Actas de las XVII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija

Textiles, bordados y bordadores en la Edad Moderna y Contemporánea de Écija



Asociación Amigos de Écija

Écija, 2025

Actas de las XVII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija

«Textiles, bordados y bordadores en la Edad Moderna y Contemporánea de Écija»

(Celebrado en Écija, los días 25 y 26 de octubre de 2024)

Dirección y coordinación
Antonio Martín Pradas

Écija, 2025

© Asociación Amigos de Écija

Dirección de las Jornadas y coordinación de la publicación: Antonio Martín Pradas

Autores: Varios autores

Diseño, maquetación interior y cubiertas: Juan Jesús Aguilar Osuna

Cubierta: Fotografía de Santa Florentina (Fuente: José María Ojeda Pérez)

La Asociación Amigos de Écija y la dirección de las Jornadas no se hacen responsables de las opiniones vertidas en los artículos por cada uno de sus autores.

ISBN: 978-84-09-75252-2
Depósito Legal: SE 1452-2025

Impreso en España — Printed in Spain



Homenaje a nuestro amigo y compañero
Pedro Sánchez González
In memoriam

ÍNDICE

PRESENTACIÓN
INTRODUCTION

Eugenio Benjumea Palomero. Presidente de la Asociación Amigos de Écija 9

PRÓLOGO
PROLOGUE

Antonio Martín Pradas. Director de las XVII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija 11

ARTÍCULOS
ARTICLES

Consideraciones en torno al arte del bordado en Écija (siglos XVI-XVIII) 17
Considerations on the art of embroidery in Écija (16th-18th centuries)

Jesús Aguilar Díaz. Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla

Tintes, colores, texturas y hechuras. El tejido en época romana. La colonia* Augusta Firma Astigi *como marco 41
Dyes, colors, textures, and patterns. Weaving in Roman times. The Augusta Firma Astigi *colony, as a framework*

Inmaculada Carrasco Gómez. Universidad Pablo de Olavide

Irene Loschi. Universidad de Sevilla

Ornamentos litúrgicos, maestros sastres, mercaderes de telas y costureras en la iglesia parroquial de santa bárbara, durante los siglos xvii, xviii y xix 59
Liturgical ornaments, master tailors, cloth merchants and seamstresses in the parish church of Santa Bárbara, during the 17th, 18th and 19th centuries

Antonio Antonio Martín Pradas. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Tejidos en la nobleza ecijana 107
Fabrics in the Ecijan nobility

Bárbara Rosillo Fairén. Doctora en Historia del Arte. Universidad Internacional de Valencia.

Aproximación al inventario de los palios y mantos en la Semana Santa ecijana 125
An approach to the inventory of the canopies and mantles during Holy Week in Écija

Borja Atencia Flores. Doctorando del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla

Puntadas de tradición astigitana: Aproximación a los bordadores ecijanos del siglo XX 145

Traditional Astigitan stitches: An introduction to 20th-century Ecijan embroiderers

Borja Atencia Flores. Doctorando del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla

Juan Manuel Rodríguez Ojeda, una nueva perspectiva de la evolución de su obra 161

Juan Manuel Rodríguez Ojeda, a new perspective on the evolution of his work

Andrés Luque Teruel. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla

La conservación de tejidos: Una especialidad en auge 207

Textile conservation: A growing specialty

Lourdes Fernández. Restauradora-conservadora del Taller de Resturación de Tejios del IAPH

María López Rey. Conservadora-restauradora. Centro de Intervención. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Aproximación a un diccionario de bordadores, maestros sastres, mercaderes de telas y costureras en la Iglesia Parroquial de Santiago el Mayor de Écija (1645-1679) 227

An approach to a dictionary of embroiderers, master tailors, cloth merchants and seamstresses in the parish church of Santiago El Mayor in Écija (1645-1759)

Antonio Antonio Martín Pradas. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Adolfo Bardón Martínez. Licenciado en Bellas Artes. IES Huerta Alta

Textiles y bordados en los ornamentos litúrgicos de la parroquiz de San Juan Bautista 255

Textiles and embroidery in the liturgical ornaments of the parish of San Juan Bautista

Jesús Aguilar Díaz. Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla

Ornamentos litúrgicos y sus creadores en la Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol de Peñaflor (Sevilla), siglos XVII y XVIII 267

Liturgical ornaments and their creators in the parish church of Saint Pedro Apóstol in Peñaflor (Seville), 17th and 18th centuries

Antonio Antonio Martín Pradas. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

PRESENTACIÓN
INTRODUCTION

TEXTILES, BORDADOS Y BORDADORES EN LA EDAD MODERNA Y CONTEMPORÁNEA DE ÉCIJA
TEXTILES, EMBROIDERIES AND EMBROIDERERS IN THE MODERN AND CONTEMPORARY AGE IN ÉCIJA

Eugenio Benjumea Palomero
Presidente de la Asociación Amigos de Écija

La cultura no es la acumulación de información,
sino la capacidad de darle sentido a la vida
Eudora Welty

Es un profundo honor para mí volver a prologar, por segunda vez, estas XVII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija. Lo hago como representante de una entidad cuyo más valioso patrimonio es, precisamente, trabajar desinteresadamente por nuestra ciudad, por su historia y su patrimonio. La que todos nosotros, socios o no, amamos con fervor desde nuestros distintos ámbitos personales y profesionales.

Para la Asociación de Amigos de Écija es un inmenso orgullo que estas Jornadas, tras más de dos décadas desde su creación, alcancen su XVII edición. La celebración de las mismas, año a año, justifica en gran medida nuestra existencia como asociación cultural. Con ellas, si me permiten el guiño a la temática de este año, se ha ido tejiendo, puntada a puntada, con esmero y dedicación, una gran obra conjunta. Obra cuyo bastidor principal es el rigor y la profesionalidad de nuestros ponentes. Nuestra entidad ha sido pionera, y sigue siendo referente, en la lucha por el conocimiento, la defensa, la conservación y la creación de una concienciación ciudadana sobre la importancia del vasto patrimonio que atesora Écija: el cultural, el material y el inmaterial.

Las Jornadas de Patrimonio constituyen, por tanto, uno de los pilares fundamentales dentro de nuestra actividad anual, y son, sin discusión alguna, un punto de referencia dentro de la historiografía de Andalucía. Ayudan a conocer y divulgar, con rigor científico, el rico patrimonio astigitano, otorgando a la ciudad una celebración cultural de altura, un ejemplo que inspira a otras localidades y asociaciones de nuestra naturaleza.

Por todo ello, permítanme felicitar y dar la enhorabuena a las anteriores directivas que apostaron y mantuvieron en el tiempo este proyecto. Gracias a ellos, hoy contamos con un valiosísimo legado. Un fondo documental que el tiempo no dejará de poner en valor, un verdadero regalo cultural único.

Esto nos obliga a seguir siendo incansables en la reclamación de una mayor atención hacia este evento por el que apuestan, además de administraciones públicas como el Excmo. Ayun-

tamiento de Écija o la Diputación de Sevilla, instituciones tan importantes como el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) y universidades como la de Sevilla o la Pablo de Olavide. Agradecemos también a la Fundación del Museo Histórico Municipal de Écija y en especial al Sr. Director del mismo, su hospitalidad.

Y en esa tarea de divulgación, desde la infinita gratitud por su paciencia y su inmejorable trabajo, es imprescindible, en este punto, acordarnos y mandarle nuestro más fraternal abrazo a la persona que regenta la dirección y coordinación de estas jornadas. Hablamos por supuesto de nuestro buen amigo el Sr. D. Antonio Martín Pradas, quien trabaja a lo largo de todo el año para que el éxito en la organización de las jornadas tenga además el regalo que ahora, estimado lector, tiene usted entre sus manos. En su compromiso con su ciudad y en la apuesta por la excelencia lo acompañan la codirectora de las Jornadas, la Sra. Dña. Inmaculada Carrasco Gómez y nuestro editor de cabecera el Sr. D. Juan Jesús Aguilar Osuna.

Por último, y no menos importante, felicitamos a los verdaderos protagonistas de esta XVII edición: los distintos ponentes por la indudable calidad de sus trabajos, que sin duda prestigian el resultado final de las Jornadas. Sus aportaciones desfilan por las siguientes páginas, ayudando a dar luz a una parte importante de nuestro ámbito artístico y artesanal local —si es que pueden diferenciarse ambas—, que salvo honrosas excepciones ha estado demasiado tiempo infravalorado o directamente oculto al gran público

"Textiles, bordados y bordadores de Écija en la Edad Moderna y Contemporánea" es el título de unas jornadas que nos ayudarán a conocer mejor tanto las importantes piezas textiles que atesora la ciudad, como su evolución histórica. Las diferentes ponencias servirán para descubrir los nombres de los artesanos y sus talleres, sus trabajos para el ámbito religioso, cofrade o palatino. Nos permitirán admirar las modernas técnicas de conservación y recuperación de este tesoro patrimonial, que adolece, si no se aplican correctamente, de una extraordinaria fragilidad que nos compromete a su protección integral.

No podemos olvidar que el patrimonio textil, y en particular los bordados religiosos, constituye una de las expresiones artísticas más singulares y ricas de Andalucía. Estas obras no solo desempeñan un papel fundamental en la liturgia de la Iglesia y en la estética de nuestras hermandades y cofradías, sino que también han sido el motor de unos talleres artesanales que, generación tras generación, han mantenido vivas técnicas ancestrales y un saber hacer que son, en sí mismos, un patrimonio inmaterial de incalculable valor.

Conocer y comprender esta riqueza histórico-artística, tan intrínseca a la identidad de Écija, justifica plenamente el sentido de estas XVII Jornadas.

Para terminar, permítanme la pequeña insolencia de recordar lo necesario que es apoyar las distintas iniciativas culturales que se desarrollan desde Amigos de Écija. Necesitamos que se hagan ustedes socios, que colaboren con nosotros. Porque mostrando ese compromiso activo nos alimentan y alientan a seguir trabajando, nos ayudan a corregir errores, forjando el sentido crítico que nos permita elevar el nivel de exigencia que la historia de nuestra asociación, y la de la propia ciudad, nos demanda. Solo así podremos seguir con nuestro último fin que es el conocimiento, la defensa y la conservación de nuestro rico patrimonio.

Que disfruten de estas actas, muchas gracias a todos.

PRÓLOGO

PROLOGUE

Antonio Martín Pradas
Director de las XVII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija

Écija es una ciudad barroca por excelencia, con una economía saneada gracias al ámbito agrícola y ganadero, donde la nobleza se rendía al culto cristiano. En esta ciudad, las parroquias junto a las órdenes religiosas, competían no solo en sus campanarios y torres y en la belleza de sus templos, sino también en adquirir ricos ornamentos para magnificar el rito litúrgico. Dentro de estos templos las hermandades y cofradías también eligieron ricos ropajes de costosas sedas, damasco, tisú, tafetán, terciopelo y telas bordadas, para exhibir sus imágenes titulares. Estas vestimentas, como mantos, sayas, túnicas, etc., eran usadas en las festividades más importantes que se desarrollaban tanto en su sede canóniga como en la estación de penitencia.

Es ahí, en este punto, telas, tejidos, bordados, encajes, adamascados, y sedas, así como a sus artífices, artesanos y artistas, donde queremos hacer hincapié en estas Jornadas, dando a conocer aspectos hasta ahora desconocidos dentro de la historiografía local. Hemos de tener en cuenta que hay publicaciones puntuales sobre el tema, y otras, concretamente una tesis doctoral, que aún no ha sido publicada, sobre los bordados ecijanos. De esta investigación hemos partido para estructurar estas Jornadas y sus nueve conferencias, profundizando en determinados apartados.

Partimos de la premisa de que los ornamentos litúrgicos siempre han tenido, a lo largo de la historia, un papel fundamental dentro del desarrollo de las grandes festividades y ritos solemnes, perfectamente establecidos y protocolarizados dentro de la liturgia.

Es en el desarrollo de esas funciones donde se van a exhibir ornamentos de mayor o menor riqueza, con clara división entre ornamentos ricos o de primera y ornamentos de segunda o de imitación. La documentación en ocasiones es muy clara, bordado en hilo de oro, galón de oro, sobre damasco para el terno rico. En cambio hay otras ocasiones donde se refieren a telas de «holandilla» bordadas con sedas o hilos a imitación de oro y flecos de colores, para economizar el gasto, ya que estas piezas iban destinadas a funciones o ritos secundarios.

En las parroquias los ornamentos se dividían siguiendo el color del año litúrgico, usado por los celebrantes. Así tenemos el blanco, rojo, morado —usado para el Adviento y la Cuaresma—, verde, negro, rosa, azul y dorado o plateado. Son colores con su propio significado, perfectamente estructurados en función de los meses del año y de los ritos litúrgicos de cada momento.

En cuanto a los artífices de estas obras podemos afirmar que, en un principio, son artesanos locales que en el siglo XVII se les denomina «bordadores» pasando, con el paso del tiempo, a ser mencionados como «maestro sastre». Este cambio de nombre se da en otras localidades como Córdoba, Sevilla o el caso, que también hemos estudiado, de Peñaflor (Sevilla).

Las telas son encargadas y compradas, por norma general a mercaderes locales, aunque no faltan encargos a sevillanos o cordobeses, siendo la materia prima de variados tipos y procedencias, desde damasco, seda, tisú o tafetán, a telas de Holanda o de Bretaña. Al mismo tiempo se hacen encargos a maestros sederos, torcedores de hilos, maestros en hacer flecos de oro, encajeros, y en la mayoría de casos a mercaderes de telas y encajes. También se incluyen maestros botoneros, cordoneros y pasamaneros, así como otros elementos necesarios para la confección de los distintos ornamentos.

De forma paralela, jugaron un papel muy importante las costureras, quienes van ganando importancia con el paso del tiempo, concretamente en la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX. En sus manos estaba la labor no solo de remendar o reparar todo tipo de ornamentos, sino también la de hacer hechuras y diseños para otros nuevos, llegando ellas mismas a confeccionarlos. Es ahí donde nos aparece, en algunos casos, el nombre y apellidos de la costurera, añadiéndose tras su nombre «costurera de esta iglesia».

Para el desarrollo de estas jornadas, la dirección se ha puesto en contacto con destacados expertos y técnicos relacionados, de forma directa o tangencialmente, con el tema en cuestión. De ahí que los conferenciantes pertenezcan a diversas instituciones públicas, como la Universidad de Sevilla, Universidad Pablo de Olavide y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Gracias a la colaboración de este grupo multidisciplinar de investigadores y a sus aportaciones hemos logrado conseguir los objetivos marcados, desentrañando una serie de datos y artistas que eran totalmente desconocidos dentro del ámbito de la investigación local y provincial.

Como de costumbre, las Jornadas se dividieron en dos días, dando comienzo la tarde del viernes 25 de octubre. Tras la Presentación de las Jornadas por el presidente de la Asociación Amigos de Écija, la Excma. Sra. Alcaldesa de Écija y el director de las Jornadas, dieron comienzo las conferencias. En este caso, debido a la ausencia del director, se encargó del desarrollo y coordinación de las conferencias nuestra colaboradora, la Dra. Dña. Inmaculada Carrasco Gómez.

En primer lugar, el profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Hispalense, Dr. D. Jesús Aguilar Díaz, ofreció la conferencia inaugural para contextualizar las Jornadas, ofreciendo a los asistentes el hilo conductor sobre la historia y evolución de los tejidos y bordados en el antiguo Reino de Sevilla y su desarrollo en Écija.

A continuación, la profesora del Departamento de Geografía, Historia y Filosofía de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, Dra. Dña. Inmaculada Carrasco Gómez, disertó sobre «Tintes, colores, texturas y hechuras. El tejido en época romana», artículo que se presenta en las Actas junto a la especialista en pintura romana Dra. Dña. Irene Loschi, de la Universidad de Sevilla.

EL sábado 26 de octubre, las jornadas se iniciaron con una ponencia del Doctor en Historia del Arte D. Antonio Martín Pradas, técnico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Aunque no pudo asistir por motivos personales, su conferencia queda incluida en las Actas ya que hizo un profundo estudio sobre los ornamentos, bordadores, sastres, mercaderes de telas, etc., en la iglesia parroquial de Santa Bárbara, actual filial de Santa María de la Asunción, relacionados con los ornamentos de los siglos XVII y XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX.

Dentro de los tejidos, también hay que pensar que la nobleza ecijana encargaba trajes a imitación de los que se exhibían en la Corte, para ir a la moda. En este sentido, la Dra. Bárbara Rosillo Fairén, de la Universidad Internacional de Valencia, expuso su estudio acerca de los tejidos en la nobleza ecijana.

Otro tema de investigación de gran envergadura son los inventarios de ornamentos procesionales que atesoran las distintas hermandades ecijanas. Dentro de este ámbito Borja Atencia Flores, doctorando del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, presentó una aproximación al inventario de los palios y mantos en la Semana Santa ecijana.

Como complemento a los distintos ámbitos que abarcan los ornamentos, se invitó al ecijano D. Jesús Rosado Borja, bordador y restaurador de bordados, quien disertó sobre distintos campos del bordado, aunque declinó incluir su conferencia como artículo en estas jornadas. Por ello, la dirección le encargó a D. Borja Atencia Flores, Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia, una revisión de los trabajos de los bordadores ecijanos del siglo XX, artículo incluido en las presentes Actas bajo el título «Puntadas de tradición astigitana: aproximación a los bordadores ecijanos del siglo XX».

Tras el descanso y almuerzo, las jornadas continuaron a las 16:00 h., con la participación del Prof. Dr. D. Andrés Luque Teruel, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, quien disertó sobre Juan Manuel Rodríguez Ojeda y su obra.

Somos conscientes que los ornamentos son obras de arte muy delicadas, a las que afectan también todo tipo de deterioros. Por ello, invitamos a la Dra. Dña. María López Rey, Conservadora-restauradora de Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, para analizar la problemática de los tejidos y bordados históricos en su conferencia titulada «Conservación de los tejidos y bordados históricos. Una cuestión permanente».

Para finalizar, pensamos que era importante que se conociese en Écija la labor que hace el IAPH en su Taller de restauración de tejidos históricos, de ahí que invitásemos a Dña. Lourdes Fernández González. Restauradora-conservadora del Taller de restauración de Tejidos del IAPH. En este caso disertó sobre la creación del taller, la aplicación de criterios de intervención y la labor desarrollada desde la Institución con una conferencia bajo el título «El taller de restauración de tejidos el IAPH».

Debido a la importancia de estas dos últimas conferencias, las ponentes han preferido unificar sus aportaciones en un único artículo, que aparece en las Actas bajo el título «La conservación de tejidos: una especialidad en auge».

Acto seguido se procedió a la presentación en papel de las Actas de las XVI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija, dedicada a la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y al cierre de las Jornadas.

Las Actas que se presentan incluyen, además, otros artículos que complementan las ponencias anunciadas: El Prof. Dr. D. Jesús Aguilar Díaz, aporta el inventario de ornamentos de la iglesia de San Juan Bautista. Por otro lado, el Director de las Jornadas Dr. D. Antonio Martín Pradas, junto a Adolfo Bardón Martínez, contribuyen a las Actas con un Diccionario de bordadores, sastres y mercaderes de la Parroquia de Santiago el Mayor, así como los ornamentos y sus creadores en la iglesia parroquial de San Pedro de Peñaflor (Sevilla), ofreciendo otros puntos de vista de gran interés.

La publicación de las Actas de las XVII Jornadas representan un nuevo reto y esfuerzo de la Asociación de Amigos de Écija. Sin lugar a dudas, un nuevo logro y fiel resultado de esta plataforma anual, en la que se nos ofrece un ámbito único donde exponer nuevos temas de investigación relacionados con nuestra ciudad y su posterior difusión a través de repositorios como Dialnet, Academia.edu, IAPH, etc.

Para finalizar, queremos dejar constancia de nuestro más sincero agradecimiento a todos los ponentes y a las instituciones que representan y, una vez más, a la Asociación de Amigos de Écija y en especial a su presidente D. Eugenio Benjumea Palomero, así como al resto de su Junta Directiva por demostrarnos cada día su apoyo incondicional, su esfuerzo y entusiasmo.

Queremos terminar este prólogo haciendo una mención especial al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico así como a la Universidad de Sevilla y a la Cátedra del Barroco de la Universidad Pablo de Olavide.

XVII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija

Textiles, bordados y bordadores en la Edad Moderna y Contemporánea de Écija



Fotografía: José María Ojeda Pérez

Palacio de Benamejí
(Museo Histórico Municipal)
Días 25 y 26 de octubre, Écija 2024

Asociación Amigos de Écija — Programa Cultural 2024

ASOCIACIÓN AMIGOS DE ÉCIJA

ÉCIJA AYUNTAMIENTO

CONSIDERACIONES EN TORNO AL ARTE DEL BORDADO EN ÉCIJA (SIGLOS XVI-XVIII)

CONSIDERATIONS ON THE ART OF EMBROIDERY IN ÉCIJA (16TH-18TH CENTURIES)

Jesús Aguilar Díaz
Departamento Historia del Arte
Universidad de Sevilla

RESUMEN

En el presente trabajo realizamos un acercamiento al patrimonio textil y bordado de Écija. Concretamente abordamos algunas consideraciones particulares relativas a los artífices y demás cuestiones en torno a varias de las más notables piezas que se conservan en dicha localidad fechables entre los siglos XVI y XVIII. El interés de esto último recae en la puesta en valor de obras, algunas de ellas estudiadas por primera vez, desconocidas e ignoradas no solo por los estudiosos del tema sino también por el público en general. Con todo ello intentamos y pretendemos contribuir en la protección y conservación de las mismas.

PALABRAS CLAVE

Bordado; Tejido; Écija; Bordadores; Siglos XVII-XVIII

ABSTRACT

In this work, we explore the textile and embroidery heritage of Écija. Specifically, we address specific considerations regarding the artisans and other issues surrounding several of the most notable pieces preserved in the town, dating from the 16th to the 18 centuries. The latter`s interest lies in highlighting Works, some of them studied for the first time, unknown and ignored not only by scholars but also by the general public. Through all of this, we strive and aim to contribute to their protection and conservation.

KEYWORDS

Embroidery; Weaving; Écija; Embroideres; 17th-18th centuries

El gremio de bordadores en Écija

No se ha escrito nada, hasta el momento, sobre la existencia de un oficio o gremio de bordadores en la localidad de Écija, aunque dada la ausencia de estudios sobre el bordado en Sevilla, en general, y Écija, en particular, estas referencias, aún siendo escasas, resultan preciadas y de suma utilidad para los estudiosos y especialistas sobre la sugestiva parcela de las artes ornamentales.[1]

En cambio, si coexistieron numerosos gremios de otros campos artísticos. Baste recordar, por ejemplo, el de carpinteros cuyas ordenanzas estuvieron reglamentadas desde antiguo.[2] Del mismo modo destaca, per se, el de plateros. Sabido es que la constitución del Colegio de Plateros ecijano tuvo lugar en 1786.[3]

En la documentación manejada, a los bordadores también se les denomina "maestros de sastre", sobre todo a los artífices locales. Relacionado con esto último tenemos constancia como en 1751 eran numerosas las personas dedicadas a este trabajo. En el catastro del Marqués de la Ensenada se recoge lo siguiente: "Que los artistas que ai en el Pueblo se declaran con sus utilidades en esta forma. Maestros de sastre Regulan solo en esta clase siete con expresión de quienes son y el Jornal diario de seis reales. Cinquenta y dos oficiales los dos milicianos que utilizan cada día tres reales".[4]

Si tenemos constancia documental de la existencia de alcaldes de bordadores. Las atribuciones de este cargo estaban perfectamente establecidas. Su cometido primordial era el de representar a sus colegas de profesión en las diligencias y requerimientos precisadas ante el ayuntamiento de la ciudad. Además, debía supervisar el conveniente quehacer de la actividad, y ejecutar el examen de los nuevos candidatos.[5]

Entre los numerosos nombramientos de dicho cargo podemos citar: Simón Vázquez (1599, 1601, 1605); Pablo de Velasco (1598, 1601, 1615 y 1622-1625); Agustín Navarro (1604); Pablo Navarro (1608); Melchor Martínez de Osaldun y Simón Vargas (1614); Juan de Velasco (1616); Fernando de Ávila (1616); Francisco Ruiz (1620); José de Salazar (1622) o Gaspar Sánchez (1638).

No obstante, numerosas ciudades españolas, en general, y andaluzas, en particular, contaron con los correspondientes gremios de bordadores. Inicialmente debemos citar el caso de Sevilla, primera urbe donde se organizó la corporación de este oficio.

Fue, en la Baja Edad Media, en 1433 cuando los representantes corporativos legalizaron a los citados artífices a crear sus ordenanzas. El texto se reúne en un compendio de la totalidad de los gremios, mandado a crear por los Reyes Católicos por decreto dictado el 17 de junio de 1502 en Toledo. El 18 de mayo de 1515 se inició su elaboración y se concluyó, cuatro años más tarde, el 18 de agosto de 1519. Fuera de los límites andaluces debemos destacar, por su especial relevancia, el caso de Zaragoza.[6]

---

[1] AGUILAR DÍAZ, Jesús: "La realización de ornamentos litúrgicos en la provincia de Sevilla. Artífices ecijanos de los siglos XVI al XVIII", en *Artigrama*, nº 33, 2018, p. 230.
[2] FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes: *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*. Ayuntamiento de Écija, 1994, p. 34.
[3] GARCÍA LEÓN, Gerardo: *El arte de la platería en Écija (Siglos XV-XIX)*. Diputación de Sevilla, 2001, p. 96.
[4] AGUILAR DÍAZ, Jesús: "La realización de ornamentos litúrgicos en la provincia de Sevilla. Artífices ecijanos de los siglos XVI al XVIII". Op. cit, p. 231.
[5] GARCÍA LEÓN, Gerardo: *El arte de la platería en Écija (Siglos XV-XIX).* Op. cit., p. 32.
[6] AGREDA PINO, Ana María: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres del bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna.* Zaragoza, 2001, p. 16.

Aunque, hasta el momento, no se ha escrito mucho en relación al gremio de bordadores en esta ciudad aragonesa, las pocas referencias obtenidas son de gran valor para el mejor y más profundo conocimiento del mismo. Gracias al testamento del bordador Bartolomé de Villafaña, hemos podido saber que contaban con enterramiento propio en el monasterio zaragozano de San Francisco. Concretamente sus miembros recibían sepultura en la capilla de Santa Ana.[7]

Bordadores

A continuación citaremos a algunos de los artífices que laboraron para nuestra ciudad durante la edad moderna. Para ello nos valdremos de la información recogida en una serie de documentos alusivos a la contratación y ejecución de distintas obras.

Bordadores ecijanos

Entre los autores ecijanos que trabajan en el municipio durante el siglo XVI podemos destacar:

Diego de Palma

En las cuentas correspondientes a la visita canónica de 1556 figura una partida abonada a este autor por valor de 14 ducados, como importe de una palia bordada de oro y plata sobre raso carmesí que realizó para la iglesia de Santa María.[8]

Juan Velasco

Sobre este bordador tenemos constancia que estuvo activo entre 1567 y 1601 y fue padre de Pablo y Pedro Velasco, los cuales desempeñaron el oficio paterno. Entre sus numerosas obras documentadas podemos citar: una cenefa "de imaginería" para una casulla de la iglesia de San Gil en 1567; los palios bordados para San Juan y Santiago en 1585 y 1594 respectivamente; el bordado de un dosel de terciopelo carmesí para el Ayuntamiento en 1592 o la realización de un terno para el convento de Santo Domingo en 1596.[9] En la visita canónica de 1572 se le pagan 10.602 maravedíes, sobre seis ducados que tenía recibidos por el adobo de la cenefa y capa rica para la parroquial de Santa María. Se le abonaron además 799 maravedíes por cuatro varas y media de fleco de oro y seda carmesí para dicha capa, y una onza y dos adarmes de oro y onza y media de seda, 1.417 maravedíes por media vara de nabal y vara y media de anjeo y dos tercias de terciopelo carmesí para la misma capa, etc.[10] Al año siguiente, el 15 de agosto de 1573, se abonaron al citado Juan Velasco, bordador, 6.000 maravedíes a cuenta de la estola que se le había encargado para esta misma iglesia parroquial.[11] Transcurrido un solo año, el 11 de abril de 1574, cobró 1.352 maravedíes por el aderezo de la capa rica, además de lo que ya había cobrado en años anteriores.[12] Y unos días después, el 30 de abril está constatado el pago de 8.000 maravedíes a cuenta del importe de la estola que hacía para el Sagrario de la referida iglesia parroquial astigitana.[13]

Institución *Fernando el Católico* (Excma. Diputación de Zaragoza). Zaragoza, 2001, p. 16.

[7] ÁGREDA PINO, Ana María: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Modera*. Zaragoza, 2001, p. 16.

[8] HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla. Tomo III. Sevilla, 1951. p. 292.

[9] GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII.* Editorial Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura. Sevilla, 2018, p. 577.

[10] HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla. Op. cit., p. 292.

[11] Ibidem.

[12] Ibid.

[13] Ibid.

Pablo de Velasco

En relación a dicho autor se ha encontrado numerosa documentación fechada entre 1598 y 1643, relacionada no solo con su quehacer artístico sino también con cuestiones relativas a su vida. Tenemos constancia que en 1604 se hizo cargo de la realización de dos capas de coro de terciopelo para la iglesia de Santa Cruz, encargo que había rechazado el bordador sevillano Miguel de Peñaranda.[14] Gracias a varias credenciales queda probado que laboró para la iglesia parroquial de San Juan Bautista durante la primera mitad del siglo XVII. De esta forma en la visita de 1628 queda constatado el abono de 1.670 reales por el oro, bordado y terciopelo de unas cenefas bordadas para una capa de terciopelo de florones con casulla y pectoral.[15]

Pedro de Velasco

Entre las obras llevadas a cabo por este nombrar la ejecución en 1596 de un estandarte de damasco verde y un palio de terciopelo rojo para la cofradía de la Vera Cruz del convento de San Francisco.[16]

Simón Vázquez

Gracias al gran número de contratos que existen sobre él y varios nombramientos como alcalde de bordador deducimos que fue un artífice muy valorado. Estuvo activo entre 1592 y 1647. Sobre algunas de sus obras realizadas sabemos que en 1596 acuerda con la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad la ejecución de un estandarte confeccionado en damasco negro, con 109 estrellas bordadas en oro y sendos escudos del Carmen y de San José. Un año más tarde concertó la hechura de una cenefa de terciopelo carmesí para una casulla del colegio de San Fulgencio, de la Compañía de Jesús. Para la cofradía del Ecce Homo de la ermita de Santa Ana pactó en 1603 la elaboración de dos escudos bordados. En el acuerdo se obliga a restar 200 reales del precio final. Por otro lado se conservan varios contratos de aprendices que se comprometieron a formarse en su taller, como los de Francisco Minaya, originario de Medina de Rioseco, Rodrigo Sánchez, natural de Ciudad Rodrigo, o los rubricados en 1609 con Domingo de Aguirre y José de Salazar. Igualmente tenemos constancia de la ejecución de un gran número de obras para las parroquias de Santa María, Santa Bárbara, Santiago, etc. (Fig. 1)[17]

Juan de Carranza

La única noticia que tenemos de él gira en torno al contrato de 1593 para recibir como aprendiz a Bartolomé de Aguilar por un periodo de seis años.[18]

Pablo de Góngora

En 1601 se comprometió a bordar para la cofradía de la Sagrada Columna y Azotes, del convento de la Victoria, un estandarte. Y dos años más tardes está rubricado el contrato donde se obliga a llevar a cabo el mismo tipo de pieza, en este caso para la cofradía de Nuestra Señora de la Piedad, del convento de la Merced Calzada. Se especifica que debe ser realizado en damasco azul.[19]

Sebastián de Riazas

En 1602 se escrituró el convenio para que en su taller comenzara a formar parte como aprendiz durante cinco años Bartolomé Gómez.[20]

---

[14] GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: Écija Artística. *Colección documental siglos XVI y XVII*. Op. cit., p. 577.
[15]HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla. Op. cit., p. 30.
[16] GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: Écija Artística. *Colección documental siglos XVI y XVII*. Op. cit., p. 578.
[17] Ibidem., pp. 575-576.
[18] Ibid., p. 466.
[19]Ibid., p. 498.
[20] Ibid., p. 547.

José de Salazar

Conocemos que se comprometió a reparar un terno de la parroquia de Santiago en 1625[21]

Miguel de Simites

En un contrato fechado en 1630 se constata la ejecución de una manga rica para la parroquia mayor de Santa Cruz junto a Pablo de Velasco. Es muy interesante el símbolo en forma de tijera abierta, referente a su profesión, que aparece debajo de la rúbrica que aparece en uno de sus contratos. (Fig. 2)[22]

Miguel Bacete Checa

La única noticia que poseemos sobre este autor es la restauración que llevó a cabo en 1632 de un terno para la parroquia de Santa Cruz.[23]

Domingo Sánchez

Gracias a un documento de 1628 se prueba que amplió y modificó un frontal de damasco blanco bordado del convento de Santa Inés.[24]

Gáspar Sánchez

Hijo del anterior, bordó una manga para la cruz parroquial y una capa para la iglesia de Santa María entre 1636-1637. Igualmente trabajaría en un frontal para el altar mayor de Santa Bárbara.[25]

Manuel Fernández Botijón

Solamente sabemos de él que contrató durante un periodo de tres años como aprendiz a Antonio de Rocha en 1645.[26]

Juan Gómez Luengo (Fig. 3)

Acerca de este artífice se conoce que en 1682 se obligó a bordar en oro, sobre tela de plata, un frontal. Este sería utilizado en aquellas misas que el conde de Talahú sufragaba en la iglesia del convento de San Francisco.[27] En el documento en cuestión se especifica que debe bordar: "un frontal con sus senefas, de dos baras de largo y bara y quarta de alto, bordado con oro de Milán sobre tela de plata, como se contiene en la memoria que está hecha entre elotorgante y el dicho Andrés Galán. Y que a de tener un escudo de las armas de el dicho señor conde con una imagen en medio de la zenefa y en el canpo que quedare en mediounas ligasas de oro".[28]

Juan Antonio Herrero

También este artífice ecijano trabajó para la iglesia parroquial de Santa María. La documentación es contundente al respecto. El 23 de noviembre de 1714 se le abonaron 957 reales, importe de una capa morada de damasco bordada en sedas y oro. Y al año siguiente, el 22 de febrero, cobró 580 reales por la hechura y bordado de otra capa de damasco verde. Los broches de plata los realizó el maestro platero Andrés Fernández.[29]

---

[21] Ibid., p. 558.
[22] GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII*. Op. cit., p. 566.
[23] Ibidem., p. 458.
[24] Ibid., p. 559.
[25] Ibid.
[26] GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII*. Op. cit., p. 484.
[27] Ibidem., p. 497.
[28] Archivo Protocolos Notariales de Écija. Leg. 2099, ff. 1.080r-v. 26 de Agosto, 1682. Documento publicado en: GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII*.
[29] HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla. Op. cit., p. 292.

Alonso de Trigo Paniagua

Tenemos constancia que en 1725 la iglesia mayor de Santa Cruz se gastó 3.272 reales en un terno de damasco morado realizado por dicho autor. (Aquí debe ir la cita número 33) Un año después está documentado el pago de 744 reales a este por la hechura de dos capas de damasco blanco para el mismo templo.[30]

Antonio de Vargas

Gracias a un recibo firmado en 1739 sabemos que realizó junto a Andrés García cuatro casullas, dos blancas y dos encarnadas, para la parroquia de Santa María. Por este trabajo recibieron 958 reales[31]. De mayor envergadura es el encargo que ambos llevaron a cabo un año después: un terno blanco, cuatro capas de damasco encarnado, dos dalmáticas negras, tres moradas, otras dos blancas, otras dos verdes, dos casullas encarnadas, destinado a la misma iglesia. Por la ejecución de estas prendas se les abonaron 18.737 reales.[32]

Andrés del Trigo

La consulta de la documentación preceptiva dan a conocer algunos datos sobre los compromisos laborales de este autor con las iglesias astigitanas. El 20 de diciembre de 1741 se fecha un recibo donde se corrobora que se le pagaron 4.402 reales por la realización de un terno de damasco blanco y dorado y una casulla más de la misma tela, para la iglesia parroquial de San Juan.[33] Y para la parroquial de Santa María también trabajó. En 1725 llevó a cabo tres casullas de damasco blanco y dos años después un terno de tela morada.[34]

Francisco Reina

Tenemos constancia que en 1745 llevó a cabo para la parroquial de Santa María un terno de damasco de cochinilla compuesto de casulla, dalmáticas y dos capas; una manga morada y otro terno carmesí compuesto de manga, paño de púlpito, frontal, capa, casulla y dalmáticas.[35]

Diego de Aranda

Como la mayoría también sería demandado para llevar a cabo algunas prendas de la parroquial de Santa María. En un descargo del año 1752 figura una partida de 11.167 reales, importe de materiales y hechura de los siguientes ornamentos: Cuatro casullas de damasco blanco, una casulla y dalmáticas verdes, dos casullas de carmesí, una casulla y dalmáticas moradas, dos frontales de damasco blanco y otro verde para el altar mayor, así como otras piezas de menos importancia.[36]

Sebastián de los Reyes

Parra el templo de Santa María ejecutó en 1755 una manga negra por 359 reales y unas dalmáticas de damasco blanco guarnecidas de oro para los acólitos.[37]

Juan Elías Bermuda

Este autor llevaría a cabo una serie de obras para la la iglesia de Santa Bárbara. Así lo prueban las escrituras de fábrica conservadas. El 4 de febrero de 1759, se descargan al mayordomo 471 reales por la hechura de una casulla de raso blanco y otra encarnada de damasco, con cruz blanca.[38]

---

[30] Ibidem., p. 284.
[31] Ibid., p. 292.
[32] Ibid., p. 308.
[33] Ibid., p. 292.
[34] Ibid., p. 292.
[35] Ibid., p. 296.
[36] Ibid., p. 292.
[37] Ibid.
[38] Ibid., p. 303.

Ignacio Borrego

Gracias a un abono de 1.701 reales que se le hace en 1767 al artífice conocemos que llevó a cabo para Santa María: una casulla, dos dalmáticas, estolas, manípulos y paños de cálices, de damasco rosado con guarnición de galón de oro, además de dos casullas de damasco rosado con la cruz blanca y una de laberinto? blanco con la cruz rosada.[39]

Dª Bernarda Riero

De ella conocemos, como única obra realizada en Écija, el bordado del respaldo de los sillones de la parroquia de Santa Cruz en 1775. En la elaboración de estos muebles intervinieron, además, el carpintero Antonio González Cañero y el maestro dorador José López. Para la ejecución de dichas piezas se utilizó madera de caoba y pino de Flandes, terciopelo, comprado en Cádiz y remates y clavos dorados al fuego que se trajeron de Sevilla. El coste total de las mismas ascendió a 5.686 reales.[40]

José Torija

Está comprobado que trabajó para la iglesia de San Gil en el último cuarto del siglo XVIII. En 1778 hizo un terno de damasco blanco, compuesto de casulla, dalmática y paño de cáliz para este templo. Por dicha labor cobró 1786, 2.404 reales.[41]

Juan José Moreno

En la visita de 1786 se abonan numerosas partidas por los materiales y hechura de un terno de damasco blanco, compuesto de capa, casulla, dalmáticas, capas de coro, frontal y paño de púlpito que había realizado dos años antes para Santa Cruz.[42]

Pedro de Orejuela

Gracias a una licencia del señor Provisor de 17 de enero de 1791, tenemos constancia de que llevó a cabo cuatro casullas de damasco blanco con galones de oro, que tuvieron de costo 3.335 reales. Por ello, dio recibo el maestro sastre el 18 de marzo de 1791. El mismo artífice daba otro recibo el 5 de marzo de 1792 que recogían los 889 reales que costaron la hechura de una manga de terciopelo negro. Todas las prendas fueron demandadas por la iglesia de Santa Cruz. [43]

María Navarro.

Es la otra bordadora de la que poseemos algún dato. Concretamente se sabe que realizó un par de dalmáticas para la iglesia de San Juan. El 17 de mayo de 1799 está fechado el documento donde se recoge que recibió 2.500 reales por este encargo.[44]

Bordadores Sevillanos

Leonís Núñez

En cuanto a su quehacer artístico y profesional en la localidad astigitana conocemos documentalmente como el 12 de noviembre de 1558 se comprometió con la iglesia mayor de Santa Cruz para llevar a cabo el bordado de las dalmáticas del terno verde. Asimismo, se obligó a realizar también otras dos para la iglesia parroquial de Santiago. Y por escritura de 19 de noviembre de 1558 se comprometió, además, a ejecutar una casulla bordada "al romano" con cinco imágenes conforme a la que Pedro de Padilla hizo para la iglesia de Santa María de Alcalá de Guadaira.[45]

---

[39] Ibid., p. 301.
[40] FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes: *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*. Op. cit., p. 201.
[41] HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla. Op. cit., p. 301.
[42] bidem., p. 284.
[43] Ibidem.
[44] Ibid., p. 308.
[45] Arch. Prot. Not. de Sevilla. Oficio XVI, Libro 2º de 1558.

Lorenzo de Castellanos

Cabría resaltar como el 22 de marzo de 1560 se comprometió a bordar unas dalmáticas para la iglesia parroquial de Santa María.[46]

Juan Mexía

Según consta documentalmente este bordador sevillano recibió, el 13 de septiembre de 1580, el traspaso contractual de la realización de parte de un magnífico terno que Francisco Trujillo estaba elaborando para la iglesia mayor de Santa Cruz.[47]

Marcos Maestre (Fig. 4)

Este bordador está considerado como el más importante artífice en el siglo XVII en Sevilla.[48] Entre los trabajos que realizó para Écija podemos citar una manga junto a Sebastián Montesinos para la iglesia parroquial de Santa María.[49] Se sabe al respecto que da carta de pago en 29 de abril de 1633 al Mayordomo de la citada iglesia de 10.000 reales por el bordado de esta pieza realizada en terciopelo carmesí.[50]

Asimismo da poder el 3 de agosto de 1629, al citado Sebastián de Montesinos para que cobre del mayordomo de la iglesia de Santiago los maravedíes que importó un velo de cruz que hicieron para dicha iglesia.[51] Entre los años de 1629 y 1630 bordaría un palio rico y la manga para la cruz parroquial para Santa María.[52] En el contrato de este último se recogen las condiciones estipuladas las cuales nos permiten hacernos una idea de las características formales de la misma. Concretamente se apunta lo siguiente: "I es condición que todos los cartones del dicho dibujo an de ir labrados de oro llano; i los gruesos de oro matiçado con sus sedas de matiçes; i algunas ojas de oro llano y las demás de oro enchido con sus bueltas y enbeses, algunas de punto de sedas i otras de oro matiçado, conforme requiere cada cosa; las frutas realçadas de oro i de punto de sedas. I las cuatro retorchas de almendrillas, con sus guardas de dos cordeles i tomiça en medio en disminuición. Todo echo de mui buen oro delgado. I es condición que toda esta obra a de ser bordada sobre lienço i entretallas; i sentar sobre el terçiopelo i perfilar con seda carmesí a punto de ábito. Toda esta dicha obra se a de formar las liseras con trenças de a ocho y diez filas de oro delgado; i los lomos de torçales de a cuatro; i contralisereadas las tablas i cartones de toda la dicha obra. /I es condición que las hojas i todo lo que carga uno sobre otro a de ir resacado de cadenetas de seda".[53]

De nuevo ambos artistas se obligan en 5 de marzo de 1631 a hacer para la iglesia de Santiago una capa, paño de púlpito y frontaleras blancos.[54] En la visita de 1704 queda recogido que se le abonan 7.442 reales por la hechura de un terno blanco para el mismo recinto eclesiástico.[55]

Sebastián de Montesinos (Fig. 5)

Sobre este artista ya hemos facilitado cumplida información al tratar del autor precedente con el que colaboró estrechamente a juzgar por la documentación citada.

---

[46] TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII).* Op. cit., p. 34.
[47] Ibidem., p. 97.
[48] DEL LITTO, Lilia: *El revestimiento de lo sagrado. La obra del bordador Marcus Maestre en Tepotzotlán*. México, 1999.
[49] Ibidem.
[50] Ibidem.
[51] Ibid.
[52] GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII*. Op. cit., p. 511.
[53] A.G.A.S. Justicia, leg. 13004. 1629, noviembre, 26. Écija. Documento publicado en: GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII.*
[54] TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*. Op. cit., ps. 63-72.
[55] HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*. Op. cit., p. 296.

Pedro Sánchez

Son escasas las referencias documentales sobre este artífice hispalense. Hasta el momento, sólo conocemos de él que, a la edad de doce años, entró como aprendiz en el taller del bordador Martín Comares.[56] Por otro lado, además, queda constancia en un descargo de la iglesia parroquial de Santa María llevado a cabo en 1665 en el que se daban por abonados 2.856 reales a dicho maestro por la hechura de un terno de damasco blanco.[57]

Francisco de Trujillo

Este bordador sevillano, a tenor de la documentación existente, realizó un gran encargo para la ciudad de Écija. Se sabe que en 1580 contrató el bordado de un terno blanco para la iglesia de Santa Cruz, compuesto de "cuerpos de asmáticas y casulla y capa y vn frontal" con las siguientes condiciones: "…an de ser bordados todo el romano deste dibuxo sobre razo o damasco y los troncos an de ser de oro llano labrados de una çeda y labores del romano an de ir encordadas… de oro los frutos de çeda del oro an de yr perfilados de tres ylos de oro y las bocas de los troncos de vn torzal y la formación dellas an dir de vna trenza de seys hilos y las (roto) de un torzal redondo de tres hilos ansy mismo an de yr todos los embollones y ataduras de la boca del tronco principal an de yr embutidos los que fueren menester y los demás encordados y labrados de plata las algarrovas an de ser de vn hilo de oro y otro de çeda de color carmesí y lo demás en trenza y trozales redondos donde lo requiere…".[58]

Simón de Trujillo

El 18 de julio de 1580 contrató en 1.100 ducados el bordado de un velo de imaginería para la iglesia parroquial de Santa María.[59]

Córdoba

Luis Florián de Ocampo

La única noticia que conocemos en torno a este artífice es el bordado de dos dalmáticas y una casulla en 1587 para el convento de San Francisco.[60]

Granada

Pedro de Rueda

Solamente está comprobado la ejecución de un terno de terciopelo negro, aderezado con ornatos de terciopelo carmesí bordadas en oro y con elementos de calaveras para el convento de San Francisco.[61] Concretamente en el documento rubricado para tal fin queda especificado algunas cuestiones relativas a la ejecución de las distintas prendas: "que la dicha capa, casulla y almáticas an de llevar guarniçiones de terçiopelo carmesí de dos pelos, y las dichas guarniçiones an / 96v de yr todas bordadas con labores al romano y cuajado de raso dorado, cortado y perfilado de seda y formadas todas las dichas guarniçiones de oro y todo con sus calaveras, peleteadas y luçidas de oro con sus fluecos negros y dorados, todo forrado cunplidamente y hecho conforme a un faldón de a donde se tomó la muestra".[62]

---

[56] TURMO, Isabel: *Bordados y Bordadores Sevillanos*. Op. cit., p. 108.
[57] HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*. Op. cit., p. 284.
[58] TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII).* Op. cit., p. 36.
[59] TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*. Op. cit., p. 44.
[60] GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII*. Op. cit., p. 532.
[61] Ibidem., p. 554.
[62] A.P.N.E. Leg. 582, ff. 96r-99v. 1585, enero, 7. Écija.

Vizcaya

Pablo Valeriano (Fig. 6)

Nacido en la localidad de Orduña en 1569, lo encontramos en 1585 en Écija contratado como aprendiz por Juan Velasco. Sin embargo un año después aparece ligado a la persona de Antón de Écija para: "aprender a cinzelar y aprensar sedas…y practicar el arte de la cirujia". Solamente durante ocho meses llevaría a cabo esto último. Se documentan numerosas obras realizadas para distintas iglesias y varios conventos ecijanos.[63] Entre ellas citar dos dalmáticas para la parroquia mayor de Santa Cruz.[64] En el contrato de estas últimas se dice, en relación a los motivos decorativos, lo siguiente: "Y nos obligamos desde agora a yrlos haziendo los dichos florones en lienzo y darlos asentados en el damasco de las dichas almáticas, por preçio cada florón de nueve reales y medio. Los quales dichos florones nos obligamos de hazer de la misma forma y obra questán hechos los que hizo Pablo de Belasco, bordador, para la casulla blanca rica de la dicha yglesia y con los mismos colores, oro, seda y matizes questán los dichos florones, y a darlos hechos y acavados en toda perfeción a bista de ofiziales que lo entiendan".[65] Estas concretas premisas que en ocasiones aparecen en el documento contractual, nos son muy útiles para poder identificar la prenda en cuestión.

Obras

Siglo XVI

Entre las piezas datables en el siglo XVI hay que citar aquellas que forman parte de un terno conservado en la iglesia de Santa María. Estas están confeccionadas con raso blanco, terciopelo rojo e hilos de oro, plata y sedas de colores. Aunque la encuadramos en esta cronología hay que advertir que debió experimentar modificaciones en el Ochocientos. Están elaborados con hilos de oro y sedas. La dalmática (Fig. 7) posee en las zonas habituales, jabastros, bocamangas, faldones y collarín, fragmentos bordados de la pieza original. El resto corresponde a una adaptación de época posterior. En los jabastros y en la collarada, a lo largo de toda su superficie, discurre un aderezo organizado a través de una serpenteante y áurea línea vegetal acicalada con argénteas hojas. Entre ellos irrumpe el anagrama de María sobre un jarrón de azucenas y abundante ornato vegetal. La zona de las bocamangas queda demarcada por la habitual retorcha de almendrilla. En el interior centraliza el área el citado emblema mariano que está inscrito dentro de una dorada tira circular guarnecida con pequeños óvalos plateados. Dicho distintivo está flanqueado por motivos vegetales compuestos de tallos y flores. Los faldones, también contorneados por la consabida retorcha, poseen la típica decoración al "romano" propia de la época. Este espacio se centra por una compartimentación cuadrangular con los vértices de los extremos ondulados. En el interior de la misma se inscribe una especie de medallón floral. Los laterales del mencionado cuadro se guarnecen con cuatros estructuras a modo de jarrones gallonados. Entre estos últimos surge un incipiente ornato vegetal. Todo ello se acompaña de los zarcillos propios de esta época.

Forma parte del mismo terno la casulla (Figura 8). En las cenefas que decoran este tipo de ornamento litúrgico en esta centuria, se pierde, en la mayor parte de los casos, todo vestigio de la imaginería anterior. Predominan las formas vegetales que campean de una manera libre a lo largo de todo el espacio. La citada banda está bordeada por una retorcha de almendrilla. La que se dispone en la parte del reverso se articula, en esta ocasión, por tres óvalos. El situado en el extremo superior alberga el anagrama de María, elaborado con hilo dorado sobre fondo plateado. Un abeto, confeccionado con hilo de seda de color verde sobre un argénteo fondo, centra la elipse intermedia. Por último, una palmera ejecutada igualmente con áureos hilos se

[63] GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII*. Op. cit., p. 574.
[64] Ibidem., p. 499.
[65] A.P.N.E. Leg. 1199, ff. 85r-89v. 1615, febero, 5. Documento publicado en: GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII*.

ajusta en el medallón inferior. Entre los tres emblemas marianos, de nuevo aparece la consabida ornamentación vegetal compuesta con flores, ramas, zarcillos, etc. Al igual que la dalmática del mismo terno el espacio que circunda a la cenefa o banda central se repleta con agitados tallos que terminan en sinuosas flores.

Siglos XVII y XVIII

De hacia 1600 es el terno morado de la iglesia de Santa Cruz realizado con damasco del mismo color e hilos de oro y sedas de colores. La decoración bordada de la capa pluvial (Fig. 9) se concentra en la gran cenefa que recorre las dos caídas delanteras, bordeando el cuello, y en el capillo. La primera queda ribeteada por la consabida retorcha dorada. Por toda la cinta se despliega una decoración labrada al romano. El adorno está articulado en torno a un eje central, alrededor del cual se ubica una sucesión de roleos y elementos vegetales que envuelven a unos jarrones gallonados con fruta. El conjunto se completa con algunos zarcillos esparcidos por el tejido. La capa posee, asimismo, un broche de plata que cierra la pieza y que está fijado con una faja transversal que engarza las dos aberturas denominada trava. El capillo (Fig. 10) se complementa con una retorcha bordada con flecadura de hilos de seda que lo bordean. El adorno al romano que ocupa este espacio queda centrado por un gran jarrón con gallones, hojas y frutos. Estos últimos están realizados con hilos de sedas de colores. El recipiente se rodea por dos amplios tallos que se retuercen y se unen en su parte superior y terminan en dos vistosas flores. De idénticas características formales y estilísticas son las otras piezas del conjunto.

Muy interesante es el terno de difuntos conservado en la ya citada parroquial de Santa María. Una obra de la primera mitad del Seiscientos confeccionada en terciopelo negro, sedas de color azul e hilo de oro. El ornato de las prendas que lo componen ha sido elaborado por medio de la técnica del bordado sobrepuesto o de aplicación. Los motivos ornamentales quedan perfilados con cordoncillo de hilo de oro y sujetos con puntadas también de hilo de seda el cual sirve, igualmente, para bordar los zarcillos que arrancan de las formas vegetales y para trazar las líneas internas en los elementos decorativos. Por medio de estas últimas se evita la monotonía y la planitud que posee la superficie de la tela aplicada de un mismo color. Se emplean bordados de aplicación en las calaveras, tibias, "redondos" y hojas. Las cenefas de las casullas poseen tres "redondos" en donde se insertan, simétricamente, calaveras en los superiores e inferiores y tibias en el central. Los cráneos son de color blanco. Los orificios oculares y nasales se cubren con tela de color negro y las soturas con hilos dorados y azules. Las tibias se unen con un lazo de color verde formando un aspa. Cada uno de los espacios circulares se complementa con cuatro hojas vegetales doradas y azules, dos a cada lado. Todo se completa con elementos vegetales y zarcillos.

En cuanto a la dalmática (Fig. 11) en el interior de los jabastros se insertan una serie de pequeñas florecillas de color azul bordeadas por un fino hilo dorado. Todas ellas se unen entre sí por medio de ondulantes áureas cintas, circundadas, en esta ocasión por hilo azul. El aderezo se complementa con los típicos zarcillos que salpican el espacio restante. El mismo ornato se hace extensible a la zona de la collarada.

Por otro lado las bocamangas se embellecen con los consabidos tarjetones. El borde de estas estructuras cuadrangulares está recorrido por una retorcha dorada que al igual que las cintas de los jabastros se circunda con un delgado hilo de color azul. Centra la composición un redondo configurado por medio de una ancha banda añil bordeada con hilo de idéntico tono. Dentro de este último se inscriben áureas tibias, entrelazadas en aspa y unidas entre sí por un lazo de seda verde. Esta estructura circular queda traspasada por dos tallos vegetales que terminan en unas ampulosas hojas doradas y azules. El aderezo se sitúa de forma simétrica a ambos lados del mismo. La superficie restante se completa con los sencillos zarcillos que embellecen aún más la pieza.

Los faldones presentan idéntica decoración que las bocamangas, salvando la diferencia de las proporciones. Se organiza el espacio a partir de un redondo similar al comentado ante-

riormente. Dentro del mismo se inscriben las tibias en el anverso y la calavera en el reverso. En esta ocasión la cinta circular es traspasada por ocho tallos vegetales. Este número, para el cristianismo, es el propio de la eternidad que sigue a la vida terrenal.[66] Completa el tarjetón grandes hojas doradas entre las cuales, de nuevo, aparecen los diminutos zarcillos. Como es norma todo este ornamento queda circundado por la habitual retorcha.

Mención especial requiere el collarín de la misma. Este elemento, complemento de la vestidura, como su nombre indica, es una pieza a modo de collar, rematado con cordones y borlas, que se colocan sobre la zona del cuello y de la nuca del clérigo. Dichos componentes de pasamanería podrían derivar de ciertos colgantes y flecos que pendían primitivamente sobre los *clavi*.[67] Este complemento está decorado con un suntuoso jarrón de perfil bulboso y con gallones de color verde, con azucenas, alusivas a la virginidad de María.[68]. De él emergen numerosos tallos y hojas, confeccionados con hilo de seda verde, que sustentan varias flores entre las cuales surgen los ya mencionados zarcillos.

De la primera mitad del Seiscientos es el terno carmesí de la iglesia de Santa Cruz. El mismo ha sido confeccionado terciopelo carmesí, damasco rojo, hilo de oro y sedas verde y azul. Una de las dalmáticas conservadas (Fig. 12) tiene la ornamentación concentrada, como es norma, en los jabastros, que en forma de tirantes recorren su parte anterior y posterior y en los tarjetones de las bocamangas y de los faldones. Unos y otros están delimitados por retorchas melcochadas bordadas en oro. Es muy llamativa la curiosa decoración que posee conformada a base de caprichosas formas geométricas. Los faldones y las bocamangas presentan idéntico ornato. Los motivos "al romano", están centrados por un redondo con el trigrama del Iesú (IHS) en el anverso y una mitra en el reverso. Ambos elementos circulares se rodean con rayos rectos y flameantes. Se trata de un aderezo formado a base de hojas, tallos y zarcillos, cuyas composiciones son de elegante y refinada simetría. Estos bordados seiscentistas siguen fieles a la decoración al grutesco, aunque ahora más estilizada y esquematizada, al tiempo que se tiende a un mayor predominio de los elementos vegetales al desaparecer casi por completo los motivos figurados, como bien muestra esta pieza.

En cuanto a la casulla, (Fig. 13) la ornamentación se dispone, como es habitual, en la cenefa o franja que centra y recorre en sentido vertical su parte anterior y posterior. Justamente dentro de esta cartela se inscribe un corazón atravesado por dos flechas. En la realización de estas últimas también se ha utilizado el hilo de seda verde. Por último, nueve estrellas de seis puntas rellenan la superficie restante. La cenefa se completa con abundante decoración vegetal y con los habituales zarcillos. El lado contrario, el posterior, posee similar aderezo pero con algunas diferencias. En esta ocasión, la franja se articula de forma diferente. En la zona superior queda emplazada una de las cruces comentadas anteriormente. Justamente debajo otra cartela, aderezada con roleos en sus cuatro lados, alberga una mitra. Esta áurea prenda se completa con hilo de seda de color azul. Tres estrellas de ocho puntas rodean la pieza. Le siguen otra cruz y una nueva cartela con un capelo de abad del que penden los consabidos cordones con siete borlones. Completa la cenefa una cruz. Al igual que en delantera, todo queda enriquecido con abundante decoración vegetal y zarcillos. El resultado final, muy simétrico conforme al gusto artístico del momento, presenta recortados y nítidos perfiles.

Fechable en la primera mitad siglo XVII es una manga procesional de la iglesia de Santa María (Fig. 14). Los materiales utilizados en su confección son el terciopelo negro y el hilo de oro. Entre los tipos de puntos utilizados en su ejecución advertimos los denominados "setillos" y "empedrados". La pieza está dividida en tres segmentos: el intermedio se ornamenta con cuatro grupos independientes pero con idéntica estructura. Cada uno de ellos se organiza por medio de un grueso tallo, con grandes hojas, que se enrosca y adopta un perfil circular. A él se entrelazan otros tantos más delgados repletos de hojas y cinco flores. Todos forman sendos conjuntos de gran plasticidad. Las dos "cenefas" que flanquean la franja central están

[66] Ibidem., p. 302.
[67] ÁGREDA PINO, Ana María: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII.* Op. cit., p. 256.
[68] FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., p. 210.

delimitadas por unas cintas compuestas por "ces" contrapuestas enlazadas a un cordón. Estos espacios poseen la misma decoración que la zona central. Por último el ribete inferior se completa con una tira de flecos dorados. Se podría tratar de la prenda contratada en 1633 por Marcos Maestre y Sebastián Montesinos, aunque en la documentación se especifica que se debió realizar en terciopelo carmesí.

Dignas de destacar son aquellas obras conventuales que sobresalen por su brillante calidad artística. Asimismo resulta de mucho interés el hecho de que la gran mayoría de ellas son unas auténticas desconocidas para el público en general y los estudiosos del tema.

Entre ellas debemos hacer mención varias piezas correspondientes a un hábito depositado en el convento de Santa Florentina que en origen vestía una imagen de San Vicente Ferrer que se encuentra en el antiguo convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija fechable en la segunda mitad del siglo XVII. Dichas prendas están realizadas en terciopelo negro y bordadas con hilo de oro, lentejuelas e incrustaciones de cristales.

En la segunda mitad del Seiscientos el bordado se va a caracterizar por el aumento de dimensiones de los temas, las grandes flores y hojas de apariencia carnosa, las frutas, pájaros, caracoles y mariposas. Técnicamente hay que considerarlos inferiores a los de otras épocas, pues las puntadas son mucho más largas, y el conjunto menos delicado. Sin embargo, lo que perdieron en finura lo ganaron en vistosidad. Estas características formales del bordado de la segunda mitad del siglo XVII lo podemos apreciar en la pieza que analizamos.

Entre las piezas que lo conforman destaca la capa (Fig. 15). La lujosa y áurea ornamentación bordada invade prácticamente toda la superficie del terciopelo negro de esta. En la parte delantera advertimos una mezcolanza de vistosos tallos vegetales, onduladas cintas, carnosas flores y grandes hojas de acanto. Dichos elementos se mezclan consiguiendo una sugerente y abigarrada composición que hace que consiga un lujoso aspecto. Este grueso bordado se completa con pequeñas florecillas y cristales de color azul. La anchurosa y solemne cenefa que acicala el reverso de tan opulento vestido, a juego con los bordados de la zona delantera, responde a las mismas características técnicas y formales.

Por otro lado nos encontramos con la capucha (Fig. 16) que se confeccionó con los mismos materiales a los que hay que sumarle el damasco blanco e incrustaciones de cristales de colores. El borde de la misma está subrayado por una delgada cinta de perfil sinuoso que recorre todo el ribete de ella. Un eje central divide el aderezo en dos partes iguales. A cada lado de éste se ordenan gruesos y sugestivos tallos vegetales que se entrelazan con opulentas flores. La expresada riqueza ornamental queda apoyada por pequeñas mariposas, habituales en el exorno de las prendas realizadas en este momento cronológico.

En el mismo cenobio se conserva otras prendas que forman parte de un hábito de Santa Florentina, fechables en la primera mitad del Setecientos. Los materiales empleados en su elaboración son la seda blanca, hilos de oro y plata y piedras de colores. Se han utilizado algunas técnicas como setillos, empedrados, oro llano, bordado en realce e incrustación de cristales y piedras. El escapulario (Fig. 17) queda delimitado por una cinta dorada, a modo de retorcha, engalanada por una serie de piedras verdes y blancas que se alternan a lo largo de toda la superficie. El interior se articula en torno a cuatro espacios. En la parte superior, en un pequeño tondo, se inscribe el escudo de la Orden Dominica. Este está circunscrito por llamativos y ricos elementos vegetales. Debajo del anterior sobresale una especie de corona vegetal acicalada con las mismas piedras que veíamos en los bordes de la pieza. Flanqueando este elemento decorativo se sitúan sendos tallos vegetales coronados por dos flores cuadrifolias. Justamente en la zona inferior de este emerge un medallón con forma de flor al que se le añade piedras verdes y blancas engarzadas alrededor de suntuosos hilos de oro. El conjunto se completa las correspondientes hojas que, a su vez, se adornan con nervios configurados por medio de hilos plateados. Justamente debajo se dispone otro elemento decorativo adornado con las consabidas piedras polícromas que hemos citado. Las mangas poseen idénticas características formales, decorativas y técnicas.

A finales del siglo XVIII podemos encuadrar el terno grana de la parroquial de Santa María. Los materiales utilizados en su confección son el damasco rojo e hilos de oro y sedas de colores. La nota más destacada en los bordados de la segunda mitad de esta centuria es la aparición en ellos de la decoración de tipo rocalla, con la consiguiente asimetría en la colocación de los adornos. Sin embargo, como el arte del bordado es muy apegado a sus tradiciones, existe una marcada resistencia a abandonar la estructura clásica de las prendas. En las dalmáticas de finales del Setecientos aunque se borda toda su superficie por igual, como sucede en la pieza que analizamos, siempre queda algo, un bordado a modo de cintillas de oro, por ejemplo, que marca el espacio que corresponde a los faldones, jabastros, etc. El aderezo bordado de este ejemplo ecijano (Fig. 18) cubre por completo el damasco rojo. No obstante, quedan delimitadas las zonas más importantes como son los jabastros, las bocamangas, y los faldones. De esta forma, se logra la apetecida sensación de fastuosidad en el adorno de estas prendas litúrgicas, conforme al dictamen estético de la época. Tanto los jabastros como las partes que delimitan los faldones y las bocamangas quedan organizadas por medio de sucesiones de rocallas acicaladas en su interior con un enrejado y elementos vegetales. Los primeros se completan con sendas cruces de malta que cuelgan de los mismos. Entre los dos tirantes se inscribe un rico y suntuoso ornato compuesto, simétricamente, por medio de tallos, flores y hojas que se entrelazan consiguiendo un espléndido resultado.

En cuanto a las bocamangas, la decoración gira en torno a otra cruz de Malta que centra la composición. Esta última queda rodeada por un exuberante entramado de motivos vegetales, de compleja y sinuosa composición, que se completa con dos ricas y llamativas flores. En los faldones, dentro de esa "cadena" de rocallas que a modo de retorchas delimitan el espacio, centra la estructura, como ocurría en las bocamangas, una cruz de Malta. Dicho emblema está envuelto por una abigarrada y simétrica composición vegetal, construida por medio de un complejo y bello entramado de tallos, hojas y llamativas flores. Por último, el collarín también posee idéntica ornamentación. En el centro del mismo se sitúa una gran flor alrededor de la cual se disponen, entrelazados, hojas, tallos y pequeñas florecillas.

La casulla (Fig. 19) del mismo conjunto posee idénticas características materiales, formas, técnicas y decorativas. La vestimenta sagrada que nos ocupa, como veíamos en la descripción anterior, queda delimitada perimetralmente por una sucesión de rocallas que semeja a una retorcha con idéntico adorno de enrejado y elementos vegetales. Dicho ornato aparece igualmente en la zona central para demarcar la cenefa que recuerda a las de imaginería de épocas pretéritas. En la parte superior de esta última, tanto en la zona delantera como en la trasera, se dispone una Cruz de Calatrava envuelta en un movido tallo vegetal. El espacio restante lo inunda un ancho y frondoso tronco del cual emergen opulentas y sugestivas flores y capullos, entrelazados entre un sinuoso follaje. De esta forma, se consigue un esplendente y sugestivo resultado. Todo el tejido se completa con abundante aderezo compuesto a base de ondulados tallos, hojas y flores, que se entretejen en una cascada continua. Así, el total resultante, bastante recargado y vistoso, consigue la apetecida belleza ornamental de la prenda litúrgica que catalogamos.

Sillones eclesiásticos

Datables en el siglo XVIII son una serie de sillones eclesiásticos que forman parte del mobiliario de las iglesias ecijanas. Hay que tener en cuenta que en la elaboración de estos participan distintos trabajos artísticos como el de la madera y el bordado. Ambos se unen dando como resultado obras de indudable valor.

En cuanto a los asientos ubicados dentro de las iglesias parroquiales hay que señalar, entre los más destacados, los tres sillones destinados al altar mayor para uso de los celebrantes. El que se utiliza con más frecuencia es el derivado del "frailero", término éste moderno que, en la documentación de la época, aparece como "silla de brazos" o "silla de Moscovia" cuando la tapicería del mismo es de cuero.[69]

[69] FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes: *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*. Op. cit., p. 199.

En Écija hay un número considerable de estas piezas, donde se observa la evolución de las mismas a lo largo del siglo XVIII. Esta transformación se aprecia principalmente en la sustitución de las patas prismáticas por elementos torneados o labrados, unidos por chambranas; y los brazos cambian su rigidez por una suave ondulación terminada en una voluta, cada vez más voluminosa. Los respaldos son más altos, algo inclinados y se rematan por un copete que alcanza en algunos ejemplares grandes cotas de barroquismo. Este recargamiento lleva en ocasiones a renovar viejos sillones, colocando en el respaldo altos copetes sobrepuestos con temas de rocalla.[70]

Un problema con el que nos encontramos al analizar estos suntuosos muebles es que muchos de ellos han sufrido sustanciosas modificaciones para adaptarlos al gusto estético imperante en cada momento. Estos cambios ornamentales, en ciertas ocasiones, dificultan la datación exacta de la pieza.[71]

Podemos destacar en primer lugar los pertenecientes a la iglesia de Santa María. Cada sillón en sí está compuesto por el respaldo y el asiento forrados en terciopelo. Asimismo poseen un alto y elevado copete, de formato triangular, compuesto a base de carnosas hojarascas y roleos de líneas muy movidas. Los brazos son ondulados y las patas rectas. El respaldo es donde se encuentra la parte bordada en hilos de oro. El grueso de la decoración queda inscrita en una especie de retorcha que bordea todo el rectángulo. En el interior, circundando el contorno interno, se dispone una amplia cenefa con motivos vegetales y florales. El monograma de María coronado centra la vistosa composición. Conocemos como el 10 de julio de 1733 se le pagaron al maestro carpintero Alonso Tejero 637 reales por la ejecución de tres sillas de nogal para el presbiterio. De ellos 215 fueron para el citado artífice. El coste total de los muebles ascendió a 3.890 reales.[72]

Muy interesantes son los que se conservan en la parroquial de Santa Cruz (Fig. 20). Se componen por un alto remate bordeado por rocalla de ondulantes y movidas formas. Dentro del mismo se inserta la Santa Cruz flanqueada por dos cipreses. Los brazos son sinuosos y con sendas volutas en sus extremos. Y se complementan, en la parte inferior, con unas tallas doradas también de rocalla. Por último las patas y chambranas poseen unos perfiles muy recortados y serpentinos. De esta forma insiste en el dinamismo propio del estilo rococó.

El ornato bordado con áureos hilos que se dispone sobe el terciopelo del respaldo queda delimitado por una amplia cenefa compuesta a partir de elementos vegetales. En el centro se inscribe un tondo rodeado por el mismo aderezo con la representación de un ciprés.

Documentalmente se sabe que el coste total de los sillones de esta parroquia ascendió a 5.686 reales y en dicha cantidad se incluía el valor de la madera de caoba y de pino de Flandes, así como el terciopelo, comprado en Cádiz junto al bordado, el dorado y estofado de los espaldares. Los remates y clavos se trajeron de Sevilla.[73]

De finales del mismo siglo son los pertenecientes a la iglesia de San Juan (Fig. 21). Cada mueble se compone de un alto copete articulado por medio de la rocalla. En el interior del mismo se dispone la imagen del Cordero Místico sobre el Libro de los Siete Sellos. Al igual que el anterior ejemplar la parte bordada en hilos de oro se concentra en el respaldo de terciopelo granate. Este último queda rodeado por una cenefa de madera de perfiles sinuosos. Los brazos son ondulantes y tienen como base sendos mascarones. Por otra parte, tanto las patas como los chambranes poseen los mismos perfiles movidos.

La composición del respaldo queda centrada por una cruz de San Juan. Dicho emblema está totalmente rodeado por una red vegetal de movidos y sinuosos tallos y flores. Todos ellos se entrelazan de forma asimétrica consiguiendo una acertada composición, muy propia de

[70] Ibidem., ps. 199-200.
[71] Ibid., p. 200.
[72] Ibid., p. 212.
[73] Ibid., ps. 200-201.

las postrimerías del Setecientos (Fig. 22). El reconocido bordador ecijano Jesús Rosado, junto a la escuela taller San Juan, fueron los encargados de su restauración en el año 2003. Según el maestro, las alumnas realizaron el trabajo de forma muy aceptable. La mayoría de ellas siguen laborando en el obrador de tan afamado artífice.

En relación a estos, la gran especialista en mobiliario litúrgico Mercedes Fernández Martín afirma lo siguiente: "Al contrario de lo que ocurre con otros sillones de las mismas características, la parte posterior aparece también tallada con registros mixtilíneos y policromada con los perfiles en dorado. Es indudable su calidad y la maestría de su autor que hacen del conjunto uno de los más logrados en este tipo de muebles, no teniendo parangón con otros coetáneos del resto de la península".[74]

Muy similares a estos son los de las parroquiales de Santiago, Santa Bárbara o los desaparecidos de la Victoria (Fig. 23).

[74] Ibid.

Ilustraciones

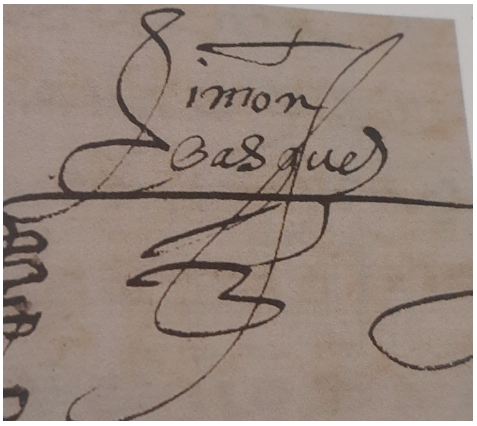


Fig. 1
Rúbrica de Simón Vázquez. Fuente: GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII.*, p. 575.

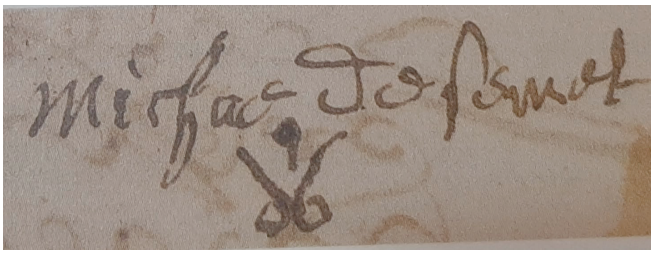


Fig. 2
Rúbrica de Miguel de Simites. 1630. Fuente: GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII.*, p. 566.

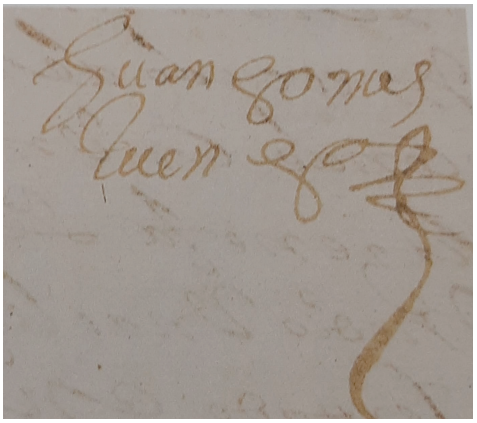


Fig. 3
Rúbrica de Juan Gómez Luengo. 1682. Fuente: GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII.*,p. 497.

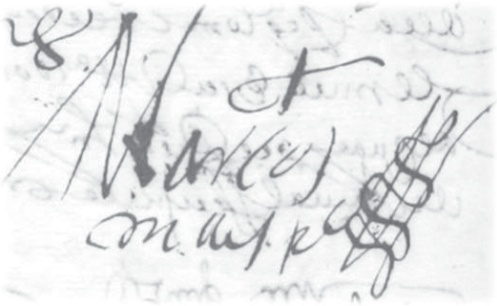


Fig. 4
Rúbrica de Marcos Maestre.
Fuente: Elaboración propia.

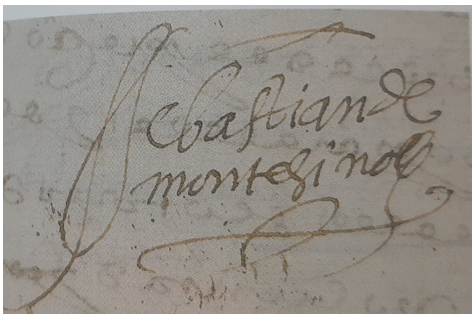


Fig. 5
Rúbrica de Sebastián de Montesinos: Fuente: GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina*: Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII.*, p. 527.

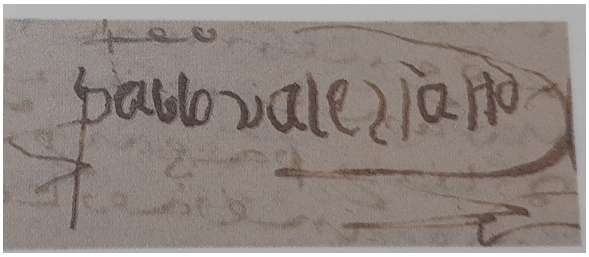


Fig. 6
Rúbrica de Pablo Valeriano. Fuente: GARCÍA LEÓN, Gerardo. MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija Artística. Colección documental siglos XVI y XVII.*, p. 574.



Fig. 7
Terno blanco (Dalmática). Iglesia de Santa María. Siglos XVI-XIX. Fuente: José María Arroyo.



Fig. 8
Terno blanco (Casulla). Iglesia de Santa María. Siglos XVI-XIX. Fuente: José María Arroyo.



Fig. 9
Terno morado (Capa Pluvial). Iglesia de Santa Cruz. Hacia 1600. Fuente: José María Arroyo.



Fig. 10
Terno Morado (Capillo). Iglesia de Santa Cruz. Hacia 1600. Fuente: José María Arroyo.



Fig. 11
Terno de difuntos (Dalmática). Iglesia de Santa María. Primera mitad siglo XVII. Fuente: José María Arroyo.



Fig. 12
Terno carmesí (Dalmática). Iglesia de Santa María. Primera mitad siglo XVII. Fuente: José María Arroyo.



Fig. 13
Terno carmesí (Casulla). Iglesia de Santa María. Primera mitad siglo XVII: Fuente: José María Arroyo.

Fig. 14
Manga procesional. Iglesia de Santa María. Primera mitad siglo XVII. Fuente: José María Arroyo.





Fig. 15
Hábito de San Vicente (Capa). Convento de Santa Florentina. Segunda mitad siglo XVII. Fuente: José María Arroyo.



Fig. 16
Hábito de San Vicente (Capucha). Convento de Santa Florentina. Segunda mitad siglo XVII. Fuente: José María Arroyo.



Fig. 17
Vestido de Santa Florentina (Escapulario). Convento de Santa Florentina. Primera mitad siglo XVIII. Fuente: José María Arroyo.



Fig. 18
Terno grana (Dalmática). Iglesia de Santa María. Hacia 1800. Fuente: José María Arroyo.



Fig. 19
Terno grana (Casulla). Iglesia de Santa María. Hacia 1800. Fuente: José María Arroyo.

Fig. 20
Sillones eclesiásticos. Iglesia de Santa Cruz. Antonio González Cañero (madera); Dª Bernarda Riero (bordado); José López (dorado). 1733. Fuente: Francisco Reina Chía.





Fig. 21
Sillón eclesiástico. Iglesia de San Juan. Finales siglo XVIII. Fuente: Julio Ojeda.



Fig. 23
Sillón eclesiástico. Iglesia Ntra. Sra. de la Victoria (Desaparecido). Primera mitad siglo XVIII. Fuente: Fototeca Universidad de Sevilla.



Fig. 22
Sillón eclesiástico (detalle). Iglesia de San Juan. Finales siglo XVIII. Fuente: Julio Ojeda.

TINTES, COLORES, TEXTURAS Y HECHURAS: EL TEJIDO EN ÉPOCA ROMANA. LA COLONIA *AUGUSTA FIRMA ASTIGI* COMO MARCO

DYES, COLORS, TEXTURES, AND PATTERNS. WEAVING IN ROMAN TIMES. THE *AUGUSTA FIRMA ASTIGI* COLONY, AS A FRAMEWORK

Inmaculada Carrasco Gómez
Universidad Pablo de Olavide
Irene Loschi
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El punto de partida del presente trabajo se enmarca en lo que en los últimos tiempos se ha dado en llamar la "arqueología textil". En ella se estudian, a partir de los restos arqueológicos encontrados en las excavaciones, las fibras (tanto animales como vegetales) empleadas en la confección de ropa, así como su procedencia, las técnicas y herramientas utilizadas en su procesamiento y los colores aplicados. Las fuentes epigráficas e iconográficas, tanto en escultura como pintura, mosaico y otros soportes, también han sido una fuente de información fundamental que nos habla de vestimentas, pero además nos remite a los ciclos de la vida, a las diferencias en el vestido entre hombres, mujeres y niños; a las diversas disposiciones legales y, además, a redes de producción, comercio y distribución de productos que, en muchos casos, son raros, exóticos y caros.

PALABRAS CLAVE

Tejido; Color; Lavado; Teñido; Tecnología antigua; *Hispania*.

ABSTRACT

The starting point of this work is framed within what has recently been called "textile archaeology." It studies, based on the archaeological remains found in excavations, the fibers (both animal and vegetal) used in the manufacture of clothing, as well as their origin, the techniques and tools used in their processing and the colors applied. Epigraphic and iconographic sources, including sculpture, painting, mosaics, and other supports, have also been a fundamental source of information that tells us about clothing, but also refers us to the different cycles of life, the differences in dress between men, women, and children; the various legal provisions and additionally to the networks of production, trade, and distribution of products that, in many cases, are rare, exotic, and expensive.

KEYWORDS

Fabric; Color; Laundry; Dyeing; Ancient technology; *Hispania*.

Introducción

El tejido ocupa, como materia prima, un papel central y fundamental en la cotidianeidad de la sociedad romana. No en vano el tejido se utiliza, además de para la vestimenta o la decoración de la casa, en multitud de espacios, actividades y quehaceres cotidianos: se introducen telas entre las cuadernas de las naves romanas que después se calafateaban, o para sellar herméticamente los tapones de las ánforas en sus travesías por el Mediterráneo; igualmente se usaba el lino o el cáñamo para proteger las armas, remitiendo por ejemplo a las protecciones internas de los escudos utilizados por las legiones romanas.

Aunque históricamente se ha querido ver en la matrona hilando como un modelo de virtuosismo y feminidad y un símbolo de las tradiciones romanas, no es menos frecuente, sobre todo entre la alta sociedad, la compra de lujosas telas y raros y exóticos tintes de colores procedentes no sólo de todo el arco mediterráneo (lana hispana o lino egipcio) sino también sedas chinas, o numerosos tintes de raros colores procedentes de la India, Arabia o Anatolia, costumbre que se inicia a comienzos del Imperio y que pronto se convierte en un poderoso motor económico, aunque no por ello estuvo exento de crítica. De hecho, el propio Augusto solo vestía túnicas y mantos de lana confeccionadas por su mujer Livia, su hermana Octavia, su hija Julia o sus nietas, y la relajación de las costumbres de las matronas romanas fue objeto de furibundas críticas por parte del agrónomo Columela, por poner un ejemplo de todos conocido:

> *"Pero ahora que la mayoría de las mujeres están entregadas al lujo y a la ociosidad, de tal manera que ni aún, se dignan tomar el cuidado de preparar la lana y hacerla hilar y tejer, y les molesta llevar vestidos de telas hechas en casa, al paso que arrastradas por una perversa pasión sacan de sus maridos, a fuerza de halagos, otras más exquisitas que compran por una excesiva suma de dinero que se lleva casi todas sus rentas, no es maravilla que les fatigue el cuidado del campo y de los instrumentos de la labor, y que tengan por una cosa molesta el estar unos pocos días en la casería"*[1] (Fig. 1 y Fig. 2).

Entendiendo que en la vestimenta se reconocen los rasgos identitarios de una persona, que refleja su estatus social y económico y sus referentes religiosos o políticos, su género, esa imagen de *otium*, de *luxuria* que ofrecen las mujeres vestidas con las telas y los colores exóticos procedentes de Oriente, contrasta con la imagen de las matronas hacendosas, austeras, humildes y modestas, al no ceder éstas a la ostentación en el vestir. No en vano, las primeras representaciones de la Anunciación, dentro del ciclo narrativo de la Redención en el arte bizantino o copto —iglesia de los Arcángeles en Zemo Krichi (Raca, Georgia), Hagios Christos (Verria, Grecia), Monasterio de los Sirios (Wadi al-Natrun, Egipto) o los ciclos de la Iglesia de San Jorge (Kubonobo, Macedonia) y de los Santos Nicolás y Pantelemón (Bojana, Bulgaria)[2]—, representa a la Virgen María con el huso y el cesto de púrpura, símbolo de su virtud y pureza. (Fig. 3).

Reconstruir los significados y el uso de los colores es un problema complejo, que necesariamente tiene que resolverse a través de un estudio multidisciplinario[3] protagonizado por: la arqueología de la producción y de los procesos tecnológicos; el estudio de los materiales utilizados, su composición, procedencia y comercialización; la geografía económica del sector; la psicología y percepción del color que ayudan a comprender los propósitos sociales asignados a cada uno de ellos; y por último el análisis filológico de las fuentes literarias antiguas[4].

---

[1] Columela, *Los doce libros de la agricultura*, XII, Prefacio.

[2] https://www.investigart.com/2021/04/20/la-anunciacion-durante-la-alta-edad-media/ (consultado 04/04/2025)

[3] Se enmarca dentro de lo que se ha venido a llamar "arqueología textil". Véase al respecto Tellenbach, M. (2014): "Sobre vestimenta e identidad en el Imperio romano: el proyecto Dressid y su proyección en la investigación europea", *Saitabi* nº 64-65, pág. 37-51.

[4] VICARI 2001: III.

Fuentes arqueológicas, epigráficas y literarias: expectativas vs realidad

Todo ello tiene que asociarse a los hallazgos producidos en los contextos arqueológicos, sean elementos artesanales (decoraciones pictóricas y musivas), arquitectónicos, de producción (piletas para el teñido en las *fullonicae*, minas de extracción de minerales, lugares de pesca, marcas de producción o de impuestos del Imperio), u objetos de uso cotidiano (cerámica, prendas, tejidos, telares y pesas) (Fig. 4).

La arqueología de la producción y de los procesos tecnológicos ha avanzado mucho, en estas últimas décadas, en lo referente al estudio de los elementos compositivos de la pintura mural antigua[5]; el análisis químico-físico de los áridos que componen los morteros de revestimiento de la pared y de los pigmentos utilizados, ha proporcionado informaciones importantes no solamente sobre los materiales, sino también sobre las técnicas y los tiempos de realización.

La visión de un color, como factor biológico, es diferente con respecto a la percepción de esa misma tonalidad, siendo esta última una codificación cultural derivada del propio significado que se le da a ese pigmento en un determinado espacio geográfico e histórico.

Muchos autores que se ocupan de química, arte, psicología y filosofía[6] han tratado el problema de la percepción de los colores desde la antigüedad para comprender cómo las condiciones geográficas, históricas y el ambiente cultural ha cambiado el concepto, la idea, la función, los términos lingüísticos y la posición de un color en la sociedad[7].

En época romana existía una ética del color que determinaba la función y el uso de cada pigmento, fuese para pintura mural, cosméticos o para teñir los tejidos (Fig. 5). Los colores influían moral y éticamente, convirtiéndose en un arma en la competición social caracterizando la expresión y la impresión que el sistema tenía de la persona que los utilizaba[8]. Y tanto es así que el uso de un pigmento, de un material o de un elemento decorativo en concreto ayuda a discernir entre un estatus elitista o uno más pobre, elementos fundamentales para poder comprender la condición socioeconómica de los comitentes, al igual que en las viviendas, donde se utiliza la pintura mural para enfatizar la diferenciación jerárquica entre los espacios[9], sobre todo entre áreas serviles y no serviles[10].

Si para los pigmentos utilizados en la producción pictórica antigua y romana tenemos muchos datos procedentes de cada provincia del Imperio (Fig. 6), no se puede decir los mismo de los tintes y de los tejidos, siendo los soportes hallados en la mayoría de los casos solamente en contextos arqueológicos privilegiados: con ausencia total de oxígeno y de humedad como es el caso de las ciudades vesubianas[11], en ámbitos desérticos como Egipto o en ambientes acuáticos como en Inglaterra[12] y Escandinavia[13] Estos contextos arqueológicos han permitido la conservación del soporte (tejido) y, al menos parcialmente, de las partículas características de los tintes que se adhieren a las fibras textiles[14].

---

[5] Desde la década de los 70 con la publicación de Selim Augusti (AUGUSTI 1967) con una mayor presencia de estudios a partir de 1990. Ya en el nuevo milenio, gracias a los precios más accesibles, los nuevos hallazgos se estudian desde el punto de vista químico también.

[6] Hooke, Huygens, Goethe, Newton, Eco y Gage, entre otros. A ellos se añaden arqueólogos como Guineau, Delamare que han estudiado la gama de los colores basándose en su composición química.

[7] BRADLEY 2009: 27-29.

[8] Ibid.: 127..

[9] Las áreas funcionales como cocina, corredores, letrinas, pórticos, criptopórticos, se pintaban con sistemas decorativos simples y repetitivos y con colores económicos (blanco de cal, ocre rojo, ocre amarillo).

[10] WALLACE-HADRILL 1988; ALLISON 1992.

[11] MÉDARD, BOGARD y MOULHERAT 2011.

[12] WILD 2011.

[13] VICARI 2001: 10.

[14] WILD 2004: 23.

Muchas investigaciones arqueológicas realizadas en las provincias del Imperio romano han documentado espacios de producción del sector textil, siendo de especial relevancia las *fullonicae* y *tinctoriae* de Pompeya, Ostia y Roma, por ser las más extensas e importantes. Dentro de las *officinae* fueron documentados utensilios para cortar, teñir, prensar, hilar, etc., fundamentales para conocer el *instrumentum* necesario para llevar a cabo las diferentes fases de trabajo y para discernir las funciones de cada espacio detectado (Fig. 7)[15].

La poca información proporcionada por la arqueología es debida a la escasa cantidad de los hallazgos producidos en una zona geográficamente reducida que no cubre las necesidades estadísticas para un estudio completo. Y no solo eso, la metodología obsoleta de recogida de datos y excavación, en muchos casos no estratigráfica[16], impone ser cuidadosos a la hora de interpretar las informaciones proporcionadas por las estructuras detectadas. A esos factores, ya importantes, se suma la dificultad relacionada no solamente con el estado de conservación de las prendas o de los tejidos, sino también de los proprios tintes, que pueden sufrir importantes alteraciones según el tipo de sedimento que los cubre (ambientes oxidantes o reductores, presencia de sustancias tánicas, trazas de elementos metálicos, etc.).

Los análisis físico-químicos permiten individualizar las moléculas producidas por la alteración de las sustancias colorantes incluso en pequeños fragmentos de tela, proporcionando informaciones sobre el uso de plantas, materiales naturales y orgánicos en el proceso de teñido (Fig. 8).

Otros datos proceden de las fuentes literarias antiguas (Estrabón, Plinio el Viejo, Catón, Cicerón, Varrón, Columela)[17] que explican de manera bastante exhaustiva los procesos de producción del tejido, lavado y prensado, de los materiales colorantes y mordientes utilizados en el teñido, de su procedencia, comercio y conservación, además de las tipologías de *officinae* que se repartían las diferentes fases o etapas de la producción.

Una fuente más reciente, pero fundamental para comprender la importancia y extensión de la industria textil en el mundo romano, es el Edicto de Diocleciano o *Edictum De Pretiis Rerum Venalium* del 301 d. C., base reguladora de los precios de todos los productos comercializados por el Imperio para evitar la inflación derivada de las acuñaciones de moneda de baja pureza a gran escala. En este documento, se registran los precios de las prendas, de la lana, del lino, de los contratos y salarios de los *fullones*, de los tejedores y bordadores.

Otras informaciones proceden de las Atelanas, comedias teatrales de época republicana ambientadas entre los artesanos y mercantes, algunas trataban incluso de la industria textil[18].

Finalmente, la amplia documentación epigráfica latina, en particular en lo referente a las inscripciones funerarias (Fig. 9) proporciona datos, aunque parciales[19] sobre los operarios que trabajaban en la producción y comercialización de los tejidos, de su cualificación o rol en la cadena industrial (*vestiarius, sagarius, lanarius, purpurarius*, etc.); de los *collegia*[20] (corporaciones de artesanos), de los vendedores y de los edificios para la producción, el almacenamiento o la venta.

El estudio de las fuentes antiguas, epigráficas y literaria, plantea varios problemas de compresión debido no solamente al estado de conservación de los textos, sino también a los

[15] VICARI 2001: 10.
[16] Si pensamos por ejemplo en los descubrimientos de Pompeya de finales del siglo XVIII.
[17] VICARI 2001: 9.
[18] Autores como *Titinius, Decimius Laberius* y *Pomponius*. (VICARI 2001: 10).
[19] Hay que tener en cuenta que muchas estelas funerarias no llevaban indicaciones sobre el oficio del difunto. En todos los casos, la *nobilitas* no administraba aquellos negocios que podían influir sobre su proprio estatus social, por lo cual la mayoría de las actividades eran gestionadas por libertos u esclavos. De este modo será imposible encontrar indicaciones sobre la participación de una persona de rango elevado en comercio o producción de los tejidos. (VICARI 2001: 11).
[20] Plutarco atribuye al rey de Roma Numa Pompilio la fundación de ocho *collegia* entre los cuales estaba el de los *tinctores*. (USCATESCU 1994: 18).

términos utilizados por los romanos que describen los procesos tecnológicos, los materiales utilizados en la producción y las herramientas empleadas[21], muchas veces trascritos en épocas posteriores y, por tanto, con abultados errores[22], siendo considerada la artesanía en general no un arte sino más bien una obra realizadas por los estratos sociales más pobres. Otro problema se presenta a la hora de poder identificar las plantas[23], los minerales, los elementos orgánicos y sus propiedades mencionados en los textos antiguos. En muchas ocasiones los términos antiguos (en griego o latín) se referían a una *nuance* de colores (p. ej. verde/azul = *viride caelum* en Plinio[24]; entre amarillo y verde = *chlorós*) sin distinción entre los dos colores[25], describían una tonalidad (verde claro = *glaukós*) o el nombre derivaba de su procedencia (*Eretria terrae* = tierra de Eretria[26]).

El proceso de producción, hilado y tejedura

La industria textil en época romana era una de las más complejas estructuras de producción, donde cada fase estaba ligada a la anterior, en una cadena caracterizada por trabajadores altamente cualificados, laboratorios, herramientas, materias primas, desde las áreas de pastoreo y cultivo hasta llegar a la tienda o los mercaderes que vendían los productos acabados[27].

A pesar de este inmenso ciclo de producción hay pocas publicaciones que se centren en la industria ubicada en las ciudades en general.

Por lo que concierne a la gran distribución, las fibras, fuesen vegetales o animales, se cultivaban y se trataban parcialmente en lugares cercanos a su zona de producción, mientras están documentadas las pequeñas producciones domésticas, aunque es difícil entender su entidad: muchas mujeres se ocupaban de hilar, tejer y coser las fibras, tanto que una de las tantas virtudes de la matrona romana era la capacidad de producir todas aquellas prendas necesarias para su familia[28].

El lino se cultivaba en todo el Imperio, con una mayor producción en Egipto, aunque presentaban una buena calidad la región siro-palestina y el norte de África.

En España, por ejemplo, hay datos importantes sobre la fabricación del lino en *Saetabis* (Játiva, Valencia), *Tarraco* (Tarragona) y *Emporion* (Ampurias)[29]. De los tantos tipos de lino utilizados para la realización de prendas y tejidos desde la prehistoria[30] en todo el Mediterráneo, el de *Hispania* era muy apreciado en todo el Imperio: el de *Tarraco*, a pesar de ser muy fino, era muy blanco; el de *Emporion* tenía un hilado de gran calidad[31]; mientras que en *Saetabis* la industria textil estaba bien consolidada ya en época ibérica[32], tanto que se trabajaban las fibras, se teñían, se confeccionaban y se exportaban. Los mercaderes que vendían los tejidos de lino eran llamados *linarii*.

La manufactura de la lana también cubría todas las provincias del Imperio, íntimamente conectada con el pastoreo, el ganado y la producción de carne y leche; los artesanos que se ocupaban del tratamiento de la lana se llamaban *lanificarii.* Diodoro y Plinio[33] reconocen que

[21] ARJONILLA ÁLVAREZ 1992: 10.
[22] Hay que recordar que el mismo Plinio tampoco era un especialista en todos los temas que trató. (DOERNER 1946: 288).
[23] JUAN-TRESSERRAS 2000.
[24] Plin. *HN* 17.74.
[25] PASTOUREAU 2013: 15.
[26] ARJONILLA ÁLVAREZ 1992: 72.
[27] VICARI 2001: 3.
[28] Ibid.: 7.
[29] ALFARO GINER 2011: 55.
[30] Plin. *HN* XIX, 13.
[31] Strabo, III, 4, 9; ALFARO GINER 2011: 58.
[32] MARTÍNEZ GARCÍA 2011.
[33] Diod. V, 33, 2 y 33, 16, 1; Plin. *HN* VIII, 191.

la lana de *Hispania*, en concreto la de la *Baetica*[34], era una de las más finas y de alta calidad; el producto más comercializado era el *sagum hispaniam*[35], un mantón de lana principalmente empleado por los militares, pero también por hombres y mujeres en general y que se encuentra representado en la iconografía (pintura, escultura) y en la literatura antigua.

El algodón se importaba de la India, aunque se cultivase en Egipto también, pero no parece ser una fibra muy utilizada por los romanos. Al revés, la seda tenía una mayor producción, siendo las *vestes sericae* muy apreciadas por su calidad y sus colores brillantes; se importaban de China (*holosericae*), pero queda constancia de una industria de seda en la isla griega de Cos a partir del siglo V a. C., caracterizada por ser menos brillante porque estaba producida a partir de la seda salvaje (*vestes Coae*). Existía también un tejido en el que se mezclaba la seda con la lana u otra fibra (*subsericae*)[36].

Una vez recolectadas, las fibras se trabajaban con el *fusus* y el *colus* (Fig. 10) para proceder con su hilado. Cada mujer (*quasillaria*) recibía una cantidad diaria de fibras para hilar (*pensum*), una vez terminada se vendía a los tejedores de la industria (*textores* o *textrices*) que procedían con la producción de los tejidos[37] empleando el telar vertical con o sin pesas (Fig. 11), o con el telar horizontal a pedales, introducido a partir del siglo II-III d. C. en área siriana.

En muchos casos los *textores* utilizaban fibras con su color natural pero también era frecuente encontrar hilos, sobre todo de lana, teñidos: la tintura se realizaba en general sobre el hilado, pero era común encontrar tejidos teñidos una vez acabada la fase de tejedura.

Fullonicae, officinae infectoriae et offectoriae: los espacios de producción y servicio

La industria que se ocupaba del lavado y teñido de los tejidos aborda un tiempo cronológico y un espacio geográfico inmenso, que remonta tal vez al momento en el que la humanidad empezó a vestirse o a decorar su propia vivienda con telas de colores[38]. Es muy probable, entonces, que los espacios que se llamaron *fullonicae* y *tinctoriae* fuese ya parte de la producción textil antes de época romana y que en la etapa histórica que trata este estudio, fuesen plenamente desarrolladas con funciones que quedarán prácticamente idénticas hasta la Plena Edad Media, cuando una serie de innovaciones tecnológicas (telar vertical, tintes artificiales, etc.) las convertirán en obsoletas para el mercado.

Entre los espacios de producción o, más bien, de servicio, hay que definir dos categorías con distintos propósitos: las *fullonicae*, talleres para el lavado de la ropa nueva o usada y/o el acabado de las prendas que ya habían sido confeccionadas; y las *tinctoriae*, donde se teñían tejidos nuevos (*officinae infectoriae*) o viejos (*officinae offectoriae*)[39].

Los tres establecimientos tenían las mismas instalaciones y en muchos casos es muy difícil distinguir una de la otra, compartiendo en algunos ejemplos algunas de sus funciones. El único elemento que diferencia una instalación de la otra es la presencia del horno, que en la *fullonica* no existía, siendo parte del proceso de teñido, aunque tampoco aparece en todas las *tinctoriae*.

