotografía: Daniel Martin

La primera expresión en el arte occidental de una interpretación abstracta de la naturaleza vegetal se encuentra en la joyería celta, tanto en piezas realizadas en metal como en vidrio. La fórmula más singular consistía en una decoración a base de brotes amorfos que sobresalen del perfil del objeto en brazaletes, collares y torques (Fig. 3). Pero también usaron tornapuntas y espirales, combinadas a veces con formas lanceoladas que parecen hojas, y con pezones, todo ello labrado en relieve sugiriendo en algunos casos una apariencia realmente vegetal. Por ejemplo, el torques del tesoro de Broighter (Irlanda), del siglo I a. C. (Museo Nacional de Irlanda, Dublín).

La decoración abstracta no se retomaría hasta el singular estilo auricular de la primera mitad del siglo XVII, aunque sus fantasiosas propuestas de masas viscosas a punto de derretirse no tenían nada que ver con la vegetación, sino más bien con una materia orgánica esencial. Algo parecido se puede encontrar en algunos diseños rococó, aunque en este caso las formas vegetales sí se manifiestan formando crestas sinuosas, a veces indiferenciadas de las acanaladuras de la concha; la propia rocalla –motivo enseña del estilo– era una especie de síntesis de lo terrestre y lo acuático, al que eventualmente se podían añadir tallos de flores y hojarascas. Algunos diseños del *art nouveau* volverían a explorar las posibilidades de este tipo de interpretación, manteniéndose en la pura abstracción o bien dejando que algún retazo vegetal se manifestara como si escapara de ella o la concretara.

## El ornamento vegetal en la Edad Media y el Renacimiento

Ciertos motivos vegetales adquirieron nuevo significado simbólico en las piezas litúrgicas cristianas, aludiendo a las dos especies de la Eucaristía. Inicialmente fue el sarmiento con pámpanos y racimos; el cáliz de Antioquía, fechado hacia el año 500 (Museo Metropolitano de Arte, Nueva York), es un ejemplo temprano de ello con las figuras de Cristo y los apóstoles intercaladas en los roleos vegetales, como si se representara la Última Cena. Sin embargo, las espigas que aluden a la especie del pan no se encuentran en cálices y custodias hasta el siglo XVI, y solo de forma excepcional.

El resto de la decoración vegetal incluida tanto en objetos domésticos o de adorno personal, como en los destinados al ceremonial religioso, no parece guardar un significado concreto, sino que responde exclusivamente a razones estéticas y a un repertorio ornamental más o menos generalizado. Durante la primera parte de la Edad Media los motivos se caracterizan por

su esquematismo y las composiciones de tallos vegetales simétricos o en serie. Destacan particularmente los roleos con airosas flores palmeadas que adornan algunas piezas producidas en los talleres de esmalte de Limoges durante los siglos XII-XIV, pues acusan la influencia de ornamentaciones bizantinas e islámicas<sup>12</sup>, asimiladas con prontitud en el arte occidental y difundidas principalmente a través de la iluminación de manuscritos: desde los tupidos roleos del vermiculado labrado en bajorrelieve sobre los fondos a las composiciones más vistosas de esmalte sobre excavado (*champlevé*).

En la platería y la joyería gótica se observa especialmente a partir del siglo XIV una progresiva tendencia a recuperar el carácter naturalista de las representaciones y, al menos en algunos casos, a eludir en su desarrollo un orden demasiado estricto, iniciando un proceso de barroquización que culminaría durante la etapa final del siglo XV y el primer cuarto del XVI. Evidenciado también por la presencia constante de estos motivos –cincelados y esmaltados incluso en el aro de las sortijas, a pesar de comprometer su conservación por la inevitable erosión del roce– y el aumento gradual del volumen de relieve en los objetos de platería. En las cresterías de las coronas había aparecido ya la flor de lis durante el periodo otónico (corona de la Virgen de oro; Catedral de Essen, siglo X), pero posteriormente tendió a transformarse en un florón palmeado (corona de la princesa Blanche; ¿París?, ca. 1370/80. Museo de la Residencia, Múnich). Asimismo, las cardinas y los tallos sinuosos y de apariencia intrincada se hicieron habituales en el adorno labrado en relieve, mientras las hojas palmeadas formaban cresterías perfilando las partes principales de la estructura.

Respecto a las joyas, en la retratística femenina del siglo XV puede comprobarse el uso de collares con diferentes configuraciones (apenas se han conservado fragmentos muy mermados de alguno de ellos) que incluyen sistemáticamente en su diseño rosetas esmaltadas, a menudo con piedras o perlas. También se encuentran formando parte de la decoración de otros objetos, como la corona de la duquesa de Borgoña, Margarita de York (ca. 1468/75; Catedral de Aquisgrán), y como aplicaciones para el adorno de la indumentaria. Probablemente tuvieran este mismo fin unas placas de oro con esmaltes tabicados, realizadas en talleres franceses durante la segunda

<sup>12</sup> Es buen ejemplo de ello la decoración que adorna la arqueta califal de Hišām II (Tesoro de la Catedral de Gerona), fechada ca. 365-366/97: Manuel Casamar, "Arqueta de Hišām II", en Jerrilynn Denise Dodds (ed.), *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*. Madrid: The Metropolitan Museum of Art-Ediciones El Viso, 1992), nº 9, 208-209.

mitad del siglo XIV, con presillas en el contorno para facilitar su fijación. La ornamentación que presentan es ajena al criterio naturalista, pues se compone de tallos radiales con sencillas rosetas, hojas treboladas o en forma de corazón, esmaltadas en diferentes colores sobre un fondo de color verde hoja (Museo Nacional de la Edad Media-Termas de Cluny, París). Por último, merece la pena mencionar por su singularidad dos broches del siglo XV cuya concepción es excepcional (al menos según lo conservado), pues en ambos –siguiendo modelos de las iluminaciones de manuscritos contemporáneas– lo vegetal crea el contexto espacial en ciertas representaciones figurativas: por ejemplo, un broche de sombrero con una pareja en el jardín de amor, rodeado de una valla que le da la apariencia de un nido, mientras las figuras sostienen una guirnalda de hojas (Museo de Historia del Arte, Viena); y otro con la figura de un camello acostado sobre una pradera dentro de un cercado, rodeado de hojas y frutos (Museo Nacional del Bargello, Florencia).

Aún cabe citar otro motivo singular que se encuentra indistintamente en el adorno de objetos de platería y de joyería realizados en los siglos XV-XVI principalmente en el área germana. Se trata del tronco de ramas taladas, con o sin hojas adosadas, utilizado sobre todo para perfilar contornos de estructuras, pero que en algunas piezas de platería llegó a tener un protagonismo excepcional: en el cáliz de Úrsula Freiin von Proskau, realizado en Praga en 1575, el tronco se transforma simbólicamente en un sarmiento con pámpanos y racimos, y asciende desde la hojarasca calada que forma la superficie del pie para construir toda la estructura de astil, trenzando los tallos como si fuera una labor de cestería, hasta culminar en la rosa de la copa (Museos Estatales de Berlín. Museo de Artes decorativas). En joyería, la pieza conservada más significativa formada a partir de este motivo es el collar Hohenlohe (Alemania, segunda mitad del siglo XV), también conocido como collar «del bufón», por la figura que incluye el colgante central en forma de rosácea (Museo Estatal de Wurtemberg, Stuttgart).

