

# EL JOYERO DE LA VIRGEN DEL TRÁNSITO DEL HOSPITAL DEL POZO SANTO DE SEVILLA

SEVILLE POZO SANTO'S HOSPITAL VIRGIN OF THE  
PASSING'S JEWELLERY

POR MARÍA JESÚS MEJÍAS  
Universidad de Sevilla, España

La Virgen del Tránsito del Hospital del Pozo Santo de Sevilla posee una rica colección de joyas, destacando por su calidad las piezas de los siglos XVIII y XIX. La formación de esta colección no es producto de un plan establecido sino fruto de donaciones. En el presente artículo se hace un análisis morfológico y estilístico de estas joyas.

Palabras claves: Sevilla, Virgen del Tránsito, Hospital del Pozo Santo, Joyería, siglo XVIII, Siglo XIX.

Seville Pozo Santo's Hospital Virgin of the Passing has a rich collection of jewellery, especially the higher quality pieces from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. The existence of this collection is not due to an established plan, but as a result of several donations. A morphological and stylistic analysis of these pieces of jewellery is made in this article.

Keywords: Seville, Virgin of the Passing, Hospital of Pozo Santo, Jewellery, 18<sup>th</sup> century, 19<sup>th</sup> century.

Los joyeros de las imágenes marianas se han convertido en una de las fuentes más relevantes para el estudio y valoración de las piezas de joyería. El acceso restringido tanto a las colecciones particulares como eclesiásticas, es uno de los obstáculos que dificultan su catalogación y estudio. El miedo a los hurtos provoca que las piezas se mantengan semiocultas, tendencia que poco a poco va cambiando. De hecho las instituciones eclesiásticas, ya sean hermandades o santuarios, que custodian este tipo de piezas, están abandonando ciertos prejuicios y miedos, entendiendo que para una mejor conservación de su patrimonio lo más adecuado es conocerlo y difundirlo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Véanse algunos ejemplos: ARANDA HUETE, Amelia: "Las joyas de la Virgen de la Almudena", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de Platería*, Murcia, 2008, pp. 55-70; ARBETETA MIRA, Leticia.: "El alhajamiento de las imágenes marianas: los joyeros de Guadalupe y El Pilar de Zaragoza", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo LI, segundo cuaderno, 1996, pp. 97-126; "Airón, ramo o tembladera de la Virgen del Sagrario", *Juan de Goyaneche y el triunfo*

En general, la riqueza de los tesoros marianos está construida a partir de la costumbre pía de la donación, no olvidemos que el desarrollo devocional y el alhajamiento de las imágenes van unidos. Esta circunstancia ha permitido que se conserven una gran cantidad de joyas profanas que, en algunos casos, se han adaptado a las Imágenes, mientras que en otros sólo han servido para incrementar los ajuares de éstas. La donación como proceso de formación de los joyeros marianos, conlleva la creación de conjuntos poco homogéneos, de desigual calidad material y artística, compuestos de piezas de exorno personal, mayoritariamente, de carácter femenino en las que predomina el aspecto ornamental. Coexisten tanto joyas de alta calidad, material y estética, como las llamadas de “imitación” o “consumo”. Las primeras, realizadas con materiales costosos y piedras preciosas, estaban destinadas tanto al uso de etiqueta como al cotidiano, mientras que las segundas, de materiales menos nobles y diseños repetitivos, cubrían las necesidades de los entes sociales menos favorecidos.

La Virgen del Tránsito del Hospital del Pozo Santo de Sevilla<sup>2</sup> (Figura 1.a) posee en la actualidad un rico ajuar que cuenta con piezas de platería y joyería de los siglos XVIII, XIX y XX. Es a mediados del siglo XVIII, en 1754, durante el gobierno de la Madre Mayor Josefa Alejandra de la Presentación, cuando la imagen de la Virgen se incorpora al Hospital, acrecentándose poco a poco su devoción y paralelamente su

---

*de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Madrid-Pamplona, 2005, pp.330-331; “Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía”, en *El fulgor de la plata, Córdoba*, 2007, pp. 125-141. MARTÍN OJEDA, Marina. y GARCIA LEÓN, Gerardo.: “El patrimonio artístico de la Hermandad de Nuestra Señora del Valle: orfebrería”, en *La Virgen del Valle de Écija*, Écija, 1995, pp. 234-257. MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús.: “El tesoro de Nuestra Señora de la Asunción. Las joyas barrocas”, *I Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1994, pp.415-428; “Las joyas del siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como elementos definitivos de su iconografía”, *Revista Laboratorio de Arte*, nº 14, Sevilla, 2001, pp. 275-283; “El adorno con alhajas de las imágenes marianas en la Sevilla rural: las joyas de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona”, *Estudios de Platería*, Murcia, 2002, pp. 232-246; “La Virgen de la Merced de la iglesia de San Pedro de Carmona y sus joyas del siglo XVIII”, *Actas del III Congreso de Historia de Carmona. Carmona en la Edad Moderna*. Carmona, 2003, pp. 283-289; “El alhajamiento de las imágenes marianas de Sevilla: el joyero de la Virgen del Amparo”, en *VIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2007, pp. 215-233. MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio.: “El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del barroco”, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 1, Pamplona, 2006, pp. 227-257. PÉREZ MORERA, Jesús.: “Imperial Señora Nuestra: El vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves”, en *María y es la nieve de su nieve favor; esmalte y matiz*, Santa Cruz de La Palma, 2010, pp.39-73. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael.: *El patrimonio de la Virgen de los Remedios*, Antequera, 1997; “Rostrillo de la Virgen de los Remedios”, en *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, cat. Exp. Málaga-Sevilla, 1998, p. 219. SANZ SERRANO, María Jesús.: “El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona”, en *La Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona, 1990, pp. 71-123; “El tesoro de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Pedro de Carmona”, *Actas del III Congreso de Historia de Carmona. Carmona en la Edad Moderna*, Carmona, 2003, pp. 273-283.

<sup>2</sup> Véase: RODA PEÑA, José: *La Virgen del Tránsito y el Hospital del Pozo Santo de Sevilla*. Sevilla, 2004.

ajuar. De hecho, la primera corona (hoy desaparecida) que tuvo la Imagen, se realizó en 1757<sup>3</sup>. Hoy, cuenta con dos coronas<sup>4</sup>, una de plata dorada y otra de plata en su color, ambas de la segunda mitad del siglo XVIII. La corona de plata dorada (23 cm de alto x 24 de ancho) se estrenó en la Novena de 1766, y es la que luce en la actualidad en los actos solemnes. Se encuentra enriquecida con piedras preciosas (diamantes, amatistas, rubíes, topacios, esmeraldas), donadas por devotas<sup>5</sup>, que se distribuyen por el frente del canasto, por tres de sus cuatro imperiales y por la cruz de remate. Estas piedras complementan el diseño decorativo de la corona, compuesto a base de ces, alguna rocalla y motivos florales, y se utilizan en la configuración del botón central de las flores de pétalos abiertos que recorren el canasto, y de los brazos de la cruz de remate. Por el borde del canasto se alinea, en paralelo a una serie de amatistas, un hilado de perlas, que junto a las que cubren la mitad superior del globo terráqueo en el que se unen los imperiales, incrementan la riqueza cromática de la pieza. En los imperiales aparecen sobrepuestas unas piezas de sinuoso diseño vegetal, realizadas en plata y piedras blancas<sup>6</sup> que parecen ser aplicaciones posteriores aunque no hay constancia de una intervención posterior que enriquezca la corona. Bajo la banda de sujeción presenta las marcas de los plateros sevillanos Tomás de Pedrajas (PDRAJAS) y Nicolás de Cárdenas (CARDEN), artífice y contraste<sup>7</sup>, respectivamente.