Para aclarar bien el uso de los términos latinos podemos definir cuatro elementos:

- *Fullonica*: lavandería para los tejidos que todavía no habían sido confeccionados o para las prendas usadas; sus trabajadores se llamaban *fullones* o *lavatores.* En este establecimiento los tejidos se sumergían en piletas con sustancias alcalinas (la más económica

[34] VICARI 2001: 4.
[35] ALFARO GINER 2011: 63.
[36] VICARI 2001: 4.
[37] *Ibid*.: 5.
[38] USCATESCU 1994: 15.
[39] VICARI 2001: 5.

era la orina), se pisaban para aumentar la cohesión de las fibras y se lavaban con arcilla (*creta fullonica*). Este proceso reducía las dimensiones del tejido hasta un 30%. Una vez seco se procedía con el peinado con cardos para estirar los paños[40]: con esta técnica se levantaban las fibras y se daba al tejido un aspecto más suave. Las telas blancas se podían fumigar con azufre (*sulfure suffire*, Fig. 12)[41] para blanquearlas más o en el caso de querer un tejido más brillante, se podían prensar (*torcular fullonicum*) o tratar con una esfera de piedra[42]. Esos establecimientos, en Pompeya eran frecuentemente instalados en viviendas abandonadas después del terremoto del 62 d. C.[43], respondían a las necesidades de la sociedad romana que se expresaba a través de sus vestidos; era un proceso repetible, aunque, lavar muchas veces una prenda conllevaba la abrasión de sus fibras y la pérdida de su calidad[44], lo que convertía el lavado en un servicio de lujo.

- *Tinctorium* u *officina tingentium*: tintorería cuyos trabajadores se llamaban *tinctores*. El establecimento necesitaba de artesanos expertos que pudiesen controlar las reacciones químicas y estructuras bien planificados para poder emplear materias colorantes y mordientes. El resultado final dependía de las habilidades del tintor, de la calidad de las materias primas y de la disponibilidad o cercanía de fuentes de aguas alcalinas que favorecían la fijación de los tintes[45]. Siendo tan difícil controlar las condiciones de tinción, cada *tinctor* se especializaba en un color: las fuentes literarias y epigráficas hablan de *purpurarius* (púrpura), *atramentarius* (negro) *flammarius* (rojo), etc.

  Entre las tintorerías se puede hacer una diferenciación entre las *officinae infectoriae* y las *offectoriae*, más bien conocidas en las provincias occidentales del Imperio ya que hasta la fecha no queda constancia de esos establecimientos en Oriente[46]. Las instalaciones de producción de las dos tipologías son prácticamente idénticas por lo cual son, arqueológicamente, muy difíciles de distinguir[47].

  De todas formas, esos establecimientos, característicos del Mediterráneo occidental y de las provincias de Galia, Germania e *Hispania*, tienen sus antecedentes en época prehistórica y llegarán hasta la época bizantina, en pleno siglo VII d. C.[48].

  1. *Officinae infectoriae*: aquí se teñían paños nuevos y sus trabajadores, llamados *infectores*, no cambiaban el color de la tela, siendo su producción industrial.

  2. *Officinae offectoriae*: tintorerías para la ropa usada o desteñida, los empleados se llamaban *offectores*. Esos establecimientos se relacionaban con las *fullonicae* o, en algunos casos, se encontraban en el mismo espacio, de hecho, su producción era a menor escala con respecto a las *infectoriae*[49].

Ars tinctoria: materias colorantes, tintes y mordientes

A pesar de las cuestiones citadas con anterioridad, es importante saber que en la época romana existían muchas variedades de pigmentos y tintes para varios propósitos, número que ha ido creciendo con las conquistas territoriales y con los descubrimientos técnicos (metalurgia y química) permitiendo la fabricación de colorantes artificiales[50].

[40] USCATESCU 1994: 44.
[41] Plin. *HN* XXXV, 198.
[42] VICARI 2001: 6.
[43] Como por ejemplo la *fullonica* de *Stephanus*.
[44] FLOHR 2011: 229.
[45] VICARI 2001: 5.
[46] USCATESCU 1994: 17.
[47] De momento solo en Pompeya ha sido posible identificar ambos establecimientos. (BORGARD 2001; BORGARD y PUYBARET 2004: 52-57).
[48] USCATESCU 1994: 18.
[49] *Ibid*.: 93.
[50] ARJONILLA ÁLVAREZ 1992: 35.

Una primera distinción se puede hacer entre colorantes orgánicos, minerales y artificiales: los primeros fueron utilizados principalmente para el teñido[51], siendo fechados los ejemplos más antiguos hace unos 5.500 años, hallados en Egipto; ya los griegos añadieron a la paleta egipcia, tintes de origen animal[52]. Otros tipos de tintes eran de origen mineral y obtenidos por óxidos o hidróxidos de hierro (hematita roja, ocre), manganeso para el verde y carbón para el negro.

Cada color, según su composición química sufría, en mayor u en menor medida, degradaciones debidas a la acción de luz y de agua[53].

Los *tintores* utilizaban entonces tintes de diferente tonalidad y procedencia: la púrpura que se extraía del *murex* era el más conocido y caro, producido en vario lugares del Mediterráneo[54].

Según la metodología de aplicación del tinte, se pueden clasificar en tres tipologías: de aplicación directa, tintes de cuba (que se fijan por oxidación) y adjetivos (que necesitan el añadido de un mordiente).

- Tintes de aplicación directa: son solubles en agua, se aplican en los tejidos de algodón, lana y seda y la mayoría son susceptibles a la luz. Algunos de ellos son la cúrcuma (*curcuma tinctoria*); el cártamo (*carthamus tinctorius*) que da una tonalidad anaranjada; la orchilla (*rocella tinctoria*) para el magenta y el violeta[55].

- Tintes de cuba: se utilizan sobre algodón y lana, son insolubles, se disuelven en líquidos alcalinos y se fermentan convirtiéndose en una solución incolor. Cuando la fibra se moja con la solución, esa se oxida al contacto con el aire y se fija al tejido. El color de la prenda resulta más duradero y resistente. Entre ellos está el índigo (*indigofera tinctoria*) de color azulado; el catecú, unas semillas procedentes de Asia que coloreaban de marrón; la púrpura o *murex*, cuyos hallazgos más antiguos se produjeron en la costa de Fenicia, mientras la variedad de *haemastoma* es propia de la costa del Altántico[56].

- Tintes adjetivos: exigían el uso de un mordiente metálico (alumbre) u de orina fermentada para su fijación al tejido. Uno de los más documentados es el quermes (*kermococcus vermilia*), procedente de los cuerpos secos de la hembra de este insecto, que daba un color bermellón. Según Plinio, uno se los mejores se producía en Mérida[57]. Entre los adjetivos se encuentran todos los colorantes procedentes de insectos como la cochinilla para el rojo, la laca para el grana, el glasto para el azul que mezclado con la retama amarilla teñía de verde, la agalla para teñir la lana de negro, y el azafrán[58].

Las fuentes arqueológicas y literarias sobre la industria textil en *Hispania*

Los datos sobre la producción de telas en la España romana remontan a finales de la República, alcanzando la antigüedad tardía, con una buena distribución en todo el territorio, aunque en cuanto a la epigrafía, la documentación se limita a las principales ciudades de la *Baetica*[59].

[51] BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO 2000: 253.
[52] ALFARO GINER y TÉBAR MEGÍAS 2004; CARRASCO PORRAS 2004; COSTA y MORENO 2004; HERNÁNDEZ GARCÍA 2004.
[53] USCATESCU 1994: 94.
[54] VICARI 2001: 5.
[55] USCATESCU 1994: 95.
[56] *Ibid*.: 97.
[57] Plin. *HN* IX, 141.
[58] USCATESCU 1994: 104.
[59] VICARI 2001: 65.

Es probable que la producción de lino remontase a la época prerromana, como cuentan Polibio y Livio en la descripción de las prendas color púrpura que llevaban las tropas de Aníbal en la batalla de Canne[60].

Aparte de *Emporion*, citada por el mismo Estrabón[61], el mayor centro de fabricación de lino era *Saetabis* (Játiva, Valencia) como recuerdan Catulo, Graciano y Plinio, quien afirma que la fibra de los Setabi era la mejor entre las europeas[62].

En *Tarraco* también se producía lino, en este caso, apreciado por su blancor obtenido a través del lavado en las aguas de su río. El lino de *Gades* se empleaba para las vendas médicas y el de *Zoela* (Galicia) para las redes de caza[63].

Las *Hispaniae* eran famosas por las telas de esparto también, con su mayor centro de producción en *Carthago Nova* (Cartagena), mientras la *Baetica*, como cuenta Estrabón, que en el pasado había sido un centro muy importante de producción de prendas, en su época solamente tenía lana de alta calidad[64]. Esa afirmación lleva a pensar en un decaimiento de la producción masiva, en época augustea, quizás debido a la importancia adquirida por otros sectores (cerámica, aceite, etc.).

Importantes informaciones sobre la producción de la lana *Baetica* se pueden leer en Columela: *Corduba* tenía el mayor mercado de lana de la zona; Marcial, añade que la lana *baetica* se lavaba en el río *Baetis* y que su color era dorado, por lo cual los mantos no necesitaban ser teñidos, sino que se dejaba su tonalidad natural[65].

La lana de Asturias se exportaba hacia Bélgica por vía marítima atlántica, siguiendo las costas de la Península Ibérica y de la Galia[66].

Fuentes literarias aparte, de la gran industria textil de las *Hispaniae* y de los operarios que trabajaban en el sector, queda constancia en varias inscripciones, en la mayoría de los casos halladas en la *Baetica*. De *Gades* y *Corduba* proceden dos estelas funerarias una de *Baebia Veneria* y otra dedicada a dos hermanos: los tres eran *purpurarii*[67] y la mujer es una de las pocas *purpurariae* documentadas, siendo las otras dos nombradas en una inscripción de Roma. Otras tres estelas procedentes de Córdoba citan un *vestiarius*, una *sarcinatrix* y un *sagarius*. De los tintores solamente tenemos constancia en las inscripciones de *Faustus* (*offector*) y de *Liberalis* (*infector*)[68] procedentes de *Obulco* (Porcuna, Jáen) y *Sacili* (Córdoba).

Epílogo

El Museo Histórico Municipal de Écija[69] alberga una nutrida colección de mosaicos donde podemos apreciar las prendas de las figuras que conforman las diferentes escenas. La clámide de Baco niño, los mantos de los pastores o la suave y etérea túnica de la ménade, nos remiten a la famosa escena del mosaico báquico del "Don del Vino" (Fig. 13). Solo un manto al viento que levanta sobre su hombro viste a Europa en el mosaico del Doble rapto (Europa y Arquímedes), prenda normalmente representada en azul como en los conocidos ejemplos de

[60] Polyb., *Hist*., III, 14, 4; Liv., XXII, 46, 6.
[61] Strabo, III, 4, 9.
[62] Plin. *HN* XIX, 9; VICARI 2001: 66.
[63] VICARI 2001: 66.
[64] Strabo, III, 2, 6.
[65] Col., *De r. r*., VII, 2, 4; Mart., XII, 65, 5.
[66] VICARI 2001: 67.
[67] VICARI 2001: véase inventarios 323, 324.
[68] VICARI 2001: véase inventarios 323, 324, 325, 325B, 326, 329, 330.
[69] https://museo.ecija.es/

Mérida[70] o Fernán Núñez (Córdoba)[71] (Fig. 14). De la misma tonalidad son las prendas de la bacante recostada perseguida por un sátiro o el manto que cubre parcialmente a Leda, en la escena acompañada de Zeus convertido en cisne, del mosaico del Triunfo de Baco (Fig. 15); también una túnica cubre las piernas de la bellísima nereida que, dando la espalda al espectador, cabalga sobre un leopardo marino, formando parte de una corte triunfal de servidores de Neptuno, el *Thiasos* marino, en la escena parcialmente conservada del mosaico de las Nereidas (Fig. 16).

Y, por último, la túnica corta, el chitón que, recogido a la cintura con dos tiras de cuero y dejando el pecho parcialmente al descubierto, viste la Amazona herida[72] conservando, de manera excepcional, vestigios de los colores con los que fue terminada, utilizándose el azul egipcio para la túnica y rojo para los ribetes de esta.

BIBLIOGRAFÍA

ALFARO GINER, C. 2011: "La cité de *Saiti/Saetabis* et son aire d'influence: économie du territoire et production de tissus à l'époque ibéro-romaine", en C. Alfaro Giner, J.-P. Brun, Ph. Borgard y R. Pierobon Benoit (Eds.), *Purpurae Vestes III. Textiles y Tintes en la ciudad antigua*. Actas del III Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Nápoles, 13 al 15 de noviembre 2008), Valencia-Nápoles: 55-68.

ALFARO GINER, C. y TÉBAR MEGÍAS, E. 2004: "Aspectos históricos, económicos y técnicos de la producción de púrpura en la Ibiza romana". En C. Alfaro Giner, J. P. Wild y B. Costa (Eds.), *Purpurae Vestes*, Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Ibiza, 8 al 10 de noviembre 2002), Valencia: 195-210.

ALLISON, P. 1992: "The relationship between wall-decoration and room-type in Pompeian houses: a case study of the Casa della Caccia Antica", *JRA* 5: 235-249.

ARJONILLA ÁLVAREZ, M. 1992: *Las materias colorantes utilizadas en la época romana a través de los textos clásicos. Los pigmentos minerales*. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

AUGUSTI, S. 1967: *I colori pompeiani*, Roma.

BARBET, A. 1985: *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, París.

BARBET, A. 1998: "La tecnica pictorica", en A. Donati (a c.), Romana Pictura. *La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Catalogo della Mostra (Rimini, Palazzi del Podestà e dell'Arengo 28 marzo - 30 agosto 1998), Venezia: 103-11.

BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J. 2000: "Los restos arqueológicos de una *fullonica* y de una *tinctoria* en la colonia romana de *Barcino* (Barcelona)", *COMPLUTUM* 11:253-259.

BORGARD, P. 2001: "Officine V 1, 4". *MEFRA. Antiquité* 113.1: 487-489.

[70] https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Mosaico%20del%20rapto%20de%20Europa&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=%5BMuseo%20Nacional% 20de%20Arte%20Romano%5D

[71] https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Fern%E1n%20N%FA%F1ez&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=9&listaMuseos=[Museo%20 Arqueol%F3gico%20Nacional]

[72] https://museo.ecija.es/la-amazona-herida/

BORGARD, P. y PUYBARET, M.P. 2004: "Le travail de la laine au debut de l'empire: l'apport du modele pompeien. Quels Artisans? Quels equipements? Quelles techniques?", en C. Alfaro Giner, J. P. Wild y B. Costa (Eds.), *Purpurae Vestes*, Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Ibiza, 8 al 10 de noviembre 2002), Valencia: 47-59.

BRADLEY, M. 2009: *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge.

CARRASCO PORRAS, M.S. 2004: "Estudio malacológico de las especies vinculadas a la explotación de la púrpura halladas en *Carthago Nova* (2ª mitad del s. III a. C. - I d. C.)". En C. Alfaro Giner, J. P. Wild y B. Costa (Eds.), *Purpurae Vestes*, Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Ibiza, 8 al 10 de noviembre 2002), Valencia: 211-214.

CHEVAL, C. 2011: "Le travail de l'os au service de l'artisanat textile: l'exemple de Pompei". En C. Alfaro Giner, J.-P. Brun, Ph. Borgard y R. Pierobon Benoit (Eds.), *Purpurae Vestes III*. Textiles y Tintes en la ciudad antigua. Actas del III Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Nápoles, 13 al 15 de noviembre 2008), Valencia-Nápoles: 143-150.

COSTA, B. y MORENO, S. 2004: "La producció de porpra en època romana a *Ebusus*. Excavacions al jaciment arqueològic de Pou des Lleó/Canal d'en Martí (Eivissa, Illes Balears)". En C. Alfaro Giner, J. P. Wild y B. Costa (Eds.), *Purpurae Vestes*, Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Ibiza, 8 al 10 de noviembre 2002), Valencia: 175-194.

DOERNER, M. 1946: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona.

FLOHR, M. 2011: "Consumption, not production. Understanding the *fullonicae* of Pompeii", en C. Alfaro Giner, J.-P. Brun, Ph. Borgard y R. Pierobon Benoit (Eds.), *Purpurae Vestes III. Textiles y Tintes en la ciudad antigua*. Actas del III Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Nápoles, 13 al 15 de noviembre 2008), Valencia-Nápoles: 229-236.

HERNÁNDEZ GARCÍA, J.D. 2004: "Un posible taller de púrpura del s. I d. C. localizado en Águilas, Murcia (España)". En C. Alfaro Giner, J. P. Wild y B. Costa (Eds.), *Purpurae Vestes*, Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Ibiza, 8 al 10 de noviembre 2002), Valencia: 215-218.

JUAN-TRESSERRAS, J. 2000: "El uso de plantas para el lavado y teñido de tejidos en época romana. Análisis de residuos de la *fullonica* y la *tinctoria* de *Barcino*", *COMPLUTUM* 11: 245-252.

LING, R. 1991: *Roman Painting*, Cambridge.

LÓPEZ RUIZ, U. 2005: "Hallazgo de un mosaico de temática estacional en Astigi (Écija, Sevilla)." *Spal* 14: 301-313.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. 2011: "Les plantes tinctoriales à l'époque ibéro-romaine: le territoire de Saitabi et son environment", en C. Alfaro Giner, J.-P. Brun, Ph. Borgard y R. Pierobon Benoit (Eds.), *Purpurae Vestes III. Textiles y Tintes en la ciudad antigua*. Actas del III Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Nápoles, 13 al 15 de noviembre 2008), Valencia-Nápoles: 247-256.

MÉDARD, F.; BOGARD, F. y MOULHERAT, Ch. 2011: "Le travail du textile a Pompei. Ateliers et restes de tissus", en C. Alfaro Giner, J.-P. Brun, Ph. Borgard y R. Pierobon Benoit (Eds.), *Purpurae Vestes III*. Textiles y Tintes en la ciudad antigua. Actas del III Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Nápoles, 13 al 15 de noviembre 2008), Valencia-Nápoles: 83-90.

PASTOUREAU, M. 2013: *Green: The History of a Color*, Princeton.

SPERTI, L. 2012: "Un altare funerario con scena di filatura dal territorio friulano", en M. S. Busana y P. Basso (a c.), *La lana nella Cisalpina romana. Economia e società. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, Atti del Convegno (Padova-Verona, 18-20 maggio 2011), Padova: 513-522.

TYBOUT, R. 2001: "Roman Wall-painting and social significance", *JRA* 14: 33-56.

USCATESCU, A. 1994: *Fullonicae* y *tinctoriae* en el mundo romano, *CORNUCOPIA. Repertoris i materials per a l'estudi del Món Clássic*, Vol. I, Barcelona.

VICARI, F. 2001: *Produzione e commercio dei tessuti nell'Occidente romano*, BAR International Series 916, Oxford.

WALLACE-HADRILL, A. 1988: "The Social Structure of the Roman House", *BSR* 56: 43-97.

WILD, J.P. 2004: "The Roman Textile Industry: problems, but progress", enn C. Alfaro Giner, J. P. Wild y B. Costa (Eds.), *Purpurae Vestes*, Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Ibiza, 8 al 10 de noviembre 2002), Valencia: 23-28.

WILD, J.P. 2011: "*Vindolanda* and its textiles: Gavvo and its *Tossae*", en C. Alfaro Giner, J.-P. Brun, Ph. Borgard y R. Pierobon Benoit (Eds.), *Purpurae Vestes III*. Textiles y Tintes en la ciudad antigua. Actas del III Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Nápoles, 13 al 15 de noviembre 2008), Valencia-Nápoles: 69-74.

Ilustraciones



Fig. 1
Detalle del mosaico de Aquiles, mujer con rueca y huso. Villa de La Olmeda, Palencia. Fuente: https://www.villaromanalaolmeda.com/



Fig. 2
Detalle del mosaico de Aquiles, cesto con lanas e instrumentos para tejer. Villa de La Olmeda, Palencia. Fuente: https://www.villaromanalaolmeda.com/



Fig. 3
Detalle del fresco de la Anunciación. Fuente: https://www.investigart.com/2021/04/20/la-anunciacion-durante-la-alta-edad-media/

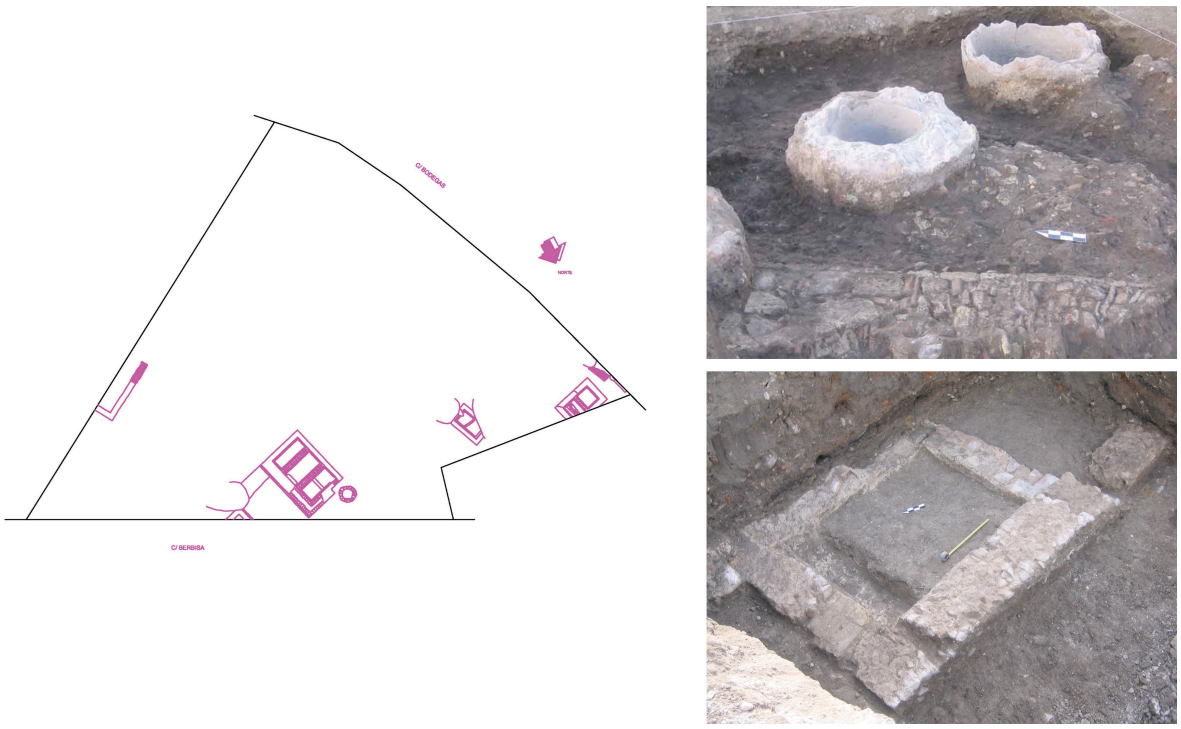


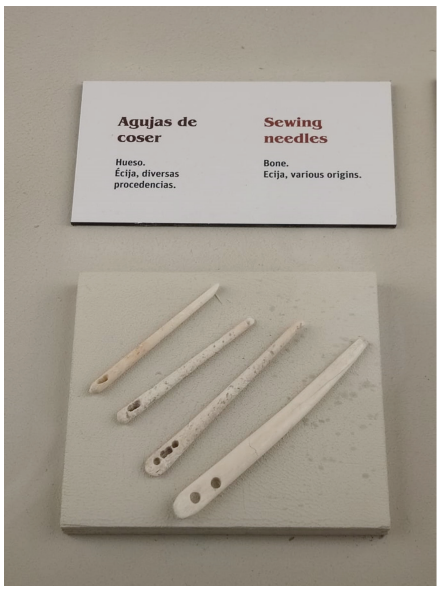
Fig. 4
Detalle de las estructuras relaciones con una fullonica *hallada durante una intervención arqueológica realizada en las calles Bodegas y Berbisa en 2006.*



Fig. 5
Pompeya, Insula Occidentalis, pintura mural que representa una mujer denominada Safo, detalles del tocado con hilos dorados, 55-79 d. C., Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 9084.



Fig. 6
Écija, Avda. Miguel de Cervantes n. 35, Estancia 1, pintura mural que representa una mujer sobre fondo verde, detalles de la túnica y de la stola, *Museo Histórico Municipal de Écija (fotografía y elaboración: I. Loschi).*



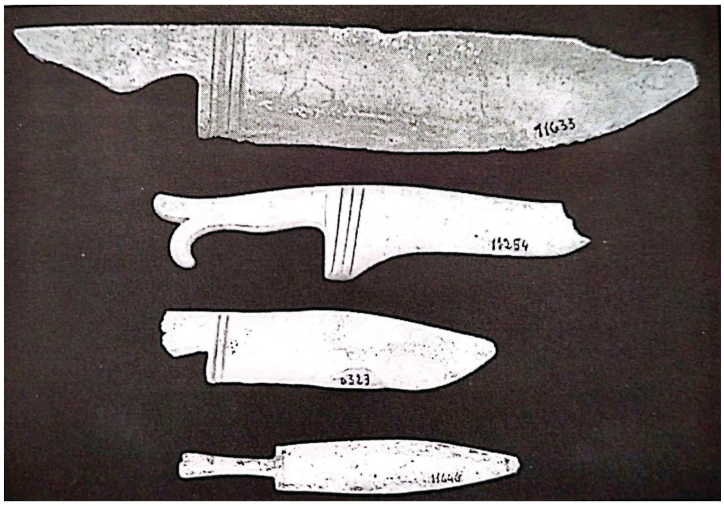


Fig. 7
A la izquierda, agujas del hueso para coser. (Fuente: Museo Histórico Municipal de Écija). A la derecha: Pompeya, cuchillos en hueso para tejer, inv. 11633 (fuente: CHEVAL 2011: fig. 7, p. 145).



Fig. 8
Vindolanda *(Inglaterra), trama de tejido de una posible túnica (fuente: WILD 2011: fig. 2, p. 70).*



Fig. 9 (izquierda)
Parma (Italia), Museo Nazionale, inv. 11073, estela del purpurarius Caius Pupius Amicus*, II-IV d. C. (fuente: Catalogo Generale dei Beni Culturali, inv. 0800681728).*



Fig. 10 (derecha)
Comeglians (Udine, Italia), iglesia de San Giorgio, escena de tejedura, estela funeraria de Virtius Albinus *y* Regia Ommonta*, frente izquierdo (fuente: SPERTI 2012: fig. 3, p. 514).*

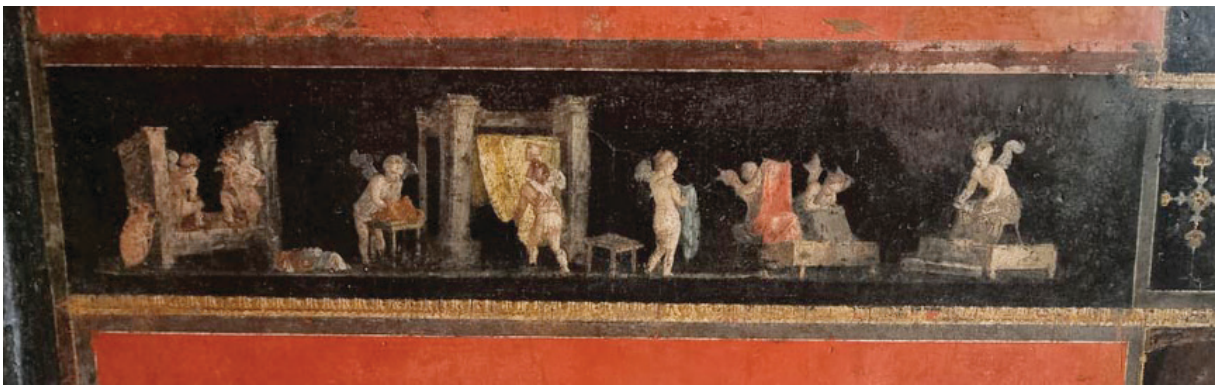


Fig. 11
Pompeya, Casa dei Vettii, oecus *Q, escena de* fullonica *con amorcillos (fuente: https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20cupids.htm)*



Fig. 12
Pompeya, fullonica di Veranius Hypsaeus*, pintura mural con escenas de* fullonica*, Museo Archeologico Nazionale de Nápoles, inv. 9974 (fuente: https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r6/6%2008%2020%20p2.htm).*



Fig. 13
Museo Histórico Municipal de Écija. Mosaico báquico del "Don del Vino".



Fig. 14
Museo Histórico Municipal de Écija. Mosaico del "Doble Rapto (Europa y Ganímedes)".



Fig. 15
Museo Histórico Municipal de Écija. Mosaico del Triunfo de Baco. A la izquierda, escena de Leda y Zeus convertido en cisne; abajo, bacante recostada.





Fig. 16
Museo Histórico Municipal de Écija. Mosaico de las nereidas.



Fig. 17
Museo Histórico Municipal de Écija. Amazona herida.

ORNAMENTOS LITÚRGICOS, MAESTROS SASTRES, MERCADERES DE TELAS Y COSTURERAS EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA BÁRBARA, DURANTE LOS SIGLOS XVII, XVIII Y XIX[1]

LITURGICAL ORNAMENTS, MASTER TAILORS, CLOTH MERCHANTS AND SEAMSTRESSES IN THE PARISH CHURCH OF SANTA BÁRBARA, DURING THE 17TH, 18TH AND 19TH CENTURIES

Antonio Martín Pradas
Doctor en Historia del Arte y Licenciado en Periodismo
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

RESUMEN:

Al hilo de las XVII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija, este trabajo se centra en exponer los ornamentos necesarios para el desarrollo de la liturgia, así como los distintos tipos de telas usados en su creación. Por otro lado planteamos un diccionario de agentes, artistas o artesanos qué se dedicaron a trabajar de forma directa o indirecta, en la creación de este tipo de vestimentas. Para el desarrollo de este estudio hemos consultado la documentación existente en el Archivo de la Vicaría de Écija, custodiado en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, perteneciente a la iglesia parroquial de Santa Bárbara de Écija (Sevilla). Gracias a los libros de cuentas de fábrica y mayordomía, hemos montado un diccionario de maestros sastres, mercaderes de telas y costureras que se dedicaron a aportar telas, bordar, diseñar y reparar los ornamentos de esta parroquia desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE:

Costureras; Diccionario; Écija (Sevilla); Iglesia parroquial de Santa Bárbara; Maestros sastres; Mercaderes de telas; Ornamentos litúrgicos; Patrimonio mueble; Tejidos; Siglos XVII-XIX.

ABSTRACT:

With regard to the 17th Écija Historical Heritage Protection Conference, this work focuses on the ornaments necessary for the development of the liturgy, as well as the different types of fabrics used in their creation. We also propose a dictionary of agents, artists, and artisans who were directly or indirectly involved in the creation of this type of vestment. For this study, we consulted the documentation in the Archive of the Vicariate of Écija, housed in the parish church of Santa María de la Asunción, part of the parish church of Santa Bárbara de Écija (Seville). Using the factory and stewardship account books, we have compiled a dictionary of master tailors, fabric merchants, and seamstresses who provided fabrics, embroidered, designed, and repaired the ornaments of this parish from the 17th to the mid-19th century.

KEY WORDS:

Seamstresses; Dictionary; Écija (Seville); Parish Church of Santa Bárbara; Master tailors; Fabric merchants; Liturgical ornaments; Movable heritage; Textiles; 17th-19th centuries.

[1] Aproximadamente hasta 1850.

El arte de los bordadores, dentro del ámbito religioso, sigue considerándose hoy día como uno de los grandes desconocidos. Esta conclusión es el resultado del poco interés que ha levantado su estudio dentro del ámbito de la investigación, por lo que encontramos pocas publicaciones tanto a nivel nacional, autonómico, provincial e incluso local.

Este tipo de arte, es uno de los grandes olvidados dentro de la historiografía específica. Los primeros estudios, aunque superficiales, se iniciaron a mediados del siglo pasado, incluyendo Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán, en el "*Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*", más concretamente en el Tomo III dedicado a Écija, una mención o enumeración de aquellos ornamentos litúrgicos más destacados en parroquias y conventos de esta localidad.

Otro de los trabajos que sobresale es el de Isabel Turmo, de 1955, realizado con estricta metodología universitaria. En su investigación lleva a cabo un análisis, aunque no profundo, de esta parcela de las artes, centrándose en bordadores y ornamentos de Sevilla y su provincia[2].

Este tipo de manifestaciones han sido incluidas habitualmente en las mal llamadas artes menores. Ni que decir tiene que el arte del bordado sobresale no solamente por la repercusión que tuvo en ciertos momentos de la historia, sino también por la calidad técnica y plástica de sus composiciones.

A pesar de que una serie muy limitada de historiadores e investigadores se han centrado en este tema, en determinadas localidades dentro del ámbito nacional, no será hasta la Tesis doctoral de Jesús Aguilar Díaz[3], cuando se ponga de relevancia el valor de estas valiosas piezas de singular importancia, centrándose fundamentalmente en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Écija y otros casos importantes. Éste es el punto de partida por el que en 2024 se llevaran a cabo unas jornadas centradas en este tema tan desconocido y tan importante, como son los ornamentos litúrgicos, bordados, bordadores, tejidos, etc., en la localidad de Écija[4].

Dentro de este ámbito existe una tipología muy variada como capas, capillos, casullas, ternos, dalmáticas, mitras, palios, mangas parroquiales o de cruces, frontales de altar, cubrecálices, toallas, manípulos, calzas, etc. Además, tienen gran importancia los tejidos sobre los que se bordan y realizan los ornamentos, así como los colores, mercaderes o traficantes de telas y cómo no, a la figura de los Maestros bordadores que en la localidad se les denomina Maestros sastres.

Por último, mencionar la anónima e importante labor que llevaban a cabo un grupo de mujeres, denominadas costureras, que en la mayoría de los casos se obvian sus nombres. Éstas se dedicaban a repasar, remendar, en definitiva restaurar las piezas para que pudiesen seguir siendo usadas dentro del rito litúrgico.

Según Jesús Aguilar Díaz, en sus estudios, nos indica que no se ha escrito nada, hasta el momento, sobre la existencia de un oficio o gremio de bordadores en la localidad de Écija. Hace hincapié en que dada la ausencia de estudios sobre el bordado en Sevilla, en general, y Écija, en particular, estas referencias que, aunque siguen siendo escasas, resultan preciadas y de suma utilidad para los estudiosos y especialistas sobre la sugestiva parcela de las artes ornamentales[5].

---

[2] TURMO, Isabel. *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*. Sevilla : Universidad, 1955.
[3] AGUILAR DÍAZ, Jesús. *El Arte del Bordado en Écija. Siglos XVI-XX*. Tesis Doctoral, 2008, sin publicar.
[4] MARTÍN PRADAS, Antonio (dir.). "Textiles, bordados y bordadores en la Edad Moderna y Contemporánea de Écija". *Actas de las XVII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija*. Asociación Amigos de Écija, 2025.
[5] AGUILAR DÍAZ, Jesús. "La realización de ornamentos litúrgicos en la provincia de Sevilla. Artífices

Encontramos un elevado número de actores como maestros, oficiales y aprendices, dentro el mundo relacionado con las telas, su fabricación, teñido, comenzando por el hilo hasta la confección, los distintos tipos de géneros como sedas, algodón, etc., que se dedicaban de forma directa o indirecta a los ornamentos, bordados, comercio, mercadería, etc., incluyendo los bordadores o sastres. De estos personajes tenemos constancia, aunque no sus nombres, gracias al Catastro del Marqués de la Ensenada, fechado en 1751, donde podemos observar que eran numerosos los individuos dedicados a este trabajo en nuestra localidad. En este documento, abreviado, conservado en la Biblioteca Nacional, se detallan los siguientes oficios:

> *"Ochenta y cinco trafincan / tes en seda, treinta y ocho en lana."*
>
> *"Sesenta y tres tenderos de / Mercería y bufería, que utilizan an / ualmente cincuenta y cinco mil se / tecientos setenta y dos reales."*
>
> *"Cinco de ropa Cosida / en cuya venta adquieren siete mil / setenta y ocho reales."*
>
> *"Seis tenderos de ropa vieja / a los que se le regula al año / seis mil novecientos reales. "*
>
> *"Quince torcedores, con tornos propios / los diez para seda y los / cinco para hilos, que lucran anu / almente dieciocho mil dos / cientos reales."*
>
> *"Tres tintoreros de seda // y lana cuyo útil consiste en cuatro / mil y cuatrocientos reales".*
>
> *"Cuatro alquiladores de Pei / nes, para tejer lienzo, que se les re / gula de utilidad mil trescientos / veinte reales."*
>
> *"Cuatro prensadores, de pa / ños, con prensa propia, cuyo útil / consiste en tres mil y ochenta reales"...*
>
> *"Que los artistas que ai en / el Pueblo se declaran con sus uti / lidades en esta forma: Maestros de sastre Regulan solo en esta clase siete con expresión de quienes son y el Jornal diario de seis reales.*
>
> *"Cinquenta y dos oficiales los dos milicianos que utilizan cada dia tres reales".*
>
> *"Cinco maestros de pasamanero / y Botonero, con cuatro oficiales in / cluso uno de hacer Galones, que los / primeros ganan al día cuatro reales / y tres los segundos."*
>
> *"Dos Maestros de tintes de / lana, tres oficiales y cuatro apren / dices con su utilidad diaria de cuatro / reales y medio los primeros, tres / los segundos y real y medio los / terceros".*
>
> *"Dos Maestros de tintes / de seda que utilizan al día cuatro reales / y medio, cinco oficiales a tres reales, y cua / tro aprendices a real y medio".*
>
> *"Treinta y ocho tejedores / de lienzo, incluso uno miliciano que / el jornal diario por mero tra / bajo es tres reales".*
>
> *"Veintiún Maestros de tejer / paños, regulan por su trabajo diario / tres reales y medio y cuarenta y / un oficiales del mismo ejercicio / a dos reales y medio".*
>
> *"Treinta y un Maestros ofi / ciales de torcer sedas, igual cantidad / a los antecedentes y a los siete me / neadores de los tornos dos reales y me / dio a cada uno."*
>
> *"Dos maestros de torcer hilo / a tres reales y medio diarios."*
>
> *"Cincuenta y dos Maestros / y como ciento veinticinco ofi / cales de tejidos de seda de esta Fá / brica, incluso uno que es miliciano, / que utilizan por el trabajo de cada / un día cuatro reales los primeros, / y tres los segundos."*[6]

Con este número de oficios, podemos hacernos una idea de la riqueza que adquirieron las telas finas y bastas en la localidad. A pesar de todo, muchas telas eran compradas en Sevilla, Córdoba, Granada, etc., gracias a la intervención de Mercaderes o traficantes de telas, como se les denomina en la documentación consultada en la iglesia de Santa Bárbara.

---

ecijanos de os siglos XVI al XVIII". En *Artigrama* nº 33. Zaragoza : Universidad, 2018, p. 229.

[6] https://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ImageServlet?accion=4&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&appOrigen= ; Catastro del Marqués de la Ensenada, 6 de abril de 1751, p. 925v. a 943r. (17-12-2024).

Para finalizar hemos detectado que a lo largo de los años la parroquia de Santa Bárbara, al igual que el resto de parroquias, intentaban mantener los ornamentos en el mejor estado de conservación posible. Pero, tal vez, el mal uso o el mal almacenamiento en grandes cajoneras ubicadas en las sacristías, donde habitualmente la humedad por capilaridad recorría las paredes, les dio más de un quebradero de cabeza. Por regla general se encargaban a los distintos agentes antes mencionados, a excepción de los mercaderes, componer, remendar, reparar, aderezar, etc., añadiendo hilos y telas nuevas de distintos tipos. Este intento, con el paso de los años, se hizo casi constante, llegando a mandar el Visitador general la realización de nuevos ornamentos, algunos de ellos de gran riqueza para las festividades principales, y otros utilizando telas e hilos más baratos para las festividades ordinarias.

Esta casuística se dio hasta principios el siglo XIX, donde observamos que imperan los reparos frente a los nuevos encargos

Ya en el siglo XX, hemos detectado, que se va a dar casi un abandono total de los ornamentos, sobre todo a partir del Concilio Vaticano II, donde la gran mayoría de ellos permanecían guardados o almacenados. Éstos se disponían tumbados en los distintos cajones de las cajonerías de las sacristías, siendo atacados por diversos agentes que aumentaban su deterioro.

También en este siglo se llevaron a cabo restauraciones puntuales sobre telas o soportes nuevos, en los que los bordados se recortaban y se cosían, ocasionando que la obra de arte a perdese su autenticidad y su verdadero valor histórico.

Este hecho y la Ley de Patrimonio Histórico Andaluz, unido a la creación del Taller de restauración de Tejidos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, llevó a la publicación, en 2017, en colaboración con el Ayuntamiento de Antequera (Málaga), de un manual titulado: *"Conservación del Patrimonio Textil. Guía de buenas prácticas"*. En esta publicación se exponen una serie de pasos a seguir para su perfecta conservación, mantenimiento, almacenaje y exposición de los ornamentos, bajo la experiencia de técnicos expertos en la materia[7].

Distintos tipos de telas utilizadas durante el siglo XVIII para la realización de ornamentos

1. Tejidos de seda

Durante esta centuria se continuó, con la tradición desarrollada durante siglos anteriores, aunque fue cobrando mayor importancia la utilización de hilos metálicos que conformaban dibujos sobre esta superficie. Desde el punto de vista tradicional se les denominaba tejidos de oro y plata, ya que se usaban hilos metálicos de ambos minerales, aunque se generalizaron con el nombre de **Tisú**.

Este tipo de tejido fue utilizado para confeccionar cualquier tipo de ornamentos litúrgicos, en los que destacaba la decoración, fundamentalmente vegetal, y la relacionada con la iconografía religiosa con añadidos puntuales de elementos litúrgicos.

De forma paralela se siguió utilizando el **Brocado**, en este caso no era seda, como paño decorado con hilos de oro y plata. Fue muy usado para hacer cenefas para determinados ornamentos e incluso para casullas, capas, palios, etc.

Otro tejido de moda en este siglo fue el **Damasco**, enfocado para todo tipo de prendas de usos variados dentro de la liturgia. Durante este periodo coexistió con el **Raso**, que fue aplicado con la misma finalidad, aunque con variedad en su composición, ya que hay rasos lisos y rasos decorados con hilos de oro y plata. Todo en función de la riqueza del ornamento o prenda.

[7] OLMEDO PONCE, Marisa (Dir.). *Conservación del Patrimonio Textil. Guía de buenas prácticas"*. Málaga : IAPH, Ayuntamiento de Antequera, 2017.

Otro tipo de tela es el denominado **Tabí**, un tejido que daba la sensación de ondas de agua, con él se realizaron prendas litúrgicas de gran importancia.

Otra tela fue el **Tafetán**, como base no solo de ornamentos y prendas sino para cortinas, velos, toallas, ternos completos, forros, etc.

Otra tipología es el llamado **Espolín**, tela con flores cosidas realizadas en otros materiales.

Para hacer cortinas y algunos ornamentos también se usó el **Espumillón**, que es una especie de tela de seda doble.

También fue muy requerido el **Moaré**, especie de tela de seda con un acabado de aguas o de tonos cambiantes causados por la incidencia, en mayor o menor medida, de la luz.

Aunque no aparece en el caso de Santa Bárbara, si lo encontramos mencionado en la iglesia del Colegio de San Patricio o de los Irlandeses de la Compañía de Jesús de Sevilla[8]. Se hizo un traje de **Persiana** para la Virgen titular de esta iglesia. Al parecer la base era de seda decorada con flores grandes con diversidad de matices.

Aunque en la bibliografía dedicada a los tejidos, que hemos consultado, aparecen otros nombres de telas, no hemos encontrado en la documentación las telas de **Glodetour** o **Nobleza**, **Nestaño**, **Alafaya**, entre otras. Por último si hemos encontrado la **Tapicería**, posiblemente siguiendo las técnicas de tapiz y usado para determinados ornamentos[9].

2. Tejidos elaborados con distintas materias primas

En este caso encontramos **la Holanda**, lienzo muy fino importado de Holanda, de ahí su nombre. Esto derivó en el uso de este nombre para cualquier lienzo de calidad. Se fabricaba con lino, cáñamo o algodón. Con él se hacían toallas, manteles, amitos, sobrepellices albas, etc. En la documentación consultada a este tipo de tela se le denomina "Olandilla" y en otras ocasiones "Holandilla".

Paralelo en el tiempo, se siguió usando **la Bretaña**, procedente de esta región, elaborado con diferentes materias primas, era lienzo ancho y estrecho.

Por último el **Ruán**, paños cuyo nombre procede de la ciudad francesa de Rouen. Usado para la realización de toallas, fundas de cálices, etc., aunque no era un tejido de calidad, se utilizó para aquellos menesteres que no precisaban de ostentación pública.

3. Tejidos de lana

En primer lugar encontramos **la Estameña**, un tejido de lana muy sencillo, usado en los hábitos de los jesuitas. Las había de buena calidad y teñidos de colores, en función de las necesidades. Con este tejido se pretendía mostrar sencillez de ahí que se usó solo en cortinas, sotanas, vestiduras de calle, para mostrar la pobreza y modestia del clérigo. Este tejido era el que usaban los miembros de la Compañía de Jesús.

La Sarga, es el segundo de los ligamentos básicos, llamado tejido en diagonal. Al parecer se comenzó a elaborar en seda pero luego se hizo en lana, de ahí que en este siglo coexistieran ambos soportes. Usado también para realizar pinturas efímeras que se colgaban en las paredes para las grandes celebraciones, llamados también falsos tapices.

---

[8] MARTÍN PRADAS, Antonio. "Apuntes históricos y artísticos del Colegio de los Irlandeses de la Compañía de Jesús de Sevilla". En *Archivo Hispalense* nº 315-317. Sevilla : Diputación, 2021, p. 307.

[9] ÁGREDA PINO, Ana María. *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: Siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna.* Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2001, p. 217 y ssg.

4. Tejidos de lino

El Lino, se designa así a la tela realizada con esta materia. Fue usado principalmente para hacer albas y manteles.

La Crea, era un lienzo entrefino. Fue usado para hacer manteles, toallas, mangas de albas, amitos y como entretelas de capas y otros ornamentos.

5. Tejidos de algodón

Durante el siglo XVIII se usaron los tejidos de algodón fundamentalmente para colchones, colchas y otros enseres relacionados con las visitas trianuales que realizaban a la parroquia los Visitadores generales.

6. Tejidos de cáñamo

El **Cáñamo**, llamado así el lienzo realizado con esta materia. A veces se hicieron albas, pero no con asiduidad[10].

Tipología de los Ornamentos

Los ornamentos fueron usados desde el principio de la iglesia, aunque fueron de simples telas sencillas a verdaderas obras de arte en cuanto a materiales, diseños y bordadores o sastres.

Los ornamentos litúrgicos se suelen clasificar en función de su uso unido a la jerarquía eclesiástica.

1. Ornamentos diaconales

Dalmáticas

Bocamangas, collares, jabastros, faldones, son partes de las dalmáticas que recibieron la decoración bordada. Cuenta con varias definiciones:

Túnica larga de amplias mangas que sustituyó a la estola y que se usó en el Bajo Imperio Romano, tanto por hombres como por mujeres; llega bajo las rodillas o hasta los pies, y fue al principio un vestido de lujo.

Vestidura sacerdotal que cubre el Alba. Es la propia de los diáconos y subdiáconos que asisten al presbítero oficiante. Carece de mangas, pero posee dos bocamangas, piezas laterales que hacen que en los hombros y que caen cubriendo los brazos en su parte superior; va abierta por los lados. Las partes decorativas más importantes son: collares, bocamangas, antepies y jabastros[11].

La planeta

Especie de casulla con la hoja de delante más corta que las ordinarias[12].

Alba

Túnica de lino que el sacerdote viste encima del amito[13].

---

[10] Ibídem, p. 224.
[11] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología y Numismática.* Zaragoza : Guara, 1980, p. 70-71.
OCAMPO, Estela. *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos.* Barcelona : Icaria, 1992, p. 74.
[12] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/planeta?m=form [06-11-2024].
[13] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 14.

Vestidura de tela blanca utilizada por los sacerdotes en determinadas ceremonias religiosas[14].

Cíngulo. Ceñidor, cinturón.

Prenda sacerdotal con la que el celebrante se ciñe el Alba[15].

Manípulo

Ornamento sacerdotal que se ciñe al brazo y cuyos extremos caen colgando[16].

Ornamento en forma de banda de tela, que se lleva colgando del antebrazo izquierdo. (En sus orígenes fue un pañuelo –mappula-, con finalidad práctica; pasó luego a ser un paño de adorno, con señal de distinción o investidura de un cargo. Utilizado por el sacerdote oficiante y por sus ministros en la misa solemne, su uso, actualmente, es discrecional)[17].

Estola

Ornamento sacerdotal que pasa, a manera de banda, por detrás del cuello, cayendo sus dos puntas sobre el pecho.

Banda larga de piel usada para abrigar el cuello[18].

Ornamento sagrado que consiste en una banda de tela de dos metros aproximadamente de largo y unos siete centímetros de ancho, con tres cruces, una en el medio y otra en cada extremo, los cuales se ensanchan gradualmente hasta medir en los bordes doce centímetros.

Prenda de abrigo femenina en forma de banda larga, generalmente de piel, que se lleva sobre el cuello y los hombros[19].

Amito

Vestido sacerdotal.

Amictus. Conjunto de prendas exteriores del vestido común romano, a diferencia de las interiores o indumentaria[20].

Lienzo fino, cuadrado y con una cruz en medio, que el preste, el diácono y el subdiácono se ponen sobre la espalda y los hombros para celebrar algunos oficios divinos[21].

Terno

Conjunto del oficiante y sus dos ministros, diácono y subdiácono, que celebran una misa mayor o asisten en esta forma a una función eclesiástica. Vestuario exterior del terno eclesiástico, el cual consta de casulla y capa pluvial para el oficiante y de dalmáticas para sus ministros[22].

2. Ornamentos sacerdotales

Casulla

Prenda sacerdotal colocada sobre el Alba para la celebración de la misa. Su parte decorativa importante es la cenefa, una y central[23].

---

[14] OCAMPO, Estela. *Diccionario de términos artísticos…* ob, cit.,p. 17.
[15] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 54.
[16] Ibídem, p. 140.
[17] AA. VV. *Gran enciclopedia Larousse*. Barcelona : Planeta, 1960-1973, vol. 6, p. 916.
[18] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 92.
[19] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/estola [04-11-2024].
[20] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 17.
[21] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/amito?m=form [04-11-2024]
[22] Ibídem. https://dle.rae.es/terno?m=form [04-11-2024].
[23] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 51.

Vestidura en forma de capa que utiliza el sacerdote durante la celebración de la misa[24].

Vestidura litúrgica que el sacerdote viste encima del Alba y la estola para celebrar la misa[25].

Capa pluvial

Ornamento sacerdotal que se lleva como prenda exterior en solemnidades especiales, tales como exposición del Sacramento de la Eucaristía, etc., se abrocha sobre el pecho[26].

La que usa el preste en algunas funciones eclesiásticas. (Su denominación procede de que, en las procesiones fuera de la iglesia, se usaba para resguardarse de la lluvia. Se emplea en algunos actos litúrgicos, tales como la aspersión del agua bendita, la bendición y procesión del Santísimo Sacramento, etc.[27].

Capillo para comulgar o capa para viático

Se trata de una capa corta semicircular, realizada en seda y bordada con sedas de diferentes tonos, predominantemente rojos, azules verdes, y rosas, que componen toda una serie de plantas, flores, frutos aves y mariposas, que se disponen ordenadamente en franjas verticales.

El modelo de esta prenda de vestir responde al de las capas civiles portuguesas masculinas de mediados del siglo XVI. Está confeccionada por paños de forma casi triangular -que presentan decoración bordada individualizada- unidos en la parte superior por una cenefa o tirilla a modo de cuello.

A pesar de su tipología demasiado corta, esta capa ha estado vinculada al ámbito religioso, siendo empleada desde antiguo como capa de viático, en el Monasterio de san Lorenzo del Escorial, lugar al que debió llegar en tiempos de Felipe II[28]. Con posterioridad se extendió su uso por el resto de la Península.

Paño gremial

Paño cuadrado que usan los obispos, poniéndoselo sobre las rodillas, en algunos ritos litúrgicos.

Paño rectangular, igual en forma, dimensiones y adorno a un frontal de altar, que llevaban pendiente de sus manos los tres clérigos del terno de la misa conventual de las iglesias catedrales y de otras que tenían ese privilegio en la procesión claustral y en algunas otras[29].

Solideo

Casquete de seda u otra tela ligera, que usaban los eclesiásticos para cubrirse la coronilla[30].

3. Ornamentos episcopales

Mitra

Tocado prelaticio, apuntado, que usan los obispos y algunos abades. Ínfulas. Tiara del monarca persa[31].

Toca alta y apuntada con que en grandes solemnidades se cubren la cabeza los arzobispos, obispos y algunas otras personas eclesiásticas que tienen este privilegio[32].

---

[24] OCAMPO, Estela. *Diccionario de términos artísticos…* ob, cit.,p. 55.
[25] AA. VV. *Gran enciclopedia Larousse…* ob. cit., vol. 2, p. 797.
[26] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 48.
[27] AA. VV. *Gran enciclopedia Larousse…* ob. cit., vol. 2, p. 638.
[28] https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/indumentaria/capa-de-viatico [05-11-2024].
[29] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/gremial [04-11-2024].
[30] Ibídem, https://dle.rae.es/solideo?m=form [04-11-2024].
[31] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 145.
[32] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/mitra?m=form [04-11-2024].

Guantes pontificales

Prenda para cubrir la mano, que se hace, por lo común de piel, tela o tejido de punto y suele tener una funda para cada dedo.

Perteneciente o relatico al sumo pontífice. Perteneciente o relativo a un Obispo o arzobispo. Conjunto o agregado de ornamentos que sirven al obispo para la celebración de los oficios divinos[33].

Sandalias y cáligas

Caligae. Sandalias típicas de los soldados romanos[34].

Este elemento, al igual que otros fueron absorbidos y copiados por la iglesia.

Palio

Cubierta portátil usada para el culto católico, especie de dosel portado por sus soportes verticales, que antes se usaba para resguardar a los monarcas en sus desplazamientos[35].

Especie de dosel que se lleva por sus soportes verticales y bajo el cual se transporta alguna imagen del culto católico. También es utilizado por el Papa. En la antigüedad era llevado por los monarcas[36].

4.- Ornamentos de las órdenes menores

Acólitos, servían el altar vestidos con alba y dalmática. En las festividades de poca importancia un alba ceñida y por regla general el sobrepelliz.

Sobrepelliz

También llamada Roquete. No es otra cosa que un alba cortada[37].

Vestidura blanca de lienzo fino, con mangas perdidas o muy anchas, que llevan sobre la sotana los eclesiásticos, y aun los legos que sirven en las funciones de la iglesia, y que llega desde el hombro hasta la cintura poco más o menos[38].

5. Ornamentos clericales

Roquete y sobrepelliz, ya están definidos en el punto número 4, dedicado al ornamento de las órdenes menores.

Bonete o birrete

Gorra de diversas hechuras. El tipo más moderno tenía cuatro picos y fue usado por clérigos y en la vida académica o del foro[39].

Sotana

Vestidura talar, abrochada a veces de arriba abajo, que usan los eclesiásticos y los legos que sirven en las funciones de iglesia. Usáronla también los estudiantes de universidades[40]. También llamadas lobas.

---

[33] Ibídem, https://dle.rae.es/pontifical [05-11-2024].
[34] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 45.
[35] Ibídem, p. 164.
[36] OCAMPO, Estela. *Diccionario de términos artísticos…* ob, cit.,p. 161.
[37] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 196 y 188.
[38] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/sobrepelliz [04-11-2024].
[39] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 38.
[40] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/sotana?m=form [04-11-2024].

Lobas

Manto o sotana de paño negro que con el capirote y bonete formaba parte del traje que fuera del colegio usaban los colegiales y otras personas autorizadas por su estado o ejercicio para el uso de esta vestidura[41].

Manteo

Capa larga con cuello típica de los presbíteros, que la usan sobre la sotana[42].

6. Hábitos corales

Capa

Prenda usada en todos los tiempos históricos y que, llevada sobre los hombros y sin mangas, cubría el resto de la ropa. Usada por todos los estamentos sociales incluido el eclesiástico[43].

Muceta o almuza

Esclavina que cubre el pecho y la espalda, y que, abotonada por delante, usan como señal de su dignidad los prelados, doctores, licenciados y ciertos eclesiásticos[44].

Opas para los mozos de coro

El uso de la palabra *opa* para designar la vestimenta de los Capellanes procede de la palabra *opal* que era cómo se llamaba a la tela de percal de algodón con la que se hacían estas ropas. También se nombran como *opas* a las plazas vacantes produciéndose en este caso una metonimia entre la vestimenta y el sujeto que la lleva.

"Los dichos mozos de coro han de andar vestidos de opas y bonetes de color colorado y sobrepellices de lienzo a costa de la mesa Capitular"[45].

7. Ornamentos de altar

Mantel

Lienzo mayor con que se cubre la mesa del altar[46].

Frontal de altar

Parte superior del altar, antipendio. Suele estar decorado de algún modo, y lo fue con especial riqueza durante el románico.

Paño que se coloca en la parte frontal del altar para engalanarlo. Consta de sobrefrontal, frontal y caídas[47].

Antipendio. Frente del altar. Suele estar ricamente decorado. Paño que se colocaba en la parte frontal del altar[48].

Paramento de sedas, metal u otra materia con que se adorna la parte delantera de la mesa de altar[49].

---

[41] Ibídem, https://dle.rae.es/loba#NWyLXjD [05-11-2024].
[42] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 140.
[43] Ibídem, p. 48.
[44] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/muceta?m=form [04-11-2024].
[45] ONIEVA ESPEJO, Mª Asunción. *La música de Juan Manuel Gaitán y Arteaga*: *Un cordobés entre épocas (1716-1804)*. Córdoba : Universidad, 2012, p. 39 y 67.
[46] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/mantel?m=form [04-11-2024].
[47] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 102
[48] OCAMPO, Estela. *Diccionario de términos artísticos…* ob, cit., p. 101.
[49] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/frontal?m=form

Cortinas

Tela que, por lo común, cuelga de puertas y ventanas como adorno o para aislar de la luz y de miradas ajenas[50]. Son muy usadas dentro del ámbito religioso, para el altar y retablos y otros elementos del interior de las iglesias.

Pabellón o cortina del tabernáculo

Las cortinas del tabernáculo tenían significados simbólicos que apuntaban a Cristo:

Las cortinas interiores del tabernáculo representaban la naturaleza pura de Cristo y sus glorias como Rey de Israel y los Gentiles.

Las cortinas exteriores de pelo de cabra representaban la severidad de Cristo en separarse del mal.

Todas las cortinas estaban ensambladas de manera que protegieran completamente al tabernáculo, simbolizando cómo Cristo enfrentó plenamente sus responsabilidades hacia Dios[51].

Mantel para la comunión

Similar al Mantel de altar.

Mantel para la paz Manutergio, o toalla para las manos

Lienzo con que se enjuga los dedos el sacerdote en el lavatorio de la misa[52]. Puede estar realizado en varios tipos de telas siendo el más común el lienzo. Sinónimo cornijal.

Corporales (para la hostia)

Son dos piezas de lino que, en la misa, se extienden sobre el ara para soportar la hostia y el cáliz[53].

Palia

Lienzo sobre el que se extienden los corporales para decir misa.

Cortina delante del sagrario.

Lienzo que se pone sobre el cáliz[54].

Hijuela

Pedazo de lienzo circular que cubre la hostia sobre la patena hasta el momento del ofertorio[55].

Bolsa de corporales

Pieza de dos hojas de cartón cuadradas y forradas de tela, entre las cuales se guardan los corporales[56].

Velo o paño cubrecáliz

Velos del cáliz nos recuerdan una cortina que separa el Lugar Santísimo y nos dirigen hacia el altar. Un velo de cáliz es una tela que cubre el cáliz. Suele tener forma de cuadrado con lados

---

[06-11-2024].

[50] Ibídem, https://dle.rae.es/cortina?m=form [06-11-2024].

[51] https://es.scribd.com/document/427612525/Las-Cortinas-Del-Tabernaculo [06-11-2024].

[52] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/cornijal#4YKKzfa [06-11-2024].

[53] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 62.

[54] Ibídem, p. 164.

[55] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/hijuela?m=form [06-11-2024].

[56] Ibídem, https://dle.rae.es/bolsa?m=form#8oress] [06-11-2024].

de aproximadamente 50 cm y está elaborado con el material del que está hecha la casulla, también tienen decoraciones similares y, en particular, un color que coincide con la liturgia de un día determinado. El velo también puede tener el color común blanco, y puede ser de seda o terciopelo. Los velos en particular enfatizan la santidad de Dios[57].

Purificador

Paños de lino para enjugar y purificar el cáliz después de la comunión[58].

Almohadas (para los misales)

Realizadas en distinto tipo de material se usan para colocar sobre ellas los misales durante las funciones litúrgicas.

Reposteros, tapices y bancales (colgaduras)

Paño mural que recoge, generalmente en bordado algún blasón[59].

Paños

Tela de lana muy tupida y con pelo tanto más corto cuanto más fino es el tejido.

Tela de diversas clases de hilos.

Tapiz u otra colgadura[60].

Han sido y son muy usados en distintos menesteres tanto civiles como religiosos.

Por último también suelen aparecer, aunque en menor medida los Estandartes, guiones y banderas.

Ornamentos de la iglesia de Santa Bárbara en la historiografía ecijana

En su investigación titulada "*Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*", José Gestoso y Pérez, incluyó algunos bordadores que aunque eran residentes en Sevilla, llevaron a cabo trabajos para alguna parroquia ecijana, como el caso del bordador Maese Gabriel que trabajaba en 1522 en un velo para la parroquia de San Gil[61].

En el Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla, Tomo III, dedicado a Écija, los autores del mismo, en el apartado final de cada templo parroquial, hacen una brevísima mención a los ornamentos litúrgicos más importantes de los que se conservan en cada una de ellas.

En el apartado dedicado a la iglesia de San Bárbara mencionan los siguientes:

> *Ornamentos: Entre los que se conservan los siguientes:*
> - *"Terno completo de damasco rojo bordado en oro y sedas, del siglo XVIII.*
> - *Dos casullas y dos dalmáticas de raso blanco bordadas en sedas de colores, del siglo XVIII.*
> - *Muceta blanca bordada en sedas de colores y oro."*
> - *Estandarte de Damasco negro con medallón central de plata con el atributo de Santa Bárbara. Último cuarto del siglo XVIII*[62]*.*

[57] https://casullas.es/collections/velos-de-caliz [06-11-2024].
[58] FATAS, G. y BORRAS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología…* ob, cit., p. 180.
[59] Ibídem, p. 185.
[60] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. https://dle.rae.es/pa%C3%B1o?m=form [06-11-2024].
[61] GESTOSO Y PÉRE, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive. Sevilla : La Andalucía Moderna, 1909, p. 43.*
[62] HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco.

En cuanto a la obra de Isabel Turmo, titulada *"Bordados y Bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)"*, menciona algunas obras de nuestra localidad, fundamentalmente de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción y de la parroquia mayor de Santa Cruz en Jerusalén[63].

Por último, gracias a las investigaciones realizadas por Gerardo García León y Marina Martín Ojeda en su libro titulado *Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII,* publicado en 2018, profundizan en aspectos desconocidos, hasta el momento, en todos los ámbitos del arte, incluido los ornamentos y bordados.

En cuanto a la iglesia parroquial de Santa Bárbara, indican que se tiene constancia de que en 1509, *"Luis Valderrama legaba un castellano de oro para ayudar a la creación de unas dalmáticas carmesíes, y que en 1522, el bordador Gabriel Maestre realizaba un velo para esta iglesia"*[64].

Ya en el siglo XVII, concretamente en 1605, *"se designaba el bordador Simón Vázquez como beneficiario de una deuda que ciertos vecinos mantenían con la fábrica (de Santa Bárbara) por el diezmo del aceite del año de 1604, para terminar de pagarle los 50 reales que tuvo de coste la estola que bordó para la iglesia".*

Unos años más tarde, concretamente en 1607, la iglesia encargó al bordador vecino de Sevilla, Miguel de Peñaranda, *"la realización de una cenefa para una capa y dos dalmáticas de terciopelo carmesí, bordadas en oro, con sus collares y bocamangas. Este encargo fue traspasado y finalizado por Antonio Matías, bordador de Sevilla, al que se terminó de pagar el trabajo en 1608".*

Por otro lado en 1609, el provisor del Arzobispado de Sevilla había autorizado un encargo al bordador Simón Vázquez, en la cantidad de 1.440 reales. El trabajo consistía en *"la ejecución de 144 florones de terciopelo carmesí, bordados en oro y seda, a fin de enriquecer el terno del mismo color que había sido realizado, por el citado Antonio Matías".*

La última noticia que aportan es de 1639, año en el que se abonan 2.237 reales y medio a Gaspar Sánchez, bordador, por *"la hechura de un frontal de damasco blanco, adornado con flores, que había confeccionado para el altar mayor de esta parroquia"*[65].

La información ofrecida por ambos historiadores es de gran importancia ya que no se conservan los libros de cuenta de Fábrica de Santa Bárbara anteriores a mediados del siglo XVII.

Ornamentos en el inventario de 1849

En el inventario de bienes muebles realizado en la parroquia en 1849, los ornamentos se dividen en los colores de la liturgia[66].

En primer lugar se lleva a cabo el inventario de los ornamentos encarnados. El color *rojo* es propio del Viernes Santo, fiestas del Señor referidas a la Pasión, fiestas de los mártires y fiestas o misas del Espíritu Santo, así como para el sacramento de la Confirmación, aunque en este último puede usarse el color blanco. También es utilizado por los cardenales en el funeral del sumo pontífice y de los cardenales. (Color del luto pontificio). De este color se enumeran un total de 15, detallándose en cada uno a lo que corresponde:

En cuanto a los ornamentos encarnados contaba con un terno de tela con ramos de oro, plata y seda; otro terno de damasco carmesí; ocho casullas con estola manípulo y paño de cáliz con diversos bordados y tipos de telas; dos dalmáticas para los acólitos; dos capas; una bandera encarnada propiedad de la Hermandad de San Judas Tadeo y una colcha de damasco encarnado.

Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla. Tomo III. Sevilla : Diputación, p. 154.

[63] TURMO, Isabel. *Bordados y bordadores sevillanos. Siglos XVI a XVIII.* Sevilla : Universidad, 1955.

[64] GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina. Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII. Sevilla : Ayuntamiento, et. Al, 2018, p. 63.

[65] Ibídem, p. 64.

[66] Archivo Parroquial de Santa María (AP Santa María). Libro Inventario de Bienes de Santa Bárbara nº 106, año 1849, f. 9 v.

Los ornamentos blancos, son propios de la Pascua, Navidad, Jueves Santo, Corpus Christi, fiestas de santos no mártires fiestas del Señor, así como para celebrar matrimonios, bautismos o bendición de niños/as y en la unción de los enfermos (sea con o sin misa). En algunas ocasiones, se usa en los funerales y misas de difuntos, principalmente en Pascua y Navidad.

En esta parroquia se contaba en esta fecha con: un terno de tisú procedente del exconvento de San Francisco; un terno blanco bordado; otro terno bordado en damasco blanco; otro terno de canelón blanco; trece casullas con estola manípulo y paño de cáliz con diversos bordados y tipos de telas; dos dalmáticas para los acólitos; dos capas de damasco blanco; una capa pluvial para el baptisterio de damasco blanco; dos muceta estolón para visita a los impedidos en varias telas y bordados; un palio de tisú blanco pasa las visitas; seis capillos para los copones muy bordados y ricos.

Respecto a los ornamentos morados, se refería a un color penitencial, se usa en los tiempos de Cuaresma y de Adviento. Puede usarse también para funerales y misas de difuntos, reemplazando el color negro el cual se utilizaba en la antigüedad. También es morada la estola del sacerdote cuando imparte el sacramento de la penitencia o en las misas penitenciales o de pedir perdón.

De este color se enumeran: un terno de damasco morado rico; otro terno de damasco de mediano; seis almohadas de damasco morado; dos sobre mesas de damasco morado; cuatro casullas con estola manípulo y paño de cáliz con diversos bordados y tipos de telas; dos dalmáticas para los acólitos.

En cuanto a los ornamentos verdes, color propio del Tiempo Ordinario, existían en esta fecha los siguientes: Un terno de damasco verde; cuatro casullas con estola manípulo y paño de cáliz con diversos bordados y tipos de telas; dos dalmáticas para los acólitos.

Por último, en cuanto a los ornamentos negros, que se usa en las misas de difuntos, sobre todo el 2 de noviembre, y para el Viernes Santo, de acuerdo a lo prescrito para la forma tridentina del Rito Romano. En Santa Bárbara contaban con: un terno de terciopelo negro; otro de damasco negro, otro de damasco negro con galón de oro fino, los tres con sus bordados y decoraciones; tres estolas y tres manípulos de la misma tela; cuatro casullas con estola manípulo y paño de cáliz con diversos bordados y tipos de telas; dos dalmáticas para los acólitos.

Para finalizar el inventario incluye un apartado de ropa blanca, donde se incluyen: treinta albas, divididas en mayor y menor calidad y decoración, en función del uso a la que iban destinadas; seis sobrepellices, tres de ellos para los acólitos; manteles para todos los altares; dos toallas; catorce amitos; corporales, toallas para el altar mayor; purificadores; veintiséis cíngulos de los distintos colores de la liturgia; dos roquetes; tres rebozos para los púlpitos[67].

Como podemos observar la parroquia contaba con un elevado número de ornamentos, divididos en distintos colores[68] para los distintos tiempos del año y los oficios divinos que se realizaban dentro de cada uno de ellos. También observamos que poseía bastante ropa blanca para el servicio de los oficios divinos.

Aproximación a un diccionario de artistas y agentes relacionados con los ornamentos en la iglesia parroquial de Santa Bárbara

En primer lugar queremos incidir en que parte de los libros de cuentas de Fábrica de la Iglesia de Santa Bárbara no se han conservado, sobre todo los de la primera mitad del siglo XVII.

En el vaciado de los libros de cuentas conservados hemos detectado que hay visitas en las que se mencionan los ornamentos y sus reparaciones pero no el encargado de hacerlo. En estos

[67] Ibídem, p. 9 v. a 14r.

[68] Para los colores litúrgicos hemos usado: https://es.wikipedia.org/wiki/Indumentaria_eclesi%C3%A1stica (04-12-2024).

casos se presenta el recibo y la cantidad del coste de la obra realizada a través del sacristán mayor o el sacristán menor, por lo que remiten al Libro de Mayordomía, que no hemos localizado. Esta casuística se repite a lo largo de varios años, e incluso en fechas alternas, algo que contrasta con el detalle minucioso donde se anotaba todo en otras visitas.

Lo mismo sucede cuando se trata de los nombres de las mujeres que trabajaban como costureras, sastras y lavanderas. En estos casos solo se indica que es la costurera de la parroquia o la que hace las hechuras de un ornamento determinado, por lo que nos indica que tenía la categoría de sastra. Esto se da a lo largo del siglo XVII y XVIII. No será hasta finales del XVIII y principios del siglo XIX, cuando encontremos el nombre y apellido de determinadas mujeres dedicadas a este oficio.

Así encontramos en 1795 a varias costureras o sastras. Por un lado Ana Cañete, como botonera de esta Fábrica. Con posterioridad a Francisca de Vargas que, aparte de ser costurera, era sastra. También se recoge una partida abonada a Juana Gutiérrez, como encajera y costurera. Por último una bordadora y costurera Ana de Carmona.

Un año después, en 1786, a Juana Rodríguez como costurera que llega a hacer ornamentos.

Ya adentrados en el siglo XIX, concretamente en 1835 se abonan varias partidas a Teresa Pérez, que hacía las veces de sastra, costurera y lavandera. Un año después Antonia Jiménez aparece como sastra y costurera, ya que aparte de reparar ornamentos hizo las hechuras de varias sotanas y amitos.

Creemos que es importante incidir que no se trata de un trabajo de investigación cerrado, por el contrario se encuentra abierto a futuras investigaciones, por lo que puede ser tomarlo como base para futuros trabajos. Por otro lado, queremos de dejar claro que no hemos realizado un trabajo de campo para identificar los ornamentos que se mencionan en los libros de fábrica. Un trabajo que habría que realizar detalladamente, ya que hemos tenido problemas a la hora de identificar los ornamentos de esta iglesia. Tenemos constancia oral, de que la mayoría de ornamentos y de más valor, fueron trasladados y mezclados con los de la parroquia de Santa María cuando pasó a ser filial de ésta última.

Siglo XVII

Anónimo 1693.

Compra de telas, ornamentos y reparos. No aparece autor[69].

> *"Sedas y Hornamentos / y sus aderezos hay descargo / siguiente:*
>
> *Primeramente de once / baras de Damasco Blanco de que / se hizo una capa que se trajo de / Granada a trescientos reales / con el porte.*
>
> *De vara y media / de tafetán rosado, 8 reales.*
>
> *De dos varas de Colonia / para la capilla. //*[56]
>
> *De seis onzas de Galón / de oro para guarnecer la dicha / capa, a quince reales cada una, 90 reales.*
>
> *Del porte de dicho Galón, 1 real.*
>
> *De la hechura y recados de / la dicha capa, veinte y cuatro / reales, 24 r.*
>
> *De dos varas de Damasco / blanco para aderezar las dos / casullas blancas que se trajo / de Córdoba a veinte y / siete reales con el porte.*
>
> *De aderezar las dichas / dos casullas diez reales.*

[69] En este apartado que hemos denominado como Anónimo, incluimos un ejemplo de la Visita realizada en 1693, donde se anota la compra de telas, realización y reparación de ornamentos, pero no el nombre del autor o autores del trabajo así como mercaderes, etc. Esta casuística se repite en muchas visitas por lo que hemos optado por obviar el resto.

De cuatro baras de Damas / co y media de color blanco y / dorado para el forro y cene / fas de la Pila del Bautismo, / que se trajo de Granada, ciento y veinte reales con / el porte. //[57]

De cuatro varas de ta / fetán doblete morado para / forrar la taquilla de los / Santos Óleos, a diez reales cada / bara.

De una bara de velillo / de plata para un capillo para / los Bautismos y seis baras de lis / ton y cuatro de colonia para los / sagrarios, 12 reales.

De ocho baras de fle / cos de seda, las cuatro grandes / y las cuatro pequeñas para / guarnecer el forro de la pila / de Bautismo, 48 reales.

De una borla de seda / para la capilla de la capa nue / va, ocho reales.

De la hechura del forro y / guarnición de la Pila, veinte / y cuatro reales. //[58]

De diez baras de / Damasco blanco y / encarnado para un frontal / y cortinas del altar del Sagra / rio, a treinta y un reales / la bara.

De ocho onzas y media de / guarnición de oro fino para el / dicho frontal y cortinas, a quince / reales la onza, 127 reales y medio maravedí.

De la hechura del dicho / frontal y cortinas del frontal / del S. Sagrario a doce reales / cada pieza y cuatro reales / de seda, 40 reales.

De la hechura del sitialillo / para el Santo Cristo del Púl / pito que se hizo de los pedazos / de cañamazo que había, ta / fetán y guarnición, 20 reales. //[59]

De dos paños de cálices / de tafetán blanco, 13 reales.

Vale este descargo / mil doscientos y cincuenta reales / y tres cuartillos.

(Archivo Parroquial de Santa María (AP Santa María). Libro de Cuentas de Fábrica de Santa Bárbara (LCF de Santa Bárbara) nº 91 (1693-1700), año 1693, fol. 56-59)

Claudoso, Diego. Maestro Sastre.

Reparación de ornamentos y realización de algunos nuevos. 1689.

"Primeramente se adereza / ron dos casullas ver / des y se le dieron a Diego / Claudoso cuarenta reales.

De seda para dicho aderezo, 4 reales.

De catorce onzas de guarni / ción, para dichas casullas a / dos reales y cuartillo onza. 31 reales /

Del aderezo de las dos / casullas de damasco blanco / de seda y hechura del / Maestro, 20 reales.

De aderezar las dos casu / llas rosadas de cochini / lla, a diez reales cada una, 20 reales.

De vara y cuarta de //[83] *tafetán basto de cochinilla / de que se hicieron dos estolas, 12 reales y medio.*

De seis varas de fleco / de cochinilla y blanco, 15 reales.

De aderezar los collares, / manípulos y estolas del / terno verde, seis reales.

De un pedazo de / Damasco blanco y de co / chinilla para dichos aderezos, 12 reales.

De aderezar una / capa Blanca Damas / co, diez reales.

De aderezar la muzeta / blanca para el sagrario, 3 reales.

De aderezar las dal / máticas rosadas, 10 reales.

De tres varas de tafe / tán sencillo blanco pa / ra una toalla, seis reales vara, 18 reales.

De remendar las dos / casullas blancas, 8 reales.

De aderezar el terno / blanco bordado y seda, 11 reales //[84]

De aderezar el terno / verde, 6 reales.

De aderezar las tres casu / llas blancas con la seda, 11 reales.

De aderezar la capa / blanca, 3 reales.

De aderezar la capa ro / sada de terciopelo, 14 reales.

El total del gasto ascendió a la cantidad de 254 reales y 25 maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 90 (1689-1690), año 1689, fol. 82-84)

Gastos en Lienzo para reparación de ornamentos. 1689.

> *"Primeramente diez reales / que costó el lienzo para / entretelas de las estolas, cenefas y manípulos del / Terno verde.*
>
> *De tres varas de Crea / para una toalla para el lava / torio con hechura y cintas /de todo, 9 reales. //[85]*
>
> *De vara y media de mor / les para una manga / a un Roquete a cinco reales / vara, 7 reales y medio.*
>
> *De las puntas que / se le echaron e hilo, 6 reales.*
>
> *De una casulla de / espolón azul, roquete / y dos pares de purificado / res que compró el Mayordomo / de un lance, costó todo, 52 reales.*
>
> *De seis varas y media / de Crea ancha a cin / co reales vara para unos / manteles del Altar mayor, 32 reales ¼ de maravedí.*
>
> *De seis varas de / crea angosta para dos pa / ños de manos del Lava / torio con cintas y hechu / ras a diez reales cada uno, 20 reales.*
>
> *De cuatro varas de / Bretaña ancha para dos toa / llas del Altar mayor a ocho / reales cada una, 32 reales. //[86]*
>
> *De ocho varas de / puntas a seis reales vara / para guarnecer una toalla / y unas mangas, 48 reales.*
>
> *De hechura e hilo, 6 reales.*
>
> *Vale este descargo 222 reales / y 25 maravedís."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 90 (1689-1690), año 1689, fol. 82-86)

Clavijo, Diego, Maestro sastre.

Compra de telas, reparación y realización de ornamentos nuevos. 1697.

> *"Primeramente seis reales de a / dobar una Casulla blanca.*
>
> *Ytt. De once varas de Da / masco blanco y dorado a veinte y / seis reales vara, de que se / hicieron dos Casullas y tres / Bolsas de corporales, / costó doscientos ochenta / y seis reales. 286 reales.*
>
> *De dieciocho onzas / y media de cuchillejo de oro / fino, a quince reales onza / para guarnecer dichas casullas / y Bolsas, monta //[55] doscientos setenta y siete reales / y medio. 277 reales y medio.*
>
> *De siete varas de olan / dilla, para forros, a / cinco reales vara, monta / treinta y cinco reales. 35 reales.*
>
> *De dos varas y media de / Bramante crudo para entre / telas, a cuatro reales vara. 10 reales.*
>
> *De una vara de / Tafetán verde para forrar las / tres Bolsas. 7 reales y medio.*
>
> *De los cordones para dichas bol / sas, cuatro reales. 4 reales.*
>
> *De tres varas de Estolón / encarnado para ellas. 1 real y medio.*
>
> *De las hechuras de dichas dos / Casullas, Estolas y Ma / nípulos, y dichas tres Bolsas, / y recuadro de todo, cuarenta y / nueve reales. 49 reales. //[56]*
>
> *De una vara / de Tafetán blanco para el / Paño de un Cáliz, siete reales. 7 reales.*
>
> *De once varas de Damasco / rosado para una Capa / a ocho reales y medio vara, monta / trecientos trece reales y medio. 313 reales y medio.*
>
> *De cinco onzas y siete adar / mes de cuchillejo de oro fino / a escudo la onza, para guarnecer / dicha capa. Importa / a ochenta reales y veintidós maravedís. 880 reales y 22 maravedís.*
>
> *De media onza de hilo / de oro para la Borla de dicha / Capa, once reales. 11 reales.*
>
> *De tres cuartillas de seda / rosada, seis reales. 6 reales.*

De la hechura de dicha capa / y borla, treinta y cuatro reales. 34 reales.

De tres varas de Listón / para unos lazos a la Capa, / dos reales y medio. 2 reales y medio. //[57]

De quince onzas y media / de fleco de oro fino a diez / reales de plata onza, para guar / necer dos Paños de Púlpito y un / Frontal que se hizo / de Damasco blanco / con flores doradas, monta / doscientos noventa y un reales. 291 reales.

De nueve onzas / y tres cuartillas de galón / de oro para bordar .los Paños / de Púlpito a escudo, cada onza / monta, ciento cuarenta y seis reales. 146 reales

De cinco varas y cuarta / de Damasco rosado, / a veinte y siete reales vara para / uno de dichos Paños de Púl / pito, monta ciento y cuarenta / y tres reales y tres cuartos. 143 reales y ¾.

De catorce varas y cuarta / de Damasco blanco / con flores doradas a veinte y //[58] cinco reales vara para otro / Paño de Púlpito y fron / tal, para el Altar Mayor y / está por guarnecer, / trescientos cincuenta y seis reales / y cuarto. 356 reales y cuarto.

De tres varas de Ta / fetán de Cochinilla para los / visos y flecos de los Paños / de Púlpito, a ocho / reales vara. 24 reales.

De los recados y hechuras / de todo, cuarenta y seis reales. 46 reales.

De la guarnición y hechu / ra de una Bolsa / que se hizo de un pedazo / de Damasco que sobró / del aderezo del Terno / blanco rico. 30 reales.

Vale este descargo / de sedas y Hornamentos dos mil //[59] ciento y setenta y seis reales y veinte / maravedís, que se abonan, constó / de partidas por menor en el / libro de Mayordomía desde el folio / sesenta y nueve hasta 70 y recibo / de Diego Clavijo, Maestro / de Sastre, que todo se vio y rubricó."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 91 (1693-1700), año 1697, fol. 55-59)

Siglo XVIII y XIX hasta aproximadamente 1850

Alcaraz de Tejada, Manuel. Mercader.

Cobertores. 1773.

"Ytt. Ochenta y ocho reales pagados / a Manuel Alcaráz de Tejada, / por dos Cobertores encarnados / que se le compraron para dos camas / que dio esta iglesia para la familia / de su Excmo. el Cardenal Arzobispo / mi Señor, cuando pasó por esta ciudad //[96] y también sirven para la fami / lia de visita, dio recibo / en 1 de septiembre de 1773. 88 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1775, 1 de septiembre de 1773, fol. 95)

Arbios, Juan. Mercader de Telas.

Tela de Gante. 1772.

"Ytt. Cuarenta reales pagados / a Juan Arbios, por ocho varas / de Gante para los menesteres de / esta iglesia, dio recibo en 9 de octubre / de 1772. 40 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1775, 9 de octubre de 1772, fol. 97)

Tela de Gante para paños. 1773.

"Ytt. Veinte y ocho reales y medio / pagados a Juan Arbios por / seis varas de Gante para Paños / para sacudir los Altares y otros / menesteres de esta iglesia. Dio / recibo en 21 de abril de 1773. 28 reales y medio."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1775, 21 de abril de 1773, fol. 99)

Tela de Ruan para manteles. 1773.

"Ytt. Ciento y vente pagados / al susodicho por veinte varas / de Ruan que se le compraron / para Manteles finos de los Altares / de San Bartolomé, San Judas / y San Luis. Dio recibo en 8 de mayo / de 1773. 120 reales.

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1775, 8 de mayo de 1773, fol. 99)

Baena, Sebastián. Mercader.

Telas para remendar y hacer ornamentos. 1795.

Ytt. Ciento y veinte reales / pagados a D. Sebastián / Baena, por seis baras / de Tafetán morado do / ble, a dieciséis reales / para dos toallas, cada / una de a tres varas / para las Atrileras que / sirven la Semana / Santa en las Pasiones / y demás funciones, y / dos varas y media de / Tafetán negro senci / llo a diez reales cada / una para forrar los //[90] Paños de cálices de todo / el Terno Negro. 120 reales.

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1795, fol. 89-90)

Seda carmesí para hacer borlas y flecos para la Manga encarnada. 1795.

"Ytt. Ciento cuarenta reales / pagados a D. Sebastián / Baena, por una libra / de seda color carmesí, / para hacer las borlas, / muletas y presillas y / flueco de la Manga / encarnada que se / hallaba inservible. 140 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1795, fol. 93)

Baena Martinez, Sebastián. Maestro Sastre.

Martínez, Martín. Mercader de telas.

Telas y reparos ornamentos. 1812-1815.

*"Remonta del vestuario mora / do de Planetas, y Dalmáticas y / del encarnado morado***:**
Son Data dos mil cuatrocientos cuarenta / y dos reales para el pago de 27 varas y media de fel / pa morada y carmesí, 1.875 reales; y de 14 / varas de Galón de oro fino ancho //[143r.] 190 reales, y los 11 del Sastre, y sedas / todo para los dichos Ternos, y lo fir / ma el Sr. D. Martín Martínez / en cuyo Almacén se compró todo / y lo firma: Sebastián Baena Martínez."

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, año 180-1830, fol. 142v-143r.)

Bermudo, Juan Elías. Maestro sastre de esta ciudad.

Casulla de Raso Blanco. 1756.

"Ytt. Parece a folio 98 de dicho libro / que por mano de Juan Elías / Bermudo se hizo una casulla / de raso blanco que tubo de / costa cuatrocientos y setenta / y un reales, los doscientos cuatro / de seis varas de raso a / treinta y cuatro reales, doscien / tos y once de ocho onzas y / nueve adarmes de Galón / de oro fino con que se guar / neció; dieciocho de cuatro / varas y media de Olandilla //[70] encarnada en que se forró. / Doce de seis varas de Crea / cruda para entretelas, y los / veintiséis reales restantes / de las hechuras, cartones y / sedas. 471 reales.

Casulla Encarnada. 1756.

Así mismo parece se hizo una / Casulla encarnada con Cruz / Blanca, en que se gastaron / por mano del dicho Maestro según / memoria y recibo en 16 de / enero de 1756, ciento y seten / ta y seis reales y veinte y ocho / maravedís, Los cuarenta reales de / cuatro varas de Damas / co encarnado de lance; cua / renta y ocho de dos varas de / Damasco Blanco a / veinticuatro reales vara, //[71] doce reales de seis varas de / lienzo para entretelas y / vara y media de gante para / las cruces; dieciocho de / cuatro varas y media de / olandilla encarnada para / forro; veintitrés reales y ve / intiocho maravedís de veinte / y cuatro varas de guarni / ción de Galón de Seda /

a nueve cuartos y medio va / ra; y los veintidós res / tantes de la hechura y car / tones para la Bolsa. 166 reales con 28 maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 93 (1759-1764), año 1759, fol. 60-71)

Manteles para el Altar del Padre Eterno. 1765.

"Ytt. Doce reales pagados por ma / no de Juan Elías Ber / mudo, Maestro de Sas / tre de esta ciudad, por tres / varas de Bramante pa / ra unos manteles bas / tos para el Altar del / Padre Eterno, constó de / Partida firmada del dicho / Maestro a folio 68 de dicho libro. 12 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 94 (1765-1768), año 1765, fol. 75)

Terno de Tela encarnada. 1762.

Ytt. Se hizo por el / dicho Maestro Sastre un / Terno de tela encarna / da para los días de Primera / Clase, que se compone / de dos casullas, dos Dal / máticas, un Frontal, , Pa / ño de púlpito, Toalla de hom / bros, cuatro Esto / las, cuatro Manípu / los, Capa, Paño y Bol / sa de Cáliz, en que según / partidas firmadas del su / sodicho, en dicho libro y folio / en 20 de diciembre de 1762, se / gastó lo siguiente:

De cincuenta y tres / varas y media de tela / carmesí de oro, que se / compraron en la ciudad / de Sevilla a ochenta / y cinco reales de plata va / ra //[77].

De ciento cuarenta y / ocho varas de Galón de oro / de una cara, con seten / ta y ocho onzas de peso / a catorce de Plata onza / para guarnecer dicho ter / no. 2002,28 maravedís.

De cincuenta onzas / de hilo de oro para Flecos / a trece reales y medio de plata. 1270,20 maravedís.

De la hechura de los Fle / cos para el Frontal, Paño / de Púlpito y toalla de hombreo. 720 reales.

De la hechura de cuatro / Borlas grandes y dos / pequeñas con sus cor / dones, y camisetas de hi / lo de oro para la Man / ga y la Hijuela de la ca / pa. 490 reales.

De dos libras de seda //[78] carmesí, para cordones y / Borlas. 190 reales.

De veinte varas de Gante / para entretelas a cin / co reales. 100 reales.

De treinta y seis varas de Olan / dilla encarnada pa / ra forros a cinco reales. 180 reales.

De diez varas de Gante crudo / para fuerzas, a cinco reales. 50 reales.

De seis varas de lienzo / Gallego, a tres reales. 18 reales.

Del porte de los Géneros / y un cajón que se compró / para traerlos. 60 reales.

Por la hechuras se pa / garon al Maestro de / Sastre. 300 reales.

Monta lo gastado / en dicho Terno diez mil / ciento ochenta y nueve / reales y catorce maravedís. //[79]

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 94 (1765-1768), 20 de diciembre de 1762, fol. 76-79)

Manteles. 1765.

"Ytt. Sesenta y dos reales pagados / por mano de dicho Maestro / por ocho varas de / lienzo ancho para / dos Pares de Manteles / para los dos Colaterales / del Sagrario, constó de / Partida firmada del suso / dicho en dicho libro y folio. 62 reales. //[80]"

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 94 (1765-1768), año 1765, fol. 79)

Albas y Amitos. 1765.

"Ytt. Se hicieron tres Al / bas y tres Amitos de / Bretaña con sus enca / jes correspondientes que tu / bienron de costo quinien / tos noventa y ocho reales, los / 240 de veinticuatro varas / de dicha Bretaña, a diez / reales. 248 que costaron / los encajes, y los 110 reales / restantes que se pagaron / por las hechuras, y hilos / constó de Partida firma / da del dicho Juan Elías / Bermudo, Maestro Sastre, / a folio 68 vuelto de dicho libro que / mandó su Merced el Sr. /

Visitador General se abonen. 598 reales. //[81]

Ytt. Se hicieron tres / Albas de Crea ancha / y dos pares de Manteles / para los colaterales del Sa / grario que tuvieron de cos / to trescientos treinta y / dos reales; los 156 de veinte / y seis varas de Crea, a seis / reales. 91 de quince varas de / encaje ancho, para las / Albas, a cinco reales, y ocho / varas de Angosto, a dos reales, para / los Manteles, y los 85 reales / restantes que se pagaron / por las hechuras y hilos / constó de Partida firma / da del dicho Maestro Sas / tre en el citado libro y folio. 332 reales.

Ytt. Sesenta y dos reales pagados, / los 55 por diez varas de Crea / para toallas de mano / y los 5 reales restantes //[82] por las hechuras, constó / de partida firmada de / dicho Maestro de Sastre en / el citado libro y folio. 62 reales.

Ytt. Setenta y cinco reales pa / gados, los 25 por una vara / de Damasco blanco para / remendar una casulla, / y los 50 reales restantes / del Maestro Sastre por com / poner el Terno bueno / blanco y recorrer el ordi / nario, cuatro capas / de Choro y dos Casullas / encarnadas. 75 reales.

Casullas de damasco blanco y otra de Espolín. 1764.

Ytt. Se hicieron dos Ca / sullas blancas, una / de Damasco y otra de / Espolín con sus Guarni / ciones de Galón de oro / fino, que tuvieron de / costo lo siguiente: //[83]

De seis varas de Damasco Blanco / a veinticinco reales vara. 150 reales.

De seis varas y tercia de / Espolín blanco a treinta y / seis reales vara. 208 reales.

De nueve varas de Holandillas, / a cinco reales. 54 reales.

De cuatro varas y media de Lien / zo crudo a cuatro reales y medio / y dos varas de blanco. 26 reales.

De cincuenta varas de Galón / de oro fino a doce reales y medio / de Plata la onza. 470 reales con 20 maravedís.

De las hechuras y cartones / para las bolsas. 50 reales.

Monta lo gastado / en dichas dos casullas nue / vecientos cuarenta y nueve / reales y veinte maravedís, constó / de memoria con partidas / por menor firmadas / del dicho Juan Elías / Bermudo, Maestro //[83] Sastre en 12 de enero / de 1764, a folio 69 del libro / de Mayordomía que mandó su / Merced el Sr. Visitador General se / abonen con la misma / protesta que se contiene / en la partida del Terno. 949 reales y 20 maravedís.

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 94 (1765-1768), 12 de enero de 1764, fol. 80-82)

Composición de Opas. 1767.

"Ytt. Setenta y dos reales y / ocho maravedís pagados a / Juan Elías Bermudo / por volver y remendar / siete Opas, dio recibo en / 9 de agosto de 1766. 72 reales 8 maravedís.

Ytt. Cuarenta y seis / reales veintitrés maravedís, pagados / al susodicho por la com / posición de otras cuatro / Opas y otras menudencias / dio recibo en 20 de noviembre / de 1767."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 20 de noviembre de 1767, fol. 69)

Terno de seda Blanca. 1766.

"Primeramente catorce mil / ciento sesenta y un / reales que constan de rela / ción de Juan Elías Ber / mudo con fecha de 20 de / septiembre de 1766 y recibos de los / mercaderes que vendie / ron la tela y galones / haberlo importado / un Terno de seda blanca / en que entraron cincuenta / y seis varas: 140 de Galón / y 55 onzas de hilo de oro; / 18 varas y cuarta de / Gante; 6 varas de / Bayeta; 39 de olandi / lla; 47 de Tafetán / dos libras de seda; //[81] cuarenta y nueve y media / varas de lienzo para / entretelas, y se compone / de dos Casullas, Dalmáti / cas, Capa, Paño de / Púlpito, Toalla de hombros, / Manga, Frontal, dos / Paños de Cálices, y Bolsas / de Corporales, cuatro / Estolas y cuatro Maní / pulos, y dos frontalitos / para las Ceencias; todo lo / cual se ejecutó con in / tervención de Curas y Beneficiados / como quedó dispuesto / por el mandato tercero / de visita antecedente. 14.161 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 20 de septiembre de 1766, fol. 80-81)

Frontal, Manga y Paño de Púlpito morado, y Paño de púlpito de terciopelo negro. 1767.

> *"Ytt. En virtud de licencia / del Sr. Provisor y Vicario / General de este Arzobispado, / Licenciado Cueto, en 30 de /abril de 1767 se han hecho / Capa, digo Manga, Fron / tal y Paño de Púlpito / de Damasco morado / cochinillas y un paño //[82] de Púlpito de tercio / pelo negro, en que según relación / del dicho Bermudo / se gastaron tres mil / doscientos veintiséis reales / y quince maravedís, a que acom / pañan los recibos de los / Mercaderes, y en ello / entraron quince varas y / cuarta de Damasco cin / co varas de terciopelo / nuevo de Gante; cuarenta / y seis onzas de hilo de oro; / cuarenta y ocho varas / de Galón, y dieciséis y / media onzas de seda; y aun / que dicho despacho se / cometió a Don Joseph / Pacheco, mediante a / no venir intervenida / dicha relación por el suso / dicho, y no hallarse su Ilustrísima / el Sr. Visitador General / en esta ciudad, se abonan / con reserva a su de / terminación //[83]".*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 30 de abril de 1767, fol. 80-82)

Composición de la Manga antigua y varios ornamentos. 1769.

> *"Ytt. Parece de otros cuatro / recibos del dicho Juan Elías / Bermudo que están des / de el folio 108 vuelta a 109 vuelta que / por la composición de la / manga antigua de seda / blanca, cuatro casullas / blancas, tres vestuarios / encarnados, y el terno de seda / blanca antiguos, se gas / taron, inclusos los géne / ros, seiscientos cuarenta y / nueve reales y seis maravedís. 649 reales 6 maravedís."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1769, fol. 83)

Viso de seda blanca. 1769.

> *"Ytt. Ciento y cincuenta / reales que constan de / otro recibo de dicho Maestro / a el folio 109 vuelta, haberlo / importado una vara / de seda blanca con que se / hizo un viso para el / sagrario del altar mayor, / y se advierte que la / guarnición la dio de / limosna el cura de / esta iglesia. 150 reales. //[84]"*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1769, fol. 83)

Reparación en ropas de esta iglesia. 1769.

> *"Ytt. Ciento noventa / y tres reales y dieciocho maravedís / que constan de otro recibo / del dicho Maestro a el folio 110 / del expresado libro, haberlo / importado diferentes / adovios que había hecho / en la ropa de esta iglesia / inclusos los géneros que / se añadieron. 193 reales 18 maravedís."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1769, fol. 84)

Reparación de varios ornamentos. 1769.

> *"Ytt. Parece de seis rela / ciones de dicho Maestro, / que están desde el folio 110 vuelta / a 113 del libro de Mayordomía que / en la composición de un / de un vestuario morado, la / Manga negra ordinaria, / Estolones morado y negro, / dos casullas de tafetán, / negro y las Dalmáticas / moradas de los Acólitos / y hechuras de otras dos / nuevas de Damasco negro, / se gastaron con inclu / sión de los géneros y guar / niciones, un mil setecientos / y nueve reales y once maravedís. 1709 reales 11 maravedís. //[85] que se abonan."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95(1769-1775), año 1769, fol. 84-85)

Dalmáticas nuevas de Damasco Blanco. 1769.

> *"Ytt. Parece de otra relación / de dicho Maestro, a el folio 115 / del libro de Mayordomía, haberse / hecho dos Dalmáticas nuevas / de Damasco Blanco / en que entraron diez / varas y media y por ellas / y sus hechuras se pagaron / trescientos treinta / y tres reales. 333 reales."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1769, fol. 85)

Composición de cuatro capas encarnadas y blancas. 1769.

> *"Ytt. Parece de otra relación / del susodicho que está a / el folio 115, del libro de Mayordomía, / que por la composición de / las cuatro Capas en / carnadas y blancas de los / Cetros y géneros que en / ellas se insumieron, / se gastaron ciento noventa / y nueve reales y ocho maravedís. 199 reales 9 maravedís."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1769, fol. 85)

Dos Toallas encarnadas y blancas. 1769.

> *"Por otra relación a / continuación de la ante / cedente, de dicho maestro, / parece haber gastado el valor //[86] de dos toallas de hombros / de Tafetán blanco y en / carnado, y composición de / vestuarios viejos, / se le pagaron ciento y / ochenta reales. 180 reales."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1769, fol. 85-86)

Composición dosel terno encarnado bordado y dos toallas. 1769.

> *"Ytt. Por seis relaciones de / dicho Maestro, que / están a folio 116 vuelta del / libro de Mayordomía, parece que / por la composición de el / Dosel de el Terno encar / nado Bordado, y la de dos / toallas de Tafetán rosado, / se le pagaron doscientos cincuenta / y ocho reales y medio, inclusos los / géneros. 250 reales y medio."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1769, fol. 86)

Velo para el Altar Mayor. 1769.

> *"Ytt. Ciento ochenta y / cuatro reales y diecisiete / maravedís pagados al dicho Juan / Elías Bermudo por el / costo de un velo de lienzo / del Imperio para el / Altar Mayor en los / Oficios de Cuaresma, / dio recibo en dicho libro / y folio. 184 reales y 17 maravedís."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1769, fol. 89)

Cortina para la sacristía. 1769.

> *"Ytt. Noventa y dos reales / pagados al susodicho por / el importe de una cortina / para la puerta de la sa / cristía, que sale a la / iglesia, dio recibo a el / fol. 133 vuelta de dicho libro. 92 reales."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1769, fol. 89)

Badanas para el altar y composición fundas sillas del presbiterio. 1769.

> *"Ytt. Treinta y cuatro reales / y ocho maravedís pagados a / Juan Elías Bermudo / por cinco Badanas / para el plan del Altar / Mayor y composición de las / fundas de las sillas del / Presbiterio, dio recibo / a fol. 102 vuelta, del libro de / Mayordomía. 34 reales."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1769, fol. 90)

Cortina de damasco carmesí. 1769.

