



El Bordado. Técnicas, Usos y Significación Histórica

Manuel Pérez Sánchez (Ed.)

David Francisco Torres del Alcázar e Ignacio José García Zapata (Coords.)

VOLUMEN I

Manuel Pérez Sánchez (Ed.),

David Francisco Torres del Alcázar e Ignacio José García Zapata (Coords.)

El Bordado. Técnicas, Usos y Significación Histórica

VOLUMEN I



2026



El Bordado. Técnicas, Usos y Significación Histórica

© 2026

1ª Edición: julio 2026

Edita: Cátedra Francisco Salzillo - General de Galerías Comerciales S.A. Universidad de Murcia, Ayuntamiento de Lorca y Comunidad Autónoma de la Región de Murcia - ITREM

Diseño de la cubierta: Francisco Javier Martínez García

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

ISBN: 978-84-09-87561-0

Depósito Legal: MU 896-2026

Maquetación: Stampacos

Impresión: Gráficas El Niño de Mula, S.L.L.

Impreso en España – *Printed in Spain*

ÍNDICE

VOLUMEN I

Presentación Fernando López Miras	11
Presentación Fulgencio Gil Jódar	13
Presentación Ramón Mateos Padilla	17
Presentación Miguel Ángel Peña Lorente	19
Presentación Luis Antonio Torres del Alcázar	21
Crónica del I Congreso Internacional El Arte del Bordado. Historia, Tradición y Nuevos Horizontes	25
<i>Ignacio José García Zapata</i>	
Las artes suntuarias: realidades y perspectivas de investigación	39
<i>Jesús Rivas Carmona</i>	
Contra las etiquetas superfluas: estudio sobre la valoración histórica de las artes	47
<i>Miguel Ángel Zalama</i>	

CARTOGRAFÍAS DEL BORDADO. ESPACIOS, TIEMPOS Y TRADICIONES TEXTILES

Virtud y virtuosismo: reflexiones sobre el bordado femenino en los espacios domésticos y cortesanos a través de los bienes y enseres de la reina Isabel I de Castilla	63
<i>Ana María Ágreda Pino</i>	
Viana y las acuarelas bordadas: poesía textil sobre papel	77
<i>María del Mar Albero Muñoz</i>	
La Roseta. Encaje de Aguja de Canarias	89
<i>Milagros Amador González</i>	
La influencia del bordado italiano en los tejidos labrados franceses del siglo XVIII .	99
<i>Ismael Amaro Martos</i>	
Escudos bordados: Heráldica y Promoción en el arte navarro	115
<i>Alicia Andueza Pérez</i>	

<i>Fiori alla pittoresca: ricami dipinti nella scultura lignea del XVIII secolo nel sud Italia</i> <i>Salvatore Anselmo</i>	131
Los herederos de Juan López de Robredo: nuevos datos sobre los últimos bordadores de Cámara <i>Sandra Antúnez López</i>	147
The position and problems of embroidery technique at the intersection of art and craft <i>Irmak Bayburtlu Çetinsoy</i>	159
Proyecto <i>Hands-on</i>: bordado a mano y cooperación España-Marruecos <i>Catalina Bejarano Domínguez</i>	169
Embroidery on the liturgical textiles from the textile collection of the Croatian Conservation Institute in Ludbreg <i>Venija Bobnjarić-Vučković</i>	177
El bordado en la indumentaria del rey Felipe V <i>Mónica Bueno Ortega</i>	187
Rafael Infante, maestro bordador en Huelva: artesanía y tradición en la creación de sus bordados <i>Rocío Calvo Lázaro</i>	197
El bordado en el Perú prehispánico <i>Rosa Lourdes Chocano Mena</i>	209
Enhebrando santuarios en cumplimiento de la promesa <i>María Jesús de Toro Calzado</i>	221
Trayectoria profesional de la familia Fernández Romero, artesanos del bordado <i>lunéville</i> en Madrid <i>José Antonio Fernández Fernández</i>	229
Telas bordadas de San Ignacio de Loyola, Otuzco, Perú: puntadas de identidad entre lo cotidiano y lo ceremonial <i>Arabel Fernández López</i>	243
Dechados mexicanos y políticas sobre la identidad: bordados realizados por mujeres y su relación con los estudios y exhibición de arte <i>Alejandra Mayela Flores Enríquez</i>	255
El arte del bordado y las mujeres: gremios y profesionalización en el Madrid del siglo XVII <i>Alba Gómez de Zamora Sanz</i>	269
Maraş Work (Dival) embroidery art in material and technical context: examples from contemporary textile and fashion designers <i>Sema Hatun Türker</i>	281

Tomás Valcárcel. El bordado en la provincia de Alicante	289
<i>Sergio Lledó Mas</i>	
Munificencia eclesiástica en la Real e Insigne Colegiata de Santa María del Campo de A Coruña: los ternos de gala del taller toledano de Miguel Gregorio Molero y otras noticias de indumentaria religiosa	299
<i>Francisco Xabier Louzao Martínez</i>	
El paño “de la Resurrección de Cristo” del canónigo Figueres en la catedral de Barcelona	311
<i>Guadaira Macías Prieto</i>	
Innovación en el Arte del Bordado: exploración de nuevas técnicas, materiales y enfoques	329
<i>Francisco Javier Guerrero Oliver</i>	
Capolavori a ricamo nell’entroterra palermitano (XVII–XIX secolo)	339
<i>Rosalía Francesca Margiotta</i>	
“Dote”: bordado como simbología femenina	351
<i>Joedy Luciana Barros Marins Bamonte</i>	
Un pabellón imperial para la catedral de Toledo (1804–1807)	361
<i>Julio Martín Sánchez</i>	
The Joy of Small Things: Introspective and Oneiric Sensibility of Marta Ehrlich’s Modern Embroideries	375
<i>Alicia Mihalic</i>	
Modern embroidery designs on waste fabrics as a contribution to sustainability	389
<i>Şule Nur Alacatli · Irmak Bayburtlu Çetinsoy</i>	
“Con muchos pajaritos y flores doradas”. Bordados chinos en Portugal entre los siglos XVI y XVIII	401
<i>Maria João Ferreira</i>	
El taller de bordado de la Congregación de Santo Domingo de Granada	411
<i>José Antonio Palma Fernández</i>	



Fernando López Miras

Presidente de la Región de Murcia

Me honra presentar este libro que recoge el fruto del primer congreso internacional dedicado por entero al arte del bordado, una manifestación que en nuestra Región ha alcanzado una grandeza que conmueve y que es parte esencial de nuestra rica herencia cultural. La unión entre la Universidad de Murcia, el Ayuntamiento de Lorca, la Comunidad Autónoma y el entramado vivo de hermandades, cofradías, pasos y asociaciones lorquinas permitió hacer realidad un encuentro que nace del amor profundo hacia un patrimonio que late en manos muy concretas y en innumerables corazones.

Lorca es una ciudad que ha tejido su historia con hilos de creatividad y de celebración. Su bordado no sería lo que es sin el talento silencioso de las bordadoras que, generación tras generación, han sostenido un arte de paciencia, precisión y delicadeza. Ellas han elaborado no sólo tejidos, han bordado identidad, memoria y orgullo. Junto a ellas, directores artísticos que han imaginado formas nuevas sin romper el hilo de la tradición han enriquecido el horizonte estético de una ciudad que respira arte en cada puntada. La obra de unos y otras ha dado origen a un legado que se reconoce por su delicadeza, originalidad y su fuerza expresiva.

La Región de Murcia ha encontrado en el bordado un emblema de su sensibilidad cultural. La magnitud alcanzada por esta tradición no se explica sin la voluntad colectiva de una Comunidad que se reconoce en sus símbolos y los eleva a categoría de patrimonio compartido.

Las instituciones de Lorca, custodias incansables de este tesoro, han sabido proteger su sentido espiritual y cívico. Los talleres, herederos de unas artes luminosas, han mantenido vivo un saber que combina disciplina e inspiración. La ciudad entera participa en una obra coral donde cada pieza bordada refleja la dedicación de muchas manos, la mirada de muchos artistas y el sentimiento de un pueblo que ha hecho de este arte una de sus señas más preciadas.

El congreso reunió a especialistas de distintos lugares del mundo que admiraron la perfección alcanzada por el bordado lorquino y reconocieron la importancia de conservar este patrimonio con una visión amplia y contemporánea. La colaboración entre instituciones y ciudadanía otorgó a este encuentro un tono de celebración cultural que reafirma la vocación de Lorca como referente internacional en el estudio y en la creación textil.

Este libro conserva la memoria de aquellos días y rinde homenaje a quienes han hecho posible que el bordado forme parte esencial de la identidad de nuestra tierra. Cada página refleja la altura intelectual de los trabajos presentados, y, también, la emoción de una tradición que sigue en auge gracias al compromiso de una ciudad y de una Región que creen en la cultura como una fuerza que ennoblece y une.

Con la esperanza de que esta publicación impulse nuevas investigaciones y afiance la valoración de un arte verdaderamente extraordinario, celebro su aparición como testimonio del talento, la dedicación y la excelencia que distinguen al bordado de Lorca y a toda la Región de Murcia.

Fulgencio Gil Jódar

Alcalde de Lorca

Como Alcalde de Lorca, es para mí un honor ser partícipe de este libro de actas del I Congreso Internacional El Arte del Bordado: Historia, Tradición y Nuevos Horizontes, una publicación que da testimonio del profundo vínculo que une a nuestra ciudad con el bordado, una manifestación artística que define, desde hace siglos, su identidad cultural y su proyección patrimonial.

El bordado lorquino constituye uno de los elementos más singulares y reconocibles del patrimonio de la Ciudad del Sol. Su arraigo en la vida cotidiana de Lorca se remonta a tiempos antiguos y se articula tanto en el ámbito erudito como en el popular. En sus orígenes, la necesidad de dotar a la antigua colegiata de un rico ajuar litúrgico, acorde con la aspiración de restaurar la sede episcopal, impulsó el desarrollo de un bordado de gran calidad, inicialmente encargado a prestigiosos talleres andaluces. Sin embargo, a partir del siglo XVI, Lorca consolidó una tradición propia gracias a la labor de un destacado grupo de bordadores encabezados por Alonso Cerezo, sentando las bases de una producción autóctona que evolucionó en paralelo a las prácticas domésticas del bordado popular.

Este doble recorrido, erudito y popular, ha sido una constante en la historia del bordado lorquino. Mientras los talleres especializados incorporaban técnicas y estéticas de los principales focos artísticos del momento, el ámbito doméstico, preservó y transmitió un saber ancestral aplicado a ajuares, indumentaria tradicional y elementos del hogar. La mujer lorquina ha sido, sin duda, la gran depositaria de esta tradición. Gracias a su dedicación constante, el bordado logró pervivir durante los siglos XVII y XVIII, en un

contexto marcado por la desaparición de los bordadores profesionales especializados en materiales nobles. Esta continuidad permitió, ya en la segunda mitad del siglo XIX, la recuperación del bordado en sedas y canutillo de oro, dando lugar a una tipología que sigue plenamente vigente en las grandes celebraciones festivas de la ciudad en torno a sus Patronos y, especialmente, en la Semana Santa, sin desplazar nunca al bordado popular tradicional.

En este contexto histórico y cultural se inscribe la celebración de la primera edición de este congreso, un encuentro que situó a Lorca como epicentro mundial del estudio y la investigación del bordado. Concebido y presidido por el profesor Manuel Pérez Sánchez, de la Universidad de Murcia, el congreso contó con el aval científico de dicha institución y con el respaldo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y del Ayuntamiento de Lorca, así como con la colaboración activa del Paso Blanco, el Paso Azul y la Federación San Clemente. Así mismo he de agradecer la participación de los Pasos Encarnado y Morado, de la Curia y del Resucitado, junto a otras asociaciones lorquinas en este evento extraordinario.

La elección de Lorca como sede no fue casual. Respondió al reconocimiento institucional del valor excepcional del bordado lorquino en el ámbito europeo e internacional, y a la convicción de que nuestra ciudad constituye un espacio privilegiado para abordar el estudio del bordado desde una perspectiva histórica, artística y contemporánea, en diálogo con disciplinas como el dibujo, la pintura, la escultura o la arquitectura.

La extraordinaria acogida de esta primera edición, con más de un centenar de

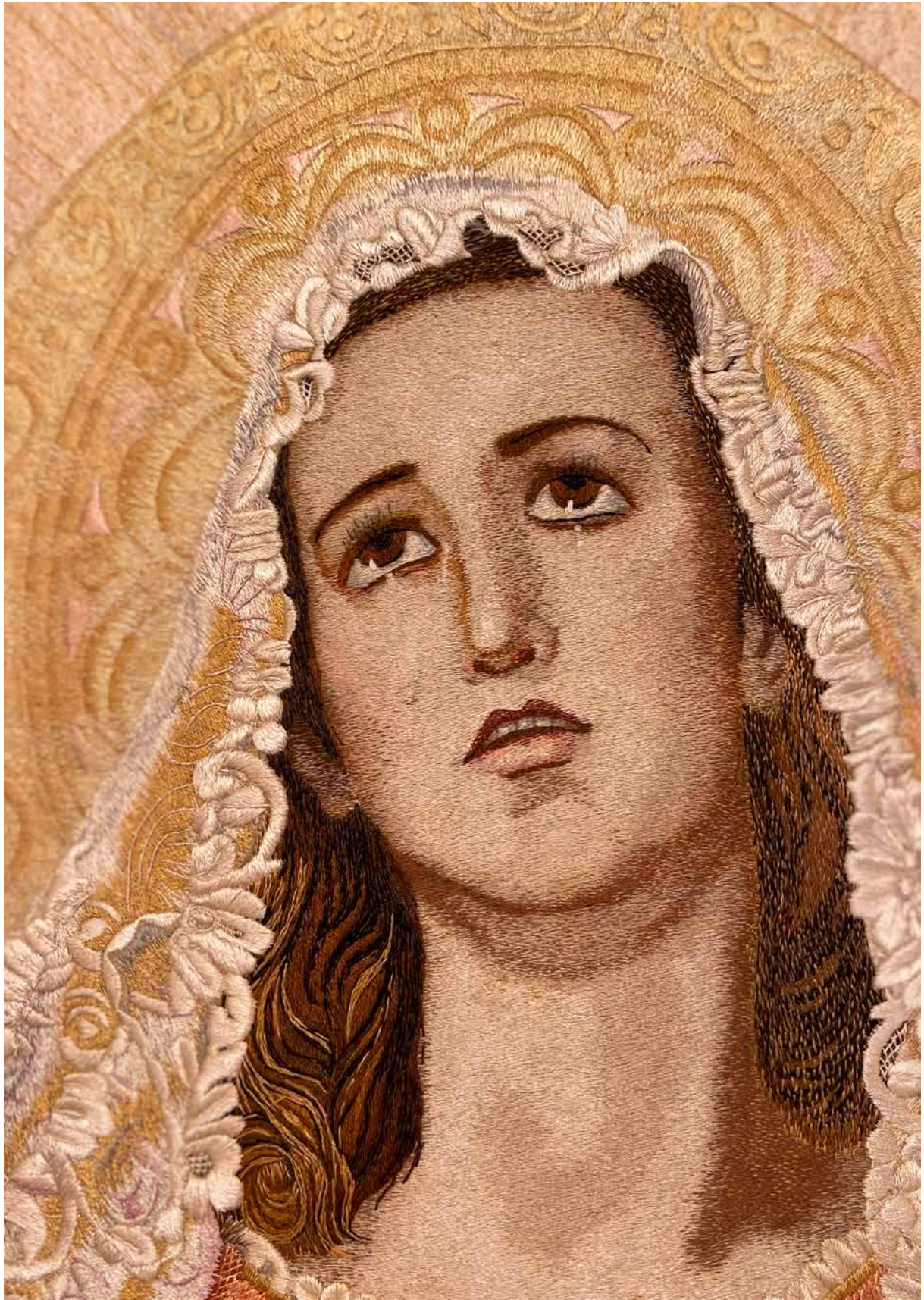


propuestas procedentes de universidades e instituciones de cuatro continentes, confirma la necesidad y la oportunidad de este foro internacional. Las investigaciones presentadas, muchas de las cuales verán la luz en estas actas y en futuras publicaciones científicas, consolidarán la proyección académica de Lorca y su bordado, situándolos en el mapa de los grandes centros de estudio del arte textil a nivel mundial.

Durante el congreso, la ciudad abrió su patrimonio histórico y artístico a los participantes, convirtiendo espacios emblemáticos como el Palacio de Guevara, el muB-Bla, el MASS o el ciuFRONT en sedes del encuentro. Nada de ello habría sido posible sin la implicación decidida del tejido institucional, académico y asociativo de nuestra ciudad. Mi más sincero agradecimiento al Paso Blanco, al Paso Azul y a la Federación San Clemente; al Gobierno Regional; y,

de manera especial, al secretario académico del encuentro, el profesor García Zapata, al director del congreso, el profesor Torres del Alcázar, y al profesor Pérez Sánchez, cuyo liderazgo y compromiso desde la presidencia han sido determinantes para el éxito de esta iniciativa.

Estas actas marcan el inicio de una nueva etapa en la investigación, conservación y difusión del bordado lorquino. Una etapa que deberá seguir reconociendo el papel esencial de la mujer, afrontar el reto del relevo generacional y fortalecer la enseñanza de un arte que forma parte de nuestra identidad colectiva. Lorca se consolida así como referente internacional en el estudio y la preservación del bordado en seda y oro, un legado que, gracias al trabajo silencioso y constante de generaciones de lorquinos, recibe hoy el reconocimiento académico y cultural que merece.



Ramón Mateos Padilla

Presidente del Muy Ilustre Cabildo de la Virgen de la Amargura, Paso Blanco

Para el Paso Blanco, la celebración en Lorca del *I Congreso Internacional “El Arte del Bordado: Historia, Tradición y Nuevos Horizontes”* ha supuesto un hito de enorme valor cultural y patrimonial. No sólo porque este congreso ha situado a Lorca en el centro del escenario mundial de bordado, sino porque ha dado a este arte centenario la relevancia que merece dentro de la historia del textil.

Como custodios de este arte, parte de nuestra responsabilidad reside en asegurar tanto la conservación como el futuro del tradicional bordado lorquino. De hecho, este congreso, impulsado por el Ayuntamiento de Lorca y la Universidad de Murcia, nació precisamente con la vocación de abrir un espacio de diálogo entre tradición e investigación, desde las raíces históricas del bordado hasta sus posibilidades contemporáneas.

Para nuestra institución, este congreso ha supuesto una reafirmación pública del bordado como patrimonio vivo. No se trata de un arte extinto o caduco, como se pudiera pensar fuera de nuestro entorno local, sino que se trata de una manifestación cultural en continuo desarrollo.

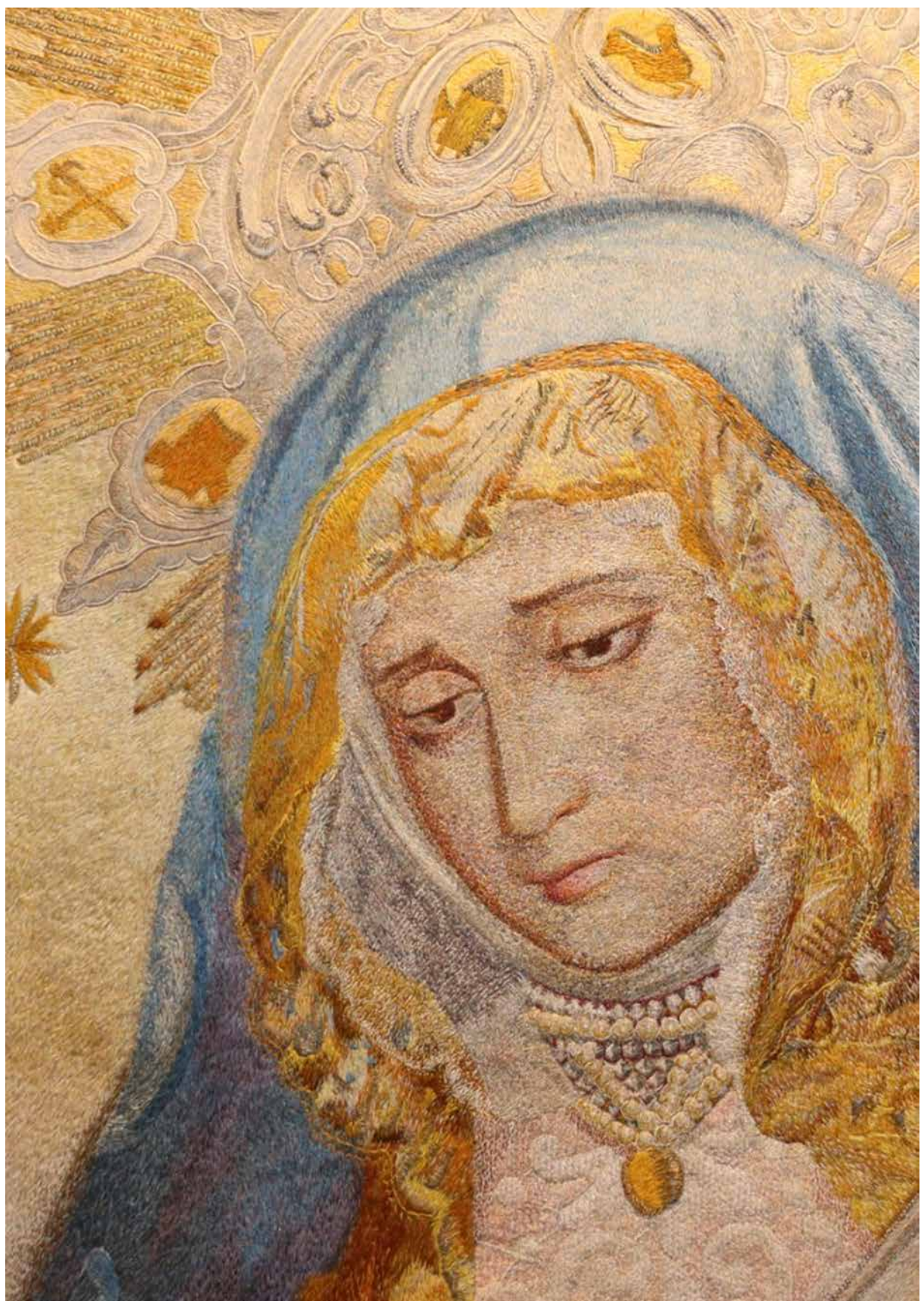
El Paso Blanco guarda y desarrolla desde hace generaciones un saber especializado en el bordado en oro y sedas, ligado a técnicas, materiales, diseños y modos de trabajo transmitidos de maestras a aprendices. De hecho, nuestra cofradía ha apostado, como ninguna, por el desarrollo y la divulgación de este arte, a todos los niveles, invirtiendo recursos y tiempo de forma prioritaria.

Ver ese oficio —tantas veces percibido sólo desde la emoción local— tratado con rigor académico, comparado con otras escuelas

internacionales y analizado desde la conservación, la museología o la historia social del textil, ha reforzado la conciencia de que estamos ante un lenguaje artístico universal. El congreso permitió situar el bordado lorquino en conversación con otras tradiciones europeas e iberoamericanas, reconociendo su singularidad y su altísima calidad técnica.

Además, el congreso ha tenido un impacto directo en la proyección exterior del Paso Blanco y de Lorca como capital del bordado. La recepción de más de un centenar de propuestas procedentes de 22 países evidencia el interés mundial por este arte y convierte a Lorca en un punto de referencia obligado para investigadores, conservadores y creadores textiles. Para el Paso Blanco, formar parte de este contexto significa consolidar una imagen de excelencia basada en el trabajo paciente de nuestros talleres, en la riqueza de nuestros fondos y en la responsabilidad de custodiar un legado que va mucho más allá de lo local.

Un aspecto especialmente relevante ha sido el respaldo que el congreso otorga a la candidatura del bordado lorquino como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Este planteamiento subraya algo esencial para nosotros: no sólo importan las piezas terminadas, sino el conocimiento artesanal que las hace posibles, la organización de los talleres, los modos de enseñanza, el vocabulario técnico, la creatividad acumulada y la continuidad generacional. El congreso ha reforzado esa mirada completa, uniendo obra y oficio como dos caras inseparables de una misma identidad cultural.



Miguel Ángel Peña Lorente

Presidente de la Hermandad de Labradores, Paso Azul

El bordado en sedas y oro constituye el valor patrimonial más sobresaliente de la rica manifestación cultural que son las procesiones de Semana Santa en Lorca. Integrado en los grupos a pie, las caballerías y las carrozas del cortejo, y con una presencia destacada en el entorno de las imágenes de devoción, se trata, además, de la forma artística más genuinamente lorquina, lo que justifica los grandes esfuerzos que se llevan a cabo en pro de su preservación, estudio y difusión.

En este sentido, desde la Hermandad de Labradores, Paso Azul, reconocemos y agradecemos el impulso que ha supuesto la celebración en Lorca del I Congreso Internacional El Arte del Bordado para la valoración histórico-artística de esta labor tradicional. Consideramos que esta iniciativa ha servido para dar a conocer nuestro bordado entre los especialistas en la materia, y para insertarlo también en un ámbito de estudio más global que, con seguridad, puede aportar nuevas claves a la lectura de esta práctica desde el punto de vista social, técnico, estilístico y de la conservación.

La aportación del Paso Azul al desarrollo de lo que conocemos como “bordado lorquino” ha sido decisiva para la conformación de sus características básicas, tanto en lo que se refiere a la concepción general de las piezas y su función en la procesión como a las técnicas y procedimientos empleados para la plasmación de los diferentes motivos.

Uno de los rasgos principales de nuestra tradición de bordado es la inclusión de escenas figurativas en seda matizada, de lo cual encontramos ejemplos sobresalientes en el entorno más cercano de nuestra imagen titular, la Virgen de los Dolores. Desde su manto y el conjunto de estandartes que la

acompañan (de principios del siglo XX) hasta los nazarenos que la preceden en procesión (de inicios de nuestra centuria), los bordados de su ajuar dan buena prueba del nivel de solvencia alcanzado por los directores y bordadoras azules en la representación de escenas en seda, así como en su inclusión en ornamentaciones de distinta inspiración que generan un conjunto de gran belleza y armonía. A estos bordados, algunos de ellos declarados Bien de Interés Cultural, se suman los cientos de mantos, capetas, trajes y túnicas que avaloran el resto de nuestro cortejo, dando lugar al espléndido cuadro escénico de la procesión azul.

En la actualidad, el Paso Azul continúa comprometido con la pervivencia de este arte, y está inmerso en un proceso de renovación encaminado a formar a nuevas generaciones en las labores de bordado y de dirección artística. Con ello, buscamos asegurar que los saberes y procedimientos que articulan esta tradición se mantengan vivos en el tiempo, conservando así no solo el legado material de los azules que nos han precedido, sino también la faceta inmaterial de este acervo, que nos permitirá darle una nueva proyección hacia el futuro.

Buscando fomentar el aprecio y la difusión de este patrimonio, nuestra hermandad cuenta con el Museo Azul de la Semana Santa como principal escenario para la exhibición y el estudio de los bordados. Basado en un proyecto que entiende el bordado en su relación con la historia del propio Paso Azul y de su procesión, el MASS se ha convertido en un gran referente cultural de nuestro entorno, y su programación de actividades y exposiciones temporales permite acercar al público, tanto local como visitante, a la realidad

de nuestra Semana Santa y la riqueza artística generada en torno a ella. El Museo, que ha cumplido en 2025 diez años de trayectoria, se perfila en nuestros días como una herramienta fundamental para concienciar sobre la relevancia del bordado y estimular su disfrute y la investigación en torno a él, una labor que queda patente por medio de las comunicaciones presentadas a este Congreso por mayordomos de nuestra hermandad.

Por tanto, desde el Paso Azul queremos agradecer a la Universidad de Murcia y el Ayuntamiento de Lorca la organización de este encuentro, así como la posibilidad que se nos ha brindado de participar en él. Oportunidades como esta sirven, bajo nuestro criterio, para aumentar el conocimiento y el respaldo de la sociedad hacia nuestro bordado, orgullo y desvelo de los procesionistas, y de todos los lorquinos.

Luis Antonio Torres del Alcázar

Presidente de la Federación y Real-Hermandad de San Clemente, Patrón de Lorca

El I Congreso Internacional “El Arte del Bordado. Historia, Tradición y Nuevos Horizontes” ha supuesto un acontecimiento de extraordinaria relevancia para la ciudad de Lorca, que durante su celebración se convirtió en referente internacional del bordado, así como en escaparate privilegiado del bordado civil a través del proyecto Vexilia. Este logro colectivo ha sido posible gracias a la decidida apuesta del Gobierno de la Región de Murcia y de la Universidad de Murcia que respaldó de manera firme, con el apoyo del Ayuntamiento de Lorca, la organización y celebración de este congreso en nuestra ciudad.

Como Presidente de la Federación San Clemente, Patrón de Lorca, entidad depositaria de la advocación más antigua e ininterrumpida de la ciudad, con más de setecientos años de historia, y en el ejercicio del Alto Patronazgo que tradicionalmente le corresponde, la Federación debía estar presente de forma activa en este primer congreso internacional. En este sentido, fue para nosotros un honor acoger el acto inaugural en nuestro museo, el ciuFRONT Museo Medieval de Lorca, espacio cargado de simbolismo al albergar los restos del primer y renombrado broslador lorquino, don Alonso Cerezo. A ello se sumó el privilegio de contar con la presencia del Presidente del Gobierno de la Región de Murcia, cuya asistencia al acto inaugural constituyó un respaldo institucional de primer orden y un reconocimiento explícito a la relevancia cultural y patrimonial de este congreso.

Esta convocatoria cultural y científica, amparada por la Universidad de Murcia y liderada por el Presidente del Congreso, el profesor Manuel Pérez Sánchez, nació con

la clara vocación de unir tradición e investigación, abordando el bordado desde sus raíces históricas hasta sus proyecciones contemporáneas, y reforzando el papel de Lorca como referencia mundial en este ámbito artístico. La implicación del ITREM ha permitido que este encuentro se consolide como un hito cultural y turístico, situando el bordado lorquino en el mapa internacional con una proyección estable y reconocible.

Desde la presidencia de la Federación San Clemente, este congreso se interpreta como la confirmación de que el bordado lorquino es un arte vivo, en permanente evolución, capaz de integrar aportaciones innovadoras y, al mismo tiempo, de recuperar técnicas históricas que habían caído en el olvido, devolviéndolas al presente con rigor y excelencia artística.

En este contexto, el proyecto Vexilia, impulsado por la Federación desde 2019, desempeña un papel esencial en la recuperación en oro y seda de piezas vinculadas a episodios clave de nuestra historia, fruto de una intensa labor de investigación y colaboración con archivos e instituciones de reconocido prestigio nacional. A través de Vexilia, la Federación San Clemente promueve una nueva etapa del bordado civil, en la que la investigación histórica y la recreación textil de piezas fundamentales de la memoria del Reino de España demuestran cómo el bordado de Lorca se adapta al siglo XXI sin renunciar a su raíz ancestral.

Vexilia se presenta así como fuerza viva y actual del bordado civil, capaz de dialogar con la gran tradición del bordado religioso lorquino y de ofrecer un relato histórico bordado de la ciudad y de España, desde una



perspectiva rigurosa y profundamente respetuosa con el patrimonio.

No puedo dejar de destacar cómo el bordado civil, a través de Vexilia, transforma documentos, insignias y símbolos históricos en obras textiles de altísima calidad artística. Este congreso ha puesto de manifiesto

que, gracias al trabajo constante de la Federación San Clemente y al decidido respaldo de la sociedad lorquina, Lorca ofrece hoy al mundo un bordado que narra la memoria cívica, la justicia y la historia compartida, utilizando el lenguaje universal del hilo, la seda y el oro.

Crónica del I Congreso Internacional El Arte del Bordado: Historia, Tradición y Nuevos Horizontes (Lorca, 2024)

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA

Secretario del Congreso

Universidad de Murcia

I. Introducción. Un hito académico y cultural

Hay congresos que se organizan para ocupar una línea en la crónica universitaria; otros, más escasos y valiosos, emergen de una conciencia profunda de necesidad y se alzan, desde su misma concepción, como encrucijadas fecundas de saberes, afectos y horizontes. El *I Congreso Internacional El Arte del Bordado: Historia, Tradición y Nuevos Horizontes* pertenece con pleno derecho a esta segunda estirpe. No fue fruto del azar ni de la inercia académica. Nació de la certeza madura de que había llegado el momento de situar el arte del bordado en el centro de los discursos históricos, artísticos y patrimoniales, reconociendo su capacidad para articular memoria, identidad y proyección cultural.

Era necesario. Urgente, incluso. Demasiado tiempo había quedado el bordado relegado a los márgenes del relato oficial, clasificado como arte menor, vinculado –no sin desdén– a lo doméstico, lo decorativo, lo periférico. Y, sin embargo, pocas formas de creación han sido tan constantes, tan simbólicamente densas, tan cargadas de significado colectivo como la que dibuja la aguja sobre la tela. Bordar es escribir en silencio. Es coser memoria, devoción, poder, identidad. Reivindicar su estudio, abrirle un cauce riguroso y transversal, era una exigencia ética y una tarea científica largamente postergada.

El Congreso nació, por tanto, de una convicción firme: la universidad, como institución

del conocimiento y de la crítica, no puede permanecer ajena a aquellos lenguajes visuales que, aunque no surgidos del mármol ni legitimados por la historiografía tradicional, han contribuido decisivamente a la configuración de los imaginarios colectivos a lo largo de los siglos. La academia está llamada no solo a describir el pasado, también a reconocer su pluralidad, a dar voz a las formas postergadas y a restituir la dignidad de aquello que fue durante mucho tiempo relegado. El bordado –por su densidad histórica, estética, antropológica y simbólica– exige con claridad esa implicación intelectual. Se trata de un arte que, al entrelazar materia e idea, gesto técnico y aspiración espiritual, habla desde la entraña misma de la cultura material de los pueblos. En esta tarea, la universidad no acude como visitante, sino como parte convocada, llamada a escuchar y a pensar con el hilo, con la aguja, con la memoria. Porque hay saberes que no se archivan, se heredan. Y hay lenguajes que no se olvidan, se reactivan.

Por ello, este Congreso fue concebido como algo más que una reunión de especialistas: se planteó como un acto de afirmación. Una celebración meditada del arte de bordar entendido como forma de pensamiento, como testimonio civilizatorio, como vehículo de belleza, de memoria y de pertenencia. Su propósito fue convocar no únicamente a investigadores, también a creadores, conservadores, devotos y herederos; no de manera

exclusiva a universidades, también a cofradías, museos, talleres y comunidades vivas que aún sostienen con sus manos y su tiempo esta herencia. La apertura de un espacio compartido entre todos estos agentes culturales no respondía a una mera oportunidad, obedecía a una necesidad histórica largamente presentida.

El encuentro, celebrado en la ciudad de Lorca entre los días 27 y 30 de noviembre de 2024, fue impulsado por el Grupo de Investigación Cultura Material, Arte e Imagen del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, en estrecha y fecunda colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad anfitriona. A estas dos entidades se sumaron, en admirable convergencia de voluntades, la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, el Instituto de Turismo de la Región, los principales cabildos y cofradías lorquinos, así como un extenso entramado de instituciones culturales, universitarias y devocionales que reconocieron en esta cita una oportunidad para el pensamiento, la memoria y el futuro.

La elección de Lorca no respondió a una estrategia coyuntural ni a un gesto protocolario. Fue, ante todo, un acto de coherencia histórica. Pocas ciudades en el mundo –y acaso ninguna en el ámbito hispánico– han elevado el bordado a un grado semejante de conciencia estética, hondura simbólica y permanencia ritual. En esta ciudad, el hilo no se limita a ser ornamento: se convierte en verbo y plegaria, en herencia activa y en signo compartido. El oro y la seda, aquí, han dejado de ser simple materia para asumir la condición de emblemas de una identidad que se transmite con rigor, con fervor y con orgullo.

Que este primer congreso internacional haya tenido lugar en Lorca, en los mismos espacios donde las manos han bordado el tiempo y la comunidad ha bordado su alma, constituye no solo un acto de justicia cultural, también una declaración de principios. Y, en igual medida, una llamada a que

la investigación universitaria y la acción institucional reconozcan en el arte del bordado un patrimonio mayor, dotado de una densidad histórica, social y simbólica que exige pensamiento, cuidado y continuidad.