Nuevos motivos introducidos en el arte italiano a partir del siglo XV y generalizados gradualmente en los principales centros de la Europa occidental, pusieron punto final al último repertorio medieval para caracterizar la primera fase renacentista: el tallo de acanto simétrico y el roleo –a menudo con flores en las volutas, más raramente frutos–, heredados ambos del arte romano antiguo (igual que la corona y la guirnalda de laurel, con o sin frutos, que también se retomaron). Además de tornapuntas en ese anilladas –geométricas o abalaustradas en unos casos y en otros parcial o totalmente vegetalizadas–, las hojas de acanto simétricas con un pezón central

formando cresterías o abrazando el contorno de la estructura en el caso de las joyas. Pronto cambiaría la apariencia original de las composiciones con la adición sucesiva de otros elementos: primero fueron los vasos abalaustrados del *candelieri* ocupando el eje central; después se insertarían las figuras fantásticas del grutesco, en el eje o brotando de tornapuntas y roleos, componiendo un conjunto singular en el que el tallo vegetal imponía un orden estricto al caos representado por los monstruos, lo que en piezas religiosas podría ser interpretado en algún caso como símbolo de la lucha entre el bien y el mal. Además, algunas de estas figuras tienen una apariencia híbrida: términos humanos cuyas extremidades se metamorfosean en tallos vegetales, igual que el cabello y la barba del mascarón de un anciano iracundo, por citar dos de los motivos difundidos a través de la estampa.

Por otro lado, en la platería y la joyería del segundo tercio del siglo XVI se utilizó con frecuencia un motivo decorativo denominado en España «labor morisca», pues efectivamente su origen probablemente estaba en ornamentaciones de origen turco. Su versión más completa incluye finos tallos que forman composiciones simétricas, a menudo entrelazándose, de los que brotan semi-hojas u hojas completas de contorno afilado o lobulado; algunos diseños añaden un encintado curvo o mixtilíneo inspirado en la *sebka* islámica. Técnicamente, esta decoración, siempre de tamaño reducido, aparece grabada sobre la superficie de las piezas, matizando fondos o el propio motivo vegetal, a fin de hacerlo más visible; si bien su presentación más común, especialmente en joyería y objetos de colección, fue con fondos y encintados esmaltados, dejando en reserva el motivo vegetal.

Debe mencionarse asimismo otro tipo de ornamentación –menos generalizada, a juzgar por los ejemplos conservados– que se encuentra en algunas piezas realizadas en la segunda mitad del siglo XVI. Se trata de una combinación de ramas con flores o frutos y figuras de pájaros que a menudo están posados en ellas o vuelan a su alrededor, materializándose en las piezas conservadas con una labor de esmalte sobre excavado. Ya se encuentran las primeras muestras en los diseños para colgantes de Virgil Solis (ca. 1550/55), adornando sus traseras. Es posible que la fuente para este tipo de ornamentación fuera doble: por un lado, los frescos y mosaicos romanos de época imperial (siglos I-IV) con decoraciones similares y, por otro, los textiles bordados indoportugueses confeccionados en el siglo XVI que llegaban al mercado europeo, como la capa de viático conservada en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Incluso en algún caso se individualizó el motivo para dar forma a una pieza de joyería, como el

colgante con la figura de un loro posado sobre una rama de fresas (¿Flandes?, finales del siglo XVI) que perteneció a la colección de la electriz palatina Ana María de Médicis (Museo de los Plateros. Palacio Pitti, Florencia). También en este caso las composiciones fueron complicándose gradualmente con la adición de otros elementos: encintados, colgaduras de paños u otros animales. Su pleno desarrollo se encuentra sobre todo en piezas de platería de colección, cubriendo en algunos casos enteramente su superficie, como la escribanía de plata dorada y esmaltada del duque Alberto V de Baviera, realizada en Nuremberg hacia 1562/70 por Elias y Hans Lencker (Cámara del Tesoro. Museo de la Residencia, Múnich), que incluye además preciosas escenas de cacería ambientadas en un paisaje boscoso. También está adornada así la corona de oro del Sacro Imperio realizada en Praga, en 1602, por Jan Vermeyen para la coronación de Rodolfo II (Museo de Historia del Arte, Viena).

En otro orden de cosas, durante la Baja Edad Media y el Renacimiento se realizaron algunos objetos con apariencia funcional –utilizados luego o no en la práctica– confeccionados a partir de cáscaras de calabaza o de coco, barnizadas para su mejor conservación, a las que se añadían guarniciones de metal precioso para dar forma a un jarro, una copa o incluso un acetre para el agua bendita. También hubo piezas del mismo tipo talladas íntegramente en madera con guarniciones metálicas meramente decorativas o que contenían un motivo heráldico. Por ejemplo, el cuenco *mazer* con pie de plata esmaltado de Luis de Flandes *el Frisón* y su esposa María de Ghisteltes, realizado hacia 1440 (Museo Británico, Londres).

Asimismo, en joyería, al menos desde el siglo XIV, se usaron colgantes con forma de poma (el fruto no se concreta, apenas hay algún ejemplar que parece representar una granada), provistos de sus propias cadenas para llevarlos pendiendo de la cintura. Las piezas se abren por la mitad mostrando en su interior escenas religiosas en relieve esmaltado – las de este contenido también se incorporaron a los rosarios –, o en gajos que alojaban diferentes sustancias aromáticas, principalmente especias como clavo, nuez moscada, etc. La pieza más antigua conservada de este tipo (¿Italia?, siglo XIV) está realizada en plata nielada y dorada (Museo Victoria & Alberto, Londres). Es una pieza singular pues los gajos llevan inscripciones con frases exhortativas de las diosas Juno, Minerva y Venus prometiendo a Paris sus respectivos dones, y la respuesta de este otorgando a Venus la manzana de oro que la acreditaba como «la más bella»; las tapas de los gajos no llevan indicativos de cuál fue su contenido, solo el nombre de cada uno de los cuatro personajes de

la historia mitológica. Las piezas de este tipo siguieron realizándose durante el siglo XVI, sobreviviendo las pomas de olor al menos hasta comienzos de la centuria siguiente.

De manera más anecdótica, pero en cualquier caso característica de las decoraciones renacentistas, fue común que tanto las guiraldas como las coronas de laurel llevaran incorporados frutos. También se encuentran algunas veces suspendidos de las colgaduras de paños, y asociados a ciertos motivos manieristas como el «cuero recortado» y los enrejados de una incipiente *ferronerie*, formando pequeños manojos en relieve esmaltado, rellenando ángulos e intervalos.

## **El triunfo del ornamento vegetal durante el Barroco y el Rococó**

A pesar de que la estética del manierismo tardío no había sido propicia en absoluto al naturalismo, por su tendencia a la abstracción y al geometrismo, los motivos vegetales pugnaron por manifestarse dentro de «territorio hostil» especialmente en los objetos de joyería, y no solo con flores discretas, hojas en forma de coma y pezones (figurando brotes quizá) que salpicaban la estructura del objeto, sino también alterando una parte de los elementos que formaban parte del diseño, obligándolos a vegetalizarse en algunas zonas. El avance de estos motivos, y la peculiar decoración de «vaina de guisante» difundida a través de estampas con los diseños de Jean Toutin (1618-19) y Jacques Caillard (1627), no impulsaron sin embargo un desarrollo inmediato de la vegetación, ya que tanto la joyería como sobre todo la platería, se mantuvieron fieles a la geometría durante la primera mitad del siglo XVII.