> *"Primeramente se hizo / una cortina de Damasco / carmesí, para viso del Mo / numento, con una colcha la que / se compró de lance, la que / se forró en olandilla azulada y / guarneció de galón de oro / falso, en que según recibo / por partidas por mano de / Juan Elías Bermudo, / Maestro Sastre, su fecha en 24 / de marzo de 1769, se //[77] gastaron ciento y noventa / y ocho reales y cinco maravedís. 198 reales 5 maravedís."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 24 de marzo de 1769, fol. 76)

Composición y realización de nuevos ornamentos. 1769.

> *"Por mano de Joseph Díaz / de Azpeitia Mayordomo / antecesor, se compusieron / tres casullas moradas e hizo / una bolsa y paño de cáliz; una / media casulla para los muertos; / un lienzo*

teñido y otros aderezos; / en que se recogieron otro recibo con / partidas por menor del citado / Maestro Sastre, su fecha en 16 / de abril de 1769, Se gastaron / doscientos reales que no se abonaron / al dicho don Joseph en cuenta y / lo recibió el actual Mayordomo //[78] en parte del pago del alcance / que consta el susodicho recibo. 200 reales.

Ytt. Once reales y diez maravedís pagados / a dicho Maestro por la hechura / de una Estola y Manípulo / dorado para igualar con la / casulla de los muertos, dio / recibo en 17 de mayo de 1769. 11 reales y 10 maravedís.

Ytt. Cincuenta y siete reales / pagados al dicho Maestro por / diferentes composiciones / que ha hecho en las sotanas / de los Acólitos, el viso del / Púlpito, la Manga de tercio / pelo negra, La Muceta; dos / Capas negras y las tres fundas //[79] de las illas, según cuatro reci / bos del susodicho, sin fecha. 57 reales.

Ytt. Veintisiete reales y medio / pagados al susodicho por las he / churas de dos bolsas nuevas / de cálices; dos Manípulos / y componer otros, y por dos / tercias de tafetán doblete / cochinilla para forrar el / paño del cáliz y por componer / unos cíngulos, y echar una cruz / a una casulla, constó de / partida firmada del dicho / Maestro a folio 94 vuelta del libro / de Mayordomía. 27 reales y medio."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), varios recibos de 1769, fol. 77-79)

Realización de varios ornamentos. 1772.

"Primeramente en virtud del mandato / de visita pasada, se han / hecho un Paño de Púlpito / de Damasco verde y un Frontal / del mismo, y así mismo dos Paños / de Púlpito, el uno de Damasco / blanco y el otro de terciopelo negro / con sus guarniciones y flecos de oro / para lo que se compraron seis / varas de felpa negra, a precio / de cuarenta y cuatro reales; treinta / varas de Damasco de dichos colores, / el blanco a 26 reales y el verde a 27 reales; / otras tantas varas de Olandilla //[86] para forros, y otra de / Gante para entretelas a 5 reales; 32 reales / onza que pesó el hilillo de oro / para los flecos, y once onzas que / pesó el Galón para guarnecer / dichas piezas; que con las hechuras / ha importado dos mil setecientos / treinta y cuatro reales y veinte y / tres maravedís; constó de memoria y / recibos con partidas por menor de / Juan Elías Bermudo, Maestro / Sastre de esta ciudad. Su fecha en 23 / de octubre de 1772. 2.734 reales 23 maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 23 de octubre de 1772, fol. 85-86)

Componer una serie de ornamentos. 1772.

"Ytt. Por memoria y recibo / con partidas por menos del citado / Maestro, su fecha 28 de septiembre //[87] de 1772, consta se pagaron / cuatrocientos ochenta y nueve reales / y veinticinco maravedía, los 51 por tres / varas de Tafetán verde para una / Toalla de hombros; 3 por su hechu / ra; 33 por tres cuartas de Felpa / negra para componer la Manga / buena; 215 reales con 15 maravedís por siete varas de / Galón fino para dos corridas / que se le echaron nuevas, y 120 por / volver la Casulla, Dalmáticas, / Frontal, Paño de Hombros, / Bolsas de Corporales y Collares / del Terno viejo encarnado, remendar / lo y componerlo; 30 por seis varas / de Gante para entretelas de dicho //[88] Terno; 14 para las hechuras de dos / Sotanas para los sacristanes, / y dos varas de cinta azul con / orilla blanca para los cuellos; 15 por / componer tres Casullas; 3 reales y 17 maravedís / para veinticuatro varas de cinta / de hilo para atar un Frontal / y dos Paños de Púlpito, y los 5 reales / restantes por una vara de olandilla / negra para forros de la Manga. 489 reales con 23 maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 28 de septiembre de 1772, fol. 87-88)

Composición de varios ornamentos. 1773.

"Ytt. Por otra memoria con Partidas / por menor del citado Maestro / Sastre, con fecha 9 de enero de 1773, / consta se pagaron cuatrocientos / quince reales y quince maravedís; los 8 por / componer la Casulla blanca //[89] y hacer el velo para el altar de San / Luis; 34 reales y 17 maravedís por vara y me / dia de paño azul para remendar / y echar mangas a dos Opas de los /

Acólitos y por el trabajo de ello; / 8 reales por hacer un collar, componer / los cíngulos blancos y negros, y uno / verde; 10 por poner cinta a los / Cíngulos morados, coser los Collares / bordados encarnados, forrarlos / y ponerles cintas; 1 real por recoserlos / Galones de la Capa encarnada / de tela, y las corchetas; componer / seis cíngulos de cordón de la Estola / y dos Manípulos del Terno encar /nado bordado; 6 reales por componer los //[90] Collares de los Mozos de Choro / y hacer una Funda de lienzo / para la imagen e Santa Bárbara; 120 reales por volver la Casulla, Dal / mática, Frontal, Paño de / hombros, Bolsa de Corporales, / y los dos collares del Terno de / Damasco negro viejo y remendar / lo; 42 reales por siete onzas de seda / dorada que entraron en el Fleco / de dicho Frontal, y los 172 reales y 32 / maravedís restantes por dos piezas de / Galón de seda dorado que se compra / ron para guarnecer el dicho Terno, / y otros menesteres de esta iglesia. 415 reales con 15 maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 9 de enero de 1773, fol. 89-90)

Componer y reforzar algunos ornamentos. 1773.

"Ytt. Por otra memoria del //[91] enunciado Maestro Sastre / su fecha en 27 de febrero de 1773, / consta de pagaron cuatrocientos / ochenta y ocho reales y once maravedís, / los 28 por hacer un Frontal / viejo de terciopelo, media Dal / mática con su Estola y Manípulo, / para los cuerpos de los sacer / dotes que mueren; 30 reales por componer / cuatro casullas echándole piezas / a las cruces y recorrer los forros; / 12 reales y 17 maravedís por media vara de / Damasco blanco que se compró / para dicho efecto; 24 reales por hacer / cuatro Bolsas de Corporales / con cartones nuevos y un Paño de //[92] Cáliz morado; 12 reales y 11 maravedís / por forrar seis cíngulos nuevos / y echarles listones para atarse; / 9 reales y 17 maravedís por forrar treinta / Hijuelas redondas y por diez / varas de cinta basta para el / Frontal verde; 8 reales por poner pre / sillas en las mangas de las / Dalmáticas de cuatro Ternos; / 40 reales por tres varas de Damasco / cochinilla de media para re / mendar casullas y otros / ornamentos de esta iglesia; 144 / por dieciocho varas de Colonia / ancha de Francia de color / morado que se compraron para los //[93] Pasioneros; 144 por otra de diez / y ocho varas de la misma Colonia / color negro para los Cíngulos / del Viernes Santo; y los 36 reales / restantes por otras tantas varas / de Listón ancho doble para atarse / los dichos Cíngulos. 488 reales y once maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 23 de febrero de 1773, fol. 91-93)

Composición de ropa de esta iglesia. 1773.

"Ytt. Por otra memoria con / Partidas por menor del citado Maestro / Sastre, su fecha en 4 de noviembre / de 1773, consta se pagaron ciento / trece reales y diez maravedís por diferentes / composiciones de la ropa de esta / iglesia, que en ella se expresan. 113 reales y 10 maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 4 de noviembre de 1773, fol. 93)

Bernasguet, Pedro. Mercader de telas.

Crea para dos Albas. 1795.

"Ytt. Ciento noventa y dos reales / pagados a D. Pedro Bernas / guet, por dieciséis varas de / Crea, al mismo precio, para / dos Albas de diario, dio re / cibo en 20 de julio de 1795. 192 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 20 de julio de 1795, fol. 74)

Blanco, Fernando. Maestro sastre.

Castañeda, Nicolás. Maestro sastre.

Cuatro sotanas nuevas para los Acólitos. 1808.

"Ytt. Son Data cuatrocientos ochenta / y seis reales pagados por 4 sotanas para los A / cólitos : 10 varas de paño a 44 reales; 10 reales / de Crea para forrillos; y 36 reales por la / hechura de

ellas, con Licencia del Ilustrísimo / Sr, Obispo, y lo firman en noviembre de 1808. Firmado por Nicolás Castañeda y Fernando Blanco."

(AP Santa María. Libro de Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, año (1804-1830), noviembre de 1808, fol. 147r.)

Burgos, Antonio de. Maestro botonero y cordonero.

Rodríguez, Joseph. Vendedor de telas.

Telas para la nueva Manga de Damasco carmesí. 1778.

"De seis varas de dicho Damasco / a treinta reales y siete octavos, y / tres libras de Gante a 5 reales y 3/8, del / que dio recibo don Joseph Rodríguez / en 15 de septiembre de 1778. 201 reales y 8 maravedís.

De diecisiete varas de Galón ancho / de oro para las vueltas de dicha / Manga. /

Por el fleco de oro para ella. //[49]

De las Borlas de seda / su hechura y la del fleco.

Del porte del galón desde Sevilla / y el hilo y conducción del / dinero.

De dos Borlas con sus cor / dones de seda carmesí para dicha / Manga, de que dio recibo el dicho / Antonio de Burgos, en 10 de / marzo de 1778.

Varios recibos firmados por Antonio de Burgos, Maestro Botonero de esta ciudad, con un total de 962 reales y 16 maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 96 (1778-1782), 10 de marzo de 1788, fol. 49)

Calderón, Manuel. Vendedor de telas.

Tela de Bretaña para manteles. 1779.

"Ytt. Ochenta reales que se / pagaron a Manuel Cal / derón, por una pieza de / Bretaña, para manteles de / los altares de esta iglesia, dio / recibo en 18 de octubre de 1779. 80 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 96 (1778-1782), 17 de octubre de 1779, fol. 60)

Campo, Manuel del. Mercader de esta ciudad.

Telas para ornamentos. 1788.

"Ytt. Ciento y veinte reales / pagados a Don Manuel del //[135] Campo, Mercader de esta ciudad, los 84 por una pieza de Bre / taña para una cortina en la baran / dilla del Comulgatorio, / y los 36 restantes de / seis varas de Crea para Toallas / de la Sacristía, a seis reales, / de que dio recibo en 3 de febrero / de 1788, en el citado libro / y folio. 120 reales.

Ytt. Cincuenta reales pagados al / susodicho por siete varas de / Encajes de red, para la cor / tina del Comulgatorio, siete / del mismo más angosto para / guarnecer otros tantos / Purificadores, en cuya cantidad / está incluida la hechura de / ellos y de la Cortina o paño / del Comulgatorio. Consta / de recibo del susodicho //[136] y de Don Juan José Serrano (Sacristán mayor) / por lo respectivo a las hechuras, a folio 75 vuelto del referido libro. 50 reales.

Ytt. Setenta y cuatro reales paga / dos al dicho mercader por / nueve varas de cinta de Faja / para tres Cíngulos, inclusas / ocho varas de cintas para / sujetar los forros, dio recibo / en el citado libro y folio en 2 / de abril de 1788. 74 reales.

Ytt. Veinte un reales pagados / al dicho Mercader por siete / varas de Encajes para Purifica / dores. Dio recibo en el mis / mo libro y folio, en 2 de ma / yo del citado año (1788). 21 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), varios recibos de 1788, fol. 134-136)

Cañete, Ana. Botonera de esta Fábrica.

Borlas y cordones para los Ternos buenos. 1795.

> *"Ytt. Ochenta y dos reales / pagados a Ana Cañete, //[91] Botonera, por cuatro bor / las grandes con sus cor / dones, dos de carmesí y / las otras blancas para / los dos Ternos buenos / de esta iglesia, y tres / cordones para otras bor / las más inferiores. 82 reales.*
>
> *Ytt. Cuatro reales y medio / pagados a la antes dicha / por la composición de / dos fiadores. 4 reales y 16 maravedís."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1795, fol. 90-91)

Carmona, Ana de. Bordadora y costurera.

Dos Sobrepellices y cuatro Albas. 1795.

> *"Ytt. Doscientos cuarenta / reales gastados en ocho / varas de Crea ancha, / a once reales, para dos / Sobrepellices de los sacris / tanes, hechura de cua //[96] tro Albas a treinta rea / les cada una, y cuatro / fiadores a ocho reales. 240 reales.*
>
> *Ytt. Treinta reales pa / gados a Ana de Carmona / por los escudos y en / cajes de las dos sobre / pellices antes dichas. 30 reales."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1795, fol. 95-96)

Carrasco, Nicolás. Traficante de encajes.

Encaje para Purificadores. 1773.

> *"Ytt. Doscientos y diez reales / Pagados por mano del citado don / Francisco (de Aguilar, Sacristán de esta Iglesia) a Nicolás Carrasco //[98] Traficante de encajes por / cincuenta y cinco varas de encaje / angosto para el gasto de Puri / ficadores y otros menesteres de / esta iglesia, según Partida / a folio 153 del dicho libro. 210 reales."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 25 de febrero de 1773, fol. 97-98)

Casaubon, Pedro. Mercader de esta ciudad.

Tela para sotanas de los Sacristanes. 1772.

> *"Opas para los Mozos de Choro / en el tiempo de esta cuenta no ha habido / gasto de esta naturaleza y solo parecen / pagados ochenta y dos reales y medio por seis / varas y media de Bayeta negra a diez reales, / y otras tantas varas de Olandilla a cinco reales / para Sotanas de los sacristanes. Constó / de recibo de Don Pedro Casaubon, / Mercader de esta ciudad, su fecha en 21 de / diciembre de 1772, que se abonan. 208 reales y 5 maravedís."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 21 de diciembre de 1772, fol. 104)

Castañeda, Nicolás. Mercader y Sastre.

Tela, forrado y composición de ocho vestuarios. 1809-1810.

> *"Ytt. Son Data noventa reales pagados / por siete varas de Sarga de seda para el / forrado de la Moseta y Estolón que / sirve para las salidas de Dios, y el tra / bajo del sastre, y lo firma en 20 / de junio de 1809. Firmado Nicolás Castañeda.*
>
> *Ytt. Son Data ciento ochenta y cua / tro, pagados en componer ocho vestuarios / y forro, que se compró, y lo firma / en 20 de agosto de 1810. Firmado: Nicolás Castañeda."*

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), dos recibos 1809 y 1810, fol. 142r.)

Castañeda, Nicolás. Maestro Sastre.

Fabres, Segismundo. Mercader.

Telas y composición de ornamentos. 1808.

"Ytt. Son Data ochocientos noventa / y cuatro reales gastados en esta forma: / cinco varas de Damasco encarnado 165 reales. / cuatro negro a 30. //[142r.]

Seis de blanco a 32.

Cuatro de Olandilla negra a 8 reales.

Gante blanco para entretelar, 152 reales.

Sedas de todos colores, 21 reales.

Y de dos hombres que estuvieron / cosiendo 11 días, a 10 reales. 22 reales.

Y todos son los dichos 894 reales.

Lo que se hizo con Licencia del Sr. Ilustrísimo / Obispo Visitador, firmando los / interesados, en 30 de agosto de 1808.

Firman: Segismundo Fabres y Nicolás Castañeda."

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), 30 de agosto de 1808, fol. 141v.-142r.)

Castañeda, Nicolás. Maestro sastre.

Blanco, Fernando. Maestro sastre.

Cuatro sotanas nuevas para los Acólitos. 1808.

"Ytt. Son Data cuatrocientos ochenta / y seis reales pagados por 4 sotanas para los A / cólitos : 10 varas de paño a 44 reales; 10 reales / de Crea para forrillos; y 36 reales por la / hechura de ellas, con Licencia del Ilustrísimo / Sr, Obispo, y lo firman en noviembre de 1808. Firmado por Nicolás Castañeda y Fernando Blanco."

(AP Santa María. Libro de Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99 (1804-1830), noviembre de 1808, fol. 147r.)

Castell, Félix. Mercader.

Savino, Antonio. Maestro sastre.

Sotana y sobrepelliz para el Crucero. 1830.

"Ytt. Son Data noventa y dos reales de vellón / pagados por una Sotana y Sobre / pelliz para el Crucero que hizo An / tonio Savino, y vendió don Félix / Castell, que lo firma: Castell."

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), fol. 148v.)

Chaves, Antonio. Mercader.

Telas y encaje para Albas y Purificadores. 1795.

"Ytt. Sesenta y cuatro reales / pagados a D. Antonio / Chabes por treinta y / ocho y media baras de / encaje, en esta forma: / treinta y seis de ellas / a real y medio cada / una y las dos y media / restantes a cuatro reales, / para la composición de / tres Albas buenas, y para //[89] Purificadores y demás servicio / del Altar. 64 reales.

Ytt. Nueve reales pagados / a el citado Antonio Cha / ves por seis varas de / encaje a real medio / cada una para los an / te dichos Purificadores. 9 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1795, fol. 88-89)

Chicorp, Pedro. Mercader de esta ciudad.

Telas para componer ornamentos y una Manga ordinaria nueva. 1801.

> *"Primeramente 135 reales pagados / a D. Pedro Chicorp, Merca / der de esta ciudad, por 4 varas / y media de Damasco verde para / componer el terno de este / color. 135 reales.*
>
> *Ytt. 56 reales pagados a el dicho por / vara y tres cuartas de Damas / co negro, para con otro que dieron / de limosna hacer una manga / ordinaria. 56 reales.*
>
> *Ytt. 230 reales pagados a el dicho por / ocho varas de Gante, doce //[58] de lienzo del Imperio Azul y / seis de olandilla negra, todo para / componerlos ternos negro y verde. 230 reales."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1801, fol. 57)

Delgado, Juan José, Maestro cordonero de esta ciudad.

Cintas y encajes para ornamentos. 1783-1784.

> *"Ytt. Treinta y siete reales y treinta / maravedís pagados a Juan José Delgado, / vecino de esta ciudad, por veinte / y ocho varas de cintas de seda / y dieciséis Muletillas, de los mis / mo para Amitos, dio recibo en / 20 de agosto de 1783. 37 reales.*
>
> *Ytt. Ochenta reales pagados al susodicho / por treinta varas de encaje para / guarnecer dichos Amitos, dio //[66] recibo en 16 de enero / de 1784. 80 reales.*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97, (1786-1795), dos recibos de 1783 y 1784, fol. 65-66)

Díaz, Enrique. Maestro de Sastre.

Componer las Planetas negras y otra ropa de este color. 1795.

> *"Ytt. Doscientos cuatro reales / gastados en cuatro onzas / de galón fino de oro a / veinte ocho reales / cada una, catorce varas / de cinta de dicho color / a dos reales la vara, cua / tro reales en seda de / coser, y setenta pagados / a Enrique Díaz, Maes / tro de Sastre, por diez / días de jornal a seis reales / cada uno que se in / virtieron en componer / las Planetas negras y / demás ropa de dicho / color, hacer tres ma / nípulos, dos estolas / y tres bolsas de corpo / rales. 204 reales."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1795, fol. 90)

Díaz, José. Maestro sastre o costurero.

Composición de sotanas y realización de una nueva. 1805-1807.

> *"Primeramente Data treinta y seis reales de / vellón, pagados al Maestro de Sastre Josef Díaz, / por la composición de las 4 sotanas de / los Acólitos, remendarlas, echarles / ribetes y corchetes, y lo firma en / 28 de mayo de 1805. Firmado: Josef Díaz.*
>
> *Ytt. Son Data noventa y cuatro reales / pagados a Josef Díaz por 3 varas de baye / tón y una de lienzo crudo para una so / tana para el sacristán, inclusión de / 16 reales de hechura, y lo firma en 20 de no / viembre de 1807. Firmado: Díaz."*

(AP Santa María. Libro de Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), dos recibos 1805 y 1807, fol. 147r.)

Sotana y Sobrepelliz nuevas para el crucero. 1813.

> *"Ytt. Son Data ciento setenta y dos / reales de vellón pagados por 4 varas de Sarga, dos / de Bretaña cruda, y la hechura / de una Sotana, y las telas, encajes / y hechura de una sobrepelliz, todo / para el Crucero, y lo firma en / diciembre de 1813. Firmado Díaz."*

(AP Santa María. Libro de Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), diciembre de 1813, fol. 147v.)

Díaz Bermudo, Juan. Maestro de Sastre de esta ciudad.

Casulla de Damasco encarnada. 1762.

"Parece de relación de Juan / Díaz Bermudo, Maestro de / Sastre de Esta ciudad a folio 71 / del libro de Mayordomía se hi / zo una Casulla de Damasco //[52] Encarnado, que hubo de todo / costo ciento y sesenta y ocho / reales por ser de Galoneada de seda / y el Damasco de lance. 168 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 93 (1759-1764), año 1762, fol. 51 y 52)

Casulla Morada. 1762.

"Por otra relación de dicho maestro / en el citado folio, consta haber / se hecho una casulla de raso / morado con Galón falso, y tu / bo de costo doscientos ochenta y / seis reales, que se abonan. 286 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 93 (1759-1764), año 1762, fol. 52)

Cortinas para la ventana junto al coro. 1762.

Ytt. Cincuenta y ocho reales que / tubo de costo la cortina para / la ventana junto al Choro, / que es de bramante mora / do, inclusas hechuras, aldabi / llas y cuerdas, de cuya cantidad / da recibo el expresado Ma / estro en el expresado libro y folio. 58 reales.

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 93 (1759-1764), año 1762, fol. 52)

Estrada, Agustín de. Y compañía. Mercaderes de telas.

Lienzo para servilletas y Toallas. 1778.

"Ytt. Cuarenta reales que / se pagaron a Don Agustín / de Estrada y Compañía por / cuatro varas de lienzo para / Servilletas y Toallas para / el uso de la casa de la visita / pasada, de que dio recibo / en 17 de octubre de 1778. 40 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 96 (1778-1782), 17 de octubre de 1778, fol. 60)

Fabres, Segismundo. Mercader de telas (y Maestro sastre?).

Encajes para manteles y corporales. 1795.

"Ytt. Ciento y veinte reales / pagados a Segismun / do Fabres por quin / ce baras de encaje / ancho, a ocho reales / para arreglárselos / a los manteles de los / Altares por hallarse //[93] los que tenían bastante / mente indecentes. 120 reales.

Ytt. Ciento ocho reales / pagados a el mismo por / veinte siete varas de / encaje, a cuatro reales / para la reforma de / todos los Corporales, / por hallarse indecentes. 108 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1795, fol. 92-93)

Telas y encajes para ornamentos. 1795.

"Ytt. Trecientos noventa //[95] y seis reales pagados / al Mercader Segismun / do Fabres, por treinta / y seis varas de Crea / ancha, a seis reales / cada una para cua / tro Albas comunes. 396 reales.

Ytt. Doscientos ochenta / y ocho reales pagados / a el antedicho, por trein / ta y dos varas de en / caje ancho para / cuatro Albas, a siete / reales la bara, y diez / y seis del angosto a cua / tro reales para las / mangas de ellas. 288 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1795, fol. 94-95)

Encajes para las dos Albas. 1795.

"Ytt. Ciento cuatro reales pagados / a Segismundo Fabres por / diez varas de encaje de a cuar / ta de ancho a ocho reales, y seis / del angosto a cuatro, para / guarnecer las citadas Al / bas, dio recibo en 20 de julio / de 1795. 104 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 20 de julio de 1795, fol. 74)

Telas para diversos ornamentos. 1807.

> *"Ytt. Son Data cuatrocientos cincu / enta y nueve reales en esta forma: 100 reales de 4 / varas de Estopilla para tres pares de Man / gas a tres Albas, 143 reales de 13 varas de Pun / tiyí, para 6 Amitos y 30 purificadores. / 100 reales de 10 varas de Bretaña para Corpo / rales; 68 reales de 26 varas de encajes de to / dos anchos para lo dicho, y 58 reales de la / hechura de 6 Mangas; 30 Purifica / dores, 6 Amitos, 6 Corporales, 12 Paños de / Vinajeras. Todo lo que se compró a / D. Segismundo Fabres, el que lo firma. 459 reales.*
>
> *Ytt. Son Data mil ciento setenta y / nueve reales pagados en esta forma: por / 52 varas de Crea a 13 reales, 676 reales; por 12 / varas de Bretaña a 15 reales, 180 reales; por 126 / varas de encajes de todos los anchos, 170 reales; / y ciento cincuenta y tres reales por las / hechuras de cuatro Albas, 12 Corpo / rales, 6 Toallas para el Altar Ma / yor, y dicha ropa se ha hecho por de / creto del Sr. Obispo Visitador e in / tervención del Sr. Vicario de esta ciudad. Écija, agosto 30 / de 1807. Firmado por Segismundo Fabres. 1.179 reales.*
>
> *Ytt. Son Data trecientos once reales en / esta forma: 16 varas de Crea ancha para / cuatro sobrepellices a los Acólitos, a 13 reales, 208 reales. / De cuatro Cíngulos nuevos 33 reales y 20 reales / de ocho escudos para las dichas, con más 50 / reales de las hechuras de las cuatro, y todo / son los dichos que firmamos. Firmado por Segismundo Fabres. 311 reales."*

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), 30 de agosto de 1807, fol. 141r.)

Telas para una sotana y forros. 1817.

> *"Primeramente son Data ciento treinta y seis / reales, de una Sotana hecha al Crucero; de / seis y media varas de Sarga y la Bre / taña del forro 116, y 20 de la hechura, / y lo firma D. Segismundo a quien / se tomó. Firmado: Segismundo Fabres.*
>
> *Ytt. Son data ciento / sesenta y ocho reales pagados al mismo por / cinco varas de Franela a 24 reales, dos y / media de Bretaña, para forros, y 30 reales de hechu / ra de una sotana y lo firma: Fabres."*

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), año 1817, fol. 147v.)

Cuatro Amitos nuevos. 1817.

> *"Ytt. Son Data doscientos seis reales pagados / a D. Segismundo Fabres por (sic.) / para el Crucero, 92 de la Bretaña / 86 de encajes para ella, y cuatro Amitos y / 28 reales de la hechura y lo firmó / en junio de 1817. Firmado: Segismundo Fabres."*

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), junio de 1817, fol. 143v.)

Fabres, Segismundo. Mercader.

Castañeda, Nicolás. Maestro Sastre.

Telas y composición de ornamentos. 1808.

> *Ytt. Son Data ochocientos noventa / y cuatro reales gastados en esta forma: / cinco varas de Damasco encarnado 165 reales. / cuatro negro a 30. //*[142r.]
>
> *Seis de blanco a 32.*
>
> *Cuatro de Olandilla negra a 8 reales.*
>
> *Gante blanco para entretelar, 152 reales.*
>
> *Sedas de todos colores, 21 reales.*
>
> *Y de dos hombres que estuvieron / cosiendo 11 días, a 10 reales. 22 reales.*
>
> *Y todos son los dichos 894 reales.*

Lo que se hizo con Licencia del Sr. Ilustrísimo / Obispo Visitador, firmando los / interesados, en 30 de agosto de 1808.

Firman: Segismundo Fabres y Nicolás Castañeda.

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), 30 de agosto de 1808, fol. 141v.-142r.)

Galbes, Pedro de. Comprador de ornamentos en Córdoba.

Compra de Cíngulos nuevos. 1782.

"Ytt. Cuarenta y nueve reales / que se pagaron por seis cín / gulos, que se trajeron de / Córdoba, por mano de Don Pedro / de Galbes, de que dio recibo en / 18 de enero de 1782. 49 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 96 (1778-1782, 18 de enero de 1782, fol. 61)

García, Juan. Maestro sastre.

Capa y Manga de terciopelo negro. 1801.

"Ytt. En virtud del decreto de su Señoría / Ilustrísima, que queda citado de 24 de / noviembre de 1799, se ha hecho / una Capa de terciopelo negro y una / Manga, para que se compraron 16 / varas de dicho terciopelo a 75 reales, y / 26 de Galón de oro fino, que pe / saron 27 onzas y tres adarmes / a 40 reales onza, que todo importa / 2.287 reales y 16 maravedís, a que se a crecen / 5 del porte desde la ciudad de / Sevilla, y ambas partidas importaron / 2.292 reales y 16 maravedís.

Ytt. 210 reales pagados a Juan / García, Maestro Sastre por / la hechura de dicha Manga / y Capa. 210 reales.

Ytt. 228 reales pagados al dicho Maestro / por hacer dos Paños de Púlpitos, / recorrer una Capa y Manga, / encarnada y otra negra, y / unas bolsas y cordones //[60]. 228 reales.

Ytt. 72 reales pagados a dicho Maestro / por la remonta de 3 vestuarios / negros y uno blanco. 72 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 24 de noviembre de 1799, fol. 59-60)

Composición de vestuarios y cuatro Amitos y dos Corporales nuevos. 1819.

"Ytt. Son Data ciento cincuenta y cuatro / reales pagados: 138 por una Sobrepelliz para el / sacristán, y 116 reales por la composición de algunos / Vestuarios, y algunos forros, y lo firma / Juan García, que los compuso en agosto / de 1816. Firmado Juan García.

Ytt. Son Data ciento cincuenta y cuat / ro reales de Bretaña para cuatro Amitos / y dos Corporales dobles, y sus hechu / ras, y lo firma en diciembre de 1819. Firmado: Juan García. "

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), dos recibos 1816 y 1819, fol. 143v.)

Gutiérrez, Juana. Encajera y Costurera.

Encajes y composición de tres Albas. 1795.

"Ytt. Treinta y tres reales pagados / a Juana Gutiérrez por / ocho varas de encaje de red / para componer otras tres / Albas, dio recibo el 2 / de julio de 1795. 333 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 2 de julio de 1795, fol. 75)

Herrera, Juan. Maestro Sastre.

Terno de terciopelo nuevo. 1824.

"Ytt. Son Data doscientos cuarenta / y seis reales pagados al maestro Herre / ra, por la hechura

de un Terno de / terciopelo negro de valor de 3 mil reales que / todo su costo se juntó de limosna, / y por recorrer cuatro vestuarios / y lo firma en marzo de 1824. Firmado: Juan Herrera."

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), 20 de enero 1821, fol. 144v.)

Infante, Joseph. Maestro sastre.

Compra de ornamentos nuevos. 1780.

"Ytt. Doscientos reales en que / se compraron a Don Joseph / Infante, dos Amitos, dos Al / bas, dos pares de Corporales, / y cinco Purificadores, todo / nuevo, para el uso de esta iglesia, / en que dio recibo en 11 de agosto / de 1780. 200 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 96 (1778-1782), 11 de agosto de 1780, fol. 61)

Jiménez, Antonia. Costurera y sastra.

Varias composiciones de ornamentos. 1835-1836.

"Son Data tres varas y cuarta de alepín de lana para una / sotana para el sacristán menor. 85 reales.

Vara y media de percalina. 4 reales y 17 maravedís.

Media tercia de paño para el vuelo. 5 reales.

Tres varas de lienzo Plugastel. 18 reales.

Son id. Cinco varas de bayeta blanca para el Terno / de Tisú. 50 reales.

Tres varas y media de hule para el Altar Mayor. 63 reales.

Treinta varas listón verde para ribetes. 8 reales.

Tres varas de lienzo Plugastel para Amitos. 25 reales.

De la hechura de Sotana y Amitos. 20 reales.

De componer un Terno blanco y otro encar / nado para los días festivos. 28 reales. Firmado: Antonia Giménez."

(AP Santa María. Libro de Clavería de Santa Bárbara nº 101 (1833-1865), año 1835-1836, f. 226v.)

Composición de ornamentos. 1836.

"Son Data treinta y cinco reales pagados a / Dª Antonia Jiménez por varias com / posiciones de ornamentos y casullas. 35 reales. Firmado: Antonia Jiménez."

(AP Santa María. Libro de Clavería de Santa Bárbara nº 101 (1833-1865), año 1836, f. 227r.)

Telas y realización de Opas nuevas. 1837.

"Son Data trescientos sesenta y cuatro reales por once varas de / paño azul a veintiocho reales, para cuatro Opas, / tres varas de lienzo a 4 reales y 44 reales de su coste / y hechura. 364 reales. Firmado: Antonia Jiménez."

(AP Santa María. Libro de Clavería de Santa Bárbara nº 101 (1833-1865), año 1837, f. 232v.)

Laborda, Juan de. Mercader de esta ciudad.

Telas para remendar y hacer ornamentos nuevos. 1783-1786.

Primeramente doscientos setenta / y un reales pagados a Don Juan / Laborda, Mercader de esta ciudad, / por una pieza de Bretaña An / gosta para Amitos, una vara / de Moé blanco, otra de Tafetán / y media de Gante, para una Esto / lón del sagrario bajo. Veinte ba / ras de Crea angosta para sobrepe / llices de los Acólitos, otras tres varas / de dicha Crea para dos toallas y por / una vara de Tafetán para una / Bolsa de Corporales, dio recibo en 25 / de mayo de 1783, a fol. 47 de libro / de Mayordomía. 262 reales. //[64]

Ytt. Sesenta y cinco reales y me / dio pagados al dicho Mercader por / seis varas de Gante y tres varas / de Bretaña, para remendar Al / bas, dio recibo en dicho libro y folio / en 30 de septiembre de 1784. 65 reales.

Ytt. Treinta y tres reales pagados / a dicho Mercader por cuatro va / ras de Crea angosta para dos / Toallas de la sacristía; y dos / varas y media de lienzo para / limpiar las Lámparas, según el / recibo citado en la partida / antecedente. 33 reales.

Ytt. Ciento y dos reales y dieciséis maravedís / pagados al dicho mercader por / siete varas de Gante para / forrar, digo para un colchón / para los Mozos de Choro; tres va / ras de Bretaña y dos de Puntillas para / Purificadores; y por veintidós va / ras de Puntilla para guarnecerlos. //[65] dio recibo en 8 de julio / de 1785. 102 reales y 16 maravedís.

Ytt. Treinta y siete reales y dieci / seis maravedís pagados al dicho Mercader, por vara y media de Paño para / remendar las Opas de los Mozos de / Choro, dio recibo en 14 de diciembre / de 1785. 37 reales 16 maravedís.

Ytt. Veinticuatro reales pagados / al susodicho por cuatro varas de / Olandilla, para forros y fundas, / dio recibo el 15 de abril de 1786. 24 reales.

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), varios recibos de 1784 a 1786, fol. 63-65)

Lafite, Joaquín. Comerciante de esta ciudad.

Telas y encajes para dos toallas. 1805.

"Primeramente son Data ochenta y un reales / pagados a Don Joaquín Lafite, comerciante / de esta ciudad, por 6 varas de Crea ancha / 72 reales, y nueve de cintas y hechuras, / todo para dos Toallas del lavamanos / de los sacerdotes, y lo firma en 1º de / diciembre de 1805. 81 reales."

(AP Santa María. Libro de Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), 1 de diciembre de 1805, fol. 141)

Lavorda, Pedro. Mercader de esta ciudad.

Telas para las Opas de los Mozos de Coro. 1784.

Opas para los Mozos de Choro en el ti / empo de esta cuenta se han hecho cuatro / de paño azul, que han tenido de costo tresci / entos treinta y un reales y medio. Los 287 reales y 17 / maravedís, que se pagaron a Don Pedro Lavorda, / Mercader de esta ciudad, por once varas y / media de dicho Paño, a veinticinco reales vara, / de que dio recibo en 30 de septiembre de 1784. / Los 44 reales restantes, se pagaron a Francisco / Muñoz, Maestro de Sastre, para he / churas, según su recibo a folio 45 del libro de / Mayordomía que se abonan. 331 reales y medio.

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), 30 de septiembre de 1784, fol. 69)

Leal de Ybarra, Cecilio. Comerciante de telas.

Telas para ropa del sacristán menor. 1837.

"Ytt. Son Data ciento treinta reales de vellón / por el importe de las cuatro varas / de cubica, cuatro de Hamburgo, una / de Ruán, encajes y demás para una / Sotana y Sobrepelliz del Sacristán me / nor, según consta de la cuenta del / comerciante D. Cecilio Leal de Ybarra / fecha 14 de octubre de 1837. 130 reales de vellón."

(AP Santa María. Libro de Clavería de Santa Bárbara nº 101 (1833-1865), 14 de octubre de 1837, f. 232v.)

Lefaytte. Sastre.

Sobrepelliz nueva para el Crucero. 1809.

"Ytt. Son Data ciento y noventa reales / pagados por la tela y hechura de una / sobrepelliz hecha al crucero, y lo fir / ma el interesado en 20 de junio de / 1809. Firmado: Lefaytte."

(AP Santa María. Libro de Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), 20 de junio de 1809, fol. 147v.)

Loustanau, Pedro de. Vendedor de telas.

Estopilla para mangas de tres Albas. 1773.

> *"Ytt. Cuarenta y cuatro reales / pagados a Pedro de Loustanaus / por cuatro varas de Estopilla, / para mangas de tres Albas. //[99] Dio recibo en 25 de febrero de 1773".*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 25 de febrero de 1773, fol. 98)

Lozano, Pedro, Maestro sastre.

Composición de 15 vestuarios. 1819.

> *"Ytt. Son Data cuatrocientos veintiséis / reales pagados por la composición de 15 vestuarios, / de todos colores y cinco Capas, habi / endo gastado de forro negro 7 varas, / a 8 reales, cinco varas de encarnado a / 9 reales, ciento once reales en Galón para las / Capas, en sedas de todos los colores tre / inta reales, en hilo 9 reales, en Tafetán para / remendar, cuarenta y dos, y en una / Saya cuarenta y noventa / y tres de una mujer 22 días / que estuvo cosiendo en casa, y lo fir / me en 6 de febrero de 1819. Firmado: Pedro Lozano."*

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), 6 de febrero 1819, fol. 144r.)

Lozano, Pedro. Maestro Sastre.

Martínez, Martín, Mercader de telas.

Estolones y Manípulos nuevos. 1818.

> *"Ytt. Son Data quinientos cuarenta y tres / reales pagados por tres varas de felpa negra a 55 reales, / por 3 de felpa morada a 60 reales; 2 varas de Gante crudo 12 reales; 2 varas de lienzo / encarnado para forrar; 162 reales de hechu / ra. Todo en seis Estolones, y seis ma / nípulos para las Pasiones de Semana Santa / y el Galón, para todo lo tenía la Fábrica, / y lo firmó el Maestro que lo hizo / en enero de 1818. Firmado: Martín Martínez y Pedro Lozano."*

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), enero 1818, fol. 144r.)

Malvaseda, Domingo. Fabricante de telas.

Telas para sotanas de los Acólitos. 1836.

> *"Son data ciento diez reales de vellón / de cinco y media varas de paño negro / de la tierra, compradas a el fabrican / te D. Domingo Malvaseda, para so / tanas de los Acólitos, a veinte reales vara, / según su recibo de 16 de abril de 1836. 110 reales de vellón."*

(AP Santa María. Libro de Clavería de Santa Bárbara nº 101 (1833-1865), 16 de abril de 1836, f. 232r.)

Mandatos de visitas de 1704.

Mandato del Visitador para hacer una serie de ornamentos nuevos

> *"Mandato nº 8. Que el Mayordomo de esta iglesia haga los ornamentos siguientes, / un Terno blanco de Damasco, unas planetas moradas, una toalla / encarnada para dar la paz, un viso para el sagrario de tela / blanca, una atrilera encarnada y otra blanca para vestir el / atril del coro en las fiestas principales, dos capas blancas / pluviales de coro de Damasco, y una manga morada".*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 92 (1702-1711), año 1704, s/f

Mandatos de visitas de 1708

Composición del Terno de Damasco blanco.

> *"Mandato nº 7. Ytt. Que se componga el terno de Damasco Blanco echándole a las / cenefas Damasco nuevo y que a la capa de terciopelo carmesí se le / pongan cenefas de brocatel o Damasco por estar maltratadas / las que tiene".*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 92 (1702-1711), año 1708, s/f)

Mandatos de visita de 1765

Realización de una serie de ornamentos.

> *Mandato nº 3. "… Se hará un Terno blanco / de tela, de la misma clase del encarnado // que se ha hecho en el tiempo de la presenta Visita / con iguales guarniciones y cabos y que se / componga de Casulla, Dalmáticas, Frontal, Pa / ño de Púlpito, Capa, Manga, Paño de Cáliz / y Bolsa de Corporales, viso y toalla de hom / bros…"*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 94 (1765-1768), año 1765, s/f)

Mandatos de Visita de 1772

> *Realización de una serie de ornamentos. 1772.*
>
> *Mandato nº 2. "Primeramente un Frontal y Paño de Púlpito de Damasco / verde con sus guarniciones correspondientes.*
>
> *Un Frontal de terciopelo negro, que iguale con el Terno / de esta clase por estar roto y pelado el que hay.*
>
> *Otro Frontal de Damasco blanco con su guarnición corres / pondiente para que iguale al Terno de su clase.*
>
> *Ytt. Se harán cuatro Albas comunes de Bramante Florete."*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1772, s/f)

Mandatos de Visita de 1775.

Realización de ornamentos nuevos.

> *Mandato sin numerar. "Ytt. Se harán cuatro Opas nuevas para los Acólitos.*
> *Ytt. Tres Albas de lienzo fino con sus encajes correspondientes, para / las misas conventuales, para los días de primera clase, y las que / ahora sirven en estos, que se hayan ya algo rotas, pasarán / a los días de segunda clase. //*
>
> *Ytt. Que se haga una Manga de Damasco encarnada / con sus Galones regulares para días de segunda clase.*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), año 1775, s/f)

Mandatos de Visita de 1778.

Realización de ornamentos nuevos.

> *Mandato sin enumerar. "… Se haga un Terno de tela / morada decente y Planetas de lo mismo, para Semana / Santa y demás días clásicos, con sus correspondientes // Galones y Flueques de oro, por no haber más que uno / viejo de Damasco; y así mismo se hará un Estolón para / las sacramentaciones, por estar indecente el que hay / lo que ejecutará con la precisa intervención del Vicario / y su costo con la debida justificación y recibos / de los interesados firmados también del dicho interventor / se abonará en visita".*

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 96 (1778-1782), año 1778, s/f)

Mandatos de Visita de 1782.

Hacer ornamentos nuevos.

Mandato sin numerar. "Primeramente cuatro casullas de Damasco blanco y / otras cuatro de encarnado con galones de oro fino.

Ytt. Seis Amitos finos y cuatro bastos con encajes corres / pondientes.

Ytt. Que se complete el terno de Damasco verde con Galones / finos. //

Ytt. Dos Capas negras de Damasco con Galones finos.

Ytt. Una Estola de cada color de los que se puede dar la comunión / para el uso del Sagrario bajo. /…"

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 96 (1778-1782), año 1782, s/f)

Martínez, Martín, Mercader de telas.

Lozano, Pedro. Maestro Sastre.

Estolones y Manípulos nuevos. 1818.

"Ytt. Son Data quinientos cuarenta y tres / reales pagados por tres varas de felpa negra a 55 reales, / por 3 de felpa morada a 60 reales; 2 varas de Gante crudo 12 reales; 2 varas de lienzo / encarnado para forrar; 162 reales de hechu / ra. Todo en seis Estolones, y seis ma / nípulos para las Pasiones de Semana Santa / y el Galón, para todo lo tenía la Fábrica, / y lo firmó el Maestro que lo hizo / en enero de 1818. Firmado: Martín Martínez y Pedro Lozano."

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), enero 1818, fol. 144r.)

Martínez, Martín. Mercader de telas.

Baena Martinez, Sebastián. Maestro Sastre.

Telas y reparos ornamentos. 1812-1815.

*"Remonta del vestuario mora / do de Planetas, y Dalmáticas y / del encarnado morado***:**

Son Data dos mil cuatrocientos cuarenta / y dos reales para el pago de 27 varas y media de fel / pa morada y carmesí, 1.875 reales; y de 14 / varas de Galón de oro fino ancho //[143r.] 190 reales, y los 11 del Sastre, y sedas / todo para los dichos Ternos, y lo fir / ma el Sr. D. Martín Martínez / en cuyo Almacén se compró todo / y lo firma: Sebastián Baena Martínez."

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), fol. 142v-143r.)

Massagosa, Andrés. Vendedor de encajes.

Encajes para manteles y Albas. 1773-1774.

"Ytt. Ciento doce reales pagados / a Andrés Massagosa por ochen / ta varas de encaje que se le / compraron para guarnecer //[101] Manteles y Albas. Dio / recibo en 30 de marzo de 1774. 112 reales.

Ytt. Doscientos nueve reales / y tres cuartillos pagados al suso / dicho por dos surtidos de encajes / que cada uno se compone de cincuenta / varas, anchos y entreanchos / para Manteles, Purificadores / y Corporales, según dos recibos / del susodicho, con fecha 7 de abril / de 1773. 209 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 30 de abril de 1773 y 30 de marzo de 1774, fol. 100-101)

Millán (Villán), Antonio. Maestro casullero de la Corte de Madrid.

Terno blanco de canelé. 1799.

"Parece que en virtud del decre / to del Ilustrísimo Sr. Obispo de Lico / polis y Visitador General en 24 de / noviembre de 1799, se han comprado / un Terno blanco de Canelé a D. Antonio

/ Villán, Maestro casullero de la Corte de / Madrid en cinco mil y quinien / tos reales, de que dio recibo en primero / de noviembre de 1803 y así mismo / pasose de partidas y recibos a folio / 228 y 229 del antes citado libro / de Mayordomía, haberse gastado en veinte varas de en / caje de angosto y doce de an / cho para las tres Albas nuevas y tres Cíngulos de cinta de tela / buenos, remontar el terno blan / co ordinario, y componer los / demás ornamentos, en todo lo cual //[25] con inclusión del referido Terno / se han gastado seis mil quini / entos veinte y nueve reales, que se abonan. 6.529 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 100 (1804-1842), noviembre de 1803, fol. 24-25)

Millán y Mendoza, Lucas de. Beneficiado propio de esta iglesia.

Dejó a esta iglesia n 1759 una serie de ornamentos:

Una Casulla con su estola, manípulo, paño de cáliz / y bolsa de corporales, de medio tapiz de colores, con / Guarnición de Galón de oro fino, forrado todo de / Tafetán celeste.

Una Alba de Estopilla clarín, con / encajes anchos.

Un Amito, dos corporales y un / Purificador de olan muy fino y encajes correspon / dientes, con sus cintas blancas y Borlas de oro.

Un Cíngulo de cordón de seda de color de Gradino.

Dos Hijuelas bordadas de oro y colores.

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 93 (1759-1764), año 1759, s/f)

Molina, Félix de. Maestro de Sastre de esta ciudad.

Estolón nuevo para el Sagrario. 1783.

"Ytt. Sesenta y nueve reales y seis maravedís / pagados a Félix de Molina, Ma / estro de Sastre, por la hechura / del Estolón para el Sagrario / bajo, y por dos onzas y cuartilla / de Galón fino para guarnecer / lo, y una borla de seda, dio recibo / en 8 de julio de 1783. 69 reales y 6 maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), 8 de julio de 1783, fol. 65)

Muñoz, Francisco. Maestro de Sastre de esta ciudad.

Hechura y realización de las Opas para los Mozos de Coro. 1784.

"Opas para los Mozos de Choro en el ti / empo de esta cuenta se han hecho cuatro / de paño azul, que han tenido de costo tresci / entos treinta y un reales y medio. Los 287 reales y 17 / maravedís, que se pagaron a Don Pedro Lavorda, / Mercader de esta ciudad, por once varas y / media de dicho Paño, a veinticinco reales vara, / de que dio recibo en 30 de septiembre de 1784. / Los 44 reales restantes, se pagaron a Francisco / Muñoz, Maestro de Sastre, para he / churas, según su recibo a folio 45 del libro de / Mayordomía que se abonan. 331 reales y medio."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), 30 de septiembre de 1784, fol. 69)

Composición de las Opas viejas. 1785.

Ytt. Cuarenta y ocho reales pagados / a Francisco Muñoz, Maestro de / Sastre, por haber compuesto / las Opas viejas de los Mozos de / Choro, y haber hecho un colchón //[67] para ellos y otros remendarlos, / dio recibo en 16 de diciembre de 1785. 48 reales.

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), 16 de diciembre de 1785, fol. 66)

Muñoz de Roa, Antonio. Comprador de telas.

Tela de Crea angosta para Sobrepellices. 1774.

"Ytt. Doscientos setenta reales / que costó una pieza de Crea angosta / que compró en la ciudad de Sevilla //[100] por mano de Don Antonio / Muñoz de Roa, para cuatro / Sobrepellices de los

Mozos de / Choro y remendar las viejas, / y para dos Toallas de la Sacristía, / constó de papel firmado del / susodicho, con fecha 20 de mayo / de 1774. 270 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 20 de mayo de 1774, fol. 99-100)

Orejuela, Pedro de. Maestro de Sastre.

Hechura del Pendón negro y composición de la Capa verde y reparación y nuevos ornamentos. 1796-1797.

"Ytt. Cuarenta y un reales pagados / a Pedro de Orejuela, Maes / tro Sastre, por la hechura / del Pendón negro, y compo / sición de la Capa verde, que ante / riormente va mencionado, dio / recibo en 20 de marzo de 1796. 41 reales.

Ytt. Sesenta y cuatro reales paga / dos a dicho Maestro, por com / poner un vestuario encarna / do, hacer un Estolón para / dar la Comunión, incluso / el valor de una vara de / Gante, hacer una casulla / negra de pedazos que tenía la / iglesia, y repasar el ves //[78] tuario morado con inclusión / de dos varas de lienzo azul, dio / recibo en 6 de mayo de 1796. 64 reales.

Ytt. Sesenta y nueve reales pagados / a dicho Maestro por hacer / una Capa de Damasco encar / dada (cuya tela dieron de li / mosna) con inclusión de cin / co varas de Galón de seda, a dos / reales, y dos varas de olandilla para / su forro, hacer una Casulla, / tres Manípulos, dos Es / tolas, para el Terno verde, / incluso el valor de cinco / varas de lienzo azul para forros, / previniéndose que el Damas / co y los Galones de oro, con / que está guarnecida lo dio / el Padre Cura, consta de / recibo con fecha de 20 de / noviembre de 1797. 69 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98(1795-1801), varios recibos en 1796 y 1797, fol. 77-78)

Opas para los Acólitos. 1797.

"Opas para los Acólitos y sota / nas para los sacristanes, en el tiempo / de esta cuenta consta haberse im / vertido trescientos setenta reales, paga / dos a Pedro de Orejuela, Maestro / Sastre, los 280 por ocho varas de paño / azul a 35 reales, para cuatro Opas, y / los noventa restantes por su hechu / ra y remendar las viejas, consta de / tres recibos a los folios 77 y 104 del Libro de / Mayordomía, en cuya virtud se abonan. 370 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1799, fol. 80)

Telas para las Dalmáticas nuevas de los Acólitos. 1810.

"Ytt. Son Data seiscientos treinta / reales pagados por 7 varas de tela que se en / contró de lance, 40 varas de Galón an / gosto fino, y el forro, y entretelas / para las Dalmáticas de Acólitos que / se han hecho, con Licencia del Ilustrísimo / Sr. Obispo, y lo firma el Maestro / que lo hizo en diciembre de 1810. Firmado: Orejuela."

Composición de los dos vestuarios morados, dos negros y Toallas verdes. 1812.

"Ytt. Son Data setenta y dos reales de vellón / pagados por la composición de dos Bestu / arios morados, dos negros y dos / toallas verdes de olandilla para forros / y el trabajo; pues el Damasco nue / vo para todo lo dieron de limosna y / lo firma en julio de 1812. Firmado: Orejuela."

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99 (1804-1830), dos recibos 1810 y 1812, fol. 142v.)

Orejuela, Pedro de. Maestro de sastre.

Puyón, Juan. Maestro de Sastre y Mercader de esta ciudad.

Dos casullas de Damasco blanco y dos capas de Damasco negro. 1793.

"Primeramente seiscientos treinta / y cinco reales que han tenido de / costo dos Casullas de Damasco / blanco, guarnecidas de Galón //[74] de seda, cuyo por menos es a / saber:

Por once varas de Damasco a 31 reales. 341 reales

Por 9 varas de Pumiur encarnado a 8 reales. 72 reales.

Por 6 varas de Gante crudo para forros. 36 reales.

Por 48 varas de galón a 2 reales. 96 reales.

Por las hechuras a 45 reales cada una. 90 reales.

Son los dichos seiscientos / treinta y cinco reales, constó de / recibos de Juan Puyón, Ma / estro Sastre, a folio 75 del libro de / Mayordomía. 635 reales.

Ytt. Un mil ciento treinta y / siete reales y treinta y dos maravedís / que han tenido de costo dos / capas de damasco negro / galoneadas de oro fino / para el uso de esta iglesia cuyo / por menor es a saber:

Por 18 varas de damasco negro a / 31 reales. 558 reales.

Por 14 varas de olandilla para forro / a 6 reales. 84 reales.

Por 1 ¾ de damasco blanco / para la cruz, a 31 reales. 54 reales 8 maravedís

Por 11 ¼ onzas de galón de oro a / 27 reales onza para guarnecerlas in //75 cluso dos reales del porte de tra / erlo de Sevilla. 305 reales 24 maravedís.

Por tres partes de alamares de seda / y oro para dichas capas. 54 reales.

Por su hechura. 82 reales.

Son los dichos un mil ciento / treinta y siete reales y treinta / y dos maravedís, constó de recibos / de Juan Puyón y Pedro de / Orejuela a folio 75 de dicho libro. 1137 reales 32 maravedís.

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), año 1793, fol. 73-75)

Sotanas para Sacristanes y Opas para los Acólitos. 1793.

"Opas para los Mozos del Choro / y sotanas para los sacristanes, en el / tiempo de esta cuenta parece de cuatro / partidas y recibos de Juan Puyón, / Mercader, y Pedro Orejuela, Maestro / sastre, a fol. 77 del libro de mayordomía, haberse / hecho dos sotanas de Bayetón negro / para los dos sacristanes y cuatro Opas //[79] de paño Azul para los Acólitos / que uno y otro ha tenido de costo con / sus hechuras seiscientos seis reales / y veinte y dos maravedís, que se abonan. 606 reales 22 maravedís."

(AP Santa María. Libro de Cuentas de Fábrica de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), año 1793, fol. 78-79)

Pérez, Teresa. Costurera, lavandera y sastra**.**

Composición y lavado de la ropa de esta iglesia. 1835.

"Ytt. Son Data doscientos cuarenta y tres reales pa / gados por el lavado y cosido de la ropa / de Fábrica en los once meses desde prime / ro de febrero hasta fin de diciembre de 1835. 243 reales. Firmado: Teresa Pérez.

Ytt. Son Data doscientos sesenta y cinco reales / de vellón, pagados por el lavado y cosido / de la ropa de Fábrica de todo el año de / mil ochocientos treinta y seis. 265 reales. Firmado: Teresa Pérez.

Ytt. Son Data doscientos sesenta y cinco reales / de vellón, pagados por el lavado y co / sido de la ropa de Fábrica, en todo el año / mil ochocientos treinta y siete. 265 reales. Firmado: Teresa Pérez."

*(AP Santa María. Libro de Clavería de Santa Bárbara nº 101 (1833-1865), a*ño 1835, f. 132r.)

Composición de ornamentos. 1835.

"Ytt. Son Data quince reales de vellón de tres va / ras de Cañamazo, para entretelas del / Terno adamascado, que se compraron. 15 reales. Firmado: Teresa Pérez. 1835

Ytt. Son Data veinticuatro reales pagados / por la composición del Terno y / lo firma la que lo compuso. 24 reales. Firmado: Teresa Pérez.

Ytt. Son Data treinta y tres reales pagados por cua / tro varas de lienzo para entretelas y la com / posición de varias Casullas. 33 reales. Firmado: Teresa Pérez.

Son Data doce reales de vellón por la compo / sición de las sobrepellices de los Acólitos / en este año de 1835. 12 reales. Firmado: Teresa Pérez."

*(AP Santa María. Libro de Clavería de Santa Bárbara nº 101 (1833-1865), a*ño 1835, f. 226r. y 232r.)

Opas y Sobrepellices para los Acólitos. 1836

"Ytt. Son Data cincuenta reales de vellón pagados a / Doña Teresa Pérez por las hechuras de / las Opas y sobrepellices de los Acólitos / y lo firma. 50 reales. Firmado: Teresa Pérez."

*(AP Santa María. Libro de Clavería de Santa Bárbara nº 101 (1833-1865), a*ño 1836, f. 232r.)

Sotana y Sobrepelliz para el Sacristán menor. 1837

"Ytt. Son id. Treinta y dos reales de vellón / pagados a Dª Teresa Pérez por la he / chura de la Sotana y Sobrepelliz del Sa / cristán menor, y los firma. 32 reales de vellón. Firmado: Teresa Pérez."

*(AP Santa María. Libro de Clavería de Santa Bárbara nº 101 (1833-1865), a*ño 1837, f. 232v.)

Porta, Domingo de. Mercader de esta ciudad.

Bayeta negra para los entierros. 1795.

"Opas, en este renglón solo se ha / gastado en el tiempo de esta cuenta / noventa reales pa / gados a D. Domingo de Por / ta, Mercader de esta ciudad, / por nueve varas de bayeta / negra, a diez reales cada / una, para cuatro bayetas / para los entierros que se / hacen en esta iglesia, de que / parece recibo en el citado / Libro de Mayordomía / a fol. 79. 90 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1795, fol. 97)

Telas para dos Dalmáticas para los Acólitos. 1795.

"Primeramente ciento ochen / ta y siete reales pagados a D. / Domingo de Porta, Merca //[71] der de esta ciudad, por 5 varas / y media de Damasco carmesí, / a 34 reales para dos Dalmá / ticas de los Acólitos que se / hicieron en virtud de licencia / del Sr. Visitador General que / celebró la pasada en esta dicha / ciudad, y comprende otras / varias alhajas, concedida en / decreto con fecha de 5 de julio / de 1795, dio recibo en 30 de agosto / de 1795. 87 reales.

Ytt. Ochenta reales pagados a dicho Mer / cader, por tres varas y media de / lienzo de Imperio Azul y otras / tantas de Gante prieto, para for / ros y entretelas de dichas Dal / máticas, dio dos recibos en 30 / de agosto de 1795. 80 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 30 de agosto de 1795, fol. 70-71)

Telas para reparaciones en el Terno blanco y toalla del Terno rico. 1796.

"Ytt. Sesenta y seis reales pagados / a D. Domingo de Porta, / por vara y media de Damas / co blanco para remendar / el Terno segundo, y una vara / de tafetán encarnado para / hacer la misma operación / en la Toalla del Terno rico / que lo royeron los ratones, / dio dos recibos en 6 de diciembre / de 1795 y 12 de enero de 1796. 66 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 6 de diciembre de 1795 y 12 de enero de 1796. fol. 72)

Telas para varias composiciones y una Manga y manteles nuevos. 1796-1798.

"Ytt. Ciento noventa y ocho reales paga / dos a D. Domingo de Porta //[73] por diez varas de Tafetán negro / y tres encarnado para / el Pendón de la Semana Santa, / dio recibo el 17 de marzo / de 1796. 198 reales.

Ytt. Ciento cincuenta reales paga / dos a dicho Mercader, por dos / varas de Damasco verde, ocho de / lienzo del Imperio, y dos / de Gante crudo, / todo para componer / la Capa verde, echándoles forros, / entretelas y demás nece / sario, por hallarse muy in / decente, dio recibo el 26 de / junio de 1796. 150 reales.

Ytt. Ciento sesenta reales pagados / a dicho Mercader, por cinco / varas de Damasco Blanco para / una Manga de cruz, dio / recibo en 20 de enero de 1798. 160 reales. //[74]

Ciento cincuenta y seis reales / pagados a dicho Mercader por / trece varas de Crea ancha a do / ce reales, para tres tablas de / Manteles, dio recibo en 18 / de enero de 1797. 156 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), varios recibos 1796, 1797 y 1798. fol. 73-74)

Crea para dos Albas de los Acólitos. 1797.

"Ytt. Ciento veinticinco reales / pagados a D. Domingo //[77] Porta, por diez varas de Crea / ancha a doce reales, / y medio / para dos Albas de los Acólitos, / dio recibo en 12 de diciembre / de 1797. 125 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 12 de diciembre de 1797, fol. 76-77)

Bayeta negra para los entierros. 1797

"Ytt. Cincuenta y cuatro reales pa / gados a D. Domingo Porta, / por cuatro varas de bayeta / negra, para los entierros, / dio recibo el 20 de noviembre de / 1797. 54 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 20 de noviembre de 1797, fol. 79)

Porta, Joseph de. Mercader de telas.

Telas y encajes. 1796.

"Treinta y cuatro reales pagados / a D. Joseph Porta, por tres / varas de Bretaña y trece de / encaje para tres Toallas del / Lavatorio en el Altar / Mayor, dio recibo en 8 de / septiembre de 1796. 34 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 8 de septiembre de 1796, fol. 75)

Portocarrero, Diego. Traficante de paños.

Telas para Opas nuevas y remendar las viejas. 1776.

"Opas para los Mozos de Choro / en el tiempo de esta cuenta parecen / gastados cuatrocientos y treinta reales, los / 72 en tres varas de paño azul para / remendar y echar mangas a las / opas viejas; 298 en doce varas de / paño a 24 reales para hacer las nuevas, / y los 60 restantes de sus hechuras / y composición de las dichas viejas cons / tó de dos recibos sueltos de Diego //[56] Portocarreto, traficante de paños en / 4 de febrero y 30 de abril de 1776, / a folio 136 de Libro de Mayordomía."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 96 (1778-1782), 4 de febrero y 30 de abril de 1776, fol. 55-56)

Pradas, Antonio de. Maestro Sastre y vendedor de telas.

Nuevo ornamento y telas. 1816.

"Primeramente son Data cuatrocientos sesenta y cuatro / reales pagados, 400 reales por ocho varas de paño que / se tomó de Antonio de Pradas, y 64 por las he / churas, y una vara de Crea para cuellos y ribe / tes, y lo firma en junio de 1816. Todo para las so / tanas de Acólitos. Firmado: Antonio de Pradas."

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), junio de 1816, fol. 143v.)

Tres sotanas nuevas para los Acólitos. 1827.

"Ytt. Son Data doscientos ochenta reales de vellón / pagados por tres sotanas para los Acóli / tos, el paño desiocheno 230 reales, las hechu / ras 40 reales, y de lienzo y seda diez reales / y lo firma en septiembre de 1827. Firmado: Antonio Pradas."

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), septiembre de 1827, fol. 148r.)

Puyón, Agustín de. Mercader de esta ciudad.

Telas para cortinas Toallas y paños de vinajeras. 1779-1780.

"Primeramente cincuenta y / siete reales y ocho maravedís que se / pagaron a Don Agustín //[60] de Puyón, Mercader de esta / ciudad, por cinco varas de Tafe / tán Azul para la Cortina / del Sagrario Comulgatorio, / dio recibo en 23 de marzo / de 1779. 57 reales.

Ytt. Treinta y cuatro reales y / medio, que se pagaron a Don / Agustín de Puyón por / seis varas de Crea, para dos / Toallas de la Sacristía //61 y Paños de vinajeras, de / que dio recibo en 1 de / marzo de 1780. 34 reales y medio."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 96 (1778-1782), 23 de marzo de 1779 y 1 de marzo de 1780, fol. 59-60)

Puyón, Juan. Maestro de Sastre y Mercader de esta ciudad.

Composición y reparos de ornamentos. 1793.

"Ytt. Ciento veintinueve reales / pagados por tres baras de lienzo, / a 9 reales para forros de Casullas / viejas, dos de Bretaña para re / mendar Albas, seis de en / caje para Corporales, y seis varas / de Crea para componer man / teles, consta de recibo de Juan / Puyón a fol. 75 de dicho libro. 129 reales.

Ytt. Catorce reales pagados, los 6 / por unos cartones para bolsas / de Corporales, y los 8 de componer / la cruz. 14 reales.

Ytt. Ciento sesenta reales pagados //[76] por una pieza de Bretaña, / 25 baras de encaje angosto para / manteles, seis Amitos y seis / Purificadores. 160 reales.

Ytt. Doscientos cuatro reales y dieci / séis maravedís por cuatro varas / de Tafetán negro, tres para visos / de las tres Albas ricas y una / para forrar un Manípulo y / Paño de Cáliz, y tres varas / y media de Damasco negro / para componer el Terno, y vari / as Casullas de dicho color. / Consta de recibo de Juan / Puyón, Mercader, a fol. 76 vuelto / del citado libro. 204 reales y 16 maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), año 1793, fol. 75-76)

Puyón, Juan. Maestro de Sastre y Mercader de esta ciudad.

Orejuela, Pedro de. Maestro de Sastre.

Dos casullas de Damasco blanco y dos capas de Damasco negro. 1793.

"Primeramente seiscientos treinta / y cinco reales que han tenido de / costo dos Casullas de Damasco / blanco, guarnecidas de Galón //[74] de seda, cuyo por menos es a / saber:

Por once varas de Damasco a 31 reales. 341 reales

Por 9 varas de Pumiur encarnado a 8 reales. 72 reales.

Por 6 varas de Gante crudo para forros. 36 reales.

Por 48 varas de galón a 2 reales. 96 reales.

Por las hechuras a 45 reales cada una. 90 reales.

Son los dichos seiscientos / treinta y cinco reales, constó de / recibos de Juan Puyón, Ma / estro Sastre, a folio 75 del libro de / Mayordomía. 635 reales.

Ytt. Un mil ciento treinta y / siete reales y treinta y dos maravedís / que han tenido de costo dos / capas de damasco negro / galoneadas de oro fino / para el uso de esta iglesia cuyo / por menor es a saber:

Por 18 varas de damasco negro a / 31 reales. 558 reales.

Por 14 varas de olandilla para forro / a 6 reales. 84 reales.

Por 1 ¾ de damasco blanco / para la cruz, a 31 reales. 54 reales 8 maravedís

Por 11 ¼ onzas de galón de oro a / 27 reales onza para guarnecerlas in //[75] cluso dos reales del porte de tra / erlo de Sevilla. 305 reales 24 maravedís.

Por tres partes de alamares de seda / y oro para dichas capas. 54 reales.

Por su hechura. 82 reales.

Son los dichos un mil ciento / treinta y siete reales y treinta / y dos maravedís, constó de recibos / de Juan Puyón y Pedro de / Orejuela a folio 75 de dicho libro. 1.137 reales 32 maravedís.

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), año 1793, fol. 73-75)

Sotanas para Sacristanes y Opas para los Acólitos. 1793.

"Opas para los Mozos del Choro / y sotanas para los sacristanes, en el / tiempo de esta cuenta parece de cuatro / partidas y recibos de Juan Puyón, / Mercader, y Pedro Orejuela, Maestro / sastre, a fol. 77 del libro de mayordomía, haberse / hecho dos sotanas de Bayetón negro / para los dos sacristanes y cuatro Opas //[79] de paño Azul para los Acólitos / que uno y otro ha tenido de costo con / sus hechuras seiscientos seis reales / y veinte y dos maravedís, que se abonan. 606 reales 22 maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), año 1793, fol. 78-79)

Rodríguez, Cristóbal. Oficial de Sastre.

Cortinas. 1759.

"Cortinas. Primeramente sesenta y siete reales gas / tados por mano de Cristóbal Ro / dríguez, oficial de Sastre, los se / senta y tres de catorce varas / de Gante morado para dos / cortinas, una de la nave de / San Bartolomé y otra / para el trascoro, y los cua / tro reales de la hechura, 67 reales.

Toalla Morada. 1759.

Itt. Treinta y ocho reales gasta / dos por mano del dicho Cristóbal //[69] Rodríguez. Los veinte y cuatro / en tres varas de Tafetán / morado para una toalla de / dicho color, y el resto en vara / y tercia de fluecos para los / remates, inclusos dos reales de hechura. 38 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 93 (1759-1764), año 1759, fol. 68-69)

Dos sobrepellices una para el sacristán y otra para el crucero. 1755.

"Asimismo parece de recibo / de Cristóbal Rodríguez a folio 114 / del Libro de Mayordomía que / en 3 de octubre de 1755, se hicie / ron dos sobrepellices una / para el Sacristán y otra / para el Crucero en que / se gastaron ciento y seten / ta y un reales; los ciento y / cinco de quince varas de / Bretaña angosta a siete / reales vara; treinta y seis //[76] de diez y ocho varas de / encaje a dos reales vara para / su guarnición; y los treinta / reales de las / hechuras. 171 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 93 (1759-1764), año 1755, fol. 75)

Rodríguez, José. Vendedor de telas.

Burgos, Antonio de. Maestro botonero y cordonero.

Telas para la nueva Manga de Damasco carmesí. 1778.

"De seis varas de dicho Damasco / a treinta reales y siete octavos, y / tres libras de Gante a 5

reales y 3/8, del / que dio recibo don Joseph Rodríguez / en 15 de septiembre de 1778. 201 reales y 8 maravedís."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 96 (1778-1782), 15 de septiembre de 1778, fol. 48)

Rodríguez, Juana. Costurera.

Realización y hechuras de varios ornamentos de uso diario. 1786.

"Ytt. Sesenta reales pagados a Juana / Rodríguez, por la hechuras de cua / tro sobrepellices para los Mozos de / Choro, según partida a folio 49 / del libro de Mayordomía, firmadas / del Sacristán Mayor. 60 reales.

Ytt. Ochenta y ocho reales pagados / a la susodicha, los 40 por las hechu / ras de ocho Amitos; 30 por las de / diez Corporales, y los 18 rea les res / tantes por el hilo y seda que se gastó, / Según partidas en el dicho libro / y folio. 88 reales.

Ytt. Sesenta y cuatro reales pagados / a la susodicha, por varias hechuras / de Atrileras, Paños de Manos, y / otras varias cosas, según partida / firmada de dicho Sacristán menor / en dicho libro y folio. 64 reales. //[68]

Ytt. Cuarenta y cuatro reales pagados / a la susodicha por las hechuras / de doce Purificadores; doce toallitas / de mano; y por dos toallas para la / Sacristía, según otra partida / firmada de dicho sacristán en el / citado libro y folio. 44 reales.

Ytt. Ciento y cincuenta reales pagados / a la susodicha por haber com / puesto diferentes Casullas, Capas, / Manípulos, Estolas, Albas, Opas / de los Acólitos y Cíngulos, según / partida firmada del Mozo de / Cruz en dicho libro y folio. 150 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), año 1786, fol. 67-68)

Savino, Antonio. Maestro sastre.

Castell, Félix. Mercader.

Sotana y sobrepelliz para el Crucero. 1830.

"Ytt. Son Data noventa y dos reales de vellón / pagados por una Sotana y Sobre / pelliz para el Crucero que hizo An / tonio Savino, y vendió don Félix / Castell, que lo firma: Castell."

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), año 1830, *fol. 148v.)*

Sousa. Sastre.

Albas nuevas y composición de otras. 1846.

"Son Data, por veinte varas Galón de seda color dora / do angosto, a 2 reales. 40 reales.

De seis varas de encajes para Albas a 4 reales. 24 reales.

De dos varas de lienzo del Imperio. 14 reales.

De tres varas de lienzo Gallego fino. 16 reales y 16 maravedís.

De veinte varas de lienzo para dos Albas y com / posiciones de otras. 95 reales.

De su hechura. 16 reales.

De varias composiciones en la ropa y seda. 17 reales y 18 maravedís.

Abonado a fin de junio de 1846. Firmado: Sousa.

(AP Santa María. Libro de Clavería de Santa Bárbara nº 101 (1833-18,65) junio de 1846, f. 226v.)

Valdés, Ramón. Mercader de esta ciudad.

Telas y encajes para ornamentos. 1786.

"Primeramente ciento y diez y seis maravedís, / los 92 reales y 16 maravedís que se pagaron a / Don Ramón Valdés, Mercader / de esta ciudad, por seis va / ras y cinco sermas de Bre / taña,

y cinco varas de Enca / je tejido para una sobre / pelliz al Sacristán menor //[134] que se hizo. Recibo en 31 de / julio de 1786 a folio 75 del libro / de Mayordomía, y los 25 res / tantes de su hechura. 110 reales 16 maravedís.

Ytt. Doscientos reales de veinte / varas de cotón listado / de colores para dos corti / nas de la capilla del sa / grario, a diez reales vara. 200 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), 31 de julio de 1789, fol. 133-134)

Vargas. Maestro sastre.

Cíngulos y cordones para Amitos. 1821.

"Ytt. Son data ciento cuarenta y dos / reales pagados por 2 libras y media de hilo / y la hechura de seis Cíngulos, y / ocho Cordones para Amitos, y lo fir / ma en 20 de enero de 1821. Firmado: Vargas."

(AP Santa María. Libro Cargo y Data de Santa Bárbara nº 99, (1804-1830), 20 de enero 1821, fol. 144v.)

Vargas, Antonio de. Maestro cordonero y boronero de esta ciudad.

Cíngulos y cordones. 1759.

"Asimismo parece de re / cibo de Antonio de Vargas / a folio 98 del libro de Mayordomía, / se gastaron ciento y doce reales //[72] de vellón, los setenta y dos / de cuatro cordones para / Cíngulo de seda; veinte / y dos de cuatro cordones / para las Albas, y los diez / y ocho de cuatro cordones / para los Amitos. 112 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 93 (1759-1764), año 1759, fol. 71)

Cordones, borlas y flecos para ornamentos. 1774.

"Ytt. Por otra memoria con / Paridas por menos de Antonio //[94] de Vargas, Maestro Boto / nero de esta ciudad, su fecha de 9 de / abril de 1774, consta se le / pagaron doscientos treinta y / ocho reales; los 27 reales por la hechura del / Fleco para tres Frontales / blanco, negro y verde; 99 por la / hechura de Borlas para seis / cíngulos negros y tres morados; / 6 por tres pares de Alamares / para una Capa blanca; 84 por / veinticuatro varas de / trenza, y cuarenta y ocho mule / tillas de diferentes colores, / y los 22 reales restantes para una / vara y tres cuartas de Fleco dorado //[95] para una Toalla, inclusa la seda / según dicha memoria. 238 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 9 de abril de 1774, fol. 93-95)

Cíngulos, borlas y flecos para ornamentos. 1774.

"Ytt. Ciento y veinte y ocho reales / pagados al susodicho por tres cín / gulos morado y oro, dos Borlas / moradas y oro para unos collares, / y una tercia de Fleco dorado para / una Toalla, dio recibo en 24 de / mayo de 1774. 128 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 95 (1769-1775), 9 de abril de 1774, fol. 95)

Vargas, Francisca de. Modista, Costurera o Sastra.

Albas nuevas. 1795.

"Ytt. Setenta reales pagados a Francisca / de Vargas por la hechura //[75] de dichas Albas a 35 reales cada / una, consta del recibo citado en la partida anterior. 70 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 20 de julio de 1795, fol. 74-75)

Vargas, Joseph de. Maestro cordonero y botonero de esta ciudad.

Cordones para los Amitos y Albas. 1786.

"Ytt. Ochenta reales pagados a Joseph de / Vargas, Maestro cordonero, por / seis pares de cor-

dones para los / Amitos, otros seis para las Al / bas y poner muletillas a otros, / dio recibo en 30 de abril de 1786. 80 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 97 (1786-1795), 30 de abril de 1786, fol. 65)

Tres Cíngulos y 10 cordones para Amitos. 1815.

"Ytt. Son Data cinto setenta reales / pagados al Maestro, por tres Cíngulos / y diez cordones para Amitos, todo de / seda azul y pajisa, y lo firma en / noviembre de 1815. Firmado por José de Vargas."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 99 (1804-1830), noviembre de 1815, fol. 143r.)

Borlas y flecos para las mangas color carmesí. 1795.

"Ytt. Ciento y diez reales / pagados a Joseph de Bar / gas, Maestro de Botonero / por la hechura de siete //[94] Borlas cortas negras y / otras carmesí, once / presillas y muletas y / cuatro baras de flue / co largo para las / Mangas color carme / sí y negro. 110 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1795, fol. 93)

Seda de varios colores para ocho Cíngulos. 1795.

"Ytt. Ciento y dieciséis reales / pagados a el expresado / Joseph de Bargas, Botone / ro, por media libra / de seda de varios / colores y hechura de / ocho cíngulos. 116 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), año 1795, fol. 94)

Dos borlas para las Dalmáticas. 1795.

"Ytt. Treinta y siete reales pagados a / Joseph de Vargas, Maestro Bo //[72] tonero, por hacer dos borlas / para dichas Dalmáticas, dio / recibo en 28 de noviembre de 1795. 37 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 28 de noviembre de 1795, fol. 71)

Flecos para la toalla del Terno rico. 1795.

"Ytt. Trece reales pagados a Joseph / de Vargas por dos varas de fleque / para guarnecer dicha Toalla, / dio recibo en 12 de enero / de 1795. 13 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), 12 de enero de 1795, fol. 72)

Cíngulos, borlas y presillas para ornamentos. 1796-1797.

"Ytt. Cincuenta y nueve reales / y medio pagados a Joseph / de Vargas por tres Cín / gulos de seda morada y verde / para las Misas Feriales, //[76] dio recibo el 25 de enero de / 1796. 59 reales.

Ytt. Cincuenta y ocho reales pa / gados al dicho Botonero por cua / tro borlas para las Dalmá / ticas encarnadas de segunda / clase, dio recibo en 30 de ma / yo de 1797. 58 reales.

Ytt. Veintitrés reales pagados al / susodicho por unas presillas / para la Manga negra de / terciopelo, dio recibo en 1 de / julio de 1797. 23 reales."

(AP Santa María. LCF de Santa Bárbara nº 98 (1795-1801), tres recibos de 1796 y 1797, fol. 75-76)

Viuda de Prat y Ponz. Comerciantes de telas.

Telas para sobrepellices de los Acólitos. 1836

"Ytt. Son Data sesenta reales de vellón de ocho / y media varas de lienzo compradas / a los Señores Viuda de Prat y Ponz / para sobrepellices de los Acólitos, según / consta de su recibo, fecha 20 de abril de 1836. 60 reales de vellón."

(AP Santa María. Libro de Clavería de Santa Bárbara nº 101 (1833-1865), 20 de abril de 1836, f. 232r.)

TEJIDOS EN LA NOBLEZA ECIJANA

FABRICS IN THE ECIJAN NOBILITY

Bárbara Rosillo Fairén
Doctora en Historia del Arte
Universidad Internacional de Valencia
barbara.rosillo@professor.universidadviu.com
ORCID 0000-0002-6191-463

RESUMEN

El estudio de la indumentaria en la Edad Moderna es un asunto complejo y versátil que involucra diversas disciplinas. La ropa tiene un protagonismo crucial en la vida humana, y con ella los tejidos y ornamentaciones que la construyen y adornan. En concreto, durante la Edad Moderna la moda jugó un papel decisivo por sus implicaciones sociales y su alto valor económico. La mentalidad de aquellos tiempos tuvo un poderoso aliado en el vestido, ya que proyectaba en sí mismo ciertos valores a través de un lenguaje muy concreto. A lo largo de la historia, las élites se han servido del traje como un medio efectivo de escenificar y transmitir una serie de conceptos, tales como la belleza, la honestidad o la opulencia. Hasta mediados del siglo XVIII los cambios en el vestir se sucedieron pausadamente, en parte por el alto costo de los tejidos, por lo que las prendas tenían una larga vida, se reciclaban, revendían, heredaban, eran objeto de almoneda o inventario al fallecimiento de una persona, y suponían una importante parte del montante de las dotes femeninas. Por otro lado, la producción textil y todas las profesiones que aglutinaba, tanto la fabricación e importación de tejidos, como los gremios vinculados a la confección constituyeron una parte muy significativa de la economía.

PALABRAS CLAVE

Tejidos, moda, indumentaria, nobleza, Écija

ABSTRACT

The study of clothing in the Modern Age is a complex and versatile subject that involves various disciplines. Clothing plays a crucial role in human life, and with it the fabrics and ornamentation that construct and adorn it. During the Modern Age, clothing played a decisive role specifically due to all its social implications, difficult to understand in today's world. The mentality of those times had a powerful ally in clothing, as it projected several values through a very specific language. Throughout history, elites have used clothing as an effective means of staging and conveying a series of concepts, such as beauty, honesty, and opulence. Specifically, during the Modern Age, fashion played a decisive role due to its social implications and high economic value. Until the mid-18th century, changes in clothing occurred slowly, partly due to the high cost of fabrics. Therefore, garments had a long lifespan, were recycled, resold, inherited, auctioned, or inventoried upon a person's death, and represented a significant portion of a woman's dowry. On the other hand, textile production and all the professions that encompassed it, including the manufacturing and importing of fabrics and the guilds linked to clothing, constituted a very significant part of the economy.

KEYWORDS

Fabrics, fashion, clothing, nobility, Écija

La indumentaria y los textiles son dos las caras de la misma moneda, se precisan y su simbiosis es absoluta, de hecho ofrecen una importante fuente de información a muy diferentes niveles, aparte de ser en sí mismos un testimonio elocuente de la riqueza que se pretendiera proyectar. En palabras de Bernard Barber: "El estilo y la calidad del indumento de hombres y mujeres han figurado entre los símbolos más claros de posición de clase social entre todas las sociedades"[1].

A partir del siglo XIV las emergentes ciudades son testigo de la paulatina aparición de una serie de oficios especializados que daban respuesta a las nuevas necesidades sociales, fundamentalmente la sastrería (**Fig. 1**), cuyos primeros tratados conservados se remontan al Renacimiento, aunque el origen del gremio de sastres, en algunas ciudades como Valencia, se remonta al siglo XIII. El mundo gremial pone de manifiesto el importante número de profesiones relacionadas con la indumentaria: tejedores, sastres, bordadores, jubeteros, sederos, lenceros, sombrereros, roperos o tintoreros, entre otros.

Las ordenanzas de Sevilla de 1527 son reveladoras en este sentido, ya que recogen unos diecinueve oficios del textil, sin contar los vinculados al trabajo del cuero como zapateros o chapineros. Por otro lado, cabe resaltar que en España se publicaron siete libros de sastrería entre los siglos XVI y XVIII: "una colección de manuales elaborados por los maestros de sastrería que buscaban distanciar su profesión del simple trabajo manual de cortar, destacando en su favor su propia práctica intelectual basada en la geometría"[2]. El primero de ellos fue el *Libro de la geometría, práctica y traza, el cual trata de lo tocante al oficio de sastre* de Juan de Alcega (**Fig. 2**) en 1580, y el último *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastre de Juan de Albayceta* en 1720. Estos tratados incluían patrones, lo que supone una fuente esencial para conocer tanto las prendas, como su método de confección. Los sastres tenían en gran consideración su actividad, de hecho Francisco de la Rocha Burguen afirma en sus páginas: "pues es de los más antiguos y uno de los que sin ellos no puede estar la República, so pena de que cada cual habría de ser sastre de sí mismo, como lo fueron nuestros primeros padres. Su objeto es el hombre y este tan comúnmente se tiene y honra conforme le ven vestido"[3].

Las modas nacían en las cortes y de esos centros de poder iban adaptándose paulatinamente al resto de la población. Citando de nuevo a Barber:

> *Las diferencias son las de material, ejecución y oportunidad, porque el sistema de modas se basa en una norma por la cual las clases altas son las primeras en usar las "modas" nuevas, que después bajan a través de la estructura de clase. Cuando llegan a esos sectores más bajos, los más altos ya han adoptado otra "Moda nueva", que simboliza su posición superior de clase social*[4].

La "Moda" funcionaba como una herramienta fundamental en el mundo de las apariencias, y ya a principios del siglo XVIII se convirtió en un fenómeno global que lo impregnaba todo, como denunció el padre Feijoo:

---

[1] Barber, Bernard. *Estratificación social. Un análisis comparativo de la estructura y del proceso*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1991, p.149.

[2] Wunder, Amanda. *La moda española en la época de Velázquez. Un sastre en la corte de Felipe IV.* Madrid: El Viso, 2023, p. 18.

[3] Rocha Burguen, Francisco de la. *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo genero de vestidos españoles y algunos franceses y turcos.*Valencia: por Pedro Patricio Mey, 1618, p. 10. Biblioteca Nacional Hispánica. (17-5-2025).

[4] Barber, Bernard. *Estratificación social. Un análisis comparativo de la estructura y del proceso*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1991, p. 150.

> *Aun fuera tolerable la moda, si se contuviese en las cosas que pertenecen al adorno exterior; pero esta señora ha mucho tiempo que salió de estas márgenes, y a todo ha extendido su imperio. Es moda andar de esta, o aquella manera, tener el cuerpo en esta, o aquella positura, comer así, o asado, hablar alto, o bajo, usar de estas, o aquellas voces, tomar el chocolate frio, o caliente, hacer esta, o aquella materia de la conversación*[5].

Esa "Moda" no solo afectaba al vestido de las personas principales, sino también a sus espacios de habitabilidad y a los tejidos que los decoraban y engalanaban, que igualmente tuvieron sus tendencias, tanto en estampados como en colorido. Las sábanas, manteles, colgaduras, almohadones, cortinas o tapizados, escenificaron la riqueza y gustos de la familia, al igual que los trajes de sus propietarios.

Las sucesivas pragmáticas, que se fueron dictando desde la Baja Edad Media prohibiendo el uso de determinadas telas y ornamentaciones, tuvieron por objeto proteger la industria nacional, velar por la moral pública y situar a cada individuo dentro de su grupo social. Salvo en algunas cuestiones, estas disposiciones tuvieron un escaso cumplimiento, tal y como evidencian pinturas y retratos de la época, así como cierta documentación donde comprobamos que se usaban tejidos y decoraciones supuestamente prohibidas.

Para elaborar este artículo, hemos estudiado una serie de cuentas, cartas de dote e inventarios ecijanos de los siglos XVII y XVIII que pondrán de manifiesto el absoluto protagonismo de los textiles en el estilo de vida noble. Un estamento que debía manifestar su poder mediante inversiones suntuarias y actividades improductivas[6].

Atendiendo a las fuentes citadas, reparamos en que por regla general, la partida más costosa de los ajuares domésticos ecijanos era la textil, por lo que es relativamente frecuente que dichas piezas o prendas se registren con detalle incluyendo medidas, colores, forros o tipos de encaje, aparte de su estado de conservación.

En cualquier caso no siempre sucede así, ya que, a veces, los inventarios *post-mortem* no son muy elocuentes con respecto a la indumentaria del finado. Por ejemplo en el de doña Ángela de Estrada Garcés[7], viuda de don Alonso Baeza y Mendoza, caballero de Santiago, se enumeran sus joyas y otros enseres, pero sobre la partida de ropa de la citada dama solamente se nos informa que ha sido tasada en 36 ducados de vellón por Marcos Cantero, maestro sastre. Tanto la ropa blanca como la de vestir no ha sido registrada pieza por pieza "por lo prolijo".

En cambio, este mismo documento es particularmente interesante, ya que se detallan los textiles de la casa, también apreciados por el mismo maestro sastre. Aparecen varias colgaduras tanto de cama, como para las paredes, y nos llama la atención el alto precio de toda esta partida porque sobrepasa los 3.000 pesos escudos de plata, unos 47.000 reales. En las casas de doña Ángela de Estrada encontramos gasa roja de Indias, galón de plata, terciopelo carmesí, damasco carmesí (**Fig. 3**) bordado de hojuela de oro, galones y flecos de oro, felpa de Sicilia, brocado de oro (**Fig.4**) y brocado de plata:

> *con el nombre de brocado se distinguía específicamente a una tela preciosa, en la que la mezcla de seda, oro y plata y la superposición de distintas tramas de colores variados producían un efecto de bajorrelieve. De especial riqueza fueron "los brocatos" de oro y plata que se fabricaron en el siglo XVII (…) nombre con el que se conoce a las telas labradas con flores y dibujos, que constituían las creaciones más preciadas y de uso más restringido*[8].

---

[5] Feijoo, Benito Jerónimo. "Las modas". *Teatro crítico universal*. 1887, p. 81. Google Books. (15-5-2025).
[6] Serrera, Ramón. *Nobleza e imagen: la exteriorización de estatus social*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería, 2018, p. 31.
[7] Archivo Marquesado de Peñaflor. Legajo 333, año 1703, documento 22, f. 33 r.
[8] Pérez Morera, Jesús. "Las manufacturas sederas sevillanas: una aproximación a las telas brocadas de los siglos XVII y XVIII". En: *Laboratorio de Arte*, 2022, p. 43.

Este derroche de lujo pone de manifiesto la importancia de la alcoba y el estrado en la casa noble española, y el alto precio de las telas que los engalanaban. Por otro lado, no hay que olvidar que las piezas consignadas en un inventario *post-mortem* ya habían sido "usadas", lo que consecuentemente disminuía su tasación.

Según relata Juan de Zabaleta en *El día de la fiesta por la tarde* (1654), las casas principales contaban con varios estrados, y la anfitriona podía convidar a sus amigas más íntimas al último, el llamado "de cariño", porque se encontraba dentro de su dormitorio. El escritor habla de almohadas, sillas de terciopelo carmesí y colgaduras escarlata con puntas de oro[9]. En el inventario de doña Ángela de Estrada figuran una colgadura de cama con seis almohadones de estrado, "doselito" para la cabecera y dos taburetes de damasco carmesí, todo bordado de hojuela de oro, valorado en 1.000 pesos escudos de plata[10], por lo que es probable que dicha dama tuviera un estrado "de cariño".

También las colchas tenían su protagonismo y podían confeccionarse a juego con las almohadas del estrado, como en el caso de la dote de doña Petronila de Aguilar Tortolero[11], donde aparece una colcha de ormesí de seda encarnada con puntas y encaje de Milán[12], y seis almohadas de terciopelo carmesí y damasco[13].

Por lo general la sala de estrado aglutinaba las piezas más valiosas. Los muros se engalanaban con tapices o colgaduras[14] de telas ricas como el damasco o el brocatel, que podían confeccionarse a juego con los almohadones. Los colores de las tapicerías eran vistosos, siendo habituales el verde y el carmesí, tal como aparece en la dote de doña Isabel Galindo, donde constan doce almohadas de asiento de terciopelo y damasco verde (**Fig.5**) guarnecidas de oro fino, tasadas en 1.700 reales[15]. En *Novelas ejemplares y amorosas* (1637), doña María de Zayas describe una lujosa sala de estrado decorada con almohadones de terciopelo verde, al igual que en el ajuar anteriormente citado:

> *Coronaba la sala un rico estrado con almohadas de terciopelo verde, a quien las borlas y guarniciones de plata hermoseaban sobremanera: haciendo competencia a una vistosa camilla, que al lado del vario estrado había de ser trono, asiento y resguardo de la bella Lisis, que como enferma pudo gozar de esta preeminencia, y era asimismo de brocado verde, con flecos y alamares de oro. Estaba la sala cercada toda alrededor de muchas sillas de terciopelo verde, y de infinitos taburetes pequeños*[16].

El estrado continuó siendo uno de los principales espacios de habitabilidad de la nobleza ecijana en la primera mitad del siglo XVIII, tal y como confirma el inventario *post-mortem* de doña Ángela Vélez de Guevara[17], en 1753, en el que figuran dos colgaduras de estrado, una de terciopelo y damasco carmesí, esta última valorada en 3.000 reales, y otra de brocatel encarnado y pajizo, tasado en 4.800 reales, además de una colgadura de cama de damasco carmesí con flecos y alamares entorchados[18], en 2.400 reales.

---

[9] Zabaleta, Juan de. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde.* Abreviado y anotado por A. R. Chaves. Madrid: Editorial Dirección y Administración, 1885, p. 181.
[10] Archivo Marquesado de Peñaflor. Legajo 333, año 1703, documento 22.
[11] Contrajo matrimonio con don Fernando Tamariz Aguilar. Archivo de Protocolos Notariales de Écija, Legajo 2190, año 1692, ff. 214-220.
[12] 500 reales.
[13] 300 reales.
[14] Las colgaduras de damasco o brocatel aparecen con frecuencia en las casas principales sevillanas a lo largo del siglo XVII. En ocasiones sorprende por la profusión, muestra de ello es el inventario de don Pedro Jalón en el que figura una colgadura de damasco y terciopelo carmesí con 54 bedeles tasada en 9.746 reales, y otra de brocatel verde y carmesí con 45 bedeles tasada en 3.672 reales. Aguado de los Reyes, Jesús. *Fortuna y miseria en la Sevilla del siglo XVIII*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1996, p. 191.
[15] Archivo de Protocolos Notariales de Écija, Legajo 2106, ff. 198-206.
[16] Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas ejemplares y amorosas*. Madrid: Real Academia Española, 1948, p.32.
[17] V Marquesa de Quintana de las Torres. Contrajo matrimonio en 1739 con Juan Fernando Arias de Saavedra y Figueroa, barón de Boymer y Rimberg.
[18] Galón, cordoncillo.

La nobleza ecijana del siglo XVIII estuvo particularmente interesada en seguir las últimas novedades, tanto en la decoración de sus interiores como en su indumentaria. Buena muestra de ello son las cartas de dote de damas como Isabel de Hoces[19], María Pascuala e Inés María de Barradas[20], absolutamente elocuentes en este sentido tanto por el lujo que despliegan, como por incluir modelos y accesorios a la última moda. Precisamente el Siglo de las Luces está considerado el siglo de la mujer, en parte porque "las tendencias de moda ilustran el triunfo de lo femenino"[21].

En nuestro estudio también contamos con una serie de cuentas o facturas de los tejidos que los marqueses de Peñaflor y de Quintana de las Torres adquirieron en la tienda de Diego Bordalonga. Una de ellas nos informa del valor de los géneros "para los lutos de la marquesa que en paz descansa" sacados el 8 de marzo de 1770 por don Blas de Isla[22], lo cual nos indica que el luto seguía siendo una práctica muy arraigada en las casas nobles. Se trataba de una costumbre que suponía notables desembolsos, ya que tanto los familiares más cercanos como los criados, los esclavos y la misma casa del fallecido guardaban tal luctuosa apariencia. Estamos ante una escenificación global que conllevaba ciertos rituales de gran trascendencia, a juzgar por los desembolsos que ocasionaba.

Volviendo a las facturas de Diego Bordalonga, en ocasiones, se detallan los destinatarios de los tejidos. Por ejemplo, el 9 de febrero de 1769 se compró crea angosta fina "para la doncella de mi señora doña María Pascuala"; mientras que, para la ropa de campo de "Su Señoría", se adquirieron estameña[23] blanca, crea[24] angosta y esterlín[25] angosto. Por último para una cotilla "de mi señora doña Luisa" fueron precisas una vara de damasco, una de "puntiti" y otra de gante[26]. Las cotillas moldearon el cuerpo femenino a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Su objetivo era estrechar la cintura y potenciar el busto dotando al cuerpo femenino de coerción, pero también de ligereza[27]. La confección de la cotilla era compleja, en un primer momento fue realizada por sastres para posteriormente correr a cargo del gremio de cotilleros, cuyas ordenanzas se aprobaron en 1725, y que también fabricaban tontillos[28]. El *Diccionario de Autoridades* la define como: "Jubón sin mangas hecho de dos telas, embutido con barba de ballena, y pespuntado, sobre el cual se visten las mujeres el jubón o casaca, y traen ajustado el cuerpo".

La cotilla (**Fig. 6**) era un corpiño con ballenas que se colocaba sobre de la camisa, levantaba y ensalzaba el pecho, estrechaba la cintura y se ataba con cintas por detrás o por delante. La pieza solía ser muy abierta en la parte del busto (a veces la zona del escote se reforzaba con piel en el borde), siendo el escote, cuadrado o redondo, por el que asomaba el nacimiento del pecho y la guarnición de la camisa. A partir de la cintura, la cotilla se remataba en recto o en faldillas sueltas[29]. La silueta exterior femenina quedaba modulada por esta pequeña prenda, según Lipovetski: "lo más importante no es la reducción del peso del cuerpo, sino la gracia, el

[19] Véase, Rosillo, Barbara. "Rango y ostentación en la nobleza andaluza del siglo XVIII: las capitulaciones matrimoniales de los marqueses de Quintana de las Torres (1764)". En: *Laboratorio de Arte*, 35, 2023, pp. 159-182.

[20] Véase, Rosillo, Bárbara. *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018.

[21] Lipovetssky. Gilles. *De la ligereza*. Barcelona, Anagrama, 2016, p. 168.

[22] Archivo Marquesado de Peñaflor. Legajo 174.

[23] Lana.

[24] Lienzo.

[25] Lienzo.

[26] Archivo Marquesado de Peñaflor. Legajo 174.

[27] La voz cotilla no figura en el *Tesoro de la Lengua Castellana*, pero ya aparece registrada en la *Pragmática de Tasas* de 1627. En la obra de Martín de Andújar *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres*, impresa en la Imprenta Real y publicada en 1630, aparecen patrones de cotilla a la también se denomina justillo, en ambos casos son piezas sin mangas.

[28] Larruga, Eugenio de. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España.* Madrid: en la imprenta de Benito Cano, 1789, p. 196.

[29] Véase, Redondo Solance, María. *Cotilla, 1750-1760*. Museo del Traje, 2022. (17-5-2025).

porte noble, la "buena estampa" que hacen posibles gracias a la victoria de la línea recta sobre la relajación, de la razón sobre la naturaleza"[30].

La documentación manejada corrobora los cuantiosos desembolsos de la nobleza ecijana en un amplio muestrario de tejidos, llegando a la conclusión que este distinguido grupo seguía las últimas tendencias del gusto cortesano. En la transición del siglo XVII al XVIII se produjeron cambios sustanciales que afectaron de lleno al vestido y paulatinamente al amueblamiento de las casas. Del severo traje de los Austrias, cuyas señas de identidad fueron el color negro y el cuello de golilla, se pasó a vestir a la francesa, un cambio radical en cuanto a formas y colorido que respondía también a una nueva sensibilidad. La novedosa indumentaria masculina usaba tejidos similares a la femenina, con la misma sofisticación y riqueza, lo que supuso un desembolso considerable con respecto a los usos antiguos.

El abordar el mundo textil en la nobleza ecijana no es una tarea sencilla, ya que aparecen una más que notable variedad de tejidos, además de sus ornamentaciones. Al tratarse de un asunto prolijo, analizaremos las principales fibras y sus características fundamentales, según la información que hemos obtenido. Las tipologías que se consignan son muy variadas, al igual que los colores y adornos. A veces se menciona su procedencia, como es el caso de la gasa de Indias, la felpa de Sicilia, los encajes de Ginebra, la bayeta de Grazalema, el raso de Milán o las puntas de Flandes. En cuanto a los colores, el rojo y el verde son protagonistas en colgaduras, camas y estrados, mientras que en lo que respecta al vestido, jugamos con una amplia paleta. En ella podemos destacar el color de ámbar, el negro, el carmesí o el "color de punzón", mientras que ya entrados en el Rococó, aparecen tonos pastel como el rosa y el celeste.

Los documentos no siempre proporcionan una información muy detallada, pero leyendo entre líneas, también se llega a ciertas conclusiones. Por ejemplo, algunos nos hablan genéricamente de "telas", pero su tasación confirma que estamos ante textiles preciosos. Tal es el caso del anteriormente citado inventario *post-mortem* de doña Ángela Vélez de Guevara. En la partida "Ropa de vestir", lo primero que se registra son dos donaciones. La primera es "un vestido de tela oscura con diecisiete varas, que la dicha Sra. Marquesa mandó a nuestro padre Jesús de la parroquia de San Juan apreciado a 120 reales cada vara que importa 2.040 reales", y la segunda "un vestido de tela[31] blanca que la dicha señora mandó a nuestra señora de la Merced apreciado en 2.000 reales". Los obsequios a imágenes también aparecen en el "aprecio de bienes" de doña Ana María de Aguilar, marquesa viuda de Peñaflor, en 1700, donde leemos: "un vestido de raso color de ámbar a flores con encaje de plata que se compone de basquiña y monillo al que no se pone precio por estar mandado a una imagen de nuestra señora"[32].