La llamada corona de diario (mide 21 cm. de alto x 26 cm. de ancho), la que luce la Virgen habitualmente en su urna, es una obra de plata en su color compuesta de canasto y cuatro imperiales de perfiles ondulados que se unen en una bola del mundo rematada por una cruz, toda decorada con temas de rocallas y tornapuntas bastante planas, a las que se les une una serie de guirnaldas de flores pequeñas y redondeadas asociadas al lenguaje neoclásico. La pieza data de 1771 y presenta bajo la banda de sujeción, las marcas de los plateros sevillanos Blas José Amat y Lázaro<sup>8</sup> (AMAT) que actúa como autor, y de Nicolás de Cárdenas (CARDEN), que ejerce como marcador de la ciudad de Sevilla.

<sup>3</sup> RODA PEÑA, José.: *Opus cit.* p. 55. Archivo del Hospital del Pozo Santo de Sevilla (A.H.P.S.S.), Legajo 10.2. Libro de gastos 1743-1790, folio 8 r. “Año de 1757. Plata. De la Corona de la Virgen del Tránsito, la que pesó 8 onzas y 13 adarmes, y de su echura 60 reales, que todo ymporta, 244”.

<sup>4</sup> La autoría de estas piezas ha sido dada a conocer por RODA PEÑA, José.: *Opus cit.* Página 58. A.H.P.S.S., Legajo 10.2. Libro de gastos 1743-1790, folios. 14v-15r., folio 18 r.

<sup>5</sup> *Ibidem*, fs. 14v-15r.

<sup>6</sup> Quizás pequeños diamantes, o probables piedras de imitación talladas (“estrás”, vidrio de gran fulgor).

<sup>7</sup> Tomás de Pedrajas, maestro platero de plata, documentado en Sevilla entre 1754 y 1772, y Nicolás de Cárdenas, maestro platero, documentado entre 1717 y 1780, ejerciendo como marcador de Sevilla desde 1756 a 1767, y desde 1772 a 1780. Cfr. SANZ SERRANO, M.J.: *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976, vol. II, p.18; CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco Siglos de Platería Sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 360-361, y 374.

<sup>8</sup> Blas José de Amat y Lázaro, maestro natural de Écija, documentado entre 1729 y 1780 Cfr. SANZ SERRANO, M.J.: *Opus cit.*, Vol. II, p.18; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Opus cit.* Pp. 354-355.

El joyero de la Virgen de Tránsito está compuesto por un conjunto de piezas de diversas tipologías y desigual calidad, tanto material como artística. El núcleo más importante lo constituyen las joyas que pertenecen a la segunda mitad del siglo XVIII y al siglo XIX, en su mayoría donadas a la Virgen por sus fieles, no faltando las obras labradas *ex profeso* para la Imagen.

### JOYAS DEL SIGLO XVIII

De todas las piezas de joyería sobresale por su significación, tamaño (18 cm x 11 cm) e importancia material y artística, una joya de pecho, *peto*<sup>9</sup> (Figura 1.b), realizada en el tercer cuarto del siglo XVIII, momento en el que la devoción a la Virgen adquiere mayor fuerza. Se trata de una joya grande, cuyo perfil es más ancho que alto, que se ajusta al modelo compuesto por un amplio cuerpo desarrollado de hojarasca calada, con flor central configurada por una gran amatista rodeada de diamantes, y otra flor pinjante realizada a base de una gran esmeralda enmarcada por pequeñas amatistas. Presenta como novedad la introducción de un Anagrama de María coronado que nos indica que la pieza fue concebida para la Virgen. A pesar de que en origen y por su uso, este tipo de joya, de aplicación sobre la indumentaria, es de carácter civil, muchas de las piezas conservadas se encuentran formando parte de los joyeros de imágenes marianas, algunas como fruto de donaciones y otras realizadas, como en este caso, específicamente para ellas. Podría tratarse de la joya que lució la Virgen en el pecho en la Novena del 775, por la que se pagaron 10.990 reales, recogidos en metálico de las limosnas de los fieles<sup>10</sup>, aunque lamentablemente desconocemos el artífice que los cobró. Por la calidad de la pieza, creemos que debió ser un encargo realizado por un artista sevillano buen conocedor de las nuevas tendencias técnicas y estéticas<sup>11</sup>.

Este *peto* responde al tipo estructural que predomina en el barroco europeo aunque presenta características muy españolas en lo que se refiere al tallado de las piedras y al color. Su diseño conecta con varios modelos barrocos como el de Pietro Cerini, realizado en Roma en 1675, que se encuentra en el Museo Victoria y Alberto de Londres, publicado por Leonor d'Orey<sup>12</sup>, y el del muy conocido dibujo nº 3 del folio 44 vuelto, del Códice de Guadalupe, publicado por Müller<sup>13</sup> en 1972. En Europa, sobre todo en

<sup>9</sup> Véase: ARBETETA MIRA, L.: "El peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII", en RIVAS CARMONA, J. (Coord.): *Estudios de Platería*, Universidad de Murcia, 2007, pp. 41-64.; MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: "Evolución de las joyas de pecho en el barroco español: de la rosa al peto", en RIVAS CARMONA, J. (Coord.): *Estudios de Platería*, Universidad de Murcia, 2007, pp. 471-483.

<sup>10</sup> RODA PEÑA, J.: *Opus cit.* Página 59. Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (A.D.P.S.). Legajo 20-A. Cuaderno de ingresos y gastos de 1775.

<sup>11</sup> Véase: MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: "Los petos en la joyería sevillana: nuevas aportaciones" en RIVAS CARMONA, J. (coord.): *Estudios de Platería*, Universidad de Murcia, 2008, pp.411-421.

<sup>12</sup> D'OREY, L.: *Cinco Sécalos de Ojalaría*. Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa, 1995. Página 30, figura 24.

<sup>13</sup> MÜLLER, P.: *Jewels in Spain, 1500-1800*. Nueva York, 1972. Página 161, figura 244.

Francia, la mayor innovación en la joyería dieciochesca reside en el corte y tallado de las gemas, y en la gran utilización de éstas (sobre todo diamante) casi como material básico para la confección de los adornos. Pero la tendencia en España es otra, aunque los artífices, poco a poco, fueron adaptándose a las nuevas ideas, seguían realizando una joyería de carácter tradicional con sutiles cambios. Las técnicas arcaizantes de la talla a bisel, o en tabla, y la rosa o media rosa, y los engastes embutidos van dejando paso tanto a las tallas más complicadas para conseguir una mayor brillantez de la gema como a las monturas más aéreas de las piedras. Además, el trabajo de las piezas se concentra en el anverso, abandonándose el enriquecimiento de reverso de épocas anteriores. En el peto de la Virgen del Tránsito los engastes se presentan muy cerrados, y sólo las piedras de mayor tamaño desarrollan una talla más compleja. Asimismo, destacar su riqueza cromática, producida por la variedad de piedras preciosas utilizadas. Hacia 1730 van desapareciendo los esmaltes en esta tipología; las flores con pétalos esmaltados son sustituidas por flores compuestas por una gran gema rodeada de otras más pequeñas que configuran los pétalos. El gusto por el color característico de la joyería barroca española se evidencia en este peto donde esmeraldas y diamantes son las gemas protagonistas, acompañadas principalmente de topacios y amatistas, también llamadas rosas de Francia<sup>14</sup>. En España y en Portugal<sup>15</sup> el color no decayó nunca como ocurrió en Francia, junto a los diamantes, la esmeralda sigue teniendo un papel protagonista, trabajando las combinaciones cromáticas a base de los amarillos y rosas de los topacios, y lilas de las amatistas.