Desde sus primeros compases, el congreso reveló su vocación fundacional. Bajo su título se reunieron más de ciento cincuenta participantes de cuatro continentes, trayendo consigo acentos diversos, escuelas distintas y metodologías complementarias, todos ellos animados por una misma convicción de que el bordado representa una forma plena de creación, de representación simbólica y de construcción social, lejos de ser un arte menor o una nota al margen. Este reconocimiento transversal –que durante siglos fue marginado por jerarquías academicistas– halló aquí su espacio, su palabra y su impulso.

Concebido como foro de intercambio y tribuna de estudio, el congreso quiso ser también un homenaje: un acto de reparación a tantas generaciones de bordadores y bordadoras –con frecuencia anónimos– que han configurado con su paciencia, su destreza y su visión estética un patrimonio material de rara elocuencia y de inmenso valor antropológico. Y quiso ser, asimismo, promesa de futuro: abrir la senda a nuevas investigaciones, a nuevas cartografías del arte textil, y a una protección más firme del legado material e inmaterial que el bordado encarna. Las artes del hilo, que durante siglos sostuvieron silenciosamente el esplendor de los templos y las cortes, exigían ahora una mirada plena, justa, interdisciplinar.

La ciudad de Lorca, engalanada por sus museos de bordados, sus palacios barrocos y su hospitalidad cultivada, acogió esta cita con la dignidad que requería la ocasión. Entre sus calles, sus iglesias y capillas, las voces de la academia encontraron resonancia en los silencios del arte y en las liturgias del hilo, tejidas durante generaciones con rigor y devoción. La ciencia del pasado se hizo forma presente. La tradición habló con voz de porvenir.

II. Organización y respaldo institucional

La solidez de un congreso no se mide solo por la calidad de sus ponencias ni por el prestigio de sus participantes, sino también –y muy especialmente– por el entramado institucional que lo ampara y por la claridad de sus fines. En ese sentido, el *I Congreso Internacional El Arte del Bordado: Historia, Tradición y Nuevos Horizontes* se edificó sobre un cimiento de admirable coherencia y compromiso compartido, que unió a la universidad pública, a las administraciones locales y autonómicas, y al tejido asociativo y devocional de una ciudad que ha hecho del bordado una razón de ser.

El impulso inicial partió de la Universidad de Murcia, a través de su Grupo de Investigación Cultura Material, Arte e Imagen, adscrito al Departamento de Historia del Arte. No se trataba de una iniciativa aislada. Respondía a la proyección natural de una línea de trabajo ya consolidada en el seno de esta institución, que desde hace años ha sabido reconocer en los textiles –tejidos, bordados, ornamentos, galas– una fuente privilegiada para el estudio de la historia visual, de la cultura religiosa, de los lenguajes simbólicos y de la construcción material de la memoria. El Congreso se sostuvo sobre una dirección académica firme y una organización minuciosa, capaz de conjugar el rigor investigador con la cordialidad de la acogida y el cuidado atento de cada detalle.

Junto a la institución universitaria, el Excmo. Ayuntamiento de Lorca se entregó con generosidad, eficacia y visión a la causa del Congreso, plenamente consciente de que se afrontaba algo más que un encuentro académico; se trataba de una ocasión propicia para reafirmar la presencia de la ciudad en el panorama internacional del pensamiento patrimonial y de la cultura material. La figura del alcalde, don Fulgencio Gil Jódar, resultó decisiva en este empeño, no en calidad meramente representativa, pues asumió con

convicción una política cultural ambiciosa, guiada por la certeza de que el bordado constituye un legado pleno de historia, de identidad compartida y de potencia transformadora. A su lado, el concejal de Cultura, don Santiago Parra, aportó una dedicación constante y eficaz, marcada por la sensibilidad y el conocimiento del valor patrimonial implicado. Gracias a la conjunción de voluntades entre ambos responsables municipales y a la plena sintonía con las entidades participantes, Lorca no se limitó a albergar el Congreso, pues terminó por erigirse en su auténtica razón de ser.

La Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, por su parte, se hizo presente a través de su Presidencia y de la Consejería de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes, manifestando con ello una voluntad clara de apoyo a las iniciativas que articulan investigación, tradición y proyección turística de calidad. La figura del Excmo. Sr. Presidente, don Fernando López Miras, ostentó la presidencia de honor del Congreso, y sus palabras inaugurales pusieron de manifiesto el significado profundo que este arte tiene para la Región, tanto en su dimensión de legado material como en su condición de expresión de una sensibilidad histórica que merece ser valorada en toda su amplitud.

De manera muy especial, el Instituto de Turismo de la Región de Murcia (ITREM), dirigido por don Juan Francisco Martínez Carrasco, desempeñó un papel fundamental en la articulación y el desarrollo del Congreso, en el marco de su firme apuesta por un turismo cultural de excelencia. Su respaldo fue decisivo para subrayar el valor del bordado como expresión patrimonial con capacidad para generar identidad, dinamización económica y proyección internacional. Las líneas de trabajo que impulsa el ITREM, centradas en la valorización de recursos singulares como los museos del bordado de Lorca, evidencian una estrategia coherente que vincula tradición, cultura y turismo de calidad

al servicio del desarrollo sostenible de la Región.

Mención aparte merece el papel desempeñado por las principales cofradías y hermandades de Lorca –Paso Azul, Paso Blanco, Paso Morado, Paso Encarnado, Paso Negro y la Cofradía del Resucitado–, junto con la Federación de San Clemente, la Real Hermandad de Santa María la Real de las Huertas y la Hermandad de la Aurora. Todas ellas, verdaderas depositarias vivas del arte del bordado, ofrecieron su colaboración logística, abrieron las puertas de sus museos, compartieron sus fondos patrimoniales y transmitieron un saber acumulado a lo largo de generaciones. Sus representantes y directivos formaron parte activa del comité organizador, en un gesto de generosidad institucional, compromiso cívico y plena implicación que enriqueció cada jornada del Congreso.

Su implicación fue mucho más allá del apoyo simbólico: el Congreso se materializó, se vivió y se compartió en los espacios que estas cofradías han sabido custodiar con tanto celo. Las sedes del Paso Blanco y del Paso Azul, enclavadas en sus respectivas iglesias, acogieron mesas redondas, encuentros científicos y actos de convivencia entre congresistas, convirtiéndose en escenarios activos de reflexión, diálogo y hospitalidad. En ellos, la teoría encontró eco en la práctica viva del bordado, y el conocimiento académico se entrelazó con la memoria activa de la ciudad.

La implicación de estas entidades revela que el bordado no se limita al ámbito de los libros ni al recogimiento de las vitrinas. Vive también en las manos que lo ejecutan, en las calles que lo contemplan, en las celebraciones que lo envuelven y en la comunidad que lo mantiene. Esta vivencia compartida convirtió el Congreso en mucho más que un acontecimiento académico: fue, en su esencia, una experiencia patrimonial plena, tramada por múltiples voces y sostenida por una comunidad que ha sabido custodiar y proyectar su legado con admirable firmeza.

Finalmente, el Comité Científico, integrado por profesores e investigadores de prestigiosas universidades españolas e internacionales –Granada, Sevilla, Valladolid, Lisboa, Palermo, Milán, Arequipa–, dotó al congreso de un marco de autoridad académica y de garantía metodológica. En él se conjugaron trayectorias diversas y especialidades complementarias, desde la historia del arte a la museología, desde la cultura popular al arte religioso, desde la conservación textil a la estética de la moda.

La articulación de estos apoyos no fue una mera yuxtaposición de colaboraciones circunstanciales, pues respondió a la afirmación clara de una idea compartida según la cual el arte del bordado ha de ser reconocido, estudiado y preservado como parte sustantiva de nuestra cultura visual y de nuestro patrimonio común. Esta convicción, elevada a programa y sostenida por la voluntad concorde de instituciones, cofradías y especialistas, otorgó al congreso su forma definitiva y la dignidad de lo necesario.

III. Ejes temáticos y planteamiento académico

Todo congreso riguroso exige, antes que la reunión de nombres y la multiplicación de actos, una arquitectura intelectual clara, capaz de sustentar la diversidad de enfoques y preservar la unidad de propósito. En esta línea, el I Congreso Internacional El Arte del Bordado: Historia, Tradición y Nuevos Horizontes estructuró su programa a partir de una concepción amplia y fecunda del bordado, concebido como fenómeno complejo que se sitúa en la confluencia de lo artístico, lo devocional, lo simbólico, lo social y lo económico.

El planteamiento del Congreso partió de una premisa metodológica de calado: estudiar el bordado como objeto de cultura material, esto es, como realidad tangible dotada de significados múltiples, cuya comprensión requiere una lectura atenta de las formas, de

los usos, de los contextos y de las trayectorias históricas que lo han configurado. Esta orientación permitió integrar, en un mismo marco de reflexión, aportaciones procedentes de la historia del arte, de la antropología, de la estética, de los estudios de género, de la historia de la moda, de la museología y de la conservación patrimonial.

Entre los grandes ejes temáticos que vertebraron las intervenciones, merecen destacarse al menos los siguientes:

- El bordado religioso en sus diversas expresiones: litúrgicas, procesionales, conventuales y devocionales. Se abordaron aquí tanto los grandes ciclos iconográficos tejidos en hilos de oro para la exaltación de la fe, como los pequeños signos bordados sobre tejidos domésticos o sacros que condensan una espiritualidad profunda, a menudo silenciosa.
- La construcción de identidades colectivas a través del bordado: ya sea en el ámbito de la cofradía, del pueblo, del taller o del linaje familiar, se analizó cómo el bordado ha operado como emblema de pertenencia y como memoria visual de comunidades históricas.
- El bordado popular y tradicional, con particular atención a la indumentaria festiva, campesina y huertana, y a su inserción en los repertorios del folclore, el ritual y la representación regional.
- El papel del bordado en la configuración del gusto y la moda, tanto en su dimensión histórica como en sus resonancias contemporáneas. Se prestó atención especial al diálogo entre el bordado tradicional y las propuestas de la alta costura, así como a la relectura que algunos creadores actuales hacen de los motivos, técnicas y materiales heredados.
- Las redes de circulación y transferencia de bordados, tejidos y modelos

iconográficos entre Europa, América y Asia, que han permitido delinear una cartografía global de la seda, el oro y el hilo, tejida con los hilos de la devoción, del comercio, de la diplomacia y del arte.

- Y, por último, la cuestión clave de la conservación, restauración y exhibición museográfica de los textiles bordados, abordada desde la experiencia de técnicos, conservadores y responsables de museos especializados, conscientes del reto que supone preservar obras frágiles, destinadas en origen no a la vitrina sino al uso ritual o social.

Esta pluralidad de enfoques no derivó en dispersión. Al contrario, ofreció una sinfonía bien concertada. Cada comunicación, cada ponencia, cada diálogo en los pasillos o al término de las visitas contribuyó a delinear un mapa más denso y preciso del universo bordador, en todas sus dimensiones: materiales y simbólicas, históricas y vivas. Lejos de clausurar una cuestión, el congreso dejó abiertas muchas otras, indicio claro de que el bordado permanece –felizmente– como una fuente viva, inagotable.

IV. Desarrollo del congreso

Martes, 26 de noviembre de 2024

Aunque el programa oficial fijaba el comienzo del Congreso para el miércoles 27 de noviembre, la jornada del martes 26 actuó como verdadero preámbulo ceremonial y académico, con una secuencia de actos que anticiparon la riqueza de enfoques, voces e instituciones que habrían de confluir en los días sucesivos. Fue, por tanto, un día inaugural en el sentido más pleno: el Congreso comenzó antes de comenzar, porque ya en esta jornada se trazaron sus tres grandes líneas: la exhibición patrimonial, la expresión tradicional y la investigación universitaria.

La mañana se inició en el Palacio de Guevara, donde a las doce tuvo lugar la inauguración de la exposición titulada *Tradición bordada. Indumentaria en la Huerta y en el Campo de Lorca*. La muestra ofrecía una aproximación al bordado popular a través de la indumentaria tradicional, destacando su presencia en contextos agrícolas y festivos, y otorgando visibilidad a saberes transmitidos durante generaciones en el ámbito doméstico y rural. Su realización fue posible gracias al esfuerzo y a la valiosa aportación patrimonial de Coros y Danzas de Lorca y Coros y Danzas Virgen de las Huertas, dos asociaciones especialmente implicadas en el estudio, la preservación y la difusión del legado del bordado popular y tradicional. La exposición, concebida desde una mirada rigurosa y respetuosa hacia la cultura material de lo cotidiano, se convirtió en una aportación esencial al programa científico y simbólico del Congreso.

A continuación, los actos se trasladaron a la antigua Colegiata de San Patricio, donde se inauguraron dos muestras expositivas de bordados cofrades:

A las 12:45 h, los bordados de la Hermandad de la Curia, Paso Negro.

A las 13:00 h, los de la Archicofradía del Resucitado.

Ambas muestras acercaron al visitante piezas salidas del taller devocional, marcadas por su dimensión procesional y su función simbólica dentro del ceremonial de la Semana Santa lorquina.

A las 13:15 h, también en San Patricio, se abrió la exposición:

El bordado en Lorca. Enhebrar y labrar con dibujo mil variedades, exposición comisariada por el archivero municipal Manuel Muñoz Clares, ofrecía una contemplación serena del bordado religioso como arte litúrgico y como forma de pensamiento devocional profundamente arraigada en la historia de la ciudad. Todas las piezas expuestas –cassulas, capas, dalmáticas y otros ornamentos

sagrados– procedían del patrimonio textil de las iglesias lorquinas, y abarcaban un arco temporal que se extendía desde el siglo XVI hasta el XIX.

La muestra se desplegó en el coro de la antigua colegial de San Patricio, un enclave de altura simbólica, donde los bordados pudieron presentarse sin vitrinas, en diálogo directo con la piedra, la penumbra y la memoria. Las obras se ofrecían al visitante con la misma dignidad con la que fueron concebidas: como signos visibles de una liturgia que aún hoy late en el tejido urbano y espiritual de Lorca. Entre ellas, destacaban las documentadas de Alonso Cerezo, primer gran bordador registrado en la ciudad a mediados del Quinientos, cuya presencia marcó el inicio de una tradición local definida por la excelencia técnica, el refinamiento del dibujo y una comprensión profunda del ornamento como expresión de lo sagrado.

La jornada concluyó con un acto de particular significación académica. A las 18:00 horas, en el Salón de Actos del Campus Universitario de Lorca, se celebró la defensa de la tesis doctoral titulada *Arte en seda: museos y colecciones museográficas de bordado en la ciudad de Lorca*, presentada por el doctorando David Francisco Torres del Alcázar, en el marco de la Escuela Internacional de Doctorado de esta universidad. El trabajo, dirigido por el profesor Manuel Pérez Sánchez, fue evaluado por un tribunal integrado por los profesores Jesús Rivas Carmona (Universidad de Murcia), María del Mar Nicolás Martínez (Universidad de Almería) y Álvaro Pascual Chenel (Universidad de Valladolid).

La inclusión de este acto en el programa oficial del Congreso respondió a la voluntad de reivindicar el bordado como objeto legítimo de investigación doctoral, abordado desde una perspectiva crítica, científica y universitaria. La tesis, centrada en el estudio histórico-artístico de los museos y colecciones textiles de la ciudad de Lorca, constituye una aportación relevante a las corrientes

actuales de renovación historiográfica, que prescinden de jerarquías tradicionales y atienden con igual rigor la materialidad, la técnica, la imagen y la memoria en el análisis del patrimonio artístico.

Miércoles, 27 de noviembre de 2024

El miércoles 27 de noviembre se abrió con la solemnidad que corresponde a los grandes encuentros del pensamiento y la cultura. Desde la primera hora de la mañana, los arcos del barroco palacio de Guevara se poblaron de rostros atentos, palabras medidas y saludos ilusionados: era la llegada de los congresistas, convocados por una pasión común por las artes del hilo y el tiempo, por el bordado como expresión sensible de lo devoto, lo bello y lo simbólico.

A las 9:30 h, en el espacio de la Fundación Cajamurcia, se celebró la presentación académica del Congreso. Intervinieron en ella Santiago Parra Soriano, concejal de Cultura del Ayuntamiento de Lorca; Manuel Pérez Sánchez, presidente del Congreso y profesor de la Universidad de Murcia; y David Francisco Torres del Alcázar, director del evento científico. Con palabras medidas y de calado, delinearon las líneas fundamentales de este encuentro internacional, centrado en la reivindicación del bordado como objeto legítimo de estudio universitario y como testimonio de civilización, expresión elocuente que ha acompañado la historia de lo sagrado, lo festivo, lo social y lo íntimo.

Acto seguido, a las 9:45 h, el profesor Jesús Rivas Carmona (Universidad de Murcia) pronunció la conferencia inaugural, bajo el título *Las artes suntuarias: realidades y perspectivas de investigación*. Su intervención, clara y cuidadosamente articulada, subrayó la necesidad de otorgar pleno reconocimiento académico a lo que durante siglos se ha denominado artes menores, concebidas como manifestaciones autónomas y esenciales en la construcción estética, simbólica y

ritual de las culturas. Con la autoridad que le es propia, el profesor Rivas Carmona delineó diversas líneas de investigación que permiten, en la actualidad, una relectura crítica y rigurosa del legado suntuario, así como una integración coherente de estos objetos y discursos en el campo ampliado de la historia del arte.

Tras la pausa-café celebrada a las 10:15 h, se reanudaron los trabajos con la ponencia de Álvaro Pascual Chenel (Universidad de Valladolid), quien abordó *Diseños y dibujos de imaginería para ornamentos litúrgicos en los siglos XVI-XVIII*. En su intervención, rigurosa y evocadora, desgranó el mundo de los artistas que, sin tallar ni bordar directamente, trazaban los modelos que darían vida a las galas sagradas. Fue un recorrido por un corpus gráfico de gran valor artístico y documental, que situó al diseñador como eslabón imprescindible entre la iconografía y la ejecución material del ornamento.

A las 12:00 h, el programa se abrió al contacto directo con las obras, mediante la visita institucional al Museo de Bordados del Paso Encarnado. Esta incursión en el espacio museográfico permitió contemplar de cerca las piezas textiles que han dado forma, color y ceremonia a la religiosidad popular de Lorca. Fue un momento de contemplación, pero también de reconocimiento hacia los artífices y conservadores de este patrimonio silencioso y vibrante.

La tarde se estructuró en torno a cuatro mesas de comunicaciones celebradas en paralelo, en distintas sedes del centro histórico de Lorca: el Museo Azul de la Semana Santa, el Museo de Bordados del Paso Blanco, el espacio ciuFRONT – Santa María y la Fundación Cajamurcia. Todas ellas comenzaron a las 15:30 h y se articularon en torno a ejes temáticos bien definidos.

La sesión 1.A, bajo la moderación de Manuel Pérez Sánchez (Universidad de Murcia) y Paola Cordera (Politecnico di Milano), dio voz a miembros del Paso Azul, que

ofrecieron una lectura interna de sus propias piezas, procesos, significados y funciones, con especial atención a la Virgen de los Dolores y su entorno iconográfico. Se abordaron cuestiones técnicas como la seda matizada, pero también otras ligadas a la dimensión educativa, museológica y creativa del bordado en el contexto de los desfiles Bíblico-Pasionales.

En la sesión 1.B, coordinada por Álvaro Pascual Chenel (Universidad de Valladolid) y Eduardo Javier Sánchez Abadíe (Archivo Municipal de Lorca), se trataron temas singulares como la conservación de indumentarias bordadas en objetos escénicos, la recuperación de estandartes medievales, los contextos históricos del bordado de guerra y los ejemplos excepcionales que custodia el Paso Blanco. Fue una sesión de hallazgos y contrastes, que unía piezas medievales, contemporáneas y testigos simbólicos de memorias locales.

La sesión 1.C, bajo la guía de Jesús Rivas Carmona (Universidad de Murcia) y David Francisco Torres del Alcázar (Universidad de Murcia/IES Bartolomé Pérez Casas), exploró el bordado desde perspectivas pedagógicas, experimentales, simbólicas y arquitectónicas. Se habló de coeducación y de innovación en la enseñanza de las técnicas textiles, pero también del uso ritual de ciertos bordados y de su articulación formal con referentes urbanos y arquitectónicos, como en el caso de los estandartes diseñados para el ciuFRONT o del manto del Sefer Torá de Lorca.

Por su parte, la sesión 1.D, moderada por María del Mar Nicolás Martínez (Universidad de Almería) y Alicia Sempere Marín (Universidad de Murcia), estuvo consagrada a la dimensión más popular, turística y urbana del bordado lorquino. Se trataron temas como el bordado “olvidado”, la lectura festiva del ornamento, la arquitectura al servicio de los museos textiles y el papel del bordado en la construcción de la imagen turística de la ciudad.

Los debates, celebrados a las 16:45 h en cada una de las sedes, permitieron la ampliación de las perspectivas, la formulación de nuevas hipótesis y el fortalecimiento del carácter dialógico del Congreso.

A las 17:30 h, el espacio monumental de ciuFRONT – Santa María acogió el acto oficial de inauguración. Presidido por el Excmo. Sr. Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, D. Fernando López Miras; el Excmo. Sr. Alcalde de Lorca, D. Fulgencio Gil Jódar; el Excmo. Sr. Rector de la Universidad de Murcia, Dr. José Luján Alcaraz; y el Dr. Manuel Pérez Sánchez como presidente del Congreso, el acto sirvió para solemnizar el compromiso compartido entre instituciones, universidad y ciudadanía por la protección, estudio y difusión de estas formas de patrimonio textil.

En el mismo espacio, a las 18:30 h, el profesor David Torres del Alcázar pronunció la conferencia titulada *Museos para el arte de la seda*, en la que presentó una reflexión sistemática sobre los fundamentos históricos, museográficos y simbólicos del bordado como patrimonio expuesto y narrado. La intervención, concebida como prolongación y despliegue público de los contenidos abordados en la tesis doctoral defendida la víspera, analizó los distintos modelos de interpretación del arte de la seda en el contexto museal, prestando especial atención al caso de Lorca. Con una exposición rigurosa y de cuidada elocuencia, el profesor Torres del Alcázar articuló un discurso que conjugó el estudio de la materia, el espacio y la memoria como claves para comprender los museos del bordado no solo como lugares de conservación, sino como escenarios de sentido, transmisión y proyección cultural.

La jornada concluyó con un acto de bienvenida festiva a la ciudad de Lorca, celebrado en el gran atrio de la iglesia de Santa María la Mayor, con la ciudad extendida a nuestros pies como escenario y promesa. La Federación de San Clemente ofreció un vino

de honor en el que participaron los Coros y Danzas de Lorca y los Coros y Danzas Virgen de las Huertas, cuyas intervenciones evocaron la continuidad de una tradición que no se conserva por inercia, sino por conciencia. Fue un cierre amable y significativo, en el que la música, la hospitalidad y el gesto compartido se entrelazaron como prolongación tangible de cuanto a lo largo del día se había reflexionado, debatido y celebrado en torno al bordado como arte, como historia y como forma de pertenencia.

Jueves, 28 de noviembre de 2024

La jornada del jueves 28 se desplegó como un tapiz de voces plurales, lenguas cruzadas y saberes compartidos, en el que las distintas procedencias de los ponentes y comunicantes tejieron una urdimbre verdaderamente internacional. Desde primeras horas de la mañana, la Fundación Cajamurcia se convirtió en espacio de resonancia para algunas de las intervenciones más densas del Congreso, con ponencias que, por su profundidad conceptual y amplitud de enfoques, establecieron diálogos fecundos entre disciplinas, cronologías y geografías.

A las 9:30 h, el profesor Miguel Ángel Zalama Rodríguez (Universidad de Valladolid) abrió la sesión con la ponencia *Contra las etiquetas superfluas: estudio sobre la valoración histórica de las artes*. En ella, se alzó contra las jerarquías tradicionales que han marginado las artes textiles bajo prejuicios de género o funcionalidad, y propuso una relectura de la historia del arte desde la inclusión activa de lo decorativo y lo táctil como categorías epistemológicas.

A las 10:00 h, José Francisco García Fernández, alcalde de Caravaca de la Cruz, pronunció la ponencia *Enjaezados de oro y sedas: los “Caballos del Vino” de Caravaca de la Cruz. Patrimonio Cultural de la Humanidad*. Con un enfoque centrado en la cultura material de la fiesta, exploró el sentido, los

orígenes y la riqueza estética de los tejidos bordados que visten a los caballos en la famosa festividad caravaqueña, hoy reconocida por la UNESCO.

Tras una pausa a las 10:30 h en el Palacio de Guevara, los trabajos se reanudaron a las 11:00 h con la conferencia de Pilar Benito García (Patrimonio Nacional), titulada *El bordado en las Colecciones Reales*. En una intervención de gran calado documental, abordó la organización, conservación y significación de las piezas textiles que han formado parte del ceremonial cortesano español, señalando su papel como lenguajes de prestigio y legitimación dinástica.

A las 11:30 h, la profesora Maria João Pacheco Ferreira (Museu de São Roque, Lisboa) pronunció la ponencia *“With lots of little birds, & golden flowers”: Chinese embroideries in Portugal between the 16th and 18th centuries*. A través de un recorrido por las piezas textiles de procedencia oriental conservadas en colecciones portuguesas, reveló los vínculos entre bordado, diplomacia, comercio y devoción en el marco de los imperios ibéricos.

A partir de las 12:00 h, se desarrollaron de forma paralela tres mesas de comunicaciones: la sesión 2.A en el Museo Azul de la Semana Santa, la 2.B en el Museo de Bordados del Paso Blanco y la 2.C en ciuFRONT – Santa María.

La mesa 2.A, coordinada por Maurizio Vitella (Università degli Studi di Palermo) y Álvaro Pascual Chenel (Universidad de Valladolid), se centró en estudios italianos y portugueses: desde la decoración textil en la estatuaría de madera del sur de Italia hasta la conservación de casullas bordadas del siglo XVIII, pasando por inventarios patrimoniales y estudios interdisciplinarios sobre obras de Almada Negreiros. Fue una sesión marcada por el cruce de metodologías, idiomas y experiencias museográficas.

En la mesa 2.B, coordinada por Jesús Aguilar Díaz (Universidad de Sevilla) y María del

Mar Nicolás Martínez (Universidad de Almería), se presentaron trabajos que abarcaron desde la influencia del bordado italiano en Francia hasta la tradición de los pendones leoneses, desde la historia social del bordado femenino en la España del siglo XX hasta el bordado como herramienta crítica y narrativa en el arte mexicano. Un corpus de miradas que cruzaba siglos, ideologías y geografías.

En paralelo, la sesión 2.C, moderada por Paola Cordera (Politecnico di Milano) y Alicia Sempere Marín (Universidad de Murcia), albergó un conjunto de ponencias internacionales de altísimo nivel, que abordaron, entre otros temas, el bordado litúrgico en Lituania, la influencia otomana en los Balcanes, la escuela de bordado británica y la intersección entre arte y oficio en la práctica contemporánea.

Tras los debates de cada una de estas sesiones a las 13:30 h y una pausa general a las 14:00 h, la actividad se reanudó con nuevas mesas de comunicaciones: 3.A en el Museo Azul, 3.B en el Paso Blanco, 3.C en ciuFRONT y 3.D en la Fundación Cajamurcia.

En la mesa 3.A, moderada por Álvaro Pascual Chenel (Universidad de Valladolid) y Alicia Sempere Marín (Universidad de Murcia), se presentaron estudios centrados en la conservación textil en Croacia, la historia del bordado en la Inglaterra del XIX, la relación entre bordado y corporalidad, y los paralelismos entre bordados mediterráneos, culminando con una presentación sobre una casulla bordada del cardenal Thomas Bakócz en Hungría.

La sesión 3.B, bajo la dirección de Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid) y Manuel Pérez Sánchez (Universidad de Murcia), se centró en estudios históricos de gran densidad: desde la iconografía y mecenazgo de textiles medievales en Barcelona hasta los mantos reales de Carlos V y Felipe V, pasando por bordados del siglo XVIII en la diócesis de León y los renacentistas turolenses.

La mesa 3.C, dirigida por Pilar Benito García (Patrimonio Nacional) y Álvaro Hernández Vicente (Universidad de Murcia), se abrió con una intervención sobre bordado cantonés y su aplicación al mantón de Manila. Le siguieron estudios sobre bordados peruanos de carácter ceremonial, sobre la escuela sevillana del siglo XVIII y sobre la reconstrucción de un manto de ceremonia a partir de las Cantigas alfonsíes.

La mesa 3.D, celebrada en la Fundación Cajamurcia y moderada por Paola Cordera (Politecnico di Milano) y María del Mar Albero Muñoz (Universidad de Murcia), se centró en experiencias internacionales de conservación, restauración y teoría del bordado: desde talleres daneses hasta estudios sobre bordadoras polacas, croatas e italianas, pasando por reconstrucciones de paramentos litúrgicos húngaros.

A las 18:30 h, en la Fundación Cajamurcia, la profesora Ana María Ágredda Pino (Universidad de Zaragoza) pronunció la ponencia *Virtud y virtuosismo: el bordado femenino en los espacios domésticos durante la Edad Moderna*. Su intervención recogió con finura el significado íntimo y social del bordado como gesto de disciplina, piedad, recreación y virtud, trazando un retrato profundo de las mujeres que, entre la aguja y la oración, hicieron del hilo una forma de presencia.

A las 19:00 h tuvo lugar la mesa redonda titulada *El papel de la mujer en el arte del bordado: pasado, presente y futuro*, en la que participaron bordadoras, investigadoras, miembros de cofradías y responsables institucionales. Entre los intervinientes figuraban Silvia Teruel Ayala, Catalina Llamas, Sacramento Manzanares, Ana María Ágredda, Eduardo Javier Sánchez Abadíe, Santiago Parra y Manuel Pérez Sánchez. El encuentro propició una confluencia especialmente fecunda entre la experiencia vivida, la reflexión académica y la perspectiva institucional, dando lugar a un diálogo abierto sobre

la continuidad de la práctica bordadora, los desafíos actuales en materia de formación, la profesionalización del oficio, la transmisión intergeneracional y la centralidad de la herencia femenina en la pervivencia y renovación del bordado. Lejos de limitarse a una conmemoración del pasado, la mesa abordó con lucidez las tensiones del presente y las posibilidades reales de futuro para este arte arraigado y, al mismo tiempo, en proceso de redefinición.

La jornada culminó con una secuencia de actos simbólicos: a las 19:45 h, se realizó una ofrenda floral en el monumento a la bordadora lorquina, con la participación del Conservatorio Profesional de Música Narciso Yepes; a las 20:15 h, se celebró una recepción y visita al Museo de Bordados del Paso Morado, seguida de un vino de honor ofrecido por esta cofradía, que cerró el día bajo el signo de la hospitalidad compartida y la emoción contenida.

Viernes, 29 de noviembre de 2024

La jornada del viernes ofreció una de las sinfonías más armónicas y eruditas del Congreso. La mañana se desplegó, como en los días anteriores, en los salones de la Fundación Cajamurcia, donde las ponencias magistrales hilvanaron una línea de investigación rigurosa, atravesada por enfoques diacrónicos, propuestas de catalogación, estudios monográficos y un notable sentido de la continuidad patrimonial.

Abrió la sesión Maurizio Vitella, de la Università degli Studi di Palermo, con una intervención que conjugó erudición, sensibilidad estética y mirada patrimonial: *Lusso e devozione nel ricamo siciliano del XVII e XVIII secolo*. Su discurso dejó constancia de cómo en el sur de Italia, y particularmente en Sicilia, el bordado devocional –insertado en contextos litúrgicos y cortesanos– fue también instrumento de proyección política, ofrenda votiva, y documento de identidad territorial.

El bordado, en este caso, no fue mero adorno, sino arquitectura textil de la fe.

Siguió Jesús Aguilar Díaz (Universidad de Sevilla), quien ofreció una disertación rigurosa sobre la historia y evolución de los tejidos y bordados en el antiguo Reino de Sevilla, con particular detenimiento en su despliegue en la ciudad de Écija. A partir de una investigación archivística de considerable alcance y una lectura contextual de refinada sensibilidad, el profesor Aguilar delineó con claridad las genealogías artesanales, las redes productivas, las mutaciones formales y los significados plurales que acompañaron el desarrollo del bordado andaluz en aquellas tierras. En su exposición, Écija emergió como enclave de especial significación, donde el bordado en oro dejó de ser mera manifestación ornamental para convertirse en forma activa de memoria civil y eclesial, y en cauce privilegiado de expresión artística y simbólica de una comunidad históricamente consciente de su patrimonio.

Tras la pausa celebrada en el Palacio de Guevara, intervino Palma Martínez-Burgos García (Universidad de Castilla-La Mancha), con una necesaria y estimulante propuesta titulada *Los textiles de la Catedral de Toledo. Una propuesta de catalogación*. Frente a una tradición historiográfica aún centrada en retablos, esculturas y arquitecturas, la profesora Martínez-Burgos situó el bordado catedralicio en el centro del debate patrimonial. Su ponencia propuso no sólo una metodología científica de catalogación, sino también una llamada a reconocer estos bienes como documentos históricos de altísima densidad simbólica.

Las sesiones paralelas de comunicaciones, celebradas simultáneamente en el Museo Azul, el Museo del Paso Blanco y el espacio de ciuFRONT – Santa María, mantuvieron viva la polifonía del Congreso. En el Museo Azul, bajo la coordinación de Pilar Benito García (Patrimonio Nacional) y Manuel Pérez Sánchez (Universidad de Murcia), se

desarrolló la sesión 4.A. Entre los trabajos destacados cabe mencionar el de María Jesús de Toro Calzado (Universidad de Murcia), que abordó las promesas cumplidas a través del bordado; el de Julio Martín Sánchez (Universidad de Extremadura) sobre el ornato toledano; y el de Francisco Xabier Louzao (Universidad de A Coruña), centrado en la munificencia galaico-toledana aplicada a las galas religiosas. La sesión incluyó también brillantes aportaciones de Alicia Andueza (Universidad de Navarra) y Sandra Antúnez (UAM), entre otros, culminando con la intervención de Alberto Martínez Pascual sobre la tensión entre lo inmaterial y lo material en el caso de Yeda.

Mientras tanto, en el Museo del Paso Blanco, la sesión 4.B, bajo la dirección de Antonio J. Santos Márquez (Universidad de Sevilla) y David Francisco Torres del Alcázar (Universidad de Murcia), puso el foco en los cruces entre bordado, sostenibilidad, tradición y experimentación contemporánea. Hubo un notable interés por la recuperación de saberes, por las trayectorias de familias bordadoras (Fernández Romero), por los mestizajes creativos (La Roseta de Canarias), y por las nuevas articulaciones entre memoria, técnica y consumo.

La sesión 4.C, celebrada en ciuFRONT – Santa María y dirigida por Maria João Pacheco Ferreira (Museu de São Roque, Lisboa) y Álvaro Hernández Vicente (Universidad de Murcia), nos llevó a horizontes geográficos más amplios. Perú, Brasil, Marruecos, España y Portugal se encontraron en este espacio a través de estudios sobre bordado prehispánico, simbología femenina, conservación, talleres conventuales y conexiones transculturales. La diversidad metodológica y geográfica reafirmó la vocación global del congreso.

Tras una pausa breve, la tarde se reanudó con las sesiones 5.A (Museo Azul), 5.B (Museo del Paso Blanco) y 5.C (ciuFRONT). La primera, coordinada por María del Mar Albero Muñoz y Tatiana Abellán Aguilar

(Universidad de Murcia), acogió trabajos sobre bordado como activismo político (Karen Rosentreter, Universidad de Barcelona), expresión feminista (Ebba Van der Taelen), arte contemporáneo, e incluso protesta social o relectura científica (Elisa Garrido y María Margarita Fermín, entre otras).

La sesión 5.B, presidida por Ana María Ágreda Pino (Universidad de Zaragoza) y José Javier Aliaga Cárcelos (Universidad de Murcia), se centró en la dimensión gremial, religiosa y folclórica del bordado. Destacaron los estudios sobre el gremio madrileño, las colegialas mexicanas, la resistencia a través del hilo o los fondos de la Real Fábrica de Tapices.

Finalmente, la sesión 5.C, bajo la coordinación de Manuel Pérez Sánchez y Palma Martínez-Burgos, propuso un amplio recorrido por la heráldica textil, los estandartes devocionales, la proyección institucional del bordado lorquino, las inversiones culturales con enfoque ESG, y las nuevas alianzas internacionales (como el proyecto España-Marruecos presentado por Catalina Bejarano).