La decoración de «vaina de guisante» estaba formada por finos tallos curvilíneos, más o menos frondosos, ordenados de manera casual o ceñidos a ejes de simetría, con semi-hojas y hojas palmeadas con escotaduras y ápices afilados, alternadas e incluso atravesadas por hileras de bolitas (los «guisantes»), esmaltadas en diferentes colores o solo en blanco y negro. Además de las joyas, este motivo se usó también en la guarnición de piezas de colección ligadas especialmente a la corte francesa. Así se muestra en algunas de las que forman parte del Tesoro del Delfín (Museo Nacional del Prado, Madrid), especialmente en la arqueta que perteneció al cardenal Mazarino (círculo de Pierre Delabarre, ca. 1630-70), donde sirve de fondo

a los camafeos y entalles engastados en toda su superficie. Gédéon Legaré (1635-45) y Gilles Legaré (1663), entre otros, marcaron la evolución del motivo hacia el pleno naturalismo.

Ya se observa el inicio de este proceso en las decoraciones esmaltadas de las traseras de las joyas, donde las tornapuntas de las *ferroneries* que aún resistían se iban transformando gradualmente en tallos vegetales; además, se fueron introduciendo discretos tréboles, rosetas de cuatro pétalos, trifolios, flores de lis, mientras las hojas en forma de coma tendían a unirse para ayudar a componer poco a poco tupidas hojarascas. Incluso, los engastes, independizados del tamaño y talla de la piedra que contenían, empezaron a abombarse para acabar adoptando formas de tulipán o de roseta. En el caso de la platería, las tornapuntas parcialmente vegetalizadas primero y definitivamente transformadas después en tallos vegetales con hojas y flores (peonías y otras flores rosáceas de pétalos redondeados o lanceolados), a veces mostrando un ligero movimiento como si una suave brisa las meciera, invadieron progresivamente la superficie de las piezas, acrecentando el volumen de relieve, hasta desbordar en ocasiones los límites de la estructura y alcanzar así el protagonismo absoluto en la apariencia de la pieza. No obstante, el ímpetu de esta decoración estuvo moderado habitualmente por ejes de simetría, aplicando un criterio de orden esencial en la estética del arte europeo, con el que de nuevo se sometía la aparente espontaneidad del motivo natural. A la vegetación se añadieron cestillos y jarrones con flores, con frutos, o combinando ambos, además de pájaros y mariposas.

En otro orden de cosas, debe tenerse en consideración la superstición que atribuía a determinados frutos y semillas propiedades profilácticas contra enfermedades o maleficios, lo que hizo que algunos de ellos se llevaran como amuletos, guarnecidos a menudo con una montura de plata. En España, por ejemplo, se usaron sobre todo castañas de Indias, huesos de dátil y nueces, tanto por parte de los adultos como de los niños lactantes; estos últimos solían llevar las castañas en los cinturones cargados con diferentes dijes que era costumbre ponerles para su protección, pues se suponía que les preservaba de la erisipela, el usagre, el mal de oídos, las hemorroides y el reumatismo. El hueso de dátil parece estar asociado a la fecundidad por su forma semejante a la vulva femenina; las nueces se usaban para hacer ligaduras amorosas y para

guardar en su interior bolas de azogue e incluso animales muertos (arañas, lagartijas)<sup>13</sup>.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, cualquier objeto de platería era susceptible de ser adornado con motivos vegetales, pero hubo uno particularmente favorable al desarrollo de esta decoración que incluso se convertiría en ejemplo distintivo primero de la estética del pleno Barroco: la bandeja decorativa, en forma de plato circular u ovalado, más raramente poligonal. Las piezas españolas de esta época presentan un tetón central y se caracterizan por tener a menudo la orilla del alero encañonada. Durante el Rococó, los contornos se harían sinuosos a partir de una secuencia de tornapuntas en ese y en ce o de secciones de curvas ingletadas –según el modelo difundido desde la corte francesa–, de cuyo perfil brotan eventualmente sutiles ramajes; en cuanto a las flores, o bien fueron sustituidas en este tipo de piezas casi enteramente por la rocalla, o bien se vieron obligadas a compartir espacio con ella.

Sin embargo, hubo otros objetos de este periodo en los que la vegetación mantuvo el protagonismo, conformando incluso en algunos casos toda la estructura de la pieza. Los diseños de dos de las grandes figuras de la platería francesa de ese periodo, Juste-Aurèle Meissonnier y Thomas Germain, son una buena prueba de ello: del primero, por ejemplo, un candelabro cuya estructura sugiere una planta con un tronco nudoso formado por estrías helicoidales que le dan un aspecto dinámico e incluso palpitante en el contorno, del que brotan ramas rematadas en capullos de flor formando los brazos de luz y sus mecheros; la versión ejecutada en 1734-35 por Claude Duvivier (Museo de Artes Decorativas, París), pierde algo de la frescura y sentido orgánico del original. Del segundo, entre otras, las enfriaderas de botella del servicio Penthièvre-Orleans de 1727-28 (Museo del Louvre, París), cuyo recipiente de plata parece hecho de materia gelatinosa, mientras su superficie está recorrida por un sarmiento con pámpanos y racimos que trepa hasta formar las asas, asomando en el pie varios racimos y un caracol (Fig. 4). También el auténtico bodegón compuesto sobre la tapa de la terrina del mismo servicio (1733-34; Colección particular), con verduras y hortalizas que aluden –como es habitual en las piezas de vajilla de esta época– al guiso que suele presentarse en ella; todas en su punto de frescura, diferenciadas

<sup>13</sup> *Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español. Madrid. Catálogo de la colección de amuletos* (Madrid: Museo del Pueblo Español, 1945), 19; Concepción Alarcón Román, *Amuletos del Museo del Pueblo Español*. (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 39-41.

minuciosamente sus texturas e incluso alguna abierta mostrando su interior. Por citar otros ejemplos, François Joubert realizó en 1754-55 una salsera para Madame de Pompadour en la que el recipiente abarquillado está sostenido en el aire por un emparrado (Museo de Artes Decorativas, París). François-Thomas Germain –hijo de Thomas– creó también una serie de piezas magistrales para el rey José I de Portugal durante la década de 1750: entre otras, unas cafeteras de plata en las que, de forma muy delicada, el vertedero está formado por una ramita de hojas de café; unos cubreplatos envueltos enteramente por una col cuyo tronco servía de asa; la huevera para el juego de desayuno en oro del monarca, con un vástago en forma de haz de espigas. Todavía en 1770, cuando ya estaba en marcha el nuevo estilo Neoclásico, Robert-Joseph Auguste, realizaba un juego de cubiertos cuyo mango fasciculado y sinuoso está adornado con una ristra de rosas serpenteando por él (Colección particular).