Aunque el peto es, por su tamaño y valor, la joya más significativa del siglo XVIII español, el lazo es la tipología más repetida, tanto en su variante de joya de pecho como de *joya de pescuezo*. Los lazos para el pecho derivan de los modelos franceses del siglo anterior, publicados en París, en 1663, Gilles Légeré en su obra *Livres des ourages d'orfeurerie*, que presentan forma de lazo caído con varias lazadas, de la que pendía una piedra en forma de lágrima. Modelo del que apenas han sobrevivido ejemplares aunque se encuentra muy bien representado tanto en la pintura como en los libros de exámenes de plateros. Entre 1680 y 1685 Juan Carreño de Miranda retrata a María Luisa de Orleans con una joya de pecho muy similar a este modelo, casi idéntico al que se encontraba cosido en el desaparecido “manto de las setenta y ocho mil perlas” de la Virgen del Sagrario de Toledo<sup>16</sup>. También presenta semejanzas a los modelos que aparecen en el Primer Libro de Exámenes del gremio de plateros sevillanos, confeccionado entre 1699 y 1701, a los que se les denomina *corbatas*<sup>17</sup>. El éxito del modelo en el ámbito español es extraordinario, utilizándose no sólo para las joyas de pecho,

<sup>14</sup> Se denomina “rosas de Francia” a las amatistas de color lila claro, así como al material artificial de vidrio que adopta este color.

<sup>15</sup> Véase VASCONCELOS E SOUSA, G.: *A Joalharía em Portugal, 1750-1825*. Oporto, 1999.

<sup>16</sup> Joya descrita por PARRO, S.: *Toledo en la mano*. I, Toledo, 1887, pp. 576-577. Cfr. MÜLLER, P.: *Opus cit*, p. 135, figura 214.

<sup>17</sup> SANZ, M.J.: *Antiguos Dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, pp.21-24, figuras 11 y 15.

pues durante todo el siglo XVIII se consolida, con algunas variaciones, como joya colgante para el cuello. Hacia 1700, el modelo comienza a transformarse, presentando lazadas rectas dobles y finas, rematadas con adornos vegetales, de la que puede pender una lágrima o una cruz, normalmente griega. El desarrollo de los grandes escotes en la indumentaria femenina hace que las joyas aplicables al cuello adquieran un gran auge, acompañándose de pendientes a juego. A mediados de siglo vemos como las lazadas se elevan en perfecta simetría, tal como aparece en el dibujo de examen del platero catalán Carlos Bosch, de 1742, en el que se representa un lazo y zarcillos<sup>18</sup>, o en el dibujo nº 3 del Libro de Exámenes del gremio de plateros sevillanos de 1754<sup>19</sup>.

La Virgen del Tránsito posee un lazo (Figura 2.a) (7 cm x 5 cm), fechable entre 1750 y 1790, que se ajusta al modelo de lazada doble, de la que cuelga una lágrima. Se encuentra realizada en chapa de oro muy fina, calada y acompañada de esmeraldas talladas con una técnica muy simple y con montura embutida en cajuelas, que denota el tradicionalismo de la joyería española. En el reverso presenta dos pasadores verticales para ensartar la cinta con la que se ajustaba al cuello. Se trata de uno de los diferentes tipos de collares, o *piezas de garganta*, que triunfan a lo largo del siglo XVIII, sobre todo en el segundo tercio del siglo cuando la moda impone la concentración del adorno en la garganta. En concreto, se ajusta al modelo llamado *ahogador o joya de pescuezo*<sup>20</sup>. Entre los dos pasadores, y en el anverso de la almendra pinjante, aparecen tres marcas, una de ellas de localidad, el león rampante de la ciudad de Córdoba, lo que nos permite adscribir su procedencia. Pero si hasta el momento, lo frecuente era encontrarnos con la marca de Córdoba en solitario<sup>21</sup>, no asociada a otras, en esta pieza se acompaña de dos marcas, de troqueles cuadrangulares, compuestas por letras mayúsculas que parecen aludir a iniciales de nombres. Una formada con al letra D, y la otra por la unión de las letras P y L entrelazadas. Asimismo, diseños similares se encuentran tanto en la colección de dibujos de joyas de la Biblioteca Nacional de París<sup>22</sup> como en los libros

<sup>18</sup> Tercer Libro de Passantíes, folio 960. Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona.

<sup>19</sup> SANZ, M.J.: *Opus cit.* pp. 127 y 128, figura 76.

<sup>20</sup> Collar, o gargantilla, con adorno central de metal y piedras preciosas, que se coloca a medio cuello o en el arranque de éste. Se compone de una cinta, normalmente negra, de terciopelo, o seda, sobre la que apoya la pieza de joyería que presenta pasadores en su reverso para introducir el tejido de sujeción al cuello. La joya suele presentarse en forma de lazo, con cuerpo pinjante en forma de cruz, ya sea latina o griega, o sin cruz, o con cuerpo más pequeño en forma de aldaba o almendra.

<sup>21</sup> MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: “Aproximación a las marcas de la joyería española del siglo XVIII”, en *Estudios de Platería, San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp.285-298. En piezas tan significativas como el rostrillo, de 1760, de la Virgen del Valle de Écija si nos encontramos con varias marcas cordobesas. En el dorso de este rostrillo realizado por Damián de Castro, se encuentran tanto la marca de localidad de Córdoba (león rampante) y la del fiel contraste el platero Bartolomé de Gálvez y Aranda (ARA), parcialmente borrada. Cfr. GARCÍA LEÓN, G.: *El Arte de la Platería en Écija*. Sevilla, 2001, página 196; GARCÍA LEÓN, G. y MARTÍN OJEDA, M.: “El patrimonio artístico de la Hermandad de Nuestra Señora del Valle: orfebrería”, en *La Virgen del Valle de Écija*, Écija, 1995, pp. 249-252.

<sup>22</sup> LANLLIER, L. y PINI, A.M.: *Cinq siècles de joaillerie en Occident*. París, 1971, p. 106.

de *Passanties* de Barcelona, y en el libro de exámenes del gremio sevillano de 1754. En el dibujo del examen de Carlos Bosch, fechado en 1742, del libro 3º de *Passanties*, folio 960, se muestra un lazo acompañado de pendientes a juego, algo habitual en este tipo de joyas; también, en el II Libro de dibujos de gremio hispalense, con los números 10 y 16<sup>23</sup> (Figura 2.b), y con las denominaciones de “lazo” y “lazo con diamantes”, respectivamente, podemos apreciar dos variantes afines al modelo descrito. Así mismo, en el libro de exámenes de los plateros de Pamplona, aparece con el nº 50 una joya en forma de lazo de doble lazada con diamantes facetados en engastes cuadrangulares, que sirvió para el examen de Manuel Montero en 1743<sup>24</sup>. Además, se han conservado gran cantidad de piezas en los tesoros marianos de Andalucía, como en los de la Virgen de Gracia y del Rosario de Carmona, y en los ajuares de la Pastora de Cantillana, de la Asunción de Estepa, de la Hermandad de la Virgen de la Salud y Santiago Apóstol de Antequera, y de la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda, entre otros muchos.

Los *pendientes*, *zarcillos* o *perendengues* se pusieron de moda en toda Europa a comienzos del siglo XVII. En la primera mitad eran de pequeño tamaño, formados por un broquelillo de pedrería y una perla piriforme pinjante, pero a medida que avanza el siglo, se hacen de mayor tamaño. De hecho, en el siglo XVIII con el recogido del pelo sobre la cabeza y la moda de los amplios escotes que dejaba las orejas y el cuello al descubierto, las dimensiones de esta tipología van aumentando, pudiendo llegar hasta el hombro, en cuyo caso, si su peso era excesivo, se sujetaban al peinado o a las orejas mediante una cinta de tela<sup>25</sup>. Los modelos más utilizados, tanto en la España peninsular como en los virreinos, son los llamados *girandole* y *pendeloque*. Aunque antecedentes a estos tipos los podemos encontrar en los diseños de Arnold Lulls, publicados a principios del siglo XVII<sup>26</sup>, no será hasta mediados de la centuria cuando se difunda el modelo a través del álbum de dibujos (*Liuvres des ourages d'orfeurerie*) de Gilles Légaré, publicado en 1663. Existen numerosas variantes tanto en los materiales utilizados como en las formas de sus elementos. Se podían realizar en plata u oro, con piedras preciosas, esmeraldas o diamantes, semipreciosas o perlas. Su tamaño solía ser, en ocasiones, bastante considerable, sobre todo los “*girandole*”, siendo incómodo su uso, a la vez que podía provocar la rasgadura del lóbulo de las orejas. Será Agustín Duflos<sup>27</sup> en 1744 quien cree una montura especial para minimizar el peso de determinadas piezas, compartiendo el peso de éstas el lóbulo y pelo.