La jornada concluyó con la visita institucional al Museo del Paso Blanco y a la inmediata capilla del Rosario, espacio sagrado donde se venera a la Santísima Virgen de la Amargura, titular de la cofradía. Este itinerario, que aunó el recogimiento devocional con la admiración patrimonial, permitió a los congresistas adentrarse en uno de los centros neurálgicos de la cultura procesional lorquina. El Museo del Paso Blanco, auténtico templo de la memoria textil, se mostró como archivo vivo de excelencia técnica, de creatividad iconográfica y de pervivencia ceremonial, configurando un discurso museográfico que trasciende lo expositivo para asumir una función formativa y patrimonial de primer orden.

La acogida dispensada por el presidente del Paso Blanco, don Ramón Mateos Padilla, fue no solo generosa y exquisitamente atenta, sino ejemplar en su sentido institucional.

Su presencia constante, su palabra oportuna y su sensibilidad hacia el alcance del Congreso contribuyeron de forma decisiva a que esta última etapa de la jornada alcanzara un grado de excelencia que no pasó inadvertido entre los participantes. Su implicación personal y la disposición abierta de la corporación blanca permitieron vivificar, en el marco de esta visita, la íntima relación entre el bordado, la devoción mariana y la proyección social de las cofradías en el tiempo presente. A continuación, se celebró la última ponencia magistral del día, a cargo de Antonio J. Santos Márquez (Universidad de Sevilla), quien ofreció una panorámica sólida y exhaustiva sobre El bordado en la Catedral de Sevilla (siglos XVII-XIX). Su estudio permitió comprender los vínculos entre las instituciones eclesiásticas y los talleres urbanos, así como las relaciones entre las necesidades rituales del cabildo y los lenguajes simbólicos de una urbe barroca. La catedral hispalense, entendida aquí como organismo vivo más allá de su dimensión arquitectónica, se reveló como gran receptora, custodia y transmisora de las artes textiles. El vino de honor ofrecido por la corporación blanca sirvió como colofón amable y festivo a una jornada densa, plural y extraordinariamente rica en estímulos.

Sábado, 30 de noviembre de 2024

La jornada del sábado se erigió, con toda justicia, en cierre solemne y afirmativo de un Congreso que, desde sus primeros compases, quiso manifestarse como espacio de conocimiento, reconocimiento y proyección del bordado en su más alta significación cultural. La mañana dio inicio en la sede de la Fundación Cajamurcia, donde se sucedieron intervenciones de hondo calado archivístico, patrimonial y metodológico.

Abrió la sesión Manuel Muñoz Clares (Archivo Municipal de Lorca), quien presentó una investigación precisa bajo el título *El bordado en Lorca en el siglo XVI*, anclada en

la documentación histórica local y reveladora de la temprana institucionalización del arte del bordado en la urbe lorquina, tanto en su dimensión litúrgica como civil. Le siguió Eduardo Javier Sánchez Abadíe, también del Archivo Municipal, con la ponencia *El bordado lorquino. Tradición y resurgimiento*, en la que trazó con solvencia los caminos de recuperación, dignificación y resignificación del bordado a partir del siglo XX, particularmente a través del impulso cofrade y la conciencia patrimonial ciudadana.

Una breve pausa ofrecida en el Palacio de Guevara dio lugar a un segundo bloque matinal, en el que Elena Vázquez García (Ministerio de Cultura – Gobierno de España), bajo el título *La salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, una responsabilidad colectiva* subrayó la importancia de articular, desde lo institucional, mecanismos de protección, continuidad y transmisión de los saberes textiles, más allá del mero objeto, incorporando la vivencia, el gesto y la oralidad como dimensiones inseparables de su memoria.

El mediodía ofreció una de las imágenes más intensas y significativas del Congreso, con la visita institucional al Museo Azul de la Semana Santa, espacio en el que se articula un elocuente discurso de identidad, memoria y esplendor. La visita permitió al Congreso adentrarse en el universo simbólico del Paso Azul, gran depositario del arte del bordado procesional lorquino y referente en la configuración estética y devocional de la ciudad. El recorrido incluyó también la visita a la iglesia de San Francisco, inserta en el complejo museográfico, donde se venera a la titular de la cofradía, la Santísima Virgen de los Dolores, imagen profundamente arraigada en la espiritualidad popular y epicentro emocional de toda una tradición cofrade.

La generosa acogida del presidente del Paso Azul, don Miguel Ángel Peña Lorente, imprimió al acto un tono de distinción y hospitalidad institucional que fue reconocido y valorado por todos los asistentes. Su presencia

atenta, su implicación personal y su disposición cordial contribuyeron de manera decisiva a dotar este momento de un carácter ceremonial y afectivo que trasciende el mero protocolo. Fue una ocasión propicia no solo para conocer en profundidad el conjunto museográfico y sus piezas, sino también para experimentar de cerca la materialidad, la técnica y la carga simbólica que el bordado encierra como vehículo de expresión religiosa, artística y comunitaria a lo largo de generaciones.

El cierre académico de la jornada se articuló en dos momentos. A las 13.15 h. el profesor Ignacio José García Zapata (Universidad de Murcia) presentó las conclusiones del congreso, ofreciendo una síntesis lúcida, articulada en torno a los ejes comunes que han atravesado las múltiples sesiones celebradas a lo largo de los días precedentes. A las 13.30 h. tuvo lugar el acto de clausura, en el que intervinieron las autoridades convocadas: el Excmo. Sr. Alcalde de Lorca, D. Fulgencio Gil Jódar; el Ilmo. Sr. Director del Instituto de Turismo de la Región de Murcia, D. Juan Francisco Martínez Carrasco; el Dr. Joaquín Cánovas Belchí, en representación del Comité Español de Historia del Arte; y el presidente del Congreso, Dr. Manuel Pérez Sánchez. Sus palabras, de tono institucional pero también profundamente implicadas, refrendaron el carácter excepcional de este encuentro, no solo por su éxito de convocatoria, sino por el reconocimiento tácito y explícito que ha supuesto hacia una disciplina textil tantas veces relegada.

El vino de honor ofrecido por el Paso Azul sirvió como colofón amable y distendido a una jornada de extraordinaria densidad intelectual y sensibilidad compartida, celebrada ya con la certeza de haber abierto un nuevo horizonte para los estudios del bordado en clave científica, patrimonial y social.

V. Conclusiones

El I Congreso Internacional El arte del bordado: historia, tradición y nuevos horizontes

ha convocado, con ejemplar rigor académico y admirable convergencia institucional, una reflexión de hondo calado sobre una de las expresiones más elocuentes del patrimonio textil. A lo largo de sus jornadas, quedó asentada la conciencia de que el bordado constituye un universo estético y simbólico de extraordinaria densidad, cuyos hilos remiten a genealogías de fe, de arte, de memoria y de técnica acumulada a lo largo de generaciones.

El conjunto de intervenciones, comunicaciones y sesiones monográficas ha acreditado con sobrada elocuencia la necesidad de considerar el bordado como ámbito de estudio legítimo dentro del saber universitario. En cada análisis, en cada exposición de casos y en cada recorrido por los fondos patrimoniales, se reveló la sutileza de una práctica que ha articulado identidades colectivas, ha vestido lo sagrado y lo festivo, y ha servido de soporte visual para el despliegue de los lenguajes del poder, de la devoción y de la pertenencia.

El Congreso ha afianzado una red de trabajo sostenida por investigadores, cofradías, instituciones culturales y autoridades públicas, quienes con admirable responsabilidad ofrecieron sus recursos, conocimientos y espacios para que esta reunión académica alcanzara su plenitud. En particular, la ciudad de Lorca ha reafirmado su papel vertebral como centro de irradiación del bordado en sus múltiples dimensiones históricas y contemporáneas.

No cabe sino reconocer que el bordado, en su condición de arte hecho materia, de imagen hecha textura y de oficio hecho signo, merece una atención crítica sostenida, una investigación metódica y una protección efectiva. El Congreso, lejos de clausurar una etapa, ha inaugurado una senda de trabajo fecunda y necesaria, cuyo recorrido exige la continuidad del estudio, la consolidación de los equipos interdisciplinares y la plena integración de las artes del hilo en los discursos patrimoniales de nuestro tiempo.

Las artes suntuarias: realidades y perspectivas de investigación

Sumptuary arts: realities and perspectives for research

JESÚS RIVAS CARMONA

Universidad de Murcia

RESUMEN

Las artes suntuarias representan un capítulo fundamental dentro de la Historia del Arte, incluso con especial significación. Así lo manifiestan las obras textiles y bordadas, que cumplen un papel clave en el culto, como es el caso de la Misa. De aquí su riqueza y ornamentación, a la vez que muestran evidentes relaciones con otras artes. Para su investigación pueden ser muy provechosas las imágenes que proporciona la pintura, tanto en lo que respecta a sus tipologías como a su función. Pero, sobre todo, es importante el catálogo más completo posible de obra, como vía imprescindible para fundamentar el estudio.

PALABRAS CLAVE

Textiles, bordados, culto, vías de investigación.

ABSTRACT

Sumptuary arts represent a fundamental chapter in the History of Art, moreover, holding special significance. This is evident in textile and embroidered works, which play a key role in worship, as it is the case of the Mass. Hence their richness and ornamentation, while at the same time showing evident relationships with other arts. The images provided by painting can be very useful for researching them, both in terms of their typology and their function. But, above all, the most complete possible catalogue of works is important, as an essential means of providing a basis for the study.

KEYWORDS

Textiles, embroidery, worship, research lines.

Las artes suntuarias –como pueden ser la platería, los textiles o los bordados–, bien denominadas así por lo que tienen de riqueza y esplendor, de calidad o cuidado, representan por tales circunstancias un capítulo fundamental de la Historia del Arte¹. Y tal aseveración se hace especialmente patente cuando se constata la preferencia por ellas en tanto que objetos

1 Respecto a su valor, es importante el libro de A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, incluido el prólogo de dicho coordinador que lo inicia. Previamente, el libro de S. ALCOLEA, *Artes decorativas de la España cristiana*. Ars Hispaniae t. XX. Madrid, 1975.

destinados a las donaciones o los regalos regios con ejemplos que van desde la coronas del rey visigodo Recesvinto a los mantos bordados de Isabel II para veneradas imágenes marianas. Con esta relevancia, no extraña que últimamente sean objeto de un especial interés y reconocimiento, al compás del desarrollo de los estudios artísticos². Ciertamente, desde hace medio siglo se advierte un notorio y creciente aprecio por las mismas, que con una visión muy favorable resalta ese valor fundamental, incluso se advierte en ellas un especial significado conceptual. Así, se conoce una multiplicación de estudios³, exposiciones⁴, etc.

En esta reafirmación ha desempeñado un importante papel Murcia. Ya viene de décadas atrás con la publicación del libro de Sánchez Jara sobre orfebrería murciana⁵, si

bien es en tiempos recientes cuando se hace más patente este énfasis otorgado a las artes suntuarias. De manera muy especial hay que mencionar las tesis doctorales de los profesores Pérez Sánchez y García Zapata sobre textiles y platería⁶, de muy originales planteamientos, que contemplan esas artes desde diversas perspectivas, muy enriquecedoras del estudio. De ellas se han derivado varios libros, que realzan la significación de lo suntuario: M. Pérez Sánchez, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena* (Murcia, 1997) y *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX* (Murcia, 1999) o I.J. García Zapata, *El arte de la platería en Murcia: estudio histórico-histórico de la corporación* (Madrid, 2020) y *De la gloria del culto al brillo del poder. Ajuares de platería en el Reino de Murcia* (Madrid, 2022). De otro lado, ha sido fundamental y decisiva la serie de libros *Estudios de Platería* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia), publicada desde 2001 con la participación de números especialistas españoles y extranjeros y con aportaciones desde distintos ámbitos y diferentes puntos de vista, que ciertamente han venido a enriquecer los estudios de platería; por supuesto, dicha serie ha propiciado para Murcia un particular protagonismo y de alguna manera ha hecho de ella una capital de la platería, circunstancia reafirmada con la serie de Cursos de Orfebrería (Universidad de Murcia)⁷, organiza-

2 En este sentido son muy oportunas las palabras de María Jesús Sanz: “ha cobrado un nuevo relieve en virtud de las actuales tendencias que, con un amplio criterio, consideran como auténticas obras de arte desde la pieza mobiliaria o el tejido más funcionales...” (M. J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. T. I. Sevilla, 1976, p 17).

3 Empezando por las obra pioneras de J. HERNÁNDEZ PEREDA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955 e I. TURMO, *Bordados y bordadores sevillanos siglos XVI a XVIII*. Sevilla, 1955. Y siguiendo con estudios como los de Sanz Serrano, Cruz Valdovinos, Heredia Moreno, Martín García, Esteras Martín, Brasas Egido, Esteban Lorente y otros muchos, para platería, o González Mena, Barreno Sevilla, Benito García, Eisman Lasaga, Agreda Pino, Andueza Pérez, Aguilar Díaz, etc., para textiles y bordados.

4 Así, las exposiciones sobre platería comisariadas por J.M. Cruz Valdovinos: *Cinco siglos de platería sevillana* (Sevilla, 1992), *Platería en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 1992), *Platería europea en España (1300-1700)* (Madrid, 1997) y *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid* (Madrid, 2004-2005). Sin olvidar *El fulgor de la plata* (Córdoba, 2007), comisariada por R. Sánchez-Lafuente Gémar, dentro del Proyecto Andalucía Barroca. También otras como *Orfebrería y sedas valencianas* (Valencia, 1982) o *In gloriam et decorem. El arte del bordado en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena* (Murcia, 1997).

5 D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*. Madrid, 1950.

6 Respectivamente, *El ornamento litúrgico en Murcia: siglos XVI-XIX (El arte del bordado y del textil)*. Universidad de Murcia, 1996 y *La orfebrería en el antiguo reino de Murcia. Diócesis de Cartagena*. Universidad de Murcia, 2019.

7 Establecidos oficialmente desde el año 2004, dentro de las actividades universitarias de Promoción Educativa o Estudios Propios, aunque con precedentes en los años anteriores, en los que se organizaron algunos ciclos de conferencias. Se continúan con el Simposio Internacional *El arte de la plata y otras artes suntuarias: investigación, innovación educativa y divulgación científica*, celebrado anualmente desde 2021.

dos con motivo de la fiesta de San Eloy, patrón de los plateros, y con varias exposiciones magnas, celebradas en las últimas décadas (Las Claras-Fundación Cajamurcia)⁸.

Además de lo académico, debe contemplarse la propia práctica artística, que en Murcia es muy relevante y tiene un nombre muy particular: Lorca. En concreto, hay que referirse a sus bordados. Desde luego, demuestran que no sólo fue importante el pasado remoto –que ciertamente lo es⁹– sino también un pasado reciente, incluso el presente, a la vez que ofrecen unas peculiaridades y características bien definidas, emanadas de la riqueza del bordado en sedas¹⁰. Su uso en los cortejos de Semana Santa ha hecho que tengan un valor cultural y una identificación social especiales; en otras palabras, que sean un signo de identidad de Lorca y de su Semana Santa, lo que otorga una significativa dimensión a las artes suntuarias, que así pueden ser espejo singular de tradiciones, costumbres o rituales.

No deja de sorprender que a estas artes suntuarias se les llame también artes decorativas, denominación no muy conveniente en tanto que lleva implícita la idea de aditamento o de complemento; aunque, sin duda, resulta mucho menos oportuna la consideración de artes menores, del todo tan desafortunada, pues las rebaja y posterga. En realidad, sucede todo lo contrario, conforme a lo ya referido. Ciertamente, cabe resaltar su

especial protagonismo, por encima incluso de la arquitectura, los retablos, la escultura y la pintura. Esto exige una explicación, que no deja de ser bastante sencilla. Una catedral, aun de magnífica arquitectura, de espectaculares retablos y de extraordinarios programas de escultura o pintura, aun todos sus significados simbólicos derivados de todas esas manifestaciones artísticas; una catedral, a pesar de toda esa grandeza y notoriedad, es sin más un rico marco o un sublime escenario para el culto, que en el altar mayor alcanza su plenitud con el oficio de la Misa. Ésta se puede celebrar en una plaza o, si se quiere, en el espacio abierto del campo, sin necesidad de un templo, en suma; pero no se puede celebrar sin un cáliz o una casulla, o sea sin una pieza de platería y sin otra de textil o bordado. Una y otra se erigen así en el verdadero foco de atención, en los verdaderos protagonistas.

Evidentemente, el ejemplo anterior da buen testimonio de la importancia de la función religiosa de las artes suntuarias, como artes que tienen un cometido fundamental al servicio del culto¹¹. Las artes textiles son muy explícitas al respecto. Según lo dicho, son elementos imprescindibles en la celebración de la Misa, pero igualmente se destinan a la administración de los sacramentos, los entierros y las procesiones, así como al aderezo del altar, de otros aparatos o de las imágenes¹². De este modo, son numerosos los distintos tipos de ornamentos y paramentos –contabilizándose en varias decenas–, cuestión que añade una indudable riqueza, como también ofrece otra de las principales artes destinadas al culto, como es la platería, pero

8 Comisariadas por J. M. CRUZ VALDOVINOS y J. RIVAS CARMONA, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata* (Murcia, 2006), *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata* (Murcia, 2007) y *Platería antigua española y virreinal americana (siglos XV-XIX)* (Murcia, 2019). De otra parte, hay que sumar la exposición comisariada por I. J. GARCÍA ZAPATA, *El arte de la platería en Lorca* (Lorca, 2020).

9 Debe citarse al bordador Alonso Cerezo, activo en la Lorca del siglo XVI (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado* ob. cit., pp. 111-112).

10 AA.VV., *Arte en seda. La tradición del bordado lorquino* (Catálogo de la exposición). Madrid, 2001.

11 Ver L. ILLESCAS, A. J. SANTOS, J. RIVAS CARMONA, M. C. di NATALE y S. INTORRE (eds.), *Las artes suntuarias al servicio del culto divino. Siglos XVI-XVIII*. Sevilla, 2024.

12 Más que oportuna resulta la cita del libro de M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto...* ob. cit.

en este caso en mayor número¹³. Diversidad que se amplía con los diferentes colores que exigen los tiempos y las fiestas del calendario litúrgico, obligando a tener un mismo ornamento en distintos colores¹⁴. Tan nutrido repertorio no deja de tener su relevancia.

La significación del cáliz y de la casulla en la Misa manifiesta una notoria identificación con la misma, siendo así como su expresión e imagen. De aquí que sean más que objetos de utilidad para el culto y que alcancen a tener un valor conceptual. La concepción sumamente intelectualizada de la liturgia, bien patente en sus fórmulas, sus gestos y su ritual, alcanza asimismo a los objetos que intervienen en el ceremonial, gracias a los cuales se hace especialmente visible el misterio y adquiere una particular materialización. Por tanto, un ornamento litúrgico es más que una prenda o un paño¹⁵. Sobre todo, responde a un concepto religioso y representa un símbolo del mismo¹⁶. Según las oraciones

de la imposición, una casulla alude a un revestimiento de virtud, fundamentalmente a la caridad –“*ornamento caritatis et pacis*”–, así como a una espiritualidad evangélica, en relación con el yugo del Señor¹⁷.

Estas circunstancias especiales precisan de una significación artística especial, que realce ese protagonismo e imagen, que por lo menos ofrezca un mínimo de dignidad. Frecuentemente, se sobrepasa este mínimo y se alcanza una particular riqueza, ya comentada; de esta manera, son artes del lujo y, consecuentemente, de élite¹⁸. Ello ya se constata en el propio valor de los materiales, por lo general costosos, pero de gran lucimiento. Por ejemplo, un ornamento textil se elabora con ricos tejidos, como las sedas en toda su diversidad, y puede completarse con elementos de metales nobles, sean hilos para el bordado o aplicaciones, caso de las lentejuelas, y hasta con perlas y pedrería. Ciertamente, son materiales propios, incluso exclusivos, no compartidos con otras artes, que contribuyen a definir unas peculiaridades. Lo mismo puede decirse de las técnicas. Siguiendo con los ornamentos textiles, el bordado representa una elaborada técnica, de sutiles y variados efectos, dependiendo si se usan hilos de tipo metálico u otros de seda o de las diferentes modalidades del bordado. Así, se puede conjugar elementos de resalte con otros puramente lineales, que den lugar según los puntos empleados a una presentación brillante o mate, o propiciar matices con el color. Sin duda, todo ello comporta un rico juego de calidades, que requiere de gran habilidad técnica. Pero, muy especialmente,

13 Muy ilustrativo es el repertorio que ofrece J. M. CRUZ VALDOVINOS, “La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción”, en M. A. CASTILLO OREJA (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149-168. En el siglo XVIII, “Se alcanza así el centenar de piezas diferentes” (J. M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería”, en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España...* ob. cit., p. 125).

14 Un buen ejemplo de la significación del color en el ornamento litúrgico da el estudio de M. PÉREZ SÁNCHEZ, “El azul en la liturgia hispana: los ternos de la Purísima”, en L. ILLESCAS, A. J. SANTOS, J. RIVAS CARMONA, M. C. di NATALE y S. INTORRE (eds.), *Las artes suntuarias al servicio del culto divino. Siglos XVI-XVIII...* ob. cit., pp. 63-94.

15 Está claro que se tratan de textiles no comunes, distintos de lo ordinario, cuyo carácter especial señala a un orden superior. (J. A. JUNGSMANN, *El Sacrificio de la Misa*. Madrid, 1951, p. 319).

16 “Ciertamente, algún sentido simbólico se esconde en los ornamentos litúrgicos”, según las acertadas palabras de J. A. JUNGSMANN, quien también escribe: “los ornamentos se interpretaron como la armadura de Dios” (ob. cit., pp. 319 y 326). Sobre el particular en

platería: J. RIVAS CARMONA, “Platería y símbolo”, en *XIII Jornadas de Museólogos de la Iglesia en España*. Sevilla, 2020.

17 Para estas consideraciones se remite J. A. JUNGSMANN, ob. cit., pp. 324-326 y M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*. T. I. Madrid, 1955, p. 551.

18 M. PÉREZ SÁNCHEZ e I. J. GARCÍA ZAPATA (eds.), *Historias del lujo. El arte de la plata y otras artes suntuarias*. Murcia, 2024.

hay que resaltar el alto nivel artístico, lo que comporta diseños de calidad y belleza. Persiguiendo este afán, se llegó recurrir a otros artistas, como los pintores. Así sucedió con el taller de El Escorial en tiempos de Felipe II, tanto con los maestros españoles como con los italianos¹⁹. Desde luego, de esta circunstancia se derivan varias cuestiones. En primer lugar, que obras complejas y especiales pudieron necesitar del concurso y la colaboración de varios artistas²⁰. En segundo lugar, que no deben establecerse fronteras ficticias y que la realidad demuestra una relación entre las artes muy significativa. En efecto, el bordado de imaginería con sus historias y figuras tiene mucho de pintura. Es el caso de los bordados de esta clase del Renacimiento, en los que se ven claramente los mismos recursos artísticos: dibujo, color, efecto plástico con luz y sombra, perspectiva y paisaje en profundidad. Tampoco falta la relación con la arquitectura, cuya representación suele incluirse como marco de esa imaginería. Y dentro de este vínculo con lo arquitectónico hasta se ha recurrido al retablo con su característica arquitectura y composición. Así, el retablo bordado de don Pedro de Montoya, del Burgo de Osma, a la manera de las obras góticas del siglo XV²¹. Incluso existen semejanzas en la secuencia de escenas y figuras santas que tienen las casullas, que de alguna manera reproducen el sistema de casillero y la iconografía de los retablos renacentistas, estableciéndose el consecuente paralelismo, y más cuando el ornamento se sitúa delante de ellos. Por supuesto, también hay que reconocer el gran papel desempeñado por la

decoración. De hecho, resulta tan esencial que el ornamento textil es sobre todo decoración, como si con este protagonismo se compensaran las pocas posibilidades que ofrecen la sencillez de sus tipologías y sus invariables hechuras; por tanto, la creatividad y la originalidad se halla fundamentalmente en el adorno²². Debe reconocerse el alto nivel artístico alcanzado en los ornatos de los propios textiles o en los que se le añaden con el bordado.

Además de todos los aspectos señalados, las artes suntuarias tienen un particular valor como espejo histórico, lo que añade una significación que va más allá de lo meramente artístico y realza su consideración, pues tanto como arte son documento. La historia de una catedral suele contemplarse en la secuencia de las sucesivas obras emprendidas en el curso de los siglos, desde la propia construcción a los añadidos o las reformas, como si fueran los capítulos que componen tal historia²³. Pero también puede verse en las sucesivas realizaciones de ornamentos litúrgicos, incluso por sus propias circunstancias se convierten en testimonios excepcionales a este respecto. A través de ellos se ilustran las aportaciones de cada época y las aspiraciones que hay detrás. Así, son fundamentales para evocar las glorias del Renacimiento, la renovación religiosa de la Contrarreforma o los esplendores del siglo XVIII. Buen ejemplo de esta secuencia histórica proporciona la Catedral de Murcia, según ha estudiado el profesor Pérez Sánchez²⁴; ciertamente, cons-

19 S. ALCOLEA, ob. cit., p. 396 y M.A. GONZÁLEZ MENA, "Bordados, pasamanería y encajes", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* ob. cit., p. 397.

20 Cuestión planteada respecto a la platería por J. RIVAS CARMONA, "Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 387-388.

21 M. A. GONZÁLEZ MENA, ob. cit., p. 395.

22 Todos estos aspectos materiales, técnicos y artísticos son bien resaltados y analizados por M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia...* ob. cit., pp. 177-214.

23 Para el caso de la platería ver J. RIVAS CARMONA, "La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 535-554.

24 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto...* ob. cit.

tituye toda una guía para esta clase de estudios, a los que sin duda hay otorgar más importancia, por las razones ya expuestas.

A parte de la catedral, el valor documental de textiles y bordados se percibe en otros escenarios. Entre ellos, se cuenta la Semana Santa y sus procesiones. Sin duda, la relevancia adquirida en tiempos recientes tiene un más que elocuente testimonio en la adquisición de este patrimonio textil, caso de mantos, palios, estandartes, etc. Lorca y su Semana Santa resultan más que oportunas, gracias la importancia y singularidad de sus bordados.

Está claro que las artes suntuarias y, en concreto, los textiles y los bordados se pueden contemplar desde muchos puntos de vista, sean artísticos, culturales o religiosos. Y, desde luego, tal riqueza de planteamientos, de posibilidades, invita a la investigación, que todavía necesita de muchas aportaciones. Es verdad que tal estudio tiene un notorio inconveniente: la desaparición y pérdida de una considerable cantidad de obra en razón de diferentes motivos, entre los que se encuentran los deterioros ocasionados por el tiempo y el uso –y su consecuente inhabilitación y deshecho–, las destrucciones en guerras y saqueos o las ventas²⁵. Pero este incompleto panorama pudiera compensarse de alguna manera recurriendo a fuentes como la pintura²⁶, que ciertamente constituye una importante ilustración de la obra textil y de su uso. La representación de santos obispos, sacerdotes o, simplemente, eclesiásticos es ocasión para mostrar la correspondiente indumentaria

litúrgica, sea una casulla, una capa pluvial o una dalmática, ornamentos que en sí constituyen un elemento claramente iconográfico, definidor de la propia condición del personaje. Así se constata con el San Ildefonso de El Greco y su espléndida casulla²⁷. Evidentemente, estos ornamentos destacan en pinturas con el tema de la Misa, siendo características la Misa de San Gregorio o la de Padre Cabañuelas. Asimismo en otros rituales, como la administración de sacramentos, caso del la Comunión de la Magdalena de Jerónimo Jacinto de Espinosa, o la veneración eucarística, que tiene un ejemplo relevante en el lienzo de Claudio Coello para El Escorial. Sin olvidar ceremonias como los entierros con sus particulares ornamentos de calaveras; ninguno más oportuno que el del Conde de Orgaz de El Greco, que brinda tan espectacular despliegue de ornamentos litúrgicos. Además de este repertorio ceremonial, hay que tener en cuenta las representaciones de imágenes muy veneradas de la Virgen, cuya devoción propicia una reproducción con categoría de icono. Suelen mostrarse con la fastuosidad propia de esa gran devoción, incluidos los ricos textiles de saya y manto. Entre otras, cabe señalar la pintura de la Virgen de Atocha de Carreño. Y también la pintura reproduce los grandes aparatos con relevante presencia de textiles. Un monumental dosel bordado se contempla en el cuadro de Domingo Martínez con el altar de plata o trono de las Octavas de la Catedral de Sevilla, sirviendo de fondo al gran aparato de platería para la exposición del Santísimo Sacramento²⁸.

25 Estas pérdidas y destrucciones son bien expuestas por M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia...* ob. cit., pp. 217-218.

26 Existen estudios sobre platería y joyería en la pintura. Tempranos ejemplos son los artículos de J. M. CRUZ VALDOVINOS, “Piezas de platería en la pintura de Murillo” y M. J. SANZ, “Las joyas en la pintura de Murillo”. *Goya* nº 169-171 (1982), pp. 68-74 y 113-121, respectivamente.

27 De interés son las series de obispos de una diócesis, como la existente en el Palacio Episcopal de Murcia. Los prelados figuran revestidos con los oportunos ornamentos.

28 Tan especial máquina de artes suntuarias ha sido bien estudiada por M. J. SANZ SERRANO, “El altar de plata de la Catedral de Sevilla”, en *Archivos de la Iglesia de Sevilla, homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*. Sevilla, 2006, pp. 623-640 y A. J. SANTOS

No sólo hay señalar unos temas, pues asimismo la pintura permite ver los cambios producidos, pues no es igual una casulla de las postrimerías de la Edad Media que otra del Barroco, en tanto que se pasa de un tipo a otro²⁹. Desde luego, la pintura ofrece una gran oportunidad para la investigación de ornamentos y textiles. De igual manera es de utilidad la escultura, caso de la imaginaria policromada, que tiene un gran ejemplo en la obra de Francisco Salzillo y en su simulacro de las sedas espolinadas³⁰. O la platería; entre otros ejemplos, cuenta con imágenes como las de San Leandro y San Isidoro del citado trono sevillano, santos que figuran revestidos con capas pluviales, o la Fe que se incorpora al astil del ostensorio realizado por el platero valenciano Estanislao Martínez para la parroquia de Santiago de Orihuela, de vistosa indumentaria³¹.

Pero la investigación de textiles exige, lo mismo que otras ramas del arte, una previa catalogación. Imprescindible y fundamental en tanto que todavía no está reconocida al completo la obra textil existente. Hay que empezar con una búsqueda e identificación de la misma, definiendo sus tipologías, sus aspectos materiales y técnicos, sus circunstancias artísticas y una datación lo más exacta posible. Sencillamente, conceder un gran valor al trabajo de campo como punto de partida y cimiento de toda actividad investigadora. En este sentido, puedo hablar con la mayor propiedad: el inventario de Bienes Muebles que se hizo décadas atrás en la Catedral de Murcia llevó a la realización de la tesis doctoral del Prof. Pérez Sánchez, que según lo referido abordó el arte textil en la Región de Murcia. Así pues, la labor de inventario fue el comienzo de una profunda investigación.

MÁRQUEZ, *El altar de plata de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 2023.

29 Para las casullas se remite a M. RIGHETTI, ob. cit.

30 M. PÉREZ SÁNCHEZ, “... Todo a moda y primor”, *Salzillo, testigo de un siglo* (Catálogo de la exposición). Murcia, 2007, pp. 303-315.

31 M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, p. 420.

Contra las etiquetas superfluas: estudio sobre la valoración histórica de las artes¹

Against superfluous labels: a study on the historical valuation of the arts

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA

Universidad de Valladolid

RESUMEN

El afán por etiquetar todo proviene de la Ilustración. A mediados del siglo XVIII la Encyclopédie determinó que las Bellas Artes visuales eran tres: pintura, escultura y arquitectura, reglando a cualquier otra manifestación a un segundo plano. Esto ha supuesto que veamos las artes de manera sesgada, pues históricamente tuvieron una valoración muy diferente a la actual, con lo que las etiquetas que gustamos de utilizar son superfluas y equívocas.

PALABRAS CLAVE

Etiquetas superfluas, Bellas Artes, valoración histórica.

ABSTRACT

Label everything comes from the Enlightenment. In the mid-eighteenth century, the Encyclopédie determined that there were three visual Fine Arts: painting, sculpture and architecture, with any other manifestation in the background. This has meant that we see the arts in a biased way, since historically they had a very different valuation than today, so the labels we like to use are superfluous and misleading.

KEYWORDS

Superfluous tags, Fine Arts, historical valuation.

En *El idioma analítico de John Wilkins* Jorge Luis Borges relata que, en su afán por ordenar y abarcar todo el conocimiento, en 1664 Wilkins ideó una clasificación por la que “dividió el universo en cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, subdivisibles a su vez en especies”². Por extravagante que nos parezca, el sistema no se aleja demasiado de otras tentativas a lo largo de la historia. Sin ánimo de ser exhaustivo, y quizás cansino, pensemos en el intento de categorizar todo el conocimiento por parte de Plinio el Viejo en el siglo I de nuestra era en su *Historia Natural*; fijémonos en las *Etimologías* de san Isidoro, en el siglo VII; no

1 Este ensayo se ha realizado gracias al Proyecto de Investigación I+D «Magnificencia a través de las artes visuales en la familia de los Reyes Católicos. Estudio comparado del patronazgo de ambos géneros», ref. PID2021-124832NB-I00, financiada por MICIU/AEI /10.13039/501100011033 y por FEDER, UE. El autor es coordinador del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid y de la Unidad de Investigación Consolidada de la Junta de Castilla y León Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna».

2 J. L. BORGES, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras Inquisiciones*. Madrid, 1977 [1952], p. 156.

olvidemos por distante la enciclopedia china del emperador Yongle, de la dinastía Ming, realizada en la primera década del siglo XV, que constaba de más de 11.000 volúmenes y que solo ha sido superada en extensión recientemente por Wikipedia.

Mal de archivo

Pretender abarcar y ordenar todo el saber sigue siendo fijación en nuestros días y antes de que la información se volcara en la red, obras como, por ejemplo, la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, de Espasa-Calpe, en español, o la *Encyclopædia Britannica*, en inglés, eran de obligada consulta. Mas el origen moderno de organizar todo el saber es deudor de la magna obra de los ilustrados franceses: La *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, publicada a partir de 1751.

Estas enciclopedias no son sino grandes archivos del saber que tratan de categorizar. Pretenden incluir todo y sin embargo a nadie se le escapa que es una misión imposible. Además, y esto es aún más importante, lo que encontramos en las diferentes enciclopedias no deja de ser una opción personal de los editores. Así, y por lo que se refiere a las artes, la *Encyclopédie* determinó cuáles eran y cuáles no. En el “Discurso preliminar” a cargo de D’Alembert de 1751 se fijó que las Bellas Artes eran pintura, escultura y arquitectura.

Los ilustrados, y nosotros somos sus herederos, se obsesionaron con archivar todo el saber de manera que, a decir del filósofo de la deconstrucción Jacques Derrida, el archivo “no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido [...] No, la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir”³. Pensamiento

radical sin duda, pero lo cierto es que todo lo que no está etiquetado no existe. Todo tiene que estar archivado en su lugar correspondiente y las artes visuales no se escapan de este proceso. Sin embargo, su etiquetado se realizó a mediados del siglo XVIII, y en aquellos momentos la consideración de las que se llamaron Bellas Artes estaba muy lejos de su valoración histórica, lo que ha desvirtuado nuestra forma de entenderlas. Así, admitimos sin crítica que pintura, escultura y arquitectura son Bellas Artes, y hemos relegado a cualquier otra manifestación a una categoría inferior a la que no sabemos bien cómo denominar y nos vemos obligados a utilizar nombres como artes menores, artes aplicadas, artes decorativas y, recientemente, artes suntuarias, que en su expresión internacional son *luxury arts*⁴.

Estas categorizaciones son tan innecesarias como falsas. Innecesarias porque son etiquetas superfluas que al final no dicen nada de la obra en sí y se esfuerzan en archivar en una especie de cajón de sastre todo lo que no sea pintura, escultura o arquitectura; son falsas porque no responden a la realidad. Una pintura de Tiziano era un lujo que solo se podían permitir algunos, igual que lo era un tapiz o una joya, y sin embargo a la pintura no nos referimos como un objeto de lujo mientras que ahora sí lo hacemos respecto a un tapiz o una joya. Evidentemente, se ha producido un cambio de gran importancia en la valoración de las artes, cambio que es legítimo, pero no es justificable que obviemos su importancia histórica y que nuestro mal de archivo nos lleve a pensar que las categorías actuales son las correctas.