**Figura 4. Enfriadera de botellas del servicio Penthièvre-Orleans. París, 1727-28.  
Thomas Germain (Museo del Louvre, París).**

**Fuente: © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Martine Beck-Coppola.**

En las joyas se hizo habitual el uso del esmalte pintado, favoreciendo así una mayor apariencia de realidad, aunque el detalle de los motivos mantuviera

un tono genérico y las gamas cromáticas utilizadas se guiarán sobre todo por cuestiones estéticas: principalmente sobre fondo blanco –aunque los hubo también azules y negros– con la decoración en amarillo, naranja, añil, verde claro, rosa, malva, a menudo con perfilados y moteados en negro. A pesar de su vistosidad, este tipo de decoraciones esmaltadas estuvo relegado, en general, a las traseras en los colgantes y broches de pecho, dejando que las piedras retuvieran el protagonismo del anverso (Fig. 5). Si bien en algunos casos también se combinaron con el material gemológico en algunos pendientes y sortijas, y fueron una opción preferente para adornar los relojes de cadena, algunos complementos de moda y también piezas de colección, principalmente cajas (usadas como tabaqueras o cajas de rapé, o simplemente atesoradas como objeto de vitrina). En algunos casos, las traseras de los broches de pecho se decoraron, en cambio, con preciosas labores grabadas a buril reproduciendo flores y hojas.



**Figura 5. Insignia de la Orden de Alcántara (traseira).  
España o Sicilia, finales del siglo XVII.**

**Fuente: © Museo Regionale di Trapani, «Agostino Pepoli» (inv. n° 5327).**



**Figura 6. Colgante. España, ca. 1700. Fuente: © Real Convento de la Encarnación, Madrid. Patrimonio Nacional (n° 00625707).**

Por otra parte, hay dos motivos introducidos durante el Barroco que serían igualmente distintivos en adelante del repertorio naturalista. Uno es el jarrón con flores, que parece ser una proyección directa del subgénero creado por la pintura flamenca a comienzos del siglo XVII. En las piezas de platería dio lugar a ramilletteros con vasos en forma de jarra y flores de apariencia diversa, trabajadas en general con delicadeza intentando emular su consistencia natural. Con ellos se adornaron desde entonces sobre todo altares y carrozas procesionales, y más excepcionalmente se hicieron algunos objetos de colección en los que la pieza incluía esmaltes, piedras preciosas y perlas, como la pareja conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena. En el caso de las joyas puede citarse el ejemplo de un colgante español fechado hacia 1700 (Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid), en el que el jarrón no incluye flores sino una hojarasca de acanto labrada en oro y salpicada de diamantes, además de unos frutos esmaltados en delicados tonos pastel (Fig. 6). En la simbología católica, el jarrón de azucenas es símbolo de la virginidad de María, y como tal aparece incluido en algunas joyas destinadas a engalanar las imágenes que la representan, particularmente las ricas coronas que fue costumbre realizar para las más veneradas a partir del siglo XVI.

El otro motivo aparecido en este periodo se desarrollaría solo en joyería: se trata del *bouquet* o ramo de flores, atados o no los tallos con un lazo. Con este motivo se confeccionaron broches, utilizados indistintamente para adornar el cabello o prenderlos en el pecho. En unos casos las piezas estaban realizadas a partir de un tabicado con piedras en tabla cuadrada, lo que daba al ramillete una apariencia más escueta y rigurosa, a pesar de la tendencia a curvar y movilizar su forma en la medida de lo posible. La otra opción fue dar a la pieza una configuración tridimensional, con flores de largos tallos rematados incluso con muelles para forzar su movimiento (en tembladera), decoradas con esmaltes pintados o transparentes, granos de polen simulados con puntas de cabeza esférica esmaltada y, a menudo, con piedras engastadas naturales o de pasta vítrea; en algunos casos se añadieron también pájaros y mariposas. En el Rococó las piezas de este tipo alcanzaron su máximo esplendor, sustituyendo sin embargo los esmaltes de vivos colores por piedras de tonos suaves (topacios y diamantes rosas y amarillos), combinados con diamante incoloro y esmeraldas; en otros, sin embargo, como las llamadas «ensaladillas» españolas, el esmalte pintado fue sustituido por esmaltes transparentes y opacos, componiendo una gama brillante que traducía sin duda de forma más realista la representación vegetal.

El motivo del ramo de flores ya no desaparecería de la joyería occidental, incluso durante la siguiente etapa de Neoclásico-Imperio cuya estética no le era nada favorable. Simplemente, fue cuestión entonces de quitarle volumen progresivamente hasta aplanarlo casi por completo, al tiempo que se esquematizaba su forma al límite de lo posible, se reducía el número de flores y hojas, y se añadían nuevos elementos elegidos expresamente por la regularidad de su estructura como la espiga y la palma. Estas últimas acabarían por dar lugar a nuevos diseños de ramilletes sin flores, aunque curiosamente en algunos casos sí con mariposas y pájaros sostenidos por finísimos alambres conservando el efecto de movimiento.

En el siglo XVIII estuvo de moda también un objeto que probablemente trajo a España la segunda esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio. Se trata de la piocha (del italiano *pioggia*, lluvia), un adorno para el pelo formado por una sutil rama de la que pendían gotas móviles de piedras o perlas, como si fueran gotas de lluvia suspendidas sobre la cabeza femenina. También en estas piezas se operaría una transformación similar a partir de la transición al Neoclásico, aunque al desfigurar su forma y, sobre todo, al reducir al mínimo las gotas, este tipo de pieza acabó por desaparecer.

Además de todo esto, en las joyas del periodo Barroco-Rococó las flores son una constante en prendidos individuales para el pelo, esmaltadas o con pedrería; en botonaduras; collares y gargantillas; en los chatones de las sortijas, formando rosetas, o dando lugar a los llamados *giardinetti* (el chatón adopta la forma de un jarrón o cestillo de flores con piedras engastadas); en pendientes en forma de zarcillo, y también con flores suspendidas de un lazo. En el conjunto de objetos que forman parte del Tesoro de Cheapside (Museo de Londres y Museo Victoria & Alberto, Londres), fechado hacia 1640/66, destacan especialmente varias cadenas de piezas formadas principalmente por flores esmaltadas o labradas en metal. Asimismo, hay algunos broches de pecho y adornos de corsé que presentan una apretada hojarasca calada, cincelada o confeccionada con filigrana al aire, salpicada de piedras. En otros casos, los engastes se reúnen para formar rosetas y tulipanes cubriendo la superficie del objeto, o bien se utilizan aljófares y perlas enfilados en alambre para confeccionar los mismos motivos, especialmente las grandes rosas de pecho.

Flores (rosas y jazmines como novedad), hojas y frutos, formaron parte asimismo de la ornamentación más habitual que durante el Rococó y el Neoclásico adornó también complementos como la *châtelaine*, las cajas de colección, los neceseres, las tapas de encuadernación de carnés de baile, los esencieros y *vinaigrettes*, utilizando todo tipo de materiales y técnicas: cincelados en relieve sobre el metal, esmaltados o con fondos lacados, confeccionados con piedras (mosaico romano) o con pasta vítrea (mosaico romano).