<sup>23</sup> SANZ, M.J.: *Antiguos Dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, pp. 132 y 136, figuras 84 y 90.

<sup>24</sup> GARCÍA GAINZA, C.: *Dibujos Antiguos de los plateros de Pamplona*. Página 110, dibujo nº 50.

<sup>25</sup> MASCETTI, D. Y TRIOSSI, A.: *Earrings*. Londres, 1990, pp. 38- 40.

<sup>26</sup> Dibujos que se conservan en la Biblioteca del Museo Victoria y Alberto de Londres. Cfr. ARANDA HUETE, A.: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999, pp. 388-391.

<sup>27</sup> JIMÉNEZ PRIEGO, T.: “Agustín Duflos: Joyero del Rey de España”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Historia del Arte*, nº 14, 2001, pp. 113-145.

La utilización en España, desde principios del siglo XVIII, de estos modelos se puede comprobar a través de los dibujos de plateros tanto de Sevilla<sup>28</sup> como de Granada<sup>29</sup>. En el II Libro de dibujos de exámenes del gremio de plateros de Sevilla aparecen dos modelos similares de *pendeloque*, reseñados con los números 2 y 11, que se diferencian en el tipo de lazo, uno de tres cintas, y el otro de lazo doble, respectivamente. En Granada, los dibujos de aprobación realizados por José Tormos en 1738 y por Manuel Ahumada y Cepeda en 1746, así como los elaborados por José Sedano en 1741, y Andrés Caballero en 1738, corresponden a este tipo. Además, dibujos de piezas semejantes existen en el Museo Episcopal de Vich, en los Libros de *Passanties* de Barcelona, en la Biblioteca Nacional de Madrid y, sobre todo, en la colección de dibujos de joyas de la Biblioteca Nacional de París. Asimismo, se han conservado bastantes piezas tanto en colecciones privadas como públicas, demostrando la gran popularidad que estos pendientes llegaron a alcanzar, incluso en el siglo XIX, perdurando el modelo en la joyería popular, asociado al traje regional en determinados centros periféricos de la Península. También existen representaciones gráficas del modelo *girandole*, compuesto de un broquel circular, de un trecho vegetal o en forma de lazo, y de una caída con tres elementos almendrados, más o menos grandes, en disposición escalonada, en los distintos libros de exámenes de plateros españoles como el Libro de 1754 del gremio sevillano<sup>30</sup>.

En el joyero de la Virgen del Tránsito nos encontramos con dos ejemplares de pendientes que corresponden al modelo de tres cuerpos, o *pendeloque*, muy popular a lo largo de todo el siglo XVIII español. Aunque ambos están realizados en chapa de oro calada enriquecida con diamantes y se componen de tres cuerpos, un broquelillo de perfil circular, un lazo en el cuerpo intermedio y un colgante en forma de gota piriforme, presentan algunas diferencias. El que podemos considerar el juego más antiguo, fechable en el segundo tercio del siglo XVIII si atendemos al diseño vegetal de su segundo cuerpo, se encuentra en la actualidad transformado en dos alfileres que luce la Virgen en el pecho (Figura 3.a). Presentan un cuerpo superior circular con diamante en el centro, uno intermedio configurado por una hojarasca vegetal de tallos y flores abiertas, de corte barroco, que se acerca a la forma de un lazo pero sin llegara serlo, y del que pende un tercer cuerpo en forma de lágrima, o almendra, con diamante en el centro, enmarcada, en su mitad inferior, por una elaborada crestería de ces de alambres. Los diamantes tallados en tabla se embuten en engastes cerrados y alzados, claro signo arcaizante, típico de la joyería española. El otro juego (Figura 3.c) de esmerado trabajo técnico y delicado diseño ornamental que hay que fechar a mediados del siglo XVIII, presenta un cuerpo intermedio configurado por una amplia lazada, y broquelillo superior y almendra pinjante adornados con copetes de alambres superpuestos que adoptan

<sup>28</sup> Véase: SAN SERRANO, M.J.: *Antiguos Dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986. Figuras 82 y 85, pp. 131 y 133.

<sup>29</sup> Cfr. PÉREZ GRANDE, M.: "Dibujos de exámenes de plateros de la ciudad de Granada (1735-1747)", en *Goya*, números 313-314, Madrid, 2006, pp. 257-270, figuras 15, 16, 17 y 18.

<sup>30</sup> Véase SANZ SERRANO, M.J.: *Opus cit.* Página 131, figura 82.

formas de ces, motivo muy generalizado en los zarcillos de lazo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Lo interesante de este juego de pendientes es que en el reverso de la almendra nos encontramos con una marca (Figura 3.d) en solitario compuesta por un grupo de letras, dos mayúsculas y una minúscula (AV<sup>a</sup>), que probablemente se trate de la abreviatura del nombre de su autor, del que no tenemos constancia. En Sevilla se examinaron en torno al segundo tercio del siglo XVIII, tres plateros de oro con apellido Ávila, al que podría ajustarse la abreviatura descrita: Francisco Ávila y Tapia (1732), Juan Ávila (1736) y Antonio Ávila (1746), hermano del anterior<sup>31</sup> Esta marca la hemos localizado con anterioridad en un lazo con cruz que posee la Virgen de la Pastora de Cantillana (Sevilla)<sup>32</sup>.

Forman parte del ajuar de la Virgen otro juego de pendientes, también transformados en alfileres (Figura 3.b), pero en este caso se ajustan al modelo *girandole* (broquel circular, trecho vegetal o en forma de lazo, y caída con tres elementos almendrados, más o menos grandes, en disposición escalonada). Éstos están realizados en oro y diamantes, presentan un cuerpo superior circular con gran diamante al centro, y otro intermedio en forma de lazo del que penden tres almendra, o lágrimas, de tamaño medio, en las que se embuten diamantes en engastes cerrados. La almendra central, más grande que las laterales, se encuentra enmarcada con un delicado diseño de alambres superpuestos. Al igual que los dos juegos anteriores, se trata de una obra de mediados del siglo XVIII.

En ocasiones, este tipo de pendientes se solían acompañar de una joya de pecho y otra para el cuello, en forma de lazo, constituyendo un aderezo de diseño unitario. Así lo podemos apreciar en un conjunto de joyas que aunque pertenecen a Nuestra Señora del Rosario del citado Hospital del Pozo Santo de Sevilla, se guardan junto a las de la Virgen del Tránsito. Se trata de un aderezo compuesto de una joya de pecho, una cruz de lazo y unos pendientes de lazo y almendra, que se ajustan a los modelos antes descritos, y que hay que fechar en el primer tercio del siglo XVIII (Figura 4). Todas las piezas están realizadas en oro cincelado y calado en amplios roleos de intrincado ramaje y enriquecidas con diamantes que se encuentran engastados en hojas y florones. El hecho de estar todas las joyas cosidas sobre tela porque forman parte de la indumentaria de la Imagen a la que pertenecen, nos ha impedido analizar la parte trasera de las mismas donde podría aparecer alguna marca que nos aclarara su procedencia. Tampoco existe, hasta la fecha, documentación que nos permita conocer la autoría de estas piezas, pero aunque los modelos y el estilo son similares a todo el territorio Peninsular como lo demuestran los dibujos de exámenes conservados de los distintos gremios, se pueden adscribir, de forma genérica, al ámbito andaluz, y, por lógica aproximación, pueden asociarse tanto a los talleres cordobeses como sevillanos. Lo que si podemos deducir es como llegaron a formar parte del ajuar de la Virgen del Rosario; probablemente,

<sup>31</sup> GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al siglo XVIII inclusive*. Sevilla, 1899, edición de 2001. Páginas 143 y 144.