Arte es aquello que todos saben lo que es

Cualquier intento de definir qué es arte ha sido, y es, vano. Benedetto Croce con fina

3 J. DERRIDA, *Mal de archivo*. Madrid, 1997 [1995], p. 24

4 M. BELOZERSKAYA, *Luxury Arts of the Renaissance*. Los Angeles, 2005.

ironía sentenció que “arte es aquello que todos saben lo que es”⁵. Evidentemente esto no es una descripción precisa, pero es que nadie lo ha conseguido definir, ni importantes filósofos⁶, ni los doctos académicos de la lengua⁷. Y si no se sabe o se puede definir, ¿por qué lo acabamos etiquetando con tanta seguridad? Para ello hemos tenido que acotar qué es y qué no es y ahí es donde se comete el mal de archivo.

Hasta el Renacimiento las artes visuales no gozaban de consideración social. Se entendían como meras fabricadoras de objetos y los artistas no se diferenciaban de los artesanos, con lo que, en la Baja Edad Media, y durante mucho tiempo en el Renacimiento, debían estar inscritos en un gremio. Por más que los teóricos quisieran culpar de esta situación a la sociedad medieval, lo cierto es que no se había cambiado la percepción de las artes visuales desde la Antigüedad. En Grecia se diferenciaba entre *physis* y *techné*, lo que era obra de la naturaleza y lo que precisaba de intervención humana. Roma calcó la terminología, pero en latín: *natura* y *ars*, sin modificar la consideración de las artes visuales. Lo que sí se diferenciaba en la Antigüedad era entre las artes que expresaban sentimientos: poesía, música..., junto con las que se centraban en el pensamiento:

la filosofía, entendida de manera genérica, frente a las que fabricaban objetos. La maldición de Platón sobre estas últimas, a las que definía como una doble mentira por ser copia de copia y por lo tanto separarse tres grados de la verdad⁸, pesó como una losa durante siglos de cara a la consideración de las artes visuales.

Con la caída del Imperio romano y el fin de la civilización clásica no se produjo un cambio en este sentido. El término *ars* tiene la misma raíz para arte y artesanía, y sin establecer diferencias entre ambas así se mantuvo durante toda la Edad Media, que separó las artes en liberales y serviles. Las primeras expresaban sentimientos y las agrupó en dos bloques, *Trivium* (gramática, retórica y dialéctica o lógica) y *Quadrivium* (aritmética, geometría, música y astrología o astronomía). Esta división llegó al Renacimiento sin alterarse. Ninguna de las artes visuales tenía cabida en esa clasificación, y por lo tanto estas estaban relegadas a una categoría inferior. Es muy conocida la negativa de Brunelleschi a pagar la cuota gremial y a permanecer a pie de obra cuando levantaba la cúpula de la catedral de Florencia. Al negarse a cumplir las ordenanzas del *Arte dei maestri di pietra e legname* trataba de dejar claro que él no era un operario más, que era un arquitecto el sentido similar al actual, y por lo tanto no tenía por qué estar continuamente presente cuando los constructores hacían su trabajo. Su negativa le costó ir a prisión, si bien el poderoso *Arte della lana*, uno de los siete gremios mayores de Florencia, se encargó de devolverle la libertad ante el miedo a que no se llevase a cabo la cúpula⁹, que el mismo Ghiberti ya había abandonado.

Transcurrió un siglo hasta que el veneciano Paolo Pino en su *Dialogo di pittura*

5 B. CROCE, *Breviario de estética*. Madrid, 1938 [1913], p. 11.

6 W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia artística*. Madrid, 1987 [1976], pp. 39-78.

7 El *Diccionario de la Lengua Española*, en su actualización de 2023, define “arte”, en su primera acepción, como “Capacidad, habilidad para hacer algo”. En su segunda acepción como “Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”, y en la tercera “Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo”. Definiciones claramente incompletas que tampoco se mejoran al hablar de las Bellas Arte: “Conjunto de las artes que tienen por objeto expresar la belleza, y especialmente la pintura, la escultura y la música”.

8 PLATÓN, *República*. Madrid, 1986, Libro X, pp. 461-462.

9 C. VON FABRICZY, *Filippo Brunelleschi*. Stuttgart, 1892, p. 97.

sentenció, al comparar a Tiziano y Miguel Ángel, que ambos eran como dioses y quien opinase lo contrario era “heretico fetidissimo”¹⁰. De meros artesanos habían pasado a ser considerados dioses, si bien no en todas las partes: Velázquez a mediados del siglo XVII tuvo serios problemas para convertirse en caballero de Santiago porque los estatutos del Consejo de Órdenes Militares impedían formar parte de ellas a los que practicasen “oficios mecánicos, o viles”, entre los que se listaban “platero o pintor, que lo tenga por oficio, bordador, canteros, mesoneros, taberneros...”¹¹.

Costó mucho tiempo, y fuera de Italia fue aún más lento, admitir que los artistas no eran meros trabajadores manuales. A decir de Condivi, el padre de Miguel Ángel rehusaba que su hijo se dedicase a la escultura porque no entendía “quanta differenza fusse tra scultore e scarpellino, e sopra cio lungamente disputare”¹². No obstante, fue en este debate sobre la aceptación de las artes visuales en el se produjo a su vez un cambio paulatino respecto a lo que se consideraba mecánico o liberal. Alberti había escrito en el siglo XV sendos tratados sobre pintura, arquitectura y escultura. Este último no aporta demasiado respecto al de la pintura, pero parece que fue consciente al resaltar estas tres manifestaciones artísticas. Al hacer esto estaba relegando a otras de igual o mayor importancia en su época (y en épocas posteriores) como la tapicería, la orfebrería, la cerámica, la taracea... El pensamiento de Alberti solo fue una aproximación teórica, pues las joyas estaban mucho más valoradas que las pinturas, al igual que los tapices¹³. Sin embargo,

un siglo después Vasari escribió un libro de enorme repercusión, *Le vite*, del que realizó dos ediciones, en 1550 y en 1568¹⁴. Se trataba de biografías de artistas, pero solo de pintores, escultores y arquitectos como declara en el subtítulo de su obra. No hay duda de que en aquellos momentos los tapices tenían mayor consideración que las pinturas, por lo que su escrito es más lo que le gustaría que fuera que lo que era, y de hecho hubo que esperar hasta la Ilustración para que su querencia se hiciese realidad.

Al realizar esta separación se estaba etiquetando a las artes con el fin de clasificarlas. Pintura, escultura y arquitectura terminaron por convertirse en Bellas Artes, y así lo sentenció la *Enciclopedia*, que determinó cuáles eran, y por ausencia, cuáles no. En el “Discurso preliminar” de la *Encyclopédie*, escrito por D’Alembert en 1751, se coloca a la pintura como la principal de las Bellas Arte¹⁵. Era una afirmación subjetiva, pero no inventada ya que se seguía la estela de Alberti y Vasari, y poco antes de la sentencia de la *Enciclopedia*, en 1747, Charles Batteux ya había agrupado bajo el epígrafe de *beaux-arts*

en F. CHECA y B. J. GARCÍA GARCÍA (eds.), *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid, 2011, pp. 17-36; M. Á. ZALAMA, “Las artes visuales en la modernidad: reflexiones sobre su consideración”, en M. MANCINI y Á. PASQUAL CHENEL (eds.), *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*. Madrid, 2019, pp. 15-43.

14 G. VASARI, *Le vite*. Florencia, 1550; 2.^a ed. ampliada y corregida, Florencia, 1568. Sigue siendo referencia obligada la edición de G. MILANESI, Florencia (1878-85).

15 D’ALEMBERT, *Discurso preliminar de la Enciclopedia* (trad. del francés de F. Rivera Pastor). Madrid, 1920, pp. 85-86. “La pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía la música y sus diferentes divisiones componen la tercera distribución general, que nace de la imaginación y cuyas partes están comprendidas bajo el nombre de Bellas Artes. Se las podría también reunir bajo el nombre de pintura, porque todas las Bellas Artes se reducen a pintar, y solo difieren por los medios que emplean...”.

10 P. PINO, *Dialogo di pittura*. Venecia, 1548, f. 34r-v.

11 J. BROWN, *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid, 1986, pp. 251-252.

12 A. CONDIVI, *Vita de Michelegnolo Buonarroto*. Roma, 1553, p. 5v.

13 M. Á. ZALAMA, “Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI”,

pintura, escultura, música y danza, que tenían “pour objet le plaisir”, con las que se relacionaban arquitectura y oratoria, que además de agradar eran útiles, pero todas estas se diferenciaban de las artes mecánicas que solo eran útiles¹⁶.

Triunfo de la pintura

En la actualidad, cuando pensamos en obras de arte no dudamos en colocar a la pintura como la principal manifestación. Los grandes museos en todo el mundo o bien son pinacotecas –El Prado, la National Gallery de Londres, la Galleria degli Uffizi en Florencia, la Pinacoteca di Brera en Milán...–, o museos generales –el Louvre, L’Hermitage en San Petersburgo, el Metropolitan Museum de Nueva York...– en los que la pintura es una parte fundamental. Esto lleva a creer que siempre fue así, que la pintura ostentó la primacía de las artes históricamente, mas la realidad es muy diferente, pues hasta llegar a la idea que tenemos en nuestros días hubo que recorrer un largo camino.

Desde comienzos del siglo XV algunos artistas se propusieron alcanzar un reconocimiento social y que sus obras no fuesen consideradas mera producción. El término creación en el sentido de *creatio ex nihilo* no aparecerá en las artes visuales hasta el tratado de Durero de 1528, *Cuatro libros sobre las proporciones humanas*¹⁷, pero estaba en la mente de los artistas italianos, que pronto lo emplearán sin complejos hasta, como decía Paolo Pino dos décadas después, algunos artistas “son como dioses”. En la Antigüedad

clásica las cosas estaban, no se creaban, pues el principio de que “de la nada nada se hace”, que encontramos en la *Física* de Aristóteles, parece remontarse hasta Parménides. En el cristianismo solo Dios tenía el poder de la creación, pero desde Petrarca en el siglo XIV los humanistas empezaron a arrogarse la capacidad de hacer cosas nuevas, nunca vistas, es decir, de crear. Esto será defendido por los neoplatónicos florentinos con Marsilio Ficino a la cabeza, pero lo limitaban al hecho intelectual, a la idea, nunca a una obra física, pues, siguiendo a Plotino, la materia lo impedía¹⁸. Solo se podía plasmar la idea artística hasta donde la materia lo permitía. Las reflexiones filosóficas, los teoremas matemáticos, la oratoria..., y también la música, que se consideraba etérea, o la poesía escrita, pues la escritura no se tenía por algo material, podían expresar la idea en toda su extensión. Sin embargo, una pintura, una escultura, un edificio y cualquier otra obra de arte visual estaban condicionadas por la materia.

Evidentemente, esto era algo que los artistas querían superar. Para demostrar la nobleza de su quehacer echaron mano de textos de la Antigüedad que hablaban del reconocimiento de los artistas, como los de Plinio el Viejo, por más que no fuesen más que anécdotas inverosímiles (es impensable que un personaje irascible, soberbio y pagado de sí mismo como Alejandro Magno hubiese “regalado” su principal concubina, Pancaspe, a su pintor, Apeles, porque se había enamorado de ella mientras la retrataba), leyendas que ni el romano creía y que se limitó a recoger de autores anteriores sin contrastarlas. Llamaron la atención sobre el tratado de Vitrubio, *De architectura libri decem*, si bien conocido en la Edad Media, el texto estaba alterado, pero el humanista florentino Poggio Bracciolini encontró una copia fiel en el monasterio de Sankt Gallen en la década de

16 Ch. BATTEUX, *Les Beaux Arts réduits a un même Principe*. París, 1947, p. 6; P. O. KRISTELLER, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I”. *Journal of the History of Ideas* XII, 4 (1951), pp. 496-527; “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)”. *Journal of the History of Ideas* XIII, 1 (1952), pp. 17-46.

17 E. PANOFSKY, *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, 1982 [1943, 1955], pp. 253-299.

18 E. PANOFSKY, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, 2013 [1924].

1410. Vitrubio presentaba al arquitecto como alguien reconocido, pero era más lo que a él le habría gustado que fuera que la realidad, y de hecho no sabemos de más libros sobre las artes en la Antigüedad. Repitieron continuamente que el poeta Horacio había escrito *ut pictura poesis*, lo que era cierto, pero no para decir que la pintura debía ser considerada como la poesía, sino para exigir que una composición suya se juzgara como una pintura, en conjunto, y no solo por algunos versos¹⁹.

Todo esto era importante pero insuficiente. Los artistas buscaron la forma de entroncar con las Artes liberales, y lo consiguieron con el descubrimiento de la perspectiva. Para plasmar la tercera dimensión en un plano desarrollaron un método que no solo tenía en cuenta el punto de fuga sino también el punto de distancia (la distancia a la que tenía que ser contemplada la pintura para que diese la sensación de profundidad). En la práctica lo demostró Brunelleschi con sus *tavolette*, y su amigo Masaccio, parece que con su participación y la de Donatello, en el fresco de la *Trinidad* en San Maria Novella en Florencia²⁰. No obstante, fue una década después cuando Alberti en su tratado *De pictura* dejó por escrito cómo debía procederse para realizar la perspectiva correctamente²¹. Se estaba aplicando un método geométrico y, por lo tanto, el pintor, antes de dibujar figuras y colorearlas, debía ser un geómetra, como se puede apreciar en el estudio preparatorio para de la *Adoración de los Magos* de Leonardo da Vinci (c. 1481, Florencia, Galleria degli Uffizi). El artista, ahora convertido

en geómetra, podía vindicar su pertenecía a las artes liberales, pues la geometría formaba parte del *Quadrivium*.

Obsérvese que se estaba hablando solo de pintura. Vasari la juntará con la escultura y la arquitectura bajo el epígrafe de *arti del disegno*, pues las tres se basan en el dibujo. Al hacer esto postergó cualquier otra manifestación artística, si bien ciertas obras de orfebrería, como las de Benvenuto Cellini, las incluyó como esculturas. Lo que se consiguió fue separar (en el siglo XVI solo de forma teórica, pues hubo que esperar dos siglos para que eso fuese una realidad) lo que se empezaba a ver como una creación frente al trabajo manual. Y esto era más fácil justificarlo con la pintura, pues el pintor podía desarrollar su labor sentado y bien vestido frente a un caballete (en esto valdría el símil de Horacio *ut pictura poesis*, pues el pintor trabajaba sobre el soporte con un pincel que untaba en los colores, igual que el escritor lo hacía sobre el papel impregnando su pluma en tinta). Para ennoblecer las artes, y por ende a los artistas, había que evitar cualquier atisbo de trabajo manual y esto lo hacía posible el pintor, pues el escultor solo actuaba igual en una primera fase, mientras hacía el dibujo, ya que el proceso de esculpir, tallar o fundir obligaba al trabajo manual duro, razón por la cual muchos escultores se limitaban a realizar un boceto y luego sus ayudantes lo convertían en una escultura. En la arquitectura también se partía del dibujo, los planos, y de ahí que Brunelleschi no quisiera estar a pie de obra como si se tratara de un capataz, pero durante mucho tiempo al arquitecto también se le denominaba maestro de cantería, es decir, el jefe del taller.

Mas tampoco era suficiente actuar como el escritor o el geómetra. Había que realizar obras que fuesen singulares, no reproducibles en serie. Walter Benjamin en su conocido ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de 1936, identificó aura con singularidad. Veía en aquellos

19 R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid, 1982 [1967], pp. 13-22.

20 J. WHITE, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid, 1994 [1957], pp. 117-126.

21 L. B. ALBERTI, *Della Pittura*, 1436 (Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, Fondo Magliabechiano, Ms. II, IV, 38). La mayoría de los autores asumen que este manuscrito, fechado, es una traducción del original en latín de 1435 realizada por el propio Alberti.

momentos la pérdida de ese aura ante las reproducciones propias de la fotografía o el cine. Supuso que los griegos (debería entenderse también los romanos) solo conocían dos métodos para la reproducción técnica: fundir y acuñar, con lo que la mayoría de las obras se pudieron repetir en masa²². Esto no es exactamente así, pues buena parte de las esculturas en mármol del mundo clásico que nos han llegado no son sino copias realizadas por el método de puntos de originales en bronce. Posiblemente la costumbre de realizar copias rebajara la consideración de las artes en el mundo clásico (pues se alejaba otro paso más de la realidad, por lo que Platón consideraba el arte una doble mentira) porque eran repeticiones de un original, y como dice Benjamin, incluso en la mejor reproducción falta algo, su aura.

Esta singularidad, aura, es lo que deseaban los artistas del Renacimiento, y la pintura, la escultura o la arquitectura la tenían. Eran piezas únicas. Sin embargo, otras manifestaciones artísticas no. Un tapiz arrancaba con un dibujo, el *modello* o *petit patron* de un pintor. En esto era singular, pero ese dibujo había que trasladarlo al cartón, es decir, convertirlo en una pintura de las mismas dimensiones que se iba a tejer el paño. El proceso de pasar el dibujo al cartón con frecuencia se encargaba los miembros del taller, con lo que no dejaba de ser una copia agrandada de la obra original. Cuando los cartones llegaban al tapicero (que no es quien teje sino el empresario que financia la manufactura) lo primero que hacía era mandarlos reproducir porque en el proceso de tejido se deterioran, y los cartones primigenios eran guardados y copiados varias veces. Por último, se llevaba a cabo el proceso de manufactura que no puede repetirse

exactamente el cartón; la razón es obvia: una pintura es diferente a un tejido y, además, los colores de los hilos no son iguales a los tonos de los pigmentos.

Manufacturar un tapiz requiere de un proceso mecánico, y por lo tanto volvemos a las artes serviles, y además se aleja demasiado del original, como se puede ver en los tapices de los *Hechos de los apóstoles*, realizados a partir de los dibujos que el papa León X encargó a Rafael. Conocemos la existencia de unas cincuenta series hasta el siglo XVIII²³. Seguimos llamándolos tapices de Rafael, pero en realidad hay que preguntarse qué queda de él en esas obras: su estilo, sí, pero eso no es lo que querían los artistas del Renacimiento; querían una pieza singular, con aura. La tapicería solo es un ejemplo, pues podemos hablar de todas las llamadas artes suntuarias en términos semejantes, esos *objects d'art* que Batteux nunca pensó en incluir entre las Bellas Artes²⁴, y que la *Enciclopedia* tampoco lo hizo. El diseño de un tejido de damasco se podía repetir sin fin; un bordado exactamente lo mismo; una encuadernación que gustara se volvía a realizar; una cerámica extraída a partir de un molde se podía rehacer (no una escultura en bronce que en el proceso de fundido se pierde el molde).

Valoración histórica de las artes visuales

Los procesos de renegar del trabajo manual y destacar la singularidad de la obra son paralelos. Se había determinado que las *arti del disegno* podían ser liberales, pues el dibujo conforme a la geometría, la perspectiva, lo era. Sin embargo, solo la pintura de caballete podía semejar a la escritura en cuanto a su esfuerzo físico. De esto eran conscientes los

22 W. BENJAMIN, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos ininterrumpidos, I*, (prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre). Madrid, 1973, p. 19.

23 G. DELMARCEL, *La tapisserie flamande du XVe au XVIe siècle*. Tielt, 1999, p. 143.

24 W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia artística*. Madrid, 1987 [1976], p. 53.



Figura 1. J. C. VERMEYEN (cartonista); W. DE PANNEMAKER (tapicero). *La revista de las tropas en Barcelona* (Tapiz n.º 2 de la serie *La conquista de Túnez*), 1548-1554. 532 x 715 cm. Oro, plata, seda y lana. Patrimonio Nacional. Madrid. Palacio Real.

artistas y sin romper la unidad de las tres artes que a la postre serán las Bellas Artes, se esforzaron por otorgar la primacía a la pintura, y para ello incluso se llegó a compararla con la escultura, declarando la superioridad de la primera, lo que se lograba resaltando al esfuerzo físico que conllevaba esculpir, tallar o fundir una pieza. Es el llamado *paragone*, que aparece a finales del siglo XV en los escritos de Leonardo, quien entiende la pintura como una ciencia por la necesidad de la perspectiva y por lo tanto debe pertenecer a las artes liberales debido a que es geometría. Esto valdría también para la escultura, pero la necesidad de esfuerzo físico le hace ponerla en un segundo plano. Así, declara que “Entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia: el escultor concluye sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye

las suyas con mayor fatiga de mente” (Urb. 20)²⁵. Y más adelante: “El arte del escultor es de mayor fatiga corporal que el del pintor, esto es, un arte más mecánico y que menor fatiga mental requiere, es decir: que, en relación a la pintura, tiene parco discurso, pues el escultor solo quita, mas el pintor siempre pone” (Urb. 23v)²⁶.

Ganaba fuerza el descrédito del trabajo manual, y sobre todo la necesidad de apartarlo de la nueva concepción de lo que

25 LEONARDO DA VINCI, *Tratado de pintura* (ed. de Ángel González García). Madrid, 1987, pp. 31-86. El conjunto de escritos agrupados por Francesco Melzi es el *Codex Urbino latinus 1270*, de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Las citas se hacen por los folios del códice según la citada edición donde se preceden por la abreviatura “Urb.”.

26 M. Á. ZALAMA, “Las artes visuales en la modernidad...” ob. cit.

era arte. No se quedó en Leonardo esta reflexión: a comienzos de 1547 Benedetto Varchi envió una carta a diferentes pintores y escultores florentinos para que expresasen su opinión sobre la primacía de la pintura o la escultura. Varchi tenía clara desde el principio la conclusión, la pintura estaba por delante, por lo que este ejercicio intelectual solo era para llamar más la atención si cabe sobre la liberalidad de las artes. Los pintores arguyeron a favor de la pintura, como es lógico, pero Vasari, que estaba escribiendo sus *Vite* (la primera edición data de 1550) y colocaba al mismo nivel la pintura, escultura y arquitectura, no quiso comprometerse y respondió que Miguel Ángel le había dicho que “escultura y la pintura tienen un mismo fin”. El propio Miguel Ángel recibió la carta de Varchi y conservamos su respuesta: “Quien escribió que la pintura era más noble que la escultura, si es que ha entendido lo mismo de bien las demás cosas que ha escrito, las habría escrito mejor mi criada”. A diferencia de la opinión general, el genio del Renacimiento consideraba que “...si mayor juicio y dificultad, obstáculo y fatiga, no generan mayor nobleza, entonces la pintura y la escultura son una misma cosa...”²⁷. Totalmente encumbrado, no necesitaba apoyarse en la pintura para que su arte tuviese reconocimiento, y por lo tanto defendía la escultura, pues siempre se consideró escultor, pero no podían decir lo mismo otros artistas sobre los que pesaba el trabajo manual en sus obras²⁸.

Y es que los ricos materiales seguían primando en la valoración de las obras de arte. En torno a 1500 una vara castellana (0,68 m) de brocado costaba alrededor de

10.000 maravedís²⁹, mientras que cada tabla de las 47 que componían el llamado *Político de Isabel la Católica*, obra de Juan de Flandes y Michiel Sittow, se tasó en 1628 maravedís de media³⁰ y un vestido (hábito según la terminología de la época) necesitaba de varias varas de tejido para su confección. Además, los vestidos a veces llevaban aplicaciones de oro, plata o pedrería, e Isabel la Católica tuvo un buen número de ellos, alguno tan suntuoso como “un ábito de seda de terçiopelo carmesí con magas largas abiertas, forrada la una en oro tirado que dura el aforro fasta un xeme debaxo del abertura y la otra manga una tyra de oro tyrado de quatro dedos en ancho que toma todo él abertura de la manga”. No se determina la valoración del tejido, pero sí se nos dice que llevaba “çiento e sesenta e tres rosas de oro de martillo [...] en cada una de las dichas rosas ay una perla gruesa asentada en su molinete de oro...”. Las perlas fueron tasadas por el platero Jerónimo de Vigil en la exagerada cantidad de 631.215 maravedís³¹, más de la mitad de lo que costó financiar el viaje del Descubrimiento en 1492.

Isabel la Católica no se privaba de mostrarse con costosos atuendos. En el retrato que hace de la reina su cronista Hernando del Pulgar, resalta que era “muger cerimoniosa en sus vestidos e arreos”. Esto era tan evidente que levantó algunas críticas, que el cronista se sintió obligado de

29 M. Á. LADERO QUESADA, *La armada de Flandes. Un episodio de la política naval de los Reyes Católicos (1496-1497)*. Madrid, 2003, pp. 97-99.

30 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “El retablo de la reina Católica”. *Archivo Español de Arte y Arqueología* n.º VI (1930), pp. 97-133. Sobre su adquisición, cfr. M. Á. ZALAMA, “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Arte n.º LXXIV (2008), pp. 45-66.

31 M. Á. ZALAMA, “Oro, perlas, brocados... La ostentación en el vestir en la corte de los Reyes Católicos”. *Revista de Estudios Colombinos* n.º 8 (2012), pp. 13-22.

27 J. GARRIGA (ed.), *Renacimiento en Europa. Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, IV. Barcelona, 1983, pp. 262-263.

28 M. Á. ZALAMA, “Las artes visuales en la modernidad...” ob. cit.

rebatir justificando el proceder de su señora: “como quiera que por esta condición le era imputado algún vicio, diciendo ser pompa demasiada, pero entendemos que ninguna cerimonia en esta vida se puede hazer tan por extremo a los Reyes, que mucho más no requiera el estado real: el qual ansí como es uno e superior en los Reynos, ansí deve mucho estremarse, e resplandecer sobre todos los otros estados, pues tiene autoridad divina en la tierras”³². También se hace eco del lujo que portaba la reina en sus vestidos el arzobispo de Granada Hernando de Talavera, en este caso recriminando a doña Isabel el gasto excesivo en telas³³.

Un siglo después, tras la muerte de Felipe II en 1598, se hizo un inventario *post mortem* de sus bienes. La pintura de Tiziano *Carlos V a caballo en la batalla de Mühlberg* (c. 1548, 335 x 283 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado), alcanzó la máxima tasación para una pintura: 200 ducados (75.000 maravedís), cantidad exigua si la comparamos con 13.072.500 maravedís (34.860 ducados) en que apreciaron los doce tapices de la serie la *Jornada de Túnez*, manufacturada por Willem de Pannemaker entre 1549-1554³⁴. Cada paño, de media, superaba el millón de maravedís, cerca de quince veces más que la pintura más cara de los bienes del monarca (figura 1).

32 H. del PULGAR, *Crónica de los señores Reyes Católicos*. Valencia, 1780, p. 38.

33 M. Á. ZALAMA, *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*. Madrid, 2010, p. 25.

34 F. CHECA (dir.), *Inventarios de Felipe II. Inventario postmortem, Almoneda y Libro de remates. Inventario de tapices - Inventories of Philip II. Post-mortem Inventory. Inventory of sale items and record of sales. Tapestry Inventory*. Madrid, 2018, 860; M. Á. ZALAMA, “The display of tapestries during the ceremonies and receptions held for Philip II”, en I. RODRÍGUEZ MOYA (ed.), *Staging the spectacle of Majesty. Ceremonial, courtly space, and collecting under de Spanish Habsburg*. Turnhout, 2026.

De la singularidad de las obras al sistema de las artes en la actualidad

A las puertas del siglo XVII seguía primando el valor de los materiales, pero desde la Ilustración la riqueza de los componentes se consideraba opuesta al arte en el sentido de creatividad, y tampoco se aceptaba la repetición mecánica de las obras. Y de la serie de Túnez se hicieron otras ediciones³⁵, que incluso modificaban las dimensiones³⁶, por lo que no había singularidad: se había perdido el aura. No obstante, hubo que esperar hasta mediados del siglo XVIII para que esto cambiara de forma definitiva. Todavía Velázquez un siglo antes defendía la importancia de la pintura colocando un tapiz como fondo de su obra *Las hilanderas* (1655-1660; 220 x 289 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado) y dejaba clara la separación entre las mujeres hilando que, si bien en primer plano están oscurecidas y las ricamente ataviadas al fondo, delante del tapiz que narra el rapto de Europa por Zeus, entre las que estaba la diosa Palas Atenea. ¡Curioso es que para mostrar que la pintura era cosa de dioses se representase un tapiz!

No es un caso aislado: Isabel Clara Eugenia o Felipe IV, que encargaba cuadros a Velázquez, se hicieron con ricas series de tapices que en algún caso se deben a cartones de Rubens. Hacia 1700 Lucas Jordán pintó al fresco las paredes de la iglesia de San Antonio de los alemanes (en origen de los portugueses) y semejó tapices en sus frescos, y en la testamentaria de Carlos II *Carlos V a caballo en la batalla de Mühlberg* se tasó en

35 H. J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestry*. Doornspijk, 1989.

36 M. Á. ZALAMA, “Los tapices de *La conquista de Túnez* en las Descalzas Reales”, en F. CHECA (dir.), *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los monasterios reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid, 2019, pp. 330-337.



Figura 2. GOYA (cartonista). *El pelele* (tapiz manufacturado en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara), 1793, Museo de las Colecciones Reales, Madrid. Fotografía del autor.



Figura 3. TIZIANO. *Carlos V en Mühlberg*, c. 1548, 335 x 283 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, Madrid. Wikimedia Commons.

“mill doblones de a dos escudos”³⁷, mientras que los doce paños de Túnez se valoraron en

11.740 doblones³⁸, con lo que cada paño lo sería en algo menos que el cuadro de Tiziano, lo que muestra el cambio que se estaba

37 *Inventarios Reales. III. Testamentaria de Carlos II. 1700-1703* (ed. de G. FERNÁNDEZ BAYTON). Madrid, 1985, p. 414.

38 *Inventarios Reales. I. Testamentaria de Carlos II. 1700-1703* (ed. de G. FERNÁNDEZ BAYTON). Madrid, 1975, pp. 244-245.

produciendo en la valoración de las artes al comenzar el siglo XVIII (figura 3).

A pesar de este cambio, los tapices continuaron siendo importantes obras de arte. Goya llegó a la corte a finales de 1774 como pintor de cartones para tapices, e hizo sucesivas series hasta la muerte de Carlos III en diciembre de 1788. El nuevo rey, Carlos IV, no tardó en pedirle nuevos cartones para tapices. Goya se negó al considerar que esa no era labor para un pintor de cámara, pues el cartón daba origen a diferentes series de tapices y se perdía la singularidad de la pintura, y solo accedió a realizarlos cuando el rey le amenazó con quitarle el estipendio de pintor de cámara³⁹. De esos momentos son o *La gallina ciega* (1788-89) o *El pelele* (1791) (figura 2).

Fue la Ilustración, hay que insistir en ello, la que a mediados del siglo XVIII acabó con el sistema histórico de las artes. Bellas Artes solo eran tres, pintura, escultura y arquitectura y el resto de las manifestaciones artísticas visuales quedaron relegadas. Liberadas del vasallaje del trabajo manual y convertidas sus obras en únicas, estas artes, con la pintura a la cabeza, habían alcanzado su cénit. Este sistema es el que ha llegado a nuestros días y que con frecuencia lleva a pensar que siempre fue así.

No obstante, incluso admitiendo esto, lo cual es falso, era evidente que había muchas obras al margen de las tres Bellas Artes; más: aparecían otras que, basadas en nuevos soportes o tecnologías antes impensables, como la litografía, el cine, los videoclips... En un mundo regido por el etiquetado de todo lo que nos rodea era necesario nombrar a las demás manifestaciones artísticas. En algún caso se encontró un nuevo nombre: el cine fue considerado el séptimo arte, calificativo que se lo puso Ricciotto Canudo a comienzos del siglo XX, pues entendió que lo era tras las

Bellas Artes, que en aquellos momentos además de pintura, escultura y arquitectura, se sumaban música, poesía/literatura y danza (que históricamente eran artes liberales), si bien pronto poesía y literatura se apartaron de la Historia del Arte y música y danza se han relegado a los conservatorios.

En la actualidad, la Historia del Arte como disciplina académica universitaria se centra en estudiar pintura, escultura y arquitectura, y solo como complemento se incluyen otras materias etiquetadas como artes decorativas, artes menores, artes aplicadas, artes suntuarias..., como la orfebrería, la cerámica, la rejería, la incrustación, el vidrio, la tapicería, el bordado y los textiles en general... Así lo vemos en publicaciones tan conocidas como *Ars Hispaniae* (1975) o *Summa Artis* (1999), y más recientemente en obras como *Luxury Arts of the Renaissance* (2005) de Marina Belozerskaya.

No es necesario insistir en lo equivocado de este planteamiento en el que solo pintura, escultura y arquitectura son Bellas Artes: ni es histórico, ni es una realidad actualmente. No es histórico porque las fuentes contradicen ese discurso, y no se adapta a la realidad de nuestros días porque hay muchas manifestaciones visuales que reclaman su lugar en el universo de las artes que muy poco tienen que ver con las consideradas Bellas Artes. Su reconocimiento no puede pasar por etiquetarlas con términos más o menos despectivos, y en cualquier caso apartarlas de las supuestamente superiores. Las etiquetas sirven para orientarnos, pero jamás son ni pueden ser la cosa en sí. El arte, cuando lo es de verdad, no apela a ninguna categoría y puede manifestarse de múltiples maneras. Quizás sea hora de empezar a eliminar las etiquetas superfluas para poder fijarnos en los objetos de artísticos y no en las cartelas que acaban por ocultar la obra.

39 V. de SAMBRICIO, *Tapices de Goya*. Madrid, 1946, docs. 133, 134 y 139.

**CARTOGRAFÍAS DEL BORDADO.
ESPACIOS, TIEMPOS Y TRADICIONES TEXTILES**

Virtud y virtuosismo: reflexiones sobre el bordado femenino en los espacios domésticos y cortesanos a través de los bienes y enseres de la reina Isabel I de Castilla

Virtue and virtuosity: reflections on women's embroidery in domestic and courtly spaces through the possessions and belongings of Queen Isabella I of Castile

ANA M. ÁGREDA PINO

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El bordado femenino conoció un notable florecimiento en Europa desde el siglo XV. Las labores de aguja se consideraban adecuadas para las mujeres de noble linaje, un medio idóneo para preservar su virtud en los espacios intramuros que les estaban asignados, a la par que embellecían la ropa blanca usada en los mismos. Estos aspectos, así como la riqueza material, técnica y ornametal de este bordado, pueden rastrearse a través del análisis de los libros cámara de la reina Isabel I de Castilla.

PALABRAS CLAVE

Mujer, bordado, espacios domésticos, Isabel I de Castilla.

ABSTRACT

Women's embroidery flourished significantly in Europe from the 15th century onwards. Needlework was considered appropriate for women of noble lineage, an ideal means of preserving their virtue within the walls assigned to them, while also embellishing the linen worn within them. These aspects, as well as the material, technical, and ornamental richness of this embroidery, can be traced through an analysis of the chamber books of Queen Isabella I of Castile.

KEYWORDS

Woman; embroidery; home; Queen Isabella I of Castile.

Labores de aguja y virtud femenina

Desde finales de la Edad Media, el arte de la aguja conoció un notable auge entre las grandes damas de la monarquía y la nobleza europea. El bordado, al igual que otras tareas textiles, garantizaba la reclusión femenina en los espacios domésticos. Fray Luis de León en *La Perfecta casada* (1583) defendió ese encierro apelando al “natural flaco y frío” de la mujer que, “inclinada al sosiego y al ahorro (...) es buena para guardar (...) por la misma causa no es buena

para el sudor y trabajo de adquirir”¹. Por su parte, fray Antonio de Guevara, en *Relox de Principes* (1529), diseñó sus ocupaciones en dicho ámbito y concedió un papel esencial a las labores textiles. Las mujeres debían «hilar y amassar y vivir bien en su casa» y estar «entre los telares texiendo»². El bordado tenía una función primordial entre las mujeres de noble linaje: protegerlas de los peligros de la ociosidad. Para los moralistas de la época, la vida muelle de esas señoras podía desembocar en pensamientos y deseos inconvenientes, vulnerando así su virtud y castidad. Juan Luis Vives, en *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) señalaba: “Publio Siro tuvo razón en decir que la mujer que sola está pensando, en alguna maldad debe pensar”, la misma idea que repite Juan de la Cerda en *Vida política de todos los estados de mujeres* (1599)³. El manejo de la aguja era un recurso para mantener a las mujeres protegidas y custodiadas. Juan Luis Vives proponía que se dedicaran a hilar, coser o labrar, es decir, a bordar⁴ mientras que Francisco Cascales, en *Cartas Filológicas* (1634), sostenía que la aguja, y con anterioridad la rueca de hilar, eran “las armas de la mujer (...) con ellas resistirá al enemigo más orgulloso de quien fuere tentada. La labor, la ocupación apaga los ardores de la concupiscencia”⁵.