## **El rigor del orden clásico**

Como ya se ha señalado, el ciclo Neoclásico-Imperio no fue un periodo favorable para la vegetación interpretada de forma naturalista. Al contrario, se rechazaba sobre todo su exuberancia y aparente libertad, tolerando la persistencia de ciertos diseños muy populares en joyería como los broches en forma de ramillete o los prendidos de flores. Ya se ha comentado la transformación a la que se vio obligado el primero; las flores adoptaron también formas cada vez más esquemáticas, prefiriéndose especialmente una roseta de pétalos fusiformes o lanceolados que en algunos casos acabó confundándose con los nuevos prendidos en forma de estrella. Por lo demás, apenas cabe mencionar

en época imperio otra cosa que las diademas de laurel, mirto o espigas realizadas para las damas de la corte napoleónica en una premeditada evocación de las antiguas grecorromanas.

Esta misma referencia se impuso en la estética adoptada para los objetos de platería, imitando no solo algunos modelos de estructura, sino también ciertos motivos como las coronas de hojas lanceoladas, a menudo contrapeadas, y las cenefas de puntas de hojas (inventadas ambas por los griegos antiguos), así como las coronas y guirnaldas de laurel. Esta ornamentación vegetal suele estar trabajada en numerosas piezas con un criterio naturalista, pero queda supeditada a la estructura de la pieza, situada en zonas estratégicas para diferenciar sus partes principales o para remarcar los contornos de estas.

### **Retorno al mundo natural, del *revival* historicista a los diseños *art nouveau***

Siguiendo la alternancia de ciclos habitual en el arte europeo, influida siempre por el contexto ideológico, social e incluso político de cada etapa, lo clásico –ya algo contaminado en las últimas piezas imperio– fue sustituido por su opo-nente, dando una nueva oportunidad al ornamento vegetal que irrumpió con fuerza acelerando el cambio. El llamado «estilo naturalista», difundido desde Inglaterra a partir de la década de 1820, dio pie en efecto a la recuperación de los viejos motivos vegetales de etapas anteriores, interpretándolos en ocasiones de forma algo aparatosa, por su tamaño o densidad, quizá respondiendo a la euforia por la restauración del orden que había subvertido Napoleón Bonaparte y la consolidación de las monarquías tradicionales.

En las joyas, con un catálogo gemológico cada vez más amplio y diverso que, sin embargo, no desbanca el aprecio absoluto por el diamante incoloro, se abrió también la posibilidad de incorporar otros materiales ajenos a la tradición de la alta joyería o poco habituales hasta entonces: por ejemplo, el azabache y el coral, que adquirirán auténtico protagonismo en algunos casos, tallando en ellos motivos florales; metales industriales como el acero y el hierro, con los que se confeccionaron elegantes objetos; y la pasta vítrea, usada ya en la Antigüedad, pero cuyo nivel de calidad en esta época le permite entrar a formar parte del conjunto de un aderezo (serie de joyas con un diseño a juego, para llevarse juntas o por separado) destinado a una dama aristocrática. De nuevo ramilletes de flores, hojas con frutos, solo hojas o solo

frutos, dan forma o decoran broches, diademas, peinetas, guarniciones de vestuario, brazaletes y collares. En principio hasta la década de 1860, aunque en realidad algunas propuestas quedaron anidadas para siempre en el diseño europeo a la espera de nuevas ocasiones propicias. En la platería encontramos un panorama similar, aunque aquí con pocas propuestas imaginativas, basadas en la mayor parte de los casos en un eclecticismo historicista.

Cuando el estilo naturalista parecía declinar, en la misma década de 1860 comenzaron a introducirse en el mercado artístico occidental –ya es necesario contar también con la producción de la otra orilla del Atlántico, principalmente a partir de las creaciones de Tiffany– objetos de joyería y de otras artes de manufactura japonesa, comercializados en París por Samuel Bing en su *Maison de l'Art Japonais*, y difundidos también sus motivos ornamentales a través de las estampas de la misma procedencia. La novedad, el evidente atractivo visual y el carácter fuertemente decorativo de su estética llamó pronto la atención de la clientela e hizo despertar la creatividad de los diseñadores occidentales, algo confusa por entonces a causa de la controversia entre la persistencia de los historicismos y las dudas acerca del nuevo producto industrial. Este último, sin embargo, buscaba su propio espacio con atrevidos diseños a fin de alejarse del juicio peyorativo de ser un mero sucedáneo de la alta platería o de la alta joyería, o bien de ser una propuesta vulgar demasiado dependiente del mecanicismo, lo que avocaba a la simplicidad y la seriación de los modelos.

El arte japonés trajo consigo una nueva mirada sobre la naturaleza que sería imprescindible para la generación de los diseños del *Art nouveau*, en un momento en el que una sociedad fuertemente urbanizada en pro del desarrollo industrial acusaba la falta de contacto directo con la naturaleza de forma cotidiana; lo que explica también el desarrollo del género de paisaje en pintura que se había ido intensificando gradualmente a lo largo del siglo XIX, utilizando los cuadros como ventanas virtuales por las que escapar a través de los ojos y de la imaginación, experimentando todo tipo de sensaciones. Lucien Falize fue uno de los primeros artífices que reprodujeron en sus joyas flores, insectos y otros motivos a la japonesa, utilizando la técnica de esmalte tabicado, casi olvidada por los europeos y recuperada a partir de ahora; su uso sería constante en los diseños *art nouveau*, también en su variante «al aire» (*plique-à-jour*) para obtener un efecto de vidriera. Otros artistas se adiestraron igualmente en las técnicas de *shakudo* y *shibuichi* combinando diferentes metales, a fin de obtener sutiles variaciones de color; asimismo, se adoptó la solución de aplicar sobre plata motivos trabajados en relieve, en

latón o cobre. Tiffany produciría objetos funcionales en plata cuya decoración imitaba composiciones ornamentales e incluso paisajísticas con encuadres en primer plano similares a los de la cámara fotográfica –como también lo hacen Falize y otros diseñadores en sus joyas–, eludiendo la perspectiva o la panorámica.

A partir de la década de 1880 se aprecia ya un generalizado interés por el medio natural, con resultados inéditos hasta entonces en las artes decorativas europeas por la veracidad de los motivos vegetales representados. Sería sobre todo en las joyas y en los objetos de colección producidos por los diseñadores y firmas más destacadas donde se desarrollarían plenamente los nuevos criterios, utilizando con libertad e ingenio –sin prejuicios de valor o jerarquía– todo tipo de materiales a fin de conseguir el efecto deseado, con un despliegue técnico de gran virtuosismo en la calidad de ejecución y en la combinación de procedimientos tradicionales con la participación de la máquina, además de un estado de experimentación constante. Fue esta, sin duda, una de las etapas creativas más brillantes del arte occidental con el *Art nouveau* naturalista como principal medio de expresión.