<sup>32</sup> MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: "Las joyas del siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como elementos definitorios de su iconografía", en *Laboratorio de Arte*, nº 14, Sevilla, 2001, pp. 275-283.

debió de producirse a través de una donación, pues creemos que se tratan de las joyas que el presbítero Francisco García Portillo regaló al Hospital en 1882<sup>33</sup>.

Documentalmente sabemos que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII a la Virgen le fueron donadas, y realizadas ex profeso, varias pulseras. En la novena de 1756 lució dos pulseras de diamantes, en 1763 se le compraron dos pulseras de perlas, y otras en 1775<sup>34</sup>, piezas que hoy no hemos localizado entre sus haberes. El modelo de pulsera al que alude la documentación se corresponde al que en la terminología de la época se denomina *manillas*. Se trata de una joya femenina que se ajusta a la muñeca y que, normalmente, se emplea en pareja, componiéndose de unos hilos de perlas sujetos por un cierre, o bien de una cinta o de una cadena y solían enriquecerse con una pieza (denominada *muelle o pulsero*), realizada en metal adornado con piedras preciosas, que tenían la función de abrochar los hilos de perlas, o simplemente se aplicaban sobre cintas de terciopelo o seda. En el II Libro de Dibujos de exámenes del gremio de plateros de Sevilla se representan varios tipos<sup>35</sup>, lo que demuestra el éxito del modelo en la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque físicamente las piezas no se han conservado, existe una referencia gráfica de las manillas de perlas que se han convertido en un elemento iconográfico de la Imagen. Una pintura (óleo sobre lienzo, 0'79 x 1'28 m.) de la Virgen, del tercer cuarto del siglo XVIII, atribuida a Vicente Alanís<sup>36</sup>, nos muestra a la Imagen en un fiel trasunto del original escultórico, luciendo en la muñeca unas *manillas* de perlas con adorno de estructura calada realizada con fina lámina de metal que parece configurar una pieza, típica de la época, de perfil, más o menos, cuadrangular, aludiendo a la forma de lazo de cuatro cabos entorno a un cabujón central con piedra preciosa. El modelo iconográfico se consolida en dos grabados posteriores (uno, de Manuel Alegre, de finales del siglo XVIII, y otro, del grabador sevillano José María Martín, fechado en 1835<sup>37</sup>) en los que las joyas de la Virgen se reducen a las citadas manillas de perlas.

## JOYAS DEL SIGLO XIX.

El ajuar de la Virgen se completa con un nutrido conjunto de joyas decimonónicas de distinto valor artístico, y que, en su mayoría, se ajustan al tipo de joyería fina de

<sup>33</sup> A.H.P.S.S. Leg. 26. Patrimonio Artístico. Siglos XVIII-XIX. 26.4. Noticias relativas a la Fundación del departamento del Rosario, de este Hospital del Pozo Santo, y a las mejoras y donaciones hechas a su Iglesia, p. 11 (“*un pectoral grande de diamantes y otras muchas alhajas*”). Noticia dada a conocer por RODA PEÑA, J.: *Opus cit.* Página 63.

<sup>34</sup> RODA PEÑA, J.: *Opus cit.* página 59. A.P.D.S. Legajo 13, f. 178r; y Leg. 20-A, Cuaderno de ingresos y gastos de 1775

<sup>35</sup> SANZ, M.J.: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, 1986, pp. 131, figuras 81 y 86.

<sup>36</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M.: “Virgen del Tránsito”, en Catálogo de la Exposición *Mater Amabilis*, Córdoba, 2001, p. 144. Reproducida en RODA PEÑA, J.: *Opus cit.* Páginas 64, 65 y 66.

<sup>37</sup> Reproducidos en RODA PEÑA, J.: *Opus cit.* Páginas 70 y 71, respectivamente.

uso cotidiano, destinadas a lucirse de día, que se extendieron desde Francia por toda Europa en el último cuarto del siglo XVIII. A principios del siglo XIX, la demanda de joyas como consecuencia del crecimiento del poder adquisitivo de las clases medias es un hecho constatado que provocará tanto la consolidación de las llamadas “joyas de imitación” como la aparición de nuevas técnicas y nuevos materiales<sup>38</sup>. Esto confirma los grandes cambios conceptuales experimentados en la joyería que incorpora nuevos valores en la estimación de las materias primas. Si desde Francia se potenció la utilización del *strass*<sup>39</sup> que permitía reproducir, con un coste moderado, el brillo de los diamantes y de otras piedras preciosas o semipreciosas, desde Inglaterra y Alemania se impuso la moda de la joyería realizada en acero<sup>40</sup> y en hierro<sup>41</sup> laminado, facetado y pulido que le proporcionaba a las piezas un brillo especial. También se realizaron joyas de oro bajo (9 quilates), o de latón, posteriormente, dorado o plateado con el método de la galvanostegia. Por lo tanto, el empleo de nuevos materiales trabajados con métodos mecánicos (por ejemplo: recortes de perfiles a troquel, o estampación seria) provocaron una joyería de bajo coste, buen tamaño y excelente apariencia.

Aunque los diferentes tipos de collares, o *piezas de garganta*, son joyas que triunfan a lo largo del siglo XVIII, se mantienen con gran éxito a lo largo del siglo XIX con las lógicas variantes formales y estéticas que demanda el nuevo siglo. En el siglo XIX, junto a los collares de diversas longitudes ya sean de perlas o de piedras preciosas<sup>42</sup>, las gargantillas, ceñidas totalmente al cuello<sup>43</sup>, se convierten en una de las tipologías estrellas. Suelen adoptar formas de estrechas fajas caladas, con motivos de lazos, flores y hojarasca de apariencia naturalista, con predominio de piedras preciosas, fundamentalmente, el diamante, o “piedras de imitación”. Sólo cubrían medio cuello, de modo que la parte de atrás se hacía completamente de tejido por lo que el motivo

<sup>38</sup> HERRADÓN FIGUEROA, A. Antonia: “Joyería decimonónica en el Museo Nacional de Antropología” en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, nº VI, 1999, pp. 283-305.

<sup>39</sup> En España se le llama *estrás* a una pasta de vitrea de plomo de gran calidad, y se utiliza como sinónimo de diamante de imitación. El nombre se toma de su inventor, el joyero alsaciano George Frederic Strass (1701-1773), afincado en París desde 1734, que tuvo la idea de imitar los diamantes mediante el recubrimiento inferior del vidrio con polvo metálico.

<sup>40</sup> La joyería de acero surge en Inglaterra a finales del siglo XVIII, pero se consolida en Francia entre los años 1810 y 1830, asociada a tipologías “menores” como son cadenas de reloj, algún tipo de pendientes o botones. Véase: BURY, Shirley: *Jewellery, 1789-1910: The International Era*. Vol. I.: 1789-1861, Vol. II.: 1861-1910. Woodbridge, 1991, pp. 56 y 57 y ss.

<sup>41</sup> Las primeras joyas de hierro fundido, conocidas como joyas de *hierro de Berlín*, se producen en las fundiciones prusianas de finales del siglo XVIII. Así, entre 1804 y 1828 las fundiciones alemanas fueron las principales proveedoras de este tipo de joyas, alcanzando su momento de esplendor durante la guerra contra Napoleón entre 1813 y 1815.