Escritores y moralistas presentaron a la reina Isabel I de Castilla como una fémmina ideal. Fray Luis de León incluía a la “reina católica, doña Isabel”, entre las mujeres ejemplares por su dedicación a las labores

textiles⁶. Lope de Vega, en *El mejor mozo de España*, subrayaba su empeño en hilar una tela para el Santo Sepulcro. Solo cuando la situación política lo requirió, la reina abandonó la rueca⁷. Por su parte, Juan Luis Vives insistía en que la reina Isabel había transmitido a sus hijas su inclinación por estas tareas, pues quiso que todas “supiesen hilar, coser, y labrar”⁸.

Aunque estos autores mencionan todavía el hilado, que había sido durante siglos el empeño textil fundamental entre las féminas, desde las postrimerías de la Edad Media las mujeres de alta condición social habían abandonado la rueca y el huso por otro quehacer textil más refinado: el bordado y los trabajos de aguja cercanos al mismo. Varias fueron las voces que reivindicaron el cultivo estas artes de la aguja por parte de esas nobles señoras. Lo hicieron Eiximenis en su obra *Dotzé del Crestiá* (1379-1392): “les dones majors se deuen ocupar de cosir de seda e d’aur, e de perles (...)” y Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en el *Libro de buen amor* (siglo XIV), texto en el que explica que una “dueña” de calidad “sabe toda nobleza de oro e de seda”⁹. La misma idea se mantuvo a lo largo de la Edad Moderna. Cristóbal Suárez de Figueroa en *Plaza Universal de todas Ciencias y Artes* (1615), señalaba que el bordado era un arte que “agradó asi mismo a muchas emperatrices y Princesas, en

1 L. LEÓN, *La perfecta casada*. Madrid, 1968, p. 56

2 A. GUEVARA, *Libro aureo del gran emperador Marco Aurelio: con el Relox de príncipes*. Madrid, 1675, ff. 150v y 167r.

3 J. L. VIVES, *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid, 1995, p.112 y J. CERDA, “Vida política de todos los estados de mujeres”. *Lemir* n° 14 (2010), p. 32.

4 Ibidem, p. 44.

5 F. CASCALES, *Cartas Filológicas*. Madrid, 1954, p. 13, t. III.

6 L. LEÓN, ob. cit., pp. 75-76.

7 M. ZUGASTI, “«Poneos ruelas en la cinta»: el trueque espadas-ruelas o el itinerario de un motivo burlesco de la tópica del mundo al revés (con edición de la mojiganga *El mundo al revés*)”, en C. SARALEGUI e M. CASADO (coords.), *Pulchre, bene, recte: homenaje al prof. Fernando González Olle*. Pamplona, 2002, pp. 1445-1447.

8 J. L. VIVES, ob. cit., p. 46.

9 T. M. VINYOLES, “Hilar, cocinar, cuidar, cultivar, curar, educar, amar... quehaceres de las mujeres medievales”, en *Trabajo, creación y mentalidades de las mujeres a través de la historia*. Valladolid, 2011, p. 81-93 y J. RUIZ, *Libro del Buen Amor*. Madrid, 1992, p. 30.

especial a las Reynas”, por ser un “arte limpi-sima, y por muchos respetos digna de no pocas honras y alabanzas” y Alonso Remón, en su obra *Entretenimientos y juegos honestos, y recreaciones cristianas* (1623) subrayaba que las “mugeres de grandes o títulos” habían de ocuparse de tareas adecuadas a su condición y elevado rango, singularmente al bordado¹⁰. Más adelante, Antonio Palomino, en *El Museo pictórico y Escala Óptica* (1715-1724), hizo suyas estas apreciaciones sobre la nobleza del bordado y citó como ejemplo a la “Serenísima Reina Católica de España, que con sus damas hacía erario de piedad el conclave de su labor para socorro de iglesias pobres”¹¹.

Además, el bordado permitió a las mujeres exhibir sus dotes creativas. La virtud se hermanó así con el virtuosismo. Cabe citar aquí los elogios que Cristóbal de Villalón dedicó en *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) a esas damas: “tan inuentiuas en sus costuras y labores de tanta biueza y delicadez, que muy famosos artífices no pueden en la plata & oro esculpir más sotilmente que ellas lo labran en sus lienços, telares y bastidor”¹². Entre esos artífices que menciona Villalón se incluyeron ilustres nombres de artistas del pincel de la Antigüedad, Timantes y sobre todo Apeles, pues el bordado, como la pintura, se consideraba un arte del color¹³.

10 C. SUAREZ DE FIGUEROA, *Plaza Universal de todas Ciencias y Artes*. Madrid, 1615, f. 219r y A. REMÓN, *Entretenimientos y juegos honestos, y recreaciones christianas, para que en todo género de estados se recreen los sentidos, sin que se estrague el alma*. Madrid, 1623, ff. 88v-89r.

11 A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Tomo I. *Theorica de la Pintura*. Madrid, 1988, pp. 124-125.

12 C. VILLALÓN, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Madrid, 1898, p. 165

13 L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*. Barcelona, 2010, p. 1027 y GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía*. Madrid, 2020, 409-413.

El bordado doméstico femenino: obras, materiales, técnicas y labores decorativas

Ese bordado doméstico femenino estuvo vinculado fundamentalmente a la decoración de los tejidos de lienzo con los que se confeccionaba la ropa blanca, es decir al “conjunto de piezas y alhajas de lino, que sirve en las casas para el servicio de ellas, y limpieza de los sujetos”¹⁴. La hechura, aseo y decoración de esta ropa blanca era un cometido femenino. Antonia Luisa de Padilla, condesa de Aranda, aconsejaba a su hijo que entregara a su mujer una cantidad de dinero suficiente: “por ser ésta una tarea específicamente femenina: destas cosas es bien toque à ella el cuydado, por ser para vos muy case-ras”¹⁵.

La ropa blanca estaba constituida por prendas de vestir (camisas, tocas, cofias) y enseres para el hogar: lencería de mesa (manteles, servilletas, fruteros, sobremesas); lencería para la limpieza y el aseo (toallas, peinadores); lencería de cama (paramentos, pabellones, colchas, cobertores, sábanas, almohadas, traveseros, acericos), así como colgaduras murales y cortinas¹⁶.

El número y variedad de esas piezas de ropa blanca había aumentado de forma considerable desde finales de la Edad Media. La lectura de los libros de cuentas de Sancho de Paredes y de su esposa Isabel Cuello, camareros de la reina Isabel I de Castilla, así lo demuestra. Constituyen una fuente esencial para el análisis del bordado sobre lienzo

14 *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, (s. v. ropa blanca).

15 L. PADILLA, *Nobleza Virtuosa dada a la estampa por el M. R.P. M. F Pedro Enrique Pastor, Provincial de la Orden de San Agustin de la Provincia de Aragon*. Zaragoza, 1637, p. 72.

16 A. M. ÁGREDA, *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*. Santander, 2022, pp. 331-375.

Sin duda, una de las características más relevantes de las labores de aguja femeninas tiene que ver con los procesos técnicos, cuya variedad y riqueza quedó plasmada en alguno de los repertorios de labores de aguja que circularon por Europa desde 1523, año de la publicación del primero de ellos por Johann Schönsperger el Joven de Augsburgo. Estas recopilaciones incluían distintos diseños e indicaban a las mujeres las posibilidades técnicas para llevarlos a cabo. Giovanni Andrea Vavassore, en *Essempario di Lavori* (1532) hablaba de los siguientes: “Punto damaschino, punto rilevato, punto a filo, punto soprapunto, punto ingaseato, punto ciprioto, punto croceto, punto pagliese, punto scritto, punto a trezzola, punto in aere, punto fatto su la rete, punto amagileta, punto diffilato et punto di raccammo”²⁴. En el bordado doméstico femenino se utilizaron algunos de los procedimientos técnicos que los artífices de la aguja desplegaron en la decoración de los ornamentos sacros. Puntos de oro, como el *oro llano*, en el que las hebras se enrollaban en la broca para poderlas tender sobre la superficie textil, a la que se sujetaban con puntadas de seda. También el llamado *bordado al picado*, en el que el metal hilado pasaba alternativamente por el anverso y reverso del tejido. En *La desdicha de la voz* (1639) de Calderón de la Barca, doña Beatriz declara su capacidad para bordar siguiendo ambos procedimientos²⁵.

Muchas mujeres debieron de alcanzar una gran maestría en el bordado de *punto de matiz* con sedas polícromas. El poeta Anibale Guasco (1540-1619), dedicó grandes elogios a las féminas de su tiempo por su capacidad para labrar auténticos jardines de variados y cambiantes tonos o hermosos animales dotados de movimiento. Así, mediante este

complejo punto, que exigía de la bordadora una gran sensibilidad para combinar los tonos de las sedas, el bordado se convertía en una verdadera pintura de aguja²⁶. También con hilo de seda se realizaba el *punto llano* o *punto liso*, denominado en las fuentes especializadas, *bordado al realce plano*. Se trata de un bordado en espiral en el que la aguja atraviesa el anverso y el reverso de la tela de lino²⁷, muy apropiado para el bordado de pequeños motivos de adorno, sin realce y generalmente monócromos, que decoraban camisas y otras piezas textiles. Entre los bienes de la reina Isabel I de Castilla, que quedaron bajo la custodia de Sancho de Paredes y su mujer Isabel Cuello, había toallas o camisas decoradas con este punto, generalmente realizado con hebras de seda negra, formando tiras o “gayas”, tan de moda en ese momento²⁸. Algunas descripciones de esas camisas, como una de Holanda cuyas mangas se ornaban con cinco tiras de punto llano u otra embellecida con tiras de seda negra realizadas con la misma técnica, traen a la memoria la prenda que viste la reina en el retrato que le hiciera Juan de Flandes en esa misma época (1500-1504. Palacio Real, Madrid) (Figura. 1)²⁹.

No obstante, si por algo destacaron las labores de aguja femeninas es por el uso de otros procedimientos técnicos a los que no recurrieron los maestros bordadores en su quehacer profesional. Unas técnicas que han permanecido en diferentes escuelas englobadas

24 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358317> (Consulta 10-03-2025).

25 P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La desdicha de la voz*. Valencia, 1963, p. 74.

26 A. GUASCO, *Tela Cangiente*. Milano, 1605. pp. 325, 326, 327, 333.

27 M. A. GONZÁLEZ MENA, *Catálogo de bordados*. Madrid, 1974, p. 62.

28 AFTPG, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, ff. 248v, 249v, 254v.

29 AFTPG, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, ff. 255r, 257r.



Figura 1. JUAN DE FLANDES. *Retrato de Isabel la Católica* (1500-1504). *Palacio Real, Madrid*.

bajo la denominación de “bordado popular”. Destaca el llamado *punto de almorafán*, que María Ángeles González Mena, identifica con el *tejidillo*, *colchado* o *navalqueño*, también denominado *tejidillo real*, de la escuela de bordado de Navalcán (Toledo), un punto de zurcido, de hilos contados, muy plano y de rica textura, con el que se realizan decoraciones geométricas agrupadas en cenefas³⁰. El punto de almorafán gozó de gran popularidad a comienzos del siglo XVI. Entre la ropa blanca de la reina Isabel la Católica se mencionan adornos realizados con este punto y otro tanto ocurre en el caso de algunas prendas pertenecientes a su hija, la reina Juana I de Castilla³¹. En el Museo Nacional de Artes Decorativas se conservan varias gorgueras de camisa del siglo XIX decoradas

con cenefas de tejidillo, que demuestran la pervivencia y extensión de este tipo de labores³².

El *punto real* se cita también con frecuencia en las labores ornamentales de la ropa blanca de Isabel la Católica, realizadas con sedas de colores, pero también con hilo de oro³³. González Mena, relaciona este punto con el bordado de Lagartera y señala que estaba formado por bucles enlazados con los que se formaba una trenza compleja que subrayaba algunos detalles del diseño bordado³⁴.

Mención especial merecen las labores caladas, muy frecuentes en la ornamentación de la ropa blanca utilizada en los espacios domésticos y cortesanos. Algunas de esas labores, como los *deshilados* y la *malla artística*, son técnicas fronterizas entre el bordado y el encaje, y constituyen una buena muestra de la habilidad y capacidad creativa femenina. El deshilado consistía en sacar hilos de un tejido con ligamento de tafetán, para realizar a continuación un sembrado o bordado sobre las partes caladas, mediante distintas variedades de puntos³⁵. Estos podían hacerse con hebras blancas, que armonizaban con la base textil de lino, pero también con hilos

32 <https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNAD&txtSimpleSearch=Gorguera&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNAD%7C&MuseumsRolSearch=16&> (Consulta 10-03-2025).

33 AFTPG, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, ff. 224r y v, 226r, 229r, 240v, 247v, 250r, 253v.

34 M. A. GONZÁLEZ MENA, ob. cit., p. 146. Stapley destaca los nudos con relieve que se forman con este punto, similares a una trencilla. M. STAPLEY, *Tejidos y bordados españoles*. Madrid, 1924, p. 38.

35 M. A. GONZÁLEZ MENA, *Catálogo de encajes. Con una adición al catálogo de bordados*. Madrid, 1976, pp. 373-388 y M. A. GONZÁLEZ MENA, *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. Estudio e inventario*. Madrid, 1994, pp. 48-49, vol. I.

30 M. A. GONZÁLEZ MENA, ob. cit., pp. 135-140, 296.

31 AFTPG, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, ff. 226v, 229v, 230r y v, 231r y v, 249v, 251r, 262r y v, 263r). F. CHECA CREMADES, *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Madrid, 2010, pp. 1114-1121, 1135, vol. I.

de diferente coloración. Entre los bienes de la reina Isabel I de Castilla hay deshilados de seda blanca, de otros colores, combinados entre sí para conseguir efectos polícromos, e incluso labores ejecutadas con hilo de oro³⁶. Algunos de estos enseres, en concreto dos almohadas de holanda, resultan especialmente interesantes pues nos permiten conocer diversas decoraciones sembradas sobre la zona calada. En este caso concreto se trataba de la inicial de la reina, combinada con otras labores³⁷. Es posible que estos deshilados surgieran de la necesidad de unir entre sí piezas textiles, para confeccionar de esta forma una obra de grandes dimensiones. Es el caso de una cama de paramento de Isabel I de Castilla, constituida por varias piezas unidas con tiras de deshilado³⁸.

La *red* o *mallá artística* consistía en una superficie reticulada uniforme, formada por “mallones” unidos por diferentes combinaciones de nudos. Esta malla sencilla se trabajaba con diferentes puntos de bordado para crear motivos decorativos nutridos sobre el fondo reticulado. No se considera un encaje propiamente dicho, pues las decoraciones

se bordan sobre ese soporte o fondo preexistente y permanente³⁹. Se ha dicho que la red es un trabajo de gran antigüedad que utilizó como punto de partida, bien las mallas usadas para cazar y pescar⁴⁰ e incluso las cofias de crespina o garvines que recogían y ornaban el cabello⁴¹. Cabe apuntar que ya en el *opus teutonicum*, un tipo de bordado sobre blanco que se desarrolló en la Edad Media en la Baja Sajonia, Hesse y Westfalia, así como en zonas de Suiza y Escandinavia, había una variante que utilizaba puntadas para delinear unos diseños compactos que se recortaban sobre una base reticular⁴².

En España, se mencionan labores de red en los bienes de Isabel la Católica desde el año 1499. En las cuentas de Sancho de Paredes y de su mujer Isabel Cuello figuran redes de oro hilado, algunas gorgueras del mismo tipo, con adornos de argentería, así como tocados con idénticas características⁴³. Sobre- salen, sin embargo, los pabellones de cama realizados con esta técnica: uno de red de hilo de lino negro con flecos del mismo color; otro de hilo blanco y, especialmente, varios en los que los trabajos de red se combinaban con tiras de deshilados y de lienzo. Un último pabellón mostraba la misma alternancia entre zonas caladas y tiras tejidas con seda y oro. La red dejaba ver un lienzo situado debajo, bordado en hilo de oro. Es posible que en la Península Ibérica, en las postrimerías del siglo XV, todavía no se realizaran

36 AFTPGb, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, ff. 243r, 250r, 260r). También entre los bienes de su hija Juana I de Castilla hay deshilados en los que se combina la hebra de seda y la metálica: F. CHECA CREMADES, ob. cit., pp. 1130-1131, vol. I.

37 AFTPGb, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, f. 243r.

38 AFTPGB, *Cuentas de Sancho Paredes*. *Libro Otavo: Documentos textiles, dosesle, tapices, alfombras y cosas de cama*. CA.68/009, f. 287v: [https://consulta.archivohistorico.es/ConsultaWeb/showDescripcion/ud00000000000000000000000000007985_\(Consulta_10-03-2025\)](https://consulta.archivohistorico.es/ConsultaWeb/showDescripcion/ud00000000000000000000000000007985_(Consulta_10-03-2025))). Algunas precisiones técnicas sobre estos deshilados en A. M. ÁGREDA, ob. cit., p. 315. La misma necesidad de unir piezas textiles pudo estar en el origen de las randas, denominación genérica que recibían en la Edad Moderna las labores de encaje: F. CASTANY SALADRIGAS, *Diccionario de Tejidos*. Barcelona, 1949, [s. v. randa].

39 A. KRATZ, *Lace. History and Fashion*. London, 1989, p. 27.

40 M. A. GONZÁLEZ MENA, *Catálogo de encajes...*
ob. cit., pp. 325-339.

41 E. RICCI, *Old Italian Lace*. London, 1913, p. 35, vol. I.

42 P. CLABBURN, *The Needleworkers Dictionary*. Nueva York, 1976 (s. v. *laxis*). Véase también: <https://www.trc-leiden.nl/trc-needles/regional-traditions/europe-and-north-america/embroideries/opus-teutonicum> (Consulta 10-03-2025).

43 AFTPGb, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Ses-
to: Tocados, manteles, lienzos, cintas*, sig. CA.68/007,
1498-1504, f. 257r y v:

esos motivos nutridos sobre la malla, y que las decoraciones se desplegaran sobre una tela inferior bordada, visible a través de la red calada.⁴⁴

En el repertorio de Giovanni Andrea Vavassore, *Esemplario di Lavori* (1532), citado más arriba, se alude a un “punto fatto su la rete” y, de hecho, sus patrones muestran motivos en tinta negra sobre un fondo de cuadrícula, para facilitar su traslado a un retícula textil. Pero ya con anterioridad, en el libro de patrones publicado por Peter Quentel, *Eyn new kunstlichboich* (1527), a partir de diseños de Anton Woensam von Worms, se habla de la posibilidad de utilizar dichos diseños para bordar “dei bordi a maglia”. En este caso, algunos de los proyectos propuestos muestran ese fondo de cuadrícula que también aparece en la obra de Vavassore⁴⁵. En diversos lugares de Europa este tipo de labor se llamaba *lacis*, denominación que pudo ser usada por primera vez por el poeta Skelton (1460-1529): “The sampler to sew on, the lacis to embraid”⁴⁶. Entre las ilustres cultivadoras de este trabajo sobresale la reina Catalina de Médicis que realizó una gran número de cuadros de malla junto con sus damas, algunos usados como ajuar textil de distintas camisas⁴⁷. Tan interesada estuvo en esta labor de

aguja que llamó a Francia a Federico Vinciolo, reputado diseñador de patrones para labores de aguja. En París publicó Vinciolo su obra *Les singuliers et nouveaux pourtraicts pour les ouvrages de Lingerie* (1587), objeto de numerosas ediciones, en las que figura una alusión expresa a ese trabajo de *lacis*: “et le point couppe et lacis, de plusieurs beaux et differents portraits de reseau de point conté, avec le nombre des mailles”⁴⁸.

Esta diversidad de procedimientos técnicos tuvo su correlato en la propia variedad de motivos ornamentales. Una riqueza subrayada en algunos repertorios para labores de aguja. En el de Giovanni Andrea Vavassore *Esemplario di Lavori* (1532) se hablaba de “gropi moreschi y arabeschi, fegure de piu sorte: uccelli volanti y animali terrestri y fiori de diverse sorte vasi maravigliosi: da poi di que este cose pulire haverete lettere antiche p poter scriver con laco: y raccamar li nomi di ciaschuno si come vi acaderanno”, un párrafo que sintetiza y agrupa los diseños que decoraron este bordado doméstico femenino, desde los adornos geométricos, pasando por los naturalistas (motivos fitomorfos, zoomorfos, entre ellos figuras humanas, y objetos), para terminar con los epigráficos o los heráldicos.

Estas decoraciones experimentaron cambios a lo largo del tiempo. Así, en las postrimerías del siglo XV y primeras décadas de la centuria siguiente, estuvieron de moda las cenefas, también denominadas *gayas*. Aparecen, por ejemplo, en la relación de la ropa blanca que perteneció a Isabel la Católica, a su hija, la reina Juana I de Castilla e incluso a la nuera de esta última, la emperatriz Isabel de Portugal. Unas cenefas que ornaban una superficie considerable de las prendas, sobre todo en el caso de las camisas, cuyos cuerpos o mangas se describen, en

44 AFTPGb, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Otavo: Ornamentos textiles, doseles, tapices, alfombras y cosas de cama*. CA.68/009, ff. 288r, 315v. Más adelante, en las fuentes hispanas ya aparecen mallas artísticas, generalmente cuadrados decorados con nutridos bordados, en ocasiones combinados con otros tejidos, o con encajes y franjas: A. M. ÁGREDa, ob. cit., pp. 358-359.

45 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/354657> (Consulta 10-03-2025).

46 E. SINGLETON, “Lace and Lace making”. *The Mentor. Department of Fine Arts*, mayo 1 (1917), pp. 2-3. Esta autora señala que la malla artística era conocida también como “trabajo de araña”. Con esta técnica se hacían tiras o cuadrados que luego se unían para formar manteles, colgaduras o cortinas de cama.

47 E. SINGLETON, ob. cit., p. 3 y M. SWAIN, *The Needlework of Mary Queen of Scots*. London, 1973, p. 30.

48 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358422> (Consulta 10-03-2025).

ocasiones, como “gayados” o “algayados”⁴⁹. En este mismo periodo se habían desarrollado las tipologías ornamentales citadas en el párrafo anterior. Gran variedad de decoraciones geométricas, entre las que destacan los nudos o lazos, que ya adornaban la ropa blanca de la reina Isabel I de Castilla⁵⁰, y que mantienen su vigencia durante toda la primera mitad del siglo XVI. Los vemos en algunas obras artísticas que reproducen este tipo de enseres, por ejemplo, en las almohadas del sepulcro del cadernal Cisneros (1518-1520), obra de Domenico Fancelli y Bartolomé Ordóñez, y en el del cardenal Tavera (1552-1561), de Alonso Berruguete. Estos lazos figuran en los repertorios para labores de aguja que circularon por Europa a partir de 1523. De hecho, su protagonismo es importante en algunos de ellos: *Modelbuch aller art nehens vn stichens* (1535), de Christan Egenolff y *New modelbüch allen nägerin u. sydenstickern* (1556), de Hans Hoffman, por ejemplo. La aparición de lazos en los enseres de la reina Isabel I de Castilla resulta relevante, pues demuestra que algunas de estas decoraciones son anteriores a la edición de los compendios impresos, si bien estos contribuyeron a su expansión a lo largo del continente europeo. Otro tanto ocurre con las cenefas o gayas. El gusto por estos adornos explica el protagonismo absoluto que cobran los mismos en el primero de dichos repertorios,

el de Johann Schönsperger el Joven, *Ein new Modelbuch* (1523)⁵¹.

Entre las decoraciones de carácter naturalista hay que incluir figuras aisladas, pero también agrupadas, además de escenas más o menos complejas, en ocasiones combinadas con otro tipo de ornamentaciones. Así, una cama de lienzo que recibió la reina Isabel I de Castilla se decoraba con “bestiones y follajes” y con un escudo de armas de la familia Velasco⁵². Destaca también una toalla ornada con “una arboleda e unos leones y aves”⁵³. En los repertorios de modelos de la primera mitad del siglo XVI abundan los motivos fitomorfos y zoomorfos. Así ocurre en *Essempio di recammi* (1530), de Giovanni Antonio Tagliente; *Opera nova universali intitulata corona di racammi* (1530), de Vavassore, *Modelbuch aller art nehens und stickens* (1535), de Egenolff o *Triunfo di virtu* (1563), de Matteo Pagano⁵⁴. Algunos de esos animales, reales o fantásticos, ya figuran

51 No cabe duda de que las mujeres utilizaron muestras y dechados anteriores a la circulación de estos repertorios. El auge del bordado determinó que los impresores vieran una posibilidad de negocio en la edición de unos manuales para labores de aguja que bebieron de una tradición previa que desarrollaron, expandieron y en cierta medida ampliaron: A. M., ob. cit., pp. 258-289.

52 AFTPG, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Otavo: Ornamentos textiles, doseles, tapices, alfombras y cosas de cama*. CA.68/009, f. 299r. Es posible que se tratase de un escudo enmarcado por medias columnas, con elementos figurativos y motivos vegetales. Covarrubias define *bestión*, del siguiente modo: “en architectura, o pintura, son unos pilastrones con unas figuras de la media columna arriba que parece sustentar el edificio que está encima”: S. COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611 (s. v. *bestion*).

53 AFTPG, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, f. 246v.

54 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358316>; <https://archive.org/details/Egenolff1535ModelbuchAllerMET/mode/2up>; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/354983>; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/357722> (Consulta 10-03-2025).

49 AFTPG, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, ff. 233v, 238r y v, 239r, 254r y v, 260r, 262r, 263r y v. F. CHECA CREMADES, ob. cit., pp. 1115, 1814-1815, vol. I. En el Diccionario de Autoridades se define *gaya* como una lista de diverso color “y assi el vestido de diversas listas se dice Gayado, y la tela lo mismo”: *Diccionario de Autoridades*, ob. cit., (s. v. *gaya*).

50 AFTPG, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, ff. 231r, 243v, 245v.

en dechados de la hija de Isabel la Católica, la reina Juana I de Castilla, una prueba más de que estos libros de patrones bebieron, al menos en sus inicios, de las obras y muestras manejadas por las mujeres con anterioridad⁵⁵. Unos animales que pudieron tener un carácter alegórico. Es el caso de un mono, incluido en el repertorio de Egenolff, que se mira en el pequeño espejo que sujeta con su mano izquierda. Desde la Edad Media, esta imagen del animal, contemplando fascinado su reflejo, se convirtió en símbolo de una criatura abandonada a la sensualidad y a la lujuria. Era también símbolo de la vanidad, pues el espejo se considera atributo de ese defecto⁵⁶. Sebastián de Covarrubias Horozco incluyó esta imagen en sus *Emblemas morales* (1610). Uno de ellos tenía el siguiente lema: *Nulli non sua forma placet* (Ninguna está a disgusto con su propio aspecto), el animal es, por lo tanto, una hembra y el emblema constituye una crítica al envanecimiento, en este caso femenino, que conduce al autoengaño⁵⁷. Los libros de patrones insistían en la bondad de las labores de aguja para las mujeres, una vía para mantener su virtud y castidad, evitando la ociosidad, las vanas inclinaciones o los adornos y afeites, e imágenes como estas, muy asentadas también en la cultura popular, reforzaban esa idea. Otro tanto cabe decir una escena que aparece en el repertorio de Giovanni Antonio Tagliente, *Essempio di recammi* (1530), en la que varios animales contemplan a un unicornio, el único que se atreve a beber el agua de un pequeño lago. La imagen tiene la estructura triple propia de un emblema, con la *inscriptio* o lema: *Virtus impavida*, la imagen simbólica

o *pictura* y la *suscriptio* que, al pie de esta, la explica. Ese comentario apela a los sabios de la Antigüedad que hablaban de un lago envenenado del que ningún animal querría beber hasta que el unicornio sumergiera en el mismo su cuerno, cuya virtud restaura a los que han probado la ponzoña “et cosi poi subito gli altri anima”. Este relato de la purificación del agua, que se registra en un bestiario griego de hacia el siglo XIII, se popularizó rápidamente. En Occidente aparece por primera vez en otro manuscrito copiado en el sur de Francia, a finales del siglo XIV⁵⁸. El lema *Virtus impavida* refleja la interpretación en clave cristiana de la imagen, una alusión a la fortaleza en la virtud y a los dones de la misma, una garantía de la salvación propia y ajena, muy conveniente en un libro de patrones para labores de aguja. No en vano esas labores como ya se ha dicho, tenían que servir para garantizar la honestidad y pudor femeninos (Figura 2)⁵⁹.

Finalmente, hay que subrayar la importancia de las decoraciones de *cifras*, tal como se denominaba a las letras, a veces enlazadas “que muchas veces son las primeras de los nombres y apellidos de la personas, que gustan traherlos gravados, pintados, ò bordados, en armas, carrózas, reposteros y en otras cosas”⁶⁰. Encontramos bordado de cifra ya en la ropa blanca de la reina Isabel la Católica: unas almohadas labradas de “efes de grana y yes de grana y oro”, otras con unas “efes de oro y seda

55 F. CHECA CREMADES, ob. cit., 1172-1173, vol. I.

56 G. TERVARENT, *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona, 2002, 373.

57 La fuente del emblema es la obra de Ovidio *Ars Amandi*, lib. I. Véase: A. BERNAT VISTARINI, Antonio y J. T. CULL, *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles ilustrados*. Madrid, 1999, pp. 537-538.

58 B. FAIDUTI, *Images et connoissance de la licorne (fin du moyen age-XIX siècle)* (Tesis doctoral). París 12, París, 1996, pp. 38-42. Esta escena aparece en el manuscrito de finales del siglo XV: *Secrets de l'histoire naturelle contenant les merveilles et choses mémorables du monde*, f. 14v, iluminado por de Robinet de Testard: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52508970d/f36.item> (Consulta 10-03-2025). La encontramos también en otras obras artísticas posteriores. Ejemplo: Jean Duvet, *La caza del unicornio* (1555-1569).

59 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/357722> (Consulta 10-03-2025).

60 *Diccionario de Autoridades*, ob. cit., (s. v. cifra).



Figura 2. GIOVANNI ANTONIO TAGLIENTE. *Essempio di recammi* (1530). The Met, Nueva York.

blanca y grana”, además de las de un “sobredeshilado”, labrado con “unas yes blancas”⁶¹. Es fácil interpretar el sentido de esas letras. Tal como señala el *Diccionario de Autoridades* son las iniciales de la propia reina o de su esposo, el rey Fernando II de Aragón. No obstante, las letras podían estar enlazadas e incluso invertidas, de forma que su identificación y ulterior “desciframiento”, no resultara sencillo. Esas cifras se sumaban en ocasiones a otros lemas o divisas personales. La propia Isabel I de Castilla tenía almohadas labradas con “frechas y hefes de oro” o una cofia bordada con unas coronas y manos de flechas⁶². El haz de flechas era la divisa personal de la reina, que esta comenzó a utilizar a partir de 1472, y aparece en otras obras de su propiedad o pagadas por ella⁶³.

Además, se bordaban inscripciones que podían tener un significado concreto. Isabel la Católica poseía una toalla con “unos rotulos de unas letras” y otra labrada con

“unas letras y unos ramos”⁶⁴. No se aclara en la fuente el carácter de estas labores, si se trataba, por ejemplo, de divisas, en las que la imagen, esos ramos, estuviera acompañada por un lema o mote⁶⁵. Hay modelos de rótulos en libros de patrones del siglo XVI. Su contenido aboga por la necesidad de la virtud como vemos en *Essempio di recammi* de Tagliente (Figura 3). A veces se despliegan como una admonición o traen a la memoria mensajes religiosos, como el que figura en el repertorio de Christian Egenolff *Modelbuch Nehwens, Stichens un Wirckens* (ca. 1555), una cenefa con una banda en zig-zag en la que se lee “DAS WORT GOTES PLEXPT EWIG” (La palabra de Dios es eterna)⁶⁶. Aunque no sabemos los posibles mensajes bordados en algunos enseres de la reina Isabel, resulta oportuno mencionar el poema panegírico *Dechado a la muy excelente reina doña Isabel* de fray Íñigo de Mendoza. El poeta propone a la reina un “dechado / de do pueda ser sacado / e labrado / el modo con que la gente / gobernéis discretamente”, en el que estaban bordados emblemas y divisas (una espada singular con su empuñadura y vaina, una torre fortificada con un baluarte defensivo, una brida, unas riendas y un petral), que habían de realizarse con técnicas como el *punto real*, el *punto de almorfán* o el *punto llano*, citados con frecuencia en la relación de bienes de Isabel I de Castilla, haciendo uso de materiales, como la *seda floja* y *torcida*, que también nos resultan conocidos, y con una coloración que

61 AFTPGB, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, ff. 242v y 243r. Las cifras o letras aparecen con frecuencia en los libros de patrones, un reflejo de su enorme extensión en este tipo de bordado: Peter Quentel, *Eyn new kunstlichboich* (1527); Giovanni Andrea Vavassore, *Essempario di lavori* (1532) Giovanni Ostaus, *La vera perfettione del disegno di varie sorti di recami* (1557).

62 AFTPGB, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, ff. 242v, 246v.

63 Las saetas o flechas presentaban las puntas hacia abajo y estaban atadas por el medio. Véase: S. LÓPEZ POZA, “Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)”. *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro* nº 1 (2012), pp. 3-7 y 12-13; A. I. CARRRASCO, “El «armorial moralizado» de Antonio García de Villalpando: Heráldica y propaganda de los Reyes Católicos”. *La España medieval* extra 1 (2006), pp. 129-130 y R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid, 1993, pp. 341, 344-347 y 351.

64 AFTPGB, *Cuentas de Sancho Paredes. Libro Seteno: Ropas de vestir, ropa blanca, atavíos de andas, sombreros y calzados*, sig. CA.68/008, 1498-1504, ff. 245v, 246r.

65 Sobre la presencia de la epigrafía en distintos objetos textiles véase: M. C. MARÍN PINA, “Telas literatas. Epigrafía textil en los libros de caballerías españoles”. *Historias Fingidas* nº 9, pp. 10-28.

66 <https://archive.org/details/egenolff1555modelbuchsb/page/n11/mode/2up> (Consulta 10-03-2025).

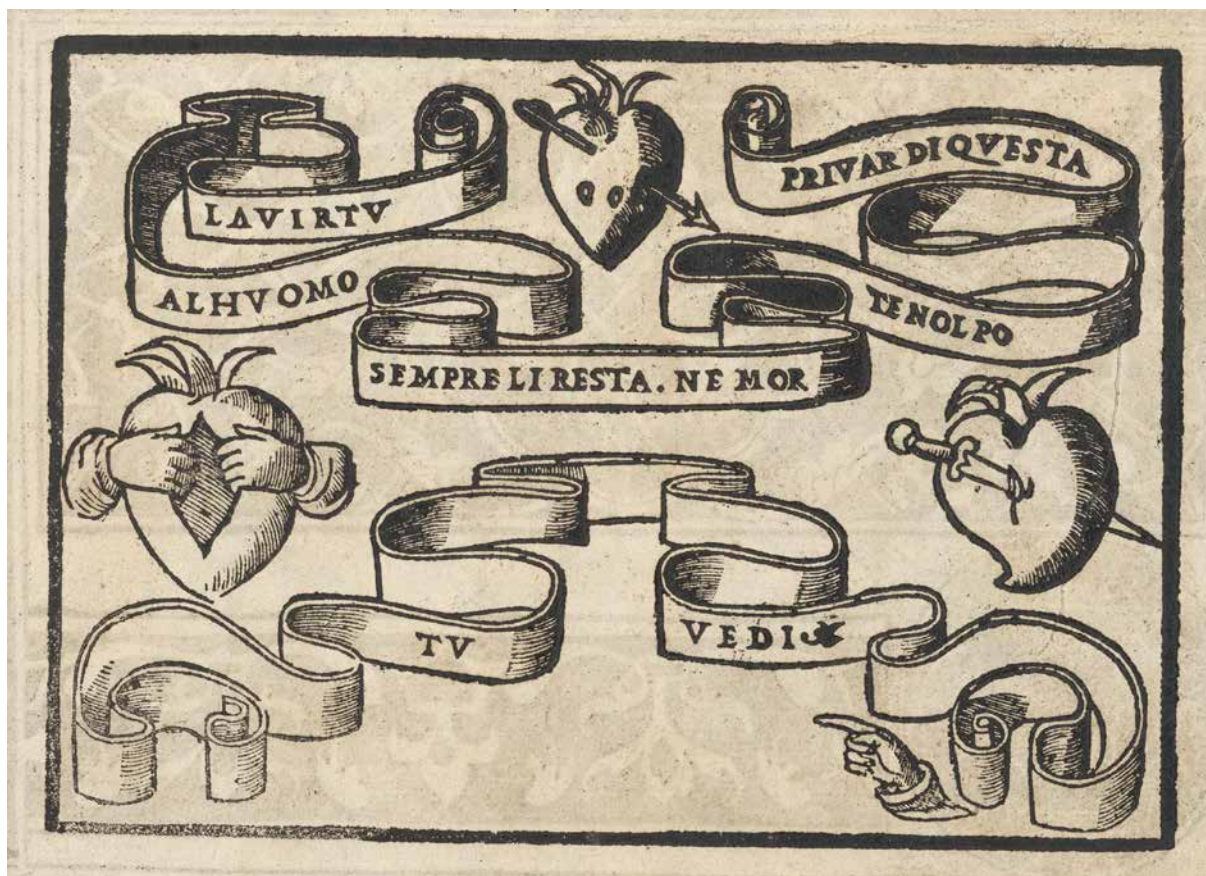


Figura 3. GIOVANNI ANTONIO TAGLIENTE. *Essempio di recammi* (1530). The Met, Nueva York.

reforzara su mensaje. No ha de escapárse-
nos tampoco dicho mensaje: dechado de
bordado, pero también modelo de la bue-
na administración del reino por parte de la
monarca. Esta, una mujer adornada por la
virtudes que se citan en los versos, aficio-
nada a los trabajos de aguja, había de ser
una gobernante justa, fuerte y rigurosa⁶⁷.