Diez de los huevos de Pascua realizados en la firma Fabergé entre 1895 y 1917 por encargo del zar de Rusia Nicolás II, como regalo para su madre o para su esposa, están dedicados a motivos vegetales: el huevo del capullo de rosa (la flor era la sorpresa que contenía el huevo); del pensamiento; de los lirios del valle; el huevo-reloj del ramo de lirios; de la cesta de flores; de los tréboles; del enrejado de rosas; del laurel; del invierno, con un huevo de cristal de roca cubierto con cristales de hielo en platino y diamantes concebido como un invernadero que al abrirse muestra como sorpresa un cestillo con flores perfectamente conservado; y el de abedul de Carelia, realizado con paneles de la madera de este árbol engarzados en oro, sin adorno ninguno probablemente porque fue realizado en 1917 poco antes de que estallara la revolución bolchevique. Fabergé ideó también otra serie de objetos de colección destinados al conjunto de su clientela en los que los motivos vegetales eran los protagonistas y cada pieza única. Se trataba esta vez de presentarlos dentro de un vaso de cristal de roca que simulaba estar lleno de agua (recreando incluso el ilusionismo óptico del desdoblamiento de los tallos), confeccionándolos con metales preciosos, esmaltes, piedras y otros materiales: por ejemplo, flores de aciano con espigas de maíz en oro parcialmente esmaltado; o diente de león, la flor confeccionada con fibras de amianto – un ejemplo significativo de la constante experimentación –, el tallo de oro y las hojas de nefrita verde.

Boucheron, Tiffany, René Lalique y otros diseñadores, produjeron entre 1880 y 1914 brazaletes, broches, peinetas y diademas reproduciendo sencillas camomilas, pensamientos, orquídeas, crisantemos, lirios, fucsias, lavandas, rosas, hortensias, amapolas, claveles, helechos, cardos, espigas, e incluso vegetaciones insólitas como las algas. Realizados en metales preciosos, con esmaltes, piedras y perlas, pero también en asta y marfil; utilizando a veces materiales gemológicos singulares como los zafiros de Montana cuyo color azul, oscilando hacia el violeta o el malva según el punto de luz, resultó ideal para reproducir un lirio iris (Walters Art Gallery, Baltimore) en un broche de Tiffany (Fig. 7); o las perlas *biwa* de agua dulce en otro de la misma firma para formar los pétalos de un crisantemo (Colección particular). También se modelaron en pasta vítrea translúcida con resultados muy atractivos, especialmente en los diseños de René Lalique.

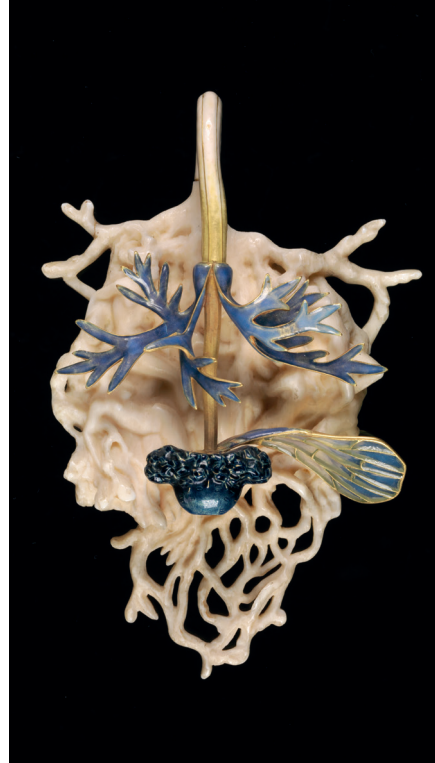
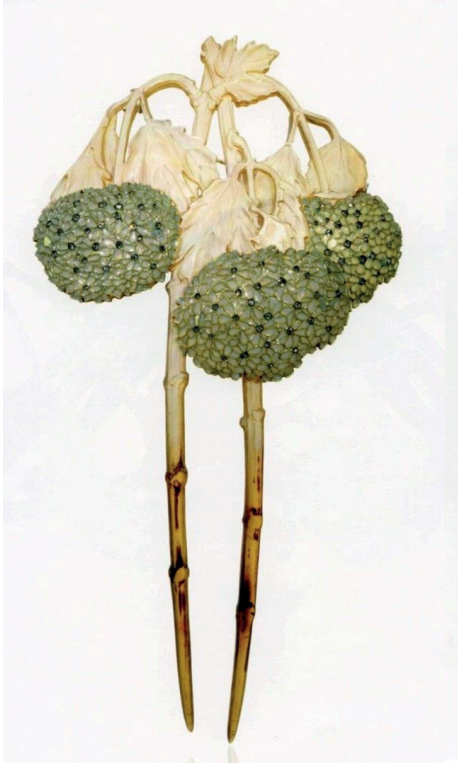


Figura. 7. Broche «Iris». Nueva York, 1900. Tiffany's.  
Fuente: © The Walters Art Museum, Baltimore.

Estos motivos se reprodujeron en las joyas mostrando su mayor esplendor de apariencia y color, pero sorprendentemente también en otros casos su estado de decadencia, utilizando para sugerirlo el suave color pardo del asta semi-translúcida, el blanco ligeramente amarillento del marfil, o colores mortecinos de esmalte y pasta vítrea. Incluso a veces no solo era el aspecto marchito del motivo: en una horquilla de Lucien Gaillard (Colección particular) las hojas de la planta aparecen llenas de manchas oscuras y de roturas, por estar enferma o por la acción de algún animal. Las piezas de este tipo realizadas por René Lalique son un ejemplo elocuente de esta nueva interpretación de la naturaleza: hortensias deslucidas que apenas se sostienen en la rama de una horquilla para el pelo (Fig. 8), uvas pasas en una peineta-diadema, cerezas de color amarillo con ramas ennegrecidas en el copete de una peineta. Incluso, en un colgante que forma parte de la colección de objetos realizados para Calouste Gulbenkian (Fundación Gulbenkian, Lisboa) se muestra la muerte de una anémona, con la flor convertida en una masa fibrosa que se deshace, arrastrando consigo quizá al último insecto que libaba en ella cuya ala membranosa es la única evidencia que queda (Fig. 9).

Era la primera vez que se elegía en el arte occidental este punto de vista, en contradicción no solo con las obras contemporáneas que mantenían el ideal de frescura realizadas por los mismos diseñadores, sino con el criterio positivo con el que el naturalismo realista había tratado la vegetación hasta entonces. El porqué de esta elección no parece tener una causa concreta, es posible que fuera fruto de varios factores. Por un lado, mostrar ese estado de decadencia era enseñar una cara de la realidad ineludible que hasta entonces se había obviado, probablemente por considerarla ajena a un ideal de belleza basado tradicionalmente en la juventud y la perfección formal, además de ser *a priori* poco o nada atractiva para incluirla en un repertorio ornamental, y menos aún en una joya confeccionada con materiales de lujo destinada a la élite social. Considerar ahora el final inexorable de lo vivo, su metamorfosis irreversible hasta desaparecer sin garantías de un renacer futuro, no dejaba de ser seguramente una metáfora de la propia existencia del ser humano, en un momento en que particularmente la sociedad europea se estaba enfrentando no solo a un cambio de siglo, sino sobre todo a un presente donde convivían dos mundos diferentes. El positivismo de la llamada *Belle Époque* y una realidad agitada por fuertes tensiones económicas y sociales que influían en la acción política y viceversa, con la perspectiva de un futuro liderado para unos por el progreso hacia la modernidad, pero para otros lleno de incertidumbres, pues se estaban quebrando y los valores morales sobre los que desde hacía

siglos se sostenía la sociedad, obsoletos sin embargo para una parte cada vez más numerosa de sus individuos. Las dos guerras mundiales sucesivas con las que se abriría el siglo XX serían la consecuencia trágica de esas tensiones.