<sup>42</sup> El modelo de collar, o *rivière*, formado por grandes piedras blancas o de colores, montadas al aire, o embutidas, adquiere gran popularidad a mediados del siglo XIX. Solían realizarse con montura de oro a la que se le aplicaba amatistas, topacios o granates, piedras que constituían unas alternativas económicas a los diamantes o rubíes.

<sup>43</sup> En el siglo XIX, con frecuencia, a las gargantillas compuestas por elementos seriados y rígidos, se las denomina “collar de perro”, o *collier-chien*.

principal de la joya se desarrolla en el centro. A este tipo se puede adscribir un *collar* corto, para llevar ceñido al cuello, realizado en plata y *strass*, que se encuentra entre los haberes de la Virgen del Tránsito. Se compone de elementos seriados, rígidos y engoznados que siguen un diseño floral calado. Las rosetas que configuran el diseño, aumentan de tamaño en la parte central, de donde parte un pinjante, muy deteriorado, compuesto de una lazada y lo que debió ser una roseta o lágrima (hoy perdida). Se puede fechar en los últimos años del siglo XVIII o principios del siglo XIX. En Andalucía, las joyas de *estrás blanco* sobre plata debieron de tener gran éxito pues se han conservado bastantes de estas piezas, e incluso aderezos completos, en los distintos tesoros marianos como fruto de donaciones, pues no podemos olvidar que se tratan de piezas femeninas de carácter profano. Pueden servir de ejemplos, el aderezo completo que posee la Divina Pastora de la iglesia de Santa Marina de Sevilla, y la gargantilla la Virgen del Rosario de Antequera<sup>44</sup>.

A mediados de siglo la joyería sentimental y conmemorativa<sup>45</sup>, muy en boga en la Inglaterra Romántica, adapta el collar a su simbolismo. Las relaciones afectivas, familiares y amorosas tienen su reflejo en las tipologías; así, en ocasiones se adornaba el cuello con medallones suspendidos de cadenas de oro. Se trataban de colgantes convertidos en pequeños depósitos que guardaban miniaturas de esmaltes, o pinturas, con el retrato del ser querido, cabellos u otro recuerdo de la persona amada, o perdida. A partir de 1845 se popularizan los medallones ovales, que podían abrirse por el anverso o el reverso, para acceder a un compartimento destinado a conservar el recuerdo. Solían realizarse en oro, con detalles de esmalte negro, azabache u ónix si se trataba de una joya de luto, mientras que si se trataba de una joya sentimental, o conmemorativa, el color estaba presente a través de la incorporación de esmaltes y piedras de colores, o pequeñas perlas. En el joyero de la Virgen del Tránsito nos encontramos una joya ligada al sentimiento, al intimismo, compuesta colgante que pende de una espectacular cadena (24 cm de largo) de oro tejido que se anuda formando una lazada con remates de cadenillas, elementos que se ponen de moda en el reinado de Isabel II (1833-1868). El medallón ovalado (5 X 3'5 cm), hoy vacío de contenido, se encuentra enmarcado por cartelas recortadas, y decorado en el anverso con pequeños granates y diminutas perlas, mientras que en el reverso podemos apreciar una flor realizada con hilos entorchados que alude a la tradicional técnica de la filigrana sentada (Figura 5).

En la joyería femenina del siglo XIX, los aderezos (*parures*) siguen triunfando, adquiriendo gran vistosidad y riqueza a partir de 1820-1830. Se componen de varias piezas, por lo general, de collar, pendientes, pulsera y anillo, aunque tanto los tipos como el número de piezas podían variar. Lo más llamativos y espectaculares solían incluir una diadema, o tiara, para realzar las cabezas de las damas, siendo más propios de los círculos cortesanos que de los periféricos. En los tesoros marianos de Sevilla y

<sup>44</sup> ARBETETA, L.: "Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía", en Cat. Exp. *El fulgor de la Plata*. Córdoba, 2007, pp. 520-521.

<sup>45</sup> DE MIGUEL, A.: "Joyería sentimental, conmemorativa y de luto", en *Antiquaria*, nº 74, Madrid, 1990, pp. 40-44.

su provincia no es frecuente encontrarse con este tipo de conjunto pero si con aderezos más discretos.

El joyero de la Virgen del Tránsito del Hospital del Pozo Santo cuenta con un aderezo sencillo compuesto de collar, broche y dos alfileres, realizados en oro, con diamantes y esmalte de color azul (Figura 6), que se conserva en su estuche original<sup>46</sup>. Las tres piezas se ajustan a un mismo diseño que se adapta al perfil de cada uno de los tipos. El collar se compone de una gruesa cadena de eslabones simples y cierre cilíndrico con esmaltes, de la que pende un colgante en forma de cartela y perfiles muy recortados, con tres hileras de diamantes en el centro, y con un segundo cuerpo en forma de hoja trilobulada de la que cuelgan tres líneas de bolas en disminución, cascada o en *pampille*. De igual estructura pero más pequeño es el broche (50 X 70 mm), que carece del segundo elemento, no así del remate en bolas que le dan gran sensación de movimiento. Asimismo, los alfileres son de pequeño tamaño siguiendo el modelo de las piezas anteriores pero careciendo de cualquier elemento colgante. El conjunto de perfiles recortados a troquel y de fina decoración estampada, resulta vistoso, además de ser un buen ejemplo que refleja el proceso de industrialización adaptado por la joyería. Este tipo de joyas de gran tamaño, realizadas en oro embellecido con finos trabajos a máquina, y con superficies enriquecidas con esmaltes y diamantes, se ponen muy de moda a mediados de siglo, fecha a la que adscribir este aderezo.

La clase media, configurada por una potente burguesía, dispone de una joyería no demasiado costosa, realizada, casi siempre, con oro bajo (9 quilates), posteriormente dorado por medios electrolíticos, y decorada con técnicas industriales de estampado y troquelado. También abunda la diversidad de tipologías, advirtiéndose una producción casi masiva, según se puede apreciar en los álbumes de dibujos, datados entre 1850-1860, que conserva la joyería Ansorena<sup>47</sup> de Madrid. En este apartado de joyas menores se puede incluir los llamados “medio-aderezos” (*dèmi-parures*) compuestos por dos piezas a juego, que suelen ser un broche, o colgante, y unos pendientes, o incluso alfileres; conjuntos que están muy bien representados en el joyero de la Virgen del Tránsito.

La Virgen posee un “medio-aderezo” compuesto por broche y unos pendientes, convertidos en alfileres, realizados en oro con bandas de esmalte negro, y complementado con pequeños diamantes (Figura 7.a), que atestigua la riqueza de la burguesía local. El broche circular, al igual que los “pendientes-alfileres”, presenta una estilizada decoración vegetal, con flor abierta en el centro. Un elemento común en todas las piezas son las cadenitas que cuelgan del adorno central y que se entrecruzan soportando un pequeño elemento en forma de bellota. Este conjunto hay que datarlo a mediados de siglo, pues se ajusta a los parámetros estéticos de una joyería de menor precio que adquiere gran importancia durante el reinado de Isabel II (1843-1868), cuyo elemento paradigmático

<sup>46</sup> MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús: “La joyería en la construcción de la apariencia: joyas decimonónicas en los tesoros sevillanos”, en *Actas Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Noviembre 2008, Murcia 2009.

<sup>47</sup> ARBETETA, Leticia: “La Casa Ansorena, sus creaciones”, en *Ansorena, 150 años en la joyería madrileña*, Madrid, 1995, pp. 53-71.

son las finas y delgadas cadenas que cuelgan de los adornos centrales de las piezas. Se trata de piezas de uso cotidiano como queda reflejado en muchos de los retratos de la alta burguesía española del siglo XIX. En 1864 el pintor Víctor Manzano realiza un retrato de su familia<sup>48</sup> en un contexto doméstico, donde su esposa, Adela Pastor, aparece con un elegante vestido de raso gris con cuello de encaje que complementa con un broche (Figura 7.b) semejante al anteriormente comentado, aunque éste es de mayor tamaño y presenta mayor número de elementos colgantes.