No obstante, este comentario sobre la ti-
pología de las ornamentaciones de las obras
bordadas en esos contextos domésticos y cor-
tesanos es solo una aproximación inicial. Re-
sulta necesario profundizar en el análisis de

la documentación y también en el de los pro-
pios libros de patrones que, ante la pérdida
de esas obras, las de la reina Isabel la Cató-
lica, y la de muchas otras féminas, consti-
tuyen una fuente primordial para reconstruir
la riqueza de los motivos y diseños que en-
galanaban las piezas. Lo es, asimismo, para
ampliar nuestro conocimiento sobre los re-
pertorios decorativos desplegados en otras
obras artísticas. En su día, Alain Gruber su-
brayó la necesidad de ese estudio para com-
prender el origen y evolución de los lazos⁶⁸.
Hay que tener en cuenta que los libros de la-
bores fueron utilizados como modelo por los
artífices de distintos campos. Pedro Echeva-
rría Goñi ha estudiado el uso que Andrés de
Melgar hizo de algunos de estos compendios

67 M^a Carmen Marín Pina explica el sentido del men-
cionado panegírico publicado en Zamora (Centenera,
¿1483-1484?), en el Cancionero de Ramón de Llavía (Za-
ragoza, c. 1488-1490) y como pliego suelto (1499). M.
C. MARÍN PINA, ob. cit., 2021, p. 7. Este poema pue-
de leerse en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/dechado-que-hizo-frey-ynigo-de-mendoca-a-la-muy-es-celente-reyna-dona-ysabel-nuestra-soberana-senora-0/>
(Consulta 10-03-2025).

68 A. GRUBER, "Lazos", en A. GRUBER (dir.), *Las artes decorativas en Europa. Primera parte del Renaci-
miento al Barroco. Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XLVI. Madrid, 2000, pp. 47-48.

en distintas figuras del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada⁶⁹. En uno de estos repertorios, *Ornamento nobile per ogni gentil matrona* (1620), se insiste en ello. Los hermosos motivos, animales, fuentes, cacerías, música y flores que contiene, no solo se pueden

usar para realizar variados puntos de bordado o bellas obras de encaje, sino que también pueden servir de inspiración a aquellos pintores, escultores o diseñadores que aman su arte⁷⁰.

69 P. L. ECHEVARRÍA GOÑI, "Pintura al romano del Primer Renacimiento en el retablo calceatense. Proceso y modelos internacionales", en E. AZOFRA. (ed.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Salamanca, 2009, pp. 107-113.

70 <https://archive.org/details/parasole1620ornamentobnfbtv1b10526091w/page/n11/mode/2up?q=Parasole> (Consulta 10-03-2025).

Viana y las acuarelas bordadas: poesía textil sobre papel

Viana and the Embroidered Watercolours: Textile Poetry on Paper

MARÍA DEL MAR ALBERO MUÑOZ

Universidad de Murcia

RESUMEN

En el arte contemporáneo, el bordado y la acuarela se han consolidado como lenguajes capaces de expresar tanto lo íntimo como lo colectivo. Técnicas antes consideradas marginales o meramente artesanales, hoy ocupan un lugar destacado en el debate artístico gracias a su carga simbólica y a su potencial estético. Este trabajo se centra en la aportación de Viana, ilustradora y diseñadora gráfica establecida en Murcia, quien ha desarrollado un estilo propio de acuarelas bordadas que fusiona la transparencia del pigmento con la materialidad del hilo.

PALABRAS CLAVE

Acuarela, Arte textil, Bordado contemporáneo, Feminismo artístico, Viana.

ABSTRACT

In contemporary art, embroidery and watercolour have emerged as languages capable of expressing both intimacy and collectivity. Once regarded as marginal or merely craft-based, these techniques now occupy a prominent position in artistic debates due to their symbolic charge and aesthetic potential. This paper focuses on the contribution of Viana, an illustrator and graphic designer based in Murcia, who has developed a distinctive style of embroidered watercolours that fuses the transparency of pigment with the materiality of thread.

KEYWORDS

Contemporary embroidery, Watercolour, Textile art, Feminist art, Viana.

Introducción

El bordado ha acompañado a la Historia cultural de la humanidad desde tiempos remotos, pero durante siglos fue relegado a la esfera doméstica y considerado un arte menor, asociado al ámbito femenino. Los tratados de labores, los patrones impresos de encajes y los bordados conventuales constituyeron espacios de creación en los que la mano femenina dejó una huella artística que, sin embargo, rara vez fue reconocida por la Historia del Arte. No es hasta el siglo XX cuando, con la irrupción de las vanguardias textiles y los discursos feministas, el bordado empieza a ser reivindicado como medio de expresión autónomo y

cargado de significado¹. Del mismo modo, la acuarela ocupó durante siglos una posición secundaria en las jerarquías académicas, se consideraba un medio “menor”, propio de bocetos o estudios previos. Sin embargo, en el arte contemporáneo ambas técnicas han experimentado una revalorización radical². Hoy, el bordado se reivindica como lenguaje feminista y político, mientras que la acuarela es apreciada por su lirismo, inmediatez y capacidad de experimentación. La combinación de ambas, acuarela bordada, se ha convertido en una de las exploraciones híbridas más sugestivas de la actualidad.

En el arte contemporáneo, el bordado se ha transformado en un lenguaje híbrido que dialoga con la pintura, la fotografía, la instalación y la *performance*. Desde artistas como Ghada Amer o Sheila Hicks hasta las nuevas generaciones de creadoras, el hilo se emplea no solo como materia, sino como símbolo de memoria, identidad y resistencia cultural³. En este contexto se sitúa el trabajo de Viana, ilustradora y diseñadora gráfica, una artista que ha desarrollado un lenguaje muy personal al unir estas dos técnicas. Su propuesta, bautizada como “acuarelas bordadas”, constituye una aportación singular al panorama artístico español y un ejemplo de cómo lo

íntimo puede convertirse en universal a través del arte.

Este trabajo, estructurado en tres grandes bloques, aborda primero el renacimiento del bordado como lenguaje artístico contemporáneo, a continuación el caso concreto de Viana, y finalmente se sitúa su obra en diálogo con creadoras internacionales como Roanna Wells o Kellin Nelson, quienes también han explorado la intersección entre pintura y textil.

El bordado como lenguaje artístico contemporáneo

En Occidente, a partir del Renacimiento, la teoría académica del arte estableció jerarquías donde la pintura y la escultura ocupaban la cúspide, relegando las labores textiles al ámbito de la decoración o a lo doméstico. Esta marginación se mantuvo prácticamente intacta hasta el siglo XX. Sin embargo, en las últimas décadas se ha producido un cambio significativo. El bordado y otras técnicas textiles han entrado en el espacio institucional del arte contemporáneo, han sido reivindicados por artistas y teóricos y hoy se reconocen como lenguajes de gran valor estético, político y simbólico⁴.

El giro comenzó en la década de 1970, cuando el feminismo artístico tomó el bordado como símbolo de resistencia y de identidad⁵. La historiadora del arte Rozsika Parker, en su ensayo *The Subversive Stitch*,⁶ analizó cómo la aguja había sido históricamente una herramienta de domesticación femenina y cómo su resignificación podía convertirla en

1 R. PARKER y G. POLLOCK, “Crafty women and the hierarchy of the arts”. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, 1981, pp. 50-81 y A. M. ÁGREGA PINO, *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*. Santander, 2022.

2 Para analizar las complejas relaciones entre diseño, artesanía y arte y sus fronteras vid. G. LEES-MAFFEI y L. SANDINO, “Dangerous Liaisons Relationships between Design, Craft and Art”. *Journal of Design History* vol. 17, nº 3 (2004), pp. 207-219.

3 Ghada Amer, Web oficial <https://ghadaamer.com/>. A. BRAHIM, *Ghada Amer/Susan Thompson*, París, 2021; S. WENDT, “Reading between the threads”, en *Ghada Amer: reading between the threads*. Hovikodden, 2001; y P. PIGUET, “Portrait d’artiste: Sheila Hicks, jubilation textile”. *L’oeil: revue d’art mensuelle* nº 703 (2017), pp. 6-10.

4 J. M. CAPORAL GAYTÁN, M. A. LEDEZMA CAMPOS y J. RODRÍGUEZ ARÉVALO, “Fibras, telas e hilos, vistos desde el arte”. *Magotzi Boletín Científico de Artes del IA* vol. 10, nº 19 (2022), pp. 37-43.

5 R. M. BLANCA, “El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo”. *Feminismo* nº 2 (3), pp. 1-13.

6 R. PARKER, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 1984.

un gesto crítico. Parker mostró que la puntada podía ser, al mismo tiempo, “disciplina y subversión”, y su obra se convirtió en una referencia fundamental para entender el bordado contemporáneo. En paralelo, artistas feministas como Judy Chicago y Miriam Schapiro incorporaron técnicas textiles en el proyecto *Womanhouse* (1972). Chicago continuaría en esa línea con *The Dinner Party* (1974-79), una instalación monumental que integraba bordados, encajes y cerámicas, y que hoy se considera una obra clave del feminismo artístico⁷.

También en Estados Unidos, Faith Ringgold comenzó a crear a finales de los años 70 sus célebres *story quilts*, colchas narrativas que combinaban bordado, pintura y relato oral afroamericano. Con ellas introdujo la memoria colectiva de las comunidades negras en los museos y consolidó el quilt como soporte legítimo de arte contemporáneo⁸.

El bordado no se limita al campo artístico, sino que se ha transformado en una herramienta de memoria y activismo social. En América Latina, colectivos como *Bordando por la Paz en México* y *Las Bordadoras por la Memoria en Chile* han empleado la aguja para visibilizar la violencia y las desapariciones forzadas. Bordar nombres, fechas y relatos en pañuelos o lienzos convierte un gesto íntimo en denuncia

pública⁹. Un caso muy citado es el proyecto *Las nombramos bordando*, que confecciona quilts con los nombres de víctimas de feminicidio en México. Cada puntada se convierte en acto de resistencia y de duelo colectivo. La prensa internacional, como *The Guardian* (20 de agosto de 2025), ha documentado cómo estas prácticas han devuelto dignidad a las víctimas y han ofrecido a las comunidades un espacio de sanación y memoria¹⁰.

En España, el bordado ha experimentado una visibilidad creciente. La artista Aurèlia Muñoz (1926-2011) fue pionera en la experimentación textil durante los años sesenta y setenta, con esculturas suspendidas y formas orgánicas realizadas en fibras. Su obra fue revalorizada en exposiciones recientes, como la dedicada a mujeres artistas en la Fundación Joan Miró¹¹. La figura de Teresa Lanceta (n. 1951) es igualmente central. Su investigación sobre las tramas textiles del norte de África y su diálogo entre tradición y contemporaneidad la han convertido en referencia internacional. Lanceta fue reconocida con el Premio Nacional de Artes Plásticas de España en 2023, lo que confirma el lugar que hoy ocupa el textil en el panorama oficial. Su obra se ha expuesto en la Bienal de Venecia y en instituciones como el Museo

7 S.S. KING, “Judy Chicago at LewAllen Contemporary”. *Art in America* vol. 93, nº 4, pp. 158-159; Ó. VILLALVAZO SÁNCHEZ, “El arte como tributo y reconocimiento a la lucha de las mujeres. Sobre la exposición *The dinner party* (1974-1979) de Judy Chicago”. *Sincronía* nº 79 (2021), pp. 439-449 e I. CÁCERES FLORES, “Miriam Schapiro del hard-edge al ornamento”. *Estudios sobre Arte Actual* nº 9 (2021). Ejemplar dedicado a: Congreso Internacional Idea’21. Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (Ecuador), pp. 63-73.

8 F. RINGGOLD, y D. CAMERON, *Dancing at the Louvre: Faith Ringgold’s French collection and other story quilts*. Berkeley, 1998.

9 E. L. MCCUTCHEON y C. BOUDREAUX, “The Craftivist Classroom: Embodied Approaches to CESL with *Bordeamos por la Paz*”. *H-ART Revista de historia, teoría y crítica de arte* nº 6 (2020), pp. 205-232; K. OLALDE RICO, “Bordando por la paz y la memoria en México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas”. *Debate feminista* vol. 58 (2029), pp. 1-30; N. MAZZUCHELLI OLMEDO, M. I. REYES ESPEJO y L. ÍÑIGUEZ-RUEDA, “Bordando narrativas de resistencia. Prácticas y experiencias de mujeres mayores activistas”. *Polis: Revista Latinoamericana*.

10 <https://www.theguardian.com/world/2025/aug/20/mexico-femicide-victims-embroidery>

11 J. M. BALLESTER, “Aurèlia Muñoz, una pionera en el arte del tapiz”. *Tendencias del mercado del arte* nº 26 (2009), p. 80 y A. DENGRA y S. VENTOSA, “Aurèlia Muñoz. Infinite research: Fibres, textures and space”. *Datatèxtil* nº 29 (2013), pp. 27-35.

Reina Sofía, donde en 2022 presentó una retrospectiva que incluía tapices, bordados y dibujos¹². El reconocimiento institucional también se refleja en certámenes recientes como el I Premio de Arte Textil Contemporáneo 2022, organizado por el Instituto Alicante de Cultura Juan Gil-Albert, que reunió obras de creadores actuales y publicó un catálogo accesible en línea. Estos proyectos demuestran que el bordado ha entrado plenamente en el circuito del arte contemporáneo español¹³.

El bordado ofrece cualidades que resuenan especialmente en el mundo contemporáneo. Frente a la inmediatez digital, la lentitud de la puntada reivindica el valor del tiempo invertido, del trabajo manual y de la atención plena. Este carácter meditativo ha sido interpretado como resistencia cultural. Bordar supone “ir contra el reloj” de la producción en serie y revalorizar lo hecho a mano¹⁴. Además, el bordado aporta una dimensión táctil y material que lo distingue de otros medios. El relieve del hilo rompe con la bidimensionalidad de la pintura y genera un objeto que es a la vez imagen y tejido. Esa materialidad ha llevado a muchos críticos a hablar del bordado como un lenguaje de proximidad, capaz de conectar lo íntimo con lo colectivo.

12 R. M. CASTELLS GONZÁLEZ, “Teresa Lanceta”, en R. SILVESTRE (coord.), *Art contemporani de la Generalitat Valenciana: primers moments*. Valencia, 2018, pp. 281-294; M. F. VIVIER, B. FLINT et alt. *Tejidos marroquíes, Teresa Lanceta* (Catálogo de exposición). Madrid, 2000 y M. C. RIU DE MARTÍN, “Teresa Lanceta: tejer como código abierto”. *Revistart: revista de las artes* n° 211 (2022), pp. 8-9.

13 P. TÉBAR, S. GUERRERO e I. FERNÁNDEZ, *I Premio de Arte Textil Contemporáneo 2022* (Catálogo de exposición). Alicante, 2023.

14 M. MANTECÓN PÉREZ, “Penélope, Ariadnas... y otras hijas de araña: mujeres que tejen, cosen y bor dan en la plástica contemporánea”. *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander* n° 9 (2007), pp. 8-34.

Finalmente, el bordado mantiene una fuerte carga de género. Al haber sido asociado históricamente a lo femenino, su uso en el arte contemporáneo funciona como gesto reivindicativo. No es casual que gran parte de las artistas que lo utilizan lo hagan desde perspectivas feministas, poscoloniales o de crítica social¹⁵. En cualquier caso, el interés por el bordado es hoy global. La artista egipcia-estadounidense Ghada Amer (n. 1963) lo emplea en sus lienzos bordados para explorar la representación del cuerpo femenino y cuestionar la objetificación sexual en la cultura visual. Sus obras, que combinan pintura y bordado, se han expuesto en el Whitney Museum de Nueva York y en la Bienal de Venecia. En el Reino Unido, la artista Tracey Emin utilizó el bordado en piezas autobiográficas cargadas de ironía y crudeza, como sus famosos edredones y mantas de los años noventa¹⁶. La australiana Teelah George experimenta con soportes inusuales (PVC, cartón) y concibe el bordado como una “pintura en cámara lenta”, metáfora que resalta la temporalidad y la densidad de la técnica.

El bordado también ha tenido un lugar en exposiciones colectivas de gran alcance. Entre las diferentes muestras que se han organizado en los últimos años, cabe destacar *Threads: Breathing stories into materials* (Arnolfini, Bristol, 2023) que comisariada por la artista Alice Kettle reunió a veintiún artistas que emplean hilos como medio central¹⁷.

15 R. MARCOMI et alt. *Threads: Breathing stories into materials*. Cleveland, 2001.

16 V. GIL, “Tracey Emin”. *Artyco* n° 7 (2000), pp. 88-89; M. A. MEDINA TORRES, “Tracey Emin: Regreso al hogar”. *Revistart: revista de las artes* n° 160 (2012), pp. 10-11 y M. REBOLLAR, “Tracey Emin: Desnudar el alma en Lápiz: *Revista internacional del arte* n° 249 (2008), pp. 74-83.

17 *Threads* abarca procesos de tejido e hilado, fabricación de alfombras, costura y bordado, impresión, tejido, enhebrado, remiendo y materiales encontrados, con materiales y técnicas transmitidos, reutilizados

Desde octubre de 2024 hasta mayo del 2026, la Hayward Gallery de Londres, organiza *Material Worlds*, donde se incluyen piezas bordadas como parte de una reflexión sobre lo artesanal en el arte global¹⁸.

Entre pigmento e hilo: la vida y obra de Viana

Ana Jiménez nació en Albacete, aunque desde hace años reside en Murcia, ciudad en la que ha consolidado su trayectoria como Viana. Se formó inicialmente en Comunicación Audiovisual, disciplina que le proporcionó un conocimiento profundo de la narrativa visual, la composición y la relación entre imagen y espectador. Posteriormente, completó su preparación con estudios en diseño gráfico e ilustración, lo que le permitió explorar la dimensión plástica del color, la tipografía y el soporte.

La dimensión de diseñadora gráfica en su trayectoria resulta clave. El dominio del espacio, el equilibrio compositivo, el uso de paletas cromáticas armónicas y el cuidado por la tipografía se manifiestan en sus obras bordadas e ilustradas. La formación en diseño le ha dado herramientas para trabajar de manera transversal, de modo que sus acuarelas bordadas no solo se conciben como piezas artísticas, sino también como objetos de comunicación.

La elección de la acuarela como técnica principal responde a una búsqueda de delicadeza y transparencia, rasgos que se convertirían en la esencia de su estilo. En paralelo, Viana ha desarrollado un proyecto

artístico personal bajo el nombre de *Viana Ilustración*, donde reúne ilustraciones, papelería artística y encargos personalizados. Este espacio se ha convertido en su plataforma de visibilidad, primero a nivel local y después internacional, gracias a su presencia en redes sociales¹⁹. El giro decisivo en su carrera llegó cuando comenzó a experimentar con el bordado sobre papel, un procedimiento que exigía superar dificultades técnicas y que abrió un campo inédito de posibilidades estéticas. En pocos años, esta práctica pasó de ser un experimento para convertirse en la columna vertebral de su producción artística.

El proceso creativo de Viana se basa en la combinación de tres elementos: papel, pigmento e hilo. Sobre una base de acuarela, generalmente de formato reducido, borda motivos que prolongan, enfatizan o complementan la pintura. El resultado es una obra en la que la transparencia de la acuarela convive con el relieve y la materialidad del hilo, produciendo un efecto visual y táctil de gran sutileza. El problema técnico principal radica en la fragilidad del papel, que puede rasgarse con la aguja o deteriorarse con la tensión del hilo. Viana ha aprendido a seleccionar soportes adecuados y a preparar el papel para que soporte la intervención textil, logrando un acabado que conserva la delicadeza de la acuarela pero suma densidad material. La singularidad de esta práctica reside en que el bordado deja de ser mero adorno para convertirse en estructura compositiva. El hilo puede prolongar un tallo floral, subrayar un contorno arquitectónico o crear un ritmo cromático paralelo al de la pintura. En ocasiones, la obra parece “florecer” literalmente: la acuarela establece un campo atmosférico y el bordado aporta la corporeidad del relieve.

y reinventados. <https://arnolfini.org.uk/whatson/threads/> (consultado el 25 de agosto de 2025).

18 La exposición presenta a artistas que parten del carácter íntimo y doméstico de los textiles para convertirlos en creaciones teatrales, provocadoras, inquietantes y cargadas de humor, capaces de inspirar, cuestionar y abrir nuevas perspectivas de pensamiento. <https://www.southbankcentre.co.uk/whats-on/material-worlds-contemporary-artists-and-textiles/> (consultado el 25 de agosto de 2025).

19 Web oficial de Viana: <https://www.vianailustracion.com/>; cuenta de Instagram: @vianailustra; cuenta de X: @vianabanjo.

Desde un punto de vista simbólico, la fusión de acuarela y bordado supone la unión de dos disciplinas que Viana eleva al ámbito de la creación artística contemporánea, reivindicando la legitimidad de estas técnicas en un espacio históricamente dominado por las bellas artes pictóricas.

El universo de Viana está marcado por una poética intimista que se alimenta de tres fuentes principales: la naturaleza, la arquitectura y la memoria cotidiana.

1. La naturaleza

Las flores y las plantas constituyen el núcleo de sus composiciones sobre la naturaleza. Como ejemplo del primer tema, la acuarela bordada *Diente de León sobre papel Khadi* presenta una reflexión delicada sobre la fragilidad y el deseo. La elección del motivo no es casual. El diente de león, tradicionalmente asociado a la infancia y al gesto de soplar sus semillas, encierra un fuerte componente simbólico vinculado al anhelo y a la proyección de deseos hacia el futuro. Cada semilla que se desprende y vuela se convierte en metáfora de una esperanza lanzada al aire, un acto íntimo en el que lo efímero se convierte en vehículo de lo posible.

El bordado introduce un matiz revelador en esta lectura simbólica. Allí donde en la naturaleza las semillas se dispersan y desaparecen, la puntada de hilo fija el instante y lo conserva. De este modo, el deseo, por definición inasible y pasajero, queda detenido en el tiempo, sostenido en la trama del papel. La obra no se limita a ilustrar la planta, sino que transforma un gesto cotidiano en un emblema de permanencia. Lo que se sueña y se imagina no se pierde en el viento, sino que encuentra cuerpo en la materialidad del arte²⁰.

En este contexto, la representación del diente de león cobra un carácter aún más íntimo: el deseo no se confía a un medio industrial y desechable, sino a una superficie orgánica y resistente, en la que el hilo y la fibra dialogan con la imagen para otorgarle un peso simbólico mayor.

La obra se convierte así en un espacio de tensión entre lo efímero y lo duradero, entre lo que vuela y lo que se queda. Viana recupera una imagen sencilla, la flor que se sopla para pedir un deseo, y la eleva a un registro artístico en el que el deseo no se dispersa, sino que queda tejido en la memoria material del papel y del hilo. En este cruce entre naturaleza, artesanía y gesto simbólico radica la fuerza poética de la pieza.

2. La arquitectura

En una segunda línea, Viana borda sobre representaciones arquitectónicas, reforzando detalles ornamentales o subrayando líneas estructurales. Estos trabajos dialogan con la tradición mediterránea y con la experiencia de lo urbano vivido desde la sensibilidad personal. Su serie sobre las arquitecturas tradicionales de Lanzarote reproduce con líneas negras limpias la geometría básica de las viviendas pero ella añade toques de color en la vegetación que crece en sus inmediaciones. El recurso gráfico y textil intensifica el contraste que define este patrimonio arquitectónico: por un lado, la nitidez de las líneas rectas, los planos puros y la racionalidad de las formas. Por otro, la vitalidad orgánica de la naturaleza, representada aquí en los pequeños jardines y plantas que aportan irregularidad, movimiento y color. La imagen resultante enfatiza el carácter esencial de este tipo de edificaciones: volúmenes cúbicos, muros rectos, ángulos definidos y disposición horizontal que se adapta al terreno volcánico. Al elegir este motivo, la artista no solo representa un paisaje arquitectónico, sino que transmite una

20 El soporte, el papel artesanal Khadi, añade otra capa de significado. Fabricado a mano en la India a partir de fibras de algodón, remite a una tradición que valora lo manual, lo paciente y lo singular.



Figura 1. VIANA. Diente de León nº6 (2004). Colección particular.

síntesis cultural: la arquitectura vernácula de la isla aparece como un intento de ordenar y “domesticar” un entorno volcánico

abrupto, mientras que la naturaleza irrumpe suavemente para recordar el carácter vivo y mutable del territorio.

3. La memoria cotidiana

Una tercera línea de trabajo es la que se experimenta con la memoria y el lirismo, a veces con un carácter meditativo. No se trata de grandes formatos espectaculares, sino de piezas íntimas que invitan a la contemplación serena. El hilo bordado funciona como metáfora de la paciencia, el cuidado y la dedicación. Muchas de estas obras se inspiran en el paisaje marino donde el mar en calma o la costa transportan al espectador.

En este caso, el fondo, trabajado en tonos profundos de azul con gradaciones que recuerdan a un cielo nocturno o a un mar en penumbra, actúa como superficie atmosférica donde las formas bordadas se inscriben como trazos luminosos. El hilo blanco, cosido en líneas sinuosas y entrecruzadas, produce un efecto de caligrafía aérea, evocando ramas, corrientes de agua o incluso constelaciones. Esta ambigüedad es clave para su lectura poética. El espectador no se enfrenta a una representación literal, sino a un campo de asociaciones abiertas que favorecen la contemplación meditativa.

El contraste entre la mancha pictórica y la sutura del hilo subraya dos tiempos distintos de creación. La acuarela, fluida e inmediata, se expande con libertad en la fibra del papel, generando veladuras imprevistas. El bordado, en cambio, exige lentitud y precisión, cada puntada fijando una dirección que interrumpe la irregularidad del color. El resultado es un diálogo entre azar y control, entre lo orgánico y lo racional, que convierte la superficie en un territorio de tensiones equilibradas.

La dimensión lírica se refuerza en la elección cromática y en la reducción formal. La monocromía azul remite a la tradición romántica del color como vehículo de lo infinito, de lo espiritual o lo insondable, mientras que el blanco del hilo introduce un contrapunto de pureza y silencio. En este sentido, la obra puede interpretarse como una partitura

visual donde cada línea bordada funciona como nota o verso, suspendido en un espacio que se expande más allá del marco.

La obra no pretende describir la realidad, sino sugerir un estado anímico: la calma, el misterio y la música silenciosa de la línea. En su aparente sencillez, condensa una reflexión sobre el tiempo, la fragilidad y la capacidad del arte para transfigurar lo mínimo en experiencia trascendente.

En este sentido, las acuarelas bordadas de Viana encarnan un lenguaje en el que lo íntimo se convierte en holístico, ofreciendo al espectador la experiencia de lo pequeño como vía de conexión con lo trascendente.

La relevancia de Viana en el contexto español radica en varios aspectos:

1. Innovación técnica: ha desarrollado de manera sistemática una técnica híbrida entre acuarela y bordado, poco explorada en España.
2. Revalorización de lo textil: al incorporar el hilo en el soporte pictórico, cuestiona la separación entre artes mayores y artes aplicadas.
3. Visibilidad digital: su presencia en redes sociales le ha permitido difundir su obra y generar un público internacional, en un momento en que la circulación digital es esencial para artistas emergentes.
4. Producción accesible: ofrece tanto obras originales como formatos más asequibles (minis, prints), ampliando el alcance de su arte sin renunciar a la unicidad del gesto artesanal.
5. Conexión con el diseño gráfico: su experiencia en este campo se refleja en la coherencia visual de su producción, en la planificación editorial de sus colecciones y en la estética refinada de su papelería artística.

De este modo, Viana representa un caso paradigmático de cómo las artes híbridas encuentran hoy un espacio fértil en la intersección entre tradición y contemporaneidad.



Figura 2. VIANA Arquitectura Bordada de Lanzarote nº15 (2004). Colección particular.

Viana en diálogo con Roanna Wells y Kellin Nelson: convergencias y diferencias en la unión de pintura y textil

El trabajo de Viana se inscribe en un contexto internacional en el que cada vez más creadoras exploran el cruce entre la pintura y el textil, particularmente en la fusión entre acuarela y bordado. Su práctica puede comprenderse mejor cuando se coloca en diálogo con figuras como Roanna Wells y Kellin Nelson, quienes, desde posiciones y contextos distintos, han transitado también ese espacio híbrido. El

contraste y la comparación con ambas permiten destacar tanto las afinidades como la singularidad de la aportación de Viana.

Roanna Wells (Reino Unido, n. 1987) desarrolló una obra marcada por la repetición de un gesto mínimo. La puntada de hilo primero y la pincelada de acuarela después²¹. En su serie *Interpersonal Spatial Arrangements* (2011–2015), cada puntada equivalía a un individuo en una multitud, creando mapas

21 Web oficial de Roanna Wells <https://www.roannawells.co.uk/> y <https://www.roannawells.co.uk/artworks/interpersonal-spatial-arrangements>.

visuales de colectividades humanas. Para ese proyecto, utilizó la lana como soporte. Posteriormente trasladó ese mismo principio a la acuarela, sustituyendo el hilo por pequeños trazos pictóricos ejecutados con la misma disciplina. En ambos casos, el valor de la obra reside en la acumulación de gestos mínimos que, en conjunto, revelan la fuerza de lo colectivo.

Viana, en cambio, aborda la acuarela bordada desde un registro más íntimo y poético. Allí donde Wells emplea la repetición para representar a la masa anónima, Viana la utiliza para subrayar la singularidad de un motivo concreto, una flor, una rama, un lenguaje visual; de Nelson, la búsqueda de detalle arquitectónico, que se vuelve centro de contemplación. Su obra no busca cartografiar lo colectivo, sino rescatar lo pequeño, lo delicado y lo cotidiano. Sin embargo, ambas comparten la convicción de que el hilo y la acuarela son lenguajes capaces de construir tiempo y presencia. Wells desde la acumulación que representa a la comunidad, Viana desde la lentitud meditativa que rescata lo íntimo.

La propuesta de Kellin Nelson, marcada por el uso de hilo dorado sobre acuarela, responde a un interés por la geometría sagrada y la dimensión espiritual de la forma²². En sus obras, el pigmento fluido de la acuarela se encuentra con la exactitud de las estructuras geométricas bordadas, creando un campo de tensión entre lo líquido y lo estructural, lo material y lo trascendente. El oro, tradicionalmente asociado a lo divino en la historia del arte, convierte sus piezas en mandalas contemporáneos, en espacios de contemplación espiritual. Viana comparte con Nelson la voluntad de unir lo pictórico y lo textil en un mismo soporte, pero el resultado es muy distinto. Viana no busca la monumentalidad espiritual ni el simbolismo geométrico, sino un lirismo

intimista que hunde sus raíces en la sensibilidad mediterránea. Sus acuarelas bordadas evocan la luz suave, las flores, los colores contenidos y la arquitectura cercana. Allí donde Nelson construye un discurso abstracto sobre la espiritualidad, Viana propone un relato cercano, poético y cotidiano, en el que la aguja es prolongación de la acuarela y la obra se convierte en objeto de contemplación íntima.

El diálogo con Roanna Wells y Kellin Nelson permite situar a Viana en un panorama internacional de artistas que fusionan pintura y bordado. De Wells comparte el interés por la traducción de gestos repetidos en un lenguaje visual; de Nelson, la búsqueda de una tensión productiva entre lo fluido y lo estructurado. Pero en ambos casos, la comparación sirve para subrayar la originalidad de su propuesta: Viana convierte lo híbrido en una poética de lo íntimo, donde lo cotidiano y lo cercano adquieren resonancia global. Mientras Wells representa lo colectivo y Nelson lo espiritual, Viana reivindica lo doméstico y lo personal como campos legítimos de expresión artística. Sus acuarelas bordadas son objetos pequeños pero cargados de significado, donde la lentitud de la puntada y la fluidez de la acuarela se combinan para ofrecer al espectador una experiencia de delicadeza y contemplación. En ese cruce entre tradición textil y pintura lírica reside la fuerza de su obra y su aportación al renacimiento del bordado como lenguaje artístico contemporáneo.

Conclusiones

Las creaciones de Viana consolidan un lenguaje híbrido en el que la acuarela y el bordado se integran para generar una poética visual singular. Su trabajo se distingue por la capacidad de transformar motivos cotidianos, desde flores o semillas hasta arquitecturas insulares, en imágenes que evocan fragilidad, memoria y deseo. El uso del bordado sobre papel, técnica exigente y poco común,

22 Web oficial de Kellin Nelson <https://kellinnelson.com/>



Figura 3. VIANA. Estudios de olas (2005). Colección particular.

le permite otorgar corporeidad a la transparencia de la acuarela y fijar en el tiempo aquello que normalmente es efímero.

La elección del papel artesanal y la sobriedad cromática revelan un compromiso con lo esencial, situando sus piezas en diálogo

con la tradición, pero en clave contemporánea. Frente a la inmediatez digital, su obra propone la lentitud de la puntada y la contemplación íntima, invitando a pensar en la permanencia de lo pequeño y en la dignidad de lo doméstico.

Su producción se enmarca en una corriente internacional de revalorización de las técnicas textiles, pero ella aporta una voz propia, marcada por un lirismo íntimo

y mediterráneo que convierte sus acuarelas bordadas en metáforas visuales de equilibrio entre lo humano y lo natural, lo efímero y lo perdurable.

La Roseta. Encaje de Aguja de Canarias

The Roseta. Canary Needle Lace

MILAGROS AMADOR GONZÁLEZ

Museo de Artesanía Iberoamericana de Tenerife

RESUMEN

Roseta o encaje de Tenerife es una de las labores de aguja más representativas del Archipiélago Canario, con especial desarrollo en Lanzarote y Tenerife. Descendientes directas de los trabajos de deshilado – calados en canarias, se las considera una de las aportaciones genuinamente española a la amplia variedad de encajes en occidente.

PALABRAS CLAVE

Encaje; Lanzarote, Punto de aguja, Roseta; Tenerife; Punto de aguja.

ABSTRACT

Roseta or Tenerife lace is one of the most representative needlework of the Canary Archipelago, with special development in Lanzarote and Tenerife. Considered direct descendants of the unraveling work-created in de Canary Islands, they are considere done of the genuinely Spanish contributions to the wide variety of lace in the West.

KEYWORDS

Lace; Lanzarote; Needle Point; Roseta; Tenerife.

Historia de la roseta

La Roseta forma parte de la historia textil de Canarias y se la consideraba en la primera mitad del siglo pasado como una “manifestación exquisita de los antiguos encajes de aguja”¹. Es una actividad que se practica desde hace siglos en las islas, pero llegó un momento que se va perdiendo su elaboración por la escasa demanda del producto y por las nuevas ofertas de trabajo, con una mejor remuneración económica tras la llegada del turismo a Canarias.

El Cabildo de Tenerife decide tomar medidas para la salvaguarda y difusión de aquellos oficios tradicionales, sobre todo en el oficio del encaje donde se visualiza un proceso de envejecimiento notable, con un acusado problema de relevo generacional. Es por ello que comenzamos nuestro estudio sobre la roseta consultando la documentación escrita existente y los contactos con otros investigadores, informantes y las artesanas que seguían elaborándolas no solo de Canarias sino también de aquellos países donde la técnica de la roseta ha sido y es un referente. A partir de ahí, nos dimos cuenta de la importancia de la técnica no solo en el Archipiélago sino también en el resto de los países donde llegó de la mano de la emigración. Hay que destacar el

1 M. SEGURA LACOMBA, *Bordados populares españoles*. Madrid, 1949.

hecho de que fue capaz de salir de su lugar de origen y establecerse en diversos países de América, Europa, Filipinas y seguir vigente hasta la actualidad.