**Figura 8. Horquilla. René Lalique, ca. 1902-03 / Figura 9. Colgante «La muerte de la anémona». René Lalique, ca. 1900-01.**

**Fuente: © Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa / Catarina Gomes Ferreira.**

En las joyas del *art nouveau* naturalista se representan a menudo otros elementos además de la vegetación, contextualizando en cierta forma esta última, por ejemplo, con la presencia de animales, como las moscas posadas sobre las espigas de una horquilla de René Lalique (Colección particular) y los saltamontes sobre ramas de cerezo de una diadema del mismo artista (Museo Gulbenkian, Lisboa); las libélulas sobre los dientes de león de una diadema de Tiffany (Colección particular); la lechuza posada sobre las ramas de un pino en un broche de Léon Gariod (Museo Estatal de Wurtemberg, Stuttgart);

la cola del pavo real metamorfoseada en una flor en un broche de Lalique (Museo de Artes Decorativas, París), o en una ristra de flores en un colgante de Vever (Ulf Breeder, Múnich). Aún es más estrecha a veces la relación con la mujer –otro de los motivos favoritos del Modernismo–, casi amorosa en ocasiones como muestra el colgante «Perfume» de Vever (Museo de Artes Decorativas, París), en el que una joven desnuda, de largo cabello infinito convertido casi en una nube, sostiene entre sus manos una flor a la que se acerca para aspirar intensamente su aroma. Varias de las piezas realizadas por Lalique para Gulbenkian muestran también esa relación íntima entre lo femenino y lo vegetal (Museo Gulbenkian, Lisboa): en un colgante el cabello de una cabeza femenina y las ristas de glicinas que penden de él son indiferenciables; en la placa de una gargantilla la cabeza femenina lleva atadas con una cinta grandes flores azules y negras; en otro colgante, la figura está coronada por flores de adormidera, responsables seguramente del estado que muestra su rostro modelado en pasta vítrea, con ojos entrecerrados y párpados hinchados, mientras sus cabellos se mecen suavemente en el aire rematando en una nube figurada con una perla barrueca.

Dentro de la rara representación en las piezas de esta época de personajes de la mitología grecorromana, cabe mencionar una placa de gargantilla también de Lalique (Colección particular) en la que se representa a Narciso, mostrando el rostro del personaje desdoblado en su reflejo, con expresión anhelante el suyo, impasible y ajeno el de su imagen; ambos cubiertos y rodeados por la flor que lleva su nombre. Lalique ha recuperado también en algunas piezas el antiguo motivo del nido de amor con dos versiones contrapuestas: en una, la pareja aparece besándose en la intimidad del auténtico nido formado con las ramas de un árbol (Museo Gulbenkian, Lisboa); en el otro, sin embargo, los amantes –con diademas de rosas en la cabeza– no llegan a materializar el beso, como si la acción hubiera quedado congelada en un instante incierto, quizá porque esta vez el marco que los rodea no es acogedor sino que forma un oscuro cerco de espino (Museo de Artes Decorativas, París).

El propio Lalique y otros diseñadores introdujeron también el paisaje en sus obras, eliminando de él en la mayoría de los casos la presencia humana para dar todo el protagonismo a la naturaleza: el cerezo en flor de un estuche de cartas de Janesich sobre un cielo nocturno recreado con lapislázuli y un disco de adularia representando la luna (Colección particular); de Lalique, los colgantes con diferentes versiones de un paisaje de invierno, en algunas de las cuales la pieza adopta la silueta de un abeto cuyas ramas nevadas sobresalen

en relieve (Colección particular), mientras en otras (Museo Gulbenkian, Lisboa) el marco está formado por un tronco de árbol de hoja caduca de color ennegrecido. Pero, sobre todo, destaca por su originalidad una gargantilla (Museo Gulbenkian, Lisboa) que muestra el encuadre parcial del cauce de un río o un lago rodeado de árboles, éstos en relieve en primer plano con hojas esmaltadas en verde, el suelo pedregoso de las orillas simulado con diamantes facetados, y el agua, de aspecto algo lechoso y brillo irisado, con placas de ópalo imperial (Fig. 10).



Figura 9. Gargantilla. René Lalique, ca. 1898-99.

Fuente: © Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa / Catarina Gomes Ferreira.

### **Deconstruir lo natural: del *art nouveau* abstracto al Funcionalismo. La «primavera» del *Art Decó***

El *Art nouveau* como estilo encerraba dos almas distintas, una de las cuales eligió la abstracción a partir de la línea, eventualmente con una apariencia vegetal más o menos clara, y en otros casos jugando con un entrelazo sin fin como si fuera un puro grafismo caligráfico. No es en este caso la opción más habitual en la joyería y la platería de la época si la condición es la presencia de lo vegetal; cuando se encuentra, el motivo recuerda de manera muy evidente a las decoraciones ligadas a las tornapuntas con crestas vegetales del rococó. Pero, además de las decoraciones lineales, había otra opción –probablemente influida por un Funcionalismo en plena emergencia– que llevaría al menos a una parte de los diseñadores a deconstruir en unos casos los mismos motivos naturalistas que protagonizaban otras de sus piezas –por ejemplo,

el colgante “Pensamiento” de Lalique hacia 1900 (Museo Nacional Bávaro, Múnich)– y en otros a iniciar un proceso de esquematización de los mismos, al tiempo que poco a poco los iban encerrando en un marco definido, geoméricamente elemental, para dar valor a la estructura por encima de la decoración; también los obligaron a ceñirse de nuevo al viejo orden de simetría. Esta tendencia sentaría las bases para la transición al *Art déco* que se desarrollaría ya después de la I Guerra Mundial.

La contundencia de la fase inicial del nuevo estilo con un geometrismo casi absoluto, eludiendo la decoración natural de cualquier índole que fuera, era sin duda renovadora y representativa de un deseado «punto cero» después de la guerra. Pero la geometría como único argumento –a pesar de la innegable originalidad y atrevimiento de los diseños de joyas de Després, Fouquet o Templier, o los de platería de Josef Maria Olbrich o Josef Hoffmann para los Talleres de Viena, entre otros– no permitía demasiadas variaciones e incluso la apariencia de las piezas podía resultar demasiado fría para una parte de la clientela. Por eso, pronto los objetos de artes decorativas en general abrieron la puerta de nuevo a las flores, aunque conservando la rigurosidad formal en las estructuras al menos hasta donde fue posible. Las flores empezaron a manifestarse efectivamente en los objetos *art déco*, al principio discretamente, pero con mucha celeridad –tal y como había ocurrido ya en la segunda mitad del siglo XVII– ocupando cada vez más espacio en las piezas de platería y, sobre todo, en las de joyería y complementos (*vanity case* –pequeños estuches para polvos cosméticos y barra de labios–, principalmente). De forma que cuando se celebró la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925, en la que se puso nombre al estilo, este ya era capaz de ofrecer dos versiones distintas. Las flores darían entrada también de nuevo al jarrón con flores, a los animales y al paisaje.