La correspondencia también nos informa de diferentes encargos de piezas a la última moda, como abanicos y vestidos a Madrid. Una serie de cartas, fechadas en 1787, comunican que la marquesa viuda de Pinares ha comprado, a la marquesa de Quintana de las Torres, una basquiña y una cotilla en Cádiz. La basquiña era una falda, generalmente negra, que las señoras usaban para salir a la calle o a misa sobre los demás vestidos[33]. El encargado explica que las prendas se dirigen a Écija en dos "cajoncitos", y que su importe ha sido 742 pesos, ya satisfechos a la marquesa viuda de Pinares, que serán transportados por Sebastián Báez, vecino de Jerez de la Frontera y arriero de Cádiz.

Trazando un panorama general encontramos cuatros tejidos básicos destinados a la confección: lienzo, lana, seda, algodón y sus derivados, sin olvidar que un notable número de ellos están compuestos por varias fibras a la vez.

El lienzo se utilizaba fundamentalmente para confeccionar la ropa interior de ambos sexos, como camisas, calzones, enaguas, corpiños, calzoncillos, calcetas o escarpines, así como ropa de cama (sábanas y almohadas) y el ajuar doméstico formado por servilletas, manteles, sobre-

[30] Lipovetsky, Gilles. *De la ligereza*. Barcelona: Anagrama, 2016, p. 166.
[31] Probablemente brocado.
[32] Archivo Marquesado de Peñaflor. Legajo 4, documento 33.
[33] Costumbre que se extendió desde finales del siglo XVIII hasta el primer tercio del siglo XIX.

mesas, toallas y cortinas. Algunas de las denominaciones de estos tejidos aluden a su lugar de origen como Ruan, Morlaix, Gante, Holanda o Bretaña. El encaje se utilizaba para guarniciones de ropa interior y de cama.

Por lo general no suelen aparecer muchas piezas de ropa interior, tal vez, porque a juzgar por las cifras, su precio solía ser elevado. Salvo contadas excepciones, las señoras no aportaban muchas camisas o enaguas en sus ajuares matrimoniales. Dentro de esta partida no era infrecuente llevar camisas y enaguas de diferentes calidades.

En la dote de doña Isabel Galindo[34] figuran seis camisas "labradas con diferentes colores y vueltas guarnecidas", dos pares de enaguas de bretaña deshiladas guarnecidas con puntas, dos pares de enaguas de morlés deshiladas guarnecidas con puntas, y dos pares de enaguas blancas llanas. El coste de las seis camisas y seis pares de enaguas alcanzó los 1.254 reales. Mientras, en la dote de doña María Matilde de Cárdenas y Eslava[35], hay camisas con valonas de encajes de Flandes finos y vueltas de puntas finas y seis pares de calzones de bretaña. La bretaña era un lino fino y había dos tipos, ancha y angosta. En la dote de María Matilde también figura ropa interior destinada a su futuro marido don Bartolomé de Escalera, concretamente varios pares de calcetas de hilo de olán y de Flandes, y doce pares de escarpines.

El lino también era el material por excelencia para la confección de la ropa de casa. En la misma dote de María Matilde tenemos ocho toallas de bretaña de dos varas, seis llanas y las dos guarnecidas con puntas de Flandes finas[36]; doce sábanas de morlés con nueve varas, dos de ellas guarnecidas de puntas de Flandes grandes[37], y seis almohadas de bretaña nuevas para cama guarnecidas con encajes blancos de ojo de perdiz[38]. La carta precisa que todas estas piezas son nuevas.

Algunos ajuares fueron particularmente ricos, como el de doña Isabel de Hoces en 1764. Su partida de ropa interior ascendió a casi 4.000 reales, estando formada por treinta y dos camisas de bretaña y de estopilla ancha de cinco varas cada una. Además llevaba veinte pares de enaguas, las más ricas de olán, guarnecidas con fleco imitando encaje. También aparecen las llamadas almillas, una especie de jubón ajustado con o sin mangas que se utilizaba como defensa del frío[39].

A veces, la partida de ropa blanca aparecía bajo un único asiento, sin una enumeración detallada, como en el caso de la dote de doña María Pascuala de Barradas en 1772. Allí figuran doce mudas completas de ropa blanca de holanda, olán, muselina y encajes que "lleva hechas dicha señora", tasadas en 13.800 reales[40].

En las cuentas del marqués de Peñaflor del año 1769, aparecen diversos tejidos de lino con sus correspondientes precios. Las llamadas "crea angosta" y "crea angosta fina", costaban unos cuatro reales y medio la vara. La crea, mezcla de hilo y algodón, fue muy frecuente en la confección de camisas. La bretaña era más cara, unos 8 reales la vara, mientras que el "olán batista labrado", un lienzo muy fino, lo hacía a 26 reales la vara. En las citadas cuentas aparecen otros linos como el gante y la holandilla.

En cuanto a la lana está considerada el tejido español por excelencia. El paño era tupido y de un solo color, mientras que la denominada bayeta era rala y poco tupida, estando muy cotizada por su calidad. En diferentes documentos hemos hallado menciones a la bayeta de

[34] Archivo de Protocolos Notariales de Écija, Legajo 2106, año 1682, ff. 198-206.
[35] Archivo de Protocolos Notariales de Écija, Legajo 2016, año 1683, ff.56 r-71 v.
[36] Todas con su hechura en 208 reales.
[37] En 888 reales.
[38] En 188 reales, estos precios incluían las hechuras y seis almohadas de bretaña nuevas llanas en 90 reales.
[39] Véase, Rosillo, Barbara. "Rango y ostentación en la nobleza andaluza del siglo XVIII: las capitulaciones matrimoniales de los marqueses de Quintana de las Torres (1764)". En: *Laboratorio de Arte*, 35, 2023, pp. 159-182.
[40] Archivo Marquesado de Peñaflor. Legajo 9, documento 10.

Antequera y a la bayeta fina color canario, es decir, amarilla. En las cuentas del marqués de Peñaflor de 1769 a 1770, concretamente en el plazo de catorce meses, la factura de tejidos para su casa suministrados por Diego Bordalonga "vecino del comercio de esta ciudad" alcanzó los 41.560 reales.

En dichas cuentas comprobamos que los tejidos de lana más costosos adquiridos para la casa del marqués fueron la grana de Francia, pagada a 82 reales la vara, y el paño negro de Francia a 67 reales y medio la vara[41]; mientras que en las facturas de 1765 encontramos bayeta "superfina blanca" a 20 reales la vara, bayeta de Antequera a 10 reales la vara, bayeta grana a 24, bayeta azul a 9[42], bayeta pajiza a 10 y bayeta fina canario a 13 reales, respectivamente.

Esta información confirma el diferente coste de los tintes. Entre los colores más apreciados destacaban el negro y rojo intensos. En cuanto al negro, ya en la Edad Media los tintoreros de escorche o escroche se dedicaban a su obtención mediante bayas y cortezas ricas en taninos de árboles como el algarrobo[43]. Los taninos se mezclaban con sales de hierro para conseguir tonos pardos y negros. El descubrimiento de América permitió la obtención de nuevas materias tintóreas, entre las que cabe destacar el palo de Campeche, un árbol tropical. Dicha sustancia proporcionaba a los tejidos el codiciado "ala de cuervo", un negro intenso, bello y duradero, que fue conocido como el "negro español". Su alto coste implicaba un matiz de superioridad, ya que el lujo en la vestimenta se encuentra directamente relacionado con las materias tintóreas. Sirva de ejemplo el traje que María Matilde de Cárdenas y Eslava[44] entrega a su futuro esposo don Bartolomé de Escalera, confeccionado con catorce varas de fondo negro y compuesto por ropilla, dos pares de calzones, hongarina y mangas, capa de bayeta, golilla con sus forros y fleco para las mangas. Así mismo María Matilde costeó los viajes a su prometido para comprar las "galas", y también le obsequió con un armador (jubón) de "telas de joyas" guarnecido con encajes de oro fino y botones de oro, también fino[45]. Además, le suministró 46 varas de raso para que se hiciera tres trajes por un importe de 1.671 reales.

En cuanto al rojo, procedía este de las cochinillas de Nueva España, de las que se obtenía un tinte carmesí muy apreciado ya antes de la conquista. La grana cochinilla se convirtió en el segundo artículo más importante de la Flota, después de la plata. Hasta entonces el rojo se había extraído del quermes, pero la cochinilla ofreció grandes posibilidades como tinte ya que "era más brillante, su color se alteraba menos, y era más fácil de utilizar que su competidora. Como mercancía resultaba ideal: pesaba poco y valía mucho"[46].

La llamada grana era verdaderamente un lujo en sí misma, y la nobleza la desplegó en sus camas, como en el caso de doña Luisa de Cárdenas y Eslava, cuyo mueble de dormir era de paño de grana, tasándose este paño y rodapiés en 1.700 reales[47]. Por su parte, la cama de María Matilde de Cárdenas era de granadillo, "con sus balaustres entera bronceada y nueva", y estaba decorada con una colgadura de paño de grana nuevo con su cielo, colcha y rodapiés de lo mismo, cuyo precio alcanzó 1.758 reales[48].

El paño de grana también se usaba en la confección de trajes. La marquesa de Quintana de las Torres tenía una capita de grana guarnecida de marta blanca[49], que figura junto a un manguito y paletina de marta blanca. La paletina fue un adorno femenino, que se colocaba en el cuello, típico del siglo XVIII. En este documento también aparece un guardapiés de paño de

[41] Archivo Marquesado de Peñaflor. Legajo 476, folio 38 r.
[42] Archivo Marquesado de Peñaflor. Legajo 174.
[43] Benito, Pilar. Conferencia *Textiles e indumentaria en la pintura de Van Dyck*. Museo Nacional del Prado, 2015.
[44] Archivo de Protocolos Notariales de Écija, Legajo 2016, año 1683, ff.56 r-71 v.
[45] En 310 reales.
[46] Postrel, Virginia. *El tejido de la civilización. Cómo los textiles dieron forma al mundo*. Madrid: Siruela. 2021, p. 153.
[47] Archivo de Protocolos Notariales de Écija, Legajo 2143, año 1686, ff.338-348.
[48] Archivo de Protocolos Notariales de Écija, Legajo 2016, año 1683, ff.56 r-71 v.
[49] 20 reales. Archivo de Protocolos Notariales de Écija, año 1753, legajo 2722.

grana junto a una hongarina, una especie de casaca de moda a finales del siglo XVII y principios del XVIII, de felpa verde y guarnecida con encajes de oro[50].

La lana era la base de tejidos más modestos como la sempiterna o el camellón, denominado también camelote o chamelote. La marquesa de Quintana de la Torres legó algunas ropas a su personal de servicio, en concreto un vestido de camellón a su doncella Andrea Álvarez y la ropa blanca "de su vestir"[51], y también otro vestido de idéntico material para una tal Ana Rubio[52].

La correspondencia también resulta interesante, ya que nos informa sobre diferentes tejidos y sus precios. En una carta se remite una muestra de barragán plateado fino de Amiens (**Fig.7**) a 18 reales la vara. El barragán era una tela hilada sutilmente fabricada a base de lana de diferentes colores. En este caso su ancho era de poco menos de una vara. Esta no es la única carta que incluye una muestra, por lo que, en ocasiones, los encargos se hacían con conocimiento exacto de los tejidos (**Fig. 8**).

Otra de la cuentas nos informa de la confección de un uniforme militar llamado "GRANDE uniforme" para el "Excmo. Sr. Marqués de Peñaflor". El traje se fabricó con los siguientes materiales: paño de Abreville "azul" tinto en lana, paño de Abreville blanco, sarga de seda blanca, forro para los calzones, charreteras de plata, ojales de plata en la chupa, botonadura de plata y 54 onzas y 12 adarmes de galón[53]. Curiosamente, las medidas para la hechura de este uniforme no se proporcionan en varas sino en anas, unidad de medida frecuente en Cataluña que equivalía a dos varas.

La seda es una fibra fina fabricada con distintos capullos de larvas de insectos, especialmente los de la oruga "Bombyx mori". A lo largo del siglo XVIII aparecen fundamentalmente tres tipos: la lisa, de un solo color; la listada, es decir, a rayas, y la labrada, que ofrecía dibujos muchas veces inspirados en la naturaleza. En los documentos, a veces simplemente se consigna el material, pero es frecuente que se ofrezcan más detalles, debido a lo elevado de su precio.

Hay diversos tipos de tejidos realizados a base de seda, entre los que hemos encontrado, por citar algunos: la persiana, decorada con flores grandes y diversidad de matices; el gorgorán, con cordoncillo; el damasco, originario de la ciudad del mismo nombre, en cuyo tejido se formaban dibujos y que ha llegado hasta la actualidad; el gros de Nápoles, tela de seda más fuerte que el tafetán; el moaré, resistente y brillante, el cual se preparaba mediante la aplicación de unas planchas muy calientes[54]. Junto a estos, se debe mencionar el teletón[55], parecido al tafetán; el brocado, un paño de seda con hilos de metal formando dibujos; y la muselina, delicada y costosa, frecuente en la fabricación de corbatas. Finalmente, aparecen con frecuencia telas confeccionadas con seda como el terciopelo, el raso o el tafetán.

Doña Luisa de Cárdenas y Eslava entregó a su futuro marido un traje completo de tafetán doble negro, formado por calzón, ropilla, mangas y armador de raso encarnado, con capa de bayeta, y las mangas y capa con encajes negros[56]; mientras que su hermana María Matilde[57] llevaba en su ajuar un vestido de tela verde guarnecido con encaje de plata fina tasado en 2.300 reales, otro de tela color de ámbar con encajes de plata y oro fino en 2. 598 reales, y una mantellina de felpa encarnada con tres guarniciones de plata. En los primeros años del XVII

[50] 600 reales. Archivo de Protocolos Notariales de Écija, legajo 2722, año 1753.
[51] 550 reales.
[52] 150 reales.
[53] Su hechura ascendió a 224 reales.
[54] Con ese planchado se conseguían unos efectos irisados en el tejido, que cambiaba de apariencia con la luz.
[55] En los "Autos de aprecios de los bienes" de Inés Ana María de Aguilar y de la Cueva, IV señora de Gayape, prima hermana y viuda del primer marqués de Peñaflor, realizados por el maestro de sastre Pedro Villalua en 1700, figura otro vestido de teletón negro formado por basquiña y dos monillos en 320 reales.
[56] En 365 reales. Archivo de Protocolos Notariales de Écija, Legajo 2143, año 1686, ff.338-348.
[57] Archivo de Protocolos Notariales de Écija, Legajo 2016, año 1683, ff.56 r-71 v.

encontramos referencias a "mantellinas". Se trataba de piezas realizadas con diferentes tejidos y decoraciones, tales como damasco, terciopelo, tafetán o seda, muchas veces con pasamanos. La mantellina puede aparecer registrada junto con otras prendas para salir a la calle como los mantos, siendo frecuentes las de bayeta blanca, ya sencilla, ya labrada con puntas. La mantilla se convirtió en un símbolo de la mujer española durante los siglos XVIII y XIX.

En la dote de doña Isabel Galindo[58] aparecen vestidos muy costosos, como uno de tela de plata valorado en 1.600 reales, y otros dos de brocado, el primero color de perla con basquiña, jubón y hongarina[59], y el segundo de color dorado y verde formado por basquiña y jubón[60].

La seda suele ser la elegida para los vestidos principales del ajuar. Algunas de las ya mencionadas, como Isabel de Hoces, María Pascuala e Inés de Barradas, llevaron riquísimos trajes de corte, el modelo más lujoso y opulento de su tiempo (**Fig.9**). Inés tenía tres, formados por jubón, casaca, falda y guardapiés, uno con encajes de oro y flores sobrepuestas, compuesto y cosido en Madrid, cuyo precio ascendió a 15.000 reales. El segundo de ellos era de tisú de plata, y el tercero, de muaré negro con encajes negros.

Aparte de estos vestidos, aparece en la documentación su propiedad sobre cuatro batas, tasadas en 15.000 reales, de tela con puntas de plata y flores sobrepuestas, mientras que María Pascuala llevaba dos batas, una de seda verde con blondas y la segunda de satén de seda blanco con blondas. En las cuentas del marqués de Cortes de Graena figuran espolín y tela de plata para la confección de batas[61].

El modelo por antonomasia del siglo XVIII fue el vestido "a la francesa", denominado "bata" en España, por su apariencia engañosamente suelta. Considerado la cumbre de la elegancia fue lucido por damas de todo el continente. Este atuendo estaba formado por el vestido, la falda y el peto, pero su silueta venía marcada por las piezas interiores, es decir, la cotilla y el tontillo, un ahuecador fabricado con hierro o madera, materiales que más adelante fueron sustituidos por ballenas, más ligeras y dúctiles. El tontillo era redondo y estaba formado por cinco o seis aros unidos por una tela encerada.

Otra de las piezas femeninas en las que se prodigaba la seda era el manto. El manto fue a las mujeres lo que la capa a los hombres, de modo que aparece prácticamente siempre en las dotes e inventarios femeninos. Los mantos recibían distintas denominaciones según sus materiales. Los de "humo" se confeccionaban con seda negra y se usaban en periodos de luto, los de "soplillo" eran finos como un soplo de aire, y los de "lustre" eran llamados así por su brillo. Los mantos se ornamentaban con encajes denominados "puntas", que podían ser de varios tipos: "grandes", "chicas", o "de ojo de perdiz", entre otras denominaciones.

Para concluir, hablaremos del algodón, una planta textil de fibra suave cuyo cultivo procede de tiempos remotos, siendo su extracción muy delicada, ya que debe realizarse a mano. El algodón no aparece prácticamente en la documentación manejada, ya que su uso masivo no se produjo hasta finales del siglo XVIII, aunque en el inventario de la marquesa de Quintana figuran una colcha de cotonía y otra de indiana con su rodapié[62].

El algodón posibilita el estampado, y aunque no fueran económicas, se popularizaron las llamadas indianas. El nombre aludía a su procedencia, originaria de las Indias Occidentales. En España se vetó la importación de algodón en 1771 mediante la pragmática "Prohibición de introducir y usar en estos Reinos los tejidos de algodón o con mezcla de él, que sean de fábricas

[58] Entregada a Pedro Mejía Adorno por 37.400 reales de vellón, 22.000 reales en dinero "de contado" y los 15.400 restantes en joyas, vestidos y menaje de casa. Archivo de Protocolos Notariales de Écija, Legajo 2106, año 1682, ff. 198-206.
[59] 650 reales.
[60] 500 reales.
[61] Archivo Marquesado de Peñaflor. Legajo 281. También aparecen 26 varas de espolín color de rosa para vestidos de las dos doncellas "de mi señora doña Inés", lo cual nos indica el lujo que también se prodigaba en la vestimenta del servicio.
[62] Archivo de Protocolos notariales de Écija, legado 2722, año 1753.

extranjeras", con objeto de proteger la economía nacional, fundamentalmente la catalana. La muselina (tejido de algodón muy fino), que no hubiera sido vendida en seis meses, debía ser quemada o entregada a la autoridad. Esta pragmática sería revocada finalmente en 1789.

Precisamente en Barcelona nació su fabricación industrial, que se iniciaría en 1746. El uso de las indianas (**Figs. 10 y 12**) se extendió en España a finales del XVIII para la confección de un notable abanico de prendas y accesorios. Se trataba de un tejido de algodón con ligamento tafetán y su característica principal residía en el estampado, con rayados y dibujos sencillos, generalmente a un color, que se hacía mediante planchas de cobre o madera entintada (**Fig. 11**).

El análisis de ciertos documentos de la nobleza ecijana constata que tanto la ropa, como los textiles que engalanaban sus casas llevaron implícito un claro signo diferenciador de estatus social. Un caballero o una dama eran tales por su traje y su presencia debía reflejar inequívocamente el puesto que ocupaban en la sociedad, ya que la posición tenía que corresponder claramente con la apariencia. La tipología de prendas al uso en los distintos sectores sociales era prácticamente la misma, respondiendo a las mismas denominaciones: jubón, capa, hongarina, casaca, chupa, calzones, guardapiés, basquiña, saya, bata (**Fig. 13**), cotilla (**Fig. 14**), manto etc. La diferencia estribaba fundamentalmente en los materiales, colorido y decoraciones utilizadas. Como conclusión, hemos escogido unas reveladoras palabras de la historiadora Lourdes Cerrillo:

> *La moda es una creación estrechamente vinculada al estado general de las sociedades, y es también su reflejo. Así, los trajes pueden encerrar relatos muy diversos, que englobarían desde el sorprendente mundo de los tejidos, de su materia, textura, estampación y tintes, por ejemplo, a los temas de índole más político y social relativos a las leyes suntuarias; o de la vertiente intelectual del diseño a la vigencia de códigos indumentarios. Interpretado de esta forma, el mundo de la moda parece estar configurado por un compendio de cultura y sabiduría tan ancestral como moderno, y su estudio requiere entrar en contacto con materias correspondientes a los múltiples y variados ámbitos con los que se relaciona y a los que la moda pertenece*[63].

Bibliografía

Aguado de los Reyes, Jesús. *Fortuna y miseria en la Sevilla del siglo XVII.* Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1996.

Barber, Bernard. *Estratificación social. Un análisis comparativo de la estructura y del proceso.* Madrid: Fondo de cultura económica, 1991.

Benito, Pilar. Conferencia *Textiles e indumentaria en la pintura de Van Dyck.* Museo Nacional del Prado, 2015, (15-5-2025).

Cerrillo Rubio, Lourdes. *Moda y creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*. San Sebastián: Nerea, 2019.

Feijoo, Benito Jerónimo. "Las modas". *Teatro crítico universal*. 1887, Google Books (15-5-2025).

Herrero García, Miguel. *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

Larruga, Eugenio de. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid: en la imprenta de Benito Cano, 1789.

Lipovetsky, Gilles. *De la ligereza*. Barcelona: Anagrama, 2016.

[63] Cerrillo Rubio, Lourdes. *Moda y creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*. San Sebastián: Nerea, 2019, p.9.

Pérez Morera, Jesús. "Las manufacturas sederas sevillanas: una aproximación a las telas brocadas de los siglos XVII y XVIII". En: *Laboratorio de Arte*, 2022. pp. 37-66.

Postrel, Virginia. *El tejido de la civilización. Cómo los textiles dieron forma al mundo.* Madrid: Siruela, 2021.

Redondo Solance, María. *Cotilla, 1750-1760*. Museo del Traje, 2022, (15-5-2025).

Rocha Burguen, Francisco de la. *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo genero de vestidos españoles y algunos franceses y turcos*. Valencia: por Pedro Patricio Mey, 1618. Biblioteca Digital Hispánica. (17-5-2015).

Rosillo, Barbara. "Rango y ostentación en la nobleza andaluza del siglo XVIII: las capitulaciones matrimoniales de los marqueses de Quintana de las Torres (1764)". En: *Laboratorio de Arte*, 35, 2023, pp. 159-182.

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

Sanz de Bremond, Consuelo. *Historia de la indumentaria española.* Córdoba: Almuzara, 2025.

Serrera, Ramón. *Nobleza e imagen: la exteriorización de estatus social.* Sevilla: Real Maestranza de Caballería, 2018.

Wunder, Amanda. *La moda española en la época de Velázquez. Un sastre en la corte de Felipe IV*. Madrid: El Viso, 2023.

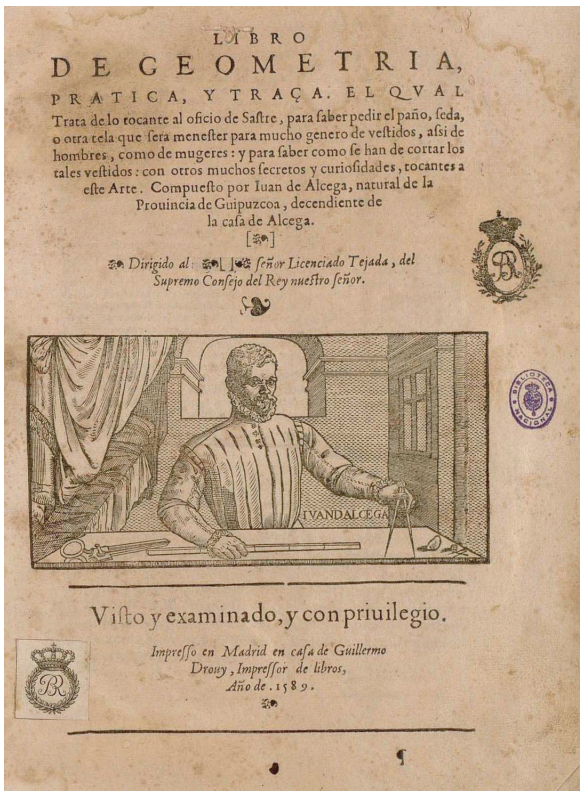
Zabaleta, Juan de. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde.* Abreviado y anotado por A. R. Chaves. Madrid: Editorial Dirección y Administración, 1885.

Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas ejemplares y amorosas*. Madrid: Real Academia Española, 1948.

Ilustraciones



Fig. 1
Giovanni Battista Moroni. El sastre. *Hacia 1565-1570. National Gallery, Londres. Wikimedia Commons.*



LIBRO
DE GEOMETRIA,
PRATICA, Y TRAÇA. EL QVAL
Trata de lo tocante al oficio de Saſtre, para ſaber pedir el paño, ſeda, o otra tela que ſera meneſter para mucho genero de veſtidos, aſsi de hombres, como de mugeres: y para ſaber como ſe han de cortar los tales veſtidos: con otros muchos ſecretos y curioſidades, tocantes a eſte Arte. Compueſto por Iuan de Alcega, natural de la Prouincia de Guipuzcoa, decendiente de la caſa de Alcega.
[❧]
❧ Dirigido al ❧ ſeñor Licenciado Tejada, del Supremo Conſejo del Rey nueſtro ſeñor.
IVAN DE ALCEGA
Viſto y examinado, y con priuilegio.
Impreſſo en Madrid en caſa de Guillermo Drouy, Impreſſor de libros, Año de. 1589.

Fig. 2
Juan de Alcega. Libro de geometría, práctica y traça, el qual trata de lo tocante al oficio de sastre. *Madrid. 1589.*



Fig. 3
Damasco de seda carmesí. España o Italia. Hacia 1600. Metropolitan Museum, Nueva York.



Fig. 4
Brocado de oro, plata y seda. España. Siglo XVIII.

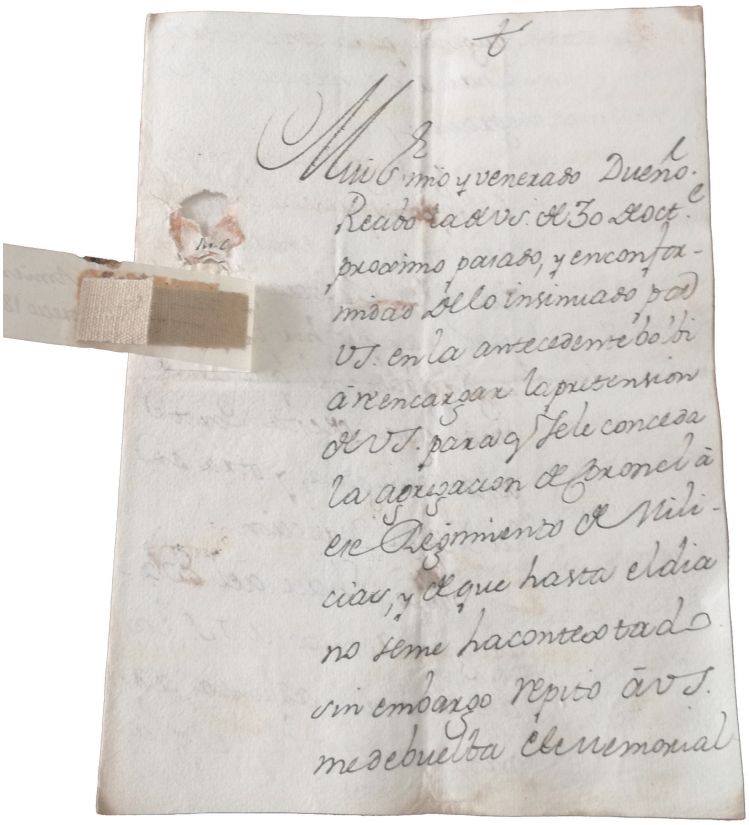


Fig. 5
Damasco verde de seda. Siglo XVIII. Museo Lázaro Galdiano.

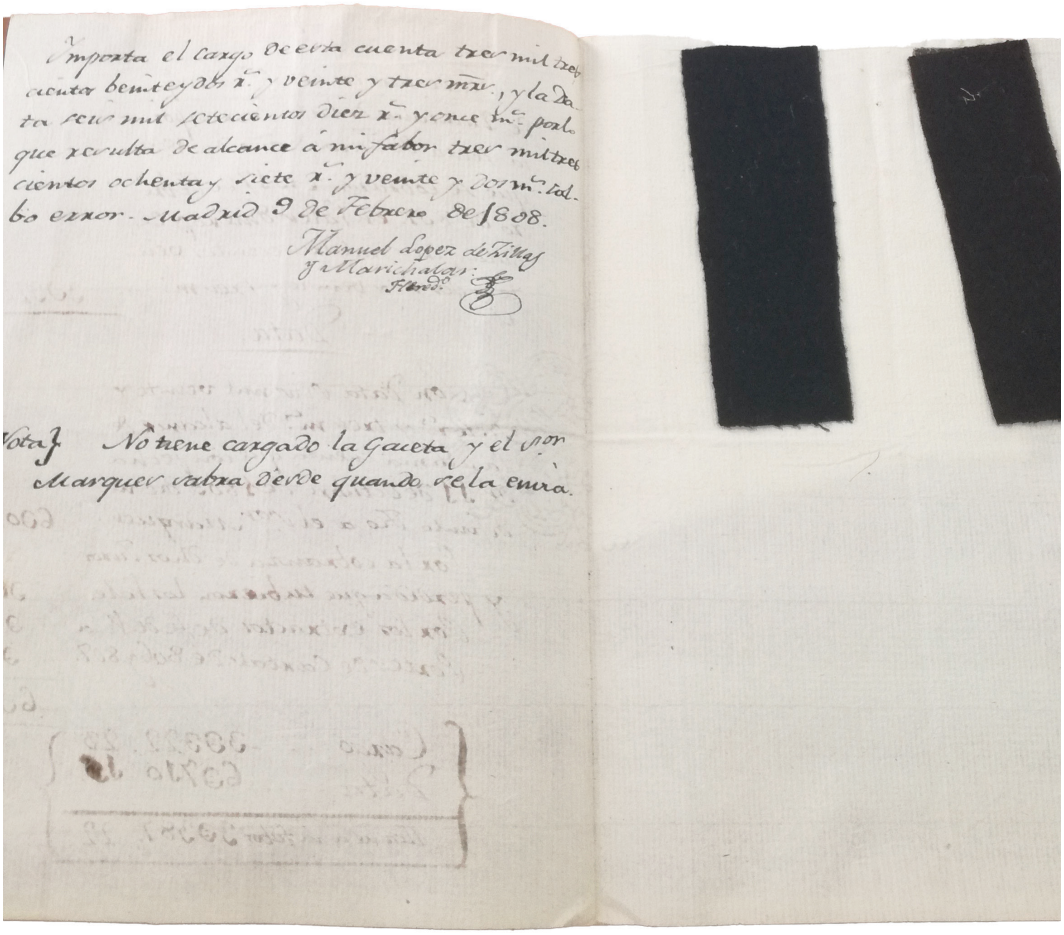


Fig. 6
Cotilla. España. Siglo XVIII. Metropolitan Museum.

Fig. 7
Correspondencia con muestra de barragán. Siglo XVIII. Archivo Marquesado de Peñaflor.



Mui S.r mio y venerado Dueño.
Recibo la de V.S. de 30 de oct.e
proximo pasado, y en confor-
midad de lo insinuado por
V.S. en la antecedente bolbi
á reencargar la pretension
de V.S. para q. se le conceda
la agregacion de Coronel á
ese Regimiento de Mili-
cias, y de que hasta el dia
no se me ha contestado
sin embargo repito á V.S.
me debuelba el memorial



Importa el cargo de esta cuenta tres mil tres
cientos beinte y dos r.s y veinte y tres mrs., y la Da-
ta seis mil setecientos diez r.s y once m.s por lo
que resulta de alcance á mi fabor tres mil tres
cientos ochenta y siete r.s y veinte y dos m.s salbo
error. Madrid 9 de Febrero de 1808.

Manuel Lopez de Zillas
y Marichalar
Fiend.o

Nota} No tiene cargado la Gaceta y el S.or
Marques sabra desde quando se la envia.

Fig. 8
Correspondencia con muestra de tejido. 1808. Archivo Marquesado de Peñaflor.



Fig. 9
Vestido de corte, mediados del siglo XVIII. Centro de Documentación y Museo Textil. Tarrasa.



Fig. 10
P.P. Moles y P.P. Montanyà. El estampador de indianas. *Barcelona. 1802. Incluido en un pagaré de la fábrica de indianas de Joaquim Espalter i Rosàs i Cia. AHCB. Barcelona.*



Fig.11
Joseph Gabriel Maria Rossetti. La fábrica de los hermanos Wetter *(detalle). 1764. Museo de Arte e Historia Natural. Orange. Fotografía Juan Ferrandis.*



Fig. 12
Carta con muestras de indianas recibida por Erasmo de Gònima del comerciante Antonio Argüelles de Sevilla. Barcelona. 1792. Biblioteca de Cataluña.



Fig.13
Bata o vestido a la francesa. Hacia 1760. Metropolitan Museum.



Fig. 14
Cotilla. Museo del Diseño. 1770. Barcelona.

APROXIMACIÓN AL INVENTARIO DE LOS PALIOS Y MANTOS DE LA SEMANA SANTA ECIJANA

AN APPROACH TO THE INVENTORY OF THE CANOPIES AND MANTLES DURING HOLY WEEK IN ÉCIJA

Borja Atencia Flores
Doctorando del Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Si hablamos de la Semana Santa de Écija, por supuesto que hablamos de tradición, de esencia y de identidad en todos los aspectos. Esta misma identidad es la que podemos ver también en su rico patrimonio textil, el cual vemos primorosamente representado en las imágenes marianas dolorosas de su primorosa Semana Mayor, una joya para los sentidos que será tratada en este estudio. Analizaremos en este trabajo aquellos palios y mantos que jalonan nuestros templos y nuestras calles en los días de la Pasión del Señor centrándonos primero en una introducción a las técnicas y puntos del bordado para posteriormente realizar una aproximación al inventario de aquellos mantos y palios que cobijan a las imágenes de María Santísima en los días de Parasceve. .

PALABRAS CLAVE

Manto, palio, bordado, realce, aplicación, sedas, Semana Santa

ABSTRACT

If we talk about Easter in Écija, of course we are talking about tradition, essence and identity in all aspects. This same identity is what we can see also in its rich textile heritage, which we see exquisitely represented in the painful Marian images of its exquisite Senior Week, a jewel for the senses that will be treated in this study. We will analyze in this work those palios and mantles that mark our temples and our streets in the days of the Passion of the Lord focusing first on an introduction to the techniques and points of embroidery to later make an approximation to the inventory of those cloaks and pals that shelter the images of Mary Most Holy in the days of Parasceve.

KEY WORDS

Cloak, pallium, embroidery, enhancement, application, silks, Easter

I. Introducción a las técnicas y puntos del bordado

Varias son las técnicas y puntos que nos encontraremos en este inventario, del cual hemos podido diferenciar tres grandes técnicas que se diferencian entre sí, la primera de las que hablaremos será el bordado en aplicación, que comúnmente es denominado como "de recorte", también nos encontraremos el bordado a mano en hilo de oro, con multitud de puntos (hablaremos en este estudio de las más comunes y de las que más aparecen en las piezas), así como también el bordado en sedas de colores, que también será apreciado en este extenso catálogo textil que atesoran las hermandades y cofradías astigitanas.

Bordado en aplicación

Una de las grandes técnicas que encontraremos en este inventario será la denominada como aplicación, comúnmente también denominada como "de recorte", y consiste en imitar, con tejidos nobles, que suelen ser por norma general sedas o piezas de tisú, lo que sería el bordado realizado a realce en hilo de oro, acabándose las piezas con unos finos perfilados con variedad de cordones y torzales, lo que da el resultado que se observa en las obras que son ejecutadas en este material.

Tiene menos complejidad y laboriosidad que el bordado a realce en oro, todo ello debido a que no hay que llenar la pieza con los torzales, (como veremos en el siguiente apartado), sólo hay que recortar las piezas de tisú, que previamente han sido tratadas, y bajo las mismas han de ser rellenadas con guatas y fieltros, antes de otorgarle el perfilado final con los cordones. Realizar este tipo de piezas, además de ser menos laborioso, también abarata mucho los costes de producción, todo dependiendo también del grado de riqueza que se le quiera otorgar a la pieza, ya que en muchas ocasiones encontramos bordados en aplicación de una alta calidad artística y estilística. En este tipo de bordado, también es muy importante el dibujo y el diseño del mismo, que será lo primordial para conseguir un buen resultado final. El bordado en aplicación o "recorte", no debe ser objeto de menosprecio, pues es una técnica antiquísima que ha acompañado a las artes suntuarias por los siglos y debe ser ubicado en el lugar que se merece por sus méritos y resultados estilísticos.

Bordado a mano en hilo de oro

Esta otra gran técnica, (la que más nos encontraremos), Consiste en bordar las piezas entretejiendo hilos y torzales de oro sobre un soporte. Los puntos del bordado se dan sobre fieltros, cordones o cartulinas, cubriendo todo este soporte, con el fin de otorgarle relieve a las piezas. Finalmente, cuando estas piezas se han bordado, son montadas sobre su soporte final en un bastidor. Ahí son perfiladas y terminadas, pudiendo añadirles lentejuelas, canutillos, cordones u otros materiales nobles. A lo largo de los siglos, la tradición del bordado en realce en hilo de oro ha sido enriquecida con la aparición de diferentes puntos y formas de realizar las piezas, que han venido a sumar, aún más, en calidad artística y delicadeza estas piezas que, sin duda, son verdaderas obras meritorias realizadas laboriosamente y con meticulosidad. Encontraremos gran diversidad de puntos en las obras que serán objeto de análisis en este estudio, pero sin duda, vamos a pasar a desglosar algunos de los puntos que serán más utilizados para comprender posteriormente en la práctica, al tipo de puntada que nos enfrentamos.

CARTULINA: En este tipo de puntada, no encontraremos el fieltro como base para la realización de la pieza, sino que será una cartulina rígida la que haga de soporte del bordado. Su ejecución pasa por ir punteando con el hilo o torzal de lado a lado de la cartulina, dando las puntadas de extremo a extremo de la porción (que previamente en la cartulina ya tiene recor-

tado el dibujo que se le quiere dar), dejando el hilo por la parte superior de la cartulina de soporte, hasta que es cubierta por completo y completada con el hilo de oro (o plata).

HOJILLA: Es otra de las grandes técnicas que vamos a encontrar, y una de las más complicadas de ejecutar, por su delicadeza, en este caso, las puntadas se dan de forma parecida a la mencionada anteriormente de la cartulina, pero en esta, como soporte actúa un cordel, sobre el que se van pasando las puntadas poco a poco con una lámina de metal muy fina (que se denomina "hojilla"). Con esta hojilla se va avanzando de extremo a extremo recubriendo la pieza, superponiendo unas láminas a otros, de modo que estas no se noten entre sí y parezca un adorno realizado en orfebrería.

SETILLO: Tras la colocación del soporte de fieltro (que ya hemos mencionado anteriormente), se van extendiendo los hilos de oro de dos en dos cabos, incluso pueden ser tres o cuatro, todo dependerá del volumen que se le quiera dar a la pieza, para ir avanzando sobre el fieltro con ellos y dar trazos equidistantemente, con el fin de conseguir que el dibujo que se realice, guarde parecido con la colocación de ladrillos o adoquines. Dentro de los puntos realizados a realce, es el menos laborioso de conseguir y suele ser el que más recurrentemente nos encontremos.

MEDIA ONDA: En este punto nos encontraremos con piezas que, mediante la sucesión de las puntadas en una inclinación ascendente, se consiga crear una forma ondulada, consiguiéndose esto dando cada vuelta de hilo un poco más arriba que la anterior para conseguir ese resultado final.

LADRILLO: Es un proceso parecido al setillo, pero con la diferencia de que, aquí en vez de dar la puntada de forma simple, en este caso será doble, realizándose con cuatro torzales, en vez de los dos que se cogen en la técnica del setillo, aunque no es exclusivo que aparezcan las puntadas de dos en dos, también las encontraremos de tres en tres, incluso de cuatro en cuatro, también, y como hemos mencionado anteriormente, dependiendo de la corpulencia que se le quiera dar a la pieza en su soporte final.

PUNTITA: Será la última gran técnica de la que hablemos en este apartado, en ella, el torzal se coloca sobre el fieltro y mediante puntadas va descendiendo, con un estilo similar a la media onda, pero en este caso, se realizará dando las puntadas en zigzag. Esas costuras que se dan con el hilo amarillo, realizarán una ondulación zigzagueante, en la que aparezcan los denominados "piquitos", entrantes y salientes que dan forma a la pieza.

Bordado en sedas de colores

Esta laboriosa y tediosa técnica viene siendo realizada sobre un bastidor con un dibujo sobre el que se dan puntadas con hilos de seda de diferentes colores con el fin de crear figuras o imágenes, consiguiendo matices y profundidades, al modo pictórico.

A lo largo de toda la historia, hemos podido visualizar muchos ejemplos de pinturas de primer nivel o de reconocidos autores, plasmadas o interpretadas sobre estos bastidores de tela con materiales preciosos de sedas y oro, para conseguir resultados pictóricos, por eso, esta técnica también es denominada como "pinturas con aguja". Nos encontramos ante una de las técnicas más laboriosas de cuantas van a aparecer en este inventario, en la que los diseños son conjugados, de forma magistral para obtener resultados que sean determinantes para aquellos que contemplan la obra conclusa, para ello se suelen tomar obras que artistas y pintores ya hayan realizado con anterioridad, para ser pasados e interpretados después en los soportes textiles. No será este tipo de bordado exclusivo del arte sacro (como ningún otro de los que hemos mencionado anteriormente), ya que aparecerá también en piezas ornamentales de la realeza, la aristocracia y la alta sociedad, como pilar fundamental de la decoración mediante las artes suntuarias.

II. "La traen entre alegría y algazara": Una aproximación al inventario de palios y mantos procesionales astigitanos.

En la Semana Mayor para los cristianos se celebra la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo, teniendo su punto culminante en la Resurrección del Señor el Domingo de Pascua. Durante esos días, la Iglesia contempla los misterios de la agonía de Cristo y su trance hasta el Calvario, un trance en el que no estuvo sólo, pues, según relatan los evangelios, también al pie de la Cruz se encontró con la presencia de su Madre, la Santísima Virgen María. Este suceso es capital en la forma de entender nuestra Semana de Pasión, pues los católicos, por el amor que profesamos a Santa María, la hemos situado en un lugar de importancia y le hemos rendido culto en sus advocaciones dolorosas pasionarias.

Los católicos de todos los rincones hemos sentido la necesidad imperiosa de venerar a María en los días de la Pasión y como Madre Nuestra, también procesionará por nuestras calles en los cortejos que recorrerán nuestras calles y no sólo nos hemos contentado con sacarla a nuestras calles, sino que también hemos procurado que estuviera exornada como se merece, puesto que, según los sagrados textos, ella es Reina y Señora de todo lo creado, es por ello que la hemos entronizado bajo suntuosos palios y la hemos cubierto con magníficos mantos y joyas, demostrando su realeza. En Écija esta presencia de la Santísima Virgen María también es prominente y de importancia para la Semana Santa de la ciudad, y serán multitud de ejemplos los que veamos en este estudio, que vendrá también a exaltar esa realeza de María Santísima mediante los bordados de los mantos y los palios que cobijan a las dolorosas astigitanas en los días de la Pasión. A continuación, haremos un recorrido de aproximación al inventario de palios y mantos de salida que recorren las calles de Écija en las estaciones de penitencia de nuestras hermandades y cofradías.

NUESTRA MADRE Y SEÑORA DE LAS LÁGRIMAS

Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Entrada Triunfal de Jesús en Jerusalén, Nuestro Padre Jesús Cautivo, Nuestra Madre y Señora de las Lágrimas y Santa María en su Inmaculada Concepción

Nos encontramos ante una imagen de una alta expresividad, fechada en el siglo XVIII, aunque de autoría desconocida y que ha sido restaurada en varias ocasiones, una de las más importantes fue la llevada a cabo por Joaquín Ojeda Osuna y Ricardo Comas en 1968. (No será esta la única vez que mencionemos juntos a la citada pareja de artistas, puesto que durante gran parte de su vida artística y profesional, fueron muchas las ocasiones que colaboraron conjuntamente y regalaron, ya no sólo a Écija, sino también a otros puntos de Andalucía, obras de una gran calidad estilística y artística).

En este caso, nos encontraremos con el análisis del palio que cobija a la Santísima Virgen en la solemne noche del Domingo de Ramos (FIGURA 1) y que se encuentra bordado en aplicación sobre terciopelo color "burdeos" por el también genial artista local José Luis Asencio en las últimas décadas del siglo XX, completándose la ejecución del palio con la gloria en forma oval pintada por Rafael Amadeo Rojas.

El diseño de este palio, aúna y sigue con la estela de la estética regionalista implementada por Juan Manuel Rodríguez Ojeda (del que hablaremos cuando citemos el portentoso manto de la Virgen de las Misericordias de San Juan), en el que se conjugará el bordado en aplicación sobre rico terciopelo con incrustaciones de malla en el mismo, algo propio del arte del bordado regionalista de principios del siglo XX. Pondrá también de manifiesto una continuidad estilística con las obras del también insigne Joaquín Ojeda. Sobre este terciopelo burdeos, José Luis Asencio plantea un diseño fino y delicado en el que finos roleos de acanto, finos tallos y hojas forman un diseño simétrico y que claramente bebe de las fuentes del "candelieri" renacentista para conjugar, rematando en los exteriores con conchas bordadas, la figura de las bambalinas del palio de la Santísima Virgen.

Es de justicia mencionar que, aunque en este estudio no vamos a entrar a analizar el resto de los ajuares de las dolorosas que no sean palios ni mantos, sí nos vamos a detener a mencionar la portentosa saya bordada a mano en oro fino de autor anónimo, fechada también como la dolorosa en el siglo XVIII y que fue restaurada en el año 2013 por Emilio Gómez para que pudiera volver a lucirla la imagen de la Virgen en la noche de la Dominica de Palmas.

NUESTRA SEÑORA DE LA CARIDAD

Ilustre y Fervorosa Hermandad del Santísimo Cristo de la Yedra, Nuestra Señora de la Caridad, San Joaquín y Santa Ana

En la jornada del Lunes Santo, realiza su estación de Penitencia el Santísimo Cristo de la Yedra, pero no lo hace en soledad, va acompañado por la presencia maternal de Nuestra Señora de la Caridad, obra que realizara en 1961 el famoso e icónico escultor de Carmona Francisco Buiza Fernández. Imagen que fue restaurada posteriormente por Rafael Amadeo Rojas. La bella dolorosa, va cobijada todas las noches de Lunes Santo bajo palio bordado en oro sobre malla del insigne bordador astigitano Jesús Rosado Borja, y desde 2006 acompaña en la pena el discurrir de la Virgen de la Caridad por las calles astigitanas.

Sobre el soporte de la malla se enmarca el dibujo netamente clásico y de líneas regionalistas realizado por el mismo Jesús Rosado (FIGURA 2), en el que se circunscriben hojas de acanto, tallos y furnituras en un despliegue ornamental que recuerda mucho a otros palios realizados en la mitad del siglo XX y que siguen también las corrientes del plateresco español en cuanto a su decoración. En este caso, podremos destacar la riqueza de puntos que Jesús Rosado otorga a las piezas, y se podrán apreciar en todo su esplendor, grandes ejemplos de puntada de media onda, y también ladrillos y setillos para enaltecer aún más y sumar la importancia a las hojas centrales de las figuras, realizadas de manera finísima y delicada en la primorosa técnica de la cartulina. También la aparición aquí de tallos realizados en hojilla, nos recuerdan a palios de épocas regionalistas, bebiendo claramente de las fuentes y pautas marcadas por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en las primeras décadas del siglo XX y que Rosado conjuga con una maestría y una riqueza estilística digna de mención.

Como colofón a ese palio, nos encontraremos con una gloria bordada prominentemente en sedas de colores en la que aparecerán también los otros dos titulares de la corporación, San Joaquín y Santa Ana, padres de la Santísima Virgen, escoltándola a las puertas del templo mientras que en un rompimiento de gloria, los mismos ángeles abren un cortinaje para desplegar una filacteria en la que va escrito que María está Concebida sin mancha de Pecado Original, y que tanto nos recuerda a ese abrazo místico en la Puerta Dorada del Templo, por el que es concebida la Santísima Virgen María sin la consumación de sus progenitores y, por ende, sin mancha del pecado original. El sombreado y la amplitud de tonalidades utilizadas por el obrador de Jesús Rosado en la ejecución de esta gloria, así como los volúmenes de los ropajes de los personajes que la componen, también dan gala de la maestría en la ejecución de estas artesanales piezas que enriquecen aún más el paso de nuestros cortejos.

NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Hermandad y Cofradía de Penitencia del Santísimo Cristo de la Expiración, Nuestra Señora de los Dolores y Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Misericordia en las Negaciones y Lágrimas de San Pedro

La Hermandad con sede en la Parroquia de Santiago cuenta con una de las grandes joyas marianas de la Semana Santa de Écija, pues la efigie de Nuestra Señora de los Dolores, es una portentosa imagen atribuida al insigne escultor José Montés de Oca y León, fechada aproximadamente en 1713, y que también cuenta con una de las joyas patrimoniales más impresionantes en materia textil, por su antigüedad y por su calidad artística, de cuantas se circunscriben a los desfiles pasionistas astigitanos. Nos encontramos con un portentoso manto de salida bordado en oro fino sobre terciopelo negro del siglo XVIII, (FIGURA 3) que fue recuperado y devuelto

a la localidad de Écija en el año 2019, proveniente del Convento de las Monjas Filipenses de Santa Isabel de Sevilla, toda una joya pata el patrimonio textil de la localidad.

Sobre un gran jarrón que sirve de arranque de la composición, se circunscribe un finísimo diseño de flores, hojas, rocallas y cuernos de la abundancia que "trepan" por todo el terciopelo para conjugar una de las joyas patrimoniales de la Semana Santa astigitana. Podremos encontrar hojas de palma, tan alusivas a la pasión del Señor, así como también portentosos tallos que entremezclan hojas de olivo y diferentes variedades florales. La parte inferior del jarrón sirve como arranque para la cenefa perimetral del manto, también ricamente bordada en la que las hojas de acanto y las rocallas tendrán una presencia mayor, siendo rematadas por cuernos de la abundancia de los que emergen flores y que vuelven a servir de nexo para encadenar las diferentes partes de la cenefa perimetral, otorgándole al dibujo una rica variedad ornamental propia de las artes suntuarias de este siglo XVIII. En cuanto a las técnicas del bordado, encontraremos variedad de puntos, todos ellos tratados con una finura exquisita. Delicadas cartulinas, finos torzales que forman el setillo, así como también caracolillos realizados con cordones de oro que completan la estética dieciochesca de esta pieza ornamental, toda una delicia que es mejorada aún con la rica concha de oro que, a modo de fleco, recorre toda la superficie del manto a modo de broche de oro a una pieza de altísimo valor artístico y patrimonial.

NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Hermandad Sacramental y Real Archicofradía de Nazarenos de la Coronación de Espinas de Nuestro Señor Jesucristo, San Marcos, San Roque, Santísimo Cristo de la Salud, Nuestra Señora de los Dolores Coronada, Sagrado Corazón de Jesús y San Juan de Dios.

La Hermandad de San Gil cuenta también con una magnífica dolorosa cercana a Montes de Oca a finales del siglo XVII o principios del XVIII, también bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores, coronada canónicamente en el año 2023. Esta Dolorosa del Miércoles Santo astigitano posee en su ajuar un maravilloso palio bordado en oro fino por el obrador de Jesús Rosado Borja en 2009 sobre terciopelo de Lyon morado, que fue completado en el año 2022 con la inclusión de las corbatas en el mismo. Del mismo modo, también Jesús Rosado realizó los faldones bordados en el año de coronación de la dolorosa. Todo este conjunto ornamental es completado por el espectacular manto que a finales del siglo XIX o a principios del siglo XX realizara el taller de Ana Antúnez, siguiendo todavía un marcado estilo romántico propio de la época en la que fue realizado. (FIGURA 4)

Comenzando en orden cronológico por el manto, nos encontramos con una interesante pieza de la destacada saga de "Los Antúnez", concretamente por la bordadora Ana Antúnez. El manto sigue un diseño netamente romántico, en el que será providencial el uso del roleo de acanto para completar el espacio del bordado, a estos roleos tan característicos, se unirán y servirán como nexo, también los largos y enroscados tallos que surcarán todo el perímetro del bordado para completar el mismo. En él, encontraremos las más depuradas técnicas del bordado a realce, como pueden ser los finísimos setillos, pero también las providenciales cartulinas y hojillas que otorgan una gran espectacularidad y riqueza a la pieza tanto en las vistas que rodean la imagen de la Virgen como también en la portentosa cola del manto.

En cuanto al conjunto formado por el palio y los faldones, realizados ambos por Jesús Rosado, nos encontramos con un conjunto que sigue claramente una misma estética con el manto, un diseño que nos recuerda también a esa etapa romántica decimonónica en el bordado y que armoniza y queda rematada con la inclusión de las corbatas en las bambalinas en el año 2022, tan propias de los palios de este movimiento artístico. En cuanto al techo del palio, también bordado, destacamos por encima de todo la magnífica gloria que completa el conjunto, en ella vemos una versión de la Coronación de la Virgen, realizada por Velázquez, con la particularidad de que, en esta visión, se nos presenta Cristo como Ecce Homo con corona de espinas y clámide púrpura, en clara alusión al carácter pasional de la Hermandad de San Gil. Serán también portentosos los acabados de las piezas, no solo el diseño del mismo, puesto que el obrador de Rosado Borja consigue aquí una riqueza ornamental digna de admiración con

la inclusión de técnicas y formas propias del bordado romántico, ya no sólo en el diseño, sino también en la ejecución de las piezas. Las bambalinas contendrán un marcado carácter decimonónico, arrancando el diseño de las mismas en la bambalina central para posteriormente expandirlo por el resto de bambalinas laterales formando así un conjunto armónico en el que el acanto será el protagonista indiscutible. Técnicas de todo tipo, destacando las delicadas cartulinas y las terminaciones, nos presentan el digno cobijo para la dolorosa de San Gil.

NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Real, Muy Antigua y Fervorosa Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre y Nuestra Señora de los Dolores (Los Gitanos)

La Hermandad de los Gitanos de Écija, tiene por titular mariana una imagen de la Virgen realizada por Antonio Poz en 1853 bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores. Imagen de vestir que fue también intervenida en 1999 por José Rodriguez Rivero-Carrera.

La bella dolorosa decimonónica cuenta en su haber con dos obras de salida realizadas ambas por el insigne Joaquín Ojeda, del que ya hemos hablando anteriormente y que seguirá apareciendo como pieza clave para entender el rico patrimonio textil de la Semana Santa astigitana. En este caso, no serán exclusivamente obras suyas, puesto que serán aprovechadas y enriquecerán el conjunto, otros bordados en oro reutilizados del siglo XVIII. (FIGURA 5) En este caso el palio será realizado teniendo como fondo el terciopelo granate, mientras que el manto, en contraposición, tendrá como soporte el morado, pero ambas piezas seguirán una marcada línea estética propia de los delicados diseños de Joaquín Ojeda, que serán enriquecidos, en este caso, con bordados dieciochescos.

Nos encontramos una vez más con un fino diseño que bebe perfectamente de las fuentes del regionalismo en el palio, y que casa perfectamente con una marcada línea seguida por Joaquín Ojeda en obras que veremos a continuación como el palio de la Hermandad de la Amargura. Netamente bebiendo de la corriente Juanmanuelina, aunque de depurado y simplificado diseño, se nos muestra un dibujo regionalista en el que la calidad de los tisúes, combinados en oro y en plata, y los cordones influyen para crear una obra armónica en la que la inclusión de tallos y diferentes tipos de hojas, serán imprescindibles para entender el programa ornamental del joyero de la Virgen de los Dolores de los Gitanos. El manto, que entremezcla el enrejado con el bordado y las piezas dieciochescas, es también de fina factura y de complejidad artística en el que los perfilados y caracolillos adquieren una relevante función con el fin de ornamentar y crear un estético diseño para la Madre del Cristo de la Sangre.

NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA

Real y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Penitencia del Bienaventurado San Francisco de Paula, Santísimo Cristo de la Sagrada Columna y Azotes, Santísimo Cristo del Confalón, Nuestra Señora de la Esperanza y de la Purísima Concepción de María

La tarde del Jueves Santo astigitano, cuenta en sus calles con una de las imágenes devocionales más importantes ya no sólo de la ciudad, también de la provincia de Sevilla, nada más y nada menos que el Santísimo Cristo del Confalón. Aunque en esa tarde de la institución de la Eucaristía, el Señor no va solo, lo acompañan el paso de la Sagrada Columna y la Imagen de Nuestra Señora de la Esperanza, obra de autor anónima datada de finales del siglo XVIII, aunque intervenida posteriormente entre 1997 y 1998.

El palio que cobija la imagen de la Virgen es obra bordada en aplicación sobre soporte de terciopelo verde por José Luis Asencio y en su interior porta pinturas alusivas a la iconografía pasionista del Señor. No es la única pieza bordada de la corporación, puesto que en 2012, Emilio Gómez Moreno realizó un manto bordado a realce en oro sobre terciopelo verde, en sustitución de uno antiguo que hacía juego con el palio. En cuanto al bordado del palio, nos encontramos con un diseño clásico de José Luis Asencio, de caracteres y motivos similares al

que ya pudimos ver cuando contemplábamos el palio de la dolorosa de la Hermandad del Cautivo, también obra del artista astigitano. Un diseño que bebe claramente de la estética regionalista, en el que imperan los grandes tallos que recorren el terciopelo y que son complementados con un catálogo de hojas, en su mayoría de acanto, que dan la estética depurada al palio de la Virgen de la Esperanza. Encontramos en pinturas motivos alusivos a la pasión del Señor, destacando también la gloria del palio, en la que veremos una interpretación del escudo de la Hermandad del Confalón. La columna y los flagelos del Señor, escoltadas por una corona de espinas y timbradas por una corona real. (FIGURA 6)

En cuanto al manto de la Dolorosa, es una pieza realizada en oro a comienzos de la segunda década del siglo XXI por Emilio Gómez Moreno, una pieza de singular diseño y que bebe también de las fuentes de la estética regionalista, con profusión de grandes roleos de acanto que marcan por completo la estética de la pieza, destacando también la presencia de granes tallos que recorren todo el soporte y que unen y jalonan las piezas, muy al gusto de la estética juanmanuelina. En el centro de la cola del manto encontraremos el ancla, emblema y símbolo de la Esperanza, en clara alusión a la advocación mariana de la dolorosa del Confalón. También se incluirán las rosas, como sinónimo de la Pasión del Señor, con sus hojas y espinas, así como otras hojas. En cuanto a las técnicas utilizadas para la ejecución del manto, serán de una alta calidad las hojillas, que serán encontradas bordeando esos roleos de acanto, y también las cartulinas que están realizadas con gran finura y depuración. Aparecerá también aquí el punto denominado como "puntita", del que ya hablamos en el primer apartado, además, también aparecerá el "ladrillo", el "setillo" y la "media onda", que otorgan a la pieza un valor añadido al incluir tal variedad de técnicas.

NUESTRA SEÑORA DE LA AMARGURA

Real y Venerable Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Nazareno Abrazado a la Cruz y María Santísima de la Amargura

La Hermandad del Silencio custodia el culto de su titular mariana, Nuestra Señora de la Amargura, una bella y castiza dolorosa que debe su hechura a la gubia del célebre escultor Antonio Castillo Lastrucci en el año de 1964.

Para su discurrir por las calles de la milenaria Astigis en la madrugada del viernes santo, fue bordado en 1965 su palio, (FIGURA 7) obra del artista local Joaquín Ojeda, del que ya hemos hablado anteriormente, aunque posteriormente sus bambalinas originales de figura fueron pasadas a nuevo soporte y adaptadas a forma de cajón por Jesús Rosado Borja en el año 2023, lo que viene a sumar aún más empaque a la dolorosa de la Iglesia de Santa Cruz. Se trata de un palio realizado en aplicación, también combinando diferentes tipos de tisú, en tonos dorados y plateados, lo que otorga aún más riqueza al palio amargurista. Cobijando a María Santísima, su techo de palio contiene, en su gloria, la inequívoca efigie de la Virgen del Valle, patrona de Écija. La variedad en cuanto a los tejidos que componen el bordado, todo ello unido también al buen trabajo realizado por Rosado Borja en la recolocación del diseño, hacen que sobresalga aún más la obra de Joaquín Ojeda, tan en consonancia con la estética regionalista y que tantos aires a otras obras suyas nos traen, como pudimos ver anteriormente cuando hablábamos del palio de la Hermandad de los Gitanos, por ejemplo. Es un interesante palio de marcado arraigo y que conjuga en él, toda la maestría de dos artistas locales, Joaquín Ojeda y Jesús Rosado.

MARÍA SANTÍSIMA DE LAS MISERICORDIAS

Pontificia, Ilustre y Muy Antigua Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz de Jerusalén, María Santísima de las Misericordias, San Juan Evangelista y San Francisco de Écija

La Hermandad de San Juan cobija, bajo su precioso palio, un tesoro devocional inconmensurable, propiamente astigitano, como es la Santísima Virgen de las Misericordias que, acom-

pañada por San Juan el Evangelista, recorre las antiguas calles de la ciudad en la noche del Viernes Santo. Ambas imágenes se deben a la gubia del artista local Ricardo Comas.

Palio de granates bambalinas bordadas en oro sobre terciopelo con diseño personalísimo de Joaquín Ojeda, (FIGURA 8) acompañan en el llanto a la dolorosa de las Misericordias, que va cobijada también sobre techo, también realizado con los mismos materiales, incluyendo bordados antiguos reutilizados del siglo XVIII. En la gloria del palio encontraremos un medallón de plata muy original en el que se verá representada la coronación de María Santísima como Reina y Señora de rodo lo creado, y que estará confeccionado en diferentes materiales como lo son el oro y las sedas de colores, para cargar aún más de simbolismo este particular paso de palio.

Los bordados que compondrán este personalísimo palio siguen claramente un diseño netamente basado en los trabajos del manto, del que hablaremos a continuación, y que tienen como clara fuente de inspiración las obras de la última etapa de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, como se puede ver en los diferentes diseños de hojas que pueden recordarnos a palios como el de la Amargura o el de Madre de Dios de la Palma, ambos de Sevilla, aunque en este caso, incorporando la genialidad de Joaquín Ojeda, que incorporará esos medallones de plata que le suman originalidad al conjunto. Los "caracolillos" y la malla realizada con torzales en forma de enrejado también estará presente en este personalísimo palio que cobija a la Dolorosa de San Juan.

Aunque si algo nos llama aún más la atención que el fantástico palio de la dolorosa, será el manto que la cobija y arropa, un manto bordado en terciopelo azul por el genial Juan Manuel Rodríguez Ojeda (del que ya hemos hablado anteriormente durante todo nuestro estudio y que ha servido como clara fuente de inspiración para la realización de otros diseños de la localidad), adquirido a la Hermandad de los Negritos de la ciudad de Sevilla, y que sirvió de cobijo a su titular mariana, Nuestra Señora de los Ángeles. (FIGURA 9) Nos encontramos con un manto pleno de la estética regionalista juanmanuelina, ya habiendo abandonado esa primera etapa de romanticismo, propia del taller de las Antúnez, donde él se forma, un manto de líneas clásicas en el que la decoración "a candelieri", estará presente como eje del diseño del manto, encontraremos los jarrones, tan propios de esta etapa de Juan Manuel, de los que nace el diseño que se esparce por todo el soporte, en el que los largos tallos que sirven como nexo a las hojas, los roleos de acanto y la decoración plateresca, sirven de marco al centro de la composición, en la que se encontrará la cruz de Jerusalén, escudo de la hermandad, flanqueada por dos ángeles que, bordados en oro y sedas de colores, portan filacterias en las que se puede leer: "REGINA MATER MISERICORDIAE", en clara alusión a la dolorosa sanjuanista.

En cuanto a las técnicas de estos bordados, podemos destacar por encima de otras el "setillo" y el "ladrillo", así como la "media onda" y, de forma más escasa, la "puntita", que también aparecerá. En la línea juanmanuelina, se incorporarán también esas peculiares "hojillas" tan personales del taller del maestro bordador, así como las geniales "cartulinas" que destacan, sobre todo, en el jarrón central del dibujo. Sin duda, una de las piezas capitales del patrimonio bordado pasionista astigitano.

NUESTRA SEÑORA DE LA PIEDAD

Real y Muy Antigua y Fervorosa Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Santísimo Cristo de la Exaltación en la Cruz

En la noche del Viernes Santo, la Hermandad de la Merced luce por las calles de la ciudad de Écija a su Virgen de la Piedad, una bella dolorosa anónima del siglo XVIII, restaurada en 1992 por el ya mencionado artista Ricardo Comas, que tanto trabajó para el engrandecimiento de la Semana Santa ecijana.

El ajuar bordado, objeto de nuestro estudio, que acompaña a la Dolorosa mercedaria, está compuesto por manto y palio bordados en aplicación sobre terciopelo negro por Joaquín Ojeda entre 1980 y 1987. (FIGURA 10) Ambas piezas siguen claramente el estilo propio del

artista ecijano, que ya pudimos ver en otras obras como, por ejemplo, el palio de la Amargura, piezas de marcada estela regionalista, que quieren seguir con el marcado carácter sobrio, pero elegante, de las obras de Joaquín Ojeda, en el que los diferentes tipos de tisú, de cordones y de "caracolillos", darán la originalidad y la calidad al conjunto, presentando, para la jornada del viernes santo astigitano un palio digno de ser contemplado y que forma parte del ideario colectivo y de la obra personalísima de su autor. En este manto y este palio, encontraremos reminiscencias de esos jarrones y ese "candelieri", del que ya hemos hablado anteriormente, y las hojas de acanto, se conjugarán con diferentes variedades de flores y tallos, para conseguir formar un conjunto digno y apropiado para la dolorosa de la Hermandad de la Merced.

MARÍA SANTÍSIMA DE LA PIEDAD

Hermandad Sacramental de Nuestra Señora del Carmen, Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Misericordia, Nuestro Padre Jesús descendido de la Cruz en el Misterio de su Sagrada Mortaja y María Santísima de la Piedad

En la noche de la Pasión del Señor, cuando todo se ha consumado y la Iglesia venera la Cruz vacía del Señor, Écija pone en sus calles el cortejo de la Sagrada Mortaja y con él, a la bellísima dolorosa anónima napolitana, datada entre 1763 y 1766, aunque restaurada por Manuel Ramos Corona en 1991 para formar parte del cortejo.

En este magnífico paso de misterio, se visualiza el momento de la Pasión en el que Cristo, ya muerto, es descendido de la Cruz y puesto en brazos de su Madre, ante la presencia de los santos varones que, junto con San Juan Evangelista y las Santas Mujeres, preparan el cuerpo de Jesús para trasladarlo al sepulcro y, como no podía ser de otra manera, María Santísima, que viste luto riguroso, lleva para su salida un manto bordado en oro sobre terciopelo negro, obra del insigne taller de Jesús Rosado Borja, realizado en 1996. (FIGURA 11)

Dicho manto, es un gran ejemplo de clasicismo y sobriedad, heredada de la tradición decimonónica que Rosado Borja conjuga para acompañar el dolor de la Madre que recoge a su Hijo muerto. Un manto bordado a realce en oro, en el que se puede contemplar perfectamente ese aire antiguo con la inclusión de flores silvestres, grandes acantos y hermosos perfilados, adornados con "caracolillos", que hacen que el conjunto sume en cuanto a su calidad, al incluir las más minuciosas técnicas, ya mencionadas anteriormente en el primer punto, como pueden ser las finísimas cartulinas que aparecen, por ejemplo, rematando los pétalos de las flores, así como "setillos" y "ladrillos", que suman riqueza ornamental al conjunto con el que la dolorosa del misterio de la Mortaja recorre las antiguas calles de la urbe astigitana.

NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD

Real, Muy Ilustre, Antigua y Noble Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora en la Consideración de sus Angustias y Soledad, del Santísimo Cristo de la Paz, del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo y del Dulce Nombre de Jesús

Cuando la Semana Mayor de los cristianos va tocando su fin, cuando la tarde del sábado santo se llena de pena y de luto, sale a las calles de la ciudad de Écija una de las joyas patrimoniales más inconmensurables que custodia la antigua Astigis, la Virgen de la Soledad, una impresionante obra anónima de principios del siglo XVIII, atribuida a Pedro Duque Cornejo, y que pone el broche de oro a la Semana Santa de la ciudad.

Curiosamente, la Santísima Virgen no procesiona bajo palio, sino que lo hace en un suntuoso paso de doradas maderas, y va acompañada por los atributos propios de la Santísima Virgen, como lo son la ráfaga y la media luna de plata, en este caso labradas por el gran orfebre Damián de Castro. La Santísima Virgen alterna en su salida procesional dos ternos bordados a mano, el primero de ellos se compone de saya y manto negros, con bordados de plata en la saya y en las vistas del manto, y fue realizado por Emilio Gómez Moreno entre 1999 y el año 2000. Dicho terno sigue una línea clásica, heredada de la tradición romántica, en el que el

diseño asimétrico de la saya, deja paso a un manto de vistas en el que también encontramos esos roleos y tallos propios de la vegetación ornamental del siglo XIX y principios del XX, aunque realizado posteriormente, como ya hemos mencionado anteriormente.

El otro de los ternos que posee La Soledad, (FIGURA 12) está compuesto por saya blanca bordada en oro sobre tisú de plata en el año 2006, en este caso siguiendo una estética más dieciochesca, con delicadas flores y finos tallos que, de forma simétrica, van engalanando a la bella dolorosa de la Iglesia del Carmen, así como por un manto de terciopelo negro con las vistas bordadas en oro con piezas del siglo XIX, también confeccionado en 2006. Este manto también continúa y acentúa el sabor añejo de la Dolorosa, con una ornamentación en la que se incluyen infinidad de hojas de acanto, así como cardos y roleos, todo muy propio del romanticismo, en el que las delicadas técnicas del bordado nos deleitan, desde las finas "hojillas", tan propias de esta época, hasta los finísimos "setillos" en los roleos de acanto, pasando por las delicadas "cartulinas" que contiene el manto, todo es un despliegue de elegancia que envuelve la bella imagen de María Santísima.

MARÍA SANTÍSIMA DE LA ALEGRÍA

Hermandad del Santísimo Sacramento, Gloriosa Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, María Santísima de la Alegría y Santa María Magdalena

Cuando la Semana Santa ya ha tocado a su fin, y en las iglesias ya se ha proclamado la Pascua del Señor, Écija vive también el día de Pascua con la Procesión de la Hermandad del Resucitado, acompañado por María Santísima de la Alegría, una imagen obra de Antonio Dubé de Luque en 1988, que cierra el cortejo del día más grande del año para los cristianos.

La Santísima Virgen recorre las calles astigitanas en su paso de gloria, en el que luce manto bordado en aplicación sobre terciopelo blanco, obra de José Luis Asencio. (FIGURA 13) Sin lugar a dudas, un manto que continúa la estética vista anteriormente en las obras de Asencio y que sigue respondiendo a la estética regionalista marcada e iniciada por el genio de Rodríguez Ojeda. En este caso queda aún más latente, con la inclusión de esos dos ángeles en la cola del manto, al lado del jarrón central, que tanto recuerdan a los del "manto camaronero" de la Esperanza Macarena, y que presentan plenamente el inicio del regionalismo en el bordado, heredado plenamente de la tradición y los diseños plateresco españoles e italianos. Se nos presenta un manto muy en la línea de Asencio y de la estética procesional ecijana, bordado con diferentes tipos y colores de tisúes, algo también propio de las obras de Asencio y de Joaquín Ojeda, que siguen una estética prácticamente similar en cuando a ejecución de la piezas en este tipo de técnica, en el que serán grandes hojas las que recorrerán el terciopelo blanco (símbolo de gloria y alegría), del manto de la Virgen que acompaña a Cristo resucitado. Encontramos como centro de la composición ese jarrón del que ya hemos hablado anteriormente, y que será el que, como en muchas de las obras de esta estética, distribuya y sirva como punto de partida al dibujo ornamental. En este caso, el manto incluirá también una cenefa perimetral de hojas de acanto, en consonancia con el resto del dibujo, y que sirve como remate a la obra en todo su perímetro. Encima del jarrón vendrá también una parte del escudo de la corporación, con la sagrada forma, grabada con el JHS, introducida en el Sol de una custodia, acompañada por la Cruz de los Trinitarios y timbrado todo ello con la corona real. Tras este manto, el último de los que procesionan acompañados por nazarenos, Écija vuelve a contar los días para vivir, de nuevo una Semana Santa y volver a poner su rico patrimonio textil, por las calles de la antigua ciudad.

La Semana Santa de Écija cuenta con un tesoro devocional mariano inconmensurable, y prueba de ello ha sido la realización de este estudio, en el que hemos podido hacer una aproximación y análisis a los diferentes mantos y palios bordados que acompañan a nuestras dolorosas en la Semana de Pasión en la que la tradición y la identidad propia, han abarcado un patrimonio bordado impresionante con el que honrar a María Santísima, con nombres propios como los de Ricardo Comas, Joaquín Ojeda, José Luis Asencio o Jesús Rosado Borja, sumando todo esto también a la genialidad de Juan Manuel Rodríguez Ojeda o Ana Antúnez, entre

otros, que han incrementado con el paso de los años la fortuna heredada de la Semana Santa Ecijana, dejándonos también un muestrario de las diferentes técnicas y puntos del bordado, unidas a la genialidad de los diseños para atesorar y poner en la calle unos bienes propios de la cultura devocional astigitana.

Bibliografía

Aguilar Díaz, Jesús: "Arte o artesanía, el bordado en la Semana Santa de Écija". *XI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. 2010. pp. 87-112.

Álvarez Moro, Mª Nieves Concepción, Hernández González, Salvador: "Sevilla capital, talleres desaparecidos" *Bordados en oro y sedas*.

Campa Carmona, Ramón de la. "Las insignias" *Espacios y Cortejos Ceremoniales* 9. 2004

Espinar Rodríguez, José María: *El bordado en oro contemporáneo: conocimiento de materiales y manufactura de cara a su conservación y difusión*. Sevilla 2017.

Gelo Pérez, Rocío. Los ornamentos bordados de la Catedral de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI. *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*. pp.96-103.

González Gómez, Juan Miguel: "Imágenes del siglo XVIII en la Semana Santa de Écija". Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte, Nº 2. 1989. pp. 149-172.

Luque Teruel, Andrés *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900*. Sevilla, 2009

Luque Teruel, Andrés: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda, las caídas del Palio de Madre de Dios de la Palma*". El Gallo y la Columna 14*. 2017. pp. 32-33.

Mañes Manaute, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados". *Sevilla Cofradiera III.* 1995. pp. 243-338.

Rosado Borja, Jesús: "Trabajo de Restauración del Manto de Madre de Dios de la Palma". *El Gallo y la Columna 17.* 2020. pp. 70-73.

Ilustraciones



FIGURA 1: Palio de Nuestra Madre y Señora de las Lágrimas. José Luis Asencio.
Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 2: Palio de Nuestra Señora de la Caridad. Jesús Rosado Borja.
Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 3: Manto de Nuestra Señora de los Dolores de Santiago. Anónimo Siglo XVIII. Fotografía vía web: https://ahoramagazine.com/manto-virgen-santiago/



FIGURA 4: Palio y Manto de Nuestra Señora de los Dolores de San Gil. Jesús Rosado y Ana Antúnez. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 5: Palio y Manto de Nuestra Señora de los Dolores de los Gitanos. Joaquín Ojeda. Fotografía Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 6: Palio y Manto de Nuestra Señora de la Esperanza del Confalón. José Luis Asencio y Emilio Gómez Moreno. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 7: Palio de Nuestra Señora de la Amargura. Joaquín Ojeda (adaptado por Jesús Rosado). Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 8: Palio de Nuestra Señora de las Misericordias de San Juan. Joaquín Ojeda. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 9: Manto y Palio de Nuestra Señora de las Misericordias de San Juan.
Juan Manuel Rodríguez Ojeda y Joaquín Ojeda.
Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 10: Palio y Manto de Nuestra Señora de la Piedad de la Merced. Joaquín Ojeda.
Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 11: Vista del Manto de Nuestra Señora de la Piedad de la Mortaja. Jesús Rosado. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 13: Manto de Nuestra Señora de la Alegría. José Luis Asencio. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 12: Terno bordado en oro de Nuestra Señora de la Soledad. Piezas del Siglo XIX. Fotografía: https://tiempocofradedefeastigitana.com/

PUNTADAS DE TRADICIÓN ASTIGITANA: APROXIMACIÓN A LOS BORDADORES ECIJANOS DEL SIGLO XX

TRADITIONAL ASTIGITAN STITCHES: AN INTRODUCTION TO 20TH-CENTURY ECIJAN EMBROIDERERS

Borja Atencia Flores
Doctorando del Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Dentro de la historia de las cofradías ecijanas, es de singular importancia la relevancia que se le ha dado, durante los siglos, al arte del bordado, y será en la segunda mitad del siglo XX cuando se consolide la línea estética que seguirá la mayoría del patrimonio bordado de las hermandades ecijanas, sobre todo, de aquellas que realizan sus desfiles procesionales en la Semana Santa. Tres nombres principales analizaremos en este estudio, tres nombres que han sabido aunar toda la tradición anterior y conseguir marcar una impronta y un sello propio del bordado en Écija y en buena parte de Andalucía, incluso de fuera de los límites de la misma. En este trabajo analizaremos sus rasgos más característicos, sus técnicas utilizadas y su trascendencia para la historia del arte del bordado.

PALABRAS CLAVE

Bordado, regionalismo, Écija, Semana Santa, cofradía, aplicación, bordado en oro.

ABSTRACT

Within the history of the Ecijan brotherhoods, it is of singular importance the importance that has been given, over the centuries, to the art of embroidery, and will be in the second half of the twentieth century when it consolidates the aesthetic line that will follow most of the embroidered heritage of Ecijan brotherhoods, especially those who carry out their processional parades in Holy Week. Three main names will be analyzed in this study, three names that have been able to unite all the previous tradition and manage to mark an imprint and a seal of embroidery in Écija and in much of Andalusia, even outside its boundaries. In this work we will analyze its most characteristic features, its techniques used and its significance for the history of the art of embroidery.

KEY WORDS

Embroidery, regionalism, Écija, Easter, brotherhood, application, gold embroidery.

Introducción

A lo largo de los siglos, las artes suntuarias han tenido siempre un papel fundamental dentro de la vida de la Iglesia y su ornato, y tendremos en la imaginería procesional uno de los principales focos para los que van destinadas estas piezas. Dentro de estas escenificaciones de lo sagrado, su uso se verá destinado, en la mayoría de ocasiones, a la ornamentación y enriquecimiento de los cortejos procesionales que recorren nuestras calles durante todas las épocas del año, no sólo en Semana Santa, así como también formarán parte del ajuar de muchas imágenes sagradas como obras complementarias. En Écija durante el siglo XX, podemos entroncar un gran momento de esplendor de estos obradores artesanales, con nombres y letras capitales, entre los que destacaremos los tres que serán objeto de estudio en nuestro trabajo: Joaquín Ojeda Osuna, José Luis Asencio Muñoz y Jesús Rosado Borja. Tres nombres que forman parte del imaginario colectivo de la tradición bordada andaluza y que han superado con creces las fronteras de la Andalucía occidental para ser tenidos en suficiente estima y consideración dentro del mundo de las artes suntuarias. Tres nombres que irán siempre unidos a Écija y sus cofradías, tres nombres que veremos en profundidad en este estudio y de los cuales, analizaremos sus principales rasgos y obras.

Este será también un trabajo en el que todas las técnicas del bordado tengan cabida, y encontraremos numerosos ejemplos de piezas realizadas en "aplicación", también denominada como "recorte", así como trabajos realizados "a mano en hilo de oro" y otros también realizados bordados "en sedas", en lo que se conoce como "pinturas con aguja", todos ellos forman el maravilloso compendio de obras de estos tres grandes nombres capitales del bordado astigitano del siglo XX.

I. Joaquín Ojeda Osuna

Dentro del magnífico elenco de bordadores de la ciudad astigitana, el primer nombre que trabajaremos, será el de Joaquín Ojeda Osuna, una de las mentes más claras y multidisciplinares del siglo XX astigitano, que trabajó incesantemente por su ciudad y sus cofradías, dejando una estela imborrable que ha sido seguida por muchos. Será también muy importante reconocer la magnífica pareja artística que en tantas ocasiones colaboró, como fue también la presencia de Ricardo Coma, pieza clave también para entender la obra multidisciplinar de Joaquín Ojeda y muchas de sus aportaciones al mundo del arte, tales como la realización de proyectos de envergadura, así como también la restauración de imágenes procesionales.

La obra bordada de Joaquín Ojeda Osuna no es solamente un reducto en el mundo de las cofradías y hermandades astigitanas, sino que tuvo un marcado estilo propio y también una delgada línea seguida por él en sus diseños y la ejecución de sus piezas. Un marcado estilo que bebía claramente de las fuentes del regionalismo impuesto por el genio de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, quizás uno de los bordadores más importantes de la historia y revolucionario en cuanto a diseños y piezas, consiguiendo marcar una línea estilística clara que bebía indudablemente de la tradición plateresca del renacimiento español, así como también del barroco sevillano, ambos estilos serán conjugados por Juan Manuel, uniendo a ellos también la tradición popular, que servirá como nexo de unión para crear un estilo completamente reconocible y con unas bases claras como será el regionalismo, el cual seguirá indudablemente Joaquín Ojeda, como ya hemos mencionado anteriormente.

Dentro de esta marcada línea regionalista, la gran técnica utilizada por Joaquín Ojeda en la realización de sus obras será la "aplicación", con la que se consiguen abaratar los costes en

unas décadas precarias también para las hermandades, en las que lo más importante será el diseño y la calidad de los tejidos empleados, así como también de los diferentes tipos de cordones que se emplearán para perfilar las piezas y darles ese resultado final tan importante. Una técnica que no debe quedar relegada a arte menor, sino que merece tener gran importancia y consideración, puesto que, a lo largo de toda la historia de las artes suntuarias, ha ido apareciendo ya no sólo en ajuares sacros, sino también en arte profano ligado a la nobleza y al clero, teniendo uno de sus puntos álgidos la época renacentista, aunque también encontraremos obras diseñadas por él para ser realizas a mano en hilo de oro, como veremos posteriormente.

Los diseños de Joaquín Ojeda, como ya se ha mencionado, seguirán esta marcada estética regionalista, pero esto no será óbice para que no tengan su marcado sello personal, puesto que serán completamente reconocibles las piezas diseñadas y ejecutadas por él, tanto dentro como fuera del imaginario colectivo astigitano. Este sello lo podremos ver perfectamente marcado en varios palios y mantos de la ciudad de Écija, entre ellos, destacaremos el palio granate bordado en aplicación y oro de Nuestra Señora de los Dolores de la Hermandad de la Sangre, también conocida como "Los Gitanos", en la que se destaca, naturalmente, esa pulcritud de diseño propia de la obra de Joaquín Ojeda Osuna, (FIGURA 1) con clara inspiración en las fuentes regionalistas, como se puede ver en la inclusión de esos roleos de acanto, así como también esos jarrones tan propios de la época renacentista que acentúan también el marcado carácter icónico de la estética plateresca española. Será un diseño que beba claramente de la obra juanmanuelina posterior a la Macarena, con ejemplos tan icónicos como el diseño del prominente palio de la Amargura de San Juan de la Palma o el de la Virgen del Refugio de la Hermandad de San Bernardo, ambos realizados por Ojeda en su última etapa.

De marcado sello personal encontraremos el conjunto completo de la Virgen de la Piedad (FIGURA 2) de la Hermandad de la Merced, realizado en la década de los 80 de la pasada centuria, en la que la dolorosa dieciochesca porta manto bordado en aplicación sobre terciopelo negro y va cobijada en palio bordado de idénticos tejidos y técnicas, formando así un conjunto armonioso e icónico dentro de la obra de Joaquín Ojeda. Encontraremos en este diseño una finura extraordinaria en el diseño, con los roleos de acanto y la claridad del dibujo, en el que seguirá latente el carácter de la estética del "candelieri" practicado en el renacimiento, perfectamente visible en el techo del palio bordeando por completo el dibujo a modo de cenefa perimetral.

Encontraremos también el palio de Nuestra Señora de la Amargura de la Hermandad del Silencio (FIGURA 3) siguiendo esta misma estética, aunque hoy en día lo encontremos adaptado a cajón por Jesús Rosado Borja, no ha perdido ese sello y esa iconicidad tan propia del diseño de Joaquín Ojeda que ya hemos comentado anteriormente cuando hemos hablado del palio de la Virgen de la Piedad de la Merced, encontrándonos aquí también ese sello distintivo tan propio del bordador astigitano que estamos estudiando en este apartado de nuestro trabajo. En el apartado de las túnicas realizadas, destacaremos también la túnica del Cautivo, que recorre las calles cada Domingo de Ramos en Écija, con diseño del propio Joaquín Ojeda intercalando bordados del siglo XVIII con otros realizados en "aplicación" por su taller de bordados, aunque Emilio Gómez sustituyera estas piezas de "recorte" por otras realizadas en oro a mano, teniendo en cuenta el diseño original de Ojeda Osuna.

Pero quizá, el diseño más icónico y conocido de toda la producción del primoroso bordador astigitano sean el mantolín y la túnica del San Juan Evangelista de la Hermandad de la Exaltación de Sevilla, (FIGURA 4) un conjunto verdaderamente singular, también realizado en la técnica de la "aplicación", y que otorga a la primorosa obra anónima del siglo XVIII, de una personalidad muy fuerte. La túnica y el mantolín siguen claramente la línea fundamental del diseño de Joaquín Ojeda, con esa decoración "a candelieri", que pudimos analizar en el palio de la Virgen de la Piedad de la Merced, pero aquí aún más presente en la cenefa perimetral del mantolín y los puños, el cuello y el bajo de la túnica. Los roleos de acanto y los largos tallos, se conjugarán aquí con la aparición de los caracolillos realizados con cordones de calidad que salpicarán todo el perímetro bordado de la pieza otorgándole una personalidad muy grande, así como una primorosa y cuidada interpretación del diseño pulcro y fino de Joaquín Ojeda.

Sin duda es una de sus obras más icónicas y más en consonancia con la estética juanmanuelina, como podemos ver en la túnica de salida del San Juan Evangelista de la Hermandad de la Amargura de Sevilla, realizada por el mismo Juan Manuel y que sirve como clara vía inspiratoria para Ojeda Osuna para la realización de este primoroso conjunto de la Iglesia de Santa Catalina de la capital hispalense.

Fuera de las fronteras de Andalucía, también encontramos obras realizadas por el taller de Joaquín Ojeda, y llama poderosamente la atención el conjunto que realizaría para el IX Centenario de la Aparición de la Virgen del Prado de Ciudad Real y que fue realizado en 1988, bordado en "aplicación" sobre soporte de tisú de plata, y que sigue una marcada estética regionalista de la que nunca se separarían los diseños de Ojeda Osuna. (FIGURA 5) En este caso, el terno bordado en aplicación destaca por su marcada cenefa perimetral en el manto, algo que será recurso propio e icónico de su obra, siguiendo esa estética de "Candelieri" que ya viéramos en otras piezas de su producción y que nos siguen retrotrayendo a la estética juanmanuelina. También será apreciable en la saya, en la que encontraremos el gran jarrón central, tan propio de esta corriente plateresca antes mencionada.

Pero será sin duda el palio de la Santísima Virgen de las Misericordias de la Hermandad de San Juan de Écija su obra más personal e icónica. Un palio bordado en oro sobre terciopelo granate con inclusión de bordados del siglo XVIII, algo que también pudimos apreciar en la túnica del Cautivo de la ciudad ecijana. Este personalísimo palio combina los elementos propios del bordado regionalista, como son los roleos y las hojas de acanto y de canto, con la inclusión de piezas realizadas en orfebrería que suman un valor artístico maravilloso al conjunto. En el interior, encontraremos la gloria del palio, en la que veremos un medallón de plata en el que aparece la coronación de la Santísima Virgen, también realizado intercalando la plata con las sedas de colores y el bordado en oro. Todo un tesoro de la Semana Santa ecijana que contrasta con el primor y la majestuosidad del manto de la dolorosa, obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda proveniente de la Virgen de los Ángeles de la Hermandad de los Negros de Sevilla, conjugándose entre ambas piezas una simbiosis regionalista de marcado carácter artístico.

Joaquín Ojeda es uno de los nombres clave para entender el patrimonio textil ya no sólo de Écija sino que, como hemos visto, su arte supera las fronteras de la vieja Astigis con una producción que supera incluso los límites de Andalucía.

II. José Luis Asencio Muñoz

Sin duda alguna, el de José Luis Asencio Muñoz es uno de los nombres clave del bordado ecijano del siglo XX y como tal, merece un apartado en este trabajo. Estamos ante una de aquellas mentes que, junto con Joaquín Ojeda Osuna y Ricardo Coma, marcó un estilo claro en el estilo procesional astigitano y en las piezas que realizó. Si en la producción de Joaquín Ojeda también encontrábamos piezas realizadas bordadas en oro, en José Luis Asencio, la gran premisa será el bordado en aplicación, realizado de forma personalísima y con una marcada impronta y sello propio, sin abandonar tampoco la línea regionalista impulsada por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, (del que ya hemos hablado anteriormente y seguiremos citando), que viene a marcar la pauta a seguir en el imaginario colectivo del bordado andaluz de todo el siglo XX y el XXI.

Entrando en materia a la hora de analizar la trayectoria de José Luis Asencio Muñoz, su gran foco artístico fue la propia ciudad de Écija, para la que dejó obras magníficas que, aún hoy, recorren las calles de la ciudad astigitana en los días de la Pasión del Señor. Sin duda alguna, merece detenernos en esta investigación el palio de Nuestra Señora de la Esperanza de la Hermandad del Confalón, (FIGURA 6) un personalísimo palio diseñado por el propio Asencio Muñoz en aplicación sobre terciopelo de color verde, intercalándose el bordado con pinturas de iconografía pasionista, que hacen alusión a los titulares cristíferos de la corporación de

la tarde del Jueves Santo. En cuanto al diseño del palio, encontramos esos grandes tallos que recorren todo el terciopelo y que estructuran el diseño, en el cual se incluyen hojas y flores, así como los típicos jarrones que también introducía Ojeda Osuna, acercándose una vez más en ese caso de su coetáneo, pero sin perder la línea plateresca regionalista, y es que esa será la constante cuando hablemos de la obra de Asencio, la depurada y finísima forma de entender el diseño y plasmarlo con minuciosidad utilizando la técnica de la aplicación, logrando magníficos resultados que, aún hoy, son dignos de admiración. Un dibujo completamente simétrico de singular belleza en el que los tallos trepan y nacen de esos jarrones y hojas que reparten el dibujo dándole un sentido y un porqué.

Otro de los palios destacables de la obra de José Luis Asencio (FIGURA 7) será el de la Virgen de las Lágrimas de la Hermandad del Cautivo, que aún nos recuerda más a esa línea Macarena juanmanuelina con la introducción de la malla intercalada con el terciopelo de soporte. Un palio bordado en aplicación sobre terciopelo color burdeos, que de igual modo que el que hemos mencionado anteriormente sigue sin desfallecer esa pulcritud y finura propia de Asencio Muñoz, en la que la elegancia se une al tratado de las materias primas. Aquí se verán, aún más que en el anterior, esas formas propias de la decoración "a candelieri", que tanto mencionamos cuando tratamos el arte regionalista, y es que, la disposición de las hojas y el planteamiento del dibujo, nos sumergen en esta línea, acentuada aún más por la inclusión de la malla que deja pasar la luz para que, cada Domingo de Ramos, la dolorosa de la Parroquia de Santa María pueda realizar su estación de penitencia por las calles del centro de Écija. Este palio se ve completado por la inclusión de la pintura que remata el techo del palio, obra de Rafael Amadeo Rojas que trata el tema de la Asunción de Nuestra Señora.

Pero no serán los palios las únicas aportaciones de José Luis Asencio Muñoz al inventario textil astigitano, también nos encontraremos con los mantos, y el más destacable de los mismos, será el de María Santísima de la Alegría, (FIGURA 8) titular mariana de la Hermandad del Resucitado que, cada Domingo de Pascua pone el broche de oro a los desfiles procesionales astigitanos. La Virgen de Dubé de Luque porta manto blanco bordado en aplicación sobre soporte de color blanco, obra de Asencio que bebe directamente de la línea de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en su época intermedia, en la que revolucionó el mundo del diseño procesional con la realización del manto verde de malla de la Santísima Virgen de la Esperanza Macarena de Sevilla. En este caso, nos encontraremos un diseño que bebe de manera clara de esa forma de entender el regionalismo, con la inclusión del gran jarrón central del que nace todo el dibujo como manantial del que brotan todas las ramas, tallos, flores y hojas que trepan por el soporte para cubrir a la Virgen de la Parroquia de Santa Cruz en la mañana más importante del año cristiano. Ese gran jarrón del que ya hemos hablado anteriormente, se verá escoltado por dos ángeles niños que, con sus alas, también forman parte del conjunto vegetal que horma el tupido manto blanco. Una cenefa perimetral de tallos y hojas también servirá como remate a la pieza, un recurso plenamente regionalista que Asencio coloca aquí de forma simétrica y magistral.

De igual modo que realizó palios o mantos, también realizó otras piezas de carácter cristífero, de las que destacamos los antiguos respiraderos del cristo de la Expiración de la Hermandad de los Estudiantes de Écija, bordados sobre terciopelo rojo mediante la técnica de la aplicación, una obra singular en la que nos encontramos unos respiraderos en forma de figura, con unas bandas realizadas con esa decoración "a candelieri" que hemos venido mencionado durante todo el trabajo y que sumergen estos diseños en el siglo XVI español, en este caso, también acompañado con piezas que tendrán tendencia a lo gótico, como será el arco apuntado que recoge la cruz de Santiago del respiradero de la delantera del paso, así como otros motivos alusivos a la iconografía de esta hermandad, que encontramos en el resto de respiraderos. Hoy en día, estos han sido sustituidos por otros realizados bordados a realce en oro sobre terciopelo por el taller de Jesús Rosado Borja, del que hablaremos a continuación en el siguiente apartado de nuestro estudio.

Estas piezas presentadas sirven para entender la línea y las características principales de la obra de José Luis Asencio Muñoz, un gran diseñador que dio para Écija lo mejor de su producción artística y que supo adaptarse a las características y a la estética de su tiempo a la hora

de realizar sus trabajos para las cofradías astigitanas, un nombre que no debe caer en el olvido por cuantos contemplen el patrimonio textil astigitano y lo pongan como pieza fundamental de la cultura cofrade y artística de la ciudad.

III. Jesús Rosado Borja

El de Jesús Rosado Borja será el último gran nombre que analicemos en este estudio, por ser también el último gran bordador del siglo XX astigitano, que también está llevando a cabo su producción en este primer cuarto de siglo XXI. Formado en el taller de costura de las Madres Filipenses de Écija es un reconocido bordador de nivel y prestigio, traspasando las fronteras de la provincia, incluso de Andalucía. Además de trabajar también en la restauración de textiles, como más detalladamente podremos ver.

El estilo de Jesús Rosado, aún bebiendo de la fuente del genio de Rodríguez Ojeda en la mayoría de sus diseños, no se ha limitado sólo a esa estela creada por el regionalismo, sino que va más allá, trasciende las fronteras de lo juanmanuelino para mostrarnos diseños netamente dieciochescos, decimonónicos o inspirados en épocas anteriores, así como tener una línea clara que roza la perfección en la realización de piezas de "pintura de aguja", algo que le ha otorgado siempre un prestigio especial al obrador astigitano.

En cuanto al estilo y ejecución de las piezas de su taller, es de relevancia observar la pulcritud y la preocupación por la búsqueda de la excelencia en sus materiales y acabados, tanto en perfilados como en fornituras y adornos a las piezas que salen de su taller, obras de primer nivel que recorren nuestras calles en los días principales de nuestras corporaciones, pero también para culto interno, y trascendiendo más allá de lo sacro para trabajar también la moda femenina, la inspiración taurina o el flamenco.

Esa versatilidad en el diseño de Jesús Rosado, también queda latente en las calles ecijanas en los días de la Semana de Pasión, puesto que, salidas de su obrador, son muchas las piezas que recorren las calles, con diseños versátiles y que beben de fuentes de inspiración diferentes, desde el juanmanuelino palio de malla de la Virgen de la Caridad de la Yedra, a piezas de estilo y aire más decimonónico como son el manto de la Virgen de la Piedad de la Sagrada Mortaja o el palio y los faldones de la Virgen de los Dolores de San Gil, piezas que pasaremos a comparar a continuación.

Será en 1996 cuando Jesús Rosado Borja presente el manto bordado de la Virgen de la Piedad de la Sagrada Mortaja, una pieza bordada a mano en oro sobre terciopelo negro que bebe y se inspira claramente en las piezas románticas de la segunda mitad del siglo XIX, con diseños cuidados y elaborados en los que se aprecia la aparición de los grandes cardos y acantos propios de la época, así como la pulcritud y cuidado de muchos tipos de técnicas que dan como resultado esta pieza que es digna de mención. De igual modo que los otros dos bordadores que hemos tenido la ocasión de analizar en este estudio, también nos encontramos aquí con esa profusión de caracolillos y fornituras propias de las terminaciones del bordado, que suman aún más calidad y empaque a la obra.

Sin abandonar esta línea romántica, nos encontraremos también con el palio de Nuestra Señora de los Dolores de la Hermandad de San Gil, (FIGURA 9) bordado en oro sobre terciopelo morado de Lyon en 2009, y que va en consonancia perfectamente con el manto de la Dolorosa, realizado por Ana Antúnez en los últimos años del siglo XIX o principios del XX. Sin duda este palio suma a la Semana Santa astigitana una calidad y un empaque absoluto, aún más, si cabe, desde 2022, año en el que se incluyeron las corbatas que se sitúan en las esquinas del mismo sobre los varales maestros, tal y como ya se hicieran en aquellos palios de épocas pretéritas, como podemos ver por ejemplo en el palio de la Virgen de la Esperanza Macarena, que actualmente forma parte del ajuar de Nuestra Señora de la Estrella, realizado también por Rodríguez Ojeda en su primera época artística.

El palio de la Hermandad de San Gil cuenta con un diseño netamente decimonónico, con la inclusión de gran cantidad de tipos de hojas que, tupidamente, recorren de manera completamente armónica la superficie del terciopelo dejándonos también un amplio muestrario de técnicas con las que enriquecer la pieza. Nos encontraremos también con la crestería, también bordada de forma fina y primorosa, de igual modo que esos otros palios decimonónicos que hemos comentado anteriormente. Si cuando mencionábamos el regionalismo en las obras de los anteriores bordadores hablábamos de ese gran jarrón que suele ser el principio y arranque de los dibujos, en las bambalinas laterales de este palio nos encontraremos con una gran hoja de acanto central, que será de la que nazcan los tallos que repartirán el resto de las hojas para dar un sentido y un nexo común al dibujo, tal y como se puede contemplar en otras obras de la época decimonónica. En cuanto al interior del palio, nos encontramos con un techo en consonancia con la línea seguida en el exterior, (FIGURA 10) con un gran galón perimetral bordado que sirve como cenefa, pero también como eje simétrico a las piezas que se ubican alrededor de la gloria del palio, gloria en la que veremos bordada primorosamente en sedas y oro la "Coronación de la Virgen", una obra que tiene inspiración de Diego Velázquez y es que, a menudo, grandes obras pictóricas de artistas de todos los tiempos, han servido como inspiración a los talleres de bordados para ser replicadas o interpretadas mediante las agujas, con resultados tan impresionantes como los que podemos contemplar en el taller de Rosado Borja.