Estudiar la técnica de la roseta con un cierto rigor histórico ha sido casi imposible porque como es sabido por los estudiosos del tema, aunque los encajes están incluidos dentro de las artes suntuarias o decorativas, no tenían reconocimiento ni en el mundo académico ni en el intelectual y las publicaciones existentes eran escasas. Poco a poco la situación ha cambiado y se ha comenzado a hablar y valorar el patrimonio textil desde un punto de vista histórico, etnográfico, arqueológico o artístico.

Con el paso del tiempo, el oficio artesanal de la roseta se ha convertido en una de las labores de aguja más importantes del Archipiélago Canario y reconocido en el resto del mundo. Su producción se ha concentrado en determinados lugares del Archipiélago como son Lanzarote y Tenerife a través de transmisión oral de madres a hijas.

En cuanto a sus antecedentes más cercanos y según la especialista en textiles María de Los Ángeles González Mena, estaría en las labores similares elaboradas en la Península: los soles o estrellas encerradas en grecas o cuadrados que se hacían en Astorga, Extremadura o Salamanca y que tuvieron su máximo apogeo en los siglos XVI, XVII y XVIII y que al llegar Canarias, toman su propio camino y personalidad manteniéndose hasta nuestros días².

De los soles han heredado los puntos básicos como anudados y guipures junto con la decoración de la trama radial pero su diferencia está en que unos usan la tela como base y la roseta prescinde de ella y se trabajan sobre

una superficie redonda llamada pique o pelota³.

La Técnica de la Roseta

Material y herramientas

La roseta se manufactura con ayuda de una pequeña almohadilla llamada pique, pelota o cojín (Figura 1) con relleno apretado que puede ser de aserrín, gofio, paja, pelo o arena (caso de Lanzarote), el grosor es de 4 o 5 cm y se cubre de tela en los costados y parte inferior, mientras que para la superior se coloca una pieza recortada de piel o polipiel donde se insertaran los alfileres, casi en el borde del pique⁴.

A diferencia de Tenerife, en Lanzarote se conoce por pique la plancha de metal provista de unos orificios por los que se insertan los alfileres necesarios para cada tipo de rosetas. El resto de la base, por su forma redondeada se la conoce como pelota o cojín.

En su origen los piques o pelotas fueron redondos, pero con el paso del tiempo podemos encontrarlos cuadrados, ovalados, hexagonales, acorazonados, etc., dependiendo del ingenio de la artesana. En un principio eran las especialistas las que lo elaboraban, pero con el paso del tiempo muchas artesanas aprendieron a hacerlos y los adaptaron a sus necesidades.

Los alfileres, el hilo y la aguja forman parte también de los materiales imprescindibles para hacer una roseta. El hilo puede ser de diferente grosor, los más utilizados en el siglo pasado eran el dalia 16 (más grueso) o dalia 20 (mucho más fino), en menor medida. Actualmente se adquieren las nuevas marcas

2 M. A. GONZÁLEZ MENA, "Artes textiles Canarias". *Revista Narria, Estudios de Artes y Costumbres populares* n° 18 (1980), pp. 11-18.

3 M. A. GONZÁLEZ MENA, *Catálogo de Encajes con una adicción al Catálogo de Bordados*. Madrid, 1976, p. 377.

4 En ocasiones se utiliza la piel que se corta de las albardas en desuso.



Figura 1. Pique con comienzo del trabajo. D^a. Clara Cano (autor del pique y del comienzo del trabajo). Museo de Artesanía Iberoamericana de Tenerife.

del mercado con la misma calidad que las anteriores, de color blanco y beige.

Tanto en Tenerife como en Lanzarote se trabajaban en un principio, en blanco y el beige. Actualmente se han introducido una amplia variedad de colores como rojos, amarillos, malvas verdes, etc. o la combinación de blancos y beige, blancos y azul, blancos y verdes, etc. Mediante el zurcido se consigue la gradación de color conocida como matizado, creando así atractivos y alegres modelos como la galleta bordada lanzaroteña.

Los alfileres cuyo número va a depender del diseño y del tamaño de la roseta, siempre se colocan en número par (36, 42, 60, 72 o 84), de su correcta distribución dependerá el resultado final del trabajo.

Para la aguja no se requiere que sea especial, solo que tenga el tamaño y grosor adecuado al hilo. La mayoría de los artesanos y artesanos prefieren la aguja recta, pero una

de las mejores roseteras de Tenerife, que ya no se encuentra entre nosotros, la señora Clara Cano, nos comentó en su momento, que solía trabajar con una curva porque le facilitaba la labor en algunos diseños.

Proceso de elaboración

Las rosetas pueden ser redondas, cuadradas, en forma de estrellas, lanceoladas, etc., pero siempre la técnica de trabajo es la misma. Sobre la superficie, cuadrada o redonda, se va cruzando ordenadamente el hilo, enganchándolo una y otra vez a los alfileres diametralmente opuestos, llenando con urdimbre radial toda la circunferencia o cuadro.

Una vez terminada esta operación, con la ayuda de aguja y de hilos (que pueden tener igual o distinta calidad y color que el usado para la urdimbre), se van agrupando,

atándolos unas veces o zurciendo otras hasta terminar la roseta formando el dibujo deseado. El trabajo siempre se comienza desde el centro del pique, con puntos anudados, zurcidos y de guipur.

Se pueden elaborar varias rosetas iguales superpuestas para así obtener un mayor rendimiento, pero hay modelos que, dado lo complicado de su elaboración, no lo permiten y tiene que sacarse del pique una por una.

Los modelos pueden ser geométricos o florales y reciben los nombres según la flor o la forma, pero las denominaciones pueden variar de una zona a otra de la isla: estrellas, estrellitas zurcidas, magarza fina, ojal, espiga, de aspas, hojas, etc. son las más conocidas (Figura 2).

Tanto la unión de rosetas como su aplicación en tela son fases muy importantes para el acabado final del producto. Es por ello que siempre se dejaba en manos de las especialistas. Ellas eran las encargadas de comprar las rosetas por docenas, unir las y hacer diferentes tipos de prendas y objetos decorativos. Para que no se notase la unión por diferentes manos, lo hacía una sola persona ya que si no bajaría la calidad y precio del producto.

Una vez elaboradas las rosetas principales, comienza el proceso de unión.

- Se pueden unir unas con otras a través de otras más pequeñas, rosetas de “unión” también llamadas de “vivar”, mucho más sencillas que las principales.
- Empleando distintos puntos: pescado o zigzag (en Tenerife es frecuente que se utilicen los puntos propios del encaje de Vilaflor: punto de agato, punto de dos, punto de nudo, etc.).
- Incrustadas en la tela, aplicarlas con bordados o con otros encajes.

El acabado se completa con un suave almidonado y planchado que le daba una apariencia más rígida⁵.

5 Esto se lograba al sumergirlas en una solución de agua y azúcar preparada para la ocasión.

La expansión de la roseta

La primera constancia del establecimiento de las casas exportadoras en Tenerife data del 1901, cuando el empresario londinense Mr. Sparrow, (residente en el hotel Sitio Luna de la ciudad) funda su firma comercial “Taoro” a través de la cual comercializaba las rosetas y el calado en Londres. Unas 2.500 mujeres hay contabilizadas que trabajaban para él a las que proporcionaba la materia prima que luego vendía en los mercados londinenses. A sus empleadas llegó a pagar entorno a una o dos pesetas y si los modelos eran de mayor calidad, la paga era doble.

El Puerto de la Orotava, hoy Puerto de La Cruz, se convirtió en el punto neurálgico del comercio de Tenerife en el que se asentaron otras casas comerciales propiedad de Británicos como la Reiners, Perry, Frank, Martin Williams, Whitheley y Gregory & Reid y la alemana del Señor Benno Franken & Ca. M. B. H. de Berlín o la de Máximo Reimers. En esos momentos, había una constante demanda en Europa de todo lo que se importaba de los países o zonas exóticas. Los puntos de destinos se localizaban en las calles de mayor renombre de Londres, como Oxford S.T, Kensington o en Leipzig, Alemania. Tenemos facturas de pago de ese momento a comerciantes de Lanzarote (D. Maximiano Feo) por la cantidad de 1.614 docenas de rosetas, con fecha del 22 septiembre de 1904 o en 1912 por la cantidad de 1.740 docenas.

En el octubre de 1912, la demanda de estos productos fue tan fuerte que se les propone a los comerciantes de Lanzarote que suban un 10% a los trabajos de alfiler (rosetas) y calados para animar así a las obreras que entreguen su producción antes de fin de año y poder cumplir con sus compradores⁶.

6 Correspondencia del comerciante alemán Benno Franken a sus intermediarios en la isla de Lanzarote Maximiano Feo.

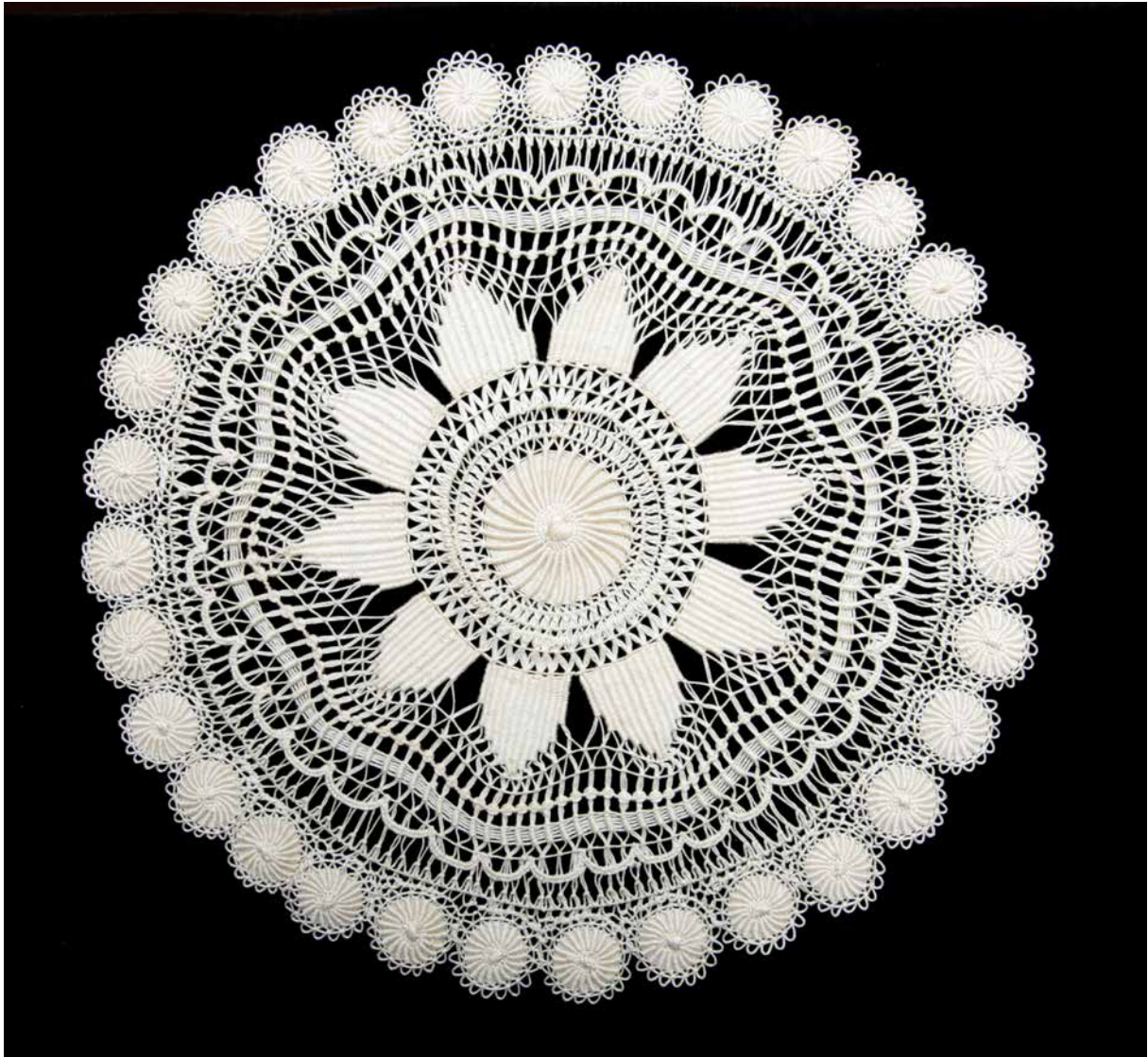


Figura 2. Paño redondo con variedad de Roseta. D^a Clara Cano. Museo de Artesanía Iberoamericana de La Orotava, Tenerife.

Para su exportación se preparaban racimos de rosetas por docenas, luego se entregaban al repartidor quien las lleva a las especialistas responsables de su unión o presillado. El resultado final eran paños, manteles, etc. o simplemente se vendían las docenas directamente.

La proliferación de talleres en las islas debido a la gran demanda del producto trajo consigo una fuerte competencia y la caída de los precios no solo en el mercado interior sino también en el exterior. Llegando a tal punto que se pierde la calidad por la que eran conocidos nuestros trabajos.

En Tenerife la actividad se extendió por toda la isla llegando a lugares tan remotos

como Vilaflor, donde adquirieron un merecido renombre. El número de artesanas fue en aumento, pero con exactitud no se puede precisar porque era un trabajo hecho en casa, las viviendas estaban en zonas dispersas y las comprar se hacía a través del intermediario, encargado de entregar hilos, modelos y de recoger el trabajo terminado.

En el caso de Lanzarote, fue también una actividad que se extendió por toda la isla, labor que queda reflejada en los escritos del momento con el nombre de la artesana especializada en un modelo y la cantidad entregada junto con el precio como ya hemos comentado.

Según los libros de registro de las familias exportadoras (Familia Cabrea Matallana)⁷, el número de operarias como eran conocidas también era muy importante, con una cantidad similar a la de Tenerife.

Los que ponían las condiciones de compra y los precios del producto finalizado eran las firmas comerciales que monopolizaban todo el trabajo y había una total dependencia económica de ellas. Llegaron incluso a proponer nuevos modelos y nuevas bases de metal o madera para elaborar las rosetas con mayor facilidad y rapidez. La prensa isleña ante esta situación las llegó a acusar de acaparar la producción e imponer su ley.

Con el estallido de la I Guerra Mundial, comienza la caída de las ventas en Europa, los envíos de material se vieron interrumpidos y por lo tanto también la producción hasta la finalización de la Guerra.

A partir de la década de los 30 del siglo XX, comienza a aparecer una competencia desleal entre las propias compañías exportadoras abaratando precios para conseguir vender las existencias.

Posteriormente, uno de los exportadores de Lanzarote, Benno Franken propone a su suministrador, D. Maximiano Feo Rosa, hacer una gran propaganda: “proponer a ciertas casas conocidas en las ciudades más importantes de nuestro país (Alemania) de hacer exposiciones de los artículos de rosetas a ver si de esta manera podemos reducir nuestras existencias. Para hacer estas exposiciones más atractivas queremos repartir fotografías que reproducen Caladoras y Roseteras trabajando (...) Deseamos un buen tamaño de 16 x 24 cm. Bien entendido Mujeres trabajando en una sceneria típica”⁸.

Al terminar la guerra civil española, con el apoyo de la Sección Femenina, se facilita

a las mujeres la venta de sus productos sin salir de casa y esto conlleva que las labores vuelvan a vivir su momento de gloria. Se organizan talleres donde se enseñaron formas y estilos que de otra manera se hubiesen perdido.

A través de su canal de “Exportación” se recogían los productos por todos los rincones y se hicieron responsables de mantener la calidad y una remuneración justa, eliminando a los intermediarios a base de repartir directamente por los pueblos el material y recoger el producto terminado.

En la segunda mitad del siglo XX, en Lanzarote, tenemos la figura de Pedro Placeres, en Mala y de Francisco Cabrera Matallana, en Arrecife, este último retoma el trabajo de su padre D. Rafael Cabrea Martinón y Hnos. Empresarios que destacaban en la comercialización de la Roseta desde finales del siglo XIX.

Tanto Placeres como Cabrea seguían el mismo patrón, en el que era una pieza clave, las tiendas de “aceite y vinagre” como se conocían a las ventitas de los pueblos en la isla, que servían de puntos de encuentro, compraban el hilo y lo iban dejando por las tiendas, donde lo recogían las mujeres que elaboraban las rosetas y volvían a dejar allí sus trabajos. Las rosetas se entregaban, a su vez, a otras señoras que las unían y formaban los paños, tapetes o manteles, hasta de tres metros por noventa centímetros, hechos en lino. Era toda una industria en la que participaban cientos de personas.

En el caso de La familia Cabrea Matallana a finales de los años cincuenta comienza a enviar sus trabajos terminados a Barcelona y de ahí partían para las tiendas de media Europa.

Hasta tal punto se valora el producto terminado de las rosetas que cuando se hablaba de las propiedades de las familias, se incluía la cantidad de rosetas con las que contaban en sus depósitos. Según unos datos que nos ha proporcionada Daniel Cabrera Panasco,

7 Datos cedidos por la familia Cabrera Matallana. Lanzarote.

8 Cartas de Benno Franken a Maximiano Feo Rosa, de agosto de 1930. Propiedad de la Familia.

en los años 60 del siglo pasado, su padre llegó a tener mercancía (rosetas) por un valor de 2 millones de pesetas⁹.

Con la llegada del turismo a las islas, las mujeres abandonan las rosetas para irse a trabajar en los hoteles donde la paga es mayor, en Lanzarote también juega un papel destacado la industria conservera de pescado que ocupa a una gran cantidad de mano de obra femenina que deja de elaborar rosas o roseta.

Posteriormente, a finales de los años ochenta y década de los noventa, fueron los Cabildos Insulares y Ayuntamientos los encargados de su protección, organizando cursos, exposiciones, ferias, congresos, publicaciones, premios de investigación y la apertura de centros de ventas y museos.

La expansión de la Técnica de la Roseta

Desde mediados del siglo XX se habla en América y Europa del Encaje de Tenerife conocidos por redondeles radiados sobre los que se entretejen, con hilo y aguja de coser, variados motivos al igual que en nuestra isla. Cuando hablamos del Encaje de Tenerife o Tenerife lace, no significa que se hicieran solo en esta isla es porque con esta denominación se le conocía por el resto del mundo de habla inglesa y no por roseta (Figura 3).

Esta técnica se extendió por Iberoamérica donde adoptó el término de sol por su forma, para su denominación, que perdura en la actualidad. Para distinguirlos de una zona a otra se les añadió su procedencia: Soles de Maracaibo, en Venezuela, Soles de Naranjito en Puerto Rico, mientras que en el Paraguay adoptaron el nombre de Ñandutí.

La Roseta se estableció en el nuevo mundo gracias al número emigrantes que llegaron a América. Por la documentos del momento sabemos que desde el comienzo de

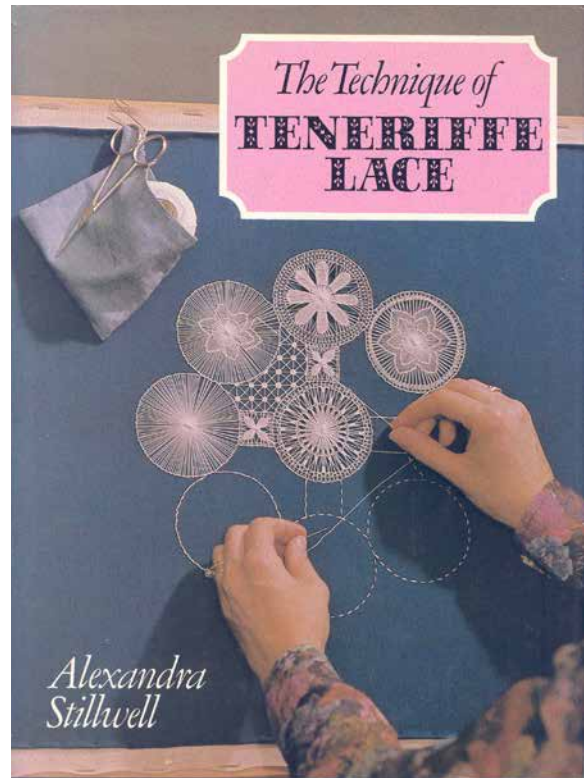


Figura 3. Publicación de La Roseta en el Reino Unido (1980). Alexandra Stillwell.

la conquista y durante los siglos siguientes, fueron muchos los canarios que partieron para América debido a la libertad de comercio que se había establecido con el Nuevo Mundo, factor que se vio favorecido por las nuevas medidas tomadas por la corona con la promulgación de la Real Orden de 1511, donde se podía embarcar para América con la sola autorización del capitán de las naves que hacían escala, sobre todo en la Gomera y Tenerife, para reabastecerse de víveres.

A partir de fines del Siglo XVII parten familias completas ya que, a partir de 1678, la Corona Española quiere proteger sus fronteras en el Caribe y Norteamérica de franceses e ingleses promulgando la Real Cedula conocida como "Tributo de Sangre" que establecía que por cada 100 toneladas de producto canarios se mandaran cinco familias, que poblarían las zonas y frenarían el avance de otras olas migratorias.

En esos momentos, los problemas económicos en las Islas Canarias llegaron a tal extremo que muchos isleños se lanzaron a la

9 Datos cedidos por la familia Cabera Matallana. Lanzarote

aventura a cambio de pasaje gratis, tierras, 500 reales, semillas y material agrícola.

Mientras que los hombres pusieron en práctica la agricultura y ganadería, sus mujeres hicieron lo mismo con el encaje consiguiendo con éxito que se mantenga vigente hasta la actualidad.

Es importante mencionar que en Norteamérica existen asociaciones de descendientes de canarios, conocidos como “isleños” que mantienen su identidad. Es el caso de los descendientes de Canarios llegados a Luisiana (entre 1777 y 1783) que fundaron cuatro poblaciones en la zona sur, la única que sobrevivió hasta nuestros días, con muchas dificultades es, Saint Bernard Villaje, a unos 35 kilómetros al oeste de Nueva Orleans.

Es un grupo de canarios que tras sufrir las inclemencias del clima, sujetos a tormentas, huracanes e inundaciones tuvieron que dedicarse a temas relacionados con la pesca y la caza con trampas. Pero siguen manteniendo celosamente su unidad, el concepto de familia, su lengua arcaica, así como sus bailes, música, comidas y trajes típicos.

Anualmente, en marzo, realizan un gran festejo, que llaman “Los isleños Festival” donde son imprescindibles las muestras de “Encaje de Tenerife o Tenerife Lace” como es conocida la roseta en lengua inglesa.

Antes del Huracán Catrina, en 2005, las señoras, se reunían todos las semanas en el Museo de Los Isleños, casa propiedad de las herederas de Vicente Núñez, hijo de isleños llegados a la zona en 1778.

La especialista en ñandutí, Annick Sanjurjo, nos comentó en una de sus visitas a Tenerife, que estando en San Bernardo, las señoras del lugar les explicaron como recuperaron la tradición del encaje de Tenerife.

“Esta tradición se había perdido pero un día encontraron en el ático de una casa pequeña una cesta que tenían un rótulo que entre otras cosas decía” Tenerife”, contenía todos los implementos

para hacer encajes: agujas hilos y almohadilla. No sabiendo de qué se trataba escribieron al gobernador de las Islas Canarias, quien les pagó una estadía para que volvieran a aprender lo olvidado. Una de las asiduas concurrentes, que ni era isleña ni vivía en San Bernardo, tomó este encaje con tanto entusiasmo que se puso a reinventarlo y siguiendo un proceso bastante complicado de contar y entrelazar hilos llegaba a hacer unos encajes de Tenerife, muy elaborados”¹⁰.

Después del Huracán se restauró de nuevo la casa y se sigue manteniendo viva la vieja tradición de la roseta, hecho que hemos podido comprobar con la visita de descendientes de norte de la isla, Lloyd Paul Serigne, (conocido por Wampi) y Doris Gutiérrez Serigne que nos presentaron sus maravillosos trabajos en las I Jornadas Internacionales de la Roseta, celebradas en el Mait en noviembre de 2017.

Otra de las zonas donde se conoce la técnica de la roseta es en Texas. La presencia de los canarios es todavía patente en la zona y quedan vestigios de los antiguos encajes de aguja. Texanos - canarios son también los responsables de que la técnica se haya extendido por el norte de México.

Por las islas del Caribe encontramos muestras en Puerto Rico. Localizado principalmente en Naranjito y Moca; en ambos lugares se fue adaptando al medio, y así la almohadilla tal y como la conocemos en Canarias, se rellenó de un producto típico del país, una bellota conocida como guano, o fue reemplazada por una tapa de metal de tamaño mediano. Pero la técnica sigue siendo la misma, con motivos florales o geométricos que tomaron nombres locales y que según nos cuentan la maestra artesana

10 Palabras de Annick Sanjurjo que también aparecen recogidas en su Bibliografía.

de Soles de Moca, doña Sandra Rodríguez Martínez (participante en Las I Jornadas Internacionales de La Roseta, noviembre de 2017 reflejan un cierto sentido del humor con el nombre que les ponen como el Sol “De todo corazón”.

En Cuba, la zona de Trinidad; una de las primeras Villas de canarios establecidas en el nuevo mundo, se sigue haciendo con este mismo nombre. En 1988, Trinidad fue declarada por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad debido a que todavía guarda su encanto colonial. Entre sus objetivos está rescatar, promover y preservar “las tradiciones artesanales vinculadas al arte de la aguja”, según un artículo de Teresita Grego titulado “Santísima tradición “publicado en La Jiribilla, de la Habana, entre ellas la roseta.

Otros países como Filipinas o Croacia son conocedoras de la técnica, en Croacia destacan las labores de la Isla de Hvar, Patrimonio de la Humanidad, donde se trabaja la técnica con hilo de agave. En la región

de Brod Posavina, concretamente en la zona de Sikirevci, la roseta es conocida como Motiv y donde una de sus teorías es que es descendiente directo de la roseta de Canarias. Tiene gran importancia en la actualidad y se aplica en piezas para el culto religioso, en la vestimenta tradicional de la zona o para complementos en el mundo de la moda.

Y para finalizar comentar que, desde El Cabildo de Tenerife a través de La Empresa Insular de Artesanía de Tenerife, responsable del Museo de Artesanía iberoamericana de la Orotava, se sigue trabajando en favor de la roseta no solo realizando talleres para mantener vigente la técnica sino también con su difusión a través de diferentes proyectos: Muestras itinerantes, sala dedicada a la roseta, publicaciones, etc.

La situación actual de la roseta es que ya ha sido declarada el 14 de octubre de 2025 como Bien de Interés Cultural Inmaterial con Categoría de “Técnica artesanal tradicional en el ámbito de Canarias”.

La influencia del bordado italiano en los tejidos labrados franceses del siglo XVIII*

The influence of Italian embroidery on French patterned fabrics of the 18th century

ISMAEL AMARO MARTOS

Universidad de Jaén

RESUMEN

A lo largo de la Edad Moderna, el bordado italiano vivió un momento de auge, en paralelo al de los talleres de fabricación textil. Lo más interesante es que el trabajo con aguja e hilo adelantó algunos motivos ornamentales que, más tarde, fueron llevados al telar, que requería de una preparación más compleja. Estas innovaciones estilísticas se dejaron ver especialmente en los textiles labrados franceses desde finales del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE

Bordados; Edad Moderna; Francia; Italia; tejidos.

ABSTRACT

Throughout the Modern Age, Italian embroidery experienced a boom in parallel to that of the textile workshops. Furthermore, the most riveting part is that needlework and thread work brought forward certain ornamental motifs that were later transferred to the loom, which required more complex preparation. These stylistic innovations were particularly evident in French patterned fabrics from the end of the 17th century.

KEYWORDS

Embroideries; France; Italy; Modern Age; fabrics.

Introducción

El estudio de la ornamentación de los tejidos labrados franceses del siglo XVIII ha traído como secuela la inevitable pregunta acerca de su origen. La cuestión que se va a abordar en este trabajo es si los diferentes estilos creados entre Lyon y París a lo largo de esta centuria son el resultado exclusivo de la creatividad infinita de los diseñadores franceses, apoyados en las innovaciones técnicas por medio del telar, o beben directamente de las aportaciones

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Grupo de Investigación «Arquitecto Vandelvira» HUM-573 de la Universidad de Jaén.

italianas de los siglos anteriores y, en concreto, del bordado. El desarrollo de este trabajo parte de esta segunda hipótesis y, para tal fin, se aplicará el método comparativo entre los motivos decorativos de los bordados italianos de los siglos XV al XVII y los de los tejidos labrados franceses del Setecientos¹. Para este cometido se han analizado piezas textiles conservadas y su representación a través de las artes plásticas, a partir de la bibliografía precedente, las fuentes archivísticas y el trabajo de campo llevado a cabo.

Del bordado italiano a los tejidos franceses

Después de siglos de liderazgo de los tejidos islámicos, los italianos fueron los más demandados en Europa y la cuenca del Mediterráneo desde principios del siglo XV, por lo que inevitablemente estuvieron marcados por la fuerte influencia oriental². Los principales centros manufactureros fueron Lucca, Florencia, Génova y Venecia³, a los que más tarde se sumaron otros, como Milán, Nápoles o Roma, este último especialmente a partir del siglo XVII⁴. Estos textiles se caracterizaron por su excelente y especializada factura, y su riqueza material, ya que estaban realizados con hilos de seda con tintes exquisitos,

generalmente de importación, y plata sobredorada o de su color. Por eso fueron muy demandados a nivel internacional durante todo el Renacimiento⁵ y gran parte del siglo XVII⁶.

En consonancia con esta producción, en las ciudades italianas también hubo importantes talleres de bordado a lo largo de la Edad Moderna, que destacaron por la exquisitez de sus diseños, la maestría en la realización y una mayor riqueza material, pues incluían más hilos de seda y metálicos que los tejidos labrados. En lo que respecta a la decoración, tampoco se desligaron de los modelos orientales, aunque el trabajo con aguja e hilo permitió una mayor libertad técnica y creativa, con resultados muy similares a los de la pintura⁷, mientras que el textil se veía obligado a repetir el mismo modelo una y otra vez.

La pintura fue una fuente inagotable de inspiración para el bordado, hasta el punto de que muchos pintores aportaron modelos para este noble arte. En el *Trecento* ya se advierte esa estrecha relación, con obras como *San Francisco recibiendo los estigmas* (finales del siglo XIV)⁸, que tanto recuerda a la obra homónima de Giotto (Ca. 1267-1337)⁹. Ya lo afirma Cennino Cennini (segunda mitad del siglo XIV-después de 1398) en su *Trattato della Pittura* (1390-1437), cuando dice que los pintores están *in servizio dei ricamatori*. Como sucedía en otros ámbitos

1 Esta investigación solo se centra en el ámbito del bordado, ya que la relación con los tejidos labrados italianos de los siglos XV al XVII se analizó en la conferencia “La influencia de los tejidos italianos en los franceses del siglo XVIII”, impartida el 19 de septiembre de 2024 en el Museo del Traje, dentro del *Congreso Internacional Vestir a la francesa o a la española. La moda del siglo XVIII en España*.

2 M. L. ROSATI, “Stoffe preziose alla corte di Urbino”, en A. BRUSCHETTINI (coord.), *Il Montefeltro e l'Oriente islamico. Urbino 1430-1550. Il Palazzo Ducale tra Occidente e Oriente (Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale di Urbino, 23 giugno-30 settembre 2018)* [cat. expo.]. Génova, 2018, p. 233.

3 M. GINSBURG y C. SAUMAREZ SMITH, *The illustrated history of textiles*. Nueva York, 1991, p. 44.

4 M. CARMIGNANI, *Tessuti, ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milán, 2005, p. 101.

5 R. BONITO FANELLI, “The Pomegranate Pattern in Italian Renaissance Textiles: Origins and Influence”, en TEXTILE SOCIETY OF AMERICA (coord.), *Contact, Crossover, Continuity: Proceedings of the Fourth Biennial Symposium of the Textile Society of America, September 22-24, 1994*. Los Ángeles, 1995, pp. 195 y 198.

6 D. DEGL'INNOCENTI, J. BRIDGEMAN y Z. HENDON, *Woven splendour. Italian textiles from the Medici to the Modern Age*. Londres, 2004, p. 22.

7 E. RICCI, *Ricami italiani antichi e moderni*. Florencia, 1925, pp. 22-23.

8 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. 64.101.1384.

9 Musée du Louvre, París. Núm. de inv. 309; MR 253 (primer cuarto del siglo XIV).

artísticos, Florencia fue el principal centro del bordado durante el Renacimiento y ahí se conocen varios casos fructíferos entre pintores y bordadores, como las *Venti storiette della Vita di San Donato* dibujadas por Parri Spinelli (1387-1453) y bordadas por su hermana, según el testimonio Giorgio Vasari (1511-1574), por lo que es la primera mujer que aparece citada en la historia del bordado en Italia¹⁰; el tondo de *paliotto* con la *Coronación de la Virgen* (1459), atribuido a Paolo Schiavo (1397-1478)¹¹; las escenas del *Terno de San Juan* (1466-1488), diseñadas por Antonio Pollaiuolo (1429-1498) y bordadas por Paolo di Bartolomeo da Verona¹²; el capillo de la capa pluvial con el mismo tema de Schiavo, pero esta vez diseñado por Sandro Botticelli (1445-1510) entre 1490 y 1495¹³, además de los trabajos en Orvieto, Pietrasanta, Sibiu y Siena¹⁴; y el *Terno Passerini* (1500-1515), según los modelos de Raffaellino del Garbo (1466-1524) y Andrea del Sarto (1486-1531) del Museo diocesano di Cortona. También merece la pena mencionar el llamado *Terno Farnesio* (1590-1610), obra de Annibale Carracci (1560-1609) y bordado probablemente en el taller de Perin del Vaga o incluso por el propio bordador. El conjunto, compuesto actualmente por casulla y frontal de altar, fue solicitado por Eduardo Farnesio (1573-1626) para la ermita de Camaldoli (Poppi, Arezzo)¹⁵, pero actualmente se encuen-

tran en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia¹⁶.

Además del bordado erudito, el bordado popular también contribuyó a la difusión de modelos en el siglo XVI. Venecia fue la ciudad más prolífera en la edición de libros pensados “para mujeres” que, finalmente, llegaron a tener un alcance internacional. Obras como *Opera nuova che insegna alle donne a cusire, a racammare & a disegnar a ciascuno* (1527), de Giovanni Antonio Tagliente, u *Ornamento delle belle & virtuose donne* (1554), de Matteo Pagano, muestran los motivos más repetidos en el ámbito domésticos, que algunos de ellos tienen su correspondencia en las piezas de mayor riqueza.

Durante el Barroco, la capitalidad del arte del bordado pasó a Roma, como ocurrió en otras manifestaciones artísticas. En esta ciudad había un gran número de maestros bordadores que hacían las delicias del clero, pero también de los soberanos españoles, ingleses y franceses, para los que se tomaban como soporte los tejidos producidos en la misma ciudad. Los modelos decorativos romanos se difundían por toda Europa a través de grabados, como los de Filippo Passarini (1638-1698) y Peter Philipp Schor (1646-1715). Si bien, también en este periodo hay que volver a citar una publicación veneciana, *Nuovissimi Esemplari di Ricami* (1694), con modelos pensados para el bordado erudito, como sucedía con los citados grabados¹⁷. A la llegada de bordados, fácilmente transportables¹⁸,

10 E. RICCI, *Ricami italiani antichi e moderni*. Florencia, 1925, pp. 17-18.

11 The Cleveland Museum of Art. Núm. de inv. 1953.129.

12 Museo dell'Opera del Duomo, Florencia. Núm. de inv. del 302 al 328.

13 Museo Poldi Pezzoli, Milán. Núm. de inv. 0444.

14 C. BORGIOLI, “Tessuti e ricami. Progettualità ed esecuzione tra Medioevo e Rinascimento”, en A. DUCI (coord.), *Chirurgia della creazione. Mano e arti visive*, Pisa, 2011, p. 59.