En la década de 1930 Cartier comenzó a realizar –influido por la joyería hindú– los primeros objetos *tutti fruti*, formados por zafiros, rubíes y esmeraldas talladas en forma de hojas y frutos, salpicados con diamantes incoloros. Son bien ilustrativos también, los broches que la firma Van Cleef & Arpels producía ya en 1936 en forma de rosa o de peonía, con bases de platino y oro amarillo, las flores compuestas con rubíes facetados en engastes invisibles, sus hojas con esmeraldas o diamantes. Incluso en la primera colección de joyas presentada por Coco Chanel en París, en 1938, junto con sus creaciones de moda indumentaria –una idea original que sería copiada posteriormente por otras firmas de alta costura como Dior–, una parte de los objetos estaban confeccionados enteramente con flores.

Así pues, la versión decorativa protagonizada por los motivos vegetales ya se había generalizado antes de que estallara la II Guerra Mundial. Cuando esta terminó a mediados de 1940, el ambiente conservador que se impuso de forma generalizada en la sociedad occidental respaldó por completo un tipo de joyería orgullosamente naturalista, ostentosa incluso en ocasiones por su tamaño o vivos colores. Tanto las creaciones de los diseñadores de alta joyería, como las de la alta bisutería europea y, sobre todo norteamericana, lo asumieron con entusiasmo. Destacan por su originalidad y elegancia en particular algunas creaciones de Fulco di Verdura como los broches en forma de hoja de otoño (1943) –con refinadísimas variaciones tonales gracias a las selección de zafiros y zircones que llevan engastados–, y otro en forma de granada abierta con rubíes, peridotos y diamantes amarillos (finales de 1930s), que aún sigue disponible en el catálogo de la firma bajo encargo. Chanel continuó produciendo sus propias colecciones de joyas, moviéndose –según los materiales empleados en ellas– indistintamente entre la alta joyería y la alta bisutería. Otras diseñadoras como Elsa Schiaparelli o Miriam Haskell harían también originales aportaciones en este último campo, igual que las realizadas en un tono desenfadado por Trifari, Coro o Eisenberg, entre otros, con broches en forma de pera, pepino o vaina de guisantes.

### **Consideraciones finales**

La naturaleza vegetal ha sido desde los comienzos de la representación artística una de las temáticas favoritas en todas las culturas y épocas. Como un reflejo inmediato del entorno ambiental en el que habita el ser humano, atractivo estética y sensorialmente, pero imagen también simbólica del devenir de la existencia. Pronto las creencias religiosas vincularon ciertas especies vegetales con los dioses a los que se rendía culto, para presentárselas como ofrenda o para convertirlas en elemento destacado de su leyenda mítica. Por otro lado, su conocimiento permitió descubrir también en algunas de ellas propiedades profilácticas o, por el contrario, nocivas, reales o creadas por la superstición. Todos estos aspectos están presentes en la representación de motivos vegetales en los objetos de la platería y de joyería occidental a lo largo del tiempo; en el ámbito profano, principalmente como elemento ornamental, en el religioso cargado de significados según creencia y cultura. Reproduciéndolos en unos casos con el más puro realismo, en otros sometiéndolos a rigurosos esquemas de orden o, sintetizando su forma hasta el extremo de la abstracción, con la apariencia final de una masa orgánica. El virtuosismo

técnico de los plateros que los realizaron y una cuidada selección de materiales singulares, fueron la clave del éxito de su representación en los objetos suntuarios de este tipo.

## Referencias bibliográficas

Con un planteamiento tan amplio, es imposible citar las múltiples referencias bibliográficas que existen en relación con la platería y la joyería occidental de las diferentes épocas. Añado aquí algunas generales y otras relacionadas con algunas obras citadas, remitiendo también en el caso de los museos a sus respectivos catálogos web:

Arbeteta Mira, Leticia. «La joyería española de los siglos XVI al XX», en *Artes decorativas en España. I, Summa Artis*, XLVa, 187-259. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Arbeteta Mira, Leticia. *El Tesoro del Delfín. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado-Caja Duero, 2001.

Brunhammer, Yvonne (ed.). *The jewels of Lalique*. París: Flammarion, 1998.

Bury, Shirley. *Jewellery, 1789-1910. The International Era*. Woodbrige: Antique Collectors' Club, 1991.

Cruz Valdovinos, José Manuel, «Platería». En *Artes decorativas en España. II, Summa Artis*, XLV, 513-610. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Culme, John. *Nineteenth century Silver*. Londres: Country Life Books, 1977.

Dimopoulou-Rethemiotaki, Nota. *The Archaeological Museum of Herakleion*. Atenas: John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2005.

Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.

Forsyth, Hazel. *London' jewels. The Cheapside hoard*. Londres: Philip Wilson Publishers, 2013.

Grammenos, Demetrios V. *The Archaeological Museum of Thessalonini*. Atenas: John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2004.

Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance jewellery*. Londres: Sotheby's Parke Bernet, 1979.

Hackenbroch, Yvonne y Sframelli, Maria. *I gioielli dell'Elettrice Palatina al Museo degli Argenti*. Florencia: Centro Di, 1988.

Hayward, John F. *Virtuoso goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620*. Londres: Sotheby's Parke Bernet, 1976.

Kaltsas, Nikolaos. *The National Archaeological Museum*. Atenas: John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2007.

- Krekel-Aalberse, Annelies. *Argenterie Art Nouveau et Art Deco*. París: Les Éditions de l'Amateur, 1990.
- Lasko, Peter. *Arte sacro, 800-1200*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Lightbown, Ronald W. *Mediaeval European Jewellery with a catalogue of the collection in the Victoria & Albert Museum*. Londres: Victoria & Albert Museum, 1992.
- Moscatti, Sabatino et al. *I Celti*. Venecia: Bompiani, 1991.
- Passos Leite, María Fernanda. *René Lalique au Musée Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundación Calouste Gulbenkian-Skira, 2008.
- Seipel, Wilfried (ed.). *Masterpieces of the Secular Treasury*. Milán: Kunsthistorisches Museum Viena-Skira, 2008.
- Raulet, Sylvie. *Bijoux Art Déco*. París: Éditions du Regard, 1984.
- Schiffer, Nancy. *The best of costume jewelry*. Atglen: Schiffer Publishing Ltd., 1999.
- Snowman, A. Kenneth (dir.). *Maîtres joailliers*. París: Éditions Denoël, 1990.
- Taburet-Delahaye, Elisabeth. *L'orfèvrerie gothique (XIIIe-début Xve siècle) au Musée de Cluny*. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.
- Taburet-Delahaye, Elisabeth. «Beginnings and Evolution of the *Ouvre* de Limoges». En *Enamels of Limoges, 1100-1350*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1995, 33-39.
- Tait, Hugh (ed.). *7000 years of Jewellery*. Londres: The British Museum Press, 2006.
- Total chic ¿Joyas o fantasía? Colección Barbara Berger*. Madrid: IFEMA, 2004.
- Truman, Charles (ed.). *Sotheby's concise Encyclopedia of Silver*. Londres: Conran Octopus, 1993.
- Williams, Dyfri y Ogden, Jack. *Greek Gold: Jewellery of the Classical World*. Londres: British Museum, 1994.