En otro estilo completamente diferente, nos encontramos el ya mencionado palio de la Virgen de la Caridad de la Hermandad de la Yedra, (FIGURA 11) una obra realizada por su obrador en 2006, bordado en oro sobre malla y que bebe claramente de las fuentes del bordado regionalista, dándole a Rosado aún más importancia en sus diseños, al conseguir esa versatilidad de la que hablábamos anteriormente. Un diseño simétrico del que se destacan la pulcritud de sus acabados y la buena realización de las técnicas, como por ejemplo la cartulina, realizada con el primor que caracteriza al taller de Jesús Rosado. Será sin duda lo más destacable la gloria del palio, en la que encontraremos un barroquizante diseño en el que aparecerán en el centro la Santísima Virgen niña, rodeada por sus padres, San Joaquín y Santa Ana, en la purificación de Santa María, mientras que en el cielo se abre un rompimiento de gloria con ángeles y cortinajes, de los cuales destacamos el angelito central que porta una filacteria que anuncia que María está preservada de toda mancha de pecado original. El tratamiento de las sedas y los materiales en esta obra está realizado con absoluto primor, consiguiendo un juego de luces y sombras con las diferentes tonalidades de los hilos que, aún más subrayan el significado pictórico de esta pieza tan delicada que acabamos de analizar, destacando, por encima de todo los tratamientos de los textiles, tales como los cortinajes del rompimiento o las telas con las que son cubiertos los personajes que aparecen en la obra, siendo esta una máxima en el taller de Rosado Borja en cuanto a la realización de piezas de este tipo de técnica, buscando la excelencia y el buen hacer para conseguir resultados que rayan a gran altura y se miden de tú a tú con los grandes maestros del pasado.

Uno de los más primorosos trabajos del obrador de Rosado Borja, lo encontramos fuera de los límites de la provincia de Sevilla, y será la saya de coronación de la Virgen de la Estrella de Jerez, (FIGURA 12) una delicadísima e importantísima obra bordada en oro, plata y sedas sobre lamé de oro y malla, si bien es cierto, que este diseño pertenece a Javier Sánchez de los Reyes, es de destacar la exquisitez del resultado y de la ejecución de las piezas, ya que, utilizaremos esta saya, como análisis de las diferentes técnicas utilizadas por Rosado y sus terminaciones:

Es pública y notoria, además de valorada por todo el panorama del arte sacro, la calidad de las piezas salidas del obrador astigitano de Rosado Borja, y tendremos en esta singular pieza cantidad de puntos y materiales con los que trabaja el obrador de Rosado, destacaremos en primer lugar los puntos de "media honda", que encontramos en varias de las hojas y de los tallos que son rematadas por piezas de "hojillas" muy delicadas en su ejecución, y es que, el punto de la "hojilla", será utilizado en esta obra en cantidad de ocasiones para la realización de espirales y vástagos de hojas, así como para algunos tallos que sirven como remate a piezas realizadas en otras técnicas.

Destacará también la "puntita", un punto que destaca por ser similar a la "media honda", pero en forma zigzagueante, y lo encontraremos ante todo en las grandes hojas centrales que nacen en la parte media del dibujo y que sirven como sustento a las piezas que irán por encima.

Por supuesto, tendremos técnicas más corrientes como el "setillo" o el "ladrillo", que también aparecerán tratadas de forma excepcional, bordándose en oro, o incluso en otras ocasiones, en hojas de seda, como las que encontramos en la parte inferior del dibujo. Pero si debemos destacar por encima de todas, una técnica, y esta será una máxima en el taller de Jesús Rosado, esta será, sin lugar a dudas, la "cartulina", que aquí se encuentra realizada con una calidad y una pulcritud que no deja indiferente a nadie, y que constituye uno de los principales atractivos del obrador astigitano. En esta pieza nos encontraremos con grandes hojas de acanto realizadas con este difícil punto, pero también piezas más pequeñitas como pétalos de azucena, trenzadas con hilo de plata, que, bordadas sobre la malla, otorgan al diseño de una calidad excepcional. También las veremos en hojas como campanillas o pequeños remates que sirven para sumar aún más importancia a la obra.

En cuanto a los perfilados, tal y como se hizo en épocas pasadas, Rosado Borja presenta estos realizados en sedas de diferentes tonalidades, lo que sirve para sumar aún más calidad y valor a la saya, así como una perfecta percepción visual de todas y cada una de las piezas del conjunto al encontrarse estas claramente diferenciadas en tonalidades cromáticas, in ser necesaria la utilización de tonalidades fuertes, sino aquellas en tonos pasteles y claros, que suman colorido y empaque a la pieza. Para concluir, nos encontramos con la malla, delicadamente realizada a mano en hilos de plata y que sirvió para ornamentar a la Dolorosa de la Hermandad de la Borriquita de Jerez, en su coronación canónica de 2023. Es, sin duda, una de las obras más completas del obrador astigitano en cuanto a ejecución y, por eso, ha sido el objeto que hemos utilizado para analizar las diferentes técnicas de la obra de Rosado Borja.

Pero no nos quedaremos solamente en el análisis de esta pieza, Rosado Borja también ha realizado trabajos impresionantes en cuanto a ejecución, como pueden ser los faldones del palio de la Hermandad de San Gil de Écija (del que ya hemos hablado anteriormente), o los que comentábamos en el anterior apartado y que fueron realizados para la Hermandad de los Estudiantes, también de la ciudad astigitana y que vienen a sustituir unos anteriores de Asencio. Pero el obrador de Jesús Rosado también destaca por su buen hacer a la hora de la restauración y pasado de piezas, ya mencionamos en el primer apartado el palio de la Amargura de Écija, realizado en origen por Joaquín Ojeda, adaptado a cajón por Rosado, pero también nos encontraremos aquí con el palio de la Virgen de la Victoria de las Cigarreras, obra de Rodríguez Ojeda, o el primoroso manto que los talleres de Olmo realizaron para cobijar a la Virgen de las Lágrimas de la Hermandad de la Exaltación de Santa Catalina, también en Sevilla, así como el primoroso manto de Caro que cada Miércoles Santo luce Madre de Dios de la Palma, titular de la Hermandad del Cristo de Burgos de Sevilla.

Estos son algunos de los ejemplos de la inmensa producción artística de Jesús Rosado Borja, un obrador artesanal que siempre ha sido fiel a las premisas de la calidad y la hondura en la realización de sus piezas, así como a la variedad en sus diseños y técnicas, algo primordial para entender el patrimonio textil sagrado, así como una relevancia especial dentro de las artes suntuarias en general.

Conclusiones

A la hora de cerrar este trabajo en el que hemos podido analizar a tres personalidades importantísimas dentro del panorama textil astigitano, nos encontramos con la pulcritud y trascendencia de cada uno, evidentemente, con sus diferencias y similitudes, en los dos primeros casos, siguiendo la estela marcada por la pasada época regionalista impulsada por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, y en el último de los casos, añadiendo a este regionalismo un interés por el resto de las épocas y momentos del arte del bordado que siempre suman a la producción y a la riqueza ornamental de las piezas.

Nos hemos encontrado con piezas realizadas con todo tipo de técnicas, tales como el bordado en "aplicación", el bordado "a mano" o el realizado en "pintura con aguja", especialmente importante en la obra de Rosado como uno de los principales exponentes de este arte. Todas y cada una de estas técnicas han de ser valoradas y tenidas en cuenta, por su antigüedad o calidad artística e histórica, y no deben de pasar a segundo plano ninguna de ellas, porque cada una de ellas demuestra unas virtudes claramente diferenciadas las unas de las otras.

Sin duda, este trabajo ha servido para enriquecer y poner en valor el patrimonio textil emanado de maestros astigitanos que trascendieron más allá de las fronteras de la vieja Écija para regalarle a Andalucía y a la historia del bordado en general, piezas singulares y únicas que deben de ser tenidas en cuenta por todos aquellos que estudien este rico patrimonio suntuario.

Bibliografía

Aguilar Díaz, Jesús: "Arte o artesanía, el bordado en la Semana Santa de Écija". *XI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. 2010. pp. 87-112.

Álvarez Moro, Mª Nieves Concepción, Hernández González, Salvador: "Sevilla capital, talleres desaparecidos" *Bordados en oro y sedas*.

Espinar Rodríguez, José María: *El bordado en oro contemporáneo: conocimiento de materiales y manufactura de cara a su conservación y difusión*. Sevilla 2017.

Luque Teruel, Andrés *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900*. Sevilla, 2009

Luque Teruel, Andrés: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda, las caídas del Palio de Madre de Dios de la Palma*". El Gallo y la Columna 14*. 2017. pp. 32-33.

Mañes Manaute, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados". *Sevilla Cofradiera III.* 1995. pp. 243-338.

Rosado Borja, Jesús: "Trabajo de Restauración del Manto de Madre de Dios de la Palma". *El Gallo y la Columna 17.* 2020. pp. 70-73.

Atencia Flores, Borja: "La influencia murillesca en la "pintura con aguja": el paño de bocina asuncionista de Madre de Dios de la Palma". *Congreso Internacional Mariano "Assumpta in Coelum*. 2025. pp. 151-170.

Imágenes



FIGURA 1: Palio y Manto de Nuestra Señora de los Dolores de los Gitanos. Joaquín Ojeda. Fotografía Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 2: Palio y Manto de Nuestra Señora de la Piedad de la Merced. Joaquín Ojeda. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 3: Palio de Nuestra Señora de la Amargura. Joaquín Ojeda (adaptado por Jesús Rosado). Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 4: Túnica y mantolín de San Juan Evangelista de la Hermandad de la Exaltación. Joaquín Ojeda. Hermandad (vía web: https://www.laexaltacion.org/patrimonio-cultual/).



FIGURA 5: Terno completo de la Virgen del Prado de Ciudad Real. Joaquín Ojeda. (Vía web: https://nazarenosdeluz.blogspot.com/2015/08/el-manto-del-centenario-de-la-virgen.html)



FIGURA 6: Palio de Nuestra Señora de la Esperanza del Confalón. José Luis Asencio. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 7: Palio de Nuestra Madre y Señora de las Lágrimas. José Luis Asencio. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 8: Manto de Nuestra Señora de la Alegría. José Luis Asencio. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 9: Palio de Nuestra Señora de los Dolores de San Gil. Jesús Rosado Borja. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 10: Techo del Palio de Nuestra Señora de los Dolores de San Gil. Jesús Rosado Borja. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 11: Gloria del Palio de Nuestra Señora de la Caridad. Jesús Rosado Borja. Fotografía: Nio Gómez (vía Facebook)



FIGURA 12: Saya de Coronación de la Virgen de la Estrella de Jerez. Jesús Rosado Borja. (Vía web: https://periodistacofrade.blogspot.com/2024/12/la-saya-de-la-coronacion-de-la-estrella.html)

JUAN MANUEL RODRÍGUEZ OJEDA, UNA NUEVA PERSPECTIVA DE LA EVOLUCIÓN DE SU OBRA

JUAN MANUEL RODRÍGUEZ OJEDA, A NEW PERSPECTIVE ON THE EVOLUTION OF HIS WORK

Andrés Luque Teruel
Catedrático de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Con el presente artículo queremos dar a conocer una nueva visión del diseñador y director de bordados Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Esta nueva perspectiva profundiza en sus inicios dentro de la profesión así como en al evolución de su obra. En ella se puede observar desde los primeros bordados románticos, de sus inicios, hasta los llamados popularmente como bordados regionalistas. Destacó por su genialidad a la hora de evolucionar dentro del diseño, creando palios, mantos y sayas, que establecieron una base en la que se han seguido inspirando diseñadores y bordadores posteriores. También destaca su apartado, quizás más desconocido, de vestidor de vírgenes, como el caso de la Esperanza Macarena, así como la dirección de sus diseños que realizaban otros bordadores y bordadoras.

PALABRAS CLAVE

Bordado, Bordadores, Diseñadores, Hermandades, Juan Manuel Rodríguez Ojeda, Mantos, Ornamentos, Palios, Tejidos procesionales, Sevilla.

ABSTRACT

With this article we want to present a new vision of the designer and embroidery director Juan Manuel Rodríguez Ojeda. This new perspective delves into his beginnings within the profession as well as the evolution of his work. In it you can see everything from the first romantic embroidery, from its beginnings, to what is popularly called regionalist embroidery. He stood out for his genius when it came to evolving within the design, creating canopies, mantles and skirts, which established a base from which later designers and embroiderers have continued to be inspired. It also highlights its section, perhaps more unknown, of dressing virgins, such as the case of Esperanza Macarena, as well as the direction of its designs made by other embroiderers.

KEYWORDS

Embroidery, Embroiderers, Designers, Brotherhoods, Juan Manuel Rodríguez Ojeda, Mantles, Ornaments, Canopies, Processional fabrics, Seville.

I. Introducción

La biografía del diseñador Juan Manuel Rodríguez Ojeda en bien conocida, así como su actividad entre 1869 y 1930. En las últimas décadas del siglo XIX trabajó para distintas bordadoras y orfebres, como las hermanas Antúnez, Elisa Rivero y Emilia Salvador Ibarra, y, después, desde 1888, regentó un taller de bordados junto a su hermana Josefa Rodríguez Ojeda, la popular Tía Pepa, crucial en los distintos niveles de acabado de sus numerosas y variadas prendas. En la primera etapa citada sus diseños alternaron junto a los de los máximos protagonistas del movimiento tardo romántico, como Celestino Rodes, Antonio Canto Torralvo con Teresa del Castillo, Antonio Requena con Patrocinio López; y Edmigio Serrano Dávila, Manuel Beltrán y Guillermo Muñiz, con las hermanas Josefa y Ana Antúnez.

Con lo anteriormente expuesto sería suficiente para considerarlo como uno de los grandes del diseño de bordados sevillano; no obstante, además fue uno de los diseñadores más inquietos, creativos y novedosos en la formación del regionalismo, en 1895-1900, del que fue máximo protagonista en una primera etapa, comprendida entre 1900 y 1915, y el creador dominante en una segunda etapa con nuevas características entre 1915 y 1930, en la que compartió protagonismo con el taller de Herederos de Olmo, en el que diseñaba Herminia Álvarez Udell y dirigía la ejecución de los bordados Concepción Fernández del Toro.

Desarrolló primero una gran habilidad como vestidor de imágenes, reconocida con el nombramiento de Prioste Interino de la Virgen de la Esperanza (Macarena), en 1870. La gran cantidad de fotografías, que él mismo encargó para dejar constancia de sus modos y de las prendas que había diseñado, permiten el estudio de éstas y del proceso evolutivo de la disposición de los tocados y los mantos[1]. A partir de esa actividad comenzó a diseñar prendas y fue uno de los protagonistas fundamentales del bordado postromántico previo a la definición regionalista en torno a 1899-1900.

Si nos centramos sólo en las tres décadas de diseños regionalistas de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y señalamos las variantes aludidas podremos contextualizarla de modo adecuado, primero con la definición del regionalismo pleno, resultado de la experimentación propia a partir de un sistema de regularización mediante ejes y relaciones de simetría; de modo simultáneo con una variante de inspiración barroca, debida al impacto que le produjeron frontales de altar y piezas bordadas conservadas en las iglesias de la Magdalena y Santa Ana, que lo llevó a la recuperación del modelo de palio de cajón; y, a la vez también, con un planteamiento preciosista, que incluye los planteamientos mal llamados persas, en realidad un modelo de fusión entre técnicas y detalles barrocos análogos a los del famoso terno barroco de la Virgen del Voto, firmado por Felipe Morales Nieto, y una sensibilidad próxima a la de los tejidos andalusíes y mudéjares, que, aunque más intermitente en su producción, fue determinante en su evolución. A éstas debemos añadir otras dos variantes en su última etapa, a partir de 1915, una historicista que alcanzó hasta 1922; y la otra regresiva y con un elevado componente de síntesis y muy creativa, con la que se reinventó entre ese último año y 1930.

II. Los diseños postrománticos para otros talleres.

Los primeros proyectos identificados de Juan Manuel Rodríguez Ojeda son los del primer manto verde de salida y la saya morada de la Virgen de la Esperanza (Macarena), bordados

[1] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900; Sevilla, Jirones de Azul, 2009, Págs. 151-178.

por Elisa Rivera, en 1879. Las dos están bien documentadas y cuentan con abundante representación gráfica de la época[2].

Antonio Mañes Manaute le dio una gran importancia a este diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, que estimó influenciado por la teoría del movimiento británico Arts and Crafts[3], lo que supondría una conexión internacional con la que el diseñador y, por extensión, el bordado tardo romántico sevillano superarían por completo los límites locales.

La composición está regida por tres grandes hojas de acantos abiertas que confluyen y generan un elemento plástico predominante en la parte inferior del eje hasta la superación de un tercio del total de la superficie. Por ese motivo, es el único elemento de la cola, realzado por la superposición de otros dos acantos, mucho más reducidos y en escala plástica descendente, que voltean hacia el mínimo espacio liberado en el extremo. El planteamiento combina los movimientos centrípetos y las fugas en sentido opuesto con el desarrollo de las tres hojas principales, desdobladas por las superposiciones, que ascienden determinando un triple eje formado por la progresión central y las dos radiales que marcan los límites del plano medio de la caída del manto. Las decididas curvas y los ritmos contrapuestos de esos acantos radiales cubren una amplia superficie intermedia, asimétrica e irregular. Otros efectos complementarios como la prolongación del eje central y las irregularidades de todas las hojas suavizan el efecto radial. Entre éstos destaca la masa vegetal complementaria que cubre las superficies en sentido inverso, resuelta con tallos finos y flores de distintas especies. Otras disposiciones laterales y diagonales ocupan la parte superior, entremezcladas con ramificaciones volteadas en dirección contraria. El doble efecto de los movimientos crea un atractivo contraste de volúmenes e indica el grado de maestría alcanzado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda desde ese primer momento. Todos los elementos vegetales tienen un significado simbólico alusivo a la pasión y muerte de Cristo.

El proyecto se completa con la saya morada fechada en 1879-80, que aún conserva la Hermandad[4]. José Manuel García Rodríguez, Pablo Pérez Díaz y Pablo José Portillo Pérez la identificaron como la saya diseñada por Antonio del Canto Torralvo para la Virgen de la Esperanza (Macarena)[5], bordada por Teresa del Castillo, en 1863. La identificación por parte de los citados autores y a través de fotografías de la saya original de esta última bordadora es muy acertada y una buena contribución al conocimiento de este diseñador y taller, aún pendiente de un estudio específico. Lo que no podemos considerar es que la saya actual y asociada al manto de Elisa Rivera sea la misma de las primeras fotografías, pues como puede comprobarse con un simple análisis visual de las fotografías correspondientes son dos composiciones muy distintas y con diferentes motivos en un elevado tanto por ciento. Es cierto que comparten una misma pieza, la amplia ramificación de la zona inferior; sin embargo, difieren en más del noventa por ciento del resto de las piezas, incluido el tallo curvilíneo tan característico que cubre la mitad superior, debido a Juan Manuel Rodríguez Ojeda y que no está en el diseño original.

Estos autores hablaron de una reforma de la saya original por parte de este último; mas con tal porcentaje de elementos nuevos no puede hablarse de reforma sino de otro diseño distinto en el que pudo incluir o reproducir una pieza de la primera saya como base para un

---

[2] Archivo de la Hermandad de la Macarena (AHM). Libro tercero de actas, folio 97 r y v. Legajo noveno de mayordomía, Comprobantes de cuentas de Nuestra Señora de la Esperanza, 1879-81, recibos 78 y 158. Comprobantes de cuentas de Nuestra Señora de la Esperanza, 1881-82, recibo 1. Comprobantes de cuentas de Nuestra Señora de la Esperanza, 1882-83, recibo 9.

[3] MAÑES MANAUTE, Antonio: "La indumentaria procesional de la Virgen de Regla de Sevilla. Un compromiso entre la estética decimonónica y el regionalismo"; en Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007), T. II; Sevilla, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2009, Pág. 425.

[4] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900; Op. Cit. Págs.188-193.

[5] GARCÍA RODRÍGUEZ, José Manuel; PÉREZ DÍAZ, Pablo; PORTILLO PÉREZ, José: "Los bordados de Teresa del Castillo y Antonio del Canto para la Hermandad de la Macarena de Sevilla; Sevilla, Archivo Hispalense, Tomo CV I, 2013, Págs. 167-198.

desarrollo personal que permite hablar de dos prendas distintas. Reconocemos, pues, el logro de la identificación de la saya de Antonio Requena y Teresa del Castillo, que debemos apreciar en las fotografías originales, y reafirmamos la autoría de una nueva saya de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, por más que pudiese utilizar en ese nuevo dibujo una pieza tan importante de la prenda anterior. Sólo hay que poner las dos fotografías juntas para apreciar a simple vista que no se trata de una simple reforma[6], como proponen dichos autores, sino de un diseño muy distinto y personal de este último.

El diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda es asimétrico, centrífugo en las ramificaciones de acantos inferiores, centrípeto en el volteo superior, circular, casi cerrado, inexistente en el de Antonio del Canto. La ocupación de los espacios, el movimiento y el ritmo ascensional son perfectos y muy personales de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Las proporciones son excepcionales en la conjugación de cierta economía de medios y un innato sentido de la monumentalidad. La excelencia de la composición avala la madurez y la creatividad del diseñador[7].

En esta primera etapa postromántica, previa al regionalismo, Juan Manuel Rodríguez Ojeda diseñó prendas como el manto y la saya de la Virgen del Rosario de la Hermandad de la Macarena bordadas en el taller de las hermanas Antúnez, en 1882; y, ya en el taller de Josefa Rodríguez Ojeda, la Tía Pepa, confeccionó las túnicas de los nazarenos de la Macarena[8]; la túnica postromántica del Señor de la Sentencia[9], en 1888-1889; el palio negro de la Virgen de la Esperanza (Macarena), en 1890-91; el palio de la Virgen de Regla, en 1894; el primer palio de la Virgen de la Presentación[10], en 1894-95 y 1899, que puede parecer una obra de menor importancia si sólo nos fijásemos en la cantidad de elementos bordados, motivo por el que pronto fue sustituido por uno de las más importantes de la historia de los bordados sevillanos, el regionalista diseñado por el propio Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1915.

De ahí procede el conjunto que marcó el límite hacia el regionalismo, el manto y la saya de la Virgen de Regla, en 1898-1900. El manto bordado sobre terciopelo carmesí fue la primera prenda que salió del nuevo taller propio[11]. El conjunto pertenece a la Hermandad de la Soledad de Cantillana desde el año 1929. Supuso una aportación decisiva para la superación del romanticismo y el inicio del regionalismo, una vez asimilados y trascendidos los principios artísticos introducidos por Pedro Domínguez López. La confección, ajustada por fases, se prolongó durante varios años bajo la dirección en cuestiones de ejecución técnica por la Tía Pepa [12]

La ascendencia de Pedro Domínguez López sobre Juan Manuel Rodríguez Ojeda en este manto de la Virgen de Regla se ha interpretado de distinto modo. Antonio Mañes Manaute la consideró muy relativa y mínima, ya que pensó que tuvo muy escasa incidencia en su concepción[13], ya que se conocieron en ese mismo momento en torno a otra obra, el conjunto de la Virgen de la Victoria de la Hermanad de las Cigarreras. Para él, este manto fue una vía alternativa

[6] GARCÍA RODRÍGUEZ, José Manuel; PÉREZ DÍAZ, Pablo; PORTILLO PÉREZ, José: "Los bordados de Teresa del Castillo y Antonio del Canto para la Hermandad de la Macarena de Sevilla; Op. Cit. Págs. 192-195.

[7] LUQUE TERUEL, Andrés: "La saya morada de la Virgen de la Esperanza, la superación postromántica de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1879"; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010, Pág. 56.

[8] PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: "Las artes suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica"; Op. Cit. Pág. 295.

[9] FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONTERO MORENO, Araceli: "Obras en exposición"; en Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda; Sevilla, Diario de Sevilla, 2000, Pág. 104.

[10] CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: Anales de las cofradías sevillanas; Sevilla, 1984, Pág. 414. JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: La Semana Santa de Sevilla en el siglo XIX; Sevilla, 2013, Pág. 96.

[11] RODA PEÑA, José: "Pontificia, Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad, y Archicofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento, María Santísima de Regla y San Andrés Apóstol"; en Misterios de Sevilla, Vol. II; Op. Cit. Pág. 75.

[12] FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONTERO MORENO, Araceli: "Obras expuestas"; en Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Pág. 112.

[13] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Págs. 76 y 77.

entre el tardo romanticismo y la nueva tendencia regionalista, muy distinta del historicismo de Pedro Domínguez López como diseñador y escultor[14]. Juan Manuel Bermúdez, no lo vio así, y lo consideró consecuencia directa de éste[15]. Con la primera propuesta, el camino hacia el regionalismo tendría una evolución propia, continua desde planteamientos formales procedentes de una etapa anterior, sobre la que actuarían las influencias externas como en una especie de injerto fundamental; con la segunda, la cuestión se reduce a un trasplante de ideas y un punto de partida procedente de un artista foráneo.

La continuidad y el sentido de la evolución libre de la influencia de Pedro Domínguez López pueden verse en la misma estructura. Es radicalmente distinta de la que vemos en el manto de la Virgen de la Victoria, más allá de la posible equivalencia de motivos concretos. La organización en torno a un eje central; la distribución de los bordados por las superficies de contorno y la acción, determinante; y la incidencia de las diagonales intermedias, desarrollaron criterios que favorecieron la asunción de nuevos valores plásticos y, a la vez, sintetizaron las tendencias y los avances románticos, estilo del que proceden los tallos de distintos tamaños, la gran variedad de hojas, con claro protagonismo de los acantos abiertos, y las flores combinadas y complementarias. La habilidad y la sensibilidad personal para la distribución de movimientos, y la inclusión de elementos y técnica inéditas indican el inicio del nuevo estilo. La simetría del diseño adquirió con éstos una nueva dimensión.

III. La primera variante regionalista como resultado de la experimentación propia, en 1900-1915.

Antonio Mañes Manaute vinculó la etapa de madurez del bordado regionalista sevillano a la actividad de Juan Manuel Rodríguez Ojeda entre 1900 y 1917, y situó el inicio del nuevo movimiento en el manto de malla de la Virgen de la Esperanza (Macarena). Lo calificó como la obra más brillante y de más trascendencia de las artes del bordado del siglo XX[16]. Con esa prenda y, a partir de ella, se puede considerar el regionalismo pleno como el resultado de la experimentación del diseñador en un proceso que lo condujo a un sistema de regularización mediante ejes y relaciones de simetría.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda diseñó el manto de malla de la Virgen de la Esperanza (Macarena) en 1899, estrenado en la Semana Santa del año 1900. La perfección del diseño y la belleza de la estructura con sus relaciones plásticas son correspondidas en la misma medida por la fuerza volumétrica de los bordados, cuya dirección recayó en la Tía Pepa[17]. Todo tiene un sentido, nada es decorativo, circunstancia que adquiere una dimensión superior con la profundidad teológica asumida con la simbología de los elementos[18].

La primera alusión a la confección de la nueva prenda aparece en las actas del día siete de mayo del año 1899[19]. Desde ese momento, la documentación es abundante y explícita. El contrato fue firmado el día veintiséis de junio del mismo año, estipulando la entrega el último

[14] MAÑES MANAUTE, Antonio: "La transformación estética en los tejidos bordados: Gremios, talleres y diseñadores"; en Madrid, Sevilla Aguja y Oro, 2002, Págs. 64-99. MAÑES MANAUTE, Antonio: "La indumentaria procesional de la Virgen de Regla de Sevilla. Un compromiso entre la estética decimonónica y el regionalismo"; en Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007), T. II; Op. Cit. Págs. 413-426.

[15] BERMÚDEZ REQUENA, Juan Manuel: "El manto de la Soledad de Cantillana. Antiguo de la Virgen de Regla"; en Boletín de las Cofradías de Sevilla, Nº 517, 2002, Págs. 77 a 79.

[16] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Pág. 79.

[17] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs. 53-86.

[18] LUQUE TERUEL, Andrés: "El manto de malla de la Virgen de la Esperanza, inicio del regionalismo y cumbre creativa de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1900"; en Tesoro de la Macarena; Op. Cit. Págs. 57 y 58.

[19] AHM. Libro cuarto de actas, Fol. 125 y 126.

día de febrero del año 1900, con un importe de diecisiete mil quinientas pesetas[20]. Dicha cantidad y las características materiales fijadas indican la altura de miras y las intenciones del diseñador.

La estructura sigue el sistema dispuesto en el manto de la Virgen de Regla, con un eje central bien definido con elementos vegetales y *candelieres*; y lo supera en la mayor complejidad de las distribuciones simétricas y bilaterales con las que se asocian otros ejes menores en las diagonales. Éstas llegan hasta puntos extremos y equidistantes. Otra novedad sin precedentes fue la disposición de todos los bordados sobre un campo de malla con lentejuelas en los vértices sobrepuesto al terciopelo verde. Puede interpretarse como una red que, cifrada desde tiempos paleocristianos, alude a la pesca de devotos de la Virgen de la Esperanza (Macarena), y, con su mediación y la asunción del cuerpo de Cristo mediante los símbolos bordados a los que sirve de soporte[21], a la felicidad y la abundancia en la vida eterna con la redención de los pecados.

El contenido simbólico de la prenda es muy profundo. Cada elemento del manto es un ideograma cifrado con un significado preciso. La definición es clara y rotunda en el eje. En la parte superior de la guardilla se ven tallos en forma de ese resueltos con la técnica de puntos de setillo, enlazados con abrazaderas en forma de anillas, de las que salen flores de lis que alternan con otras hojas, en las que apoyan tres frutas agrupadas resueltas con la técnica de cartulina con muestra armada. De ese modo, Juan Manuel Rodríguez Ojeda expuso la realeza de la Virgen de la Esperanza (Macarena) y, asociada a ella, el origen de la vida, en su doble acepción, terrenal, mediante las frutas; y espiritual, con la redención de los pecados, prefigurada por medio de las hojas. A ello añadió la felicidad en la vida eterna, con los pequeños acantos abiertos, tomados de la mitología griega, que parten de tres flores resueltas con setillos y están concebidos con sedas de colores. De ese modo, centra la atención en ese hecho concreto: lo que comenzó con la expectación alumbrada en su útero, que la convierte en el primer tabernáculo de Cristo en la tierra[22], acaba con la salvación y la felicidad eterna con la entrega de su cuerpo.

Los ejes diagonales ofrecen una información simbólica complementaria. Tienen grandes hojas de acanto que forman roleos y rematan con cabezas de canes. El origen simbólico está de nuevo en la mitología griega, pues esas hojas aluden a la felicidad en la vida eterna y sus movimientos a la orgánica cristiana de la nueva vida. Estas hojas muestran un amplio conocimiento de las técnicas de Josefa Rodríguez Ojeda, propias del bordado tardo romántico, sobre todo por las ondas o puntitas dobles. En los remates, como bien advirtieron Gabriel Ferreras y Araceli Montero, las cartulinas superpuestas tienen puntos de setillo con hilos de giraspe rojo, cara en oro llano y lenguas rojas en seda[23]. La asociación de los cuernos de la abundancia, uno en la parte baja de en cada diagonal, con lazos de hilo de giraspe en rojo, frutos, flores y hojas de acanto, insiste en la relación de símbolos de modo análogo a los del eje central.

Las vistas también presentan querubines con filacterias en relieve con la leyenda: *Ora Pronobis* y *Regina Martirum*. Están situados sobre cuernos de la abundancia de los que salen ramas formadas por hojas de acanto terminadas en cardo y pequeñas flores en cartulina, con semillas en forma de bodoques, algunos con hilos de giraspe rojo. El mensaje es contundente en el sitio más visible, la Virgen de la Esperanza (Macarena) es tabernáculo del cuerpo de Cristo y modelo de salvación. La guardilla perimetral, en la que se combinan ondas enlazadas en los extremos con abrazaderas y una flor con ocho pétalos con bodoques y pétalos de cartulina en el centro, enmarca el discurso con una belleza sutil y alusiones a las ideas que la composición transmite en niveles intelectivos.

[20] AHM. Libro cuarto de actas, Fol. 127 a 130.
[21] FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONTERO MORENO, Araceli: "Obras expuestas"; en Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda; Op. Cit. Págs. 114 a 116. LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs.55-57.
[22] Así consta en el libro de Reglas fundacional de la Hermandad y aparece anunciado en el Arco de la Macarena con la siguiente leyenda: *Ella es Tabernáculo de Dios y Puerta del Cielo*.
[23] FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONTERO MORENO, Araceli: "Obras expuestas"; en Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda; Op. Cit. Págs. 115 y 116.

Los vínculos son muy numerosos y variados, algunos acantos abiertos y extendidos muestran ritmos ascendentes que pueden verse en los azulejos sevillanos de principios del siglo XVII, por ejemplo, varios paneles de la iglesia de San Lorenzo. En concreto, los acantos asociados, formando siluetas que recuerdan formas de jarras y emulan a los *candeliere*, están perfectamente definidos en los azulejos de la capilla de la Virgen de Roca Amador, fechados en 1609.

Lo vemos también en el palio, el manto y la saya azul de la Virgen de la Amargura, en 1901-02 y 1904-05, auténticos prototipos del modelo regionalista propio. El palio azul de la Virgen de la Amargura[24], fechado en 1901-02, supuso el punto de partida para el modelo propio de los llamados palios de figura de la primera etapa regionalista, aun con elementos de transición, como la proyección lineal y geométrica del techo, acorde con la línea desarrollada en el de la Virgen de las Lágrimas y otros anteriores; mas con una estructura y perfiles actualizados y definidos, evidente en la repetición modular de las caídas, en consonancia con el proyecto de Manuel Beltrán bordado por las hermanas Antúnez para la Virgen del Patrocinio en 1892. En la actualidad, las dos primeras prendas pertenecen a la Hermandad de los Judíos de la Iglesia de San Mateo, en Jerez de la Frontera, que las adquirió para la Virgen del Desconsuelo en 1926, y sólo la saya sigue siendo propiedad de la Hermandad de la Amargura de Sevilla.

Julio Martínez Velasco fue uno de los primero en advertir la ascendencia de ese palio sobre el rojo de la Hermandad de la Macarena[25], proyectado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1907 y estrenado en la Semana Santa de 1908. Partiendo de tal relación, insistió en los distintos posicionamientos estéticos del diseñador en cada uno. Por su parte, Jesús Miguel Palomero Páramo lo consideró un antecedente directo y, como Julio Martínez Velasco, advirtió el avance decisivo del segundo como referente de una nueva etapa[26].

Pasados unos años, Antonio Mañes Manaute ratificó lo antes expuesto cuando dijo que la estructura de las caídas, la distribución de los espacios y los perfiles de la heráldica permiten considerarlo como el paso previo para la confección y bordado del palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena); mientras que en su interior conserva la decoración mixtilínea tardo romántica[27]. Después, Gabriel Ferreras y Araceli Montero lo explicaron en términos formales, precisando que la morfología de este palio obedece a un planteamiento simétrico por la disposición de una serie de tallos y hojas enlazadas que se distribuyen de forma ascendente y rematan en la parte superior con una hoja palmeada[28].

Hay que decir que la primera aportación singular está en el perfil de figura y la organización de las caídas. Éstas, cortadas en pico y, por ello, compartimentadas, contrastan con la composición del techo, mixtilíneo y con participación de elementos cartilaginosos y vegetales que le proporcionan una identidad plástica novedosa. Al mismo tiempo, mantiene un elemento plástico de la etapa anterior, quizás por el significado simbólico de la infinitud como representación virtual de la idea de Dios. En este techo de palio, la combinación entre la trama lineal y las hojas de acanto que se ajustan a ésta se decanta por la presencia visual de las formas vegetales; sin embargo, tal trama, aunque casi oculta, tiene una función rectora, que distribuye y guía la expansión vegetal formando unidades simétricas, repetidas de modo constante en una secuencia horizontal a partir de los cruces de los ejes.

La novedad plástica más significativa está en las caídas, que presentan un único motivo, repetido en cada uno de los espacios ajustados a los límites inferiores del corte apuntado o paños, lo que hace un total de cinco en cada lateral y dos en cada uno de los frontales, en los que el espacio central está reservado para la única excepción, el escudo de la Hermandad. Son

[24] Archivo de la Hermandad de la Amargura (AHA). Libro de cuentas número 29.
[25] MARTÍNEZ VELASCO, Julio: "Rodríguez Ojeda y el estilo sevillano"; en ABC, Sevilla, 23 de marzo de 1984.
[26] PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: "Las artes suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica"; Op. Cit. Págs. 299 y 300.
[27] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Pág. 79.
[28] FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONTERO MORENO, Araceli: "Obras expuestas"; en Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda; Op. Cit. Pág. 118.

catorce repeticiones alineadas, siete a cada lado de la heráldica, teniendo en cuenta la continuidad de cinco en cada lateral y dos que, en eje quebrado, continúan la proyección en cada frontal. La nobleza de la proporción dispuesta por Juan Manuel Rodríguez Ojeda le aporta la identidad visual necesaria.

Cada elemento, por pequeño que sea, es fundamental en el resultado de la configuración. El motivo central, fijado por el ajuste de las roscas interiores del motivo cartilaginoso de la base, fija la simetría con una sucesión mixta equivalente a la de los *candeliere*. Una hoja de acanto abierta y con dos ramificaciones laterales en forma de roleos entrelazados con los motivos cartilaginosos, asume la función del pie por debajo de la fijación del falso vástago, que, ajustado entre aquéllos, tiene una forma lineal recta ambigua, más parecida a la de un tallo. Éste continúa con una pequeña hoja de acanto abierta y hacia abajo, de la que salen otras dos, sólo entreabiertas y con roleos entrelazados a la ramificación inferior y descendente de los cuernos de la abundancia. La apertura de esta ramificación deja espacio para una pequeña macetilla cónica, apoyada en el punto de intersección y de la que sale un ramillete de flores y pequeñas ramas, presidido por una rosa central de mayor tamaño. Esa rosa, alusiva a la belleza de María en el momento dramático de la pasión, será con el tiempo, un grafismo identificativo de la última etapa creativa de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

La proyección circular de las hojas exteriores evita la monotonía y relacionan a los distintos módulos, pues mantienen una relación de equivalencia basada en la repetición de los motivos y la convergencia de sus contrarios. Los flecos de bellotas proporcionan una base idónea para la matización de los perfiles y el realce del conjunto. A esto ayuda la imponente presencia de los escudos, formados por una cartela cartilaginosa, muy calada, y, sobre ésta, como es lógico, los emblemas que representan a la Hermandad de la Amargura, los emblemas del Real Consejo de Castilla y la cruz de San Juan Bautista en óvalos diagonales. El realce de la corona, levantada como remate de la crestería, le proporciona cierta autonomía y se ajusta a las necesidades de la visión de conjunto.

Antonio Mañes Manaute expuso de modo muy claro la continuidad del techo de palio respecto de los modelos tardo románticos. El protagonismo de los acantos y la rigurosa simetría debida a la adaptación de éstos a las líneas, tiene un antecedente en el que él mismo proyectó para la Virgen de las Lágrimas, como ya se dijo. Fue la última vez que se hizo en el bordado sevillano y supuso la última expresión de ese modelo hasta las nuevas versiones revisionistas del siglo XXI. Las caídas, con la repetición de la unidad compositiva basada en la agrupación simétrica de hojas de acantos entrelazados, cuya disposición enmarca el espacio central ocupado por un motivo, simétrico también, con equivalencia en los *candeliere* clásicos y rematado por un ramillete de flores, asumió el diseño de Manuel Beltrán para el palio de la Virgen del Patrocinio, bordado por las hermanas Antúnez, en 1892, del que se diferenció con un nuevo sentido de la proporción y la monumentalidad y, en lo que refiere a las relaciones internas del diseño, en la intersección de las piezas de transito y unión que propician una composición mucho más compleja.

La ascendencia del manto de malla es más clara aún en la composición del manto azul de la Virgen de la Amargura, en 1904-05. La definición estructural muestra afinidades, recupera elementos anteriores e incorpora otros nuevos y singulares. Es necesario destacar la consolidación de los criterios creativos propios que pueden identificarse con la nueva mentalidad y fórmulas regionalistas; y, junto a esto, su acusada personalidad, sin las sedas de colores ni las representaciones figurativas ni las filacterias que caracterizaban al anterior.

La composición del manto azul de la Virgen de la Amargura se fundamenta en las calculadas disposiciones de las masas vegetales y la decidida presencia de los acantos abiertos, verticales y en diagonales intencionadas, que describen con extraordinaria personalidad movimientos complementarios, coincidentes o contrapuestos. Éstos generan siluetas y espacios intermedios agrupados en el eje, las diagonales y los contornos, propiciando equivalencias muy personales y sugerentes. Por otra parte, las agrupaciones son más simples que en el manto de malla de la Virgen de la Esperanza (Macarena), circunstancia resuelta con la

mayor presencia de motivos vegetales, que compensa la disminución y la equiparación de los volúmenes repartidos por toda la superficie. La concentración de hojas de acanto de menor tamaño, reduce el protagonismo de las macetillas y los ramilletes de flores, entre los que destacan las flores planas y simplificadas como elemento de enlace. La solución indica el avance cronológico y la nueva dimensión estética de Juan Manuel Rodríguez Ojeda

La cumbre regionalista que redefinió la Semana Santa contemporánea estuvo en los respiraderos, los faldones y el palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena)[29], en 1908. Los respiraderos del palio rojo supusieron la excepción al coherente desarrollo de las tres variantes de la primera etapa regionalista de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, pues, aunque comparten criterios, los bordados aún sorprenden por sus vínculos estéticos con el modernismo, movimiento que apenas tuvo repercusión en el arte sevillano y quedó relegado a un brevísimo período de la arquitectura comprendido entre 1900 y 1905. Esto situó a Juan Manuel Rodríguez Ojeda en niveles estéticos parejos a los de los principales arquitectos de la época, como Aníbal González y José Espiau y Muñoz[30]. Como dijimos, la misma fotografía de 1907 documenta el estreno de los faldones del palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena) antes del bordado y la confección del mismo en 1908.

El palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena) es la obra de bordado sevillana más conocida y prestigiada del siglo XX[31]. Lo es por muchos motivos, la valentía y novedad de su diseño; la excepcional monumentalidad de los cálculos y el desarrollo plástico; la nueva mentalidad en la concepción técnica; la magistral utilización de ritmos simétricos y asimétricos y, con ello, de movimientos contrapuestos; el valor de las inversiones en negativo; y el complejo programa iconográfico asociado con los valores simbólicos propios de la advocación originaria de la Virgen de la Esperanza (Macarena) en su doble acepción ante el nacimiento de Cristo y su muerte en la cruz, y, en consecuencia, de la nueva vida que nos ofrece como tabernáculo de su cuerpo.

Julio Martínez Velasco destacó la innovación de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en este palio rojo como el acontecimiento más importante de la estética *cofradiera* del siglo. Fundamentó su opinión en dos motivos, que consideró determinantes, la revolución que supuso y la escuela que creó. En su opinión, fue un hallazgo genial, con una silueta inconfundible y un carácter liviano muy característico al andar, en definitiva, un prodigio de líneas y gracia por su carácter airoso[32].

El estudio formal de Jesús Miguel Palomero Páramo fue más entusiasta aún en sus apreciaciones[33]. Para él inició un nuevo estilo en la Semana Santa, que llamó arte macareno, debido a la enorme influencia que proyectó en toda Andalucía. Destacó su proporción justa y adecuada, y sus novedades técnicas y ornamentales, sobre todo en las caídas, con las originales ventanas de malla de oro calada para dar transparencia al interior y los perfiles de las figuras con sus puntas con flecos de bellotas. Tuvo en cuenta el movimiento que adquirían los cinco paños que componen los costeros y el modo de articular los frontales en tres paños mediante cordones. También destacó la presencia de los escudos, con la corona real superando en altura a la crestería, y las macetillas y motivos florales siguiendo la típica disposición del candelabro. En el techo de palio identificó como muy novedosa la presencia de cinco tondos, la Gloria con

[29] RODRÍGUEZ MARTÍN, Mª Carmen: "El palio rojo de la Virgen de la Esperanza Macarena, madurez regionalista y renovación contemporánea de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1908"; Op. Cit. Págs. 59 y 60.
[30] PÉREZ ESCOLANO, Víctor: Aníbal González; Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial, 1973, Págs. 53 a 57. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: Arquitecto Espiau; Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial, 1985, Págs. 60 a 67.
[31] AHM. Libro cuarto de actas, Págs. 303 y 304.
[32] MARTÍNEZ VELASCO, Julio: Rodríguez Ojeda y el estilo sevillano"; en ABC, Sevilla, veintitrés de marzo de 1974, S P. LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 172.
[33] PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: "Las artes suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica"; Op. Cit. Pág. 300.

las Virtudes Teologales; y los Evangelistas en las esquinas[34]. Lo consideró todo un clásico que quedó como referencia indiscutible para las versiones posteriores de Victoria Caro, en 1941; y Esperanza Elena Caro, en 1964.

Antonio Mañes Manaute lo consideró un palio insuperable, una obra vital para la evolución del bordado sevillano del siglo XX[35]. Según dijo, su riqueza, gracia y originalidad consagran el arquetipo del palio sevillano, con una fusión perfecta entre lo erudito y lo popular. Lo valoró como una de las piezas mejor estudiada, dibujada, dirigida y bordada de la producción contemporánea, en la que todo es perfección, belleza, armonía y elegancia. Igualmente, destacó la capacidad con la que Juan Manuel Rodríguez Ojeda transformó elementos de origen barroco con una original concepción de las masas, la distancia entre los elementos bordados, las formas, las dimensiones y proporciones del terciopelo, y la separación de los espacios, así como la novedad de la combinación de terciopelo y malla como soporte, todo ello con una perfección técnica y estética plena de gracia sevillana. En definitiva, lo consideró una síntesis perfecta de toda su obra[36].

La opinión de Gabriel Ferreras y Araceli Montero insistió en los mismos términos[37]. Estos autores lo consideraron un canon de los palios de figura, destacando el perfil curvo de las caídas, el soporte con la inclusión de las mallas caladas y la terminación ondulada con flecos de bellota. Para ellos fue fundamental la articulación de los frontales, con tres espacios, más ancho el central, rematado por el escudo y separado por cordones con borlones con flecos de bellotas, y la división de los laterales en cinco paños, que producen el movimiento al andar[38].

El análisis formal permite corroborarlo[39]. Las caídas están cortadas en picos escalonados en la parte inferior y tienen formas convergentes con los ritmos correspondientes en la extensión sobresaliente de la superior, a modo de crestería. La inclusión de una ventana de malla calada en la mitad inferior de cada paño acotado por el corte del terciopelo granate, popularmente denominado rojo, con la excepción de los centrales del frontal y la trasera, supuso una novedad trascendental. La apertura aérea de ésta armonizaba con la de los respiraderos y propiciaba una entrada de luz en el interior del paso inédita en el arte sevillano del bordado, ésta cambiante según las horas de la noche y el día, que proporcionaban distintas lecturas visuales según las condiciones naturales.

La composición bordada ajustada al espacio disponible en cada uno de los paños se repetía en los cinco laterales de cada lado, con variantes complementarias en los centrales y los extremos, y en los dos laterales de la triple inflexión de los frontales. La colocación estratégica de los cordones con borlas de tocón superpuestos, aportaba solemnidad al conjunto y remarcaba icho corte y la distribución de los bordados sujetos al perfil de forma. Como es lógico, los espacios de mayor tamaño son los centrales del frontal y la trasera, ocupados por el escudo de la Hermandad.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda organizó esos módulos simétricos del siguiente modo: el pico inferior de cada módulo o paño de la caída lo ocupa una venera abierta y esquemática, símbolo de la Esperanza como expectación o nacimiento, trabajada en negativo, de manera que deja ver el color rojo del terciopelo, alusivo al cuerpo de Cristo, de tal forma que, con esa

[34] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs.
[35] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Págs. 296.
[36] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Pág. 80.
[37] FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONERO MORENO, Araceli: "Obras expuestas"; en Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda; Op. Cit. Pág. 120.
[38] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs. 174-175.
[39] Los tiempos verbales están utilizados del siguiente modo: el presente cuando se analizan los bordados propiamente dichos, conservados en un porcentaje superior al noventa y cinco por ciento; y el pasado cuando se hace referencia a la posición que ocupaban en el diseño original de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, temporalmente perdido.

doble carga de sentido y en segunda instancia por asociación, representa también la nueva vida o Resurrección de éste[40]. Esa concha quedaba justo debajo de la ventana de malla, enmarcada por las dos c caladas que ajustaban los perfiles ascendentes inferiores. De las superiores salían roleos serpentiformes afrontados que superaban los límites de la malla y les daban un sugestivo aspecto, equiparable a los motivos cartilaginosos. Eso generaba una silueta campaniforme invertida que, en relación con la siguiente, formaba espacios intermedios sugerentes e imprescindibles para establecer un ritmo atractivo. En la ventana de malla, calada, transparente, se superponían dos motivos con significado simbólico complementario, un ramillete de acantos abiertos y simétricos, enlazados con la venera mediante una abrazadera y con una pequeña rosa superior, en alusión a la felicidad en la nueva vida eterna después de la redención de los pecados, con la mediación de María, aludida dos veces, por su papel en el origen del cuerpo de Cristo y como la más bella flor una vez superadas las dolorosas espinas de la pasión; y una urna funeraria con crestería de flores, que reafirmaba el sacrificio del cuerpo de Cristo y la nueva vida que ofreció con ello a la humanidad[41].

El ritmo y los elementos de enlace entre cada asociación principal y la virtual en contra silueta originada por la repetición en los paños sucesivos fueron claves. Esos espacios intermedios, determinados por el enfrentamiento de las c con acantos serpentiformes y las diagonales interiores recogidas hacia el eje de su unidad con las del paño siguiente, determinaban espacios intermedios en forma de grandes corazones virtuales[42]. El alcance simbólico adquiría un nuevo y doble sentido, muy complejo, que presentaba a la Virgen de la Esperanza (Macarena) como modelo de salvación por su inmaculado corazón y la condición inherente y sobrenatural de primer tabernáculo del cuerpo de Cristo, ofrecido en su última consecuencia mediante la urna de la composición principal, que remite a la salvación eterna.

La secuencia y la complejidad de los símbolos asociados como auténticos jeroglíficos sustentaba a otra unidad superior, casi nunca tenida en cuenta, ni desde el punto de vista plástico, determinante, ni desde la aportación simbólica que le corresponde en el complejo mensaje cifrado. Se trata de una masa vegetal asimétrica y muy movida, que volaba con libertad sobre los módulos simétricos inferiores, solapada en los cuatro lados a partir del eje determinado por los paños centrales. Su composición proporcionaba los elementos intermedios necesarios y se ajustaba a los perfiles de la crestería. Entre los primeros destaca la hoja de acanto abierta con forma serpentiforme y descendente que partía de la ramificación y ocupaba los espacios intermedios. Así, el acanto como símbolo de la felicidad en la otra vida se fusionaba con la contra silueta en forma de corazón, alusivo a María. En la intersección de esa ramificación salía un tallo con doble roleo con pequeños acantos ascendentes y escalonados con perfiles de segmento de círculo hacia la zona central; y otro tallo con un roleo descendente, volteado por un carrete costillado a modo de cuerno de la abundancia, del que salía una ramificación de acantos en torno a otro roleo ascendente e interior que completaba la subida del perfil hacia el exterior.

Otra novedad importante del diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda era la concepción del interior de las caídas, en las que repitió la composición del exterior con dos variantes justificadas por el menor espacio disponible y el nuevo punto de vista. La primera es la supresión de la ramificación asimétrica superior, cuyo espacio quedaba anulado por el bastidor y el límite superior que lo acotaba bastante por debajo del límite superior de la crestería, circunstancia que tuvo una consecuencia inmediata, la pérdida del ritmo contrapuesto a las unidades simétricas. La segunda la sustitución de los escudos por cartelas de menor tamaño con la inscripción: *Esperanza Nuestra* (Lám. 148). Por lo demás, la correspondencia de cada motivo con los exteriores era plena, pues los asimétricos superiores suprimidos ocupaban el espacio sobresaliente de la crestería, inexistente dentro.

---

[40] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs. 175-176.
[41] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 176.
[42] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs. 176 y 177.

La genialidad de Juan Manuel Rodríguez Ojeda fue pareja en el techo de palio. El diseño estaba organizado en función de ocho ejes, cuatro de ellos en los ángulos y simétricos; los otros cuatro en el centro de cada lado. Los primeros eran de mayor tamaño y presentaban composiciones y función inéditas; los segundos, mucho más pequeños, derivaban de los equivalentes en el techo de palio de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso. La gran diferencia en las dimensiones de los tipos de ejes era debida al amplio desarrollo de la Gloria y la expansión lateral de las composiciones de los ángulos, que dejaban libre menos espacio en los laterales. Tanta era la diferencia que los ejes de los ángulos acogían tondos con representaciones en seda de los Evangelistas[43].

La Gloria tiene un tamaño considerable. Está bordada con hilos de seda de colores y representa a las Virtudes Teologales: la Esperanza, la Fé y la Caridad. En origen, estaba rodeada por una orla formada por la repetición alternativa de dos motivos, una hoja de arce o platanero de indias con caracolillos a modo de roleos y un pequeño *candelieri* intermedio. La disposición era análoga a la de las ovas y los dardos de la arquitectura clásica; aquí con un aspecto básico y limitado relacionado con las labores de cerrajería, que originaba un contraste entre las complejas ramificaciones de los ángulos, volteadas y extendidas por casi toda la superficie textil, la rígida simetría de los ejes centrales y la secuencia estable de su repetición uniforme y radial[44].

Puede convenirse que la unificación del exterior y el interior de las caídas y la integración de éstas con el techo son aportaciones personales e inéditas de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, que alcanzó la máxima madurez del equilibrio y el sentido del ritmo que lo distinguieron como diseñador. Con esas decisiones la contraposición de criterios compositivos quedó sólo en el exterior de las caídas, en el lugar más visible, por lo que extraña que nadie lo advirtiese y valorase en su justa medida. Quizás porque ajustada a las necesidades del corte superior y el espacio de los paños adquirió un sentido inédito con el que pasó inadvertida, y eso que su papel en las relaciones internas del conjunto fue fundamental, puesto que multiplicó las relaciones de las unidades simétricas y las dotó de movimiento.

La túnica regionalista del Señor de la Sentencia, culminó esta variante en 1909-10. Jesús Miguel Palomero Páramo aportó las referencias documentales relativas a la prenda[45]. Antonio Mañes Manaute habló sobre la túnica en distintas ocasiones, y no se quedó atrás en calificativos, la consideró *espléndida* y *deslumbrante*[46]. Más concreto fue su comentario relativo a la importancia de la misma, que comparó y equiparó con el palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena), ya que *presenta la originalidad con la que Rodríguez Ojeda dotó a la toda la cofradía de la Macarena*[47].

El ritmo es uniforme, consiste en la repetición radial de un mismo motivo con base circular, formado por dos tallos serpentiformes y afrontados unidos por un anillo simple en la parte inferior, reforzado por la unión encadenada mediante abrazaderas. El remate superior tiene tallos abiertos y afrontados, con roleos muy cerrados con pequeñas hojas de acanto, y deja un espacio interior ocupado por una galleta con los perfiles calados y en forma de corazón. Esas aperturas o calados están rellenos con hilos de seda de color rojo, en alusión al cuerpo de Cristo. El espacio se rellena con una hoja abierta, descendente y frontal. La repetición en horizontal de esa unidad compositiva genera una contra silueta que adquiere sentido en relación con la correlativa, reforzada por la abrazadera en forma de anillo que las une a media altura. Del mismo modo, los roleos superiores voltean y confluyen con los de la unidad enlazada, llegando a tocarse, movimiento que genera una forma de corazón apuntado en cuyo interior confluyen dos pequeños caracolillos[48].

[43] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs. 178-179.
[44] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 179.
[45] AHM. Libro cuarto de actas, Fol. 336 y 341.
[46] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Págs. 296.
[47] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Pág. 81.
[48] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de

Detengámonos un momento en el ritmo descrito, pues en ello radica el mayor genio creativo de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, su talento como diseñador, y un rasgo morfológico fundamental en sus creaciones. El motivo definido por cada unidad compositiva, y su lectura interna, genera un movimiento visual complejo y sugestivo en relación con la contra silueta debida a la asociación externa. Está basado en la lectura de la sucesión de unidades y sus contrarias en dos niveles de apreciación distintos y alternativos. La maestría del diseñador se manifestó de modo especial en los elementos que compensan los movimientos y equilibran la composición, como las dos hojas verticales y superpuestas con caracoles intermedios sobre la galleta; y una hoja simplificada y esquemática colgada de un tallo, desde la abrazadera que fija la contra silueta hasta el nivel inferior. También el galón dorado con cadeneta bordada superpuesta con hilos dorados y una banda con puntos alineados.

La segunda unidad compositiva de la que hablábamos tiene características plásticas muy distintas. Es una masa vegetal en torno a un *candelieri* en el torso y otro en el dorso, y otros dos retranqueados en los laterales, que ocupa la zona intermedia de la superficie textil de la túnica y es idéntica en la zona frontal y la dorsal. De estas figuras parten los tallos, proyectados como tales o reconvertidos en finos carretes que proyectan las diagonales y describen complejos ritmos curvos, anudados en grupos circulares en los costados, muy difíciles de seguir con la vista en los frontales por las superposiciones de grandes hojas de acantos abiertas. Juan Manuel Rodríguez Ojeda manifestó de nuevo su capacidad con la colocación estratégica de los elementos intermedios, como las abrazaderas en forma de flor sobre los *candeliere*, que sostienen y favorecen el desarrollo orgánico de la masa vegetal.

El significado simbólico es consecuente con la prefiguración del cuerpo de Cristo en la primera unidad compositiva, situada en la parte inferior. Los *candeliere* aluden al nuevo orden y los movimientos orgánicos y en apariencia desordenados de los tallos y las hojas de acanto a los lados de los grandes lirios, al triunfo del bien sobre el mal con la pasión de Cristo y la consiguiente vida eterna y la felicidad permanente en ésta. Relacionadas las dos unidades puede asumirse también como al antes y el después de la entrega incondicional del cuerpo de Cristo para la redención.

IV. La segunda variante regionalista: el referente barroco como preferencia y los palios de cajón.

La segunda variante de los diseños regionalistas de Juan Manuel Rodríguez Ojeda a partir del año 1900, simultánea a la primera, es la de inspiración barroca, debida al impacto que le produjeron frontales de altar y piezas bordadas conservadas en las iglesias de la Magdalena y Santa Ana. Esto tuvo diversas consecuencias en su producción, una muy significativa la recuperación del modelo de palio de cajón, que se había perdido en la producción decimonónica, circunstancia inadvertida antes[49].

El palio, el manto y la saya de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso de la Hermandad del Gran Poder de Sevilla, en 1903-04, forman uno de los conjuntos más importantes del bordado sevillano regionalista. Es un conjunto excepcional y uno de los pocos que aún se ofrecen en la ciudad en unas condiciones visuales adecuadas, al evitar la saturación de los espacios y la colmatación de la platería con intereses ajenos a los de los bordados. Puede decirse que esa segunda variante de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en esta segunda etapa regionalista fue debida a una actitud inédita, muy moderna en su tiempo, consecuencia del pensamiento regionalista y, por lo tanto, representativa de éste.

Antonio Mañes Manaute los consideró unos bordados soberbios, de los más elegantes de su producción, en los que introdujo una nueva voluntad neobarroca, inspirada en la traza de

---

la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 224-225.

[49] FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONTERO MORENO, Araceli: "El palio de Nuestra Señora de la Esperanza"; Op. Cit. Pág. 95.

un frontal de terciopelo rojo de mediados del siglo XVII, perteneciente a la parroquia de Santa Ana de Triana[50]. Para este autor, la conjunción de los elementos es simplemente perfecta. En las caídas señaló dos guardillas distintas que enmarcan los bordados centrales, la superior más estrecha, la inferior con eses de hojarasca, ambas a juego con la que enmarca el manto. En cuanto al manto, añadió que es donde mejor se aprecia el estudio de los tejidos bordados barrocos, y detectó analogías con las dalmáticas de la iglesia de la Magdalena, de la segunda mitad del siglo XVII, cuyas grecas recuerdan a las perimetrales de las dos prendas[51].

El análisis de Antonio Mañes fue completo y preciso. El palio de corte recto o de cajón tiene un marcado carácter horizontal. Las proporciones cúbicas, posibles por la amplitud de la puerta de la iglesia de San Lorenzo; y la uniformidad del color, rojo oscuro, le proporcionan un sentido neutro que realza sobremanera la visión de los bordados. La composición del techo de palio presenta un esquema articulado por una serie de ejes. La Gloria actúa como núcleo en el que convergen todos, dada su posición central. Es una composición inédita en su época, con la que trascendió los referentes barrocos indicados, en todos los casos paños frontales. Cada uno de esos ejes está formado por una asociación de tallos unidos por abrazaderas, que se ramifican de modo simétrico. En total son ocho ejes, cuatro en los ángulos y otros cuatro en el centro de cada lado. Los roleos contrapuestos y las ramificaciones secundarias propician las relaciones necesarias para la imbricación de todos sin la necesidad de elementos intermedios.

El corte recto de las caídas complementa el sentido radial de la composición del techo, estableciendo un contraste horizontal en el que el rigor geométrico de las vueltas y las contra vueltas de los tallos y las hojas de acanto encuentran un ritmo consecuente en la levísima ondulación de los perfiles y los flecos simples y finos. Son dos conceptos distintos, el corte recto, o casi, y el bordado orgánico, cuya adecuada correspondencia suele destacarse en los conjuntos con perfiles apuntados y paños entre ellos, y casi siempre se ignora en estos rectos, en los que cumple la misma función[52]. Las caídas tienen un tratamiento distinto al del techo; aunque complementario, en vez de a modo de contraste como en la primera variante. La composición, simétrica, está regida por un eje central en forma de urna funeraria esquemática y calada, de la que parten dos tallos que responden a un mismo esquema horizontal solapado. Las ondulaciones y vueltas sucesivas sobre ellos mismos generan un ritmo curvilíneo en el que los espacios resultantes adquieren un carácter tendente al círculo. Los espacios interiores y exteriores, según la proyección invertida de los tallos, son ocupados por las ramificaciones variadas con pequeños motivos vegetales y florales, en ocasiones fijados por pequeñas abrazaderas a modo de pasadores[53].

La linealidad de los tallos es un argumento de primer orden en todo el diseño, pues fundamenta la proyección de las masas vegetales con gran nitidez. Éstos se repiten en las combinaciones binarias y simétricas con pequeños acantos, multiplicadas en horizontal en la banda inferior, paralela al galón que ocupa el espacio superior. Tal proyección proporciona ritmos horizontales, alternativos al principal, mucho más desarrollado. El interior de las caídas presenta la misma composición e idénticas soluciones en las técnicas de bordado. Esa repetición proporciona una base corrida, que actúa como referencia visual estable para los ejes del techo, relación que no se ve afectada por los ángulos formados por los distintos planos. Los motivos comunes unifican el conjunto.

Palio y manto están concebidos al unísono, como una misma obra, por ello, éste completa el conjunto con una composición fundamentada en ejes equivalentes a los de aquél. Son los responsables de las unidades perimetrales; la central, rectora; y las diagonales intermedias, fundamentales para las ramificaciones que generan las relaciones entre todas. Los tallos y las

[50] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Pág. 292.
[51] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Pág. 80.
[52] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs. 141-42.
[53] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 142.

hojas de acantos, de mediano o pequeño tamaño, muy compensadas en sus distribuciones, están fijados por abrazaderas, como el repertorio de flores, análogas a las del palio. La inclusión de auténticos *candeliere* en las diagonales matizó la articulación de éstos y aportó variantes rítmicas que aumentan la flexibilidad de los elementos vegetales asociados[54]. La saya es casi una extensión del palio. La composición, simétrica, está regida por un eje con la disposición *candelieri*-urna funeraria de los frontales. De esta manera, la vida eterna y la felicidad en ella, representada con tallos y hojas de acanto abiertas, surge, como no puede ser de otro modo, de la urna alusiva al cuerpo de Cristo. El símbolo es doble, pues con ello anticipa también otro contenido fundamental, la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso fue la primera urna o sagrario que contuvo el cuerpo de Cristo en la Tierra.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda ya había tomado de los modelos barrocos el uso de un solo color para todo el conjunto en el azul de la Virgen de la Amargura. El corte recto de las caídas y la división de la superficie de éstas en espacios o bandas horizontales jerarquizadas, con un claro predominio de la central, coincide con el de varios frontales barrocos conservados en la Catedral de Sevilla y, por supuesto, con las caídas del paso de la Virgen de la Antigua y Siete Dolores, en la actualidad de la Virgen del Valle. La similitud del color con éste y con el frontal de la Iglesia de Santa Ana no fue casual. En sus proyectos, cada motivo, cada detalle y cada color tenían un sentido preciso.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda repitió en el palio de la Virgen de la Hiniesta, en 1906, el modelo de cajón que había diseñado a principios de siglo para la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso en el palio de la Virgen de la Hiniesta, en 1905-1906, de dimensiones más reducidas por el umbral de la portada ojival de la Iglesia de San Julián. No fue una copia de ese palio, pese a la repetición de la composición de los bordados principales de las caídas. Las primeras variantes, ya significativas en sí, fueron el tejido y el color del soporte, raso azul, y las características del hilo, de plata[55]. Otras no menos importantes son el distinto corte y la naturaleza del diseño del techo de palio.

Antonio Mañes Manaute dijo que las formas de los bordados recuerdan a unas dalmáticas que pertenecieron al Hospital Provincial de Sevilla y ahora se encuentran en el patrimonio de la Diputación Provincial, fechadas en la primera mitad del siglo XVII[56]. La referencia es muy acertada para lo que concierne a la identidad de los motivos vegetales y la magistral consistencia de los movimientos de éstos. El corte del palio presentaba la novedad de la crestería y los galones inferiores, que le daban una fisonomía muy distinta al de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, por mucho que mantuviese la horizontalidad. Éste de la Virgen de la Hiniesta era mucho más rígido y ese carácter estructural le aportaba un imponente sentido regio, del que derivaba un aspecto solemne. La que sí era y es análoga es la composición principal de la masa vegetal bordada; aunque tampoco es exactamente igual, pues la proyección del tallo de cada mitad solapada no adquiere el doble sentido curvilíneo y concéntrico de aquél, y la prolongación es más horizontal y mantiene otra disposición.

V. La tercera variante regionalista, modelo de fusión que dio inicio al preciosismo.

El palio de la Virgen de las Lágrimas, fechado por Antonio Mañes[57] en 1898; y por Araceli Montero y Gabriel Ferreras [58] en 1902-1903, es un ejemplo muy característico de la transición

[54] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 150.
[55] BALBUENA ARRIOLA, E. J: "Crónica viva de un siglo"; en Hiniesta, Boletín Nº 48, Sevilla, mayo de 1997, Pág. 29.
[56] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Pág. 80.
[57] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Pág. 289.
[58] FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONTERO MORENO, Araceli: "Obras expuestas"; en Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Pág. 110.

que llevó a la definición de una tercera variante en los diseños regionalistas de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Muestra el sentido de su evolución personal y adelanta las claves del estilo regionalista, a la vez que prefigura la intención preciosista que veremos en varias prendas de la primera década y caracterizan al Vestido de la Santa Cruz de La Palma del Condado.

El techo y el interior de las caídas de ese palio mantienen los diseños lineales románticos, con lacerías alusivas a la infinitud de Cristo, simuladas por las hojas de acanto abiertas, distribuidas de modo simétrico, con un sentido plástico peculiar y notable protagonismo. La heráldica que preside ese techo es fundamental, el escudo de España sobre los atributos de Santa Catalina de Alejandría, rodeados por el Toisón de oro y la corona real, están resueltos con una notable grandeza y no menos sobriedad y reclaman por derecho propio la atención visual. Es un elemento determinante, muy bien encajado en la composición, una parte esencial de la misma y no, como será frecuente en épocas posteriores, un añadido superpuesto que la interrumpe. En cuanto a las técnicas de ejecución, Gabriel Ferreras y Araceli Montero destacaron los setillos en distintas tipologías, intercalados con láminas de hojilla; las hojas lanceoladas sobre cartulinas y con bodoques de lentejuelas; y las medias hondas con briscados, todas técnicas procedentes de la etapa tardo romántica.

El exterior de las caídas es distinto y presenta un claro contraste en sus formas, estilo y significados simbólicos. El diseño es muy original, destaca por la disminución de todos los motivos en extensión y volumen, lo que da como resultado un tipo de bordado distinto al que venía haciéndose hasta entonces. El corte tiene puntas en hondas muy acusadas, dos y media a cada lado de una frontal más ancha en la delantera y la trasera; diez y las dos medias en los extremos en los laterales. Esa disposición recuerda a los de algunos palios románticos de generación intermedia, por lo general con bordados dispersos y poco significativos. Los bordados de Juan Manuel Rodríguez Ojeda son abundantes y minuciosos. El ritmo de la composición está basado en la alternancia de dos unidades, una con tres motivos, una c horizontal y calada con penacho vegetal y dos *candeliere* alternos entre las repeticiones del anterior, uno calado y con tres flores y ramilletes intermedios con otras más pequeñas e igualmente bordadas con giraspes con hilos de color rosa, muy llamativas; la otra con hojas bordadas en oro y ramas con pequeñas flores con girapes similares en factura y color. Los *candeliere* ocupan los espacios interiores de la ondulación saliente de la caída, y las c con los penachos la superficie entrante, dando como resultado un conjunto muy denso y sólido.

Ese ritmo está secundado por dos secuencias perimetrales, la inferior con dos c afrontadas con terminaciones vegetales, que se ajustan al corte y acogen a los *candeliere*; en los frontales con tres c con penacho y un modelo de éstos a cada lado del escudo central. Los flecos inferiores tienen una gran importancia plástica, su volumen y consistencia proporcionan una base sólida para la proyección horizontal, cuyo preciosismo se ofrece como fundamento esencial. El planteamiento detallista indica un cambio de mentalidad y de estética respecto de lo que se hacía hasta ese momento. El escudo está sostenido por una barra horizontal superior, análoga a la del palio negro de la Virgen de la Esperanza (Macarena), en 1891, a la que superpuso la corona y una pequeña crestería con penachos entrelazados de modo similar.

El espacio entre esa barra y los *candeliere* acoge la segunda secuencia perimetral. Está formada por ramilletes con hojas de acanto y tallos entrelazados y unidos por una abrazadera a un pequeño *candelieri*, cuya disposición horizontal en función del eje de simetría aporta la doble lectura superior y lateral que cubren los espacios mediante los volteos convenientes. Los ritmos curvos de los tallos y de los pies dobles de cada *candelieri* se adaptan a la proyección de los *candeliere* de la zona intermedia, desplazados por debajo de un hipotético e inexistente eje horizontal. Eso origina una doble lectura muy sugerente. El desplazamiento superior del escudo lo realza e independiza de la triple asociación de motivos desarrollados en horizontal, en secuencias paralelas y encajadas entre sí, que, en tal sistema de equivalencia, genera una sensación de tapiz, en la que el orden y la precisión determinan el resultado.

El diseño del palio de la Virgen de las Lágrimas confirma la evolución personal de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, libre de la influencia de Pedro Domínguez López y también el punto

de partida común de la variante de fusión o preciosista. Su origen es análogo y paralelo al de las otras dos variantes, por lo que podemos considerarla como una respuesta distinta a un mismo concepto de representación.

De la misma época es un proyecto incomprendido, el palio de los bullones de la Hermandad de la Amargura[59], en 1900-1901. Sólo salió en procesión ese último año, pues no gustó a los hermanos de la corporación[60]. El diseño dio un acusado protagonismo a la confección, incluso por encima de los bordados, hecho éste que no encontró la respuesta adecuada entre los hermanos de la corporación. Las caídas presentaban recogidos que originaban pliegues en diagonal, que limitaban la colocación de piezas bordadas, y componían con las corbatas de los ángulos. La crestería, rígida, aportaba un límite recto en la parte superior. De esa manera, sólo quedaba libre el espacio del escudo central de los frontales, flanqueado por dos palmas entrelazadas en la parte inferior; dos diagonales de tejido sobre y bajo cada pliegue o bullón, y una banda horizontal ajustada a la crestería recta.

La concepción del diseño estaba más cercana al espíritu romántico que a las nuevas novedades regionalistas; si bien no hubiese sido comprensible sin la nueva mirada propiciada por esta estética. Su uso fue efímero, formó parte del pago a Juan Manuel Rodríguez Ojeda del nuevo palio azul de la Virgen de la Amargura, estrenado el año siguiente. José Antonio Cano Durán identificó el escudo flanqueado por las palmas y otras piezas bordadas en el palio de la Virgen de los Ángeles de la Hermandad de los Negritos de Sevilla[61], del mismo Rodríguez Ojeda en 1915. La identificación fue ratificada por Pedro Manuel Fernández Muñoz[62] y después por Enrique Guevara Pérez[63].

La completa definición de esta tercera variante regionalista de Juan Manuel Rodríguez Ojeda podemos verla en las mal denominadas túnicas persas, en 1907-08. En la túnica del Señor del Gran Poder, en 1907, dedujo el soporte textil en tisú dorado de antiguos documentos que citan una prenda tornasolada. Los finos bordados apenas aportaban un resalte intencionado sobre la superficie dorada. La túnica de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Rescate de Granada[64], contratada con Justo Burillo el día veintinueve de enero de 1931[65],n es análoga y puede considerarse de esa primera década del siglo XX[66].

La túnica de Juan Manuel Rodríguez Ojeda para el Señor del Gran Poder de Sevilla es bien conocida, tanto por las fotografías de su estreno y la dedicada al coadjutor de la iglesia de San Lorenzo[67] en 1933 como por la descripción aportada por Luis Pérez Porto[68] en 1908. Fue el primero en comentar dos datos significativos, la naturaleza del tejido, procedente de una *casa de*

[59] MARTÍNZ ALCALDE, Juan: "Siglo XX. De 1900 a 1954"; en Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma. Tomo I, Sevilla, 2007, págs. 184-185.
[60] Anónimo: "Noticias históricas de San Juan de la Palma tomadas del libro de Actas de la misma"; Revista Anual Nº 1, 1929, Pág. 43.
[61] CANO DURÁN, José Antonio (Coordinador): Arte Cofrade ´97. Un rosario de joyas; Cádiz, 1997, pág. 81.
[62] FERNÁNDEZ MUÑOZ, Pedro Manuel: "Tan lejos y tan cerca", Catálogo de la Exposición Conmemorativa de los cien años del Silencio Blanco; Sevilla, 2011, Pág. 39.
[63] GUEVARA PÉREZ, Enrique: Los tesoros perdidos de la Semana Santa de Sevilla; Op. Cit. Págs. 58 y 59.
[64] ORTEGA, Antonio J: "Quién o quiénes son los autores de la túnica persa del Señor del Rescate"; en Cruz de Guía de Granada; Granada, cinco de mayo de 2015. Publicó una nota aportada por la Hermandad.
[65] Archivo de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Rescate de Granada (AHR). Documentación de la túnica del Señor del Rescate.
[66] LUQUE TERUEL, Andrés: "La túnica de Ntro. Padre Jesús del Rescate de Granada, diseño y posible factura de Juan Manuel Rodríguez Ojeda"; en Granada, La Túnica del Señor. De Sevilla a Granada; Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate, 2015, Págs. 22-29.
[67] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 154.
[68] PÉREZ PORTO, Luis C: Relación e Historia de las Cofradías sevillanas desde su fundación hasta nuestros días; Op. Cit. Págs. 7 a 9. SERNA GARCÍA, Mariano: "Lluvia de oro"; en Gran Poder; Sevilla, 2006, Págs. 107 a 109.

Valencia, formado por un canutón de hilo morado claro con una trama de hilo de oro en su cara superior, responsable del *aspecto tornasolado*; y el estudio por parte de su autor de las técnicas de ejecución del manto barroco de la Virgen del Voto[69], firmado por Felipe Morales Nieto[70], en 1685-88. Sobre el tejido, Luis Pérez Porto comentó la preocupación de la Hermandad por recuperar las referencias documentales relativas a las antiguas salidas desde el convento del Valle; y en lo que refiere al bordado destacó la singularidad que la apartaba de los modelos conocidos y los aspectos novedosos en cuestiones técnicas, plásticas y, sobre todo, relativas a la simbología asumida como vestimenta regia.

La túnica de Nuestro Padre Jesús del Rescate presenta una composición en el tercio inferior de la superficie de tisú morado claro análoga a la descrita por Luis Pérez Porto en la túnica del Señor del Gran Poder de Sevilla. Como ésta, tiene tres espacios horizontales o bandas con distintas anchuras, que aquél denominó guardillas, y sobre ellas una airosa crestería. La primera con una doble alineación de rombos; la segunda con cartelas romboidales con una cruz en el interior y acantos simplificados en los espacios intermedios; y la tercera, la de mayor dimensión, con unidades costilladas con roleos internos y, por lo tanto, disposición sinuosa, casi oval, con un crismón en el eje[71]. Igualmente, coinciden en la separación de las dos bandas o guardillas inferiores; y de la tercera respecto de la crestería, por otras estrechas a modo de falsos galones con bodoques a intervalos regulares alternando con medias ondas en técnica de cartulina. La crestería alterna palmetas y flores de lis sobre roleos y puntas unidas. La zona del cuello y la embocadura de la espalda también presentan analogías con la doble banda vertical ajustada a la botonadura que se proyecta de modo circular alrededor del cuello. La superposición de elementos bordados coincide con la segunda banda del tercio inferior. En las dos bandas de la manga repitió la secuencia de las dos inferiores del tercio inferior de la túnica, rematadas por una crestería análoga a la de éste a menor escala. Puede afirmarse que esas túnicas junto con una tercera identificada por fotografías forman un conjunto único en el regionalismo sevillano, pues supusieron la consagración de la variante preciosista debida a Juan Manuel Rodríguez Ojeda[72], de la que partieron pasados más de diez años Herminia Álvarez Udell y Concepción Fernández del Toro en el taller de Hijos de Olmo[73].

Las tres variantes expuestas, predominante en la obra de Juan Manuel y aun en el regionalismo pleno sevillano la primera, tuvieron puntos en común muy significativos, en primer lugar la procedencia de un mismo concepto artístico; en segundo, el valor simbólico de elementos plásticos comunes; y en tercer lugar la posibilidad de intercambios de hallazgos plásticos. Esas confluencias facilitaron la evolución de mediada la segunda década, en la que el diseñador optó por dos nuevas variantes, un nuevo proceso de síntesis entre las tres primeras y la opción historicista tardía que se quedó como algo ocasional.

VI. El nuevo proceso de síntesis.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda inició el proceso de síntesis que aquí analizamos en conjuntos para la provincia, como el formado por el palio y el manto de la Virgen de los Dolores de

[69] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; en AAVV: Sevilla Penitente, Tomo III; Sevilla, 1995, Págs. 292 y 309. Este autor partió de la premisa de Luis Pérez Porto.
[70] RODA PEÑA, José: "El escultor y bordador Felipe Morales Nieto en el tercer centenario de su fallecimiento"; en Sevilla, Atrio, 1995, Págs. 21 a 30.
[71] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; en AAVV: Sevilla Penitente, Tomo III; Op. Cit. Pág. 292. FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONTERO MORENO, Araceli: "Obra en exposición"; Op. Cit. Pág. 130.
[72] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit., Págs. 143 y 154. LUQUE TERUEL, Andrés: "La técnica y la producción artística del taller de Olmo"; en AAVV: Un legado magistral. El Voto Concepcionista y el Taller de Olmo"; Op. Cit. Pág. 38.
[73] SÁNCHEZ DE LOS REYES, Javier: "Herminia Álvarez Udell: la creación del estilo visual identificatorio del taller de Olmo"; en AAVV: Un legado magistral. El Voto Concepcionista y el Taller de Olmo; Op. Cit. Págs. 45 a 54.

la Hermandad de la Vera Cruz de Benacazón, en 1912. Silvia María Pérez González también identificó como obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda la saya y una toca de la Virgen de los Dolores[74].

Podemos definirlo como de bajo coste material y de un valor artístico inversamente proporcional. El palio sigue el modelo que había diseñado José Tova Villalba para la Virgen del Refugio de la Hermandad de San Bernardo, bordado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1903. Tal referencia puede verse en la adecuación de unidades asimétricas análogas a los distintos paños de un palio de forma, modelo mixto que se caracteriza por la división del soporte según los nuevos parámetros regionalistas y la incorporación de unidades asimétricas en un régimen de repetición acorde con dicha división modular. Es cierto que Juan Manuel Rodríguez Ojeda introdujo variantes significativas, sobre todo en la utilización de tallos con ritmos curvos prolongados para ocupar las superficies con una cierta economía de medios, como ya había hecho en el primer palio para Virgen de la Presentación de la Hermandad del Calvario, en 1894-95, y, sobre todo, fue el responsable de la adecuación y la armonía de esas composiciones en el palio de la Virgen de los Dolores de Benacazón, elevadas por la belleza abstracta de la línea a una categoría artística superior.

La perfección y la belleza lineal de la composición son aún superiores en el manto. El diseño de éste deriva del manto de la Virgen de Regla de la Hermandad de los Panaderos, en 1898-1900, del que mantiene el sentido de la linealidad en el eje, incluida la maceta de la zona media. Otros elementos proceden del manto de malla, como la flor que hace de abrazadera en la parte inferior, y los cuernos de la abundancia, éstos muy simplificados y esquemáticos, que salen de dos tallos situados entre esa flor y la maceta antes indicada. Por encima de ésta hay otra abrazadera en forma de concha, de la que salen tallos y otras dos simplificaciones extremas del cuerno de la abundancia.

Todo ello está muy simplificado, reducido a niveles esenciales. Los acantos, escasos y carnosos, están colocados de modo estratégico. De las abrazaderas y de los cuernos de la abundancia salen tallos simples, sin hojarasca, que van volteando y girando sobre ellos mismos con absoluta precisión, a veces pasando bajo o sobre otros, lo que genera una sensación de geometría muy atractiva, que se manifiesta con un sentido abstracto excepcional. En esa línea tenemos el segundo manto de la Virgen del Rosario de la Hermandad de la Macarena y el manto de la Virgen del Rosario de Mairena del Aljarafe, en 1914-15.

El palio, el manto, la saya, los respiraderos y los faldones del paso de la Virgen de la Presentación y las insignias de la Hermandad del Calvario, en 1915-16, pueden considerarse tanto el ejemplo perfecto de este proceso de síntesis como la culminación de la primera etapa regionalista de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Ello es así porque sintetizó los tres modelos, elevando el preciosismo que aquí nos ocupa a una categoría principal dentro de su obra. Antonio Mañes Manaute destacó la sobriedad de líneas, la armonía del diseño y la perfección del bordado , que, en su opinión, lo convierten en uno de los ejemplos más señeros de esta etapa de esplendor [75]. Para él es un palio de cajón de gran clasicismo, con motivos distribuidos de modo muy uniforme, con predominio de la hojarasca, que alterna en la parte inferior y superior de las caídas exteriores con grecas formadas por "eses" de hojarascas y caracolillos. Sobre el techo de palio dijo que sigue la misma ornamentación que el resto de la obra y aparece centrado por el escudo de la Hermandad.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda mantuvo en el palio el color rojo de carácter sacramental, relativo a la condición de María como primer tabernáculo del cuerpo de Cristo, como ya había hecho en los de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, en 1903; y la Virgen de la Esperanza (Macarena), en 1907-1908; y a diferencia de éstos, vistió a la Virgen de la Presentación con un manto azul marino muy oscuro, casi negro, en señal de luto por la muerte de su hijo[76]. Las

[74] PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María: "Hermandad y Cofradía del Santísimo Cristo de la Vera Cruz y María Santísima de los Dolores; en Crucificados de Sevilla, Vol. III; Sevilla, 2002, Pág. 143 y 144.
[75] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Pág. 298.
[76] LUQUE TERUEL, Andrés: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda, la culminación de los conceptos propios

caídas rectas o de cajón difieren de las anteriores de esta segunda variante en la naturaleza de los bordados. En los anteriores, la composición horizontal solapada en torno a un eje central se distinguía a simple vista de los ritmos simétricos de la primera variante. En estas caídas, Juan Manuel Rodríguez Ojeda optó por la repetición alternativa de una composición simple y simétrica sobre paños rectangulares de malla calada. Esta decisión lo relaciona con la obra más significativa de la primera variante, el palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena); aunque los matices son muy distintos como consecuencia de la fusión de los dos modelos. La confluencia de las dos tendencias, hasta ese momento alternativas, señala un punto de inflexión en su evolución artística. El contraste producido por el carácter cambiante en función de la entrada de luz lo distingue de los demás palios de cajón.

Otra aportación excepcional de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en este conjunto es el techo de palio, uno de los más equilibrados, conseguidos y monumentales de toda su producción. Su originalidad es muy acusada. El recuerdo de trabajos de taracea romanos lo relacionan también con la Antigüedad Clásica. Los ejes coinciden en su colocación y doble lectura, en el centro de cada lado y desde los ángulos, con el palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena), del que difiere en la estilización extrema de los tallos y la distribución de las hojas de acanto. Los motivos de procedencia barroca recuerdan con especial intensidad los del frontal de la iglesia de Santa Ana y los de los ternos de la parroquia de la Magdalena.

Los respiraderos de malla calada, del mismo año, presentaban una estructura compartimentada por nichos apuntados concebidos con un cierto sentido tectónico. La sobriedad del diseño tenía dos propósitos, el primero funcional, como ventanas caladas que permitiesen la introducción de aire; el segundo visual, como soporte horizontal virtual que sustentase el punto de apoyo de los varales y, por consiguiente, del palio. Con el tiempo fueron desmontados, y los bordados se encuentran en las vistas de un manto de camarín. Han sido reproducidos por José Ramón Paleteiro como bordados en la parte inferior de los faldones actuales, en 2016-17.

El manto de la Virgen de la Presentación trascendió los recursos desarrollados en el manto de la Virgen del Mayor y Dolor y Traspaso. La estructura es análoga y los volúmenes son más espesos. Los caracolillos que ocupan todos los espacios entre las hojas de acantos, en un segundo nivel volumétrico apenas perceptible como tal, anticiparon las composiciones compactas y sobrecargadas de la tercera etapa regionalista. La doble ramificación radial de la parte inferior refuerza el perímetro y es el único antecedente de la doble estructura superpuesta del posterior manto de tisú de la Virgen de la Esperanza (Macarena). Eso y la relativa unificación técnica, con un perfecto equilibrio entre los setillos y las cartulinas con las que definió los pormenores, lo convirtieron en la última gran obra de la segunda variante de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

La saya de la Virgen de la Presentación, cerca de 1915, tiene un diseño asimétrico muy distinto de los anteriores del mismo autor. Juan Manuel Rodríguez Ojeda mostró, una vez más, una imaginación sin límites. Su posicionamiento era claro, no estaba dispuesto a olvidar las directrices propias tardo románticas en este tipo de prendas, sobre todo cuando alternaban con mantos y palios simétricos. La masa vegetal y las grandes hojas, muy variadas esta vez, una de acanto, otra de cardo, un lirio pasionista, y otras flores, siguen una disposición serpentiforme, muy distinta de las diagonales trazadas en las sayas que había proyectado a finales del siglo XIX. La ocupación del espacio es muy distinta en los dos casos. En esta de la Virgen de la Presentación no se producen los movimientos contrapuestos de aquéllas y la masa vegetal comparte el protagonismo con la identidad de las flores antes indicadas, que refuerzan las inflexiones del movimiento.

Un conjunto insuficientemente valorado es el del palio y el manto de la Virgen de los Ángeles[77] (Lám. nº 1), de la hermandad de los Negros de Sevilla, en 1915. Puede decirse que el palio

en el palio y el manto de la Virgen de la Presentación, en 1915"; en Sevilla, Calvario, 2010, Págs. 37-39.
[77] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Pág. 298. MAÑES

es el que más se apartó de sus modelos anteriores y no fue algo casual, sino el avance de un giro en su producción, que tuvo una segunda versión en el palio de la Virgen de la Trinidad. Como sucedió con el palio de la Virgen de la Presentación de la Hermandad del Calvario, en cierta medida anticipó la evolución de la tercera etapa regionalista de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. La división en paños y unidades bordadas asociadas está supeditada a la disminución de las ventanas de malla, acotadas por las guirnaldas colgantes que la dividen en tres espacios y matizadas por las flores bordadas en la escasa superficie liberada. La composición, adaptada a esa disposición, continúa con una ramificación simétrica e invertida y, sobre ella, un eje vertical formado por un roleo, una hoja de acanto, otra doble y abierta cuyas puntas convergen con las de la primera ramificación, asociación virtual que genera el espacio recorrido por ese eje, y, en la parte superior, una concha esquemática. Eso anula el efecto de la crestería y reduce la composición a un solo motivo que ocupa todo el paño, a diferencia de la contraposición entre las composiciones simétricas ajustadas a éstos y la asimetría de las superiores que los superan en extensión en el palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena).

El manto de la Virgen de los Ángeles, adquirido por la Hermandad de Jesús Nazareno de Écija, en 1967, por lo que en la actualidad lo luce la Virgen de las Misericordias (Lám. nº 2, 3, 4 y 5), titular de dicha corporación, sigue la disposición iniciada con los mantos de la Virgen de Regla y el de malla de la Virgen de la Esperanza (Macarena), en 1898-1900 y 1899-1900, de los que tomó, además, la presencia plástica de las grandes hojas de acanto, decisión con la que efectuará en unos años la revisión regresiva característica de su última etapa. Es por ello una obra importante y clave en la evolución del diseñador. La introducción de una maceta antes de llegar a la mitad del eje remite a tales antecedentes; los ritmos en las zonas más densas tienen un claro referente en el manto azul de la Virgen de la Amargura, en 1903-04, ahora de la Virgen del Desconsuelo de Jerez de la Frontera; y el la presencia del escudo corporativo en la parte superior del eje procedía del manto de la Virgen de la Esperanza de Triana, diseñado por José Recio y bordado por el taller del mismo Juan Manuel Rodríguez Ojeda, en 1909.

Por otra parte, la organización de las ramificaciones y los principales giros recuerdan a los del manto de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santa Ana de Triana, Patrona de capataces y costaleros; y la relación entre la mayor densidad de las ramificaciones próximas a dicho eje y el relativo alivio en ese sentido de las zonas intermedias previas a las vistas, remiten a los mantos de la Virgen del Rosario de la Hermandad de la Macarena y la Virgen del Rosario de Mairena del Aljarafe; aunque sin llegar a la reducción extrema de éstos, justificada por el modo de recogerlos en las procesiones de gloria. Se trata de una obra madura, muy conseguida, en la que el estilo de Juan Manuel Rodríguez Ojeda presenta de modo incipiente los caracteres que desarrolló en una de las variantes de su segunda etapa regionalista, que denominaremos regresiva, en la que destacan obras como el manto de la Virgen de la Estrella de Chucena, del año 1928.

El conjunto de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de la Merced de Huelva, en 1915 a 1925, se conserva completo, pues aunque Juan Manuel Rodríguez Ojeda no bordó la saya, ésta puede considerarse un complemento de la imagen y no pieza esencial en la concepción integral del paso. El proceso de confección y bordado fue largo, la primera prenda, el manto es del año 1915; y hay partes del paso, como las caídas del palio, bordadas en distintas fases y fechas.

El manto de la Virgen del Mayor Dolor sigue las directrices de un modelo conocido, el manto de la Virgen de los Dolores de Benacazón, del año 1912, con el que comparte el virtuosismo de la línea y la perfección de las relaciones establecidas mediante los parámetros lineales. Como ya se indicó respecto de éste, la estructura y los elementos principales derivan del manto de la Virgen de Regla, fechado en 1899-1900, una de las obras claves en el la formación e inicio de la entonces nueva tendencia regionalista. La maceta de la zona previa a la cola es muy indicativa de esa referencia. Otros elementos son interpretaciones sintéticas y muy afortunadas de referencias procedentes del manto de malla de la Virgen de la Esperanza (Macarena),

MANAUTE, Antonio: "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Pág. 81.

caso de la flor que hace de abrazadera en la parte inferior y los cuernos de la abundancia que se reparten en distintos niveles, éstos muy esquemáticos, reducidos a siluetas esenciales de tal idea, de los que, como en el caso del manto de la Virgen de los Dolores de Benacazón, salen tallos y hojas de acantos y no flores variadas como en los de las primeras referencias .

Todos los elementos están muy simplificados, reducidos a niveles esenciales, tanto que, si no se presta la atención debida, pueden pasar desapercibidas las abrazaderas y la función redistribuidora de los cuernos de la abundancia, de los que salen tallos simples, sin hojarasca, que van volteando y girando sobre ellos mismos. Entre éstos quedan los acantos, escasos y carnosos, colocados de modo estratégico. El perfecto equilibrio en el contenido simbólico, como representación de la vida eterna y la felicidad en ella; y la perfección compositiva, con un sentido de la estructura y la distribución de los elementos impecable, avalan la categoría artística de este manto.

El diseño exterior de las caídas del palio de la Virgen del Mayor Dolor, en 1918, repite la misma composición simétrica en cada módulo o paño del denominado modelo de forma y, al mismo tiempo y sin solución de continuidad, propicia un punto de unión que sostiene al siguiente. Esto es así porque cada unidad está formada por dos tallos unidos por una abrazadera, cuya proyección exterior, con la rosca, como tal curvilínea, ajustada al perfil del corte inferior, acaba en otra abrazadera lateral que lo fija a la proyección exterior de aquel módulo. De ese modo, la autonomía de cada parte es tal y, además, forma parte de una proyección horizontal sólida y uniforme. De esa abrazadera que propicia la unión de tallos formando un eje virtual, pende un tallo colgante con una hoja. Otra unidad análoga e invertida en la parte superior, cierra la composición simétrica de cada módulo, si bien ésta apoya en la ramificación lateral propia y deja la unión lateral a una ramificación superior y perimetral con la crestería.

El complejo movimiento de los tallos, reducidos a líneas muy expresivas, no se presenta como una masa densa por la hábil disminución en la representación de hojas de acanto, y la limitación en el tamaño y el volumen de las que insertó en la misma. Las dos principales son de acantos y salen de las ramificaciones laterales inferiores una vez volteados los tallos hacia dentro y sobre ellos mismos, y quedan alineados en horizontal con un ramillete de flores en disposición simétrica. La simetría es perfecta y, al mismo tiempo, el movimiento aportado por los acantos muy expresivo y sugestivo. Esto le proporciona un eje virtual alternativo y la consiguiente regularización de la unidad queda en un perfecto equilibrio entre la perfección de la forma y su capacidad de comunicación. La solución es muy representativa de la genialidad de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, una vez más, muy hábil, tremendamente inspirado y original. Los espacios centrales de los dos frontales están ocupados por el escudo de la Orden Servita coronado.

El interior de las caídas, del año 1921, repite el esquema compositivo, cambiando el escudo corporativo por dos tondos con emblemas de la pasión bordados en hilos de sedas de colores. Una y otra, exterior e interior, responden a la imaginativa inventiva de la primera variante regionalista en esta segunda etapa. Sólo las corbatas de los ángulos, tomadas de los proyectos del siglo XIX, remiten a la variante regresiva de ésta.

El techo de palio, del año 1923, es muy original y distinto a todos los anteriores de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Tiene dos partes bien diferenciadas y deja un amplio espacio libre entre ambas, caso único en sus diseños. Por una parte una amplia guardilla, formada por tallos con proyección curvilínea, con vuelta y roleos y hojas de acantos en los extremos. De esa proyección horizontal salen cuatro ejes en los ángulos, con ramilletes de flores. El ritmo queda definitivamente establecido con un acanto en flor en los ejes de los frontales. En el centro el escudo corporativo con amplia orla desdoblada en la parte inferior, simétrica en el interior, con una agrupación similar a la de las caídas, asimétrica en la zona externa, en la que presenta un movido y atractivo escalonamiento de las hojas de acanto.

Los respiraderos de malla, del año 1921, parten de una moldura con un solo motivo en forma de estrella, similar al del palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena). Las venta-

nas de malla están insertas en cartelas muy simples, flanqueadas por hojas de acantos, recuerdan a las del paso del Señor del Gran Poder, circunstancia que, dadas las afinidades, las hacen propias de la quinta variante de esta época, la regresiva que actualizó modelos suyos anteriores. Por último, los faldones, del año 1925, presentan broches y el escudo corporativo bordado en el centro. Pese a la simplificación radical, cada elemento queda en el lugar equivalente de los mismos motivos en otros faldones suyos con una articulación apilastrada y el correspondiente remate horizontal a modo de entablamento.

VII. Continuidad del preciosismo en la tercera década de siglo.

La tercera variante de la primera etapa regionalista de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, que denominamos preciosista, tuvo continuidad en la tercera década del siglo XX, esta vez con un claro protagonismo de la técnica de hojilla que utilizó en el Simpecado y las bocinas de la Virgen del Valle, en 1920 y 1923.

Antes proyectó dos mantos para la Virgen del Valle, en 1920. En estas obras, las referencias técnicas y formales proceden de las caídas del palio de la Virgen de la Antigua y Siete Dolores, actual de la Virgen del Valle, del último cuarto del siglo XVII. La peculiaridad de la técnica de hojilla y la simplificación, casi esquemática, de los motivos vegetales, así como la repetición sistemática y binaria, también los distingue de toda su producción. Ésa es una característica fundamental en la evolución de esta tercera variante regionalista. Antonio Mañes Manaute publicó los dos proyectos, descartados y distintos al que confeccionó, por ese motivo, como éste, anteriores a 1920. Los dibujos, a escala y coloreados, son propiedad de los herederos de Domingo de la Torre, descendientes indirectos de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

El dibujo a escala y con colores no fue un procedimiento habitual en la dinámica de trabajo del bordador, que planteaba las composiciones a tamaño real y con carboncillo, calculando las correcciones desde la perspectiva de una altura superior, de modo frecuente, y con el proyecto extendido en el suelo del patio, desde la azotea de la casa[78]. Eso induce a considerarlos modelos pensados para la presentación a los clientes. El paralelismo sigue existiendo en los talleres actuales, que trabajan a escala y, de esos dibujos, obtienen, por una parte, las versiones coloreadas por ordenador, en las que reproducen incluso los tonos dorados, que presentan a los comitentes; por otra, las ampliaciones para el trabajo real.

Los dos proyectos estaban previstos con hilos de plata sobre terciopelo rojo, oscuro o granate el que lleva el escudo de la Hermandad, por ese motivo, de la *Cruz coronada*; más claro el que denominó con el lema: *Ave María*. Las dos composiciones de Juan Manuel Rodríguez Ojeda recuerdan, en determinados aspectos, al diseño que utilizó para el bordado del manto de la Virgen del Valle, fechado en 1920, aunque en éste renunció a los motivos mudéjares y planteó desarrollos formales y, quizás, técnicos, que no asumió en los anteriores. Las cronologías de los proyectos y el manto de la Virgen del Valle son cruciales para el análisis de las influencias mutuas establecidas en ese momento entre Herminia Álvarez Udell y la tercera variante de esta etapa regionalista final de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Las primeras prendas con bordados fundamentados en motivos mudéjares fueron las túnica del Señor del Gran Poder, el Señor del Rescate de Granada y una tercera por identificar, bordadas por éste en 1908, bastante antes del inicio de la actividad de la diseñadora; no obstante, Juan Manuel Rodríguez Ojeda no siguió esa línea en los años sucesivos y se decantó por las demás variantes propias, en las que desarrolló sus grandes logros.

La riqueza de las lacerías y la repetición uniforme de motivos vegetales reducidos a valores geométricos o simétricos y esquemáticos procede de tal intercambio. La excepcional creatividad de ambos y los respectivos talleres superaron las deudas. La secuencia de las convergencias conceptuales y las diferencias formales que los distinguieron muestran una de las relaciones más productivas del bordado sevillano, comparable, a la que el propio Juan Manuel

[78] FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther: Los talleres de bordados en las Cofradías; Madrid, 1982, Págs. 125-126.

Rodríguez Ojeda protagonizaba, en solitario, con las demás opciones personales. Éste encontró, después de dos décadas libre de competencias, los estímulos necesarios para una nueva evolución, limitada, eso sí, por la amplia demanda de las otras variantes, muy consolidadas y prestigiadas. El fino trabajo en la técnica de hojilla muestra las posibilidades creativas del taller de Juan Manuel Rodríguez Ojeda desde la perspectiva de la ejecución.