En los tesoros marianos de Sevilla, los broches decimonónicos están muy bien representados, existiendo modelos que se ajustan a las distintas tendencias y modas que se suceden a lo largo del siglo. En el primer cuarto del siglo triunfan los broches de gusto naturalista, con diseño y con técnica de montura en segmentos móviles (*tremblant*), pero entre 1830 y 1840, éstos adoptan formas ovaladas o circulares, presentando motivos de flores, realizados en plata u oro de diferentes colores y preciosamente adornados con diamantes, diminutas perlas procedentes China o de Madrás., o esmaltes. Después de 1870 las formas se diversifican, triunfando los modelos de broches en forma de luna en cuarto creciente (broches *croissants*<sup>49</sup>), de estrellas, de corazones o de animales, especialmente, insectos. El retrato español del siglo XIX nos muestra un amplio repertorio de modelos, que lucen en sus escotes tanto las damas de corte como las damas de la alta burguesía. Los retratos de *Magdalena Parrella y su hija Elisa Tapia*, realizado por Carlos Luis de Ribera en 1850, y el de *Saturnina Canaleta de Girona* (1856), obra Federico de Madrazo y Kuntz<sup>50</sup>, pueden servir, entre otros muchos, como ejemplos del éxito de esta tipología. Podemos apreciar desde el rico broche de diamantes con pinjantes que luce Saturnina Canaleta, esposa de Jaime Girona, propietario de una pequeña casa de banca de Barcelona, hasta los más discretos que lucen la esposa y la hija del financiero Tapia.

Los broches de la Virgen del Tránsito se ajustan a los modelos de mediados de siglo, de forma oval, circular o en forma losange, siguiendo preferentemente el eje horizontal, complicándose con el añadido de tres colgantes, el más grande de ellos en el centro. Hay que destacar dos ejemplares realizados en plata y diamantes, de forma oval; uno, más rico, de diseño vegetal, presenta tres colgantes en forma de lágrima (60 x 45 mm), y al otro (40 x 30 mm), más simple, sólo le cuelga una. Junto a estos, nos encontramos con tres ejemplares más. El primero se encuentra en la línea estética del medio aderezo más arriba citado, y se trata de un broche circular con pinjante en

<sup>48</sup> Reproducido en BARÓN, Javier (ed.): *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*. Madrid, 2007, páginas 146 y 147, ficha 46.

<sup>49</sup> En Francia se denominan broches *croissants* (lunilla), término que es adoptado en España como reflejo de la tendencia galicista del vocabulario de la moda. Cfr. Véase GARCÍA GODOY, M. T.: “El vocabulario de la moda en el primer tercio del XIX: el Diccionario de los Flamantes”, en MONTROYA, A. I. (ed.): *II Jornadas Internacionales sobre moda y sociedad*. Granada, 2001, pp. 155-164.

<sup>50</sup> BARÓN, Javier (ed.): *El retrato español del siglo XIX. De Goya a Sorolla*. Madrid, 2007, figura 44, página 142, y figura 40, pp. 132-133, respectivamente.

forma triangular con catorce colgantes tubulares terminados en pequeñas esferas, de estilizada decoración vegetal, realizado en oro y diamantes (catorce en total) con adornos lineales de esmalte negro<sup>51</sup> (Figura 7.c). Los dos restantes presentan perfiles recortados, más o menos circulares, compuestos por complicados enredos de cintas de oro planas y tubulares, con amplia flor de pétalos abiertos en el centro. Uno (60 mm x 30 mm), con flor central decorada con esmaltes en color verde y rojo, mientras que en el otro (55 mm x 35 mm), la flor, con perla central y con una pequeña esfera pinjante, es de esmalte celeste con un pequeño toque de esmalte negro (Figura 8.a). Aunque los esmaltes, a partir de 1830, se utilizaron con bastante frecuencia, quizás, en esta ocasión, el esmalte celeste se eligiera como sustituto barato de las turquesas, material muy en boga a mediados de siglo. Se encuentra acompañado de dos alfileres (30 mm x 20 mm) que presentan el mismo diseño pero a escala menor. Ejemplares similares aparecen representados en los retratos femeninos de la época, sirva de ejemplo el broche que luce en el escote de su vestido la portuguesa Carlota, Vizcondesa de Meneses, en el retrato que Luis Meneses le realiza en 1862 (Figura 8.b)<sup>52</sup>.

Los pendientes del siglo XIX se adaptan a las fluctuaciones de la moda con respecto al peinado. En los primeros años del siglo, éstos fueron pequeños y solían representar motivos naturalistas como canastos de flores, ramilletes o racimos de uvas, engarzados con piedras preciosas; no faltando los pendientes compuestos de perlas en forma de lágrima. A mediados de siglo, cuando los peinados se elevan y dejan libres las orejas, los pendientes adquieren un mayor protagonismo. Triunfan los pendientes grandes y alargados, inspirados en la tipología dieciochesca de tres elementos superpuestos (cuerpo superior circular u ovalado; cuerpo intermedio, más o menos, en forma lazo o mariposa; cuerpo inferior, o pinjante, en forma de gota). A pesar de su vinculación con los modelos del siglo anterior, a lo largo del primer tercio del siglo XIX, éstos alargan sus proporciones, estiran sus formas, y aunque tienden a mantener el lazo del cuerpo intermedio, el tamaño de éste se reduce, adquiriendo un mayor protagonismo el cuerpo pinjante que adopta forma de lágrima distendida. Las versiones más ricas se realizan en diamantes montados en plata, dibujando flores, medias lunas o estrellas suspendidas sobre gotas, en las que el cuerpo intermedio se reduce y el pinjante adquiere forma de huso, o se redondea. También existen otros pendientes de uso diario y bajo coste, muy en boga a partir de 1830, que presentan forma de lágrima, realizada con una lámina de oro lisa o repujada, decorada con aplicaciones florales, esmalte, normalmente, negro, y alguna pequeña perla o piedra semipreciosa.

<sup>51</sup> Creemos que se trata del broche que componía el medio aderezo que donó en 1882 don José María Roncales y Santisteban y su esposa doña Francisca Pineda. Aunque no tenemos constancia de la existencia de los pendientes que debían de ir a juego, el número de diamantes (14) corresponde a los descritos en el documento de donación. Cfr. RODA PEÑA, José: *Opus cit.* pp. 62-63. A.H.P.S.S. Leg. 6. *Patrimonio artístico. Siglos XVIII-XIX.* Carpeta 26.2. Donaciones.

<sup>52</sup> Reproducido en DÓREY, Leonor: *Cinco Séculos de Joalharia. Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa.* Londres, 1995, página 100; y en TRINIDAD MUÑOZ, Antonio: *Historia de la Pintura Portuguesa del siglo XIX (1800-1940).* Universidad de Extremadura, 2005.

En sus distintas variantes, los pendientes son, con frecuencia, donados a los tesoros marianos aunque en muchas ocasiones se modifica su función original. De hecho, varios pares de pendientes que posee la Virgen del Tránsito han sido transformados en alfileres para poder aplicarlos al vestido de la Imagen. Nos encontramos con tres pares readaptados (Figura 9. a.b.c), son de plata adornados con diamantes, que parten de los modelos fusiformes de finales del siglo XVIII y principios del XIX pero que han evolucionado hacia formas más estiradas, destacando sus diseños, de gran riqueza decorativa, que combinan elementos geométricos (óvalos), con lazos y elementos fitomorfos en cascada. En el álbum de dibujos del portugués Joaquín Félix de Carvalho<sup>53</sup>, fechado en 1801, se pueden apreciar varios conjuntos de pendientes muy semejantes a los antes citados, y, así mismo, el Museo de Arte Antigo de Lisboa posee una excelente colección<sup>54</sup>, tanto en versión lujosa como más popular, que demuestran la internacionalización de los modelos.