La consolidación de ese modelo propio fue firme en los respiraderos de la Virgen del Rosario de la Hermandad de Montesión de Sevilla, en 1921. La investigación de Francisco Amores Martínez en torno a la Hermandad de Monte Sión de Sevilla permitió la documentación e identificación de unos respiraderos de Juan Manuel Rodríguez Ojeda bordados sobre malla para el paso de la Virgen del Rosario[79], en el año 1921. Su trabajo, muy bien planteado, riguroso, eficiente y muy lúcido, permitió además identificar otros contratos o pagos por obras; y la atribución con fundamento de otras que también pueden incorporarse a su catálogo.

Los respiraderos confeccionados por Juan Manuel Rodríguez Ojeda sobre un soporte de malla fueron sustituidos siete años después, en 1928. En la actualidad, los conserva la Hermandad de los Dolores de Constantina, junto con el palio de malla de la misma procedencia diseñado por José Lecaroz y bordado por Antonia Riutort en el taller de Juan Bautista Jimeno en 1913. Estos respiraderos de Juan Manuel Rodríguez Ojeda destacan por su gran calidad técnica y un diseño original resuelto con elegancia y la gracia compositiva característica. Francisco Amores Martínez los consideró derivados de los de la Virgen de la Esperanza (Macarena), diseñados por aquél en 1906 y bordados entre ese año y 1907. Esa relación debe considerarse en cuanto refiere a la tipología y la singularidad de la malla calada, pues, como el mismo autor reconoció entre ambos hay importantes diferencias compositivas y estéticas.

La composición es muy compleja y aun así lo suficientemente lineal como para que prime la disposición del diseño, esto es, el ritmo del dibujo, sobre la carga masiva de bordados que por naturaleza tiende a anularlo; y, sobre todo, para liberar el soporte de malla calada, predispuesto para proporcionar entrada de aire a los costaleros. Un tondo con el escudo dominico constituye el eje que divide la superficie en dos mitades en las que se repite un mismo diseño, solapado para determinar un conjunto regido por una doble simetría, la de cada uno de esos módulos y la del conjunto. Cada módulo parte de un pequeño eje formado por dos hojas carnosas dispuestas en forma de uve invertida, sobre la que apoya una flor de cinco pétalos, rematada por una hoja a modo de penacho, todo rodeado a partir de esa flor por dos tallos simétricos y en forma de corazón invertido, unidos por otra flor análoga a la altura de las roscas externas de las respectivas vueltas con una ramificación serpentiforme que ocupa los espacios intermedios y los exteriores rematando con una vuelta en forma de roleo en la parte superior y un ritmo ascendente y descendente consecuente en la parte interna, en la que otra vuelta en forma de roleo se superpone al tallo original en la parte inferior. La forma de ese invertida de esa proyección descendente del tallo la hace muy distinta del segmento de círculo ascendente que la sostiene. Esto le proporciona un movimiento orgánico y la sensación de vida que se asocia a la redención. El efecto es muy particular, la fuerza de cada ramificación es equiparable a la de las unidades asimétricas más expresivas, lo que le proporciona una relativa autonomía visual, pese a la equivalencia en régimen de simetría con la solapada que completa el módulo.

Podemos citar aquí obras como el manto, las caídas del palio y los respiraderos de la Virgen de la Soledad de la Hermandad del Santo Entierro de Huelva, en 1921; y el palio de la Virgen de la Candelaria, en 1924. Este último, bordado en plata sobre terciopelo azul con reflejos verdes, en 1924, aumentó la intensidad de los efectos iniciados en el de la Virgen del Dulce Nombre[80]. Pese a ello, no puede hablarse de una relación de continuidad, pues la naturaleza de este palio es muy distinta.

[79] AMORES MARTÍNEZ, Francisco: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda y el patrimonio artístico desaparecido de la Hermandad de Monte-Sión"; en Sevilla, Boletín de las Cofradías de Sevilla, Nº 662, abril de 2014, Págs. 274-278. Monte Sión; Sevilla, enero 2017, Pág. 38.
[80] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Págs. 301 y 302.

La estructura y la disposición de los motivos son, esta vez, análogas al palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena), sin inversión alguna. También difiere de éste en la organización de las superficies y el ritmo preestablecido con la distinta incidencia de los soportes. Las novedades son la disposición en extensión horizontal de la malla, que unifica el soporte en la parte inferior de todos los paños y las unidades asociadas, incluidas las centrales de los frontales. Eso determina dos ritmos distintos, el regular de la alineación vertical de los motivos bordados y el visual debido a la incidencia de la proyección horizontal, contando los perfiles dentados, tanto de la malla inferior como del terciopelo superior. El desarrollo de la crestería es más amplio que en el palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena), efecto aumentado por la supresión de los escudos. Esas dos decisiones le aportan una fisonomía muy distinta. El amplio espacio de éstos está ocupado por la superposición simétrica de una urna funeraria con crestería desarrollada con flores y dos apéndices costillados, que hacen la función de los cuernos de la abundancia, de los que salen dos masas vegetales con acantos asimétricos y rosas, en forma de cubierta piramidal, rematada por una esbelta palmeta.

La trama asimétrica de los demás paños, similar a la del modelo indicado, se distancia de éste con la estilización de los tallos, la disminución de las hojas y la introducción de flores esquemáticas, como estimó Antonio Mañes Manaute, procedentes de referencias barrocas dieciochescas[81] y además de otras de la tercera variante de la segunda etapa. Tal libertad de movimientos contrasta con la rigurosa simetría de la asociación de tallos del interior de los motivos centrales. El interior de las caídas repite la relación del modelo; lo mismo que el techo de palio, aunque en éste, la ampliación de la Gloria y la asociación binaria de roleos que forman la orla comprimen el espacio restante y reducen el alcance de los distintos ejes.

El vestido de la Santa Cruz de la calle Cabo de La Palma del Condado del año 1925 es un acontecimiento en el repertorio de Juan Manuel Rodríguez Ojeda por el carácter de la prenda, inédita en el bordado sevillano. Ese carácter único le proporciona de partida una gran originalidad, tanta que es incomparable con ninguna otra prenda ni diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Por sus dimensiones y formato es especialmente adecuada para un bordado con piezas pequeñas y una clara orientación hacia el preciosismo, como ya vimos, una de las tres variantes o tendencias del regionalismo pleno de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, que, como las otras dos, mantuvo a lo largo de su producción, acomodándola a los procesos de síntesis y al carácter regresivo de su última etapa. Esto lo relaciona con obras de pequeño formato, como el pañuelo de la Virgen de los Dolores de Aznalcázar, de cronología análoga; sin embargo, el diseño de esta pieza y el bordado sobre una fina malla difiere por completo desde un punto de vista plástico.

El análisis formal debe hacerse desde el soporte, formado por un campo bordado con la técnica del milanés, por lo general reservado para la heráldica. Tanto el *patibulum* como la *stipes* de la cruz están enmarcados por guardillas perimetrales, con motivos distintos en cada lado, en el derecho de la *stipes* (madero vertical) con una composición de hondas y en el izquierdo con un almohadillado; y en el *patibulum* (madero horizontal), con una madeja en la parte superior y un sogueado en la inferior. Los primeros aluden a elementos propios de las culturas iberas ancestrales; mientras que los de la *stipes* son el símbolo de la infinitud de Dios y de la tradición paleocristiana y la consolidación de esta religión desde época visigoda. La asimetría es representativa de la procedencia ancestral de la celebración y del proceso de cristianización que la ha transformado y dado vigencia en nuestros días. Todo ello sobre el campo de milanés con su trasfondo heráldico alude a la raleza del cuerpo de Cristo y su vigencia a lo largo de los siglos y sobre todas las culturas.

VIII. La propuesta regresiva de la década de los veinte.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda introdujo una nueva variante en la última etapa de su producción, la que denominamos regresiva debido a que procedió sobre modelos propios anteriores, que reactualizó, a veces, sintetizando principios de las distintas variantes regionalistas,

[81] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Pág. 83.

como es el caso del conjunto formado por el palio y manto de la Virgen del Dulce Nombre y la túnica y mantolín de la imagen de San Juan Evangelista que la acompaña y cuatro paños de bocina de la misma corporación, en 1921 y 1924.

El palio de la Virgen del Dulce Nombre, bordado con hilos de oro y giraspes sobre terciopelo azul, en 1921, está considerado un prototipo de la gracia de los bordados regionalistas sevillanos[82]. La sencillez de los elementos utilizados por Juan Manuel Rodríguez Ojeda es pareja a la intencionalidad preciosista y a la armonía y la grandeza compositiva que determinó con sus relaciones. El diseñador invirtió la disposición del motivo principal que había utilizado en el palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena), muy parecido en los elementos que lo componen, de modo que los roleos y, con ello, la parte más estrecha y abierta queda debajo, aunque tapada la embocadura originada por la intersección por la concha esquemática de la base del original. La potencia visual de los elementos trabajados en negativo es excepcional y la simplificación de las formas muy intensa. Otra novedad es la ampliación de los paños de malla, que ocupan casi toda la superficie y no la mitad inferior de cada motivo a modo de ventana. Además, las dos diagonales laterales de las contra siluetas intermedias, sólo están limitadas por la superposición de tres interpretaciones del motivo en c sobre las dos inferiores de las siluetas que las forman.

Los motivos circulares calados alineados en el interior del perfil abombado superior, dejan ver el fondo de terciopelo y enmarcan la caída de las rosas que cuelgan en el eje vertical que cruza la malla. El tremendo contraste entre la apertura o vacío de esas piezas y la rotundidad plástica de las rosas resueltas con la técnica de la hojilla, le proporcionan una acusada personalidad. La ampliación de la combinación de siluetas y contra siluetas reduce el espacio superior, en el que la simetría de los elementos vegetales complementarios anula el contraste fundamental de las dos composiciones superpuestas en el modelo. Esa regularidad cambia el perfil de la crestería, contenida y simétrica, limitada como el espacio central de los frontales y los escudos, que sólo mantienen la identidad plástica con el resalte de la corona Real[83].

El interior de las caídas repite las soluciones del palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena), más ajustadas por la disminución de la crestería y el menor espacio suprimido, por supuesto con los elementos propios del nuevo diseño en vez de los de aquél. La sustitución de los escudos por cartelas con inscripciones es similar, aquí con las siguientes alabanzas: *Llena eres de gracia*, en la frontal; y *Alabado sea tu nombre*, en la trasera.

El techo de palio presenta una composición mixta, organizada por la división de distintos sectores mediante bandas, modelo adoptado después por el diseñador en el manto. Como enlaces utilizó motivos procedentes del antecedente antes propuesto, eso sí ahora muy simplificados y con variantes en los lazos de giraspe con hilo de seda celeste. El resultado está dotado de acusada personalidad. La Gloria, en la que aparece representada la pintura de *La coronación de la Virgen* de Velázquez, es posterior y obra de Victoria Caro.

El manto de la Virgen del Dulce Nombre, en 1924, es una de las obras más significativas de la quinta variante de esta segunda etapa regionalista de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, como se dijo caracterizada por el criterio regresivo. Esa vuelta a los modelos propios de épocas anteriores no le quitó la mínima capacidad creativa, nada de su inimitable imaginación, todo lo contrario, esos modelos fueron referencias para la transformación en obras radicalmente distintas, novedosas, muy características de esta nueva época. En este manto Juan Manuel Rodríguez Ojeda asumió el esquema compositivo de Pedro Domínguez López en el manto de la Virgen de la Victoria de la Hermandad de las Cigarreras, que él mismo había bordado,

[82] RODA PEÑA, José: "Paso de Nuestra Señora del Dulce Nombre"; en La Pasión, Sevilla, 1992, SP. MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Págs. 300 y 301. MAÑES MANAUTE, Antonio: "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda"; Op. Cit. Pág. 83. LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 285-286 y 304.

[83] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 285.

en 1895 a 1898. Hablamos, en concreto, de la división en dos grandes zonas concéntricas. No fue la única referencia, la división en dos sectores, con un perímetro amplio y acotado por una banda intermedia con un tercer motivo, intermedio, asume en cada una de las tres partes relaciones de tallos entrelazados y regidos por ejes reforzados con macetillas, conchas y cortinas, derivados del palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena). La simplificación extrema de los motivos y la inclusión de carretes con puntos, versión primeriza y esquemática de los costillados del frontal de cerámica del altar del retablo de la Inmaculada Concepción de Jacinto Pimentel, en la Iglesia de San Lorenzo, de finales del primer tercio del siglo XVII, están resueltos con criterios novedosos e indican la cronología avanzada, en la segunda etapa regionalista de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

El conjunto se completa con la túnica y el mantolín de San Juan Evangelista, también en 1924. El propio Juan Manuel Rodríguez Ojeda donó cuatro paños de bocinas, ese mismo año, dos de ellas sobre terciopelo rojo y otras dos sobre terciopelo azul, con el escudo antiguo con el Sol de Judá, que se conservan con las bocinas de metal plateado de Jesús Domínguez Vázquez, del año 1947.

Ese carácter regresivo explica el diseño de las caídas del palio y el manto de la Virgen del Subterráneo de la Hermandad de la Cena, bordados sobre terciopelo morado y azul, respectivamente, en 1923-24. Juan Manuel Rodríguez Ojeda recuperó el corte y las corbatas románticas; mas una serie de detalles indican la cronología tardía de la confección. La fragmentación de la composición asimétrica de las caídas, repetida en cada paño, en vez de desarrollada en horizontal tiene un antecedente en el proyecto de José Tova Villalba, bordado en el taller de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1903 ó 1911-12. Tal circunstancia es muy significativa y avala la reinterpretación con nuevos conceptos y propósitos. Uno de los motivos más claros para identificar la cronología tardía es la concordancia entre el exterior y el interior de las caídas, impropia de las verdaderas obras románticas. Las abrazaderas y algunos motivos regionalistas tampoco se dieron en aquéllas.

En el manto de la Virgen del Subterráneo sucede algo parecido, la ampliación de los tallos y las hojas de acanto, cardinas y arce o plataneros de indias, proceden de la estética romántica. La orla periférica que recorre todo el contorno, con asociaciones de tallos curvilíneos y casi circulares entrelazados, y la urna funeraria y la maceta con flores de colores del eje, indican que no es uno de ellos, sino la variante regionalista tardía que tomó como modelo de prestigio tales originales. Dicha maceta tuvo una primera versión en el manto de la Virgen de Regla, diseñado en 1898; y una segunda en el manto de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de la Vera Cruz de Benacazón, en 1912. Las dos cumplen la misma función en la estructura y entre una y otra se aprecian diferencias en la ejecución propias de la evolución del taller. Ésta última será la referencia directa para las variantes de la última etapa. Esa razón contradice la justificación de tal elección por razones exclusivas económicas, ya que Juan Manuel Rodríguez Ojeda hubiese conseguido la reducción de los presupuestos del mismo modo con la simplificación de cualquiera de las variantes anteriores.

Con estos proyectos tenemos que relacionar el palio de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de la Vera Cruz y Oración en el Huerto de Huelva, cerca de 1925. Estuvo marcado por la procedencia del manto de la misma imagen[84], diseñado por José Ordóñez y bordado por Patrocinio Vázquez para la Virgen del Valle de Sevilla[85], en 1904-05. Fue adquirido por la corporación onubense en 1920. El dibujo original de Juan Manuel Rodríguez Ojeda recordaba mucho al del palio barroco de la dolorosa sevillana, cuyas caídas barrocas fueron antes de la

[84] SUGRAÑES GÓMEZ, Eduardo J: Historia de la Semana Santa de Huelva; Huelva, 1992, Pág. 122.
[85] CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: Anales de las cofradías sevillanas; Sevilla, 1984, Pág. 303. JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael: "El Valle conmemoró el IV Centenario de la fusión"; en El Cofrade, Nº 31, Sevilla, 1990, Págs. 13-17. GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco Javier: "Sobre el recuerdo del antiguo manto procesional de Nuestra Señora del Valle Coronada"; en Boletín de las Cofradías de Sevilla, Nº 525, Sevilla, 2002, Págs. 48-50. GUEVARA PÉREZ, Enrique: Los tesoros perdidos de la Semana Santa de Sevilla; Sevilla, Alfar, 2013, Págs. 199-200.

Virgen de la Antigua y Siete Dolores. Comparte el corte recto superior y levísimamente ondulado en la inferior, así como la organización y la disposición de las guardillas; y difiere en el movimiento de la masa vegetal dispuesta en horizontal, aquí con tallos volteados de modo característico y una mayor presencia plásticas de las hojas de acanto. Esa disposición deriva del palio de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso de Sevilla, en 1903-04; y el palio de la Virgen de la Hiniesta de Sevilla, en 1906; y antecede a la del palio de la Virgen de la Encarnación de Jerez de la Frontera, en 1930.

Un conjunto muy valorado, el palio rojo, el manto y una saya de la Virgen de la Amargura; la túnica y el mantolín de San Juan Evangelista; y los faldones del mismo paso, en 1926-27, fusionan como pocos principios de las distintas variantes analizadas hasta este momento y, sobre todo, dejan ver de un modo tan claro la intención del preciosismo. El palio de la Virgen de la Amargura sintetiza con tal precisión las novedades de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en las demás variantes, que podría considerarse como la culminación de cualquiera de ellas. El proceso de síntesis es magistral. De hecho, es una obra madura, con soluciones específicas que la distinguen, fundamental en la producción del diseñador.

El corte de las caídas queda cercano al del palio azul de la Virgen de la Amargura, en 1902-03, y al del palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena) en 1908. Además, con este último se relacionan las siluetas y las contra siluetas ajustadas a los paños y el ritmo asimétrico superior. La disposición es idéntica y sólo varía con la intervención directa de otros factores. Uno de los más activos es el remate con un penacho triangular en el espacio central de cada lado, derivado del palio de la Virgen de la Candelaria que transforma el perfil superior del corte. En cuanto a los bordados, la mayor diferencia está en los cambios de proporciones, pues una vez abiertas las ramificaciones con los contornos de las siluetas, el diseñador estranguló la base de las contra siluetas, abiertas en altura, y ofreció un amplio espacio interior. Otra diferencia notable es la renuncia a las superficies de malla, lo que determinó una mayor extensión horizontal del soporte, adecuado para recibir asociaciones de tallos, hojas y c, en estricta simetría y muy tupidas. También lo es la superposición asimétrica superior. Por si fuesen pocas diferencias y novedades, incluso respecto de los palios de los años previos y los de esta última etapa, Juan Manuel Rodríguez Ojeda suprimió escudos de los frontales, de manera que liberó un amplio espacio, cubierto con una compleja superposición de una pequeña urna funeraria; los cuernos de la abundancia; cartones que, asociados con éstos recuerdan a aquél; una urna funeraria de mayor tamaño, responsable visual del eje central; y carretes costillados en forma de roleos como base de la ramificación simétrica del penacho de remate.

Las diferencias son mucho mayores en el interior de las caídas, muy distintas a todos sus proyectos anteriores. Ello es debido a que un *candelieri* central y dos asociaciones de tallos en los tercios apenas contienen el complejo vuelo de la masa vegetal asimétrica, que se proyecta en horizontal[86]. Es cierto que el contraste con la disposición exterior remite a la primera variante de la segunda etapa regionalista de Juan Manuel Rodríguez Ojeda; sin embargo, en aquélla siempre se produjo entre dos unidades compositivas en el mismo soporte, nunca entre el exterior y el interior de las caídas. Algo parecido sucede con el diseño del techo de palio. Ciertas constantes derivan del palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena) y el palio de la Virgen de la Presentación de la Hermandad del Calvario, de los que se apartó con un cambio radical en las relaciones. La proyección de las masas vegetales desde las asociaciones establecidas en los ejes verticales de la zona central de los frontales, supone la práctica eliminación de las que deberían salir desde esa posición en los laterales. Esas reordenación le permitió la unificación de los volúmenes, mucho más desarrollados y profusos que en los anteriores. El resultado fue una obra muy distinta a todas las anteriores.

El manto de la Virgen de la Amargura presenta una estructura difícil de distinguir por la colmatación de piezas bordadas que ocupan todos los espacios, lo que dificulta la identificación de la procedencia de muchas de ellas y de la función que le puede corresponder o no en

[86] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 293.

la estructura. Cuando conseguimos localizarla vemos que ésta tiene muy en cuenta la de los mantos de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, en 1903-1904, y la Virgen de la Presentación, en 1916. Lo que sucede es que la transformación es muy radical por lo expuesto, y esto dificulta la lectura de la misma en función de sus cualidades. Ello es debido a la proyección curvilínea con carácter perimetral, que entrelaza con el eje; a las asociaciones de tallos y hojas y, desde la zona media, a los *candeliere* del eje. Lo complica aún más el efecto análogo de las diagonales todas con un aumento cuantitativo de las unidades volumétricas[87] (Lám. 264). La densidad es tan acusada que no queda el mínimo espacio libre, ni siquiera para los caracoles que en su mayor parte añadieron bordadores posteriores para colmatarlos. Al mismo tiempo, Las ramificaciones de los tallos inferiores son más extensas, y las hojas y las flores de ese sector más pesadas, como en los mantos de principios de siglo (Lám. 265). No puede pasarse por alto otra novedad importante, como los carretes costillados que unen las diagonales en la parte superior y anticipan los del manto de tisú de la Virgen de la Esperanza (Macarena), en 1929-1930, a la que también aportó el protagonismo de las rosas pasionistas de este manto, realizadas con la técnica de hojillas, cuyo primer antecedente ya señalamos en las caídas del palio azul del propio Juan Manuel Rodríguez Ojeda, en 1902-03.

Las novedades de los faldones del paso de la Virgen de la Amargura pasan por el desarrollo de una composición muy compleja, desdoblada en tres unidades. La central es mixtilínea y cerrada; las laterales abiertas y en forma de ramillete. Las tres tienen tondos figurativos bordados con sedas de colores, unidas por ramificaciones onduladas y solapadas, reforzadas por carretes costillados en la parte inferior de las unidades laterales[88]. El contraste es muy agudo entre las escenas figuradas y la masa orgánica; tanto como el plástico establecido entre los hilos de colores y los de oro fino con sus texturas y variantes visuales habituales.

La túnica de San Juan Evangelista está confeccionada con terciopelo verde y tiene bordados la parte inferior, las bocamangas y la vertical del pecho. Una guardilla con motivos vegetales desarrollados en horizontal, con las típicas formas serpentiformes y vueltas, sirve de base a un segundo nivel formado por la repetición de un mismo motivo vertical, formado por tallos y hojas de acanto enlazadas por una abrazadera en la parte inferior, cuyas vueltas invertidas le proporcionan una base equiparable a la de los *candeliere*, y las superiores forman roleos y sustentan elevados penachos en las intersecciones. El ritmo se repite en las bocamangas con la asociación en disminución en consonancia con el espacio disponible. Esa organización circular contrasta con el carácter orgánico de los bordados de la zona del pecho, con tallos y hojas de acanto desordenados. El mantolín tiene una fina guardilla, doblada por una extensión mucho más amplia con uno de los diseños más destacados de la primera variante regionalista de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, en el que los tallos describen ritmos curvos a partir de distancias clases de asociaciones con sus respectivos ejes. La parte central presenta una segunda guaardilla, análoga a la primera, y, en el núcleo interior, ocho bandas apilastradas paralelas, con masas vegetales dispuestas de modo transversal.

Aquí hemos de añadir el manto de la Virgen del Mayor Dolor de la Hermandad de los Estudiantes de Algeciras, una obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda documentada indirectamente por el testimonio de Antonio Castillo Lastrucci a su comprador[89], Baldomero Benítez Mondéjar, cofrade de dicha corporación. Del análisis formal se deduce la autoría del diseño y la factura en el taller de éste en una cronología próxima a 1926-27. La ejecución técnica de los ramilletes de flores de la parte inferior de las vistas, así como el acabado plástico de otras flores, recuerdan las técnicas de ejecución de las hermanas Antúnez, por ejemplo en las caídas del palio de la Virgen del Mayor Dolor de la Hermandad de la Carretería. Aquí es preciso recordar

[87] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 295.
[88] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 295.
[89] FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONTERO MORENO, Araceli: "Estudio morfológico y descriptivo de los bordados de la Hermandad de la Esperanza Macarena"; en Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad, Vol. II; Sevilla, Tartessos, 2013, Pág. 437.

que Celestino Rodes ya había planteado diseños simétricos en la túnica de los cuernos de la abundancia del Señor de la Sentencia, en 1869; y en el manto de la Virgen de los Remedios de la Hermandad de las Siete Palabras, en 1875.

También las caídas del palio de la Virgen de la Amargura de Huelva[90], un proyecto análogo al de la Virgen de la Esperanza de la Trinidad de Sevilla, en 1927; y el manto de la Virgen de la Estrella de Chucena, en 1928. Éste es una de las prendas más importantes de esta etapa regionalista final del diseñador, mucho más compleja de estudiar por la multiplicación de referencias y la ampliación de tres a cinco variantes formales como respuesta a unos criterios conceptuales muy definidos. Es un ejemplo de la nueva proyección de los elementos creativos propios, y de la calidad de ejecución que mantuvo durante tanto tiempo el taller formado en torno a la Tía Pepa. El diseño deriva del manto de malla de la Virgen de la Esperanza (Macarena), del que mantiene con indudable acierto y gran originalidad los desplazamientos de los acantos y la presencia en el eje de flores con la técnica de jiraspe y en sedas de colores. Los ritmos son distintos a los de dicha referencia, así como la presencia de abrazaderas para crear módulos distribuidos en distintas zonas. La agilidad de los tallos, con atractivos giros y en forma de roleos en todas sus variantes según la proyección, le proporciona una acusada personalidad. La agilidad de los giros lineales lo equipara, salvando las distancias, muchas y determinantes, con el manto de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de la Merced de Huelva, en 1915, y los posteriores de la Virgen de los Dolores de Utrera, en 1923; Virgen de la Soledad de Hinojos, en 1924-25; y Virgen de las Angustias de Aznalcázar, en 1925.

De todos ellos difiere por la mayor incidencia de las hojas de acanto y las flores muy variadas, dispuestas en asociaciones complejas, muy densas, que evitan por completo el seguimiento visual autónomo de la linealidad subyacente. El equilibrio es perfecto, y de éste se desprende una belleza excepcional. Tanta como la que aporta la definición de los distintos elementos y las soluciones técnicas que definen unas texturas intencionadas, muy conseguidas y con gran incidencia en el plano visual.

La intención regresiva de Juan Manuel Rodríguez Ojeda fue un argumento en sí mismo, que, gracias a su capacidad creativa, propició la transformación actualizada de cada referente. Por ello, no mostró una preferencia clara por alguna de las variantes de la primera etapa regionalista, sino procedió libremente sobre las tres que hemos identificado aquí. Los bordados exteriores de las caídas del palio de la Virgen de la Encarnación de Jerez de la Frontera, en 1930, son un ejemplo que no deja la mínima duda sobre esta variante regresiva a finales de la década de los años veinte. El diseño es análogo al de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, en 1602-03, que ya había utilizado también, con distintos materiales, en el de la Virgen de la Hiniesta, en 1904-06. Las mayores novedades están en el corte y la confección y en el orden de ciertos elementos. El perfil inferior no es recto, sino lobulado con suavidad. Es cierto que la franja central, la de mayores dimensiones, presenta la misma composición que las referencias citadas, dos masas vegetales asimétricas que salen de una urna funeraria que hace las veces de eje y aporta el contenido simbólico necesario. El giro serpentiforme en proyección horizontal tiene menos recorrido, debido a la menor longitud, por lo que las hojas de acanto abiertas presentan una mayor densidad, pese a la supresión de algunas, y las inflexiones del tallo principal son menos evidentes, con la consiguiente pérdida de fuerza de la línea.

Esto lo solucionó introduciendo un nuevo elemento, al cambiar la posición de la pequeña guardilla de la parte inferior del primero, formada por una sucesión de *eses* entrelazadas por los extremos, y situarla en la parte superior, a modo de crestería, en vez del galón que había utilizado en los ejemplos anteriores. Juan Manuel Rodríguez Ojeda colocó en esta ocasión en el lugar original de aquélla otra guardilla distinta, formada por una serie de cartelas cuadradas suspendidas desde un cordón que la separa de la masa vegetal central. Esas cartelas se ajustan a los óvalos del corte del soporte. En cierto modo, recuerdan la composición del diseño original de las caídas del palio de la Virgen de la Hiniesta, aunque aquéllas quedaban al aire y éstas están

[90] GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco Javier: "La cuestión del palio juanmanuelino de la Virgen de la Esperanza de la Hermandad de la Trinidad"; Op. Cit. Págs. 404-407.

inscritas en la base del soporte. Con estas decisiones reforzó el sentido de la horizontalidad del conjunto, necesario por el reajuste antes indicado. Hay que destacar que el diseñador lo hizo casi a la vez que cambiaba la fisonomía de las caídas del paso de la Virgen de la Hiniesta, de manera que el diseño suprimido en cierto modo se mantenía en la nueva obra. En consecuencia, el significado simbólico siguió siendo el mismo, de la urna funeraria de los ejes nacen los tallos que representan la nueva vida, y éstos se ramifican con hojas de acantos que aluden a la felicidad en esa vida eterna, a la que, por deducción, sólo se llega a través del cuerpo de Cristo.

En esta línea debemos apreciar los diseños y los bordados de las caídas exteriores del palio de la Virgen de los Dolores de la Hermandad del Cristo de la Humildad de Mairena del Alcor, en 1929-30. El diseño original era un prodigio de habilidad en la interpretación de los recursos lineales[91]. Las unidades simétricas recordaban a las del palio de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de la Merced de Huelva. En este caso, los elementos alineados en vertical formaban un eje sobre el que volteaban los tallos que asumían el protagonismo y presentaban dos hojas de acantos que alineaban con una de las del eje para constituir un segundo eje horizontal de naturaleza virtual. La finura de esos elementos era comparable a la de los diseños de forja que se recortan en el aire. La fantasía de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en la combinación de movimientos y elementos, inigualable, le proporcionaba un impacto visual determinante, propio de las obras dotadas con un carácter plástico superior.

IX. El preciosismo avanzado en sus últimas obras.

A partir del Vestido de la Santa Cruz de La Palma del Condado, la variante preciosista adquirió una nueva dimensión en la obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Puede verse en la complejidad extrema del palio de la Virgen de Madre de Dios de la Palma, en 1928. Las caídas presentan uno de los diseños más complejos de toda la producción de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en lo que refiere a las relaciones internas de los distintos motivos utilizados; circunstancia que adquiere aún mayor importancia cuando tenemos en cuenta que Antonio Mañes Manaute, que lo consideró una obra muy importante de la última etapa creativa del excepcional diseñador, destacó la reducción de los motivos decorativos a sólo tres[92].

La hojarasca habitual en toda su producción está tratada con la simplificación volumétrica y la repetición constante del final de la etapa regionalista. De ese modo, multiplicó las c de procedencia barroca, incorporadas en la segunda etapa regionalista; y las rosas en ramilletes, por lo general de tres, de la tercera. La sencillez de los motivos y el carácter decorativo prioritario ocultan la relación entre la repetición simétrica de los motivos de la zona media e inferior, y la asimetría de los superiores, ajustados a la crestería. Esa disposición remite al palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena), incluso con más fuerza que otros que tienen una semejanza visual más directa y debida a las ventanas de malla que éste no. El diseño en sí de las caídas, es excepcional en la producción de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, debido a la singularidad de la secuencia planteada con distintos elementos vegetales asimétricos en un ritmo de simetría muy complejo[93]. El alcance plástico de esa disposición, el brillante cálculo y la refinada ejecución, le proporcionan una categoría artística a la altura de sus mejores obras.

Los frontales están regidos por la heráldica, como en la mayor parte de la obra regionalista de este diseñador. El espacio inmediato a cada lado lo ocupa una unidad simétrica formada

[91] ROMERO MENSAQUE, Carlos J; y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: "Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Salud en su Entrada en Jerusalén y Nuestra Señora de los Ángeles"; en Misterios de Sevilla, Vol. III; Op. Cit. Págs. 16, 24 y 25.

[92] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Págs. 292 y sigs. LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 301. LUQUE TERUEL, Andrés: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda, las rosas como símbolo en el palio de la Virgen de Madre de Dios de la Palma"; en Sevilla, El Gallo y la Columna, 2012.

[93] LUQUE TERUEL, Andrés: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda, las caídas del palio de Madre de Dios de la Palma, un proyecto muy singular"; en Sevilla, El Gallo y la Columna, 2017, Págs. 32 y 33.

por una concha simple, de la que salen dos acantos abiertos, uno hacia cada lado, y la que se superpone una flor con ocho pétalos. La mayor parte de la superficie lateral está ocupada por una masa vegetal asimétrica, con sentido circular y muy dinámica, fijada por tres rosas, de la que salen varios tallos con contra curvas y hojas de acanto abiertas que ocupan las superficies con distintos movimientos. En la parte superior de todo el espacio, ocupado en los dos tercios inferiores por las dos disposiciones anteriores, se desarrolló una tercera unidad compositiva formada por el vuelo horizontal y contrario de una nueva masa vegetal formada por tallos con hojas de acanto abiertas y cerradas que recorren la superficie hacia el escudo, ajustándose a la curvatura de la crestería superior.

Los complementos, como los dos tallos mecanizados y unidos por una abrazadera que cierran los laterales; y los motivos en forma de c y otros elementos vegetales complementarios ajustados al perfil inferior de las caídas, unifican la composición. En los laterales se repite la combinación de las dos masas principales de los frontales, las unidades simétricas, muy reducidas, ocupan los espacios intermedios, y en cada corte aparecen las masas asimétricas con los ramilletes de tres rosas, ocupando dos tercios de la superficie, y sobre ellos el vuelo corrido y horizontal de la masa asimétrica superior. La relación entre los ejes rectores, las unidades simétricas, en las que se concentran las relaciones simbólicas que proporcionan información complementaria a las masas asimétricas, y la potencia expresiva de éstas, tienen dos lecturas simultáneas e inevitables como fundamentos de una misma naturaleza, la plástica que expone el movimiento de los volúmenes orgánicos, en la que los ritmos determinan el encaje de los movimientos y la adecuación de los volúmenes con una gracia inimitable; y la simbólica, intrínseca y consecuente, en la que cada uno de los elementos adquiere un significado según tradiciones milenarias.

Ningún elemento vegetal aparece por capricho, ni puede considerarse un simple motivo decorativo, todos forman parte de un programa iconológico complejo, al que incluso obedecen las relaciones plásticas establecidas. En lo que refiere a éstas, hay que destacar los motivos vegetales afinados con el predominio de la técnica de la cartulina, la finura de los setillos y las muestras armadas, y los perfilados refinados con criterios metálicos, entre los que destacan los ramilletes de rosas resueltas con hojillas, más o menos centradas en el espacio y como remaches de las tramas y, al mismo tiempo, como punto de inflexión del profundo programa iconológico.

La simbología es clara, los tallos y las hojas representan la nueva vida a la que se accede con la redención de los pecados. Por ese motivo, se mueven con libertad ocupando la totalidad de las superficies textiles del soporte levantado en honor del Cuerpo de Cristo. Las hojas de acanto proceden de la mitología griega, en la que representan la felicidad en la vida eterna. Aquí, cristianizado dicho significado, esa vida es la que proporciona la redención de los pecados gracias al sacrificio de Cristo y su muerte en la cruz para la redención de los pecados. Las flores insertas adquieren distintos significados, y se muestran como referentes de la belleza o el bien sobre el mal como caminos de salvación, sobre todo, las rosas, que proclaman las virtudes de la Virgen María como Madre de Dios y camino de salvación; y podemos identificar como un rasgo morfológico característico de la etapa final de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, como se aprecia en el palio y el manto de la Virgen de la Amargura, en 1924-25; y el manto de tisú de la Virgen de la Esperanza (Macarena), en 1929-30.

Por eso es tan importante su significado, plástico y simbólico. Se podrían interpretar como un grafismo de la etapa final del artista, y lo son desde un punto de vista formal, trascendido por la condición simbólica, en concordancia con un complejo programa iconográfico y fundamental en el desarrollo plástico y el protagonismo asumido en la composición. Si no se accede a éste no se comprenderá el motivo de la continua presencia de los elementos vegetales y florales en las prendas de las imágenes religiosas y, en particular, de las que representan temas pasionistas. Los tallos y las hojas representan la vida que, en lo que refiere a la redención de los pecados, está sujeta a la aparición de dos símbolos, la cardina como representación del mal y de la muerte de Cristo; y los acantos abiertos, que proceden de la mitología griega y aluden a la felicidad en la otra vida, en este contexto cristiano la vida eterna proporcionada por el sacri-

ficio de Dios. Las flores permiten precisar momentos concretos del duro trance en la condena a cruz o aluden a condiciones concretas de los implicados, sobre todo de la Virgen María.

Ese preciosismo avanzado puede verse en las insignias de la Hermandad del Museo, en 1928-29. Se trata de un Senatus y los paños de bocinas. El Senatus difiere por completo de los demás que había diseñado en el siglo XX, pues sigue el modelo que propuso en el de la Hermandad de la Macarena, bordado por Elisa Rivera, en 1880. Como éste, muestra las letras iniciales del Senado de Roma, SPQR, bordadas sobre una base o campo rectangular en la técnica de milanés, todo ello con una fina orla acordonada. Entre ésta y el perímetro una rica guardilla con elementos vegetales repetidos en un ritmo alterno con las flores situadas en los ángulos y las pequeñas macetas de los ejes, muy clásicas, sobre todo la superior, invertida la inferior, marca las distancias con el modelo referido, con pautas regionalistas muy avanzadas.

Los paños de las bocinas son los más densos y complejos de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. En éstos no queda nada de los antiguos escudos en los que la heráldica era la protagonista absoluta y única, como se vio en los primeros para la Hermandad de la Macarena, en 1880; y la Hermandad de las Aguas, en 1894. El antecedente más cercano de éstos está en los de la Hermandad de la O, en 1907, en los que el escudo y el bordado en extensión en el resto del soporte encontraron el equilibrio exacto de la primera variante regionalista del diseñador. Estos paños de bocinas de la Hermandad el Museo tienen soporte semi oval de terciopelo rojo y el escudo directamente bordado sobre éste, sin campo trabajado en la técnica de milanés ni cartela alguna. Ésa es una diferencia sustancial, importante, que contribuye a integrarlo en igualdad de condiciones con los demás elementos.

Por último, tenemos que destacar el conjunto de la Virgen del Refugio, el manto, en 1928; el palio, en 1929; y los faldones, en 1930. Podemos considerarlos diseños regresivos, sobre todo al palio, en cuanto es evidente la ascendencia directa del palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena); y, al mismo tiempo, aunque en menor medida, de recursos derivados del manto de malla de la misma imagen. Como expuso Juan Carrero, quedó muy deteriorado en el incendio de la Iglesia de San Bernardo, el día dieciocho de julio de 1936[94]. El techo de palio original, restaurado en 1939; y las caídas, rehechas ese mismo año, conservaron el diseño original de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Los faldones y el manto, en peor estado, fueron sustituidos por reproducciones en 1940 y 1944. Victoria Caro realizó todos esos trabajos, tanto las restauraciones como las reproducciones. Tal fue su precisión que Juan Carrero reconoció la categoría plástica del conjunto y la autoría inicial, mantenida por Antonio Mañes Manaute[95].

Juan Manuel Rodríguez Ojeda amplió en las caídas el motivo principal de cada paño del palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena), en la parte inferior con la proyección circular de las c y la sustitución de la concha por una hoja de acanto simétrica en el interior de una banda punteada análoga; en la parte superior, con la vuelta interior de los roleos y las hojas de acanto que los rematan. Esa ampliación iguala la silueta serpentiforme con la ramificación lateral que sale de ésta y produce la contra silueta, unificación en altura que determina un nuevo sentido horizontal y uniforme, acentuado por la simetría de la parte superior que, como en el palio de la Virgen de los Ángeles, dispone una organización simétrica de tallos y hojas que, en este caso, no anula la crestería porque se ajusta al perfil apuntado de ésta.

La regularización de los motivos de los frontales del palio de la Virgen del Refugio evitó el atrevido contraste característico del palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena), y lo suplió con el aumento de los elementos decorativos. Fue una decisión muy significativa y de gran calado. La combinación de c caladas en la ventana de malla, anudadas por una flor de cinco pétalos, matiza la entrada de luz, mucho más limitada. La macetilla con flores de giraspe en colores cálidos, claros y brillantes, similares a los del palio de la Virgen de las Lágrimas, en 1898 ó 1902, remite al orden visual consagrado con el manto de malla de la Virgen de la Esperanza (Macarena). Los paños centrales, con el escudo de la Hermandad, mantienen la

[94] CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: Anales de las Cofradías sevillanas; Sevilla, 1984, Págs. 229 a 231.
[95] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Pág. 306.

altura uniforme y sólo destacan en la anchura. La silueta, análoga a las restantes, tiene ramificaciones de acantos interiores que compensan la disminución de volumen del escudo, que mantiene los caracteres originales de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, aunque con la corona añadida y ajena a su producción.

También una obra maestra del bordado regionalista, el manto de tisú de la Virgen de la Esperanza (Macarena), en 1929-30. Las primeras referencias a este manto están vinculadas con la restauración y reforma del techo del palio rojo, en cuya documentación se especifica que querían ofrendarlo a la imagen conservando el manto de malla con la intención de alternarlos[96]. En el mismo informe, el diseñador valoró la confección y la ejecución del manto en treinta y seis mil pesetas, incluidas en éstas el tisú verde, que encargaría a Tejidos López[97], establecido en Valencia. También que el taller trabajaría con el sistema de administración por parte de la Hermandad[98]. La documentación de la obra es minuciosa y extensa. El día nueve de septiembre de 1929 presentó el dibujo y fue aportada la partida prevista[99].

Como siempre, Juan Manuel Rodríguez Ojeda fue muy hábil a la hora de implicar a personas muy conocidas en la subscripción popular destinada a recaudar los fondos necesarios. Uno de esos reclamos populares fue el Rey Alfonso XIII, contribuyó con mil pesetas[100]. En consecuencia, las Infantas Esperanza, Dolores y Mercedes de Borbón, visitaron el taller de Rodríguez Ojeda el día diecinueve de enero de 1930, lo que el diseñador aprovechó para publicitarlo en beneficio de la recaudación y la publicidad de su taller. La prenda estaba concluida en un tiempo record, el día veintiséis de marzo de ese año[101]. El estreno adquirió de nuevo la categoría de acontecimiento público, como ya había pasado con el manto de malla en 1900 y la corona de oro en 1913. Como tal fue bendecido por el Cardenal de Sevilla en presencia del Alcalde y el Presidente de la Diputación Provincial[102], el Viernes de Dolores, día once de abril de 1930.

La opinión de Antonio Mañes Manaute es de nuevo un referente imprescindible. A simple vista valoró su *diseño abigarrado y la sutil gracia de los bordados*, y tuvo en cuenta que el manto causó una gran impresión entre los sevillanos, debido a su riqueza material aumentada con el reflejo del tisú[103]. La composición presenta la estructura más compleja de la segunda variante y toda la segunda etapa regionalista de Juan Manuel Rodríguez Ojeda[104]. Como siempre, la presencia del eje es fundamental en la lectura plástica de la obra como elemento rector en la proyección de las ramificaciones; mas en este caso, la intervención de las diagonales intermedias y confluyentes, de las que parten los tallos que enlazan con los anteriores y cubren los espacios menores, es igualmente determinante. Además, la uniformidad de todo el contorno, incluidas las vistas, le proporciona una definición perimetral inédita, capaz de contener los empujes centrífugos de los distintos movimientos internos. Puede decirse que mantiene las pautas estructurales de los mantos de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, Virgen de la Presentación y rojo de la Virgen de la Amargura, desarrollada ahora con distintos propósitos y alcances[105]. La relación viene determinada por un concepto estructural muy definido, reinterpretado continuamente con distintos criterios y estética según los casos y las épocas.

---

[96] AHM. Libro sexto de actas, acta 141, Fol. 123 a 125.
[97] AHM. Libro sexto de actas, acta 142, Fol. 127 y 128.
[98] PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: "Las artes suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica"; Op. Cit. Pág. 310.
[99] AHM. Libro sexto de actas, actas 145, 146 y 148.
[100] AHM. Libro sexto de actas, acta 149, Fol. 139.
[101] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs. 351-352.
[102] AHM. Libro sexto de actas, acta 161, Pág. 164. Libro sexto de actas, diligencia, Fol. 169 y 170.
[103] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Pág. 306.
[104] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs. 351-365. LUQUE TERUEL, Andrés: "El manto de tisú de la Virgen de la Esperanza, último hito del regionalismo pleno de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1929-30"; Op. Cit. Págs. 61 y 62.
[105] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs. 352-353.

Las dos nuevas diagonales introducidas a cada lado del eje le proporcionan una complejidad superior a la de todos los precedentes indicados, pues ello determina la interacción de hasta cinco directrices u organizaciones rectoras convergentes en vez de tres. La complejidad aumenta con la aportación de las agrupaciones vegetales y los ramilletes de flores, supeditados a cuatro intersecciones de tallos escalonados con una jarra y una macetilla con flores intercaladas. Con ello, las antiguas diagonales, son ahora ejes intermedios, regidos por sendos *candeliere* de grandes dimensiones en el tramo medio, a menor altura que la macetilla del eje central, de los que descienden macetillas con ramilletes con cuatro rosas y ramificaciones de acantos equivalentes a las que ocupan las zonas libres; y ascienden dos bandas en forma de corazón, de cuyo interior salen flores, lacerías verticales y varios *candelieri* de menor tamaño.

Los dos nuevos ejes, a modo de segundas diagonales, desplazan los motivos principales de las composiciones anteriores, relación que le proporciona una gran variedad a los movimientos (Lám. 296). La repetición de motivos bordados en distintos niveles de cada eje produce referencias visuales que aumentan la sensación. Los carretes costillados también tienen una función estructural, muy importante en la compleja proyección de la estructura en cuanto introducen otros ejes alternativos horizontales que amplían las lecturas plásticas. Tienen trazos curvilíneos y contrapuestos con proyección serpentiforme, que unen horizontalmente las intersecciones del eje con las de las diagonales. Eso produce una nueva articulación con movimientos contrapuestos que no originan ninguna división, sino la unión complementaria de las partes. La combinación de carretes, *candeliere* y ramilletes de flores en distintos niveles y direcciones, produce tal cruce de vectores que anula la acción del rayo central de visión, motivado con una excepcional multiplicidad de los puntos visuales.

Las superficies de tisú quedan colmatadas con las ramificaciones y roleos de tallos u hojas, insertos en los espacios acotados por los elementos estructurales. Esos ejes tienen la función de organizar la compleja estructura y de aportar las claves intelectivas que evitan la fatiga visual del espectador. La ampliación de la onda perimetral, reforzada por la combinación de tallos y carretes en dos niveles correlativos, produce movimientos alternativos y un nuevo contraste plástico, concepto éste que, no olvidemos, es un grafismo morfológico inequívoco de los diseños de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Las flores intercaladas entre las ondas, encadenadas y sueltas en la parte superior, son muy variadas en formas y técnicas, incluidas las dos rosas que flanquean a la palmeta vertical que rige las salidas contrapuestas hacia cada lado del eje, análogas a las de los ramilletes y otras prendas de la época, como el manto rojo de la Virgen de la Amargura, en 1926-27; y el palio de la Virgen de Madre de Dios de la Palma, en 1928.

Casi siempre se pasa por alto un factor técnico determinante en este manto, la utilización de hojillas en los carretes y determinadas flores, entre ellas las los ramilletes de rosas. Es un recurso que venía utilizando desde principios de siglo; aunque no con el protagonismo que le dio en el manto de la Virgen del Valle, en 1920, y aquí, quizás como resultado de la influencia de la obra de Herminia Álvarez Udell y Concepción Fernández del Toro en el taller de Hijos de Olmo. Esto aumenta el efecto de los ricos contrastes de texturas y potencia la sensación de los movimientos con el refuerzo visual de las superposiciones y las equivalencias de los motivos, distribuidos intencionadamente. Los abundantes caracoles y las porras de hojilla sobre cartulina, y los nervios que cruzan los acantos, iluminan a los setillos, ajedrezados y demás variantes, y ondas y escamaciones diversas de lentejuelas[106]. Puede decirse que en el manto de tisú la monumentalidad prevalece sobre todas las cualidades. La complejidad de la estructura con los peculiares movimientos reales e intelectivos, complementarios y contrapuestos, cede ante el principio de armonía que los relaciona y pone en valor. La composición, es compacta y masiva y en modo inversamente proporcional, movida y ligera. La ejecución, brillante y virtuosa, está a su altura.

El palio de la Virgen de la Encarnación de la Hermandad de San Benito, en 1930, no llegó a verlo en procesión, pues fue estrenado como obra póstuma el año siguiente[107]. En este pro-

[106] LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Págs. 354-356.
[107] MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; Op. Cit. Pág. 306. LUQUE

yecto mantuvo la referencia del palio rojo de la Virgen de la Esperanza (Macarena) en lo que refiere al corte y el color del soporte, no así en lo relativo al sistema de siluetas y contra siluetas asociadas. En su lugar, dispuso una composición cerrada, formada por asociaciones de tallos y hojas de acanto en los paños; y otra más estrecha y con la misma altura, en los entrepaños, muy parecida a la de los ejes laterales del techo del palio rojo de la misma imagen, con lo que generó una secuencia binaria por la repetición alternativa de dos elementos tomados de uno en uno (Lám. 304). La sencillez del dibujo es pareja a su eficaz sentido de la monumentalidad. Las rosas insertas entre los tallos, las ramas y las hojas de acanto, están trabajadas con la técnica de hojilla, con lo que consiguió un atractivo contraste de texturas y de luces y sombras. Son los mismos ramilletes de rosas que aparecieron antes en el palio y el manto de la Virgen de la Amargura, en 1926-27; las caídas del palio de la Virgen de Madre de Dios de la Palma, en 1928; y el manto de tisú de la Virgen de la Esperanza (Macarena), en 1929-30.

Bibliografía

AMORES MARTÍNEZ, Francisco: "Un nuevo documento sobre Juan Manuel Rodríguez Ojeda y su vinculación con la Hermandad de la Hiniesta"; en Sevilla, Boletín del Consejo de Cofradías, Nº 517, 2002.

AMORES MARTÍNEZ, Francisco: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda y el patrimonio artístico desaparecido de la Hermandad de Monte-Sión"; en Sevilla, Boletín de las Cofradías de Sevilla, Nº 662, abril de 2014. Monte Sión; Sevilla, enero 2017.

BALBUENA ARRIOLA, E. J: "Crónica viva de un siglo"; en Hiniesta, Boletín Nº 48, Sevilla, mayo de 1997.

BERMÚDEZ REQUENA, Juan Manuel: "El manto de la Soledad de Cantillana. Antiguo de la Virgen de Regla"; en Boletín de las Cofradías de Sevilla, Nº 517, 2002.

BIENVENIDO, Emilio (Coordinador): Pietas Populi; Cádiz, 2012.

CANO DURÁN, José Antonio (Coordinador): Arte Cofrade ´97. Un rosario de joyas; Cádiz, 1997.

CARRASQUILLA PEREA, José Guillermo: "Semblanza del bordador sevillano Juan Manuel Rodríguez Ojeda"; en Boletín de Bellas Artes, Segunda época XI, Sevilla, 1983.

CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: Anales de las cofradías sevillanas; Sevilla, 1984.

CASTIZO REYES, Juan: "Las cruces de La Palma del Condado"; Huelva, diocesisdeHuelva.es, 5 de mayo de 2013.

COMAS RODRÍGUEZ, José Javier: "¿Está en Granada la primitiva túnica persa del Gran Poder?"; en Pasión en Sevilla; Sevilla, diecisiete de julio de 2015.

DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro: "Fotografía"; en Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad, Vol. III; Sevilla, Tartessos, 2013.

DE LA ROSA MATEOS, Antonio: "Pasos y cuadrillas sevillanas en Jerez"; en Sevilla, Boletín de las cofradías de Sevilla, Nº 530, 2003.

DELGADO ABOZA, Francisco Manuel: "Real, Ilustre y Franciscana Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Santa Cruz en el Monte Calvario, Santísimo Cristo de la Salvación y Nuestra Señora de la Soledad"; en Misterios de Sevilla, Vol. II; Sevilla, Tartessos, 2003.

TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Op. Cit. Pág. 301.

DOMÍNGUEZ AGUILAR, José Benjamín: "Antigua, Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Vera Cruz y María Santísima de las Angustias"; en Sevilla, Tartessos, Crucificados de Sevilla, Vol. I, 2002.

FERNÁNDEZ LIRA, José Ramón: "La Semana Santa de Jerez y sus cofradías, T. IV; Jerez de la Frontera, 2000.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, José; GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico; CALAHUCHE ZAMUDIO, Soledad; y MAÑES MANAUTE, Antonio: Anécdotas, leyendas y curiosidades inéditas de la Semana Santa de Sevilla, Vols. I-VI; Sevilla, El Correo de Andalucía, 2002.

FERRERAS ROMERO, Gabriel: "Historia del Bien Cultural"; en Informe diagnóstico y propuesta de intervención en el Manto procesional de la Virgen del Mayor Dolor. C.A. 1914. Juan Manuel Rodríguez Ojeda, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2010.

FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONTERO MORENO, Araceli: "Obras en exposición"; en Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda; Sevilla, Diario de Sevilla, 2000.

FERRERAS ROMERO, Gabriel; y MONTERO MORENO, Araceli: "Estudio morfológico y descriptivo de los bordados de la Hermandad de la Esperanza Macarena"; en Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad, Vol. II; Sevilla, Tartessos, 2013.

GABARDÓN DE LA BANDA, Fernando: "Los pasos de palio hispalenses"; en Palios de Sevilla, T. II, 2006.

GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO: "Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de las Penas y María Santísima de los Dolores"; en Nazarenos de Sevilla, T. I; Sevilla, Tartessos, 1997.

GARCÍA ROMERO, Francisco Antonio; y DE LA ROSA MATEOS, Antonio: Crónica de un milagro. La pasión según Jerez; Cádiz, 2003.

GÓMEZ, Carlos: "Cuando la Hiniesta pidió por Córdoba y Sevilla"; en Gente de Paz, 1 de mayo de 2018.

GONZÁLEZ, Francisco Javier: "Procedencia del manto de la Virgen de Nuestra Señora de los Dolores"; en Fuentes de Andalucía, Ayuntamiento de Fuentes de Andalucía, 25 de marzo de 2013.

GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco Javier: "La cuestión del palio juanmanuelino de la Virgen de la Esperanza de la Hermandad de la Trinidad"; en Sevilla, Boletín de las Cofradías de Sevilla, Nº 568, 2006.

GUEVARA PÉREZ, Enrique: "A propósito sobre una singladura histórica sobre el palio que estrenara en 1891 Ntra. Sra. de la Esperanza"; en Sevilla, Esperanza Nuestra, 2ª época, Núm. 118, 2004.

GUEVARA PÉREZ, Enrique: Los tesoros perdidos de la Semana Santa de Sevilla; Sevilla, Ediciones Alfar, 2013.

IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda, la toca de rombos de la Virgen de la Esperanza"; en Carmona, Lignum, 2017.

LEAL LOZANO, Macarena: "La túnica romántica o de los cardos del Señor de la Sentencia, obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1888"; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010.

LEÓN CALZADO, José: "Una imagen al servicio de la liturgia"; en El Correo de Andalucía, 3 de marzo de 2017.

LEÓN CALZADO, José: "El icono de Rodríguez Ojeda"; en Más Pasión; Sevilla, El Correo de Andalucía, Nº 116, 3 de septiembre de 2017.

LEÓN MORGADO, José Joaquín: "Los pasos perdidos en Sevilla y hallados en Jerez"; en Sevilla, Boletín de las Cofradías de Sevilla, Nº 331, 1987.

LOBO ALMAZÁN, José María: "San Bernardo 1936-46, el resurgir de una Hermandad"; en Sevilla, Boletín de las Cofradías de Sevilla, Nº 630, 2011.

LÓPEZ BERNAL, José Manuel; "Noticias inéditas sobre bordados de la Hermandad de Columna y Azotes (1867-1894); en Sevilla, Boletín de las Cofradías de Sevilla, Nº 504, 2001.

LUQUE TERUEL, Andrés: Barrio de la Macarena; Sevilla, Jirones de Azul, 2008.

LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900; Sevilla, Jirones de Azul, 2009.

LUQUE TERUEL, Andrés: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda, la culminación de los conceptos propios en el palio y el manto de la Virgen de la Presentación, en 1915"; en Sevilla, Calvario, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: "La saya morada de la Virgen de la Esperanza, la superación postromántica de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1879"; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: "La cruz de guía postromántica, un diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1880"; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: "El manto de malla de la Virgen de la Esperanza, inicio del regionalismo y cumbre creativa de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1900"; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: "La túnica regionalista del Señor de la Sentencia, la plenitud de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1910"; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: "La corona de oro de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y Joyería Reyes, modelo regionalista sevillano en 1913"; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: "El manto rojo de la Virgen del Rosario, la elegancia de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1915"; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: "El manto de tisú de la Virgen de la Esperanza, último hito del regionalismo pleno de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1929-30"; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: "La saya de los volantes, brillante epílogo regionalista de Victoria Caro y Lola Oliveras en 1937"; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930; Sevilla, Jirones de Azul, 2011.

LUQUE TERUEL, Andrés: "La corona de oro de la Virgen de la Esperanza. Significado histórico y artístico"; en Sevilla, Esperanza Nuestra, III época, Nº 2, 2012.

LUQUE TERUEL, Andrés: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda, las rosas como símbolo en el palio de la Virgen de Madre de Dios de la Palma"; en Sevilla, El Gallo y la Columna, 2012.

LUQUE TERUEL, Andrés: "Real e Ilustre Hermandad Sacramental de la Inmaculada Concepción, Franciscana, Primitiva y Cisterciense Cofradía de Nazarenos de la Piedad de Nuestra Señora, Santísimo Cristo de la Buena Muerte, Santa María Magdalena y María Santísima de la Hiniesta Dolorosa y Gloriosa Coronada; en Dávila-Armero, Álvaro; y Luque Teruel, Andrés: Passio Hispalensis, Vol. I; Tartessos, Sevilla, 2012.

LUQUE TERUEL, Andrés (Coordinador): Esperanza Macarena. Historia, Arte, Devoción; Sevilla, Tartessos, 2013.

LUQUE TERUEL, Andrés: "Los vestidores de la Virgen de la Esperanza hasta 1935"; en Esperanza Macarena. Historia, Arte, Devoción; en Esperanza Macarena. Historia, Arte, Devoción; Sevilla, Tartessos, 2013.

LUQUE TERUEL, Andrés: "Los vestidores de la Virgen de la Esperanza desde 1935"; en Esperanza Macarena. Historia, Arte, Devoción; en Esperanza Macarena. Historia, Arte, Devoción; Sevilla, Tartessos, 2013.

LUQUE TERUEL, Andrés: "Virgilio Mattoni y la Hermandad de la Macarena de Sevilla"; en Sevilla, Laboratorio de Arte, Nº 27, 2015.

LUQUE TERUEL, ANDRÉS: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda y Guillermo Carrasquilla Rodríguez. El diseño y los bordados como fundamentos de la nueva identidad contemporánea de la Hermandad de la Hiniesta"; en Sevilla, La Estrella Sublime. 450 años de la Cofradía de la Hiniesta, 2015.

LUQUE TERUEL, ANDRÉS: "Estandarte"; en Sevilla, La Estrella Sublime. 450 años de la Cofradía de la Hiniesta, 2015.

LUQUE TERUEL, Andrés: "La túnica de Ntro. Padre Jesús del Rescate de Granada, diseño y posible factura de Juan Manuel Rodríguez Ojeda"; en Granada, La Túnica del Señor. De Sevilla a Granada; Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate, 2015.

LUQUE TERUEL, Andrés: "La técnica y la producción artística del taller de Olmo"; en AAVV: Un legado magistral. El Voto Concepcionista y el Taller de Olmo"; Sevilla, Archicofradía de Jesús Nazareno (El Silencio), 2015.

LUQUE TERUEL, Andrés: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda, las caídas del palio de Madre de Dios de la Palma, un proyecto muy singular"; en Sevilla, El Gallo y la Columna, 2017.

LUQUE TERUEL, Andrés: "Un tocado de rombos de la Virgen de la Esperanza (Macarena) identificado a través de fotografías antiguas"; en Sevilla, Anuario de la Hermandad de la Macarena, 2017.

LUQUE TERUEL, Andrés: "Los Caro, un taller centenario"; en Cuaresma; Sevilla, 2017.

LUQUE TERUEL, Andrés: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como fundamento artístico; Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2019.

LUQUE TERUEL, Andrés; e IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda, las dalmáticas de la Virgen de la Esperanza); en Sevilla, Esperanza Nuestra, III época, Nº 6, 2016.

MAÑES MANAUTE, Antonio: "Esplendor y simbolismo en los bordados"; en Sevilla, Sevilla Penitente, Vol. III, 1995.

MAÑES MANAUTE, Antonio: Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda; en AAVV: Juan Manuel el genio de Rodríguez Ojeda, Sevilla, Diario de Sevilla, 2000.

MAÑES MANAUTE, Antonio: "La transformación estética en los tejidos bordados: Gremios, talleres y diseñadores"; en Madrid, Sevilla Aguja y Oro, 2002.

MAÑES MANAUTE, Antonio: "La indumentaria procesional de la Virgen de Regla de Sevilla. Un compromiso entre la estética decimonónica y el regionalismo"; en Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007), T. II; Sevilla, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2009.

MARTÍNZ ALCALDE, Juan: "Siglo XX. De 1900 a 1954"; en Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma. Tomo I, Sevilla, 2007.

MARTÍNEZ VELASCO, Julio: "Rodríguez Ojeda y el estilo sevillano"; en Diario ABC, 23 al 26 de mayo de 1974.

MARTÍNEZ VELASCO, Julio: "La Semana Santa antes y después de Rodríguez Ojeda"; Sevilla, Diario ABC, 24 a 28 de febrero de 1985.

MAYO RODRÍGUEZ, Julio: "Antigua y Fervorosa Hermandad Sacramental de Ánimas, Archicofradía del Señor de la Vera Cruz, y Nuestra Señora de la Esperanza"; en Crucificados de Sevilla, Vol. III; Sevilla Tartessos, 2002.

MAYO RODRÍGUEZ, Julio: "Juan Manuel Rodríguez Ojeda, rociero de Triana"; en Sevilla, ABC, 10 de noviembre de 2015.

MEDINA FERNÁNDEZ, José David: "Estudio sobre placas estereoscópicas de vidrio de Nuestra Señora de la Esperanza, 1910-1914"; en Sevilla, Esperanza Nuestra, Nº 8, 2018.

ORTEGA, Antonio J: "Quién o quiénes son los autores de la túnica persa del Señor del Rescate"; en Cruz de Guía de Granada; Granada, cinco de mayo de 2015.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: "Las artes suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica"; en Esperanza Macarena en el XXV aniversario de su Coronación Canónica, Sevilla, 1989.

RÍOS DELGADO, Rafael de Jesús: "¿Un manto macareno en Algeciras?"; en elninofrito. blogspot.com, 25- julio de 2012.

RODA PEÑA, José: "El escultor y bordador Felipe Morales Nieto en el tercer centenario de su fallecimiento"; en Sevilla, Atrio, 1995.

RODA PEÑA, José: "Paso de Nuestra Señora del Dulce Nombre"; en La Pasión, Sevilla, 1992.

RODA PEÑA, José: "El antiguo paso de la Virgen del Rosario de la Hermandad de la Macarena"; en Sevilla, Boletín de las Cofradías de Sevilla, Nº 487, 1999.

RODA PEÑA, José: "Pontificia, Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad, y Archicofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento, María Santísima de Regla y San Andrés Apóstol"; en Misterios de Sevilla, Vol. II; Sevilla, Tartessos, 2003.

RODRÍGUEZ MARTÍN, Mª Carmen: "El palio rojo de la Virgen de la Esperanza Macarena, madurez regionalista y renovación contemporánea de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1908"; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010.

RODRÍGUEZ MARTÍN, Mª Carmen: "El palio de la Virgen de la Esperanza, de Victoria Caro en 1940-42 a Esperanza Elena Caro en 1962-642; en Tesoro de la Macarena; Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2010.

RODRÍGUEZ MATEOS, Joaquín: "Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes, María Santísima de la Amargura y San Juan Evangelista y Beata Ángela de la Cruz"; en Sevilla, Misterios de Sevilla, Vol. I, Tartessos, 2003.

ROMERO ABAO, Antonio del Rocío: "Real, Fervorosa, Ilustre y Muy Antigua Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Buen Fin, María Santísima de las Angustias,

San Juan Evangelista y Santiago Apóstol"; en Crucificados de Sevilla, Vol. III; Sevilla Tartessos, 2002.

ROMERO MENSAQUE, Carlos José: "Pontificia, Real e ilustre Hermandad Sacramental Purísima Concepción, Ánimas Benditas del Purgatorio, San Sebastián Mártir y Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Exaltación y María Santísima de las Lágrimas"; en Crucificados de Sevilla, Vol. II; Sevilla Tartessos, 2002.

ROMERO MENSAQUE, Carlos José; GARCÍA DE LA CONCHA, Federico; y SOUSA SOUSA, Manuel: Aproximación a la historia de la Hermandad de la Sagrada Mortaja; Sevilla, 1993.

ROMERO MENSAQUE, Carlos J; y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: "Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Salud en su Entrada en Jerusalén y Nuestra Señora de los Ángeles"; en Misterios de Sevilla, Vol. III; Sevilla, Tartessos, 2003.

ROS GONZÁLEZ, Francisco: "Soy de Sevilla. Seis siglos de historia, arte y devoción de la Hermandad de la Hiniesta"; en Sevilla, La Estrella Sublime. 450 años de la Cofradía de la Hiniesta, 2015.

SÁNCHEZ DE LOS REYES, Francisco Javier: "El antiguo manto de Nuestra Señora de las Mercedes, elaborado a partir de un manto de Juan Manuel Rodríguez Ojeda"; en Boletín de las Cofradías de Sevilla, Nº 571, 2006.

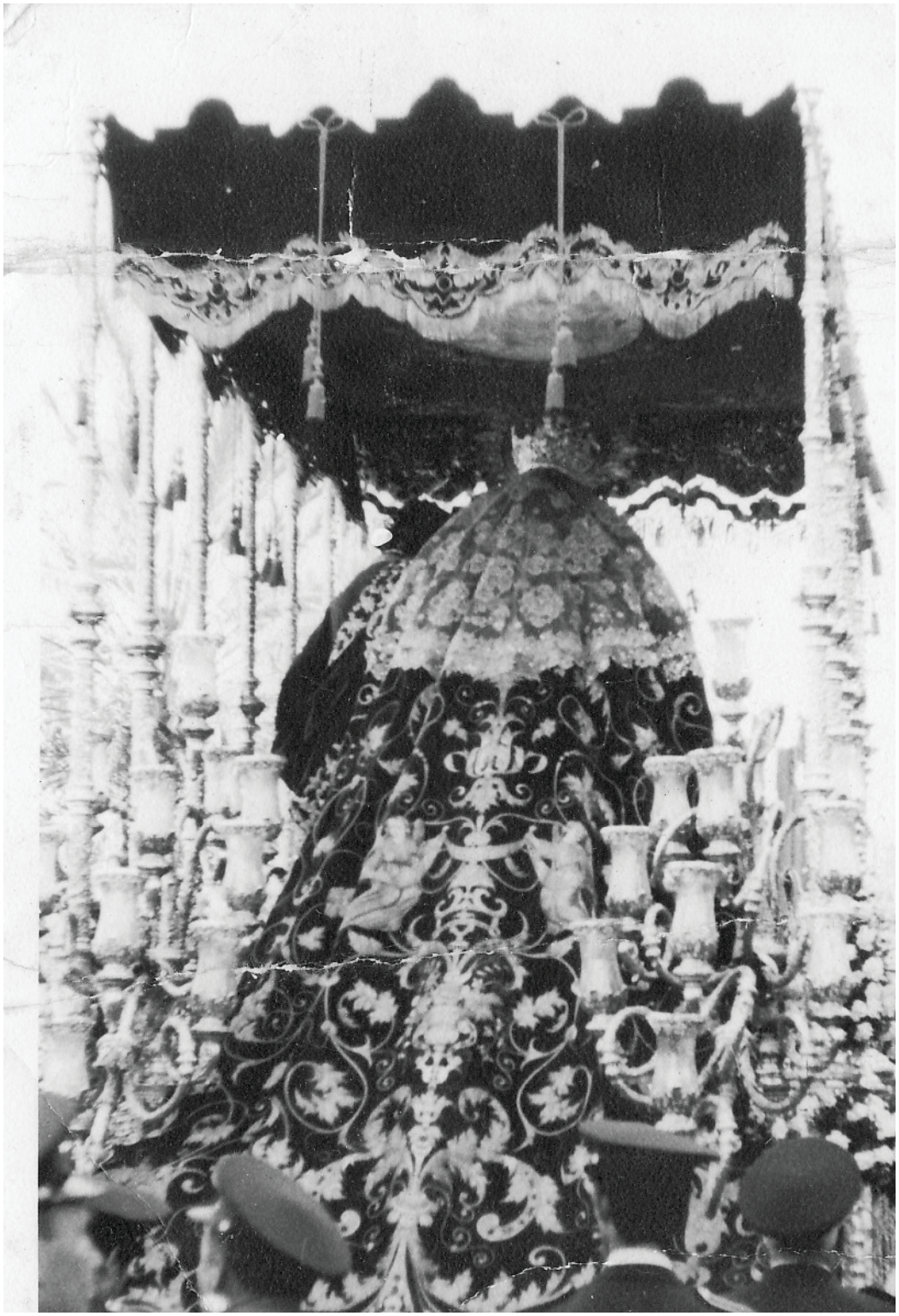
SÁNCHEZ DE LOS REYES, Javier: "Herminia Álvarez Udell: la creación del estilo visual identificatorio del taller de Olmo"; en AAVV: Un legado magistral. El Voto Concepcionista y el Taller de Olmo; en AAVV: Un legado magistral. El Voto Concepcionista y el Taller de Olmo"; Sevilla, Archicofradía de Jesús Nazareno (El Silencio), 2015.

SUGRAÑES GÓMEZ, Eduardo J: Historia de la Semana Santa de Huelva; Huelva, 1992.

Imágenes



Lám. 1
Vista del Manto de la Virgen de los Ángeles de la Hermandad de los Negritos de Sevilla, en su paso procesional. Fotografía: Archivo de la Hermandad de San Juan de Écija.



Lám. 2
Vista del Manto de la Virgen de los Ángeles. Lo luce la Virgen de las Misericordias de la Hermandad de San Juan de Écija. Fotografía: Archivo de la Hermandad de San Juan de Écija.



Lám. 3
Vista del Manto desplegado de la Virgen de las Misericordias de Écija.
Fotografía: Julio Ojeda (JO).



Lám. 4
Vista del Manto de la Virgen de las Misericordias de Écija en su paso procesional, con añadidos del escudo la Hermandad de San Juan en el centro. Fotografía: JO.



Lám. 5
Detalle de los bordados del Manto de la Virgen de las Misericordias de Écija.
Fotografía: JO.

LA CONSERVACIÓN DE TEJIDOS: UNA ESPECIALIDAD EN AUGE

TEXTILE CONSERVATION: A GROWING SPECIALTY

Lourdes Fernández González
María López Rey
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

RESUMEN

El patrimonio textil está de actualidad. A pesar de ser un tipo de bienes de uso cotidiano, que ha sido sometido a transformaciones, mutilaciones y diversas intervenciones, está viviendo un momento de atención y merecido cuidado, que era necesario para evitar la pérdida de este tipo de obras. Esta especialidad se introdujo en España hace poco más de cuarenta años, y ahora son numerosos los conservadores-restauradores textiles que desempeñan esta función. En Andalucía, el IAPH fue pionero en desarrollar esta especialidad, abriendo el primer taller hace más de 30 años.

PALABRAS CLAVE

Textil, conservación-restauración, conservación preventiva, metodología, investigación.

ABSTRACT

Textile heritage is currently gaining recognition. Despite being everyday objects that have undergone transformations, alterations, and various interventions, it is now receiving the attention and care needed to prevent the loss of these valuable works. This specialty was introduced in Spain just over forty years ago, and nowadays, a big number of textile conservators are dedicated to preserve these materials. In Andalusia, the Andalusian Institute of Historical Heritage (IAPH) was a pioneer in developing this field, establishing the first textile conservation laboratory more than 30 years ago.

KEYWORDS

Textile, conservation, preventive conservation, methodology, research.

La conservación-restauración textil y el origen del taller del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico

En la segunda mitad del S. XX se produjo un cambio en la forma en que se abordaban los tratamientos de conservación-restauración de bienes culturales, haciéndose más respetuosos, basados en estudios previos y un conocimiento previo de las obras. Los tratamientos de conservación- restauración abandonaron el criterio estético de los antiguos restauradores-artesanos, pasando a ser el trabajo de un equipo interdisciplinar integrado por profesionales de diferentes áreas (conservadores-restauradores, historiadores, historiadores del arte, químicos, biólogos…). De manera que se valora cada aspecto de la obras, independientemente del tipo de bien cultural (aspectos formales, materiales, técnicos, históricos, documentales…) para hallar un equilibrio de consenso, en el que el respeto a cada pieza es el criterio fundamental.

La singularidad del patrimonio textil, objetos de consumo, que con el tiempo han pasado a ser objetos de museo, hace que a lo largo de la historia, los textiles han sufrido, y aún hoy lo hacen, intervenciones que solo buscaban recuperar su funcionalidad perdida, sin respetar la autenticidad de las piezas ni sus valores.

Entre los principales centros especializados en este ámbito destaca La Fundación Abegg-Stiftung[1] en Berna (Suiza), que recopila y estudia tejidos históricos desde la Antigüedad hasta 1800, principalmente europeos y mediterráneos. Además de la colección privada de Werner y Margaret Abegg, esta Fundación posee también una importante colección de obras de artes aplicadas, pintura y escultura. Mechthild Flury-Lemberg, que en 1963 se trasladó a la Fundación Abegg, creó el departamento especializado en conservación de textiles. Durante sus 30 años de trabajo en Riggisberg, llevó la restauración textil a fama mundial. Terminó su trabajo como jefa del departamento textil en 1994. Entre sus trabajos destaca la Sábana Santa de Turín, intervenida en los años 2001 y 2002.

El Real Instituto del Patrimonio Cultural (IRPA)[2] en Bruselas , es la institución federal que documenta, estudia y preserva el patrimonio cultural y artístico de Bélgica. Esta institución ha estudiado, documentado, restaurado y conservado numerosas obras maestras conocidas. A lo largo de los años, el Instituto ha realizado muchos proyectos, que en la mayoría de los casos, éstos han sido el resultado de la colaboración entre diferentes disciplinas y conocimientos dentro del instituto. Investigan y tratan obras con textiles, o vinculados a colecciones textiles, de culturas de todo el mundo.

En España la conservación restauración científica comenzó con la creación del Taller de Restauración de Tejidos del Instituto Central de Conservación y Restauración, ICCR (Madrid), hoy Instituto de Patrimonio Cultural Español (IPCE)[3] de la mano de Socorro Mantilla de los Ríos, profesional formada en la Fundación Abegg-Stiftung y en el IRPA. El primer proyecto integral realizado con criterios científicos se desarrolló en el conjunto de las vestiduras pontificales del arzobispo Don Rodrigo Ximénez de Rada. Tras la exhumación del cuerpo en el monasterio de Santa María de Huerta (Soria), fue despojado de sus espléndidas vestiduras, estudiadas y documentadas. La intención de esta actuación fue la de proceder a la conservación y restauración de este magnífico conjunto, compuesto entre otros elementos por: mitra, palio, guantes, casulla, dalmática, tunicela, cíngulo, estola, alba, amito, cáligas, calzas, sandalias y otras piezas de difícil identificación.

[1] https://abegg-stiftung.ch/en/
[2] https://www.kikirpa.be/en/
[3] https://ipce.cultura.gob.es/inicio.html

En Andalucía, la conservación-restauración de textiles comenzó cuando se creo el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) en 1990, el primer taller de esta especialidad en esta comunidad autónoma.

EL IAPH conserva, restaura y pone en valor el patrimonio cultural de diferentes tipologías, naturaleza y procedencia, ya se trate de bienes muebles (pintura, escultura, tejidos, patrimonio documental y bibliográfico, arqueológico...), inmuebles o patrimonio de procedencia subacuática. Estas intervenciones de conservación y restauración tienen como finalidad mantener su integridad física y recuperar o potenciar todos sus valores culturales, entendiendo la conservación como un proceso integral donde la calidad en las actuaciones pasa por el trabajo en equipo y la mejora de todos los procesos vinculados a la intervención (Lám. nº 1, 2 y 3).

El Taller de Tejidos del IAPH se puso en marcha en 1993 con la colaboración de la pionera en restauración textil en España, Socorro Mantilla de los Ríos, y tras más de 30 años de actividad, ha actuado en piezas de diferentes tipologías (tapices, alfombras, banderas, reposteros, palios, mantos o indumentaria litúrgica entre otra tipología de obras). La primera intervención que se realizó en 1994 en el taller fue la casulla del terno blanco chapado de Fernando el Católico de Capilla Real de Granada[4] de 1494 y de la que se hicieron eco algunos medios de comunicación. Esta intervención la realizó la primera conservadora-restauradora del taller del IAPH, Araceli Montero Moreno, bajo la dirección de Socorro Mantilla de los Ríos.

En los últimos años, son muchos los proyectos de conservación-restauración desarrollados en el IAPH, como el Pendón de los Zamorano de Priego de Córdoba[5].

Metodología y criterios empleados en la restauración de tejidos

En el IAPH se ha desarrollado una metodología que recoge los criterios de la conservación-restauración actual:

- El conocimiento es fundamental para la intervención para conocer su tipología, sus características materiales, así como los deterioro y sus causas, de forma que pueda establecerse la propuesta de intervención más adecuada para cada obra.
- Se establece la conveniencia de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos. En este aspecto sí se contemplan condicionantes socio-culturales que afectan al bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.
- Se parte de la base de que en una intervención de conservación-restauración se respetan todos los elementos originales que conforman la obra, ya que así fue concebida en origen. No se sustituyen por tanto elementos como tejidos de base por otros de nueva factura.
- Se prioriza la conservación preventiva y el mantenimiento de las piezas antes que la conservación-restauración, detectando y eliminando previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones.
- Se fundamenta la conservación-restauración desde el principio de mínima intervención.
- Se recurre a tratamientos y materiales justificados y probados, compatibles con los materiales de la pieza, respondiendo realmente a las necesidades conservativas de la obra.
- Trabajo de equipos interdisciplinares, dada la importancia de la aportación de los diferentes especialistas que intervienen en el proceso (historiadores, historiadores del arte, químicos, biólogos...).

[4] https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/295
[5] https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5573

Por ello es fundamental tener en cuenta la aplicación de los siguientes criterios específicos en la intervención de tejidos, diferentes a los de los talleres de bordado que desarrollan otro tipo de intervenciones:

- Valorar la permanencia de intervenciones anteriores. No se eliminan aquellas intervenciones anteriores (zurcidos, parches o reconstrucciones), si la supresión de las mismas puede suponer un riesgo para la integridad de la pieza o bien si éstas no afecta a la conservación de la misma, ni distorsionan la lectura del conjunto.
- Selección de materiales y productos en las intervenciones. Los materiales que se empleen se adaptarán a las características de los que se utilizaron en el original.
- La limpieza de los diferentes elementos integrantes de la obra se realizará después de haber comprobado mediante las pruebas oportunas, qué método es el más adecuado.
- Tratamientos reversibles. La consolidación y fijación se realizarán mediante costura recurriendo al empleo de nuevos soportes, con idea de reforzar el tejido original que se encuentre debilitado.
- La reintegración de las lagunas se efectuará mediante tejidos teñidos adecuadamente según la zona a tratar, de modo que se limitan a las partes en las que se produce la alteración. Así las reintegraciones se diferencian claramente del original y son fácilmente discernibles. No se procede a la reconstrucción de los elementos decorativos que falten.

Conocimientos necesarios

Para poder intervenir cualquier tipo de tejido, se deben conocer no solo sus materiales, procesos y técnicas de manufactura, sino también los deterioros que les afectan y que los provoca.

El patrimonio textil es muy variado en cuanto a su tipología, con diferente morfologías (tejidos planos y tejidos tridimensionales) y usos (museístico, devocional...).

La mayoría de las colecciones textiles se conservan en museos, donde han perdido su función, mientras que existen otras colecciones que mantienen su uso original, y en ellos se deben conservar tanto los materiales como esa funcionalidad, respectando sus valores culturales como ocurre con los textiles eclesiásticos y de culto.

En líneas generales las colecciones textiles pueden estar compuestas por:

- Tapices.
- Ajuar doméstico y textiles domésticos en general.
- Indumentaria y complementos de moda.
- Textiles eclesiásticos y de culto.
- Reliquias.
- Banderas y Estandartes.
- Textiles funerarios.
- Uniformes y material militar.
- Textiles arqueológicos.
- Muñecos y juguetes.
- Encajes y bordados.
- Muestrarios.
- Fragmentos de tejidos.

Materiales

El principal material constitutivo son las fibras textiles, pero en muchas ocasiones, también contienen otros materiales.

Con las fibras textiles se realizan los hilos y los tejidos. Su clasificación se puede realizar atendiendo a diferentes criterios, tales como la longitud de la fibra, su procedencia, o su estructura química.

En este caso, realizaremos la clasificación en función de su origen, dividiéndolas en origen natural, artificial y sintético.

Las fibras naturales son las que se encuentran en la naturaleza, ya sean vegetales (algodón, yute o lino), animales (lana o seda), o minerales (oro, plata o latón). Mientras que las fibras artificiales o semisintéticas (rayón o viscosa), son las que se obtienen por la regeneración de una fibra natural, y las sintéticas (poliéster) son compuestos orgánicos creados en el laboratorio.

Además de fibras textiles, es muy frecuente encontrar otros materiales en este tipo de obras, como las cuentas de cristal, lentejuelas y diferentes abalorios de los materiales más diversos, e incluso plumas o cuero. Así como nácar, marfil, materiales plásticos o metálicos como el bronce o el latón.

Tecnología textil

La primera etapa en la manufactura de la fibra textil es el hilado. En este proceso, se ensamblan entre sí las fibras textiles, por medio de la torsión hasta conseguir un hilo continuo.

Una vez obtenido el hilo, continuamos con el proceso de tejido, que es el entrecruzado de los hilos, con la ayuda de telares.

El mecanismo de los telares ha variado poco desde los empleados en la prehistoria, y aunque han evolucionado y sufrido mejoras, que proporcionan tejidos muy complicados, su principio básico se mantiene, siendo un sistema que permite pasar unos hilos de trama entre unos hilos de urdimbre. La industrialización supuso la mecanización del principio básico, sustituyendo al tejedor por una máquina, pero sin alterar apenas el tipo de telar. Así pues, el tejido puede definirse como el resultado final del entrecruzamiento de hilos de urdimbre[6] y trama[7]. La densidad del tejido viene dada por el número de tramas y urdimbres, que contiene un centímetro de tejido.

La forma de entrelazarse las tramas y urdimbres se llama ligamento, y sigue una regla, claramente definida que se repite a lo largo y ancho del tejido, para la producción del mismo. El mínimo número de hilos y pasadas necesarias, para definir la unidad más pequeña de repetición del ligamento, se llama curso del ligamento, y es una evolución completa del enlace de los hilos con las pasadas, y de las pasadas con los hilos. El curso de ligamento se repite en todo el tejido, tanto longitudinal como transversalmente.

El estudio de los ligamentos es muy importante, tanto para la fabricación de tejidos como para su conservación-restauración. Para tal fin, contamos con numerosos estudios realizados a tal efecto, destacando los realizados por el CIETA, Centre Internacional d' Etude des Textiles Anciens de Lyon[8], que han protocolizado el estudio de ligamentos y su representación gráfica. Estos estudios han sido publicados, y constituyen una bibliografía de referencia.

Atendiendo al tipo de ligamentos, tenemos los tejidos lisos y los tejidos labrados.

Los tejidos lisos, a su vez, se dividen en ligamentos clásicos, ligamentos derivados simples, y los derivados compuestos.

Por ligamento clásico, o de base, entendemos aquellos tejidos cuyo curso de ligamento no se interrumpe en toda la superficie. Hablamos de tafetán, sarga y raso.

---

[6] La urdimbre, es el conjunto de hilos dispuestos en el sentido longitudinal del tejido, cada uno de los hilos de urdimbre recibe el nombre de hilo.

[7] La trama es el hilo continuo que cruza perpendicularmente a la urdimbre en el tejido, y se vuelve sobre los últimos hilos de la urdimbre, formando el orillo. Cada uno de los hilos de trama recibe el nombre de pasada.

[8] https://cieta.fr/fr/

El tafetán, es un ligamento cuyo curso de ligamento se limita a dos hilos y a dos pasadas de trama, según el cual los hilos pares y los hilos impares alternan a cada pasada por debajo y por encima de la trama.

Es el ligamento más simple y probablemente el más antiguo, y cuenta con muchas variantes, producidas cambiando el grosor de los hilos, el número de hilos, o pasadas, como si fueran uno, pero representando siempre su esquema base y el curso de su ligamento.

La sarga, es el ligamento caracterizado por canales oblicuos obtenidos por el desplazamiento de un solo hilo de urdimbre, hacia la derecha o la izquierda, en todos los puntos de ligadura en cada pasada de la trama.

El raso, es un ligamento cuyos puntos de ligadura de la urdimbre con la trama se combinan de tal manera, que cada hilo queda oculto por las bastas adyacentes, a fin de construir una superficie lisa y compacta. Los rasos se definen por el número de hilos de urdimbres que constituyen el curso de ligamento, y por el escalonado.

Los ligamentos derivados simples son los tejidos surgidos de la variación de un ligamento simple. Así mismo, los derivados compuestos son los que incorporan una urdimbre complementaria. También entran en este grupo los tejidos realizados con la combinación de distintos ligamentos.

Por otro lado, los tejidos labrados son tejidos decorados con dibujos más o menos complejos, obteniendo decoraciones gracias al entrecruzamiento de urdimbres y tramas, con el empleo de procedimientos especiales de fabricación.

Además de los tejidos procedentes de los telares, tenemos tejidos realizados con un hilo continuo, como el punto, o los encajes.

Por último, mencionar los tapices, con un sistema de fabricación muy característico, donde las tramas no van de orillo a orillo, como en el resto de los tejidos, sino que se van interrumpiendo, siguiendo los motivos figurativos, y por tanto los colores.

Hay procesos que se realizan antes del tejido, y otras se realizan a posteriori. Entre los procesos que se realizan antes del tejido como el teñido de los hilos, o la aplicación de tratamientos para cambiar sus cualidades. En otras ocasiones, el procesado se realiza una vez obtenido el tejido, con el fin de darle un aspecto o unas propiedades diferentes como el enfieltrado, encerado, plisados, etc.

Deterioro

Su naturaleza orgánica hace que los textiles sean materiales muy sensibles al deterioro, considerando éste como la alteración de las características de un material. Existen tres tipos de deterioro: el físico, el químico, y el fisicoquímico (Lám. Nº 4, 5 y 6).

El deterioro físico es aquel que modifica el comportamiento de un material, sin transformar su composición química. Mientras que el químico es aquel que produce reacciones que alteran su composición química. El fisicoquímico es aquel deterioro que produce ambos, ya que en ocasiones, un deterioro físico degenera en un deterioro químico y viceversa.

La velocidad con la que estos procesos evolucionan depende de varios factores de degradación que, de manera resumida, se pueden clasificar en dos grandes grupos: factores intrínsecos, o endógenos, y extrínsecos, o exógenos.

Los factores de degradación intrínsecos o endógenos son aquellos derivados de la degradación natural de las fibras y los procesos de fabricación, tanto de los tejidos, como de la manufactura de los objetos. Estos daños se aceleran por el uso y unas condiciones adversas de conservación.

Los factores de degradación extrínsecos o exógenos son los provocados por los agentes del entorno, así como procesos antropológicos y biodeterioro.

Dentro de los agentes del entorno encontramos condiciones ambientales como la humedad relativa, la temperatura, el polvo, y los contaminantes atmosféricos. Ninguno de estos agentes afecta a las piezas en solitario, si no que se potencian entre ellos.

La humedad relativa es el factor ambiental que más afecta a los textiles. Unos niveles muy bajos de humedad relativa provocan el resecamiento de las fibras, con la consiguiente pérdida de elasticidad, flexibilidad y resistencia de las mismas. Pero también es perjudicial una humedad relativa alta, pues produce un hinchamiento excesivo de las fibras, la decoloración y migración de los tintes, y favorece la aparición de microorganismos.

Además, una de las características de las fibras textiles es su higroscopicidad, así cuando absorbe agua, las fibras se dilatan, por contra al perder agua, las fibras se contraen. Este movimiento natural de los tejidos se puede romper si la humedad relativa ambiental fluctúa mucho, lo que provoca *estrés* a la fibra, hasta el punto de que pierde esa característica, finalizando en la pérdida de la consistencia física general de la pieza, lo que genera pliegues y deformaciones, llegando a provocar rasgaduras y roturas.

La temperatura está muy ligada a la humedad relativa, y sus oscilaciones provocan fluctuaciones de ésta, con los daños que esto implica. La temperatura alta favorece la acción de agentes biológicos y acelera la velocidad de ciertas reacciones químicas, que producen la alteración de algunos colores y la desintegración gradual de los tejidos.

La luz es otro de los agentes de deterioro de los materiales textiles, provocando reacciones fisicoquímica que llevan a una progresiva pérdida de color y, lo más grave, un cambio en la resistencia del material. Es un daño acumulativo e irreversible, y viene determinado tanto por el tipo de luz, su intensidad y el tiempo de exposición.

El polvo se acumula sobre las piezas textiles dándoles un aspecto grisáceo, lo que afecta su estética, llegando alcanzar el interior de las fibras, desgastándolas, ya que el polvo es muy abrasivo, haciendo que la pieza en general pierda resistencia y flexibilidad.

Los contaminantes presentes en la atmósfera, como el dióxido de azufre o el ozono, reaccionan con la humedad ambiental provocando reacciones químicas que deterioran los materiales constitutivos, y además de actuar como catalizador en la degradación natural de las fibras.

También son frecuentes en las colecciones textiles los daños antrópicos, algunos intencionados, y otros involuntarios, fruto del propio uso de las piezas, o simplemente por negligencia.

Con el uso o almacenamiento inadecuados las piezas suelen presentar grandes acumulaciones de polvo y manchas de origen desconocido, que desencadenan reacciones químicas que aceleran su deterioro.

Mientras que una manipulación y almacenamiento inadecuados provocan el deterioro físico, como pliegues y deformaciones, y químico por las emanaciones de gases dañinos de materiales inapropiados.

Otro de los daños producidos por el hombre son mutilaciones que se han hecho en piezas textiles por motivos religiosos, como el corte de la túnica de un santo para hacer reliquias, o los actos vandálicos, como la quema de banderas.

Por último, se hablará de los daños provocados por intervenciones anteriores, siendo muy frecuente que las piezas textiles hayan sido zurcidas, cosidas y modificadas; acciones mucho más dañinas como limpiezas inadecuadas, o el empleo de adhesivo y los materiales más diversos (Lám. nº 7 y 8). Fruto de estas intervenciones se provocan tensiones, deformaciones, roturas, e incluso la desaparición de las piezas, por el mismo deterioro químico que provocan los blanqueantes, o materiales inadecuados, que llegan a pulverizar las fibras textiles.

Así mismo, el biodeterioro, producido por la acción de microorganismos, insectos y animales. Es uno de los deterioros más graves, pues es irreversible.

Los microorganismos son mohos, hongos y levaduras, que atacan las fibras penetrando en ellas o sobre ellas, provocando cambios en la coloración de los tejidos, manchas y lo más grave, dañando la estructura química de los tejidos, haciéndoles perder su consistencia física.

Los insectos que actúan en las colecciones textiles son de tipo diverso, unos atacan a las fibras textiles, como los aprestos de los acabados de los tejidos, así como los elementos decorativos como aplicaciones de plumas, cuero, etc. Provocan deterioro físico, por la pérdida de resistencia debido a los pequeños orificios que dejan, y también producen deterioro químico por la acidez de las deyecciones que depositan sobre los tejidos.

Los animales superiores: roedores y palomas, atacan los textiles de forma accidental, produciendo un daño de tipo físico, sobre todo ratones, ya que en algunas ocasiones roen los tejidos, dejando faltantes y pérdidas. Otro daño, es el provocado por las deyecciones de las palomas, y los mismos roedores, que provocan daños químicos, dañando la estructura de las fibras.

Fases generales de la conservación-restauración textil

La intervención de conservación-restauración son operaciones que se van realizando atendiendo a las necesidades de la pieza.

Las principales fases de la intervención de un tejido son las siguientes:

Documentación

Las piezas deben documentarse antes de ser intervenidas.

Gracias a los estudios científico-técnicos, se conocerá tanto la tipología, como los materiales y las técnicas. Además, se realizará un estudio histórico-artístico, incluyendo el estudio de los valores culturales. Así mismo, se documentará gráfica y fotográficamente necesaria tanto la obra (estado inicial y final) como los procesos realizados (Lám. Nº 9 y 10).

Toda la información recopilada se registra en la memoria de intervención.

Desinsectación/desinfección

Cuando las piezas sufren un ataque biológico, deben ser sometidas a un tratamiento de desinsectación.

En la actualidad el IAPH emplea el tratamiento de desinsectación mediante atmósfera transformada y controlada de gas nitrógeno (N_2). El objeto de este tratamiento es eliminar, por anoxia, todas las fases del ciclo biológico de los insectos en un sistema herméticamente cerrado, mediante sustitución del aire atmosférico por gas nitrógeno. Este gas es inerte y por tanto no produce alteraciones físico-químicas sobre los materiales tratados, no es tóxico para las personas que aplican el tratamiento, y no es contaminante, respetando la normativa internacional de protección del medio ambiente.

Desmontaje

Las piezas textiles son un *todo* compuesto por diferentes partes.

Hay veces que es necesario tratar algunas de las partes de manera individual, pero su desmontaje en cierta manera puede suponer una agresión, por lo que es importante asegurarse de que el beneficio de realizar una operación así es mayor que el perjuicio que se le puede crear a la obra.

En una operación de desmontaje se eliminan costuras y uniones originales, por lo que si se procede a esta operación hay que documentar todo correctamente, para que el montaje se realice con el mismo sistema.

Eliminación de intervenciones anteriores

A lo largo de su historia material es habitual que los tejidos hayan podido sufrir actuaciones, quizás no del todo correctas, con el fin de frenar algunas alteraciones que presentaran (cosidos, zurcidos, reconstrucciones de la decoración o parches, entre otros).

Antes de proceder a su retirada hay que valorar si es conveniente su permanencia o no, ya que o bien pueden tener un valor documental o su eliminación puede generar más daño en la pieza que el deterioro que ocasionan.

Solo se eliminarán aquellas intervenciones que estén dañando la obra o que dificulten su correcta lectura.

Limpieza

La Limpieza es uno de los tratamientos más complejos de la intervención ya que es un proceso irreversible.

Con este tratamiento se elimina la suciedad depositada entre las fibras, pero además según el tipo de limpieza, se devuelve parte de la flexibilidad perdida.

Existen diferentes tipos de limpieza:

- Limpieza física (aspiración y esponjas).
- Limpieza física-química (geles y limpieza acuosa).
- Limpieza química (disolventes).

La elección de un tipo de limpieza u otro, vendrá determinado por una serie de factores, como el tipo de tejido, el método de fabricación, la presencia de intervenciones anteriores, la naturaleza de la fibra, la solidez de los tintes y el tipo de suciedad. (Lám. nº11).

Nunca se emplearán productos blanqueantes que comprometan la conservación de los tejidos.

Alineado

Con este tratamiento se eliminan los pliegues y deformaciones, ordenando las tramas y urdimbres de los tejidos.

Para realizar el alineado se hidratan de las fibras, evitando el resecamiento de las mismas y el riesgo de roturas y fracturas.

Para este proceso se recurre al empleo de humidificadores, si las obras no han sido sometidas a una limpieza acuosa, o con la humedad del baño, si se ha recurrido a este tipo de limpieza. En ambos casos, el tejido se deja secar bajo peso, respetando la forma de las piezas.

Tintura de soportes/hilos

Cuando se deben colocar soportes nuevos y los hilos para realizar costuras deben prepararse para ajustar su color a la pieza original.

Para hacerlo se emplean tintes sintéticos, testados para su uso en conservación, garantizando su estabilidad a largo plazo. (Lám. Nº12 y 13).

Fijación y consolidación

En ocasiones, los tejidos han perdido su resistencia física por lo que deben consolidarse con el empleo de soportes nuevos. Con estos soportes además de devolver la resistencia perdida, se devuelve la unidad y la correcta lectura de la pieza, favoreciendo su manipulación y futura exposición. Estos soportes se fijan a los tejidos originales mediante costura. (Lám. Nº14).

Según el grado de deterioro, el soporte puede ser de dos tipos:

- Soporte local. Tejido que se dispone de manera parcial bajo una laguna o rotura para dar consistencia a una zona.
- Soporte total. Tejido completo que se dispone bajo toda la superficie de un tejido para reforzarlo en su totalidad.
- Fijación de elementos sueltos y costuras abiertas.
- Encapsulado. Es un sistema que permite proteger un tejido mediante la disposición del mismo entre capas de un tejido transparente como el tul o la crepelina. De esta manera se protege la obra, permitiendo la visualización del tejido por ambas caras.

Montaje

Cuando durante la intervención haya sido necesario proceder al desmontaje de algún elemento o pieza de la obra para poder aplicar tratamientos de manera independiente, se vuelve a colocar de nuevo según su disposición original, aplicando el mismo sistema de unión o costura.

Forrado

El forrado es un proceso en se coloca un tejido de protección por el reverso de la pieza, bien el original, u otro nuevo que cumpla dicha función.

En el caso de piezas de gran formato, además de las costuras perimetrales, se disponen líneas interiores para repartir el peso y las tensiones, y de este modo evitar abolsamientos.

Conservación preventiva

De acuerdo con la metodología de trabajo del IAPH, la conservación del patrimonio cultural no consiste únicamente en la intervención directa de conservación y restauración, sino que es indispensable acompañar dicha intervención con una propuesta de conservación preventiva que elimine o minimice las causas de deterioro, además de establecer un plan de seguimiento y control que incluya tareas de mantenimiento de forma periódica para garantizar su preservación a largo plazo.

Las medidas de conservación preventiva se tomarán teniendo en cuenta la tipología de textiles, su morfología y los materiales y técnica constitutivos. Así como las características de la institución que las custodia, el entorno y el personal disponible.

En líneas generales, la medidas de conservación preventiva que deben implementarse son:

Condiciones ambientales

Los materiales textiles son muy sensibles a las condiciones ambientales en las que se conservan. Por ello, es necesario mantener unos niveles de temperatura y humedad relativa estables, evitando cambios bruscos, ya que pueden provocar graves alteraciones, en muchos casos irreversibles. Es muy importante conocer las condiciones ambientales para que sean controladas y evaluadas. Para esta pieza se recomienda una temperatura entre los 18ºC y los 21ºC, y entre 45% y 60% de humedad relativa.

Para minimizar los efectos nocivos de las radiaciones lumínicas se debe mantener unos niveles de luz lo más bajos posible (no superando los 50 lux), e incluso, cuando sea posible, mantenerlos en oscuridad total, por lo que se recomienda emplear detectores de presencia, para que se ilumine solo cuando sea necesario.

Es recomendable el empleo de iluminación LED, y evitar la luz natural, aunque en caso de que se emplee, se deben aplicar materiales y mecanismos que reduzcan los efectos de las luminarias como filtros, cortinas, etc.

Se evitará la polución ambiental colocando filtros en las ventanas.

Manipulación

Los bienes culturales deben tratarse con sumo cuidado, procurando manipular las piezas lo menos posible. Lo mejor es vestir bata y quitarse aquellos accesorios que puedan dañar las piezas como anillos y pulseras, y todos aquellos complementos que puedan engancharse.

Es aconsejable evitar el contacto directo de los dedos sobre la pieza, ya que la grasa de las manos y el sudor pueden dejar marcas. Para ello, se utilizarán guantes de algodón, látex (sin polvo de talco en el interior), nitrilo o vinilo.

Nunca se cogerá una pieza con una sola mano, por una esquina, manga o cualquier parte de la misma que sobresalga.