Las joyas destinadas al adorno del cabello continúan con gran éxito durante todo el siglo XIX. Accesorios de todo tipo se diseñan para sujetar y adornar los peinados; desde los modelos del siglo anterior, llamados, según pequeñas variaciones, *agujas*, *clavos*, *chispas*, *piochas*, *airones o trémulos*, a las peinas, *aigrettes* y *ferronnières*, todos triunfan. Si los *aigrettes* (adorno en forma de penacho) se mantuvieron con, más o menos, éxito a lo largo del siglo, las llamadas *ferronnières*<sup>55</sup> solo estuvieron vigentes a lo largo de, escasamente, el segundo tercio del siglo. Los alfileres para el pelo pero también para ser prendidos en el vestido, se convierten, a partir de 1840, en los adornos más usuales. Se presentan con distintas formas, de pájaro, de flor abierta u otras variantes, de estrellas o de medias lunas (broches *croissants*), y suelen ser joyas relativamente pequeñas que se realizan tanto con materiales de alto valor como de bajo coste. El éxito que estas piezas tuvieron en la sociedad, con versiones para todas las economías, se refleja en el gran número de ellas que nos encontramos en los tesoros marianos. La Virgen del Tránsito cuenta con varios ejemplares que utiliza aplicados en el vestido. Destacan dos piezas de gusto naturalista, compuestas de flor abierta acompañada de estilizados tallos vegetales, otro en forma de estrella, de estructura de plata cuajada de diamantes, al que hay que unir otra, de plata y diamantes, con forma de haz de rayos atados y coronados. También son interesantes otros dos ornamentos para el pelo, en plata y vidrio blanco: uno, con forma de pájaro, quizás una paloma, en actitud de vuelo, que parte de un diseño vegetal que ha perdido algún elemento en *tremblant*,

<sup>53</sup> Reproducidos en VASCONCELOS E SOUSA, Gonçalo: *A Joalharía em Portugal, 1750-1825*. Oporto, 1999, página 182. Los dibujos se encuentran en la Biblioteca Municipal de Oporto, Reservados, Legado de Vitorino Ribeiro, nº 43, f.2.

<sup>54</sup> D'OREY, Leonar: *Cinco Séculos de Joalharía*. Londres, 1995, pp. 101-117, figuras 150, 151 y 152.

<sup>55</sup> La *ferronnière* es un adorno para la cabeza que se pone muy de moda a partir de 1835, cuando los peinados consistían en cabellos recogidos, con raya en medio, dejando despejada la frente. El adorno consistía en una cadena muy fina, con o sin colgante, que ceñía la frente, similar al que luce la joven retratada en el cuadro *la Belle ferronnière*., del que toma el nombre.

según atestiguan un par de arandelas con las que iría sujeto, de modo que vibrasen al menor movimiento, y, el otro presenta forma vegetal expandida con flores abiertas.

Una de las tipologías más difundida a lo largo del siglo XIX, fue el brazalete, existiendo una gran variedad de modelos. Solían estar formados por piezas articuladas, aros rígidos o mallas de oro, con medallón central, casi siempre de forma vegetal, oval o cartela asimétrica. Hacia mediados de siglo apareció el brazalete extensible por medio de elásticos que se hacían pasar por los segmentos metálicos que lo componían, permitiendo una mejor adaptación a la muñeca. Nunca se llevaban solos, sino que se lucían en grupos de dos o más en cada brazo. Se trataba de una joya muy habitual en los usos cotidianos y de gala, tanto de la nobleza como de la alta burguesía, reflejándose esta circunstancia en los ajuares marianos pues a ellos han llegado bastantes ejemplares. Entre los que atesora la Virgen del Tránsito, destacan dos, uno de malla de oro, extensible, con adorno central que adopta la forma de gran flor abierta con algunos toques de esmalte azul (Figura 10.a), y otro formado por aro rígido y liso, cuya única decoración es una cartela en forma de S, decorada con esmalte azul y pequeñas perlas (Figura 10.b). En ambos casos se trata de modelos muy valorados entre 1840 y 1860.

Por otra parte, hay que destacar la cantidad de joyas de coral que se encuentran entre los haberes de las Vírgenes sevillanas. No podemos olvidar que el coral se convierte en uno de los materiales más atractivos para la joyería decimonónica, utilizándose con gran profusión en todo tipo de joyas. De hecho hacia mediados de siglo, y de acuerdo con el gusto internacional, el coral era casi obligatorio en la moda femenina. Se importaba desde Nápoles y Sicilia, y los joyeros lo utilizaron, fundamentalmente, para realizar conjuntos de broches y pendientes en forma de gota, así como *parures* formados por collar, brazalete, broche y pendientes tallados formando flores y frutos, y, a partir, de 1870, para componer enormes peinas. Junto a estas tipologías de uso civil, también se pusieron muy de moda la realización de rosarios, no faltando estas piezas en los ajuares marianos. La Virgen del Tránsito posee un rosario de plata sobredorada y coral, que presenta en la intersección de los brazos de la cruz una perla encerrada en un marco de hojas de vid. Se trata del rosario que en 1882, don José María Roncales y su esposa doña Francisca Pineda, donaron a la Virgen<sup>56</sup>.

La formación del tesoro de la Virgen del Tránsito del Hospital del Pozo Santo de Sevilla no es producto de un plan establecido; ha surgido como fruto, fundamentalmente, de las donaciones, unas documentadas y otras intuitas. Destacan por su calidad algunas joyas del siglo XVIII como el peto, pero el mayor número de piezas corresponden al siglo XIX. La gran variedad de tipologías, la riqueza ornamental y la exquisita factura de algunas de estas joyas nos ha permitido hacer un análisis morfológico y estilístico con el que establecer parámetros comparativos con las producciones españolas y europeas. Por su importancia numérica y estética, las joyas de la Virgen del Tránsito se revelan

---

<sup>56</sup> Cfr. RODA PEÑA, José: *Opus cit.* pp. 62-63. A.H.P.S.S. Legajo. 6. *Patrimonio artístico. Siglos XVIII-XIX.* Carpeta 26.2. Donaciones

como una colección imprescindible en el catálogo de la joyería española, en general, y de la sevillana, en particular.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012



Figura 1. a. Virgen del Tránsito, Hospital del Pozo Santo, Sevilla.  
Figura 1.b. Peto de plata y piedras preciosas, tercer cuarto del siglo XVIII.



Figura 2. Lazo, mediados del siglo XVIII. 2.a Lazo de la Virgen del Tránsito. 2.b. Dibujo de lazo, II Libro de Dibujos del gremio de plateros de Sevilla.



Figuras 3. a. b. y c. Pendientes de la Virgen del Tránsito, segundo tercio del siglo XVIII. 3.d. Marca de los pendientes figura 3.c (AV<sup>a</sup>).



Figura 4. Aderezo compuesto por joya de pecho, cruz de lazo y pendientes, primer tercio del siglo XVIII.



Figura 5. Cadena y colgante. Siglo XIX.



Figura 6: 6.a Aderezo, mediados del siglo XIX. 6. b. Colgante. 6. c. Broche.



Figura 7: 7 a. Medio aderezo, mediados del siglo XIX. 7. b. Detalle, *Retrato de la familia del pintor*, 1865, Victor Manzano. 7. c. Broche, mediados siglo XIX.



Figura 8: 8.a. Detalle del retrato de Carlota, Vizcondesa de Meneses, Portugal, 1862. 8.b. Broche y alfiler. Medios siglo XIX.



Figura 9. Pendientes transformados en alfileres. Primer cuarto del siglo XIX.



Figura 10. Brazaletes. Entre 1840 y 1860.