La mejor forma de manipular tejidos es mediante la utilización de soportes, a modo de bandeja, ya que así se impide el contacto directo sobre las obras.

Transporte

Cualquier movimiento supone un riesgo, por lo que deben realizarse de una forma planificada y sistemática, sin improvisaciones que puedan provocar accidentes.

Los movimientos internos dentro del edificio que custodia la colección, deben hacerse con las precauciones indicadas en la manipulación. Por sencillo que pueda parecer, todo movimiento implica un riesgo de deterioro por lo que se estudiará el itinerario a seguir, despejando el camino a recorrer y preparando de antemano el espacio de recepción.

Para los movimientos fuera del edificio se recomienda el uso de cajas rígidas que protejan las obras frente a manipulaciones incorrectas, impactos, vibraciones, cambios bruscos de humedad y temperatura, ataques de insectos/microorganismos, fuego y luz.

Las cajas se construirán teniendo en cuenta las necesidades de los tejidos. Las piezas planas viajarán, preferentemente extendidas, mientras que las tridimensionales lo harán de forma que se respeten sus volúmenes. En cualquier caso, viajarán protegidas con un tejido de algodón descrudado para evitar el polvo y la suciedad.

Las cajas serán de contrachapado de madera con refuerzos de listones de madera. El interior de las cajas se aislará con espumas de polietileno o poliestireno extruido, espumas que actúan como aislante manteniendo las condiciones ambientales requeridas para la conservación de las obras y amortiguando los posibles cambios que haya. Las cajas deben ir bien ajustadas y selladas, y siempre se cerrarán con tornillos.

El embalaje se realizará como un mínimo de 24 horas antes de su traslado, y se esperarán otras 24 horas en el lugar de destino para garantizar la aclimatación de la obra a las nuevas condiciones ambientales.

El espacio en el que se embale y desembalen las obras debe ser lo suficientemente grande para manipularlas con garantías, evitando posibles golpes y estar bien acondicionado (iluminación, humedad y temperatura adecuada, ventilación, limpieza, etc.).

Para garantizar la seguridad de la obra se recomienda la contratación de una empresa especializada en el transporte de obras de arte.

Exposición

La exposición de bienes culturales siempre supone un riesgo, por lo que es preciso encontrar un equilibrio que permita el disfrute de las obras con el menor deterioro posible.

Dada la fragilidad de los materiales textiles se recomienda que las exposiciones sean temporales, y en el caso de que deban exponerse por un largo periodo de tiempo, es conveniente practicar la rotación de las piezas periódicamente, alternando los tiempos de exposición con los tiempo de almacenaje.

Así mismo, es recomendable contratar a profesionales de la conservación-restauración para el diseño y montaje de la exposición.

Para garantizar unas condiciones climáticas correctas y evitar la entrada de polvo y suciedad, se deben emplear vitrinas para la exposición de tejidos.

Las piezas bidimensionales se expondrán extendidas sobre un plano horizontal, ya que es la forma en que mejor se reparte el peso de la pieza. No es recomendable su exposición en vertical, ya que el peso de la pieza recae solo en la parte superior.

En el caso de las piezas tridimensionales se deben construir soportes que respeten la forma tridimensional que se adapte a las dimensiones de las piezas.

En cualquier caso, los materiales en contacto con los tejidos deben ser químicamente estables para no afectar a la conservación de las obras.

Almacenaje

Es imprescindible que el espacio destinado al almacenaje de los textiles esté bien ventilado.

En los almacenes debe evitarse la generación de polvo y de suciedad en general, manteniendo la zona lo más limpia posible, empleando aspiradores y mopas y bayetas electrostáticas, tanto en el suelo como en el mobiliario, ya que el uso de agua o de ciertos productos de limpieza podrían dañar las piezas.

El mejor es el mobiliario cerrado que evita la acumulación de polvo, pero al mismo tiempo tiene debe permitir la ventilación; favoreciendo la circulación de aire, para impedir que se cree en el interior microclimas y problemas de condensación de humedad. Los materiales más adecuados son el aluminio anodizado o acero inoxidable, evitando el uso de la madera, ya que esta desprende compuestos orgánicos volátiles que aceleran la degradación de los materiales orgánicos como los tejidos, además de ser un material sensible a los ataques biológicos.

La forma más segura de almacenar los tejidos es en plano horizontal, sin apilarse unas piezas sobre otras, ya que es la forma en que mejor se reparte el peso de cada pieza. Los tejidos planos almacenarán extendidas en toda su dimensión, evitando los pliegues. En el caso de que no se disponga de espacio suficiente y sea necesario realizar pliegues, éstos se realizarán sobre un soporte de relleno. Este mismo tipo de relleno se utilizará para mantener las formas de las piezas tridimensionales evitando que se deformen por su propio peso.

Todas las piezas serán introducidas en un armario o cajonera cerrada, cubiertas por un tejido de algodón descrudado o papel de seda libre de ácido para evitar el polvo y la suciedad, y para facilitar la estabilidad climática las piezas. Nunca se emplearán materiales plásticos ya que son electrostáticos y atraen el polvo y tienden a adherirse a los tejidos.

Mantenimiento

Para garantizar la conservación a largo plazo de las piezas, se deben establecer unas pautas de mantenimiento. El mantenimiento de los bienes está fundamentalmente asociado tanto a las obras como a su contexto, con objeto de examinar su evolución temporal y detectar a tiempo cualquier variación o alteración que pueda incidir en su conservación.

Para ello, se establecerá un control periódico de las piezas para detectar posibles cambios y deterioros.

Además, es recomendable una limpieza superficial de los tejidos. Esta tarea deberá desempeñarla un profesional de la conservación-restauración.

Cuando los tejidos este en almacén, se recomienda establecer unas rutinas para la ventilación de los almacenes, abriendo armarios y cajones.

Si las condiciones ambientales no son los estándares recomendados, se establecerá una rutina de ventilación de los espacios a fin de evitar los daños por unas condiciones inadecuadas.

Por último, se debe instalar un sistema de control de plagas para evitar el biodeterioro provocado por insectos y microorganismos, que debe inspeccionarse de forma regular.

Bibliografía

Carbonell Basté, S. (2010). *Manipulación, almacenaje y transporte de material textil*. Centro de Documentación y Museo Textil de Terrasa.

Cerdà Durá, E. (2012). *La conservación preventiva durante la exposición de material textil.* Ediciones Trea.

Espinoza, F. y Grüzmacher, M. L. (2002). *Manual de Conservación preventiva de Textiles*. Comité Nacional de Conservación Textil. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, y Fundación Andes. Chile.

Flury-Lemberg, M. (1988). *Textile Conservation and Research*. Bern: Schriften der Abeggs-Stiftung/ The Abegg Foundation.

Landi, S. (1985). T*he Textile conservator's manual.* London: Butterworth-Heinemann.

López Monzó, R. (2010). *Plan de conservación preventiva del material textil*. Centro de Documentación y Museo Textil de Terrasa.

López Rey, M. (2013). *Conservación preventiva en colecciones textiles*. Asociación Profesional de Conservadores y Restauradores del Principado de Asturias (ARA).

Mantilla de los Rios, Ch.; Montero Moreno, A.; Olmedo Ponce, M.; Fernández González, L. y Rodríguez Oliva, M.C. (2017). *Conservación del patrimonio Textil. Guía de Buenas Prácticas*. Ayuntamiento de Antequera.

Masdeu, C. y Morata, L. (2000). *Restauración y conservación de tejidos.* Terrasa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil

Pertegato, F. (1993). *I tessili: degrado e restauro*. Firenze: Nardini.

Sanz Domínguez, E. (2015): *Colecciones textiles en museos militares: Tipología y problemática de conservación y restauración*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Dirigida por Isabel García Fernández.

Tímár-Balázsy, A. y Eastop, D. (1998). *Chemical Principles of Textile Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Imágenes



Lám. 1
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sede en la Isla de la Cartuja de Sevilla. Monasterio de Santa María de las Cuevas. Acceso puerta del río. ©Fotografía Lourdes Fernández González.



Lám. 2
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sede en la Isla de la Cartuja de Sevilla. Acceso lateral. (©LFG).

Lám. 3
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Claustro de Legos y Sala de exposiciones. (©LFG).





Lám. 4
Deterioros de una pieza textil bordada (cuello). Hilos sueltos, pérdidas de material y de complementos de la decoración. (©LFG).



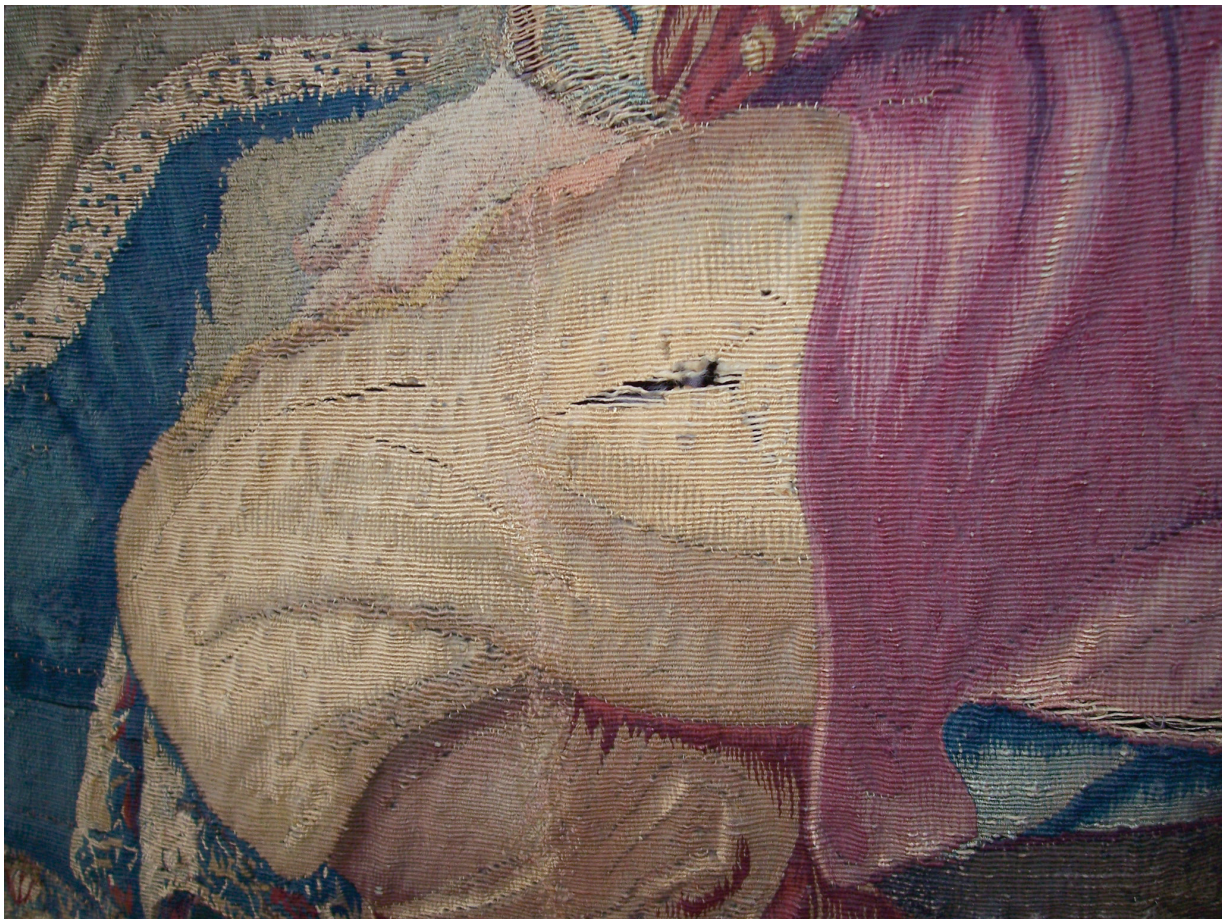
Lám. 5
Alteraciones de un motivo del bordado de un manto. Pérdida de hilos metálicos que dejan a la vista los materiales de relleno. (©LFG).



Lám. 6
Detalle de alteraciones de un tejido de seda bordado con deformaciones y manchas de humedad. (©LFG).



Lám. 7
Alteraciones del terciopelo de un manto. Pérdida de pelo, desgastes, roturas e intervenciones (cosidos). (©LFG).



Lám. 8
Intervenciones en zonas dañadas de un tapiz (cosidos y zurcidos). (©LFG).



Lám. 9
Detalle de manto de la Virgen de los Ángeles de la Hermandad de los Negritos (Sevilla). Acumulación de cera. Fondo gráfico IAPH ©José Manuel Santos Madrid.



Lám. 10
Detalle de manto de la Virgen de los Ángeles de la Hermandad de los Negritos (Sevilla). Estudio de la zona afectada por cera con iluminación ultravioleta. Fondo gráfico IAPH ©José Manuel Santos Madrid.



Lám. 11
Proceso de limpieza de los bordados del Simpecado del Rocío de Huelva.
Fondo gráfico IAPH ©Eugenio Fernández Ruiz.



Lám. 12
Teñido de tejidos e hilos empleados en la fijación y consolidación de tejidos.
Fotografía ©José María Espinar Rodríguez.



Lám. 13
Preparación de tintes en el taller del IAPH. (©LFG).



Lám. 14
Proceso de fijación de hilos y elementos sueltos del manto de la Virgen de los Ángeles de la Hermandad de los Negritos (Sevilla). Fondo gráfico IAPH ©José Manuel Santos Madrid.

APROXIMACIÓN A UN DICCIONARIO DE BORDADORES, MAESTROS SASTRES, MERCADERES DE TELAS Y COSTURERAS EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO EL MAYOR DE ÉCIJA (1645-1759)[1]

AN APPROACH TO A DICTIONARY OF EMBROIDERERS, MASTER TAILORS, CLOTH MERCHANTS AND SEAMSTRESSES IN THE PARISH CHURCH OF SANTIAGO EL MAYOR IN ÉCIJA (1645-1759)

Antonio Martín Pradas
Doctor en Historia del Arte y Licenciado en Periodismo
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Adolfo Bardón Martínez
Licenciado en Bellas Artes. IES Huerta Alta

RESUMEN:

La intencionalidad de este trabajo de investigación es dar a conocer una serie de agentes, artistas o artesanos qué, en los distintos niveles jerárquicos dentro de una profesión, se dedicaron a trabajar, directa o tangencialmente, en la creación de ornamentos litúrgicos. En este caso, el estudio se centra en la documentación existente en el Archivo de la Vicaría de Écija, custodiado en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, perteneciente a la iglesia parroquial de Santiago El Mayor de Écija (Sevilla). Gracias a los libros de cuentas de fábrica consultados hemos podido montar un diccionario de bordadores, maestros sastres, mercaderes de telas y costureras que se dedicaron a aportar telas, bordar, crear y reparar los ornamentos litúrgicos de esta parroquia desde 1645 hasta 1759.

PALABRAS CLAVE:

Bordadores; Costureras; Diccionario; Écija (Sevilla); Iglesia parroquial de Santiago el Mayor; Maestros sastres; Mercaderes de telas; Ornamentos litúrgicos; Patrimonio mueble; Tejidos; 1645-1759.

ABSTRACT:

IThe purpose of this research is to make known a series of agents, artists, or artisans who, at different hierarchical levels within a profession, were dedicated, directly or indirectly, to the creation of liturgical ornaments. In this case, the study focuses on the documentation existing in the Archive of the Vicariate of Écija, housed in the parish church of Santa María de la Asunción, part of the parish church of Santiago El Mayor in Écija (Seville). Thanks to the factory account books consulted, we have been able to compile a dictionary of embroiderers, master tailors, fabric merchants, and seamstresses who were dedicated to providing fabrics, embroidering, creating, and repairing the liturgical ornaments of this parish from 1645 to 1759.

KEY WORDS

Embroiderers; Seamstresses; Dictionary; Écija (Seville); Parish Church of Santiago el Mayor; Master Tailors; Fabric Merchants; Liturgical Ornaments; Movable Heritage; Textiles; 1645–1759.

[1] Este artículo abarca el periodo de tiempo (1645-1759) de los ocho Libros de Cuentas de Fábrica pertenecientes a la iglesia parroquial de Santiago el Mayor, que se conservan en el Archivo de la Vicaría de Écija, situado en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción.

El arte de los bordadores, dentro del ámbito religioso, ha estado considerado a lo largo de la Historia como una de las artes menores que, por diversos motivos, fue relegado a un tercer o cuarto plano dentro de estudios realizados por los Historiadores del Arte o investigadores interesados en el tema[2].

Hablar de todos los actores que intervienen en el apartado de ornamentos y lienzo, es profundizar en un mundo casi totalmente desconocido en las parroquias y conventos de la ciudad de Écija.

En cuanto a la iglesia parroquial de Santiago El Mayor, solo encontramos alguna referencia dispersa en el *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, más concretamente en el Tomo III, dedicado a Écija. Este estudio fue realizado, durante la década de 1940, por los Historiadores del Arte, José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán. En el apartado dedicado a la iglesia parroquial de Santiago, encontramos una breve mención a un ornamento, lo que demuestra que siempre ha estado considerado como un arte menor infravalorado y olvidado.

"Entre los ornamentos citamos solamente un terno de damasco rojo que puede identificarse con el que en 1745 había hecho el maestro sastre Francisco Reina, de damasco cochinilla"[3].

Por otro lado gracias a las investigaciones realizadas por Gerardo García León y Marina Martín Ojeda en su libro titulado *Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII,* publicado en 2018, se profundiza en aspectos desconocidos hasta el momento, en todos los ámbitos del arte ecijano, incluido los ornamentos y bordados. En concreto para la iglesia parroquial de Santiago aportan una serie de datos muy importantes en cuanto a los ornamentos de los siglos XVI y XVII.

Según estos investigadores, los datos más antiguos de ornamentos y telas bordadas en esta parroquia se remontan al siglo XVI, concretamente a 1558, año en que fue encargado a Leonís Núñez, bordador de Sevilla, la realización de dos dalmáticas y una casulla *"al romano"* con cinco imágenes de santos.

A finales de este siglo, en 1594, se contrató con Juan Velasco, Maestro bordador, *"un belo rico bordado para las proçeçiones principales y fiestas que en esta ciudad se hizieren para la dicha iglesia de Santiago"*. Este velo o palio debía de ser bordado en hilo de oro con una decoración de cuatro arcadas y encasamentos. Cada arcada debía contener una figura representando a Nuestra Señora con el Niño Jesús y San Juan Bautista, Santiago en la batalla de Clavijo, San Pedro y San Pablo. En cambio los encasamentos estaban destinados a los cuatro evangelistas. La obra fue presupuestada en 4.400 reales debiendo ser entregado en año y medio[4].

En cuanto a los bordadores y ornamentos que mencionan del siglo XVI y XVII, los vamos a incluir en la aproximación del diccionario que proponemos, siguiendo siempre las fuentes documentales.

Según Jesús Aguilar Díaz, en sus estudios, nos indica que no se ha escrito nada, hasta el momento, sobre la existencia de un oficio o gremio de bordadores en la localidad de Écija, aunque dada la ausencia de investigación sobre el bordado en Sevilla, en general, y Écija, en

[2] AGULAR DÍAZ, Jesús. "El Patrimonio textil de la iglesia de San Juan. Bienes olvidados, ignorados y expoliados?. En *Boletín Nazareno*. Écija : Artes Gráficas Moreno, 2025, p. 45.
[3] HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla.* Tomo III. Sevilla : Diputación, 1951, p. 140.
[4] GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina. *Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII*. Sevilla : Ayuntamiento, et. Al, 2018, p. 100.

particular, estas referencias, que aún siguen siendo escasas, resultan preciadas y de suma utilidad para los estudiosos y especialistas sobre la sugestiva parcela de las artes ornamentales[5].

Encontramos un elevado número de actores como maestros, oficiales y aprendices, dentro el mundo relacionado con las telas, su fabricación, teñido, comenzando por el hilo hasta la confección, los distintos tipos de géneros como sedas, algodón, etc., que se dedicaban de forma directa o indirecta a los ornamentos, bordados, comercio, mercadería, etc., incluyendo los bordadores o sastres. De estos personajes tenemos constancia, aunque no sus nombres, en 1751, gracias al Catastro del Marqués de la Ensenada[6], donde podemos observar que eran numerosos los individuos dedicados a este trabajo en nuestra localidad.

En este documento, abreviado, conservado en la Biblioteca Nacional, se detallan una serie de oficios relacionados, directa o tangencialmente, con los ornamentos religiosos. Éstos los hemos incluido en el artículo titulado *"Ornamentos litúrgicos, Maestros sastres, Mercaderes de telas y Costureras en la iglesia parroquial de Santa Bárbara, durante los siglos XVII, XVIII y XIX"*, publicado en estas actas, donde se puede consultar la transcripción.

Con este detallado número de oficios, podemos hacernos una idea de la riqueza que adquirieron las telas finas y bastas en la localidad. A pesar de todo, muchas telas eran compradas en Sevilla, Córdoba, Valencia, Granada, etc., gracias a la intervención de mercaderes o traficantes de telas, como se les denomina en la documentación consultada tanto en la iglesia parroquial de Santiago El Mayor como en la iglesia parroquial de Santa Bárbara.

Hemos encontrado un caso muy particular, en el que se encarga, en 1743, a dos mercaderes de Cádiz, concretamente a Joseph Salinas y Joseph Villacierbos, la compra de tela de damasco con galón de oro y flecos procedentes de Francia, para la realización de dos ternos carmesís, con la intervención de marqués de Alcántara.

Aproximación al diccionario

En el vaciado de los Libros de Cuentas de Fábrica conservados, en el Archivo de la Vicaría ubicado en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, que abarcan de 1645 a 1759, hemos detectado que hay visitas en las que solo se mencionan los ornamentos de telas ricas y de lienzo y sus reparaciones, obviando el nombre de la persona encargada de hacerlo. En estos casos se presenta el recibo y la cantidad del coste de la obra realizada a través del mayordomo, sacristán mayor o el sacristán menor, por lo que remiten al Libro de Mayordomía, que no hemos localizado. Esta casuística se repite a lo largo de varios años, e incluso en fechas alternas, algo que contrasta con otras visitas donde se anotaba todo con gran minuciosidad y detalle. Un claro ejemplo lo encontramos en el Libro 440 que abarca las visitas realizadas a la parroquia desde 1659 a 1666.

Lo mismo sucede cuando se trata de los nombres de las mujeres que trabajaban como costureras, sastras y lavanderas. En estos casos solo se indica que es la costurera de la parroquia o la que hace las hechuras de un ornamento determinado, por lo que nos hace pensar que tenía la categoría de sastra. Tan solo hemos localizado el nombre de dos costureras o sastras, una de ellas Lucía de la Vega en 1708 y la otra Florentina Ruiz de Aguilar, que realizó una serie de reparos en ornamentos desde 1754 a 1757.

Otro dato importante que llama la atención ha sido el de mencionar a la costurera como *"la mujer de"*, indicando el nombre del marido. Esta costumbre la encontramos en los libros de cuenta de fábrica de esta parroquia pero no en la de Santa Bárbara, donde a finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX aparece el nombre propio y apellido de la costurera.

---

[5] AGUILAR DÍAZ, Jesús. "La realización de ornamentos litúrgicos en la provincia de Sevilla. Artífices ecijanos de os siglos XVI al XVIII". En *Artigrama* nº 33. Zaragoza : Universidad, 2018, p. 229.

[6] https://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ImageServlet. Catastro del Marqués de la Ensenada, 6 de abril de 1751, p. 926r. a 943r. (17-12-2024).

Para finalizar, creemos que es importante incidir que no se trata de un trabajo de investigación cerrado, por el contrario se encuentra abierto a nuevos investigadores, que pueden tomarlo como base para futuros trabajos de investigación. Por otro lado, queremos de dejar claro que no hemos realizado un trabajo de campo para identificar los ornamentos que se mencionan en los libros de fábrica, aunque incluimos dos fotografías que hicimos hace algunos años en la sacristía de la parroquia, donde se puede observar varios tipos de ornamentos colgados en un perchero portátil (Lám. nº 1 y 2). Un trabajo que habría que realizar detalladamente, a la vez que consultar los libros de cuentas de fábrica que se conserven en dicha parroquia, así como a las fuentes documentales conservadas en otros archivos.

Agentes relacionados con los ornamentos en el siglo XVII

Cárdenas, José de. Maestro Sastre.

Aderezos de casullas, capas y otros ornamentos. 1653.

> *"Más en descargo diecinueve mil nueve / cientos y treinta y tres maravedís que dice / haber gastado en aderezos y adovios de casu / llas, capas y otros ornamentos de dicha iglesia, / como constó del libro de descargo del dicho / mayordomo a folio 69 y 73 donde hay / cartas de pago de los licenciados Juan Ra / mos y Diego Fernández Gómez, beneficiados / y del Licenciado Pedro Luis de Guzmán de diez duca / dos para el adovio de una cenefa de capa / de coro y de José de Cárdenas, maestro de sastre / de los adovios y hechuras por menor".*

(Archivo Parroquial de Santa María (AP Santa María). Libro de Cuentas de Fábrica (LCF) de Santiago nº 439 (1645-1662), año 1653, s/f.)

Carmona, Pablo. Maestro sedero.

Bolsa y paño de cáliz. 1693.

> *"Itt. Da pagados a Pablo de Car / mona, Maestro sedero, treinta y tres / reales por los mismos en que ha / bía empeñado en el susodicho / el maestro Bordador, una Bolsa / y Paño de Cáliz que estaban en su / poder, por haberse ido a Sevilla. 33 reales".*

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 441 (*1693-1700*), año 1693, f. 49)*

Clavijo, Diego. Maestro sastre, vecino de Écija.

Aderezo de ornamentos. 1693.

> *"Ytt. De recorrer y aderezas los ter / nos, casullas y recorrer la capa verde, / aderezar la cenefa bordada / de Manos y seda, setenta y seis reales, / que pagó a Diego Clavijo, Maestro / Sastre de que dio recibo en el Libro / de Mayordomía. 76 reales".*

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 441 (*1693-1700*), año 1693, f. 49)*

Cortinas y frontal para el Sagrario. 1693.

> *"Ytt. De vara y media de tela / de oro para cortinas del Sa / grario Comulgatorio a seis pesos / y medio la vara, que impor / ta ciento y cuarenta y / seis reales y cuartillo. 146 reales y un cuartillo.*
>
> *Ytt. De cinco varas de Damas / co carmesí de cochinilla con flo / res blancas para el frontal del / Sagrario a treinta y dos reales la / vara, ciento sesenta reales. 160 reales.*
>
> *Ytt. De siete onzas de cuchille / jo de oro de Milán para guarne / cer las cortinas y frontal de dicho Sa / grario, a veinte reales la onza, / ciento y cuarenta reales. 140 reales.*
>
> *Ytt. De veinte y dos varas / de Tafetán doble, negro, para tres //[52] capas negras para el coro y / entierros a doce reales y medio la / vara, importan doscientos y / setenta y cinco reales. 275 reales.*

Ytt. De dos varas y media de / Bramante para forro del / Frontal del Sagrario, a cuatro / reales vara, monta diez reales. 10 reales.

Ytt. De una vara y dos tercias de / Tafetán azul, para forro de / las cortinas del Sagrario, a siete / reales y medio la vara, doce reales / y medio. 12 reales y medio.

Ytt. de recaudos y hechura del / frontal y cortinas del Sagrario, / diez y siete reales pagados a / Diego Clavijo, Maestro sastre, / constó de su recibo en el Libro / de Mayordomía. 17 reales".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 441 (1693-1700*), año 1693, f. 51-52)*

Colgadura nueva. 1693.

"Ytt. Da pagados un mil reales / de vellón a Juan de Lora / y León y Don Francisco Melero y Ostos, / Mayordomos de la Archi / cofradía del Santísimo Sacramento / de esta iglesia en virtud de / Carta Orden del Arzobispo / mi Señor, para ayudar a la colgadura //[53] que se estaba haciendo para / que sirva en las festividades / de esta Fábrica, constó de recibo / de los dichos Mayordomos a es / paldas de la dicha Carta Orden, / su fecha 20 de mayo de 1693 / que vio y rubricó. 1000 reales".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 441 (1693-1700*), año 1693, f. 52-53)*

Varios ornamentos y aderezos. 1696.

"Primeramente de diez y seis / cíngulos de seda de a tres varas / y media cada uno, y otro de a / cuatro, los diez de ellos para es / trenar, ciento treinta y / cuatro reales. 134 reales.

Yten. Ochenta y dos reales que / tubo de costa el aderezo de / ornamentos, borlas de seda y / oro que se echaron a las Dal / máticas verdes y encarna / das del segundo terno. 82 reales.

Yten. Ciento treinta y tres / reales que trajo de costa el hacer / una capa negra del tafetán que / tenía la fábrica, en que se compre / nden tres onzas y media de Galón / de oro fino a quince reales cada / una, forro y hechura. 13 reales. //[35]

Yten. Ciento cinco reales y / veintiséis maravedís que tuvie / ron de costo los cordones y borlas / nuevas de seda y oro que se e / charon a la Manga en / carnada. 105 reales 26 maravedís.

Yten. Seis reales de la hechura / de cuatro hijuelas de seda / encarnada. 6 reales.

Yten. Sesenta reales y veinte / maravedís, de nueve varas de y es / tremelas y diez varas de Galón, / forros y hechura de una / Colcha para el bufete donde / se ponen los cálices en la / Sacristía. 60 reales y veinte maravedís.

Yten. Ciento y veinte reales / que costaron cinco varas de / Damasco verde y dorado / para las cenefas de dos Ca / pas, que por no haberse hecho / queda en pieza para el car / go del mayordomo presente. 120 reales.

Yten. Cuatrocientos sesenta y / ocho reales que costaron diez / y nueve varas y media de / Damasco blanco con flores do / radas en pieza para tres casu / llas, bolsas y paños de cálices a pre //[36] cio cada vara de veinte y / cuatro reales. 468 reales.

Yten. Treinta reales valor de / cuatro onzas de seda blanca y / de cochinilla para las tres dichas ca / sullas, que quedan a cuenta del / mayordomo presente. 30 reales.

Vale este descargo treinta / y seis mil trescientos y cincuenta y / ocho maravedís, según constó del dicho libro / de Mayordomía y recibos que en él están / de Diego Clavijo, Maestro de Sastre / que se vieron y rubricaron. 36.358 maravedís".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 441 (1693-1700*), año 1696, f. 34-36)*

Flores, Juan de. Maestro de sastre.

Capa blanca nueva.1650.

"Más se le hacen buenos cuarenta y nueve / reales y medio de nueve varas de lienzo co / lorado para forrar la capa blanca nueva / a cinco reales y medio la vara. 49 reales y medio.

Más se le bajan ochenta y cuatro reales de / doce varas de fleco de oro y seda carmesí / para la dicha capa, a siete reales cada vara. 84 reales. /

Más se le bajan veintidós reales que se pa / garon a Juan de Flores, Maestro de sastre de / le hechura de la dicha capa. 22 reales.

Más se le bajan seis reales y doce maravedís de los / cordones que se echaron en la capilla de la capa. 6 reales y doce maravedís.

Más se le bajan veinticuatro reales / que costaron dos varas de bayeta blanca que / se compraron para funda de dicha capa. 24 reales".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 439 (1645-1662), año 1650, s/f.)

Maestre, Marcos y **Montesinos, Sebastián**. Maestros bordadores, vecinos de Sevilla.

Velo de cruz. 1629.

"Marcos Maestre, Bordador, vecino de Sevilla, da poder en 3 de agosto de 1629, a su colega Sebastián Montesinos, para que cobre del mayordomo de la iglesia de Santiago, de Écija, los maravedís que montó un velo de cruz que hicieron para dicha iglesia".

(HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla.* Tomo III. Sevilla : Diputación, 1951, Nota 238, p. 296.)

Capa, paño de púlpito y frontaleras blancos. 1631.

"Marcos Maestre y Sebastián Montesinos, bordadores, vecinos de Sevilla, se obligan en 5 de marzo de 1631 de hacer para la iglesia de Santiago, de Écija, una capa blanca, paño de púlpito y frontaleras blancos".

(HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla.* Tomo III. Sevilla : Diputación, 1951, Nota 238, p. 296.)

Mandatos de Visita de 1698

Se ordena hacer nuevos ornamentos.

"Mandato nº 14. Yten. Que se haga una capa de terciopelo / negro para que acompañe al Terno que esta / iglesia tiene, y a éste se le hagan estolas y / manípulos, como también a el de Damasco. Y otras / dos capas de Tafetán negro, a las cuales se les echen // cenefas de las cinco varas de Damasco verde / y dorado que quedan en poder del mayordomo.

Mandato nº 15. Yten. Que se hagan otras tres capas de Damasco, / la una blanca con flores doradas y las otras dos / de color rosado con mezcla de blanco. Y que / de las diecinueve varas y media de Damasco / blanco y dorado que quedan en poder del / Mayordomo, se hagan tres casullas con sus esto / las, manípulos, bolsas y paños de cálices, y / se compre otro tanto de color encarnado para / hacer otras tres de este color por necesitarse / precisamente.

Mandato nº 16. Yten. Que se haga un paño de púlpito de Da / masco negro y una cortina de tela de Pla / ta blanca con flores doradas para el Sa / grario del Comulgatorio."

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 441 (*1693-1700*), Mandatos de Visita de 1698, s/f.)*

Montesinos, Sebastián y **Maestre, Marcos**. Maestros bordadores, vecinos de Sevilla.

Velo de cruz. 1629.

"Marcos Maestre, Bordador, vecino de Sevilla, da poder en 3 de agosto de 1629, a su colega Sebastián Montesinos, para que cobre del mayordomo de la iglesia de Santiago, de Écija, los maravedís que montó un velo de cruz que hicieron para dicha iglesia".

(HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN,

Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla.* Tomo III. Sevilla : Diputación, 1951, Nota 238, p. 296.*)*

Capa, paño de púlpito y frontaleras blancos. 1631.

> *"Marcos Maestre y Sebastián Montesinos, bordadores, vecinos de Sevilla, se obligan en 5 de marzo de 1631 de hacer para la iglesia de Santiago, de Écija, una capa blanca, paño de púlpito y frontaleras blancos".*

*(*HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla.* Tomo III. Sevilla : Diputación, 1951, Nota 238, p. 296.*)*

Rubio, Francisco. Maestro sastre.

Aderezo de ornamentos. 1650.

> *"Más se le hacen buenos dieciséis reales de / aderezar los ornamentos de la iglesia y de / seda que se dieron a Francisco Rubio. 16 reales".*

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 439 (1645-1662), año 1650, s/f.)

Salazar, José de. Bordador.

Reparación del terno rico. 1623.

> *"Otra restauración importante fue la llevada a cabo en 1623 por el bordador José de Salazar, sobre el terno rico de la parroquia. Se le encargó reponer el oro y seda necesarios en los faldones, collares y bocamangas de las dalmáticas, y en las cenefas de la casulla; por su trabajo y el valor de los materiales se le debían abonar 1.100 reales".*

(GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina. Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII. Sevilla : Ayuntamiento, et. Al, 2018, p. 100.)

Valeriano, Pablo. Bordador.

Frontalera de terciopelo carmesí. 1604.

> *"En 1604 se encarga al bordador Pablo Valeriano la ejecución de una frontalera de terciopelo carmesí de Valencia, bordada en oro con una venera en su centro en la que debía aparecer la figura de Santiago, bordada en sedas de colores.*

Paño para el púlpito. 1609.

> *"Cinco años después se encomendaba al mismo Valeriano que realizara un paño para el púlpito, bordado en oro y seda, , con una cartela mostrando al apóstol Santiago en la batalla de Clavijo, cuyo precio no debía exceder los 1.650 reales".*

(GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina. Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII. Sevilla : Ayuntamiento, et. Al, 2018, p. 100.)

Frontal de altar de terciopelo carmesí. 1650.

> *"En 1653 se hacían pagos parciales al bordador Pablo Valeriano, a cuenta del frontal de altar de "Terciopelo carmesí concortaduras de tela fina, perfilado y formado con trenças de oro", que había sido contratado en 1.650 reales".*

(GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina. Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII. Sevilla : Ayuntamiento, et. Al, 2018, p. 100.)

Vázquez, Simón. Bordador.

Reparación del velo de difuntos. 1609.

"En ese mismo año 1609 se terminaron de abonar los 446 reales que cobró el bordador Simón Vázquez, por la reparación que hizo en el "velo de difuntos" de la parroquia".

(GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina. Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII. Sevilla : Ayuntamiento, et. Al, 2018, p. 100.)

Velasco, Pablo de. Maestro bordador, vecino de esta ciudad.

Terno y Casulla. 1643.

"Parece que en poder de Pablo / Velasco, vecino de esta ciudad, Bordador, / estaba bordado un terno de al / matene y Casulla que había mandado hacer / los cofrades de la Cofradía del / Santísimo Sacramento hacía muchos años / y lo había acabado el susodicho y se le / debía de su trabajo trescientos reales y / para pagárselos le dio dicha cofradía / dio pensión en la visita pasada ante / el Señor don Manuel Angulo, Visita / dor que fue de este Arzobispado / ofreciendo cedió el dicho bordado / a esta fábrica por la / necesidad que le tenía y por ante / el Señor Visitador que en esta ciudad pro / veyó en esta merced encargose de todo en / diez y siete de febrero de cuarenta y tres / en cuanto que el mayordomo de esta fábrica tomase el / de esta y diese los dichos trecientos reales…".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 439 (1645-1662), año 1643, s/f.)

Capa Nueva. 1643.

"Parece que con la asistencia de los Bene / ficiados y curas de esta iglesia se consierta / con Pablo de Velasco, Maestro Bordador / de esta ciudad, el bordado de una Capa blanca / nueva que se está haciendo que faz lo bordado / y la cenefa y capilla y pectoral / y treinta florones para la dicha capa / en precio de dos mil reales con calidad / y que el dicho maestro ha de sentar / los florones perfilados y acabados / en dicha capa en la tela de Damasco / blanco que se ha de comprar para ella / que está por comprar y porque el dicho // maestro tiene acabado el dicho bordado / y lo está ofreciendo para hacer / la dicha capa y el dicho mayordomo tiene pagado / para esta cuenta ciento y sesenta y dos reales. / Su merced mandó se le descarguen en esta / cuenta y que el mayordomo que fuere de dicha / iglesia alcance y le pague los dichos / dos mil reales y le de dicho confiado / y reciba el dicho bordado y se haga / luego la dicha capa y se descargan los / dichos ciento sesenta y dos reales por ellos / cuatro mil ciento cuarenta y ocho maravedís".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 439 (1645-1662), año 1643, s/f.)

Bordados a cuenta de la capa blanca con que se ha acabado de pagar. 1649.

Por el descargo de la cuenta pasada parece / que esta fábrica tenía empezada muchos / días había una capa blanca bordada con su / cenefa y capilla y treinta florones de oro // en toda la capa, la cual estaba en poder / de Paulo de Velasco, Bordador, concertada / en dos mil reales, de los cuales se le res / taban, debiendo al dicho bordador seiscientos Y y cincuenta y un reales , la cual capa / por mandado del Señor Licenciado Matías Ginete, Juez / Visitador, se acabó de bordar y la entregó / el dicho bordador al dicho mayordomo y el suso / dicho le pagó los dichos seiscientos cincuenta / y un reales en presencia del dicho Señor Visitador / y de mí el presente Notario, de que dio recibo / el dicho Paulo de Velasco en el libro del dicho / mayordomo a fol 98 con que quedó acabada de / pagar la dicha capa, y así se descargan los dichos / seiscientos cincuenta y un reales".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 439 (1645-1662), año 1649, s/f.)

Casullas de Damasco carmesí. 1650.

"Hácenseles buenos setecientos y cuarenta / y ocho reales del valor de veinte y dos varas / de Damasco carmesí, a treinta y dos reales la vara / para cuatro casullas, y más veintiocho reales / que tubo de costa el porte y conducción del dinero / y despachos de la aduana que todo monta sie / tecientos y setenta y seis reales de que / mostró carta de pagony las casullas están hechas. 776 reales".

"Más se le hacen buenos ciento ochenta y / seis reales del valor de nueve onzas y tres / cuartas de galón de oro para las dichas casullas, / que costaron a catorce reales la onza y lo demás / que son cincuenta reales, son de la hechura de ellas. 186 reales".

Damasco blanco. 1650.

"Más se le hacen buenos doscientos cincuenta / y un reales del valor de siete varas y media de / Damasco blanco que se compraron para la dicha ca / pa nueva, a treinta y dos reales la vara en que / entra el porte y coducción del dinero a / Granada. 251 reales. //

Más se le hacen buenos dieciocho reales y / dos maravedís de dos varas y una ochava de Ta / fetán rosado carmesí, para forrar la Muceta.18 reales.

Más se le hacen buenos dieciséis reales de / aderezar los ornamentos de la iglesia y de / seda que se dieron a Francisco Rubio. 16 reales.

Más se le hacen buenos novecientos y ochenta / y seis maravedís de una tercia de lama y de la guar / nición de oro y de Tafetán, todo para un capillo, / y la bufeta del Santo Olio, y de la hechura de que / mostró recibo. 986 maravedís".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 439 (1645-1662), año 1650, s/f.)

Agentes relacionados con los ornamentos en el siglo XVIII

Anguiano, Felipe. Mercader de telas de Sevilla.

Resto de tela del terno carmesí. 1744-1745.

"Yt. Diez mil trescientos y / sesenta reales y treinta / y un maravedís, los 6.000 reales de vellón / que se quedaron debien / do en la cuenta de //[56] comisión a Don Felipe An / guiano, Mercader de Sevilla, / por el resto del Ter / no de tela carmesí de / que tenía hecho vale de dicha / cantidad Don Juan Geró / niño Dávila, Mayordo / mo antecesor, según cons / ta de la cuenta de co / misión con fecha de 11 de / septiembre de 1744, que pagó el / presente Mayordomo y / eximió dicho vale que se / rubricó. 2.358 reales y 17 maravedís, / pagados al susodicho, / importe de noventa y / dos onzas y media de Ga / lón de oro fino, a precio / de veinticinco reales / y medio la onza, según cons / ta de carta del suso //[57] dicho con fecha de 3 de / julio de 1745, para dicho / Terno…".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 445 (1743-1749), 1744-1745, f. 55-57)

Aranda, Sebastián de. Fabricante de telas y sedas de Sevilla.

Telas y cordones para varios ornamentos. 1709.

"Primeramente de unos Cor / dones de seda encarnada para / los collares del Terno blanco / y encarnado. 6 reales.

Yt. Se compraron cinco varas / de tela para una manga blan / ca, a dieciséis reales, y las / borlas y fluecos de dicha manga / y todo importó ochenta y cua / tro escudos, que dio recibo Sebastián / de Aranda, fabricante de Sevilla, //[29] en 15 de agosto de 1709 / que se rubricó y se abonan / y por ellos. 1.260 reales.

Yt. De lienzo crudo de holandilla / para forro de dicha manga / hechura y recado. 45 reales".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (1710-1722), 1709, f. 28-29)

"De dieciséis varas de raso / de oro carmesí de cochini / lla para el Terno negro se //[30] se ajustaron a seiscientos escudos y dos de / plata que importaron, / dio recibo Sebastián de Aran / da en 16 de junio de 1710. 1.500 reales".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (1710-1722), 1709, f. 31-32)

Araujo, Juan de. Maestro Sastre.

Aderezo y hechura de Casullas y planetas. 1701.

"Del aderezo de dos casu / llas negras viejas. 16 reales.

Ytt. Setenta y nueve reales, digo / ochenta y tres reales de la he / chura, seda y demás cosas / para hacer dichas casullas y pla / netas, pagados a Juan de Araujo, Maestro / sastre".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (*1700-1709*), 1701, f. 30.)*

Bernardo, Juan. Maestro botonero.

Aderezo y hechura de las borlas de la Manga rica. 1717.

"Yt. Cuarenta y cinco reales pagados / a Juan Bernardo, Maestro //[35] Botonero, por la hechura y a / derezo de las borlas de la man / ga rica. 45 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), 1717, f. 34-35)*

Muletilla para el Terno blanco, borlas y botones. 1722

"Yt. De cuatro muletillas / de oro y seda para el Ter / no blanco de tela //[41] se pagaron a Juan Ber / nardo, Maestro botonero. 4 reales.

Yt. En 26 de febrero de 1721, se / compraron veinticua / tro varas de Colonia de / Francia, para siete cín / gulos que costaron a veinte / y dos cuartos todas. 62 reales y cuatro maravedís.

Yt. Siete reales y medio paga / dos a Juan Bernardo de los / botones y borlas que echó / a dichos cíngulos. 7 reales y medio".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), 1722, f. 40-41)*

Botones y borlas para cíngulos. 1725

"De veinticuatro varas y media de / Colonia, compradas por mano de don Antonio / Casimiro, Cura de esta iglesia, para siete cín / gulos, a cinco reales vara y veintiún maravedís / de botones y borlas, según recibo de Juan / Bernardo, y por todo ciento y cuarenta / y tres reales y medio. 143 reales y medio".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (*1724-1734*), 1725, f. 29)*

Bernardo, Juan y **Francisco, Juan**. Maestro botonero y Maestro sastre.

Terno nuevo. 1717.

"De ocho varas de Damasco / blanco para un Terno a veinte / y cinco reales vara. 200 reales.

De la hechura de dicho terno / y aderezar la capa negra / de terciopelo, se pagó a Juan Francisco, Maestro de Sastre, / sesenta y cuatro reales. 64 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), 1717, f. 35)*

Bernardo, Juan y **Franco, Juan**. Maestro botonero y Maestro sastre.

Hechuras y aderezo de la Manga rica. 1714.

"De dos varas de flueco de / oro fino para la Manga rica, / y cordón y bolas para la / parte de arriba en que entró / seis onzas y media de oro fino / a precio de veintiocho reales. 182 reales.

De dos onzas y media de seda / que entró en dicha obra a precio / de seis reales y medio. 16 reales y medio.

De la hechura de dicha obra se / pagó a Juan Bernardo se sen / ta reales, de que dio recibo a fol. 43. 60 reales.

De tres cuartas de Tafetán / para viso a la Manga. 5 reales con 22 maravedís.

De pegar el flueco nuevo a la / Manga y recorrer otros fon / tales, se pagó a Juan Franco doce reales. 12 reales".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (1710-1722*), 1714, f. 26)*

Manga nueva de terciopelo negro. 1725.

"Parece que por orden de don Antonio Ca / simiro, Cura y Beneficiado de esta iglesia / se ha hecho en ella una Manga negra de terciopelo / negro que ha tenido la cuenta siguiente:

Primeramente de cinco / varas de terciopelo negro, a cuarenta y //[29] seis reales. 230 reales.

Yt. De diecisiete varas de galón fino / de oro, para guarnecerle que pesó / trece onzas a precio de doce reales y medio de plata. 304 reales con 24 maravedís.

De tres varas de Gante para forro a reales. 15 reales.

De fleco, seda, oro, cordón, borlas / y hechuras. 56 reales con 17 maravedís.

De la hechura de dicha Manga. 18 reales.

Monta lo gastado en dicha Manga seis / cientos ochenta y cuatro reales y veinte / nueve maravedís, constó de recibo de Juan Ber / nardo y Juan Franco, a fol. 41 del libro / de Mayordomía y consultada esta partida / con su Ilma. el Arzobispo mi Sr., mediante no / haber precedido licencia para ella mandó / que por ahora y sin que sirva de ejemplar / se abonen todas las partidas, de esta clase y / que se le notifique a los mayordomos y demás / de las fábricas de esta ciudad no ejecuten / obra, ornamento sin gasto particular que / exceda de veinte ducados en apercibi / miento, que el que se hiciese sin que / se de mandato de visita o licencia de / día o juzgado, no se abonará y será de / cuenta y riesgo del que lo ejecute. 684 reales con 29 maravedís".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (1724-1734*), 1725, f. 29-30)*

Aderezo de ornamentos y rehacer las mangas negra y encarnada. 1725.

"Ytt. De recoser toda la ropa de / esta iglesia, desbaratar y volver a ha / cer las mangas negra y encarnada / viejas, para que se compraron ocho haces / de holandilla y dos de plata y otras cosas, / que por menos se expresan con sepa / ración en la forma siguiente:

Primeramente de ocho varas de holan / dilla y dos de plata. 30 reales.

De siete varas de Gante para dos fundas / para dos mangas a cuatro reales y medio vara. 31 reales con 17 maravedís.

De dos varas de fleco negro y oro para / la manga negra y otras dos de oro y / seda de cochinilla para la encarnada, / con borlas y cordón, y otras dos varas / de fleco negro para el corporal de la / Capa encarnada. 140 reales.

Del trabajo del Maestro Juan Franco / y cuatro oficiales que se ocuparon cinco días. 120 reales.

De media vara de Damasco de cochini / lla, para dicha manga. 14 reales.

De seda y hilo para coser dicha ropa. 16 reales.

De una badana para la funda. 6 reales.

Monta lo gastado en dicho aderezo //[33] de ornamentos trescientos y / cincuenta y siete reales y medio, dieron re / cibos dichos Juan Bernardo y Juan / Franco, a fol. 41 vuelto del libro de Mayordomía. 357 reales y medio".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (1724-1734*), 1725, f. 32-33)*

Cañete, Francisco y **Reina, Francisco de.** Maestro botonero y Maestro sastre.

Terno blanco. 1750.

"En virtud del mandato / 2º de la visita pasada / se hizo un terno blanco de / tela que se compone de //[49] Capa, Casulla, Dalmáticas, / Toalla, Manga, Paño de Púlpito, / Frontal y Viso, en que / según partidas a fol. 36 y 38 del Libro / de Mayordomía, firmadas del Licenciado / Don Joseph de Maqueda Colorado, / Vicario Eclesiástico de esta ciudad / y de Francisco Reina, Maestro sastre, / parece gastado lo siguiente:

Primeramente siete mil / cuatrocientos sesenta y tres / reales y die maravedís, los 7.341 reales y 6 / maravedís de 52 varas de tela / de oro de París a nueve pzos. / y tres reales de plata vara. / 62 reales y 4 maravedís derechos de saca y / despacho y los 60 reales del porte y / detención de la persona que / lo trajo, dio recibo Don Juan / Pedro de Casanova en 16 //[50] de enero de 1750. 7.46 reales con 10 maravedís.

Ytt. De treinta varas de tafe / tán doble blanco para forros / a doce reales. 60 reales.

De treinta varas de Gante, / para entretelas a cinco reales / vara. 150 reales.

De seis varas de Esterlín / a dos de plata. 22 reales y 20 maravedís.

De sesenta y cuatro onzas / y cuatro adarmes de Galón / de oro fino a trece reales / de plata onza. 1.816 reales con 32 maravedís.

De once onzas y dos adar / mes y medio de Galón Sa / lomónico de oro fino con / ojuela para la manga a pre / cio de diez y siete y medio / de plata onza. 67 reales y 17 maravedís.

De cincuenta y dos varas / de cinta de hilo para el / frontal y manga, y siete //[51] varas de ribete para la / Capa. 13 reales y cuatro maravedís.

Al Maestro sastre por las / hechuras. 165 reales.

De doce varas de bayeta / para fundas de dicho Terno. 84 reales.

Montan las dichas partidas / diez mil cuatrocientos y / cuarenta y dos reales y quince / maravedís. 10.442 reales y 15 maravedís".

Yt. Un mil seiscientos y / cincuenta reales pagados a / Francisco Cañete, Maestro botonero, / los mismos en el que con el / susodicho se ajustó hacer / dieciséis alamares con / ocho muletillas para las mangas / de las dalmáticas de dicho terno / de tela, tres cordones / con sus borlas para los manípulos, / tres remates para la cogulla //[52] de la Capa, un cordón con / dos borlas con sus cordones / para los collares, doce varas / y tercia de flueco ancho de / hilo de oro para el frontal, / paño de púlpito y toalla, cuatro borlas grandes con sus mu / letillas para la manga, un / juego de borlas catedrales / para las dalmáticas, remates / para la bolsa de corporales / y un fiador para la casulla, / incluso seda, hilo y / demás necesario. Dio recibo / a fol. 38 del libro de Mayordomía. 1.650 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 446 (*1753-1759*), 1750, f. 49-51)*

Carmona, Juan de. Mercader de telas y alfombras.

Alfombra nueva para esta iglesia. 1704.

"De una alfombra nueva que se compró / para esta iglesia por no tenerla, / seiscientos reales, constó de recibo de Juan de / Carmona en 27 de mayo de 1704 / que se rubricó y abonan. 600 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (*1700-1709*), 1704, f. 31.)*

Clavijo, Juan. Maestro sastre.

Aderezo de casullas. 1704.

"Primeramente de aderezar unas / casullas negras porque se pagaron / a Juan Clavijo, veinticuatro reales. 24 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (*1700-1709*), 1704, f. 26.)*

Díaz, Francisco. Maestro de Sastre.

Aderezo y realización de nuevos ornamentos.1709.

"Primeramente ciento y treinta / digo ciento y siete reales y medio que / costaron dos varas de terciopelo / carmesí que se trajeron de Toledo, / para dos Estolas y tres Manípulos, / a cincuenta y tres reales vara, y real y / medio de porte. 107 reales y medio.

Diecinueve reales de media vara de / Felpa Carmesí para remendar el / Terno encarnado. 19 reales y medio.

Veinte reales y ocho maravedís de tres va / ras de tafetán verde para una / Toalla de hombros, a seis reales y tres / cuartillos cada una. 20 reales y 8 maravedís.

Veintinueve reales y ocho maravedís / de seis varas y media de lienzo / crudo para la funda del fron / tal digo para aderezarlo. 29 reales 8 maravedís.

Veintiséis reales y ocho maravedís / de siete varas de bayeta para / la funda de dicho frontal y aderezar / otra, a tres reales y tres cuartillos vara. 26 reales y ocho maravedís. //[20]

Doce reales de vara y media de Ta / fetán de Cochinilla a ocho para / echar al fleco. 12 reales.

Un real y catorce maravedís digo / ocho reales de ochocientas y cincuenta / tachuelas, a ocho cuartos cada / ciento para olanarlo. 8 reales.

Tres reales y ocho maravedís de dos adar / mes de oro para aderezar el Fron / tal blanco. 3 reales y 8 maravedís.

Siete reales y medio de vara y media de / holandilla a cinco, para la ce / nefa de dicho Frontal y aderezar / la del Encarnado. 7 reales y medio.

Cinco reales y medio de una onza de / para aderezar dichos fontales. 5 reales y medio.

Cinco reales de cinco onzas de hilo. 5 reales.

Una onza de hilo de oro para la / cenefa del Frontal negro, cinco reales. 5 reales.

Sesenta y siete reales y medio / de dos onzas y media de galón / cillo fino para guarnecer las dos / Estolas y tres Manípulos de tercio / pelo, a treinta reales digo a vein / te y siete reales onza. 67 reales y medio.

Siete reales de dos varas de lienzo / encarnado para el forro. 7 reales.

Tres reales de media onza de seda de / Cochinilla. 3 reales.

Ciento y dieciocho reales de las he / churas y aderezos de un Frontal / negro, los dos ricos encarnado y / blanco y los ordinarios que to / do consta de declaración en el libro / de Mayordomía a fol. 66 fir //[21] *mada por Francisco Díaz, Maestro / de Sastre. 118 reales.*

Para recorres todos los ornamentos / de la iglesia se compró vara y media de / Damasco con el presente, treinta y dos reales. 32 reales.

Seis reales y veintiséis maravedís de una / vara de Tafetán celeste para fo / rro de una estola del Sagrario. 6 reales 26 maravedís.

Veintiocho reales de una cuar / ta de tela para una bolsa de la Ca / pa en que se lleva el Santísimo encubierto. 28 reales.

Ciento y diez reales de diez varas de / Paño, a once, para las Opas. 110 reales.

Treinta y siete reales y medio de cin / co cíngulos, a siete reales y medio. 37 reales y medio.

Sesenta y dos reales de Galón Fleco / y hechuras de las dos bolsas del / Sagrario, por mano de Don Juan / Tamariz, cura. 62 reales.

Diecinueve reales de media vara / de Felpa encarnada para aderezar / el Terno encarnado ordinario. 19 reales.

Cinco reales de tundir el paño de las / Opas. 5 reales.

Ciento y quince reales para vein / te varas de bayeta de Anteque / ra, para cortinas, a cinco reales / y medio vara, y cinco del porte. 115 reales.

Sesenta y cinco reales y medio de otras / once varas de bayeta de di / cho precio y el porte, para otras dos cor / tinas de ventanas. 65 reales y medio.

Ciento setenta y cuatro reales / de aderezar de sastrería y bor / dado el Terno rico encarnado. 174 reales. //[22]

Treinta y cinco reales de diez varas de / Lienzo para las Dalmáticas. 35 reales.

Veintidós reales de trece adarmes / de hilo de oro para dicho Terno. 22 reales.

Quince reales de seda para dicho Terno. 15 reales.

Tres cuartas de holandilla para / zurcir la tela de la Capa. 3 reales con 26 maravedís.

Tres reales de aderezar dos Estolas. 3 reales.

Tres reales y veinticuatro maravedís / de holandilla para sus forros. 3 reales y 24 maravedís.

Un real y ocho maravedís de seda y / listón para las estolas y manípulos. 1 real y 8 maravedís.

Veinticuatro reales de adere / zar la Capa encarnada ordinaria. 24 reales.

Cinco reales y ocho maravedís de hilo / de oro y seda, para la dicha Capa. 5 reales y 8 maravedís.

Un real de aderezar la bolsa de / Corporales. 1 real.

Cuatro reales y medio de una cuarta / de tafetán y hacer dos toallas. 4 reales y medio.

Doce reales y medio de dos onzas de / hilo de oro falso para fleco a las / dichas toallas. 12 reales y medio.

Ocho reales de la hechura del fle / co y aderezar una bolsa de / corporales y estola del sagrario. 8 reales.

Doce reales de aderezar dos es / tolas, tres manípulos y tres / casullas bancas. 12 reales.

Dos reales y veintiséis maravedís / de seda y holandilla para ellas. 2 reales 26 maravedís.

Cuarenta reales y diecisiete / maravedís de aderezar el paño de / Púlpito y recados para él. 40 reales y 17 maravedís.

Cincuenta y cuatro reales //[23] de aderezar dos Dalmáticas / encarnadas bordadas. 54 reales.

Seis reales y veinticuatro maravedís / de la seda que se gastó en ellas. 6 reales y 24 maravedís.

Veintitrés reales de tres varas / de bocadillo para las mangas para dos / Albas, hilo y hechuras. 23 reales.

Veintitrés reales y ocho maravedís de / la hechura de seis cortinas y / vara y media de lienzo para ellas. 23 reales y 8 maravedís.

Seis reales de tres onzas de hilo / para coserlas y una libra de tra / lla para poner las aldabillas. 6 reales.

Veinticinco reales de las he / churas de tres Opas, hilo y cor / chetas para los cuellos. 25 reales.

Cuarenta y ocho reales de com / poner el Terno morado, capa / dalmáticas y planetas y tres casu / llas con sus estolas y maní / pulos. 48 reales.

Ocho reales y cuartillo de la seda / que se gastó en dicho Terno. 8 reales.

Ciento y cinco reales de veinte y / cinco varas de lienzo para fo / rrar todo el dicho Terno. 105 reales.

Vale este descargo un mil / seiscientos quince reales y un maravedí, que / constan de partidas por menor en el li / bro de Mayordomía desde fol. 68 a 70, / firmado del dicho Francisco Díaz, Maestro de / Sastre, que se abonan y por ellos. 1.615 reales y un maravedí.

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (*1700-1709*), 1709, f. 19-23.)*

Francisco, Juan y **Bernardo, Juan**. Maestro sastre y Maestro botonero.

Terno nuevo. 1717.

"De ocho varas de Damasco / blanco para un Terno a veinte / y cinco reales vara. 200 reales.

De la hechura de dicho terno / y aderezar la capa negra / de terciopelo, se pagó a Juan Francisco, Maestro de Sastre, / sesenta y cuatro reales. 64 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), 1717, f. 35)*

Franco, Juan. Maestro de sastre.

Terno de damasco blanco y dorado. 1725.

"En virtud del mandato segundo de la / visita celebrada en esta ciudad por / el Sr. Don Andrés Masturcio de / Cerda, se ha hecho en esta iglesia un Ter / no de damasco blanco y dorado en que / se ha gastado lo siguiente:

Primeramente de treinta varas de / Damasco a ochenta y siete reales vara del que / se hizo Capa, Casulla, Dalmática, Esto / las y Manípulos. 810 reales.

De setenta onzas de Galón falso, a dos / de plata. 262 reales con 17 maravedís.

De veintidós varas de holandilla / rosada a cuatro reales. 88 reales.

Del porte de traerlo de Sevilla. 5 reales.

De catorce varas de Gante para entre / telas, a seis reales. 6 reales. //[27]

De la hechura y seda de las borlas / y cordones para las Dalmáticas. 25 reales y 13 maravedís.

De una vara de Damasco morado para Estola. 28 reales.

De vara y cuarta de Tafetán doblete de / cochinilla para forrar la bolsa de cor / porales y paño de cáliz. 10 reales.

De cinco varas y cuarta de Colonia pa / ra lazos a dicho terno. 13 reales y cuatro maravedís.

Ytt. Ciento y cincuenta reales pagados a / Juan Franco, Maestro de Sastre, los 80 reales por / la hechura de Dalmática, estola y / manípulo, 35 por la casulla, estola, maní / pulo, bolsa y paño de cáliz y los 35 res / tantes por la capa y estola del Bap / tisterio.

Monta lo gastado en dicho Terno en / la forma referida un mil cuatrocientos y / setenta y seis reales y cuatro maravedís, constó de / recibo firmado de don Antonio Casimiro, Cu / ra de esta iglesia, y Juan Franco, Maestro / Sastre, a fol. 40 del libro de Mayordomía. 1.476 reales y 4 maravedís".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (1724-1734*), 1725, f. 26-27)*

Cuatro casullas de damasco blanco dorado. 1725.

"En virtud de orden de dicho Be / neficiado (don Antonio Casimiro) se hicieron en esta iglesia / cuatro casullas, estolas y manípulos de / Damasco blanco dorado, paños y bolsas / en que se gastó lo siguiente:

Primeramente de veintiséis varas de / Damasco blanco y dorado a veinte / seis reales vara. 676 reales.

De la conducción. 5 reales y dos maravedís.

De veinte varas de holandilla rosada / para forrar, a tres reales y medio la vara. 70 reales.

De ocho varas de Gante para entre / telas, a 4 reales y medio la vara. 38 reales.

De cuatro varas de tafetán doble ro / sado para los paños y bolsas, a ocho reales y medio. 34 reales.

De ocho cartones para las bolsas. 15 reales.

De ciento y dos varas de Galón entre / fino para guarnición, que pesó cuarenta / y seis onzas y media, a siete reales onza. 325 reales con 17 maravedís.

Yt. Noventa reales de la hechura. 90 reales.

Monta lo gastado en dichas cuatro / casullas un mil doscientos y cincuenta reales / y medio. Constó de recibo de Don Antonio / Casimiro Beneficiado de dicha iglesia y / de Juan Franco, Maestro sastre, a fol. 41 del / libro de Mayordomía, cuyo abono se / hace en virtud de la orden. 1.250 reales y medio".

"Yt. Trescientos treinta y un reales y medio paga / dos por sesenta varas de galón para la manga / negra vieja y de aderezar diferen / tes ornamentos, según recibo de Juan Franco / a dicho folio. 331 reales y medio".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (1724-1734*), 1725, f. 31-32)*

Reparos de ornamentos. 1725.

"Yt. Noventa y cuatro reales de dos tercias de / persiana para dos Capillos, al relicario / del altar mayor y otro del Sagrario, que / costaron cincuenta reales. Dos tercias de / Tafetán de cochinilla para forro, cinco reales. / De tres varas de galón de oro fino para / guarnecerlos que pesó catorce adarmes a ra / zón de real y medio cada uno. Cuatro varas / de listón encarnado para visos, y el resto / de la hechura de ambos y desbaratar el / del viso del vaso del óleo y volverlo //[34] *a hacer, dio recibo Juan Franco, / Maestro sastre de esta ciudad, se abonan. 94 reales".*

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (1724-1734*), 1725, f. 33-34)*

Franco, Juan y **Bernardo, Juan**. Maestro sastre y Maestro botonero.

Hechuras y aderezo de la Manga rica. 1714.

"De dos varas de flueco de / oro fino para la Manga rica, / y cordón y bolas para la / parte de arriba en que entró / seis onzas y media de oro fino / a precio de veintiocho reales. 182 reales.

De dos onzas y media de seda / que entró en dicha obra a precio / de seis reales y medio. 16 reales y medio.

De la hechura de dicha obra se / pagó a Juan Bernardo se sen / ta reales, de que dio recibo a fol. 43. 60 reales.

De tres cuartas de Tafetán / para viso a la Manga. 5 reales con 22 maravedís.

De pegar el flueco nuevo a la / Manga y recorrer otros fon / tales, se pagó a Juan Franco doce reales. 12 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), 1714, f. 26)*

Manga nueva de terciopelo negro. 1725.

"Parece que por orden de don Antonio Ca / simiro, Cura y Beneficiado de esta iglesia / se ha hecho en ella una Manga negra de terciopelo / negro que ha tenido la cuenta siguiente:

Primeramente de cinco / varas de terciopelo negro, a cuarenta y //[29] seis reales. 230 reales.

Yt. De diecisiete varas de galón fino / de oro, para guarnecerle que pesó / trece onzas a precio de doce reales y medio de plata. 304 reales con 24 maravedís.

De tres varas de Gante para forro a reales. 15 reales.

De fleco, seda, oro, cordón, borlas / y hechuras. 56 reales con 17 maravedís.

De la hechura de dicha Manga. 18 reales.

Monta lo gastado en dicha Manga seis / cientos ochenta y cuatro reales y veinte / nueve maravedís, constó de recibo de Juan Ber / nardo y Juan Franco, a fol. 41 del libro / de Mayordomía y consultada esta partida / con su Ilma. el Arzobispo mi Sr., mediante no / haber precedido licencia para ella mandó / que por ahora y sin que sirva de ejemplar / se abonen todas las partidas, de esta clase y / que se le notifique a los mayordomos y demás / de las fábricas de esta ciudad no ejecuten / obra, ornamento sin gasto particular que / exceda de veinte ducados en apercibi / miento, que el que se hiciese sin que / se de mandato de visita o licencia de / día o juzgado, no se abonará y será de / cuenta y riesgo del que lo ejecute. 684 reales con 29 maravedís".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (*1724-1734*), 1725, f. 29-30)*

Aderezo de ornamentos y rehacer las mangas negra y encarnada. 1725.

"Ytt. De recoser toda la ropa de / esta iglesia, desbaratar y volver a ha / cer las mangas negra y encarnada / viejas, para que se compraron ocho haces / de holandilla y dos de plata y otras cosas, / que por menos se expresan con sepa / ración en la forma siguiente:

Primeramente de ocho varas de holan / dilla y dos de plata. 30 reales.

De siete varas de Gante para dos fundas / para dos mangas a cuatro reales y medio vara. 31 reales con 17 maravedís.

De dos varas de fleco negro y oro para / la manga negra y otras dos de oro y / seda de cochinilla para la encarnada, / con borlas y cordón, y otras dos varas / de fleco negro para el corporal de la / Capa encarnada. 140 reales.

Del trabajo del Maestro Juan Franco / y cuatro oficiales que se ocuparon cinco días. 120 reales.

De media vara de Damasco de cochini / lla, para dicha manga. 14 reales.

De seda y hilo para coser dicha ropa. 16 reales.

De una badana para la funda. 6 reales.

Monta lo gastado en dicho aderezo //[33] de ornamentos trescientos y / cincuenta y siete reales

y medio, dieron re / cibos dichos Juan Bernardo y Juan / Franco, a fol. 41 vuelto del libro de Mayordomía. 357 reales y medio".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (1724-1734), 1725, f. 32-33)

Fuente Fernández, Juan de la. Mercader de telas de Córdoba.

Telas para ornamentos. 1699.

"Ytt. De cincuenta y seis varas / de Damasco Carmesí Blanco / para Casullas y capas a precio / cada una a veintiocho reales de vellón a / justado en Córdoba por Don / Cristóbal Salvador del Casti / llo, sacristán mayor, con Don / Juan de la Fuente Fernán / dez, a cuyo respecto importa / mil quinientos sesenta y o / cho reales que se abonan y por ellos. 1.568 reales.

Ytt. Diez varas de Da / masco blanco y aviteado para / una capa, comprado al dicho mer / cader a veinticinco reales va / ra, importó doscientos cincuenta / reales de vellón que se abonan y por ellos. 250 reales.

Ytt. Dieciocho reales que se / pagaron por el porte de dicho / Damasco, del ordinario de / Córdoba. 18 reales.

Ytt. De vara y media de lienzo / crudo en que se trajo envuelto. //[35]

Ytt. De los portes de los curas / para el ajuste de dicho Da / masco / ciento y dos reales. 102 reales.

De ciento sesenta y ocho / varas de Galón de oro / fino de Milán, que pesaron o / chenta y cinco onzas y seis / reales y medio de plata, a quince reales / cada una, importaron / un mil doscientos y ochenta / y siete reales y cuartillo, que se abonan / y por ellos. 1.287 reales y un cuartillo".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (1700-1709), 1699, f. 34-35.)

Gil de Reina, Francisco. Maestro sastre de esta iglesia.

Opas nuevas para los Mozos de coro. 1742.

"Primeramente trescientos y tre / inta reales que costaron diez y o / cho varas y tercia de Paño / encarnado a precio de diez y ocho //[52] reales vara que se compraron por / mano de Francisco Gil de Reina, / Maestro sastre de esta iglesia, de que / se hicieron cuatro Opas para / los Mozos de Choro y dos Paños / para las camas de visita, y una / vara que sobró se reservó para / remendar las Opas viejas. / Consta de recibo en más can / tidad del dicho Maestro. 330 reales.

Yt. Ciento treinta y tres / reales y cuartillo que se gastaron / en 15 de Noviembre de 1742, por / ocho varas de bayeta fina / negra, a nueve reales, de que se hi / cieron dos Sotanas a los Sa / cristanes menores. 11 reales y un cuarto por / tres varas de holandilla para / forro de dichas sotanas y los cinco / cuenta restante se les dieron / al dicho Maestro sastre por las / hechuras de dichas cuatro //[53] Opas y dos sotanas, incluso / el costo de corchetas, seda y unos / sombreros viejos para la arma / dura de los cuellos, consta del / citado recibo. 130 reales y 8 maravedís.

Yt. Sesenta y siete reales. Los / 26 que se pagaron por el flueco, su / hechura, hilo y apuntación de los / dos Paños de las camas de Vi / sita, y los cincuenta y uno res / tantes, se le dieron al dicho Maestro / sastre por diferentes aderezos que / lo necesitaban las sotanas de los / sacristanes menores y Opas / de los Mozos de Choro, in / clusa una Chupa de Damas / co usada, que se compró de / lance para remendar las casu / llas viejas. Consta del citado / recibo. 67 reales.

Yt. Quinientos ocho reales y me / dio que se gastaron por mano //[54] del dicho Maestro sastre, los do / scientos veinticuatro por / ocho varas de Damasco o tela / tamizada a veinte y ocho reales / vara, de que se hicieron dos Dal / máticas blancas para los Mozos / de Choro. 57 reales con 17 maravedís de cuarenta / y seis varas de Galón de seda / dorado para guarnecerlas, a real / y cuartillo. 16 reales de cuatro va / ras de Gante para entretelas / a cuatro reales. 2 reales de media vara / de Esterlín. 22 reales por los Cor / dones y Borlas para dichas Dal / máticas. 20 reales se le dieron al dicho / Maestro por sus hechuras y los / 125 restantes que costaron / seis cíngulos, los tres blan / cos y negros, incluso el costo / de una libra de seda que / y sus hechuras.

Constó de el / citado recibo. 508 reales con 17 maravedís. //[55]".

Yt. De veinte reales que se le pagaron / a dicho Maestro sastre por diferentes / aderezos que hizo a la ropa / de la Sacristía y Casullas viejas. 20 reales".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 445 (1743-1749), 1744, f. 51-55)

Herrera, Sebastián de y **Bermudo, Juan**, Maestro sastre y Maestro botonero.

Ocho almohadas de terciopelo morado. 1723.

"En virtud del mandato nº 5 de la visita / pasada se hicieron en esta iglesia ocho / almohadas de terciopelo morado en que / se ha gastado lo siguiente:

Primeramente de diez varas de ter / ciopelo a sesenta reales vara. 600 reales.

De diez varas de Damasco morado / a treinta reales vara. 300 reales.

Yt. De treinta y seis varas de / Galón fino de plata para guarnecerlas / que pesó catorce onzas y media, a veinte / dos reales y media la onza. 326 reales y ocho maravedís.

Quince varas de holandilla para / forrarlas, a cuatro reales. 60 reales.

De diez varas y media de Gante para / fundas, a seis reales vara. 63 reales.

De la hechura de dieciséis borlas / con plata y seda. 240 reales.

Yt. De cordones de seda. 7 reales y 17 maravedís.

Yt. A Sebastián de Herrera, Maestro sastre / por la hechura. 64 reales.

Monta lo gastado en hacer dichas al / mohadas, un mil seiscientos y sesenta reales y / veinticinco maravedís consta de recibo de Sebastián de / Herrera y Juan Bermudo, Maestro sastre / y Botonero en 8 de mayo de 1723".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (1724-1734), 1725, f. 28)

Leonardo Gaitán, Juan. Maestro botonero, Maestro pasamanero.

Ocho cíngulos blancos y rosados. 1742

"Yt. Ciento dieciséis reales que / se le pagaron a Juan Leonardo / Gaitán, Maestro botonero, por / ocho cíngulos blancos y rosados / que hizo para esta iglesia. / Incluye libra y media de seda / que pesaron y su hechura. 116 reales."

(AP Santa María). LCF de Santiago nº 445 (1743-1749), 1744, f. 55)

Leonardo, Juan y **Reina, Francisco de**. Maestro pasamanero y Maestro sastre.

Terno de damasco cochinilla. 1747.

"Primeramente dos mil cien / to y ochenta y un reales y doce / maravedís que constan por par / tidas a fol. 37 del citado / libro de Mayordomía ha / verse pagado los diez y / siete de ellos a Juan Leonardo, / Maestro pasamanero / del resto del trabajo / del Terno de Damas / co cochinilla que se expresa //[54] en la cuenta de comisión / y consta de su recibo. 1.834 reales y 22 maravedís impor / te de setenta onzas y / nueve adarmes de / guarnición de oro a precio / de veintiséis reales onza para el / Terno rico. 9 reales y 24 maravedís / de cinco adarmes y medio / de galón angosto de oro / para las cruces de maní / pulos y estolas a precio / de quince cuartas adarme. / 140 reales que se pagaron al / Maestro de sastre, por la / hechura de dicho Terno, / que se compone de Casulla, / Dalmáticas, Collares, Esto / las y Manípulos y dos / Capas. Ciento treinta y //[55] seis reales de cuatro onzas / de hilo de oro a precio de / treinta y dos reales para / el flueco de la Manga / morada, inclusos 8 reales de / su hechura, y los 44 reales restantes / que se pagaron / a Francisco de Reina, / Maestro de sastre / por la hechura de dicha / manga, y de los capillos / para los copones, toallas / de tela blanca y otros / adovios de la ropa / de la Sacristía".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 445 (1743-1749), 1747, f. 53-55)

López, Alonso, Maestro sastre.

Opas para los mozos de coro. 1699.

"Ytt. Siete varas y media de paño / para las opas de los mozos de / Choro, a veinticuatro reales / vara. 168 reales.

Por el porte, seis reales. 6 reales.

Ytt. Veintiún reales por las / hechuras pagados a Alonso / López. 21 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (*1700-1709*), 1699, f. 43.)*

Mandatos de visita 1710

Nuevos ornamentos

"Mandato nº 2. Que se haga un terno negro de terciopelo como / por mandato quinto de la visita pasada está ordenado / y que se ejecute dentro de ocho meses".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), Mandatos de Visita de 1710, s/f.)*

Mandatos de visita de 1725

Nuevos ornamentos

"Nº 2. Que el mayordomo de esta Fábrica haga una Muceta de Damasco / blanco con galón de oro, para las salidas del Santísimo a los enfer / mos".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (*1724-1734*), Mandatos de Visita de 1725, s/f)*

Mandatos de Visita de 1734

Nuevos ornamentos

"Nº 2 … Y así mismo en el término de dos meses / hará un frontal de damasco negro y tres Albas de Bre / taña con tres órdenes de encajes para los días de segunda / clase, y celará que dicha obra se continúe sin interrupción / y como es debido y facilitará que dichos ornamentos se costeen / con la mayor brevedad y comodidad que se pueda".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (*1724-1734*), Mandatos de Visita de 1734, s/f.)*

Mandatos de visita de 1747

Cuatro casullas negras de tafetán y un Terno blanco

"Mandato nº 2. Que el Mayordomo luego que puedan haga se hagan cua / tro casullas negras de tafetán guarnecidas… y que se haga / un Terno blanco de Damasco…".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 445 (*1743-1749*), Mandatos de Visita de 1747, s/f.)*

Mujer de Diego Álvarez. Costurera o sastra

Aderezo de Albas. 1704.

"De aderezar otras Albas se pagaron / a la Mujer de Diego Álvarez, 10 reales. 10 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (*1700-1709*), 1704, f. 32.)*

Mujer de Diego Ruiz, Costurera o sastra.

Hechura e hilos de dos sobrepellices. 1699.

"Primeramente siete varas y cuar / ta de crea fina de la ancha / para una sobrepelliz para Gregorio / de Salcedo a cinco reales y medio. 38 reales 24 maravedís.

De la hechura e hilo se le / pagó a la mujer de Diego Ruiz / diecisiete reales. 17 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (*1700-1709*), 1699, f. 40.)*

Muñoz, Juan José. Mercader de telas.

Telas para ornamentos, capas y planetas.1701.

> *"De veinte y una varas / de tafetán doble negro / a precio de doce reales la vara para / dos Capas y dos Planetas / montan doscientos / y cincuenta y dos reales, constó de / recibo de Juan José Mu / ñoz, en 13 de junio de 1701 / que se rubricó y abonan. 252 reales".*

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (*1700-1709*), 1701, f. 30.)*

Ostos, Joseph de, Maestro sastre.

Aderezo de casullas. 1704.

> *"Ytt. Treinta y dos reales y medio pa / gados a Joseph de Ostos por el adere / zo de las Capas, Casullas y Dal má / ticas. Dio recibo en 15 de noviembre de 1702, que se rubricó. 32 reales y medio".*

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (*1700-1709*), 1704, f. 26.)*

Quirós, Joseph de. Maestro sastre.

Aderezo del escudo para la cortina del Sagrario. 1699.

> *"Del aderezo del escudo para / la cortina del Sagrario, oro / y plata, que se gastó en ella / cien reales, de que dio recibo Joseph / de Quirós en 18 de noviembre de / 1698. 100 reales".*

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (*1700-1709*), 1699, f. 35.)*

Reina, Francisco de. Maestro sastre de esta ciudad.

Aderezo de ornamentos. 1726.

> *"Yt. De recorrer diferentes casullas, / capas y otros ornamentos, como también / desbaratar una casulla encarnada / para aderezar otras dos de los mismo / en que se ocupó tres días Francisco de / Reina, Maestro sastre, con un oficial / inclusa la seda e hilo, se gastaron / treinta y tres reales. 33 reales".*

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (*1724-1734*), Cuentas que se toman a los herederos de don Cristóbal Delgado y Ostos, que fue Mayordomo de esta Fábrica, 1725-1729. Año 1726, f. 30)*

Aderezo de ornamentos. 1730.

> *"Primeramente ciento y / cuarenta y cuatro reales / y siete maravedís, gastados los //[31] treinta y dos en cuatro varas / de tafetán doblete cochini / lla, a ocho reales vara para / paños de cálices, 22 reales 17 maravedís. / De tafetán doble encarnado / de que se compró vara y / media para bolsas de corporales / 10 reales. De vara y tercia de / tafetán doblete verde para / paños de cálices, 22 reales, los / catorce que costó media / vara de damasco morado / para un capillo al copón / del santo Óleo. Tres reales / y medio de media vara de tafe / tán sencillo encarnado / para forro de dicho capillo y / los 4 reales y medio de tres varas / de galón para guarnecerlos. / 3 reales y 24 maravedís de vara y media / de cinta para la llave del / Sagrario, nueve reales de una / vara de tafetán negro //[32] para remendar las casullas. / Cuatro reales de una vara / de holandilla para remendar, / y los 41 reales restantes pagados / a Francisco de Reina, Maestro / de sastre, por aderezar / la ropa de esta iglesia. 144 reales y 7 maravedís".*

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (*1724-1734*), 1730, f. 31-32)*

Aderezo de ornamentos. 1730.

> *"Yt. Cuarenta reales pagados / a Francisco de Reina, Maestro de / sastre, por cuatro días y / medio que estuvo con un o / ficial, remendando la ropa de esta iglesia. 40 reales".*

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (1724-1734*), 1730, f. 33)*

Aderezo de ornamentos. 1733.

f. 36. "Yt. Dieciséis reales / pagados a Francisco de Reina, / Maestro sastre, por dos días / que se ocupó con un oficial / en componer la ropa de / la Sacristía. 16 reales".

f. 39. "Yt. Seis reales de aderezar / distintos ornamentos que se / pagaron a Francisco de Reina / Maestro sastre". /

Yt. Dieciocho reales y medio, / los trece y medio de vara y / media de bayeta morada de / Antequera para remendar / las cortinas de las ven / tanas, a nueve reales la vara, / y los cinco reales pagados a / Francisco de Reina, Maestro sastre, / por el aderezo de dichas cortinas. 18 reales y medio".

f. 40. "Yt. Nueve reales y medio pagados / a Francisco de Reina por / haberse ocupado con un ofi / cial, en aderezar las Dal / máticas de los Mozos de coro. 9 reales y medio".

f. 44. "Yt. Doscientos treinta / y ocho reales, los 198 que //[45] costaron doce varas de / paño encarnado para cuatro so / tanas a los Mozos de coro / a precio de dieciséis reales / y medio vara, y los treinta / reales pagados a Francisco de Reina, / Maestro sastre, por la hechura, / crea y corchetes para el cuello. 238 reales".

(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (1724-1734*), 1733, f. 36, 39-40, 44-45)*

Composición de varios ornamentos y compra de telas. 1750.

"Yt. Sesenta y cuatro reales y / diez maravedís, los 1 reales con 16 maravedís de / componer el terno blanco / viejo de tela; 32 de remen / dar el terno blanco de Damasco //[53] y los 10 reales y 28 maravedís de 1 y ¼ varas / de galoncillo de seda blanca y / componer el paño de la varan / dilla del altar comulgatorio. 64 reales y 10 maravedís.

Yt. Se compuso la capa / negra ordinaria de Damasco / y se le echó cenefa de tafetán / negro, en que se gastaron / ciento y cinco reales y nueve / maravedís. Los 14 reales de dos tercias / de Damasco, 29 reales y 26 maravedís de dos / varas y tres cuartas de tafe / tán negro. 26 reales de seis varas / y media de holandilla, para forros. / 13 y ½ de 13 y ½ varas de Galón / de seda anteada para guarnición, / y los 22 reales de la hechura / y trabajo. 105 reales.

Yt. Trece reales de dieciocho / maravedís, los 6 de dos tercias de //[54] tafetán blanco para un paño / de cáliz. 5 reales y 26 maravedís de dos / tercias de tafetán negro para / otro paño, y el real y veinte y / seis maravedís restantes de media / vara de Crea angosta para / cuellos a las sotanas de los / Mozos de Coro. 13 reales y 18 maravedís.

Yt. Cuarenta y seis reales, / los 7 de seis alamares con / tres muletillas para la Capa / negra, que se compuso. 5 reales de / cordones y botones para / los collares de terno blanco / ordinario. 7 reales de ocho mu / letillas para las mangas de / las dalmáticas, y cordones / para las borlas del terno antiguo / de tela. 7 reales y 26 maravedís de dife / rentes muletillas y cordones / digo y botones, para los cordones //[55] de las Albas. 2 reales de dos / botones para los collares / del terno negro, y los 17 reales y 8 maravedís / de componer las borlas de las / dalmáticas del terno encarnado, / y dos alamares para la bolsa / en que se lleva a S. M. 46 reales.

Yt. Se hicieron cinco Opas / para los Mozos de Coro, en que / se gastaron trecientos noventa / y cinco reales y veinte y / ocho maravedís. Los 363 reales de 16 y medio / varas de paño encarnado / a 22 reales vara. 2 reales y 28 maravedís de / tres cuartas de Crea para los / cuellos, y los 30 reales de la hechura y / cordones. 395 reales y 28 maravedís.

Yt. Quince reales de componer / las Opas viejas, echarles / cuellos y corchetes. 15 reales. //[56]

Yt. Doce reales de componer / el terno blanco ordinario / y casullas blancas. 12 reales.

Yt. Treinta y ocho reales y / dos maravedís. Los 27 reales de una vara / de damasco carmesí. 3 reales y 12 / maravedís de media vara de holan / dilla y una cuarta de Gante, / y los 8 de componer las Ca / sullas de este color. 38 reales y 12 maravedís.

Yt. Once reales de componer / las sotanas de los sacris / tanes y la manga negra ordi / naria. 11 reales.

Yt. Siete reales de media vara / de tafetán morado de que / se hizo un capillo para / un vaso del Santo Óleo, in / clusos 2 reales y medio de la / hechura. 7 reales.

Yt. Trece reales y medio de una //[57] vara de tafetán rosado para / forrar el estolón del Sagrario, / incluso tres reales de la hechura. 13 reales y medio.

Yt. Veintinueve reales y / medio. Los 13 y medio de tres varas / de holandilla negra para componer / las sotanas de los sacristanes, / y los 16 de la composición. 29 reales y medio.

Yt. Doce reales. Los 9 de com / poner las sotanas viejas de / los Mozos de Coro, y ponerles / corchetes, y los 3 de una vara / de cinta para el estolón del / Sagrario. 12 reales.

Vale este descargo de orna / mentos en el tiempo de esta cuenta / trece mil ochocientos y ochenta reales / y ocho maravedís. Constó de los recibos cita / dos y partidas desde fol. 37 a 39 del / libro de Mayordomía firmadas //[58] de Francisco de Reina, Maestro sastre, / que se rubricaron y en su virtud abonan / y por ellos. 13.880 reales y 8 maravedís".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 446 (*1753-1759*), 1750, f. 52-58)*

Casullas de damasco negro. 1755.

"Casullas de Damasco negro. Primeramente se hicieron //[41] con intervención de los / Beneficiados de esta iglesia / cuatro casullas de / Damasco negro con sus / bolsas, y paños de cáliz, / y para completar el terno / de Damasco encarnado / para días de segunda cla / se un frontal, paño / de púlpito, manga, viso / para el altar mayor en / que se gastó lo siguiente:

Por veinticuatro varas / de Damasco negro a vein / te y tres reales. 552 reales.

Por catorce varas de holan / dilla, para forros a cua / tro reales. 56 reales.

Por doce varas de Gante para / las entretelas a cuatro / reales y medio. 54 reales. //[42]

Por cuatro varas de Tafetán / doblete a nueve reales para / forro de los paños de / cáliz. 36 reales.

Por dieciocho varas y / cuarta de Damasco / encarnado a veinte y / siete reales. 492 reales con 26 maravedís.

Por once varas de Gante a / cuatro reales y medio para / forros de frontal, paño / de Púlpito, manga y vi / so. 49 reales con 17 maravedís.

Por tres cuartas de Tafetán / rosado para visos. 6 reales con 17 maravedís.

Por un marco y una onza / de ojuela de oro para la / bras el Galón de la guar / nición de las casullas de / Damasco negro, paño / de púlpito y viso encarnado. 337 reales con 17 maravedís. //[43]

Por la seda que se gastó en hi / lar dicho oro. 102 reales.

Por el tejido de ciento y cinco / varas de Galón que salió de / dicho oro. 142 reales con 17 maravedís.

Por hacer cuatro muletillas / para la manga encarnada / se pagaron al Maestro botone / ro, incluso el trabajo de hilar / el oro, que queda abonado. 24 reales.

Por nueve varas y media de / flueque de oro para el fron / tal, paño de púlpito y manga / que pesaron catorce onzas y / media a dieciocho reales onza. 261 reales.

Por la hechura de dicha ropa / se pagaron al Maestro sastre, ci / ento y cincuenta y un reales, los 90 para / las cuatro casullas negras / con sus manípulos, estolas, / paños y bolsas de cáliz. 20 / por el frontal. 20 por la manga. / Diez y seis por el paño //[44] del púlpito, y los 5 restantes / para el viso. 151 reales.

Importa lo gastado en dicho / ornamentos dos mil doscientos / sesenta y cuatro reales y veinte y / seis maravedís, constó de trece par / tidas a fol. 38 y vuelta del libro / de Mayordomía, firmadas de Francisco / Reina, Maestro sastre de esta ciudad, / en cuya virtud de abonan. 2.264 reales con 26 maravedís.

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 446 (*1753-1759*), 1755, f. 40-44)*

Reina, Francisco de y **Leonardo, Juan**. Maestro sastre y Maestro pasamanero.

Terno de damasco cochinilla. 1747.

> *"Primeramente dos mil cien / to y ochenta y un reales y doce / maravedís que constan por par / tidas a fol. 37 del citado / libro de Mayordomía ha / verse pagado los diez y / siete de ellos a Juan Leonardo, / Maestro pasamanero / del resto del trabajo / del Terno de Damas / co cochinilla que se expresa //[54] en la cuenta de comisión / y consta de su recibo. 1.834 reales y 22 maravedís impor / te de setenta onzas y / nueve adarmes de / guarnición de oro a precio / de veintiséis reales onza para el / Terno rico. 9 reales y 24 maravedís / de cinco adarmes y medio / de galón angosto de oro / para las cruces de maní / pulos y estolas a precio / de quince cuartas adarme. / 140 reales que se pagaron al / Maestro de sastre, por la / hechura de dicho Terno, / que se compone de Casulla, / Dalmáticas, Collares, Esto / las y Manípulos y dos / Capas. Ciento treinta y //[55] seis reales de cuatro onzas / de hilo de oro a precio de / treinta y dos reales para / el flueco de la Manga / morada, inclusos 8 reales de / su hechura, y los 44 reales restantes / que se pagaron / a Francisco de Reina, / Maestro de sastre / por la hechura de dicha / manga, y de los capillos / para los copones, toallas / de tela blanca y otros / adovios de la ropa / de la Sacristía".*

*(AP Santa María). LCF de Santiago nº 445 (*1743-1749*), 1747, f. 53-55)*

Reina, Francisco de y **Cañete, Francisco.** Maestro sastre y Maestro botonero.

Terno blanco. 1750.

> *"En virtud del mandato / 2º de la visita pasada / se hizo un terno blanco de / tela que se compone de //[49] Capa, Casulla, Dalmáticas, / Toalla, Manga, Paño de Púlpito, / Frontal y Viso, en que / según partidas a fol. 36 y 38 del Libro / de Mayordomía, firmadas del Licenciado / Don Joseph de Maqueda Colorado, / Vicario Eclesiástico de esta ciudad / y de Francisco Reina, Maestro sastre, / parece gastado lo siguiente:*
>
> *Primeramente siete mil / cuatrocientos sesenta y tres / reales y die maravedís, los 7.341 reales y 6 / maravedís de 52 varas de tela / de oro de París a nueve pzos. / y tres reales de plata vara. / 62 reales y 4 maravedís derechos de saca y / despacho y los 60 reales del porte y / detención de la persona que / lo trajo, dio recibo Don Juan / Pedro de Casanova en 16 //[50] de enero de 1750. 7.46 reales con 10 maravedís.*
>
> *Ytt. De treinta varas de tafe / tán doble blanco para forros / a doce reales. 60 reales.*
>
> *De treinta varas de Gante, / para entretelas a cinco reales / vara. 150 reales.*
>
> *De seis varas de Esterlín / a dos de plata. 22 reales y 20 maravedís.*
>
> *De sesenta y cuatro onzas / y cuatro adarmes de Galón / de oro fino a trece reales / de plata onza. 1.816 reales con 32 maravedís.*
>
> *De once onzas y dos adar / mes y medio de Galón Sa / lomónico de oro fino con / ojuela para la manga a pre / cio de diez y siete y medio / de plata onza. 67 reales y 17 maravedís.*
>
> *De cincuenta y dos varas / de cinta de hilo para el / frontal y manga, y siete //[51] varas de ribete para la / Capa. 13 reales y cuatro maravedís.*
>
> *Al Maestro sastre por las / hechuras. 165 reales.*
>
> *De doce varas de bayeta / para fundas de dicho Terno. 84 reales.*
>
> *Montan las dichas partidas / diez mil cuatrocientos y / cuarenta y dos reales y quince / maravedís. 10.442 reales y 15 maravedís".*
>
> *Yt. Un mil seiscientos y / cincuenta reales pagados a / Francisco Cañete, Maestro botonero, / los mismos en el que con el / susodicho se ajustó hacer / dieciséis alamares con / ocho muletillas para las mangas / de las dalmáticas de dicho terno / de tela, tres cordones / con sus borlas para los manípulos, / tres remates para la cogulla //[52] de la Capa, un cordón con / dos borlas con sus cordones / para los collares, doce varas / y tercia de flueco ancho de / hilo de oro para el frontal, / paño de púlpito y toalla, cuatro borlas grandes con sus mu / letillas para la manga, un / juego de borlas catedrales / para las dalmáticas, remates / para la bolsa de corporales / y*

un fiador para la casulla, / incluso seda, hilo y / demás necesario. Dio recibo / a fol. 38 del libro de Mayordomía. 1.650 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 446 (*1753-1759*), 1750, f. 48-51)*

Ruiz de Aguilar, Florentina. Costurera.

Remendado de la ropa blanca. 1754-1757.

"A Doña Florentina Ruiz / de Aguilar, costurera, se le / se le pagan cada año cuarenta y / cuatro reales, por los remendados / de la ropa blanca quedaron / abonados en cuenta pasada / hasta todos los Santos de 1754, y en / dicho importe se incluye el hi / lo a dicho respecto importan / los tres años a Santos de 1757, ci / ento y treinta y dos reales de //[50] que dio recibo dicha intere / sada a fol. 43 vuelta del libro de / Mayordomía en cuya virtud se abo / nan. 132 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 446 (*1753-1759*), 1758, f. 50-51)*

Salinas, Joseph y **Villacierbos Joseph**. Mercaderes de telas de Cádiz.

Telas para dos Ternos carmesís. 1743.

"Mandato nº 2. Por el segundo mandato de / Visita antecedente quedó pre / venido que sin dilación se hici / esen dos ternos, el uno de tela / rica carmesí con el galón y Flueco / de oro correspondiente, y el / otro de Damasco también / carmesí, con Galón de oro, / para los días de segunda clase, / en cuya virtud parece que por / mano del Señor Marqués de / Alcántara se contrató en //[56] la ciudad de Cádiz con Joseph / Salinas y Joseph de Villacierbos y / Compañía de nación francesa, / la compra de las expresadas / telas siendo iguales la una / a la otra, que declara el Mayordomo / ser su precio en nueve pesos / y dos reales de plata de a quince / reales, y el Galón y Flueco a tre / inta y cuatro reales de vellón, y por / cuenta de su importe pare / cen pagados al dicho Mercader / y Compañía seis mil reales de vellón / según constó de recibo de 30 / de diciembre de 1743, en la / obligación dicha Compañía / de entregar dicha tela, / galones y fluecos luego que / se trajesen de Francia, a donde / los tenían pedidos, y así / mismo declara dicho Mayordomo / estas en su poder una pieza //[57] de dicha tela que incluye tre / inta y cuatro varas lo que / consentido con su Señoría el Señor Visitador / General, mandó que por ahora se / le acrediten al Mayordomo los ex / presados seis mil reales, siendo res / ponsable de su obligación lo que / falta de tela y guarniciones / para el entero cumplimiento de lo / pactado, y que con la mayor / brevedad se ponga en ejecución la / hechura de ellos con apercibimiento / que cualquiera quiebra o me / nos cabo que se escaba de sa / tisfacer a esta fábrica. 6.000 reales de vellón.

Yt. Ciento y veinte reales que / se le pagaron a Francisco Requejo / por el premio y conducción / de una letra de los expresados / seis mil reales de vellón, para su entrego / en plata contra Cristóbal Rodrí / juez Picón, vecino de la ciudad //[58] de Cádiz y el entrego de ellos, al dicho Joseph Salinas Villacier / bos, comerciante en ella, cons / ta de su recibo de 27 de diciembre / de 1743. 120 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 445 (*1743-1749*), 1744, f. 55-58)*

Torres, Isidro de. Maestro sastre.

Remendar y coser los ornamentos. 1713.

"De remendar y recorrer las Ca / pas y Dalmáticas y Casu / llas, en febrero de 1713, se le pa / garon a Isidro de Torres, treinta y / cuatro reales. 34 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), 1714, f. 23)*

Aderezo de dos frontales del Sagrario. 1717.

"Primeramente de aderezar dos / frontales de tela del Sagrario / y una sobremesa se le pagó / a Isidro de Torres, seis reales / y medio".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), 1717, f. 33)*

Hacer bolsas y remendar ornamentos. 1717.

"A Isidro de Torres, Maestro / Sastre, por hacer las bolsas y / remendar los ornamentos se le pagaron / treinta reales. 30 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), 1717, f. 37)*

Aderezo de varios ornamentos. 1719.

"Yt. Se pagaron catorce reales a / Isidro de Torres, por el tra / bajo de aderezar dos Casu / llas blancas con otra que se des / baratό, estolas y manípu / los, frontal de Nuestra Señora de los / Dolores, y coser la funda / de los blandones. 14 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), 1719, f. 22)*

Aderezo de varios ornamentos. 1720.

"Yt. En 1º de marzo de 1720, / se aderezaron seis ca / sullas blancas, estolas y / manípulos, porque se / pagó a Isidro de Torres, / catorce reales por el trabajo y / seda. 14 reales".

*(AP Santa María). LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), 1722, f. 36)*

Fundas para las sillas del Altar Mayor. 1722.

"Primeramente ocho reales de dos va / danas encarnadas para una / funda de las sillas del al / tar mayor. 8 reales.

Yt. Siete reales de aderezar otras / fundas que se le pagaron a Isidro / de Torres, y hacer la nueva. 7 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 443 (*1710-1722*), 1722, f. 43)*

Vega, Lucía de la. Costurera

Aderezo de bolsas. 1708.

"De aderezar las cuatro bolsas / moradas, cuatro encarnadas y / una blanca y forrarlas, doce reales, / que se pagaron a Doña Lucía de la Vega. 12 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 442 (*1700-1709*), 1708, f. 26.)*

Villacierbos Joseph y **Salinas, Joseph**. Mercaderes de telas de Cádiz.

Telas para dos Ternos carmesís. 1743.

"Mandato nº 2. Por el segundo mandato de / Visita antecedente quedó pre / venido que sin dilación se hici / esen dos ternos, el uno de tela / rica carmesí con el galón y Flueco / de oro correspondiente, y el / otro de Damasco también / carmesí, con Galón de oro, / para los días de segunda clase, / en cuya virtud parece que por / mano del Señor Marqués de / Alcántara se contrató en //[56] la ciudad de Cádiz con Joseph / Salinas y Joseph de Villacierbos y / Compañía de nación francesa, / la compra de las expresadas / telas siendo iguales la una / a la otra, que declara el Mayordomo / ser su precio en nueve pesos / y dos reales de plata de a quince / reales, y el Galón y Flueco a tre / inta y cuatro reales de vellón, y por / cuenta de su importe pare / cen pagados al dicho Mercader / y Compañía seis mil reales de vellón / según constó de recibo de 30 / de diciembre de 1743, en la / obligación dicha Compañía / de entregar dicha tela, / galones y fluecos luego que / se trajesen de Francia, a donde / los tenían pedidos, y así / mismo declara dicho Mayordomo / estas en su poder una pieza //[57] de dicha tela que incluye tre / inta y cuatro varas lo que / consentido con su Señoría el Señor Visitador / General, mandó que por ahora se / le acrediten al Mayordomo los ex / presados seis mil reales, siendo res / ponsable de su obligación lo que / falta de tela y guarniciones / para el entero cumplimiento de lo / pactado, y que con la mayor / brevedad se ponga en ejecución la / hechura de ellos con apercibimiento / que cualquiera quiebra o me / nos cabo que se escaba de sa / tisfacer a esta fábrica. 6.000 reales de vellón.

Yt. Ciento y veinte reales que / se le pagaron a Francisco Requejo / por el premio y conducción / de una letra de los expresados / seis mil reales de vellón, para su entrego / en plata contra Cristóbal Rodrí / juez Picón, vecino de la ciudad //[58] de Cádiz y el entrego de ellos, al dicho Joseph Salinas Villacier / bos, comerciante en ella, cons / ta de su recibo de 27 de diciembre / de 1743. 120 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 445 (*1743-1749*), 1744, f. 55-58)*

Yepes, Antonio de. Maestro botonero.

Poner fleco de hilo de oro en frontales y toalla. 1733.

"Yt. Treinta reales y medio que / costaron tres varas de / tafetán doblete morado / de que se hizo una toalla / de hombros, que se compró / en Córdoba, a nueve reales y / medio la vara y en / dicha cantidad se incluye un / real del porte y otro de la / hechura de dicha toalla y / ponerle el fleco que / tenía, la que se desechó. 30 reales y medio.

Yt. Para que en veinte / de julio de 1733 se //[35] compró vara y tercia de / fleco de hilo de oro fino para / recorrer los dos frontales / ricos, encarnado y blanco / que pesó tres onzas a veinte / y nueve reales cada una que / importan ochenta y siete / reales. 87 reales.

Yt. Nueve reales pagados a Antonio / de Yepes, Maestro botonero, / por la hechura de dicho fleco / y ponerlo. 9 reales".

*(AP Santa María. LCF de Santiago nº 444 (*1724-1734*), 1733, f. 34-35)*

Imágenes



Lám. nº1
Dalmáticas de diversos colores.
Fotografía: Antonio Martín Pradas (AMP), 19 de marzo de 2007.



Lám. nº2
Casullas de diversos colores. (AMP), 19 de marzo de 2007.

TEXTILES Y BORDADOS EN LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS DE LA PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA[1]

TEXTILES AND EMBROIDERY IN THE LITURGICAL ORNAMENTS OF THE PARISH OF SAN JUAN BAUTISTA

Jesús Aguilar Díaz
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

En el presente trabajo se lleva a cabo un análisis y estudio de algunos de los ornamentos textiles y bordados de la parroquia de San Juan Bautista de Écija. Con ello pretendemos dar a conocer tan rico patrimonio y contribuir a su justa puesta en valor y conservación.

PALABRAS CLAVE:

Textiles; Bordados; Ornamentos litúrgicos; Iglesia San Juán; Écija.

ABSTRACT:

This paper analyzes and studies some of the textile and embroidery ornaments from the parísh of San Juan Bautista in Écija. Our aim is to raise awareness of this rich heritage and contribute to its proper aprreciation and preservation.

KEY WORDS:

Textiles; Embroidery; Liturgical ornaments; San Juan Church; Écija.

[1] Mi más sincero agradecimiento a Julio Ojeda, sin el cual este trabajo no hubiera sido posible.

Ha sido una constante hasta la actualidad el infravalorar los bienes textiles pertenecientes a los distintos recintos eclesiásticos ecijanos. No es una excepción el caso de la parroquial que nos ocupa. Dichas realidades patrimoniales no se han tenido en cuenta, de una manera seria, en los diferentes estudios académicos llevados a cabo por los historiadores del arte o investigadores del tema. Por ejemplo en el Catálogo Arqueológico de Sevilla y su provincia se dice simplemente lo siguiente: "Son interesantes un terno completo de raso blanco bordado en sedas de colores, del siglo XVIII. Otro de terciopelo negro con tiras en sedas de colores, pasadas y rehechas; el originario era del siglo XVII",[2] aunque se incluyen varias noticias relacionadas con la ejecución de diversos ornamentos litúrgicos.[3] Por otro lado en la Guía Artística de Sevilla y su provincia ni siquiera se menciona prenda alguna de las conservadas en su interior.[4] Esta pequeña muestra nos indica la inexistente atención en ellos contribuyendo, en este y en otros muchos casos, a la desaparición de numerosas obras. Gran parte de dicho desinterés radica, sobretodo, en la falta de especialistas en la materia en cuestión.

Por tanto el inventario de las mismas supone una herramienta fundamental para su conservación y su puesta en valor. Como apunta Elías Francisco Zaít León: "Los inventarios en general y los parroquiales en particular son una fuente de gran riqueza para el estudio de la Historia, el arte y otras disciplinas académicas. Tienen la utilidad de cuantificar todos los bienes en propiedad o depósito. Además rastrean el curso y evolución en el tiempo de objetos y obras de diversa índole. Son instrumento para reconocernos como Iglesia en el pasado y para proyectarnos en nuestro futuro con las siguientes generaciones cristianas. La Historia no se acaba en nosotros, debemos ser conscientes de ello. Todo continúa y se prolonga en esa marcha que da el tiempo y su medida."[5]

Debemos tener en consideración un inventario realizado en el año 2001 por Gerardo García León donde se contabilizaron doce capas pluviales, cuarenta y siete casullas, treinta y tres dalmáticas, seis frontales, cuatro mangas, nueve paños humerales, seis colgaduras, una bandera y una muceta. Asimismo se especifica la existencia de algún mantel, sobremanteles, catorce albas y se especifica que a todo ello se le sumaba las consabidas estolas, estolones, alzacuellos, manípulos, cíngulos, paños para el cáliz y purificadores.

En la actualidad, gracias al trabajo que se está llevando a cabo para actualizar la realidad patrimonial existente en la iglesia, el cual está prácticamente concluido, hemos advertido, por ejemplo, que el número de algunas prendas como capa pluviales, casullas o dalmáticas se ha reducido de forma considerable. Tras esta labor podemos afirmar que hoy día el templo cuenta con: ocho alzacuellos, diez capas pluviales, una carpeta corporal, veintisiete casullas, ocho colgaduras, veintidós cubre cálices, un cubre cruz parroquial, dieciocho dalmáticas, diecinueve estolas, dos estolones, un frontal de altar, un frontal de púlpito, una manga de cruz parroquial, una manguilla de cruz parroquial, quince manípulos, siete paños humerales y treinta portacorporales.

Por tanto, merced a dicho cometido impulsado por Julio Ojeda, se nos está permitiendo conocer y catalogar todas las piezas textiles que la parroquia posee en la actualidad. Aunque no es nuestro cometido aquí presentar todo el conjunto de ornamentos litúrgicos que posee la

[2] HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*. Tomo III. Sevilla, 1951, p. 160.
[3] Ibídem, p. 308.
[4] MORALES, Alfredo J.; SANZ, Mª Jesús; SERRERA, Juan Miguel y VALDIVIESO, Enrique: Guía artística de Sevilla y su provincia (Tomo II). Sevilla, 2004, pp. 199-102.
[5] ZAÍT LEÓN, Elías Francisco: "Los inventarios parroquiales: necesidad pastoral e instrumento para la historia", en *Almogaren: revista del Centro Teológico de las Palmas*, nº 42. Las Palmas, 2008, p. 269.

iglesia de San Juan, vamos a analizar desde un punto de vista formal y artístico algunas de las prendas más interesantes, con el fin último de poner en valor la riqueza de estos acervos que posee el templo.

De entre ellos debemos destacar varias fechables en el Setecientos. En primer lugar la denominada dalmática blanca (inv. 384)[6] (Lám. 1), cuyo tejido se puede identificar como originario de Lyon. Esto último lo corrobora un diseño de carácter exclusivamente naturalista, compuesto de elementos vegetales, grandes ramos de flores que se mezclan armoniosamente en una composición de hojas, generalmente de acanto, flores y frutas, componiendo formas en mayores dimensiones y que ocupan casi todo el fondo de la tela. Como es sabido en este siglo el gusto francés invadió las distintas manifestaciones artísticas y las telas procedentes de la ciudad gala, anteriormente mencionada, y monopolizó el mercado europeo con sus delicados y primorosos diseños instaurados y fomentados por Philippe de La Salle, el gran artista de la sedería lionesa.[7]

Asimismo las casullas inventariadas con las signaturas 363 (Lám. 2) y 367 (Lám. 3) se pueden adscribir, desde un punto de vista material, al taller de la Real Fábrica de Talavera o, con más seguridad, a las factorías francesas. Ambas posen la típica decoración vegetal muy naturalista llevadas a cabo por medio de la técnica inventada por Jean Revel del "point rentré", la cual tolera adquirir calidades pictóricas en las telas labradas.[8] Hay que tener en cuenta que la nueva dinastía borbónica apoyó a la industria textil española. Prueba de ello es la fundación, a mediados de siglo, de la Real fábrica de tejidos de seda, oro y plata de Talavera de la Reina y de la fábrica de tejidos de Valencia.[9] Relacionadas con estas son las estolas catalogadas con las signaturas 232, 470 y los portacorporales 204 y 205.

Fechable en el último tercio del siglo XVIII es la dalmática rosa (inv. 374) (Lám. 4). El tejido labrado en seda con el que han sido confeccionadas las bocamangas, faldones y jabastros posiblemente sea de procedencia francesa (Lyon). Sabido es que en la década de 1760 empiezan a mostrarse las rayas en las telas de seda labradas. Años después las bandas verticales adquieren un mayor protagonismo. Posteriormente en torno a 1775, tal como vemos en la obra en cuestión, estas dominan y articulan el aderezo junto a diminutas flores.

En la misma centuria hay que incluir dos ornamentos elaborados con brocados de origen valenciano. Tras la creación de la fábrica de tejidos de seda, oro y plata de Valencia, se recurrió a artistas y diseñadores franceses como René María Lamy, Pedro Salvan o Juan Bautista Phelipot, con el fin último de producir tejidos de la misma calidad que los del país vecino. Por todo ello las telas confeccionadas en ella disfrutaron de una gran reputación y fueron las predilectas para realizar tanto las vestimentas civiles como los ornamentos litúrgicos.[10] Como señala Ana Agreda Pino en esta época, por la similitud entre los textiles franceses y los españoles, es muy complicado distinguir el origen de los mismos.[11] De una parte está la denominada casulla verde (inv. 368) (Lám. 5), realizada específicamente en lampas espolinado, de hacia 1770. El interesante adorno reproduce los representativos encintados de amplias curvas-contracurvas que van enlazando de manera armoniosa aderezos y guirnaldas con flores de distintos colores. Y por otro la casulla roja (inv. 361) de finales de siglo (Lám. 6). Esta última, de tejido labrado de seda y plata, queda articulada por serpenteantes,

[6] Dicha numeración hace referencia a la signatura con la que se identifica a la pieza en el inventario que está llevando a cabo la Hermandad tal y como se constata en la aplicación web.
[7] ANDUEZA PÉREZ, Alicia: *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos. XVI-XVIII*. Pamplona, 2017, p. 234.
[8] AGREDA PINO, Ana María: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*. Institución "Fernando el Católico". Excma. Diputación de Zaragoza. Zaragoza, 2001, p. 393.
[9] ANDUEZA PÉREZ, Alicia: *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos. XVI-XVIII*. Op. cit., p. 235.
[10] Ibídem., p. 235.
[11] AGREDA PINO, Ana María: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna.* Op. cit., p. 341.

gruesas y onduladas cintas adornadas con lazos junto a movidos tallos de los que emergen elementos vegetales y florales.

También fechable a finales del siglo XVIII es la capa pluvial catalogada con la signatura 445. La obra en cuestión está elaborada en dos tejidos: un damasco blanco para la mayor parte de la prenda y seda con trama suplementaria metálica, de origen posiblemente valenciano, en el capillo y la cenefa. En ella son dignas de destacar igualmente la pasamanería de hilos dorados y los broches con la cruz que representa a la parroquia.

Fechable en 1916 es esta casulla eucarística realizada en Valencia en un tejido de espolín de seda (Lám. 7). Su configuración ornamental prosigue la dominante en el siglo anterior. Tanto la parte delantera como trasera quedan centradas por la consabida cenefa donde se inserta sendos espacios circulares simulando un ostensorio con el monograma de Jesucristo: JHS. Todo se completa con flores, tallos movidos, cintas, y espigas, aderezos propios de la estética del momento.

Conocemos su autoría gracias a una inscripción en su interior donde se puede leer lo siguiente: FÁBRICA DE ORNAMENTOS DE IGLESIA DE JOSÉ CANDELA ALBERT. VALENCIA ESPAÑA. CASULLA PATENTADA Nº 63518. SE EMPEZÓ A FABRICAR EN 1916.

La industria de la seda ocupa un lugar privilegiado en la historia comercial y económica de Valencia. De los primitivos talleres artesanales a las fábricas mecanizadas, la sedería siempre estuvo muy vinculada al lujo y al ornato, con la iglesia como gran cliente al se sumaban los pedidos particulares.[12]

Uno de los talleres que consiguió un importante reconocimiento fue este del José Candela Albert (Lám. 8). Las primeras noticias que tenemos de él datan de 1914. El diplomático e industrial se valió de sus contactos internacionales y sus lazos con la jerarquía católica para conseguir pedidos que afamaron su emprendimiento otorgándole cierta notoriedad internacional particularmente entre el clero de España, Hispanoamérica y Norteamérica.[13]

En cuanto a ornamentos bordados recalcar en primer lugar la dalmática negra (inv. 375) datable en el siglo XVII (Lám. 9). La obra en cuestión tiene como tejido base el terciopelo negro y se decoran los faldones, las bocamangas y los jabastros con coloridos motivos de hilos de oro y sedas de colores. En los primeros centra la composición un jarrón gallonado del cual emergen tallos y flores de distintas tonalidades. El aderezo se complementa con espejuelos y piedras de colores. Similares elementos florales se ubican, delimitados por las consabidas retorchas, en los otros espacios mencionados.

De finales del Seiscientos es la capa pluvial negra (inv. 353) (Lám. 10). La consabida cenefa se guarnece con tallos y flores elaborados a partir de hilos dorados y de sedas de colores. En la parte trasera, por su parte, el capillo queda centrado por la cruz de Malta inscrita en un espacio casi circular que se remata con una corona. Asimismo está rodeado por idéntico ornato. Muy interesantes son sus argénteos gafetes o broches que corroboran la datación de esta.

Muy notable es la dalmática blanca (inv. 383) (Lám. 11). En ella debemos diferenciar por un lado el tejido base que es claramente un brocado de origen levantino, y por otro las zonas bordadas. Estas últimas poseen polícromos asuntos de flores y pájaros elaborados con sedas de colores. Parece, como es habitual, una reelaboración formal con fragmentos de distintas piezas. Da la impresión de que son bordados de recuerdos orientales reaprovechados en un terno del siglo XIX.

Difícil de encuadrar cronológicamente es el paño humeral (inv. 460) (Lám. 12). El diseño ornamental nos recuerda a algunos ejemplos italianos del siglo XVIII. Asimismo podríamos asegurar que se trata de una confección conventual. La prenda, obrada con un tejido de seda e hilos dorados, plateados y de sedas de colores, queda centrada por una especie de medallón

[12] ESPECIAL FALLAS: SEDERÍAS JOSÉ CANDELA ALBERT (15/02/2025)
[13] ESPECIAL FALLAS: SEDERÍAS JOSÉ CANDELA ALBERT (15/02/2025)

circular rodeado de rayos e inscrito en un enmarque de movidos perfiles. Todo ello se complementa en la zona superior con lo que parece ser una corona. A ambos lados de este, y de forma simétrica, se ajustan al espacio llamativas y coloridas flores y hojas que emergen de sinuosos tallos. El conjunto está delimitado por una delgada cenefa con flores de cuatro pétalos rosas y azules y se completa con una aurea flecadura en cada uno de los extremos. Posee una inscripción en la que se puede leer: RENOVADO. AÑO 1956.

Digna de destacar es la casulla de tisú de plata (inv. 70) (Lám. 13). Dicha pieza se puede fechar en el siglo XIX y responde claramente, desde un punto de vista formal y artístico, al quehacer de la época y a la estética romántica imperante en estos años. La cenefa central queda delimitada por una retorcha ornamentada con cintas entrelazadas. El interior se guarnece con un simétrico atavío configurado a partir de elementos vegetales y florales, estos últimos con añadidos de cristales. Idénticos motivos se disponen en los laterales, todo ello complementado con una serie de adornos de lentejuelas. Tiene a juego un cubre cáliz (inv. 155) y una carpeta de corporal (inv. 154).

No nos podemos olvidar de otras piezas de indudable interés entre las que destaca una estola fechable en torno a 1800. En cuanto al tejido con el que ha sido confeccionada es un tema controvertido. Algunos especialistas afirman que se puede tratar de un lampas de ligamento metálico con decoración geométrica que se debe datar entre 1790-1800. Otros sostienen que es un terciopelo cortado a dos cuerpos con una trama decorativa de lámina dorada.

Imágenes



Lám. nº 1
Dalmática blanca. Brocado. Lyon.
Segunda mitad siglo XVIII. (Inv. 384)



Lám. nº 2
Casulla morada. Brocado. ¿Talavera la Real-Lyon? Siglo XVIII. (Inv. 363)



Lám. nº 3
Casulla morada. Brocado. ¿Talavera la Real-Lyon? Siglo XVIII. (Inv. 367)



Lám. nº 4
Dalmática rosa. Brocado. Lyon. Último tercio siglo XVIII. (Inv. 374)



Lám. nº 5
Casulla verde. Brocado. Valencia.
Siglo XVIII. (Inv. 368)



Lám. nº 6
Casulla roja. Brocado. Valencia.
Hacia 1800. (Inv. 361)



Lám. nº7
Casulla eucarística. Espolín en seda. Valencia. Fábrica de ornamentos de José Candela Albert. 1916. (Inv. 365)



Lám. nº 9
Dalmática negra. Terciopelo, hilos de oro y sedas de colores. Siglo XVII. (Inv. 375)



Lám. nº 8
Taller José Candela Albert.



Lám. nº 10
Capa pluvial negra. Terciopelo, hilos de oro y sedas de colores. Finales siglo XVIII. (Inv. 353)



Lám. nº 11
Dalmática blanca. Brocado levantino, hilos de sedas de colores. Siglo XIX? (Inv. 383)



Lám. nº 12
Paño Humeral. Tejido de seda, hilos de oro, plata y sedas de colores. Siglo XVIII? (Inv. 460)



Lám. nº 13
Casulla. Tisú de plata, hilos de oro. Siglo XIX. (Inv. 70)

ORNAMENTOS LITÚRGICOS Y SUS CREADORES EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO APÓSTOL DE PEÑAFLOR (SEVILLA), SIGLOS XVII Y XVIII

LITURGICAL ORNAMENTS AND THEIR CREATORS IN THE PARISH CHURCH OF SAINT PEDRO APÓSTOL IN PEÑAFLOR (SEVILLE), 17TH AND 18TH CENTURIES

Antonio Martín Pradas
Doctor en Historia del Arte y Licenciado en Periodismo
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

RESUMEN:

La intencionalidad de este trabajo de investigación es aproximarnos a los agentes, artistas o artesanos, qué se dedicaron a la creación de ornamentos litúrgicos. La idea fundamental es localizar agentes residentes en la localidad de Écija que trabajaron para la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Peñaflor. La investigación se centra en la documentación existente en el archivo parroquial, que aunque muy mermada, nos ha aportado una visión cercana de la importancia que han tenido los ornamentos a lo largo de la historia. De forma paralela, hemos detectado cómo, en función de sus necesidades y fondos económicos, la parroquia fue cambiando de sastres, bordadores, mercaderes de telas, llegando a centrarse en el ámbito de Sevilla capital y en ocasiones a costureras y mercaderes locales.

PALABRAS CLAVE:

Bordadores; Costureras; Diccionario; Iglesia parroquial de Pedro Apóstol; Maestros sastres; Mercaderes de telas; Ornamentos litúrgicos; Patrimonio mueble; Peñaflor (Sevilla); Tejidos; Siglos XVII-XVIII.

ABSTRACT:

The intention of this research work is to approach the agents, artists or craftsmen, who dedicated themselves to the creation of liturgical ornaments. The fundamental idea is to locate agents residing in the town of Écija who worked for the parish church of San Pedro Apóstol of Peñaflor. The research focuses on the existing documentation in the parish archive, which, although greatly reduced, has given us a close view of the importance that ornaments have had throughout history. In parallel, we have detected how, depending on its needs and economic funds, the parish changed tailors, embroiderers, and fabric merchants, eventually focusing on the area of Seville capital and sometimes local seamstresses and merchants.

KEY WORDS:

Embroiderers; Seamstresses; Dictionary; Parish Church of Pedro Apóstol; Master tailors; Cloth merchants; Liturgical ornaments; Movable heritage; Peñaflor (Seville); Fabrics; 17th-18th centuries.

El arte de los bordadores, dentro del ámbito religioso, está considerado como una de las artes menores, que por diversos motivos fue relegado, a un tercer o cuarto plano, dentro de estudios realizados por los historiadores del arte o investigadores, siendo muy pocos los que se ha interesado en el tema[1].

Hablar de todos los actores que intervienen en el apartado de ornamentos y lienzo, es profundizar en un mundo casi totalmente desconocido en la parroquia de San Pedro Apóstol de Peñaflor (Sevilla).

Tenemos constancia de que en el área de influencia artística en el que se encontraba la Villa de Peñaflor, no se dio un gremio de bordadores, al menos no ha sido estudiado en el caso de la ciudad de Écija. En cambio tenemos constancia de la existencia de estas agrupaciones de trabajadores en Córdoba y en Sevilla, de esta última hace mención Isabel Turmo en su libro titulado *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*, publicado en 1955[2].

Según Jesús Aguilar Díaz, en sus estudios, nos indica que no se ha escrito casi nada sobre los ornamentos litúrgicos y sus artífices. Salvo algunos estudios puntuales y muy localizados, estas escasas referencias, suelen ser de gran utilidad para los estudiosos y especialistas que decidan llevar a cabo investigaciones sobre este ámbito[3].

Por otro lado, encontramos un elevado número de actores como maestros, oficiales y aprendices, dentro el mundo relacionado con las telas, su fabricación, teñido, comenzando por el hilo hasta la confección, los distintos tipos de géneros como sedas, algodón, etc., que se dedicaban de forma directa o indirecta a los ornamentos, bordados, comercio, mercadería, etc., incluyendo los bordadores o sastres. De estos personajes tenemos constancia, en la localidad de Écija, aunque no sus nombres, en 1751, gracias al Catastro del Marqués de la Ensenada[4], donde podemos observar que eran numerosos los individuos dedicados a este trabajo en ciudad, aunque no se menciona ninguno en la Villa de Peñaflor, salvo un tendero de paños y lienzos:

> *"Ay un tendero de Paños y Lienzos por menor, Juan Suárez, a quien regulan de utilidad anual mil quinientos reales de vellón"*[5].

Son casi inexistentes, para el caso de Peñaflor, la información sobre ornamentos en las publicaciones que existen sobre los inmuebles religiosos de Sevilla y su provincia. Las dos publicaciones más relevantes son el Inventario Artístico de Sevilla y su Provincia[6] de 1983, y la Guía Artística de Sevilla y su Provincia[7] de 1981. En la Guía, al igual que en el inventario, se menciona la existencia en la sacristía de una cajonería de madera con motivos de rocalla del tercer cuarto del siglo XVIII, en cambio se obvia por completo lo detallado en el inventario donde se incluye en el despacho del Párroco "Bordado con tema eucarístico (0,70x0.50), de fines del siglo XVIII" (Lám. nº 1). Siendo ambas las únicas referencias dedicadas a los ornamentos litúrgicos y donde se guardaban.

---

[1] AGULAR DÍAZ, Jesús. "El Patrimonio textil de la iglesia de San Juan. Bienes olvidados, ignorados y expoliados". En *Boletín Nazareno*. Écija : Artes Gráficas Moreno, 2025, p. 45.

[2] TURMO, Isabel. *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*. Sevilla : Universidad, 1955.

[3] AGUILAR DÍAZ, Jesús. "La realización de ornamentos litúrgicos en la provincia de Sevilla. Artífices ecijanos de os siglos XVI al XVIII". En *Artigrama* nº 33. Zaragoza : Universidad, 2018, p. 229.

[4] https://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ImageServlet. Catastro del Marqués de la Ensenada, 6 de abril de 1751, p. 926r. a 943r. (17-12-2024).

[5] https://pares.cultura.gob.es/catastro/servlets/ServletController?accion=4&opcionV=3&orden=0&loc=581&pageNum=1. Catastro del Marqués de la Ensenada, 6 de abril de 1751, p. 926r. a 943r. (06-05-2025).

[6] MORALES, Alfredo J.; OLIVAR, Alberto; PLEGUEZUELO, Alfonso; SANZ, María Jesús; SERRERA, Juan Miguel y VLADIVIESO, Enrique. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia".* Madrid : Ministerio de Cultura, 1983, p. 399.

[7] MORALES, Alfredo J.; SANZ, María Jesús; SERRERA, Juan Miguel y VLADIVIESO, Enrique. *Guía artística de Sevilla y su provincia.* Diputación : Sevilla, 1981, p. 593.

Esta cajonería es la que realizó Tomás Guisado en 1764 para esta parroquia, al que se abonó la cantidad de 1.500 reales[8]. (Lám. nº 2).

Debido fundamentalmente a la proximidad con el centro artístico de Écija, no es de extrañar que se llevasen a cabo encargos a maestros y artífices ecijanos. Esta relación fue decayendo con el tiempo para acercarse a la limítrofe Villa de Palma del Río, extendiéndose a la capital cordobesa, para luego poco a poco ir cada vez más estrechando lazos con la ciudad de Sevilla. Algo similar sucedió con los mercaderes de telas, aunque estos últimos algunos eran cordobeses imperando el ámbito sevillano.

Para mayor información sobre la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Peñaflor, pueden consultar un artículo sobre su mobiliario coral publicado en las En Actas de las XIX Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla [9].

Aproximación al diccionario

En el vaciado de los Libros de Cuentas de Fábrica conservados, en el Archivo parroquial de San Pedro Apóstol, que abarcan de 1627 a 1846, hemos detectado que hay visitas en las que solo se mencionan los ornamentos de telas ricas y de lienzo y sus reparaciones, obviando el nombre de la persona encargada de hacerlo. Esta afirmación se puede comprobar en algunos años determinados, como por ejemplo en algunos Mandatos de visitas del siglo XVIII. Tras llevarse a cabo los mandatos al Mayordomo, encontramos la anotación del coste de mano de obra y la tela, por lo que se hacen los ornamentos que se ordenan, aunque se omite el nombre del sastre o maestro o el mercader al que se le compra la tela. Esto nos lleva a pensar que en ocasiones la información aportada es incompleta. En estos casos se presenta el recibo y la cantidad del coste de la obra realizada a través del mayordomo, sacristán mayor o el sacristán menor, por lo que remiten al Libro de Mayordomía, que no hemos localizado. Esta casuística se repite a lo largo de varios años, e incluso en fechas alternas, algo que contrasta con el detalle minucioso de otras visitas.

Lo mismo sucede cuando se trata de los nombres de las mujeres que trabajaban como costureras, sastras y lavanderas. En estos casos solo se indica que es la costurera de la parroquia o la que hace las hechuras de un ornamento determinado, por lo que nos indica que tenía la categoría de sastra.

Tan solo hemos localizado el nombre de cuatro costureras o sastras, una de ellas es Mariana de Ocaña, costurera y sastra residente en la Villa de Palma del Río, quien realizó una serie de trabajo para esta iglesia en 1702. En 1775 aparece mencionada María García, como costurera de esta iglesia, quien por no poder cobrar y ser mujer, el encargado de hacer el recibo y cobrarlo fue su marido Antonio Romero, que podría tratarse del organista que da recibos por el trabajo que se hizo en su casa por estas fechas.

También María de los Reyes, se presenta como una figura muy importante en este último tercio del siglo XVIII. Concretamente a partir de 1782 va a llevar a cabo una serie de trabajos muy importantes, abalados por el Maestro casullero de la Catedral de Sevilla, Francisco de Sea y Barreda.

A finales del siglo XVIII aparece la figura de Francisca Xaviela, como costurera y sastra de esta iglesia y natural de la Villa de Peñaflor, a quien encargarán las hechuras de varios ornamentos así como la reparación de otros que estaba en mal estado.

---

[8] Archivo parroquial de San Pedro Apóstol (AP San Pedro). Libro de Cuentas de Fábrica (LCF) de 1766 a 1791, año 1764, fol. 61-63.

[9] MARTÍN PRADAS, Antonio. "Mobiliario coral de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Peñaflor (Sevilla)". En *Actas de las XIX Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla, Vol. II. Olivares 18 de marzo de 2023*. Diputación : Sevilla, 2024, p. 537-560.

Para finalizar, creemos que es importante incidir que no se trata de un trabajo de investigación cerrado, por el contrario se encuentra abierto a futuras investigadores que puede ser tomarlo como base para futuros trabajos de investigación. Por otro lado, queremos de dejar claro que hemos realizado un trabajo de campo basándonos en las prendas existentes, para identificar los ornamentos que se mencionan en los libros de fábrica, muchos desaparecidos.

Agentes relacionados con los ornamentos en el siglo XVII

Cárdenas, Pedro de. Maestro sastre de la Villa de Palma del Río.

Aderezo y nuevos ornamentos. 1694-1697.

> *"Por aderezar un paño de púlpito y echarle un forro, se abonaron a Pedro de Cárdenas, maestro sastre, al que se abonó la cantidad de seis reales sin contar las telas e hilos necesarios".*

AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1693, fol. 37)

Hechura de la capa blanca. 1694.

> *"De la hechura de la Capa blanca y comida que se le dio a Pedro de Cárdenas, Maestro sastre de la Villa de Palma, dieciocho reales. Constó de recibo del susodicho firmado por testigo de don Antonio Francisco de Arze, cura de esta iglesia en 30 de enero de 1694".*

Hechuras de la manga de cruz. 1697.

> *"De las hechuras de las mangas de Cruz, carmesí y negra, y otras menudencias, veinte reales y dos maravedís. Constó de recibo del dicho Pedro de Cárdenas, Maestro //[58] sastre, firmado por testigo de don Antonio Francisco de Arze, cura de esta iglesia en 20 de marzo de 1697".*

Compra de fleco y telas para el terno negro. 1695.

> *"Yten. De veinte varas de fleco negro y amarillo que son para el terno negro nuevo y se hicieron en Palma, y tuvieron de costa en seda y hechura cincuenta y cinco reales. Y así mismo se compraron doce varas de esterlín y vara y media de holandilla seda, pavelo, bramante crudo y otras menudencias para dicho terno, en que se gastaron ciento setenta y un reales y veintinueve maravedís, que ambas partidas importan doscientos y veintiséis reales y veintinueve maravedís. //[59] Constó de certificación de don Antonio Francisco de Arze, cura de esta iglesia, en el libro de gastos, en 15 de septiembre de 1695".*
>
> *"Ytt. De la hechura de otro terno negro, tapa de la pila y atrilera blanca, todo ciento y treinta reales. Constó de recibo de Pedro de Cárdenas, Maestro sastre de la Villa de Palma, en el libro de gastos de don Antonio Francisco de Arze, cura de esta iglesia, su fecha en 1 de octubre de 1695".*

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1697, fol. 57-59)

Castillo, Gaspar de. Mercader de telas de la ciudad de Sevilla.

Telas para ornamentos. 1693.

> *"317 reales por siete varas de damasco blanco y media vara de damasco carmesí y doce varas de guarnición, para la capa que se hizo nueva. Constó de recibo el 15 de octubre de 1693".*

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1693, fol. 51)

Cuadra y Serna, Francisco de la. Mercader la ciudad de Sevilla.

Compra de telas de damasco para dos mangas de cruz. 1696.

> *"Ytt. De cuatro varas de Damasco carmesí y cuatro de Damasco negro, para dos Mangas //[55] de cruz que se hicieron nuevas. Doscientos y cuarenta reales a precio de treinta y dos la vara de*

carmesí y a veintiocho la vara del negro. Constó de recibo de Francisco de la Cuadra y Serna, Mercader de la ciudad de Sevilla, en 23 de mayo de 1696".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1696, fol. 54-55)

Guzmán, Pablo Luis y **Velasco, Pablo de**. Maestros bordadores vecinos de Écija.

Terno negro para los difuntos y otros ornamentos.1622.

"En 4 de agosto de 1622, se abonaron 4.300 reales por la hechura y toda costa de telas y sastrería de un terno nuevo negro para los difuntos. Consta de frontalera, atrileras, casullas, dalmáticas y paño de púlpito, de damasco negro cortado de amarillo acapelado con seis muertos e insignias de difuntos.

También se les encargó un frontal de damasco blanco con bordados de oro fino con la insignia de la iglesia que es una barra y azucenas de bordadura de oro fino, además de una frontalera, dos paños de atril blanco. Todo acabado con perfección. Carta de pago ante Juan Ponce, escribano de esta Villa, el 4 de agosto de 1622".

(AP San Pedro. LCF 1627-1662, año 1622, s/f.)

Jiménez, Adrián. Mercader de telas de la ciudad de Sevilla.

Compra de tela de damasco negro para un terno nuevo. 1695.

"De veintisiete varas de Damasco negro que se compraron para un Terno que se hizo nuevo setecientos //[54] y cincuenta y seis reales a precio de veintiocho vara, constó de recibo de Adrián Jiménez, Mercader de la ciudad de Sevilla, su fecha en 22 de febrero de 1695".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1695, fol. 53-54)

López, Pedro. Maestro sastre, vecino de esta Villa.

Ornamentos. 1631.

"156 reales en una casulla morada de lana, forrada de oro falso y ribeteado de una cenefa. Constó de carta de pago".

Reparo de ornamentos. 1631.

"82 reales pagados a Pedro López, sastre de esta villa, por la hechura de la casulla, frontales y frontalera morados. Además una manga de cruz de paño negro, que dieron de limosna a esta fábrica. Constó de carta de pago".

AP San Pedro. LCF 1627-1662, año 1631, s/f.)

Mandatos de visita de 1627

Compra de ornamentos. (Lám. nº 5).

Mandato sin numerar. "Que se compre un terno, de capa, casulla, frontal y paño de púlpito morado.

Una casulla, capa y frontal verde para las dominicas de Pentecostés".

(AP San Pedro. LCF 1627-1662, año 1627, s/f.)

Mandatos de visita de 1645

Nuevos ornamentos.

Mandato sin numerar. "Que se haga un manípulo y estola blanca, y un terno verde cuando la iglesia tuviera posibles con autorización del Sr. Provisor".

(AP San Pedro. LCF 1627-1662, año 1645, s/f.)

Mandatos de visita de 1662

Aderezo ornamentos y nuevos manteles.

Mandato sin numerar. "Primeramente su merced mandó que el Mayordomo compre Damasco para aderezar el terno blanco.

Yten. Su merced mandó que el dicho Mayordomo compre los manteles necesarios para los altares".

(AP San Pedro. LCF 1627-1662. Mandatos de visita de 1662, s/f.)

Mandatos de visita de 1693

Nº 3. Ytt. "Que el dicho mayordomo compre una capa de damasco blanca por cuanto la que hay está muy mal tratada e indecente".

(AP San Pedro. LCF nº 1688-1709, Mandatos de visita de1693, s/f)

Ortega y Muñoz, Pedro de. Maestro sedero de Manos de la ciudad de Sevilla.

Compra de flecos negros y dorados para el terno nuevo. 1695.

"De sesenta varas de flueco angosto y cuatro de ancho y dos cordones de collares, con dos borlas, todo negro y amarillo para dicho Terno. Ciento y cuarenta y seis reales, constó de recibo de Pedro de Ortega y Muñoz, Maestro de sedero de Manos, en la ciudad de Sevilla. Su fecha en 13 de abril de 1695".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1695, fol. 54)

Compra de flecos y telas para las dos mangas de cruz. 1696.

"De dos varas de fleco ancho y cinco angosto y un cordón con dos borlas, carmesí y amarillo, y otras tantas piezas negras y amarillas y un cordón para la muceta carmesí y dichas dos mangas de cruz, todo setenta y un reales. Constó de recibo de Pedro de Ortega y Muñoz, Maestro de sedero de Manos de Sevilla, en 24 de mayo de 1696".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1696, fol. 55)

Compra de flecos para un frontal de altar. 1697.

"De cinco onzas de fleco amarillo y morado carmesí, para dicho frontal, cuarenta reales. Constó de recibo de Pedro de Ortega y Muñoz, Maestro de sedero de Manos de Sevilla, en 7 de febrero de 1697".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1697, fol. 56)

Rus, Gregorio de. Mercader de la ciudad de Sevilla.

Compra de tela de damasco y tafetán para ornamentos. 1697.

"De ocho varas de Damasco y una vara y ochava de tafetán morado de que se hizo un frontal, bolsa y paño de cáliz, doscientos y sesenta y seis reales, a precio de treinta y dos la vara de damasco y diez reales la vara y ochava de tafetán. Constó de recibo de Gregorio de Rus, Mercader de Sevilla en 7 de febrero de 1697".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1697, fol. 56)

Velasco, Pablo de y **Guzmán, Pablo Luis**. Maestros bordadores vecinos de Écija.

Terno negro para los difuntos y otros ornamentos.1622.

"En 4 de agosto de 1622, se abonaron 4.300 reales por la hechura y toda costa de telas y sastrería de un terno nuevo negro para los difuntos. Consta de frontalera, atrileras, casullas,

dalmáticas y paño de púlpito, de damasco negro cortado de amarillo acapelado con seis muertos e insignias de difuntos.

También se les encargó un frontal de damasco blanco con bordados de oro fino con la insignia de la iglesia que es una barra y azucenas de bordadura de oro fino, además de una frontalera, dos paños de atril blanco. Todo acabado con perfección. Carta de pago ante Juan Ponce, escribano de esta Villa, el 4 de agosto de 1622".

(AP San Pedro. LCF 1627-1662, año 1622, s/f.)

Agentes relacionados con los ornamentos en el siglo XVIII

Butler, Guillermo. Mercader de Palma del Río.

Telas para ornamentos. 1706.

"Ytt. Trescientos cincuenta y siete reales y tres cuartillos, pagados a Guillermo Butler, Mercader de Palma por //[25] el valor de treinta y dos varas de crea leona a cinco reales y medio para tres Albas. Tres varas de Bretaña ancha, a 9 reales para dos Amitos. 2 varas de Morles a 6 reales para otros dos Amitos. Dos varas y media de crea leona para otros dos Amitos, a cinco reales y medio. 6 varas de Bretaña ancha a 9 reales para Purificadores. 5 varas de Bramante ancho a 5 reales para fuerzas de las casullas. 8 varas de lienzo casero, a 3 reales para lo mismo. 26 reales de cinco varas de olandilla rosada para forro de dichas casullas a cinco reales y cuartillo. Constó de recibo del susodicho en de julio de 1706.

Ytt. Setenta y cinco reales de cuarenta varas de encaje a 6 reales de plata, para guarnecer dichas tres albas. Constó de recibo del Mercader.

Ytt. Ciento y veinte reales de un corte de goles para guarnecer una de dichas albas. Constó de recibo del mercader.

Ytt. Trece reales y medio de cuatro varas y media de encaje fino, para guarnecer un Amito delgado, constó de recibo".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1706, fol. 24-25)

Bueno, Jerónimo. Maestro casullero de Sevilla.

Terno de Damasco morado y otro encarnado. 1709.

En el mandato de visita nº 3 de 1709 se ordena: "Yten. Se haga un Terno de Damasco morado con Casulla, Dalmáticas y Capa, la cual se le eche fleco de seda morado y blanco, y no cuchillejo de oro. Otro terno se haga de Damasco encarnado, el cual se guarnezca con cuchillejo de oro, los cuales ornamentos los ha de hacer Jerónimo Bueno, que vive en la ciudad de Sevilla, en frente de las Gradas, a quien ha de dar recibo, con juramento de lo que costó el Damasco, y así mismo las hechuras. Y también comprará un poco de paño de Cabeza del Buey, para hacer unas Opas a los dos acólitos, y un poco de Bramante fino, para hacerles sobrepellices a los dichos. Y dos sillas de baqueta de Moscovia, se comprarán para que se pongan junto a la del Preste, y se harán dos ciriales de palo, a los cuales se les dará su barniz y oro en los sitios que fuere necesario".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, Mandatos de Visita de 1709, s/f)

Cárdenas, Pedro de. Maestro sastre de Palma del Río

Opas para los mozos de choro. 1709.

Opas para los Mozos de coro, en que da gastados el Mayordomo en el tiempo de esta cuenta sesenta reales. Los 50, en 5 varas de Bayeta Catorcena a 10 reales vara para dos Opas. Y los 10 restantes de la hechuras, según recibo de Pedro de Cárdenas, Maestro sastre de Palma, a fol. 42 del libro de mayordomía, que se rubricó y por ellos, firmado por testigo del Sr. Luis Mejías, en 27 de enero de 1709".

(AP San Pedro. LCF 1712-1738, año 1709, fol. 21)

Colino, Francisco. Encajero vecino de Almagro.

Encajes para ornamentos. 1782.

> *"Ytt. Ciento y noventa reales pagados a Francisco Colino, vecino de Almagro, por varias partidas de encajes para guarneces dos Albas, la una de Estopilla, que estaba en la iglesia, y la otra que se dio del expolio del Excmo. Sr. Cardenal Delgado, tres pares de Corporales, Amitos, Toallas de manos y toallitas de altares. Dio recibo en 24 de septiembre de 1782. 190 reales.*

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 51)

Cruz, Juan de la. Mercader de esta villa.

Compra de telas para ornamentos. 1771.

> *"Ytt. Cincuenta y ocho reales y medio que se pagaron a Juan de la Cruz, Mercader de dicha Villa, por trece varas de Crea para dos sobrepellices, para los dos acólitos de esta iglesia y una toalla de manos. 58 reales y medio".*

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1771, fol. 37)

Esteban de Sosa, Manuel. Casullero de la Santa iglesia de Sevilla**.**

Nuevos ornamentos. 1712. (Lám. nº 3 y 4)

> *"En virtud del mandato nº 9 de la visita pasada, se han hecho una Casulla, Dalmáticas, Capa y Paño de púlpito de //[29] Damasco carmesí, una Capa y dos Dalmáticas de Damasco morado, y otro Paño de púlpito de Damasco blanco, todo con guarnición de seda, cuyos ornamentos se compraron e hicieron, por mano de Manuel Esteban de Sosa, Casullero de la Santa iglesia de Sevilla, y según certificación que dio en virtud del mandamiento de Sr. Provisor. Su fecha en 16 de noviembre de 1712 y de la certificación del 26 de dicho mes, y algunos de los valores, precios y hechuras de dichos ornamentos, parece haberse gastado dos mil ochocientos y diecinueve reales y medio en esta forma:*
>
> *Primeramente de sesenta y tres varas de Damasco de los colores que van referidos, a veintiocho reales vara. 1.764 reales.*
>
> *De ciento y ochenta y seis varas de Galón de seda, a quince cuartos vara, importan. 329 reales con 17 maravedís.*
>
> *De cuarenta y cuatro varas de Olandilla, a cuatro reales y medio, importan. 198 reales.*
>
> *De veinte varas de Bramante crudo a 3 reales y 2/3. 35 reales. //[30]*
>
> *Por los cuatro cordones para los Collares de las Dalmáticas. 60 reales.*
>
> *Ytt. Cincuenta reales que costó el fleco ancho para el Paño del púlpito. 50 reales.*
>
> *Ytt. Trescientos cuarenta y tres reales, que se le pagaron a dicho Maestro por la hechura y trabajo, de hacer todos los ornamentos referidos.*
>
> *Son los dichos dos mil ochocientos diecinueve reales y medio que se abonan en virtud de dicho Mandamiento y certificación del Maestro.*

(AP San Pedro. LCF 1712-1738, año 1712, fol. 28-30)

Capa nueva de Damasco blanco. 1747.

> *"Yt. Trescientos noventa y seis reales y veinticinco maravedís que se pagaron a Manuel Esteban de Sosa, Casullero de la Catedral de Sevilla por el costo de una Capa de Damasco blanco con la cenefa de Damasco carmesí, que hizo el susodicho, y tres varas de Damasco blanco para una Atrilera. Dio recibo el 15 de septiembre de 1747.*

Casulla de damasco negro. 1753.

Yt. Doscientos veintitrés reales y veinticinco maravedís que se pagaron al susodicho por el costo de una casulla //[57] de damasco negro con Estola, Manípulo y Bolsa de corporales. Dio recibo en 15 de abril de 1753".

(AP San Pedro. LCF 1741-1763, años 1747-1753, fol. 56-57)

García, María. Costurera o Sastra. Esposa de Antonio Romero quien da recibo.

Hechuras y composición ornamentos. 1775.

"Ytt. Ciento cincuenta y cuatro reales que se pagaron a doña María García, por las hechuras y composiciones de dicha ropa, según constó de recibo de don Antonio Romero, su Marido, a fol. 235 del Libro de Mayordomía".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1775, fol. 36)

García, Roque. Vendedor y mercader de telas de Sevilla.

Padilla, Luis de. Maestro botonero de Sevilla.

Sea y Barreda, Francisco de. Maestro casullero de Sevilla.

Viuda de Calonge Hijo y Arribas; **García Rubio, Domingo**. Vendedores y mercaderes de telas de Sevilla.

Terno completo de tela blanca. 1781-1782.

"En virtud de Licencia del Sr. Provisor en fecha 13 de octubre de 1781, ante don Diego José de Arze, Notario mayor de fábricas, y con intervención del Fiscal General, se ha hecho un Terno completo de tela blanca, que se compone de Casulla, Dalmáticas, Capa pluvial, Frontal, Paño de púlpito, Manga de cruz, Atrilera, Paño de cáliz y demás agregados, forrado en olandilla encarnada y guarnición de Galón de oro fino, cuyo costo ha importado lo siguiente:

Primeramente de cuarenta y siete varas y siete ochavas de tela blanca y matices a 84 reales. 4.021 reales con 17 maravedís.

De sesenta onzas y doce adarmes de Galón de oro sistema a 25 reales de vellón. Diez onzas y seis adarmes y medio más ancho //[40] a 140 reales, y diez onzas y adarme y medio de fleco a 17 reales de plata. 2.014 reales con un maravedí.

De cuatro varas de fleco enrejado de oro con peso de once onzas y catorce adarmes y cuarta a 1 reales de plata. Doce varas de dicho angosto a 11 reales de vellón la vara; tres borlas para los cíngulos a 30 reales; otras tres para los Manípulos, dos para los collares y cuatro para la Bolsa de corporales; tres de Alamares con sus muletillas para la Cogulla de la Capa y seis Borlitas para los Amitos. 887 reales con 8 maravedís.

De 30 varas de olandilla carmesí a 5 ¼ reales y treinta varas de crudo a cinco reales para forros y entretelas. 307 reales con 17 maravedís.

De la hechura de la Casulla, Dalmáticas, Bolsa de corporales, Estolas, Manípulo, Collares y Paño de cáliz. 144 reales.

De la del Frontal y Palio, Paño de púlpito, Manga de la cruz y dos Atrileras. 140 reales. //[41]

De la hechura de la Capa pluvial, cuarenta y cinco reales. 45 reales.

Ytt. Monta lo gastado en dicho Terno siete mil seiscientos ochenta y seis reales y ocho maravedís. Constó de recibos de la Viuda de Calonge hijo y Arribas, Luis de Padilla, Roque García y Domingo García Rubio, de cuyas tiendas se sacaron los expresados géneros en fecha 26 y 29 de octubre y 27 de noviembre de 1781, y 20 de febrero de 1782. Intervenidos todos por el doctor don Pedro Donado, Fiscal General y certificación de Francisco de Sea y Barreda, Maestro casullero de Sevilla por lo que toca a las hechuras, en fecha 25 de febrero de dicho año de 1782, en cuya virtud de la citada licencia, se abonan. 7.686 reales con 8 maravedís.

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 39-41)

García Rubio, Domingo. Vendedor y mercader de telas de Sevilla.

Padilla, Luis de. Maestro botonero de Sevilla.

Sea y Barreda, Francisco de. Maestro casullero de Sevilla.

Viuda de Calonge Hijo y Arribas; **García, Roque.** Vendedores y mercaderes de telas de Sevilla.

Terno completo de tela blanca. 1781-1782.

"En virtud de Licencia del Sr. Provisor en fecha 13 de octubre de 1781, ante don Diego José de Arze, Notario mayor de fábricas, y con intervención del Fiscal General, se ha hecho un Terno completo de tela blanca, que se compone de Casulla, Dalmáticas, Capa pluvial, Frontal, Paño de púlpito, Manga de cruz, Atrilera, Paño de cáliz y demás agregados, forrado en olandilla encarnada y guarnición de Galón de oro fino, cuyo costo ha importado lo siguiente:

Primeramente de cuarenta y siete varas y siete ochavas de tela blanca y matices a 84 reales. 4.021 reales con 17 maravedís.

De sesenta onzas y doce adarmes de Galón de oro sistema a 25 reales de vellón. Diez onzas y seis adarmes y medio más ancho //[40] a 140 reales, y diez onzas y adarme y medio de fleco a 17 reales de plata. 2.014 reales con un maravedí.

De cuatro varas de fleco enrejado de oro con peso de once onzas y catorce adarmes y cuarta a 1 reales de plata. Doce varas de dicho angosto a 11 reales de vellón la vara; tres borlas para los cíngulos a 30 reales; otras tres para los Manípulos, dos para los collares y cuatro para la Bolsa de corporales; tres de Alamares con sus muletillas para la Cogulla de la Capa y seis Borlitas para los Amitos. 887 reales con 8 maravedís.

De 30 varas de olandilla carmesí a 5 ¼ reales y treinta varas de crudo a cinco reales para forros y entretelas. 307 reales con 17 maravedís.

De la hechura de la Casulla, Dalmáticas, Bolsa de corporales, Estolas, Manípulo, Collares y Paño de cáliz. 144 reales.

De la del Frontal y Palio, Paño de púlpito, Manga de la cruz y dos Atrileras. 140 reales. //[41]

De la hechura de la Capa pluvial, cuarenta y cinco reales. 45 reales.

Ytt. Monta lo gastado en dicho Terno siete mil seiscientos ochenta y seis reales y ocho maravedís. Constó de recibos de la Viuda de Calonge hijo y Arribas, Luis de Padilla, Roque García y Domingo García Rubio, de cuyas tiendas se sacaron los expresados géneros en fecha 26 y 29 de octubre y 27 de noviembre de 1781, y 20 de febrero de 1782. Intervenidos todos por el doctor don Pedro Donado, Fiscal General y certificación de Francisco de Sea y Barreda, Maestro casullero de Sevilla por lo que toca a las hechuras, en fecha 25 de febrero de dicho año de 1782, en cuya virtud de la citada licencia, se abonan. 7.686 reales con 8 maravedís.

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 39-41)

García Rubio, Domingo. Mercader de Sevilla.

Sea y Barreda, Francisco de. Maestro casullero de la catedral de Sevilla.

Sánchez Gallardo, Antonio. Mercader de telas y encajes.

Reyes, María de los. Costurera o sastra de esta iglesia.

Albas y Amitos nuevos. 1782.

"Lienzo. En virtud de la licencia del Sr. Provisor que se cita en la partida del Terno de tela, se han hecho tres Albas ricas de Estopilla y Amitos con sus encajes correspondientes, que han tenido de costo lo siguiente:

Primeramente 34 varas de Estopilla ancha a 12 reales. 408 reales.

De 16 varas de encaje ancho para los ruedos a 28 reales. 448 reales.

De 70 varas de randa a 3 reales para las costuras. 210 reales.

De 19 varas de encaje más angosto para las mangas, cuellos y hombros, a dos reales y medio. 47 reales con 17 maravedís. //[48]

De la hechura con arreglo a la certificación del Maestro casullero, citada en la partida del Terno de tela. 90 reales.

Importa lo gastado en dichas Albas mil doscientos treinta y dos reales y medio. Constó de recibo por lo que toca al lienzo de Domingo García Rubio, Mercader de Sevilla, que contiene otras varias partidas de géneros, que se abonan en su lugar, su fecha en 20 de febrero de 1782, intervenido del Fiscal General. Por lo que respecta a encajes de Antonio Sánchez Gallardo, que contiene mayor cantidad en fecha 5 de noviembre del mismo año y de apuntación del Mayordomo por lo perteneciente a la hechura".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 47-48)

García Rubio, Domingo. Mercader de Sevilla.

Encajes y telas para manteles. 1782.

"Ytt. Cincuenta y tres reales y veintiséis maravedís pagados al antes citado Domingo García Rubio, por seis varas //[49] y media de crea ancha a 8, para unos manteles del Altar mayor, consta de recibo citado en la partida antecedente. 53 reales con 26 maravedís.

Ytt. Cincuenta y siete reales y veintiséis maravedís pagados al susodicho por once varas de crea angosta legítima, para las sobrepellices de los Mozos de choro. Constó del referido recibo. 57 reales con 26 maravedís.

Ytt. Veintiséis reales y ocho maravedís pagados a dicho Mercader, por cinco varas de Bramante fino a 5 y ¼ reales para un mantel del Altar mayor que sirve debajo del fino. Consta del recibo que queda citado en las partidas antecedentes. 26 reales con 8 maravedís".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 48-49)

Góngora, Diego de. Mercader o comprador de telas vecino de Córdoba.

Telas para los nuevos ornamentos. 1715.

"En virtud del mandato nº 4 de la visita pasada, se hizo una Capa de Damasco negra, y un frontal de la dicha tela tinto en cochinilla //[17] y unas cortinas de tafetán del mismo color para las barandillas de la Capilla del Rosario en que se gastó, inclusas las hechuras y demás adherentes…

Monta lo gastado en hacer dichas cortinas, frontal y capa, seiscientos cincuenta y nueve reales y veinte maravedís. Constó de carta de pago //[19] de Diego de Góngora, vecino de Córdoba, por cuya mano se compró dicho Damasco y tafetán, su fecha en 12 de junio de 1715".

Nota: No aparece el nombre del Maestro sastre que hace estos ornamentos.

(AP San Pedro. LCF 1712-1738, año 1718, fol. 16-19)

González, Juan. Maestro sastre de la ciudad de Sevilla.

Casulla de damasco blanco y otra de raso de colores. 1759.

"Parece por recibo dado por Juan González, Maestro sastre de la ciudad de Sevilla, su fecha en 6 de mayo de 1759, haberse hecho dos Casullas, una de Damasco blanco y otra de raso de diferentes colores en que se ha gastado lo siguiente:

Primeramente, ciento treinta y cuatro reales y tres cuartillos que costaron cinco varas y media del dicho Damasco //[53] blanco, a precio de veinticuatro reales y medio.

Yt. Ciento ochenta y siete reales que costaron cinco varas y media de dicho raso, a treinta y cuatro reales.

Yt. Cuarenta y cinco reales que costaron otras tantas varas de guarnición de seda.

Ytt. Treinta y cuatro reales que costaron ocho varas de Olandilla carmesí para el forro, a cuatro reales y cuartillo.

Yt. Seis reales de vara y media de lienzo crudo, a cuatro reales.

Yt. Tres reales que costaron los cartones para la Bolsa de Corporales //[54].

Yt. Ochenta reales que se pagaron por sus hechuras.

Monta lo gastado en dichas casullas quinientos y un reales y veinticinco maravedís…".

(AP San Pedro. LCF 1741-1763, año 1759, fol. 52-54)

Casulla de Damasco negro. 1759.

"Ytt. Doscientos veintidós reales que consta por otro recibo, dado por dicho Maestro en 29 de noviembre de 1759, se gastaron en una Casulla de Damasco negro; los ciento treinta y dos en cinco varas y media a veintitrés reales; veintidós y media de otras //[55] tantas varas de guarnición de seda; dieciséis de cuatro varas de olandilla, a cuatro reales; diez reales de una vara de Crea, y tres varas de Creguela; real y medio del cartón y los cuarenta restantes de su hechura. 222 reales".

(AP San Pedro. LCF 1741-1763, año 1759, fol. 54-55)

Capa de damasco negro. 1760.

"Ytt. Trecientos treinta reales y medio que consta por otro recibo dado por el dicho Juan González, en 26 de marzo de 1760, se gastaron en una capa de Damasco negro. Los doscientos treinta y seis reales y ocho maravedís que constaron diez varas y media de dicha tela a veintidós reales y medio; treinta y dos reales de ocho varas de olandilla a cuatro reales; //[56] Doce de otras tantas varas de Galón de seda, para su guarnición; seis reales y cuartillo de vara y media de Bramante para entretela; y los cuarenta y cuatro reales restantes de su hechura. 230 reales con 17 maravedís".

(AP San Pedro. LCF1741-1763, año 1759, fol. 55-56)

Nuevos ornamentos y reparos.1765.

"Primeramente cuatrocientos sesenta y nueve reales y medio, que según un recibo de Juan González, Maestro de Sastre de la ciudad de Sevilla, en 17 de marzo de 1765, consta haberse gastado en trece varas de Damasco negro, a veinticinco reales vara; cuatro varas y cuarta de Bramante, cuatro de Olandilla negra, dos varas y media de Coleta cruda; tres cuartas de Crudo; //[57] seis onzas y medio de fleco ancho y siete varas y media angosto, con que se ha hecho una Casulla nueva, Frontal, Paño de cáliz y Bolsa de Corporales, todo nuevo para el servicio de dicha iglesia, que se abonan. 469 reales y medio.

Ytt. Veintiséis pagados por la composición del Paño de púlpito negro, Dalmáticas y Atrilera negra, componer la Capa de dicho color, componer el Paño blanco de púlpito, Atrilera y otras cosas que se cosieron, incluso la seda y listones que en ello se gastó. 26 reales. //[58]

Ytt. Seis reales y veinticinco maravedís pagados por tres varas de cinta de aguas, a dos reales y cuartillo vara, para las Albas en el cuello. 6 reales 25 maravedís.

Ytt. Treinta y ocho reales pagados por tres varas de Tafetán doble negro, y cuatro tercias de encaje de seda a seis reales, con que se hizo una toalla de hombros para la Semana Santa. 38 reales.

Ytt. Treinta y nueve reales pagados, los 20 de dos varas de Estopilla; 16 de ocho varas de encaje, con que se hicieron dos Amitos, y los tres restantes de sus hechuras. 39 reales. //[59]

Ytt. Siete reales y medio pagados por tres varas de cinta de aguas para uno de los Amitos, a dos reales y medio vara. 7 reales y medio.

Ytt. Trece reales de tres varas de Crea, con que se hizo una toalla de manos, incluso la hechura. 13 reales.

Ytt. Cinco reales y medio pagados por una vara de Bramante ancho para los Bastidores de la Capilla del Rosario. 5 reales y medio.

Ytt. Diez reales por cuatro varas de encaje ancho para los manteles del altar mayor. 10 reales.

Ytt. Cuatro reales pagados a Juan González, por un retazo de fleco que faltó para la //[60] Casulla. 4 reales.

Ytt. Cuatro reales pagados por tres cuartas de Crea con que se compuso la sobrepelliz. 4 reales.

Monta lo gastado en ornamentos de seda y lienzo en el tiempo de esta cuenta seiscientos diecisiete reales y ocho maravedís, constó de los recibos citados en el libro de Mayordomía".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1765, fol. 56-60)

Opas para los Mozos de Coro. 1764.

"Parece de recibo de Juan González, Maestro de sastre de la ciudad de Sevilla, su fecha en 22 de febrero de 1764, haberse comprado seis varas de paño encarnado a veinticuatro //[61] reales vara, con que se hicieron dos opas para los Mozos de Choro, a los que se acrecen veinticuatro reales de su hechura y todo monta ciento sesenta y ocho reales, que se abonan".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1765, fol. 60-61)

López, Sebastián. Mercader de la Villa de Peñaflor.

Telas para nuevos ornamentos. 1707.

"Primeramente, cincuenta y cinco reales de diez varas de crea ancha, a cinco reales y medio, para dos pares de manteles. Constó de recibo de Sebastián López, mercader de esta Villa, en 20 de marzo de 1707.

Ytt. Dieciocho reales de seis varas de crea para dos toallas del aguamanil, a tres reales la vara, constó de recibo del dicho Mercader".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1707, fol. 24)

Loreto de la Cruz, Juan. Mercader de esta Villa (Peñaflor).

Telas para ornamentos. 1783.

"Ytt. Ciento sesenta y ocho reales y ocho maravedís, que se pagaron a Juan Loreto de la Cruz, Mercader de esta Villa, por los géneros, a saber:

Por 8 varas y media de Crea angosta a 5 reales y medio //[50] por unos manteles de ordenación, para el Altar mayor. 45 reales con 8 maravedís.

Por 6 varas de Curdo a 5 reales y medio para forro del Frontal y Atrilera verde. 33 reales.

Por dos varas de Bretaña para dos Amitos. 24 reales.

Por tres varas de Bretaña más fina para unas mangas de un Alba y unos Corporales. 39 reales.

Por 3 varas de Bretaña angosta para remendar las Albas viejas. 27 reales.

Son los dichos ciento sesenta y ocho reales y 8 maravedís, de que dio recibo en 4 de agosto de 1783. 168 reales con 8 maravedís".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1783, fol. 49-50)

Mandatos de visita de 1700

Nuevos ornamentos

Nº 4. "Que por cuanto cabe en el desempeño de esta fábrica y servicio de alguna necesidad de ornamentos, se hagan dos capas de Damasco, una morada y otra negra, dos frontales de la misma tela, verde y colorado, dos paños de púlpito blanco y negro // y un capillo para los bautismos".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, Mandatos de Visita de 1700, s/f)

Mandatos de visita de 1705

Compra de nuevos ornamentos

Nº 3. "Que el Mayordomo ponga por ejecución cuanto antes comprar para esta iglesia los ornamentos siguientes: una capa, dos dalmáticas y paño de púlpito de Damasco morado. Otra

capa y dos dalmáticas de Damasco carmesí. Otra capa de Damasco verde, y otros dos paños de púlpito, uno blanco y otro negro de lo mismo. Tres albas de crea fina y dos amitos".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, Mandatos de Visita de 1705, s/f)

Mandatos de visita de 1709

Terno de Damasco morado y otro encarnado.

Nº 3. "Yten. Se haga un Terno de Damasco morado con Casulla, Dalmáticas y Capa, la cual se le eche fleco de seda morado y blanco, y no cuchillejo de oro. Otro terno se haga de Damasco encarnado, el cual se guarnezca con cuchillejo de oro, los cuales ornamentos los ha de hacer Jerónimo Bueno, que vive en la ciudad de Sevilla, en frente de las Gradas, a quien ha de dar recibo, con juramento de lo que costó el Damasco, y así mismo las hechuras. Y también comprará un poco de paño de Cabeza del Buey, para hacer unas Opas a los dos acólitos, y un poco de Bramante fino, para hacerles sobrepellices a los dichos. Y dos sillas de baqueta de Moscovia, se comprarán para que se pongan junto a la del Preste, y se harán dos ciriales de palo, a los cuales se les dará su barniz y oro en los sitios que fuere necesario".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, Mandatos de Visita de 1709, s/f)

Mandatos de visita de 1715

Nuevos ornamentos.

Nº4. "Que el Mayordomo, así el alcance de estas cuentas ha tenido, como la sobra de venta de estos tres años venideros, lo convierta en hacer una Capa de Damasco negro, y un frontal de Damasco encarnado para el Altar Mayor, poniéndole flecos o galón de seda…

Que se ponga en la barandilla del Altar Comulgatorio un tafetán y se forre en Olandilla".

(AP San Pedro. LCF 1712-1738, Mandatos de visita de 1715, s/f)

Mandatos de visita de 1722

Nuevos ornamentos.

Nº4. "Que luego que tenga caudal esta fábrica haga su mayordo // mo un terno de casulla y dalmáticas de Damasco blanco, para las fiestas de primera clase, y que en él se ponga lo bordado de uso del otro que se ha de consumir. Y así mismo dicha casulla de damasco blanco para el servicio de esta iglesia".

(AP San Pedro. LCF 1712-1738, Mandatos de visita de 1722, s/f)

Mandatos de visita de 1729

Nuevos ornamentos.

Nº 7. "… Y así mismo se haga un Terno de Damasco blanco con casulla, dalmáticas, capa, frontal y estolas y manípulo, echándoles las cenefas del terno antiguo, y una Manga de cruz de Damasco blanco, con un paño de hombros del mismo color; un Paño de Púlpito de Damasco morado, un Alba de crea para que se vistan los religiosos y un Capillo blanco para los Bautismos".

(AP San Pedro. LCF 1712-1738, Mandatos de visita de 1729, s/f)

Mandatos de visita de 1732

Nuevos ornamentos.

Nº 7. "Yth. Luego sin la menor dilación se hagan dos casullas blancas de tafetán doble, con galón y flecos de seda para ordinario por no tener esta iglesia alguna de este color; y el terno de Damasco blanco con su capa que se dispuso en la visita pasada, y una Manga de Damasco negro con flecos y galón de seda amarilla. Tres Albas buenas de Bretaña; y lo demás que falta

para cumplir el 7º mandato de la visita pasada, sobre lo cual el cura Mayordomo tendrán la aplicación y celo que pide la necesaria decencia del culto Divino".

(AP San Pedro. LCF 1712-1738, Mandatos de visita de 1732, s/f)

Mandatos de visita de 1735

Nuevos ornamentos.

Nº 8. "Que mediante lo reducido que se halla esta iglesia de los precisos ornamentos para la celebración del Santo Sacrificio de la Misa, luego que sobre el alcance del Mayordomo de la Fábrica, el nuevamente nombrado consultara con el Cura de esta Villa, los ornamentos y cosas más precisas, los que se especificarán con intervención de dicho cura a la mayor comodidad y a la menor costa que se pueda".

(AP San Pedro. LCF 1712-1738, Mandatos de visita de 1735, s/f)

Mandatos de visita de 1738

Nuevos ornamentos.

Nº2. "Que el Mayordomo con el alcance que contra el susodicho ha resultado en la presenta visita compre, dos Mangas de Damasco, la una negra y la otra blanca; que se componga el terno blanco con el bordado del viejo; y se ejecute el Mandato nº 8 de la visita pasada que habla de lo que se ha de hacer sobre los ornamentos de esta iglesia, todo lo cual se hará a la menor costa que se pueda y con intervención del cura de esta Villa, tomando recibo de todo para su abono en visita".

(AP San Pedro. LCF 1712-1738, Mandatos de visita de 1738, s/f)

Mandatos de visita de 1741

Incide en el mandato anterior de 1738. Nuevos ornamentos. 1741.

Sin Numerar. "Yten. El alcance que ha resultado en la presente visita contra Diego de Arze, Mayordomo que fue, mandó su Señoría que el Mayordomo nuevamente nombrado haga un Paño de púlpito morado, de Damasco con galón de seda; una Casulla de Damasco blanca con dicho galón. Se compongan todos los ornamentos que lo necesitasen; se hagan paños de cálices y purificadores y así mismo que se componga la parte de la Nave de la iglesia que se está cayendo. Todo con intervención del cura de esta iglesia".

(AP San Pedro. LCF 1741-1763, Mandatos de visita de 1741, s/f)

Mandatos de visita de 1744

Nuevos ornamentos.

Sin Numerar. "y con la misma el // mayordomo haga una Capa, Casulla, Frontal y Atrilera de Damasco blanco y un Paño morado también de Damasco para el Púlpito; un Capillo morado para el vaso del Oleo… y tres pares de corporales que es lo que por ahora necesita esta iglesia, recogiendo recibo de todo para el abono de visita".

(AP San Pedro. LCF 1741-1763, Mandatos de visita de 1744, s/f)

Mandatos de visita de 1757

Nuevos ornamentos.

Nº 5. "Yt. Mandó dicho Sr. Visitador General, que de los primeros efectos que tenga esta fábrica se haga una Casulla de Damasco blanco y otra encarnado, forradas de olandilla y guarnición de galón de seda, cuyo costo con recibos de los interesados se abonará al Mayordomo en sus cuentas".

(AP San Pedro. LCF 1741-1763, Mandatos de visita de 1757, s/f)

Mandatos de visita de 1763

Mandato nº 2. "… se compongan los cajones donde se guardan los ornamentos para evitar el daño que hacen los ratones. Hará una casulla de Damasco negro para que iguale con el Terno, y una Atrilera de damasco encarnado, y comprará paño para más Opas sin mangas para los Mozos de Coro, de todo lo cual recogerá los recibos para el abono de sus cuentas".

(AP San Pedro. LCF 1741-1763, Mandatos de visita de 1763, s/f)

Mandatos de visita de 1766

Nuevos ornamentos.

Nº 2. "… se haga una Casulla encarnada y otra morada de Damasco, guarnecidas con Galón de seda. Un Frontal verde de Damasco, Purificadores, dos pares de Corporales y toallas de manos…"

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, Mandatos de visita de 1766, s/f)

Mandatos de visita de 1774

Nuevos ornamentos.

Nº 2. "… Se hará una Casulla de Damasco blanco, y compondrá el Terno de Damasco bordado de este color, echándole paños nuevos. Se hará una Manga de cruz, también de Damasco // blanco; tres atrileras, la una blanca, la otra encarnada y la otra negra…".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, Mandatos de visita de 1774, s/f)

Mandatos de visita de 1777

Nuevos ornamentos.

Nº 2. "… Que se haga una Capa blanca con cenefa de seda de oro, un frontal blanco y otro verde para el altar mayor".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, Mandatos de visita de 1777, s/f)

Mandatos de visita de 1781

Nuevos ornamentos.

Nº 4. "…Ytt. Que se hagan tres Albas con sus tres Amitos y dos pares de Corporales de Estopilla.

Ytt. Que se haga una Manga de Damasco negro para la Cruz parroquial, y se compren géneros iguales al de la Capa blanca buena, para completar el Terno clásico de este color".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, Mandatos de visita de 1781, s/f)

Mandatos de Visita de 1794

Nuevos ornamentos. (Lám. nº 6).

Mandato sin numerar. "Se haga lo siguiente. Primeramente siete casullas de Damasco, las dos blancas, dos encarnadas, dos moradas y una verde.

Una Muceta para cuando sale S. M. a los enfermos, y dos toallas de hombros, una blanca y otra encarnada, e igualmente se harán Opas de paño para los Acólitos".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, Mandatos de visita de 1794, s/f.)

Martínez, Francisco Miguel. Mercader de la ciudad de Sevilla.

Nuevos ornamentos del mandato nº 2 de 1774. 1775.

"En virtud del Mandato segundo de la visita pasada se ha hecho por el presente mayordomo una Casulla, Estola, Manípulo, Bolsa e Hijuela de Damasco blanco y encarnado. Cinco Atrileras,

dos de Damasco morado, una de negro, otra blanca y otra encarnada. Una Manga de Damasco blanco, para la Cruz parroquial. Se echaron todas las hojas a las dos Dalmáticas blancas bordadas. Se hizo un Paño de cáliz morado y Bolsa morada y encar //[35] nada. Otra Bolsa negra. Una Estola encarnada. Seis paños de cálices. Se echaron hojas nuevas en las Dalmáticas negras; y remendaron todos los vestuarios de seda. Para lo que se compraron dieciséis varas y media de damasco blanco a veinticuatro reales. 6 de morado a 28. 5 de damasco negro a 24 y 8 varas de Tafetán de todos los colores, por los que se pagaron 784 reales a Francisco Miguel Martínez, Mercader de la ciudad de Sevilla, de que dio recibo en 24 de abril de 1775. 748 reales".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1775, fol. 34-35)

Ocaña, Luis de. Mercader y sastre.

Dos sobrepellices para los mozos de coro. 1709.

"Primeramente da gastados en Mayordomo setenta y dos reales por mano de Luis de Ocaña, en ocho varas y tercia de Crea ancha y la hechura de dos sobrepellices a los Mozos de coro, de que dio recibo en 2 de abril de 1709".

(AP San Pedro. LCF 1712-1738, año 1709, fol. 19)

Ocaña, Mariana de. Costurera vecina de Palma del Río.

Nuevos ornamentos y reparos. 1702.

"Primeramente de una vara de Bretaña fina, de que se hicieron nueve purificadores, que con su hechura constó diez reales.

De cuatro varas de crea leona para dos toallas, cintas y hechura de todo, doce reales.

De aderezar dos albas, cuatro reales.

De un Amito de olan con encajes, cintas de raso y hechuras ciento veintiocho reales. Dio recibo en partidas por menor doña Mariana de Ocaña, vecina de Palma, en 26 de agosto de 1702".

"Cincuenta y dos reales, dos en el aderezo de una capa negra, y los cincuenta restantes de un cíngulo de Colonia de raso con botones y bordado de oro, y el aderezo de un alba. Dio recibo doña María de Ocaña, vecina de Palma, el 13 de diciembre de 1702, que se rubricó y abonan".

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1702, fol. 31-32)

Ordóñez, Francisco. Mercader de Sevilla.

Paño negro para dos Opas. 1782.

"Ytt. Ciento sesenta y dos reales que se pagaron a don Francisco Ordóñez, Mercader de Sevilla, por seis varas de paño negro, de que se hicieron dos opas para los Acólitos, de que dio recibo en 23 de febrero de 1782, que está rubricado del Fiscal General //[52] que se abonan, más doce reales pagados a la Costurera por sus hechuras, y todo importa ciento setenta y cuatro reales. 174 reales".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 51-52)

Palencia, Juan de. Mercader de Sevilla.

Telas para ornamentos nuevos. 1755.

"Ytt. Ciento y cincuenta reales pagados a Juan de Palencia, vecino de dicha ciudad (Sevilla), por 49 varas de Galón de Casullas y 2 de fle // [36] co de seda para una Manga, dos cordones de collares y 8 varas de flequecillo blanco. Dio recibo en 20 de abril de 1755".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1775, fol. 35-36)

Padilla, Luis de. Maestro botonero y cordonero de la Santa iglesia de Sevilla.

Flecos para la almohada para la Santa Cruz. 1782.

"Ytt. Ciento y veinte reales que se pagaron a Luis de Padilla, Maestro botonero de Sevilla, por ocho varas de fleco de seda de colores para guarnecer la dicha sobremesa, almohada para la Santa Cruz, consta del recibo del susodicho, queda citado en la partida del Terno. 126 reales".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 44)

Padilla, Luis de. Maestro botonero de Sevilla.

Sea y Barreda, Francisco de. Maestro casullero de Sevilla.

Viuda de Calonge Hijo y Arribas; **García, Roque**; **García Rubio, Domingo**. Vendedores y mercaderes de telas de Sevilla.

Terno completo de tela blanca. 1781-1782.

"En virtud de Licencia del Sr. Provisor en fecha 13 de octubre de 1781, ante don Diego José de Arze, Notario mayor de fábricas, y con intervención del Fiscal General, se ha hecho un Terno completo de tela blanca, que se compone de Casulla, Dalmáticas, Capa pluvial, Frontal, Paño de púlpito, Manga de cruz, Atrilera, Paño de cáliz y demás agregados, forrado en olandilla encarnada y guarnición de Galón de oro fino, cuyo costo ha importado lo siguiente:

Primeramente de cuarenta y siete varas y siete ochavas de tela blanca y matices a 84 reales. 4.021 reales con 17 maravedís.

De sesenta onzas y doce adarmes de Galón de oro sistema a 25 reales de vellón. Diez onzas y seis adarmes y medio más ancho //[40] a 140 reales, y diez onzas y adarme y medio de fleco a 17 reales de plata. 2.014 reales con un maravedí.

De cuatro varas de fleco enrejado de oro con peso de once onzas y catorce adarmes y cuarta a 1 reales de plata. Doce varas de dicho angosto a 11 reales de vellón la vara; tres borlas para los cíngulos a 30 reales; otras tres para los Manípulos, dos para los collares y cuatro para la Bolsa de corporales; tres de Alamares con sus muletillas para la Cogulla de la Capa y seis Borlitas para los Amitos. 887 reales con 8 maravedís.

De 30 varas de olandilla carmesí a 5 ¼ reales y treinta varas de crudo a cinco reales para forros y entretelas. 307 reales con 17 maravedís.

De la hechura de la Casulla, Dalmáticas, Bolsa de corporales, Estolas, Manípulo, Collares y Paño de cáliz. 144 reales.

De la del Frontal y Palio, Paño de púlpito, Manga de la cruz y dos Atrileras. 140 reales. //[41]

De la hechura de la Capa pluvial, cuarenta y cinco reales. 45 reales.

Ytt. Monta lo gastado en dicho Terno siete mil seiscientos ochenta y seis reales y ocho maravedís. Constó de recibos de la Viuda de Calonge hijo y Arribas, Luis de Padilla, Roque García y Domingo García Rubio, de cuyas tiendas se sacaron los expresados géneros en fecha 26 y 29 de octubre y 27 de noviembre de 1781, y 20 de febrero de 1782. Intervenidos todos por el doctor don Pedro Donado, Fiscal General y certificación de Francisco de Sea y Barreda, Maestro casullero de Sevilla por lo que toca a las hechuras, en fecha 25 de febrero de dicho año de 1782, en cuya virtud de la citada licencia, se abonan. 7.686 reales con 8 maravedís.

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 39-41)

Reyes, María de los. Costurera y sastra de esta fábrica.

Hechuras y composiciones de ornamentos. 1782.

"Ytt. Setenta y ocho reales que se han //[46] pagado a María de los Reyes, Costurera de esta Fábrica, por la hechura y composición de las piezas, a saber:

Por componer y echar a la Casulla blanca bordada antigua el damasco nuevo que para ello se compró. 12 reales.

Por la hechura de la sobremesa y almohada de damasco morado para el Viernes Santo. 6 reales.

Por hacer el paño de hombros que sirve para el Terno rico, y el del cáliz que sirve el Jueves

Santo, para el depósito de Su Majestad. 5 reales.

De la hechura del frontal y atrilera verde y dos estolas blancas y dos negras. 20 reales.

Por componer las dalmáticas negras con los pedazos de una capa que estaba desechada. 8 reales.

Por hacer una Casulla encarnada de una Muceta que había y no //[47] se usaba de ella; y los frontales blanco, encarnado y morado con unos pedazos viejos que había. 27 reales.

Son los dichos setenta y ocho reales pagados a la susodicha por las expresadas hechuras y composiciones. 78 reales".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 45-47)

Reyes, María de los. Costurera y sastra de esta iglesia.

Coser, cortar y reparar distintos ornamentos. 1782.

"Se le pagaron a la expresada María de los Reyes, el trabajo de coser y cortar toda la ropa //[237v.] según que los dispuso don Francisco de Sea y Barreda, Casullero de la Santa Iglesia de Sevilla. Primeramente:

Por la Casulla, Dalmáticas y demás agregados como son Bolsa de corporales, Estolas, Manípulos, Collares y Paño de cáliz, ciento cuarenta y cuatro reales. 144 reales.

Ytt. Por el frontal y Palia treinta y cinco reales. 35 reales.

Ytt. Por la Manga de la cruz, cuarenta y cinco reales. 45 reales.

Ytt. Para dos Atrileras treinta reales. 30 reales.

Ytt. Por la Capa pluvial cuarenta y cinco reales. 4 reales.

Ytt. Se le echó a la Casulla blanca que hay antigua bordada, todo el Damasco nuevo y se le pagó por esto doce reales. 12 reales.

Ytt. Por la hechura de la sobremesa morada y una almohada de lo mismo se pagaron seis reales. 6 reales.

Ytt. Por la hechura de la Manga negra para la Cruz parroquial, se pagaron seis reales. 6 reales.

Ytt. Por el paño de hombros que sirve para el Terno rico y un Paño de cáliz que sirve el Jueves Santo para el depósito de S. M., nuevo todo y //[238r.] guarnecido todo con fleco de oro, se le pagaron cinco reales. 5 reales.

Ytt. Por la hechura del Frontal y Atrilera verde, doce reales. 12 reales.

Ytt. Por dos Estolas blancas y dos negras, se pagó por ellas ocho reales. 8 reales.

Por componer las Dalmáticas negras que se compusieron con dos pedazos de una capa del mismo color que estaba desechada, se le pagaron ocho reales. 8 reales.

Ytt. Por añadir los Frontales blanco, encarnado y morado, que se compusieron con pedazos viejos, se pagaron nueve reales. 9 reales.

Ytt. Por hacer una Casulla encarnada de una Muceta que había y no servía nunca, se pagaron dieciocho reales. 18 reales".

(AP San Pedro. Libro de Mayordomía (Incompleto) 1776-1809, año 1782, 237r.-238r.)

Sánchez Gallardo, Antonio. Mercader de telas y encajes.

Sea y Barreda, Francisco de. Maestro casullero de la catedral de Sevilla.

García Rubio, Domingo. Mercader de Sevilla.

Albas y Amitos nuevos. 1782.

"Lienzo. En virtud de la licencia del Sr. Provisor que se cita en la partida del Terno de tela, se han hecho tres Albas ricas de Estopilla y Amitos con sus encajes correspondientes, que han tenido de costo lo siguiente:

Primeramente 34 varas de Estopilla ancha a 12 reales. 408 reales.

De 16 varas de encaje ancho para los ruedos a 28 reales. 448 reales.

De 70 varas de randa a 3 reales para las costuras. 210 reales.

De 19 varas de encaje más angosto para las mangas, cuellos y hombros, a dos reales y medio. 47 reales con 17 maravedís. //[48]

De la hechura con arreglo a la certificación del Maestro casullero, citada en la partida del Terno de tela. 90 reales.

Importa lo gastado en dichas Albas mil doscientos treinta y dos reales y medio. Constó de recibo por lo que toca al lienzo de Domingo García Rubio, Mercader de Sevilla, que contiene otras varias partidas de géneros, que se abonan en su lugar, su fecha en 20 de febrero de 1782, intervenido del Fiscal General. Por lo que respecta a encajes de Antonio Sánchez Gallardo, que contiene mayor cantidad en fecha 5 de noviembre del mismo año y de apuntación del Mayordomo por lo perteneciente a la hechura".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 47-48)

Romero, Antonio. Organista y sastre de esta iglesia.

Nuevos ornamentos y composición de otros viejos. 1776.

"Certificación que yo Antonio Romero, Organista de la iglesia parroquial de esta Villa, hago de toda la ropa nueva que en mi casa se ha hecho, y vieja que se ha compuesto para el uso de dicha iglesia, y por mano del Sr. Don Alonso García, Mayordomo de fábrica se ha recibido el dinero que se ve en los renglones siguientes:

Primeramente se hizo una Casulla blanca y encarnada, Estola, Manípulo, Bolsa e Hijuela, y pagó la mano por su hechura. 36 reales.

Ytt. Se hicieron cinco Atrileras nuevas, dos moradas, negra, blanca y encarnada y pagó por cada una cuatro reales. 20 reales.

Ytt. Una Manga para la cruz blanca nueva. 6 reales.

Ytt. A las Dalmáticas se le echaron todas las hojas nuevas y se pagaron por ese trabajo, 30 reales.

Ytt. Se hizo un Paño de cáliz morado y bolsa morada y encarnada. 4 reales.

Ytt. Otra bolsa negra nueva. 2 reales con 17 maravedís.

Ytt. Se hizo una bolsa encarnada y morada nueva. 2 reales con 17 maravedís. //[234v.]

Ytt. Una bolsa encarnada nueva. 1 real con 17 maravedís.

Ytt. Se hicieron seis Paños de cáliz, tres blancos, dos negros y uno morado, todos de Tafetán. 2 reales.

Ytt. A las Dalmáticas negras se les echaron hojas nuevas y se les remendaron los forros. 10 reales.

Ytt. La Manga blanca vieja se compuso. 3 reales.

Ytt. A la Capa negra vieja se le echó la orla nueva y se le echó medio forro nuevo y toda ella se compuso. 6 reales.

Ytt. Se remendaron las cortinas negras con que se tapa el Altar mayor. 2 reales.

Ytt. Se le echaron mangas nuevas a un Alba y otra se remendó. 3 reales.

Ytt. Se hicieron dos sobrepellices para los Acólitos. 7 reales.

Ytt. Se hicieron tres Estolas blancas. 4 reales.

Ytt. Se hicieron dos Manípulos blancos. 1 real con 17 maravedís.

Ytt. Dos bolsas blancas. 4 reales.

Ytt. Se remendó una Casulla blanca. 1 real.

Ytt. Se hicieron cuatro Paños de cáliz de Tafetán encarnado. 2 reales.

Todo lo cual se hace constar y es cierto como parece en la renovación de dichos ornamentos en los cuales se ha //[235r.] gastado el Damasco, Tafetán, guarniciones y demás géneros que antece-

dente constan de la memoria de este libro y recibo de los mercaderes y para su abono los firmé en Peñaflor y agosto 3 de mil setecientos setenta y seis. Firmado Antonio Romero".

Nota: Las telas, flecos y demás fueron comprados a Miguel Martínez y a Juan de Palencia, Mercaderes de telas de Sevilla.

(AP San Pedro. Libro de Mayordomía (Incompleto) 1776-1809, año 1776, 234r.-235r.)

Sánchez Gallardo, Antonio. Mercader de telas y encajes.

Sea y Barreda, Francisco de. Maestro casullero de la catedral de Sevilla.

García Rubio, Domingo. Mercader de Sevilla.

Reyes, María de los. Costurera o sastra de esta iglesia.

Albas y Amitos nuevos. 1782.

"Lienzo. En virtud de la licencia del Sr. Provisor que se cita en la partida del Terno de tela, se han hecho tres Albas ricas de Estopilla y Amitos con sus encajes correspondientes, que han tenido de costo lo siguiente:

Primeramente 34 varas de Estopilla ancha a 12 reales. 408 reales.

De 16 varas de encaje ancho para los ruedos a 28 reales. 448 reales.

De 70 varas de randa a 3 reales para las costuras. 210 reales.

De 19 varas de encaje más angosto para las mangas, cuellos y hombros, a dos reales y medio. 47 reales con 17 maravedís. //[48]

De la hechura con arreglo a la certificación del Maestro casullero, citada en la partida del Terno de tela. 90 reales.

Importa lo gastado en dichas Albas mil doscientos treinta y dos reales y medio. Constó de recibo por lo que toca al lienzo de Domingo García Rubio, Mercader de Sevilla, que contiene otras varias partidas de géneros, que se abonan en su lugar, su fecha en 20 de febrero de 1782, intervenido del Fiscal General. Por lo que respecta a encajes de Antonio Sánchez Gallardo, que contiene mayor cantidad en fecha 5 de noviembre del mismo año y de apuntación del Mayordomo por lo perteneciente a la hechura".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 47-48)

Sánchez Gallardo, Antonio. Mercader de telas y encajes.

Encajes para ornamentos. 1783.

"Ytt. Trescientos sesenta y tres reales y siete maravedís que se pagaron a Antonio Sánchez Gallardo, por diferentes varas de encajes de todos calibres //[51] para guarnecer los manteles finos del Altar mayor y otros que se hicieron para el mismo altar, dos Albas, las sobrepellices de los Acólitos, puntilla para los 18 Purificadores nuevos; con cuya cantidad y la de los setecientos cinco reales y diecisiete maravedís que quedan abonados de los encajes para las Albas ricas, se completaron los mil sesenta y ocho reales y veinticuatro maravedís del recibo que queda citado en la partida de ellas. 363 reales con 7 maravedís".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1783, fol. 50-51)

Sea y Barreda, Francisco de. Maestro sastre y Maestro casullero de Sevilla.

Capa pluvial nueva. 1779.

"Primeramente se ha hecho en consecuencia del Mandato de visita pasada una Capa Pluvial de Damasco blanco con cene //[32] fa y cogulla de tela blanca y oro. Dos Estolones, el uno de tela blanca y matices y el otro de dos haces morado y blanco, guarnecido de seda. Una Estola de Damasco y dos capillos para dos copones. Que todo ha tenido de costo mil doscientos y quince reales y medio en esta forma:

Por cuatro varas y tres cuartas de tela banca de oro para dicha Capa, capillos y estolón que se pagaron. 488 reales.

Por el Galón para guarneces dichas piezas. 280 reales.

Por nueve varas de Damasco blanco para un Estolón. 29 reales.

Por una vara y tres cuartas de Tafetán blanco; ocho varas de Olandilla, y dos y media de Crudo para forros y entretelas. 71 reales. //[33]

Por nueve varas de Galón de seda para guarneces dicha Estola. 9 reales.

Por las hechuras de dichas piezas se pagaron a Francisco de Sea, maestro de sastre de Sevilla, según recibo en 7 de mayo de 1779, 100 reales.

Son los dichos mil doscientos quince reales y medio que se abonan".

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1779, fol. 32-33)

Sea y Barreda, Francisco de. Maestro casullero de Sevilla.

Padilla, Luis de. Maestro botonero de Sevilla.

Viuda de Calonge Hijo y Arribas; **García, Roque**; **García Rubio, Domingo**. Vendedores y mercaderes de telas de Sevilla.

Terno completo de tela blanca. 1781-1782.

"En virtud de Licencia del Sr. Provisor en fecha 13 de octubre de 1781, ante don Diego José de Arze, Notario mayor de fábricas, y con intervención del Fiscal General, se ha hecho un Terno completo de tela blanca, que se compone de Casulla, Dalmáticas, Capa pluvial, Frontal, Paño de púlpito, Manga de cruz, Atrilera, Paño de cáliz y demás agregados, forrado en olandilla encarnada y guarnición de Galón de oro fino, cuyo costo ha importado lo siguiente:

Primeramente de cuarenta y siete varas y siete ochavas de tela blanca y matices a 84 reales. 4.021 reales con 17 maravedís.

De sesenta onzas y doce adarmes de Galón de oro sistema a 25 reales de vellón. Diez onzas y seis adarmes y medio más ancho //[40] *a 140 reales, y diez onzas y adarme y medio de fleco a 17 reales de plata. 2.014 reales con un maravedí.*

De cuatro varas de fleco enrejado de oro con peso de once onzas y catorce adarmes y cuarta a 1 reales de plata. Doce varas de dicho angosto a 11 reales de vellón la vara; tres borlas para los cíngulos a 30 reales; otras tres para los Manípulos, dos para los collares y cuatro para la Bolsa de corporales; tres de Alamares con sus muletillas para la Cogulla de la Capa y seis Borlitas para los Amitos. 887 reales con 8 maravedís.

De 30 varas de olandilla carmesí a 5 ¼ reales y treinta varas de crudo a cinco reales para forros y entretelas. 307 reales con 17 maravedís.

De la hechura de la Casulla, Dalmáticas, Bolsa de corporales, Estolas, Manípulo, Collares y Paño de cáliz. 144 reales.

De la del Frontal y Palio, Paño de púlpito, Manga de la cruz y dos Atrileras. 140 reales. //[41]

De la hechura de la Capa pluvial, cuarenta y cinco reales. 45 reales.

Ytt. Monta lo gastado en dicho Terno siete mil seiscientos ochenta y seis reales y ocho maravedís. Constó de recibos de la Viuda de Calonge hijo y Arribas, Luis de Padilla, Roque García y Domingo García Rubio, de cuyas tiendas se sacaron los expresados géneros en fecha 26 y 29 de octubre y 27 de noviembre de 1781, y 20 de febrero de 1782. Intervenidos todos por el doctor don Pedro Donado, Fiscal General y certificación de Francisco de Sea y Barreda, Maestro casullero de Sevilla por lo que toca a las hechuras, en fecha 25 de febrero de dicho año de 1782, en cuya virtud de la citada licencia, se abonan. 7.686 reales con 8 maravedís.

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 39-41)

Sea y Barreda, Francisco de. Maestro casullero de la catedral de Sevilla.

García Rubio, Domingo. Mercader de Sevilla.

Sánchez Gallardo, Antonio. Mercader de telas y encajes.

Reyes, María de los. Costurera o sastra de esta iglesia.

Albas y Amitos nuevos. 1782.

> *"Lienzo. En virtud de la licencia del Sr. Provisor que se cita en la partida del Terno de tela, se han hecho tres Albas ricas de Estopilla y Amitos con sus encajes correspondientes, que han tenido de costo lo siguiente:*
>
> *Primeramente 34 varas de Estopilla ancha a 12 reales. 408 reales.*
>
> *De 16 varas de encaje ancho para los ruedos a 28 reales. 448 reales.*
>
> *De 70 varas de randa a 3 reales para las costuras. 210 reales.*
>
> *De 19 varas de encaje más angosto para las mangas, cuellos y hombros, a dos reales y medio. 47 reales con 17 maravedís. //[48]*
>
> *De la hechura con arreglo a la certificación del Maestro casullero, citada en la partida del Terno de tela. 90 reales.*
>
> *Importa lo gastado en dichas Albas mil doscientos treinta y dos reales y medio. Constó de recibo por lo que toca al lienzo de Domingo García Rubio, Mercader de Sevilla, que contiene otras varias partidas de géneros, que se abonan en su lugar, su fecha en 20 de febrero de 1782, intervenido del Fiscal General. Por lo que respecta a encajes de Antonio Sánchez Gallardo, que contiene mayor cantidad en fecha 5 de noviembre del mismo año y de apuntación del Mayordomo por lo perteneciente a la hechura".*

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 47-48)

Valderrama, Pedro de, fray. Sastre? Bordador?

Bolso para el portaviático. 1706.

> *"Ciento sesenta y siete reales y veintiocho maravedís. Los 96 y 28 maravedís que tuvo de costa un bolso para llevar el portaviático en secreto, y en dicha cantidad se incluye las hechuras, hilo de plata y oro y forro, según declaración y precio de Fray //[27] Pedro de Valderrama, por cuya mano corrió, a fol. 38 del libro de Mayordomía".*

(AP San Pedro. LCF 1688-1709, año 1706, fol. 26-27)

Viuda de Calonge Hijo y Arribas. Mercaderes de telas de Sevilla.

Manga de cruz de damasco negro. 1782.

> *"Ytt. En virtud del Mandato nº 4 de la Visita pasada se ha hecho una Manga de cruz de Damasco //[42] negro que se hizo con el que tenía la vieja y guarneció con el mismo galón y fleco, cuyo gasto ha importado ciento veinte y seis reales, a saber:*
>
> *Por el valor de 5 varas de dicho Damasco a 24 reales. 120 reales.*
>
> *Por la hechura, 6 reales.*
>
> *Son los dichos ciento y veinte y seis reales, que dio recibo por lo que respecta a Damasco la Viuda de Calonge Hijo y Arribas, citado en la partida del Terno, y de apuntación en el libro de mayordomía por lo que respecta a la hechura. 126 reales".*

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 41-42)

Viuda de Calonge Hijo y Arribas. Vendedor y mercader de telas de Sevilla.

Sea y Barreda, Francisco de. Maestro casullero de Sevilla.

Padilla, Luis de. Maestro botonero de Sevilla.

García, Roque; **García Rubio, Domingo**. Vendedores y mercaderes de telas de Sevilla.

Terno completo de tela blanca. 1781-1782.

En virtud de Licencia del Sr. Provisor en fecha 13 de octubre de 1781, ante don Diego José de Arze, Notario mayor de fábricas, y con intervención del Fiscal General, se ha hecho un Terno completo de tela blanca, que se compone de Casulla, Dalmáticas, Capa pluvial, Frontal, Paño de púlpito, Manga de cruz, Atrilera, Paño de cáliz y demás agregados, forrado en olandilla encarnada y guarnición de Galón de oro fino, cuyo costo ha importado lo siguiente:

Primeramente de cuarenta y siete varas y siete ochavas de tela blanca y matices a 84 reales. 4.021 reales con 17 maravedís.

De sesenta onzas y doce adarmes de Galón de oro sistema a 25 reales de vellón. Diez onzas y seis adarmes y medio más ancho //[40] a 140 reales, y diez onzas y adarme y medio de fleco a 17 reales de plata. 2.014 reales con un maravedí.

De cuatro varas de fleco enrejado de oro con peso de once onzas y catorce adarmes y cuarta a 1 reales de plata. Doce varas de dicho angosto a 11 reales de vellón la vara; tres borlas para los cíngulos a 30 reales; otras tres para los Manípulos, dos para los collares y cuatro para la Bolsa de corporales; tres de Alamares con sus muletillas para la Cogulla de la Capa y seis Borlitas para los Amitos. 887 reales con 8 maravedís.

De 30 varas de olandilla carmesí a 5 ¼ reales y treinta varas de crudo a cinco reales para forros y entretelas. 307 reales con 17 maravedís.

De la hechura de la Casulla, Dalmáticas, Bolsa de corporales, Estolas, Manípulo, Collares y Paño de cáliz. 144 reales.

De la del Frontal y Palio, Paño de púlpito, Manga de la cruz y dos Atrileras. 140 reales. //[41]

De la hechura de la Capa pluvial, cuarenta y cinco reales. 45 reales.

Ytt. Monta lo gastado en dicho Terno siete mil seiscientos ochenta y seis reales y ocho maravedís. Constó de recibos de la Viuda de Calonge hijo y Arribas, Luis de Padilla, Roque García y Domingo García Rubio, de cuyas tiendas se sacaron los expresados géneros en fecha 26 y 29 de octubre y 27 de noviembre de 1781, y 20 de febrero de 1782. Intervenidos todos por el doctor don Pedro Donado, Fiscal General y certificación de Francisco de Sea y Barreda, Maestro casullero de Sevilla por lo que toca a las hechuras, en fecha 25 de febrero de dicho año de 1782, en cuya virtud de la citada licencia, se abonan. 7.686 reales con 8 maravedís.

(AP San Pedro. LCF 1766-1791, año 1782, fol. 39-41)

Xaviela, Francisca. Sastra y costurera de esta Villa.

Hechuras y aderezo de ornamentos. 1797.

"Se le pagaron a Francisca Xaviela, que corre con las hechuras y remendados de la ropa de la iglesia.

Por hacer seis pares de Corporales nuevos quince reales. 15 reales.

Por echarle encajes a las cinco Albas que sirven todos los días. 6 reales.

Por hacer un paño de hombros de tafetán nuevo para cuando sale S. M. a los enfermos. Reales.

(AP San Pedro. Libro de Mayordomía (Incompleto) 1776-1809, año 1797, 239v.)

Otros ornamentos que se conservan en la iglesia

Para finalizar, vamos a incluir una serie de imágenes de ornamentos que se conservan en la parroquia en la actualidad. En la cajonería encontramos una serie de casullas, algunas de las cuales parecen haber sido pasadas a soporte nuevo, como la casulla encarnada con bordados

centrales, nos referimos a la lámina nº 7. En cuanto a las nº 8, 9 y 10 son casullas de distintos colores realizadas en el siglo XIX o primera mitad del XX.

También se conservan dos cubre cáliz o palia, de la que solo hemos incluido una de ellas que se corresponde con la fotografía nº 11.

Imágenes



Lám. nº 1
Bordado en Tisú de plata con tema eucarístico. Finales siglo XVIII. Fotografía: Juan Manuel Reina Benjumea (JMRB).



Lám. nº 2
Cajonería realizada por Tomás Guisado en 1764 para esta parroquia. Fotografía: (JMRB).



Lám. nº 3
Capa pluvial de damasco carmesí, vista de las espaldas. Puede tratarse de la que realizó en 1712 Manuel Esteban de Sosa, Maestro casullero de la Santa iglesia de Sevilla. Fotografía: (JMRB).



Lám. nº 4
Capa pluvial damasco carmesí, vista del frontal. Puede tratarse de la que realizó en 1712 Manuel esteban de Sosa, Maestro casullero de la Santa iglesia de Sevilla. Fotografía: (JMRB).



Lám. nº 5
Casulla de terciopelo y damasco verde, puede estar relacionada con la que se mandó hacer en la visita de 1627. Fotografía: (JMRB).



Lám. nº 6
Casulla verde con estola en damasco verde y terciopelo. Puede estar relacionada con la que se mandó hacer en la Visita de 1794. Fotografía: (JMRB).



Lám. nº 7
Casulla bordada sobre terciopelo encarnado, mediados del siglo XVIII. Fotografía: (JMRB).



Lám. nº 8
Casulla negra de tela con bordados en amarillo. Finales del siglo XVIII, primera mitad del siglo XIX. Fotografía: (JMRB).



Lám. nº 9
Casulla de tela blanca y bordados, siglo XIX.
Fotografía: (JMRB).



Lám. nº 10
Casulla de terciopelo encarnada con frontal adherido imitando bordados, siglos XIX-XX.
Fotografía: (JMRB).



Lám. nº 11
Cubre cáliz o palia, siglo XX.
Fotografía: (JMRB).


ASOCIACIÓN
AMIGOS DE
ÉCIJA



Asociación Amigos de Écija

Écija Ayuntamiento

Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Deporte

Diputación Sevilla

Universidad Pablo de Olavide Sevilla

ubi Cátedra