15 M. CARMIGNANI, *Tessuti, ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milán, 2005, pp. 146-147.

16 Núm. de inv. 337 (casulla) y 655 (frontal de altar).

17 G. CANTELLI, “La cultura delle apparenze nella Sicilia centro-meridionale: il cenesimento dell'arte tessile in questo territorio e ragionament sopra ogni sorta di motivi decorativi”, en G. CANTELLI (coord.), *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia Centro-Meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina* (vol. I). Catania, 2000, p. 16.

18 M. J. FERREIRA, L. OLIVER, M. L. ROSATI y C. THÉPAUT-CABASSET, “Les textiles à la période moderne: circulation, échanges et mondialisation”. *Perspective. Actualité en histoire de l'art* n° 1 (2016), p. 28.

estampas y libros de modelos, habría que sumar los dibujos, que desgraciadamente rara vez se conservan¹⁹. Todas estas fuentes servían para difundir los diseños que, más tarde, serían imitados por los talleres locales de cada ciudad. No obstante, no todos adaptaban estos diseños del mismo modo, pues es importante tener en cuenta las posibles alteraciones aplicadas por creativos artífices o, por el contrario, bordadores menos duchos, y también las adaptaciones expresamente solicitadas por sus mecenas²⁰.

Como se adelantaba en el párrafo anterior, entre los principales receptores de tejidos y bordados italianos, así como del resto de formatos para la transmisión de modelos, estaba Francia, que desde la primera mitad del Seiscientos intentó imitar los *gros di Napoli*, los *rasi di Sicilia* o los terciopelos *alla moda di Firenze*²¹. La llegada de estos bienes continuó durante los primeros años del reinado de Luis XIV (1638-1715), cuando el producto italiano aún era el más deseado por la monarquía y la nobleza²². Sin embargo, a partir de la década de 1660, el ministro Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) puso todo su esfuerzo en convertir a Lyon en el nuevo foco productivo y comercial de la seda²³. Lo que el ministro buscaba era el aumento de la exportación y la reducción de la importación, con lo que eso suponía

para los talleres italianos²⁴. Tal es así que en 1665 el director del gremio de la seda de Lyon anunció a Colbert que ya estaban capacitados para producir tejidos de seda, oro y plata a la manera italiana²⁵.

Conforme pasaron los años, los franceses dejaron de demandar los textiles italianos y Lyon y otros centros manufactureros del país empezaron a abastecer todos los encargos del reino. Del mismo modo, progresivamente ganaron fama internacional y se inició su incursión en el comercio europeo²⁶. Este ascenso más allá de sus fronteras fue posible gracias al perfeccionamiento constante de los instrumentos y las técnicas, la expansión de una buena red de vendedores en las principales ciudades²⁷ y la creación incesante de modas con las que indirectamente obligaban a adquirir sus tejidos²⁸. Este panorama trajo un declive de los centros sederos italianos más importantes, con la inevitable disgregación en pequeños talleres y la disminución de su actividad²⁹.

El ascenso de la producción y la expansión comercial de los tejidos franceses continuó a lo largo del siglo XVIII, gracias a sus novedosos diseños y los avances en el telar³⁰.

19 J. L. SANTORO, "Il tessile europeo tra opulenza e clasicismo nella Sicilia centro-meridionale", en G. CANTELLI (coord.), *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia Centro-Meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina* (vol. I). Catania, 2000, p. 40.

20 M. CARMIGNANI, *Tessuti, ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milán, 2005, pp. 101-102.

21 *Ibidem*, p. 101."

22 G. MIGEON, *Manuel d'histoire de l'arte. Les arts du tissu*. París, 1909, p. 78.

23 J. P. JELMINI, C. CLERC-JUNIER y R. KAEHR, *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*. Neuchâtel, 1986, p. 37.

24 M. GINSBURG, *La historia de los textiles*. Madrid, 1993, s.p. (cap. 2. *Los albores de la Edad Moderna. 1550-1780*, p. 2).

25 J. P. JELMINI, C. CLERC-JUNIER y R. KAEHR, *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*. Neuchâtel, 1986, p. 37.

26 F. GALLOWAY y S. KERRY, *Late 18th & 19th Century Textiles*. Londres, 2007, p. 9.

27 M. CUOGHI COSTANTINI, *Il tessuto nell'età del Canova*. Milán, 1992, p. 15.

28 P. ARIZZOLI-CLÉMENTEL, *Le Musée des Tissus de Lyon*. París, 1990, p. 72.

29 B. DOMINICIS, "Tessuti per arredo nel Seicento", en A. RODOLFO y C. VOLPI (coords.), *Collana Dentro il Palazzo. Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco* (vol. I). Ciudad del Vaticano, 2014, p. 308.

30 J. HARRIS, *500 years of Textiles*. Londres, 1993, p. 180.

Si bien, no bastó con mantener el sistema italiano, caracterizado por la fabricación de tejidos de gran calidad, pues tuvieron que adaptarse a las demandas de las nuevas clases sociales. Por esa razón, también elaboraron telas de menor solidez y mayor ligereza, en las que se mezclaba la seda con otras fibras, como la lana, el algodón o el lino³¹.

A partir de mediados de siglo se produjeron algunos altibajos en esta industria en auge, pero en los primeros años del reinado de Luis XVI (1756-1793) se inició un nuevo periodo de prosperidad, palpable sobre todo entre 1776 y 1779. Sin embargo, otra fase de decrecimiento tuvo lugar en la década de 1780³², que se acentuó con la Revolución Francesa³³, cuando la producción cayó considerablemente³⁴, hasta que Napoleón Bonaparte (1769-1821) adoptó nuevas medidas para su revitalización y le dio un importante impulso³⁵. La actividad de las fábricas cesó en 1793 por falta de pedidos, aunque se reanudó en 1795, sobre todo por las demandas llegadas desde el extranjero³⁶.

Modelos franceses y referentes italianos

Aproximadamente entre 1695³⁷ y 1720³⁸ se pusieron de moda en Europa Occidental

los tejidos bizarros, decorados con formas extrañas, asimétricas y en movimiento, dispuestas sin lógica sobre el fondo, como si fuesen especies vegetales marinas, sepias, medusas y figuras dentadas con bordes afilados³⁹. Estos textiles se realizaban en damasco con tramas supletorias de plata y seda de muchos colores⁴⁰. El origen de estos motivos es discutido entre Lyon y Venecia. Por su marcado carácter orientalista, los autores franceses afirman que surgen en su país porque desde finales del siglo XVII mantenían un intenso comercio con China, a lo que hay que añadir que fueron los primeros en llamarlos “furias”, debido a su aspecto descontrolado⁴¹. Los autores italianos, por su parte, mantienen que Venecia era el principal puerto comercial con Oriente desde hacía siglos y que esos intercambios influyeron considerablemente en la producción veneciana⁴², además de proveerles de ricos tintes y dotarles de unos conocimientos técnicos desconocidos en Francia⁴³. Esta teoría queda reforzada con los propios tejidos conservados, pues basta con confrontar unos fragmentos chinos del

31 R. FRANCH BENAVENT, *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia, 1997, p. 20.

32 P. ARIZZOLI-CLEMENTEL y C. GASTINET-COURAL, *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIII^e s. (1730-1800)*. Lyon, 1988, p. 16.

33 M. CUOGHI COSTANTINI, *Il tessuto nell'età del Canova*. Milán, 1992, p. 18.

34 J. HARRIS, *500 years of Textiles*. Londres, 1993, p. 180.

35 H. DE MORANT, *Historia de las artes decorativas*. Madrid, 1980, pp. 425-426.

36 P. ARIZZOLI-CLÉMENTEL, *Le Musée des Tissus de Lyon*. París, 1990, p. 91.

37 J. P. JELMINI, C. CLERC-JUNIER y R. KAEHR, *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*. Neuchâtel, 1986, pp. 37-38.

38 P. THORNTON, *Baroque and rococo silks*. Londres, 1965, p. 100.

39 *Echi d'Oriente. Storie tessili tra Asia ed Europa nei tesori della Basilica di Gandino* (catálogo). Piacenza, 2014, p. 34.

40 D. DEGL'INNOCENTI, “«Vestimenta, vel inaurata, vel uro, argento intecta...»”, en *Bagliori di seta e oro. 350 anni di capolavori tessili della Diocesi di Prato* (catálogo). Prato, 2004, pp. 11-12.

41 J. P. JELMINI, C. CLERC-JUNIER y R. KAEHR, *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*. Neuchâtel, 1986, p. 38.

42 D. DAVANZO POLI y S. MORONATO, *Le stoffe dei veneziani*. Venecia, 1994, p. 81. D. DAVANZO POLI, “Ricami, merletti e tessuti”, en D. DAVANZO POLI y S. MORONATO (coords.), *Il Museo di Palazzo Mocenigo*. Milán, 1995, pp. 31-32.

43 D. DAVANZO POLI, “L'arte e il mestiere della tessitura a Venezia nei sec. XIII-XVIII”, en *I mestieri della moda a Venezia dal XIII al XVIII secolo* (catálogo). Venecia, 1988, p. 43.

siglo XVI⁴⁴ con otros italianos de la misma centuria y la siguiente⁴⁵, para darse cuenta de que existe una clara dependencia de los segundos con respecto a los primeros, que culmina evolutivamente en las furias del siglo XVIII.

En sintonía con esta hipótesis, cabe preguntarse si en el bordado italiano también hay elementos que adelanten los tejidos bizarros. Hans Christoph Ackermann cita dieciocho sillas en el castillo de Rosenborg de Copenhague con bordados en *petit point*, algunas de las cuales están fechadas en 1699 y tienen el monograma FE, con flores, escenas figurativas y motivos que cabría catalogar como bizarros⁴⁶. Los personajes que aparecen en estos asientos están vestidos a la manera oriental o a la francesa, lo que asegura que es una producción europea, aunque no se puede afirmar que son italianos. Lo que sí se puede advertir es que, entre finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, en los bordados realizados en Italia aparecen motivos decorativos poligonales irregulares en oro similares a las furias, como la casulla blanca de manufactura mesinesa de

Piazza Armerina (Enna)⁴⁷ y la capa pluvial de principios de siglo del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Figura 1)⁴⁸. Por otro lado, en los tejidos bizarros se repiten con bastante asiduidad unos bulbos con formas globosas colgantes que a veces terminan en picos, como si se tratase de una granada cerrada. Las granadas, por supuesto, son anteriores a los bordados italianos del siglo XVII y de hecho aparecen en multitud de tejidos renacentistas. Lo que sí es interesante es que también se ven en el bordado de estas fechas, como la casulla de la primera mitad del siglo XVIII del Palazzo Abatellis de Palermo, de manufactura siciliana⁴⁹. Bordados similares a estos ejemplos llegaron a la corte de Luis XIV en Versalles⁵⁰ y debieron ser una fuente inagotable de inspiración para los tejidos que estaban por venir.

Los tejidos bizarros introdujeron elementos reconocibles, entre ellos las flores, a partir de 1705⁵¹. Cinco años después, las furias disminuyeron su tamaño y las flores empezaron a tener todo el protagonismo, hasta que los elementos extraños se convirtieron en

44 Después de hacer un barrido en el catálogo virtual de The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, hemos seleccionado tres fragmentos con los siguientes núms. de inv.: 2011.221.16, 2011.221.28 y 2011.221.36.

45 Del siglo XVI hemos seleccionado otro fragmento del MET con el núm. de inv. 09.50.147. Del siglo XVII hemos escogido el núm. de inv. 3635 (siglo XVII) del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa (Barcelona) y una casulla de color verde de la iglesia de San Giacomo Maggiore de San Pier Niceto (Mesina), de la misma centuria que la anterior y de manufactura siciliana occidental.

46 H. C. ACKERMANN, *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. I Bizarre Seiden*. Berna, 2000, p. 41. El mismo autor atribuye varios tejidos “protobizarros” de la colección a manufacturas italianas, probablemente venecianas, y fecha los más antiguos en el tercer cuarto del siglo XVII, como es el caso de los núms. de inv. 4024 y 3093 (pp. 43-45).

47 J. L. SANTORO, “Il tessile europeo tra opulenza e classicismo nella Sicilia centro-meridionale”, en G. CANTELLI (coord.), *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia Centro-Meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina* (vol. I). Catania, 2000, pp. 41 y 50.

48 Núm. de inv. 1975.1.1810A,B.

49 Núm. de inv. 7863.

50 G. CANTELLI, “La cultura delle apparenze nella Sicilia centro-meridionale: il cenesimento dell'arte tessile in questo territorio e ragionament sopra ogni sorta di motivi decorativi”, en G. CANTELLI (coord.), *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia Centro-Meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina* (vol. I). Catania, 2000, p. 22.

51 R. ORSI LANDINI, “Seta per l'uomo di mondo. Esotismo e libertà: il rinnovamento del linguaggio tessile fra Sei e Settecento”, en R. ORSI LANDINI (coord.), *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*. Milán, 2006, p. 66.



Figura 1. BORDADOR ITALIANO. Capa pluvial (principios del siglo XVIII). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. 1975.1.1810A,B.”

meros soportes⁵². Hacia 1713 ya se puede hablar de un periodo de transición que continúa hasta el final de esta moda en 1720. Con el inicio de esta nueva década y hasta 1732 aproximadamente estuvieron vigentes los tejidos “de encaje” o *a dentelle*⁵³. Estos textiles recrean un encaje claro sobre un fondo más oscuro, como si se tratase de un trampantojo, en torno a un eje de simetría que los distribuye a un lado y a otro en sentido vertical, mientras añade flores, frutos o palmetas⁵⁴. De ese

modo, va y viene constantemente a la línea imaginada⁵⁵, siempre con un gran exotismo, gracias a flores como tulipanes, crisantemos, jazmines y otras especies orientales⁵⁶.

Las flores seminaturalistas de los tejidos bizarros y *a dentelle* fueron el germen de los textiles naturalistas, con flores de colores vibrantes y de gran tamaño que prácticamente ocultaban el fondo. Entre estos textiles predominan los de disposición asimétrica, pues rara vez la naturaleza se rige por la simetría⁵⁷. Sin embargo, también los va a ha-

52 P. THORNTON, *Baroque and rococo silks*. Londres, 1965, pp. 98-100.

53 N. ROTHSTEIN, *Silk designs of the eighteenth century*. Londres, 1990, p. 37.

54 J. P. JELMINI, C. CLERC-JUNIER y R. KAEHR, *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*. Neuchâtel, 1986, p. 38.

55 P. THORNTON, *Baroque and rococo silks*. Londres, 1965, p. 109.

56 R. BONITO FANELLI, *Five centuries of italian textiles: 1300-1800*. Prato, 1981, p. 261.

57 S. MORIBAYASHI, *Lyon, Musée Historique des Tissus*. Tokio, 1985, p. 41.

ber simétricos, como sucedía con los de encaje. En cualquiera de los casos, estuvieron muy influenciados por la pintura de flores⁵⁸ y los estudios de botánica⁵⁹, para así conseguir composiciones más veraces. La consecución de la tridimensionalidad, con la aplicación de distintas tonalidades de un mismo color para que los pétalos y las hojas simulasen una exposición al sol y sus respectivas sombras, fue fundamental para conseguir el ansiado naturalismo⁶⁰. Esto fue posible gracias a los avances ideados por Courtois en 1730⁶¹, mejorados por Jean Revel a partir de 1733, con la invención de la técnica del *points rentrés*⁶². Aquí también se prefirieron las flores orientales, como las peonias, pero sobre todo gustaban las más carnosas, como claveles y rosas, con resultados de volumetría que eran todo un alarde⁶³.

El referente más inmediato a todas estas flores labradas lo encontramos en los trabajos del bordador romano Federico Nave, que introdujo por primera vez los bordados de flores en la decoración de los ornamentos litúrgicos a principios del siglo XVII, con claras referencias a los repertorios botánicos y también a la pintura de flores⁶⁴. En este contexto es necesario citar a Jan Brueghel el Viejo (1568-1625), uno de los principales pintores de flores de este momento que influenció

a numerosos artistas durante su estancia en Roma, entre 1592 y 1594, como Caravaggio (1571-1610) o Andrea Scacciati (1642-1710), y, por supuesto, a bordadores como Nave.

El bordado al matiz o *ricamo a pittoresco* permitió que estas flores tuvieran exquisitas degradaciones de color y alcanzasen ese efecto de tridimensionalidad propio de la pintura, de tal manera que los pétalos y las hojas se conformaban a base de puntadas con hilos de diferentes colores o tonos de un mismo color. Cuanto más cortas eran estas puntadas, el naturalismo quedaba mejor resuelto y era más creíble. De ese modo, se producía un efecto de *sfumature* exactamente igual al de la pintura. Las flores eran de gran tamaño y apenas dejaban ver el fondo de la pieza⁶⁵, como más tarde ocurrió en los tejidos. También aquí se adelantaron las especies florales que luego se repitieron tanto en el siglo XVIII, como tulipanes, rosas, claveles, campanillas y otras flores silvestres⁶⁶. La diferencia fundamental entre ambas manifestaciones es la libertad con la que se mueve el hilo en el bordado, que permitió efectos muy difíciles de conseguir en el telar hasta la década de 1730, y la creación de volúmenes con los que se lograba un efecto

58 J. ANQUETIL, *La soie en Occident*. Paris, 1995, p. 83.

59 S. SALADRIGAS CHENG, "Diseños en el tiempo: florales (I)". *Datatèxtil* nº 5 (2001), p. 67. S. SALADRIGAS CHENG, "Diseños en el tiempo: florales (II)". *Datatèxtil* nº 6 (2001), p. 43.

60 M. KING y D. KING, *European textiles in the Keir Collection. 400 BC to 1800 AD*. Londres, 1990, p. 269.

61 P. THORNTON, *Baroque and rococo silks*. Londres, 1965, pp. 116-117.

62 H. DE MORANT, *Historia de las artes decorativas*. Madrid, 1980, p. 534.

63 *Vistiendo un jardín* (catálogo). Madrid, 2024, p. 34.

64 M. CARMIGNANI, *Tessuti, ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milán, 2005, p. 204.

65 G. CANTELLI, "La cultura delle apparenze nella Sicilia centro-meridionale: il cenesimento dell'arte tessile in questo territorio e ragionament sopra ogni sorta di motivi decorativi", en G. CANTELLI (coord.), *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia Centro-Meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina* (vol. I). Catania, 2000, pp. 16 y 22.

66 J. L. SANTORO, "Il tessile europeo tra opulenza e clasicismo nella Sicilia centro-meridionale", en G. CANTELLI (coord.), *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia Centro-Meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina* (vol. I). Catania, 2000, p. 42.

de orfebrería⁶⁷, enriquecidos con cuentas de plata, vidrio, coral y otros materiales⁶⁸.

Estampas y cuadernos con los modelos romanos se difundieron por toda la península itálica y Sicilia, hasta sustituir por completo los bordados de imaginería, por lo que quizás en estas flores había algún tipo de significado intrínseco. Los talleres profesionales y también los populares regentados por mujeres copiaron y reinterpretaron estos modelos. En la Toscana, Bolonia, Parma y Módena se encuentran amplios testimonios de la asimilación de los modelos de Nave. En Nápoles se creó un estilo de marcada identidad local, basado en la aportación de nuevas formas florales, pájaros de muchos colores, ramas ondulantes y caracoles⁶⁹, como se puede apreciar en unos *paliotti* de manufactura napolitana de la segunda mitad del siglo XVII conservados, uno de ellos, en la Iglesia del Gesù (Casa professa) de Palermo, y otros cuatro en el Palazzo Abatellis de la misma ciudad⁷⁰. Precisamente en Sicilia, sobre todo en su capital y en Mesina, la producción de bordados de flores también fue de gran maestría⁷¹. En la capital de la región

merece la pena detenerse en el terno procedente del convento de Santa Cita⁷², realizado en 1674 en el taller Giacinto Donato de Ascoli Piceno, ya que evidencia de forma genuina la influencia del contexto romano en el resto de ciudades, al tratarse de un conjunto atribuido a Scacciati⁷³ y contener en el faldón de sus dalmáticas sendos bodegones con racimos de uvas, melocotones, peras e higos que recuerdan a la *Canestra di frutta* (Ca. 1597-1600) de Cavaraggio⁷⁴.

Entre los motivos que se añadieron en los tejidos bizarros a partir de 1705 también estaban las arquitecturas en perspectiva⁷⁵, como el tejido de 1708 de probable manufactura lionesa conservado en Abegg-Stiftung de Riggisberg (Berna)⁷⁶. Los tejidos naturalistas, por su parte, también se entremezclaron con estructuras arquitectónicas dispuestas en perspectiva⁷⁷, algunas con una imagen más escenográfica, como un fragmento fechado entre 1735 y 1745 en la misma institución, también de manufactura lionesa⁷⁸, siempre de menor tamaño que las gigantes flores. En ambos escenarios ocurre lo mismo que con las flores, que la libertad manufacturera del bordado permitió llegar antes a las soluciones en perspectiva de lo que más tarde lo hizo el telar.

El bordado de arquitectura en Italia pasó por diferentes fases a lo largo de la Edad

67 E. RICCI, *Ricami italiani antichi e moderni*. Florencia, 1925, p. 50

68 G. CANTELLI, “La cultura delle apparenze nella Sicilia centro-meridionale: il cenesimento dell’arte tessile in questo territorio e ragionament sopra ogni sorta di motivi decorativi”, en G. CANTELLI (coord.), *Magnificenza nell’arte tessile della Sicilia Centro-Meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina* (vol. I). Catania, 2000, p. 16.

69 M. CARMIGNANI, *Tessuti, ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milán, 2005, pp. 103 y 204.

70 Los de la Galleria Regionale della Sicilia tienen núm. de inv. 8317, 8318, 8319 y 8320. E. D’AMICO DEL ROSSO, *I paramenti sacri*. Palermo, 1997, pp. 34-35.

71 J. L. SANTORO, “Il tessile europeo tra opulenza e clasicismo nella Sicilia centro-meridionale”, en G. CANTELLI (coord.), *Magnificenza nell’arte tessile della Sicilia Centro-Meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina* (vol. I). Catania, 2000, p. 45.

72 Galleria Regionale della Sicilia, Palermo. Núm. de inv. 7844.

73 E. D’AMICO DEL ROSSO, *I paramenti sacri*. Palermo, 1997, pp. 54-57.

74 Pinacoteca Ambrosiana, Milán. Núm. de inv. 151.

75 R. ORSI LANDINI, “Seta per l’uomo di mondo. Esotismo e libertà: il rinnovamento del linguaggio tessile fra Sei e Settecento”, en R. ORSI LANDINI (coord.), *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*. Milán, 2006, p. 66.

76 Núm. de inv. 254.

77 S. MORIBAYASHI, *Lyon, Musée Historique des Tissus*. Tokio, 1985, p. 41.

78 Núm. de inv. 4989a-c.

Moderna y con los numerosos intercambios artísticos influiría en la incorporación de estos motivos en los tejidos labrados de la primera mitad del siglo XVIII. En el siglo XV existe una gran descompensación entre las cenefas con capillas u hornacinas de los ornamentos litúrgicos y los espacios de mayor formato, donde se dejan ver con más acierto los avances pictóricos, especialmente en aquellos diseñados por pintores. Como ejemplo del primer tipo valdría la casulla italiana del segundo cuarto del Quattrocento conservada en el Museo Victoria and Albert de Londres⁷⁹, mientras que del segundo se puede atender al *Nacimiento de Juan el Bautista* (1460-1480) atribuido al pintor Benozzo Gozzoli (Ca. 1421-1497), donde el efecto entre arquitectura en perspectiva cónica y el pavimento y la techumbre en cuadrícula ya está más perfeccionado que en los bordados anteriores (Figura 2)⁸⁰. La falta de pericia de algunos bordados no solo se explica por el tamaño del soporte, sino que seguramente también se deba a que son obras realizadas en talleres más alejados del foco florentino, o con escenas o imágenes descriptivas que no han sido diseñadas por pintores al tanto de lo descrito por Leon Battista Alberti (1404-1472) en su tratado *De pictura* (1435).

Las escenografías teatrales son una muestra perfecta de cómo se hacía uso del pavimento cuadriculado y la arquitectura de mayor a menor tamaño para aportar profundidad a las escenas. Las vistas arquitectónicas que Sebastiano Serlio (1475-c. 1554) incluye en *Il secondo libro d'Architettura* (1545), dedicado a la perspectiva y la escenografía, tendría una gran difusión a partir de entonces. Los grabados y los dibujos de estas escenografías fueron un referente fundamental para los *paliotti* bordados a partir del siglo XVII en Sicilia, cuya decoración principal

se basa en edificios dispuestos en perspectiva a un lado y a otro, o arcos que dejan ver profundos jardines en su interior. Estos espacios se acompañaban de flores naturalistas, en muchas ocasiones dentro de jarrones que se sitúan en los vanos de las construcciones, y de fuentes con cascadas de agua hechas de plata, como sucede en el *paliotto* procedente de la iglesia de Sant'Ignazio all'Olivella de Palermo, datado en la primera mitad del siglo XVII⁸¹. La riqueza de estas piezas se multiplicaba con abalorios de otros materiales, entre los que destacaba el coral⁸², como no podía ser de otro modo, como sucede en la pieza palermitana recién citada.

En Palermo fue decisiva la presencia de Jan Brueghel el Joven (1601-1678), junto a su amigo Anton van Dyck (1599-1641), como se aprecia en las vistas de gusto flamenco conservadas en la ciudad⁸³. En Mesina, por su parte, repercutió la llegada en 1660 del arquitecto Guarino Guarini (1624-1683)⁸⁴. A este centro productor corresponden tres *paliotti* de la iglesia palermitana de San Giuseppe dei Teatini posteriores a la llegada de Guarini a la isla. En el que probablemente sea el más antiguo su arquitectura es más clasicista, mientras que los otros dos, uno de finales de la centuria y otro entre esta fecha y principios del siglo XVIII, se reconocen unas

81 E. D'AMICO DEL ROSSO, *I paramenti sacri*. Palermo, 1997, pp. 52-53.

82 J. L. SANTORO, "Il tessile europeo tra opulenza e classicismo nella Sicilia centro-meridionale", en G. CANTELLI (coord.), *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia Centro-Meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina* (vol. I). Catania, 2000, p. 45.

83 G. CANTELLI, "La cultura delle apparenze nella Sicilia centro-meridionale: il cenesimento dell'arte tessile in questo territorio e ragionament sopra ogni sorta di motivi decorativi", en G. CANTELLI (coord.), *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia Centro-Meridionale. Ricami, sete e broccati delle Diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina* (vol. I). Catania, 2000, p. 19.

84 M. CARMIGNANI, *Tessuti, ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milán, 2005, p. 102.

79 Núm. de inv. 4216-1857.

80 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. 64.101.1381.



Figura 2. BENOZZO GOZZOLI (ATRIB.) Y BORDADOR ITALIANO. Nacimiento de Juan el Bautista (1460-1480). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. 64.101.1381.

fórmulas más barrocas con clara influencia de la fachada que Guarini diseñó para la iglesia de la Santissima Annunziata de Mesina. En estos dos aparecen los habituales jarrones con flores, mientras que en el primero centra la composición la repetida fuente, y todos ellos están ricamente decorados con coral.

Después de los tejidos naturalistas, a partir de los años cuarenta surgieron en Francia los tejidos rococós, que se caracterizaron por el uso de colores pasteles y la reducción de las flores⁸⁵, dispuestas individualmente y en ramilletes, algunos colocados en cestos o jarrones⁸⁶, que ya habían aparecido en los tejidos bizarros y naturalistas cuando incorporaron

los motivos arquitectónicos. Las flores estaban unidas por tallos, guirnaldas o cintas de raso, que seguían un movimiento serpenteante ascendente, y que podían estar acompañadas de encajes, peleterías, plumas u otros elementos de gusto rococó⁸⁷. Estos modelos evolucionaron en la siguiente década, entre 1752 y 1753, cuando los tallos se volvieron más cortos, se eliminaron hojas adicionales, se intensificó el uso de la plata y se añadieron fondos con texturas. A partir de los años sesenta surgieron los meandros, que serían una fase final de los tejidos rococó en los que unas líneas sinuosas de grosor variable adquirieron más importancia que el propio adorno floral, que no deja de estar presente. En algunos casos el movimiento se volvió tan sinuoso que el meandro parece encontrarse de nuevo al dar tantas vueltas, sobre todo en los asimétricos, aunque también

85 C. BROWNE (intro.), *Silk designs of the Eighteenth century from the Victoria and Albert Museum*, London. Londres, 1996, p. 8.

86 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII". *Imafronte* nº 12-13 (1996-1997), p. 282.

87 S. SALADRIGAS CHENG, "Diseños en el tiempo: florales (II)". *Datatèxtil* nº 6 (2001), p. 44.

los hay simétricos. En los años setenta se produjo una reducción progresiva del tamaño de las flores y los meandros se contrajeron y perdieron su vigor⁸⁸, aunque estos tejidos continuaron hasta 1789⁸⁹.

La presencia de los jarrones florales hay que relacionarla con el *vaso fiorito*, una decoración que surge a finales del siglo XV en Italia en el que un ramo de frondosa vegetación simétrica, con flores, frutos, volutas y roleos, se abre a un lado y a otro y parece querer volver a los pies de la vasija⁹⁰. No obstante, en los tejidos rococós y de meandros ese elemento es puntual, pues lo verdaderamente importante son los tallos, las cintas o las guirnalda serpenteantes y eso se reconoce en las franjas bordadas italianas que sirven de orla, presentes desde el siglo XVI. Las hay más simples, con tallos ondulantes acompañados de hojas, flores y frutos, y más complejas, con guirnalda muy recargada e, incluso, motivos figurativos⁹¹. Estas franjas aparecen tanto en el bordado erudito como en el popular, por eso también se incluyen en los citados libros de Giovanni Antonio Tagliente y Matteo Pagano. Ya sea de un modo u otro, lo que está claro es que los tejedores y diseñadores franceses del siglo XVIII fueron conocedores de este tipo de decoración.

En la década de 1760 los tejidos rococós simplificaron las composiciones y los tallos se volvieron más largos, finos y enredados, con pequeñas flores en su discurrir, sobre fondos claros o blancos y desprovistos de

todo adorno superfluo⁹². Esta esquematización en los tallos, que siguieron siendo sinuosos, recuerda al cambio que se produjo en los bordados de flores italianos en la segunda mitad del siglo XVII, cuando se desequilibró el eje vertical para acabar con las rígidas composiciones y proponer, a finales de la centuria, estructuras sinuosas, como en el terno siciliano de procedencia desconocida conservado en Palazzo Abatellis de Palermo⁹³; o retorcidas en roleos, como la capa pluvial del Museo Diocesano de la misma ciudad, aunque todavía marcada por la simetría⁹⁴. La *Casulla del obispo Giovanni Roano* (hacia 1692), expuesta en el Museo del Duomo di Monreale, también de manufactura siciliana, es un caso mixto, pues sigue una fórmula serpenteante ascendente con tres calles, pero en ocasiones enmarca sus exquisitas flores naturalistas con roleos.

Antes de los bordados naturalistas ya aparecen tallos más tortuosos, largos y finos en los grutescos *a candelieri*. Aunque la presencia de estos motivos verticales en cenefas de casullas y caídas de capas pluviales se multiplican en la segunda mitad del siglo XVI, la simplificación y el enredo en su desarrollo se produce en el siglo XVII⁹⁵. Tal es el caso del delicado terno compuesto por capa pluvial, casulla, dos dalmáticas, dos estolas y tres manípulos de manufactura toscana, procedente de la iglesia de San Francisco de Asís de Palermo⁹⁶. En los dos primeros ornamen-

88 P. THORNTON, *Baroque and rococo silks*. Londres, 1965, pp. 125-130.

89 N. ROTHSTEIN, *The Victoria & Albert Museum's Textiles collection. Woven textile design in Britain from 1750 to 1850*. Londres, 1994, pp. 7-9.

90 R. BONITO FANELLI, *Five centuries of italian textiles: 1300-1800*. Prato, 1981, p. 111.

91 Cuatro ejemplos de The Metropolitan Museum of Art de Nueva York son los núms. de inv. 33.90.10, 09.50.3157, 08.180.662 y 12.9.1, todos ellos bordados italianos del siglo XVII.

92 I. AMARO MARTOS, *Tejidos de seda labrados en el siglo XVIII. Tesoros de la diócesis de Jaén*. Jaén, 2022, p. 170.

93 Núm. de inv. 7862 (casulla, capa pluvial, dos dalmáticas, tres estolas y dos manípulos).

94 M. VITELLA, "I tessili nel Museo Diocesano di Palermo", en M. C. DI NATALE (coord.), *Arti Decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo, dal museo alla città*. Palermo, 1999, pp. 126-127.

95 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI-XIX*. Murcia, 1999, pp. 194-195.

96 Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, Palermo. Núm. de inv. 7845.

tos es donde mejor se aprecia ese trazo vegetal curvo y refinado que tanto parece inspirar el gusto rococó de los años sesenta del siglo XVIII, que además incluye lazos, que fueron un recurso muy popular en el siglo XVII y principios de la siguiente centuria⁹⁷, y que tan imprescindibles fueron en los tejidos franceses. Otra casulla, también de taller toscano y de la misma centuria, se conserva junto al conjunto anterior y tiene las mismas características, aunque en este caso tiene fondo con decoración de plata⁹⁸. Por supuesto, no se desechan los ornamentos bordados con coral, como la casulla blanca de 1704 de manufactura siciliana perteneciente a la colección de The Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Figura 3)⁹⁹.

En la década de los sesenta del siglo XVIII también se dieron en Francia unos tejidos marcados por una red más o menos regular con flores o ramilletes en su interior¹⁰⁰. Estos textiles fueron una moda breve, pues para los años ochenta ya no eran muy prodigados. Los hay con las líneas serpenteantes, lo que los hace más rococós, y con ellas absolutamente rectas, lo que podría encuadrarse dentro del neoclasicismo. El *vaso fiorito* al que antes se ha hecho referencia, que también podría ser un triunfo vegetal sujeto por una abrazadera o una flor, solía disponerse dentro de una red romboidal, de medio o gran formato¹⁰¹, definida como *a rete*

*di maglie*¹⁰², que también cabría la posibilidad de que tuviera aspecto vegetal y estuviese enlazada por abrazaderas, a veces en forma de corona¹⁰³. Las retículas de líneas rectas, con o sin flores en su interior y no necesariamente en ramo, se repiten en los tratados de Giovanni Antonio Tagliente y Matteo Pagano, por lo que son más abundantes en el bordado popular¹⁰⁴. En cambio, en el bordado erudito no son muy habituales, salvo casos puntuales como el fragmento con bordado de aplicación de manufactura florentina de finales del siglo XVI del Museo del Tessuto de Prato¹⁰⁵.

Con un mismo arranque cronológico que las retículas francesas, pero presentes hasta finales de la centuria, solo quedaba limitar la decoración con flores de forma individual o en ramillete, a veces sustituidas por lunares, hojas o cualquier otro motivo de pequeño formato, dispuestos al tresbolillo sobre el fondo¹⁰⁶. Esta fórmula de organizar las flores probablemente sea la más antigua, aunque en Francia se conocería gracias a los tejidos con motivos *isolati* (aislados), que cumplían el mismo patrón¹⁰⁷, producidos por

97 R. CIVILETTO, “Preziosi ricami nella collezione tessile del Museo Diocesano di Palermo”, en M. C. DI NATALE, *Arti Decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo, dal museo alla città*. Palermo, 1999, p. 147.

98 Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, Palermo. Núm. de inv. 8323.

99 Núm. de inv. 2009.300.2984a–c.

100 R. BONITO FANELLI, *Five centuries of italian textiles: 1300-1800*. Prato, 1981, p. 286.

101 D. DEGL'INNOCENTI y M. ZUPO, *Seta ad arte. Storia e tecniche dell'eccellenza toscana*. Florencia, 2010, pp. 55-57.

102 M. VITELLA, “I tessili nel Museo Diocesano di Palermo”, en M.C. Di Natale (coord.), *Arti Decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo, dal museo alla città*. Palermo, 1999, p. 126.

103 T. BOCCHERINI y P. MARAVELLI, *Atlante di storia del tessuto. Itinerario nell'arte tessile dall'antichità al Déco*. Florencia, 1995, pp. 59-60.

104 Un ejemplo sería: anónimo italiano, Paño bordado, hacia 1550. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. 79.1.77.

105 Como no aparece el número de inventario, incluimos la descripción que hace el museo: *Frammento di tessuto ricamato, manifattura fiorentina, sec. XVI fine. Raso ricamato in applicazione; seta, teletta d'oro e d'argento, oro filato, canutiglia d'argento*.

106 I. AMARO MARTOS, “El patrimonio textil del monasterio de la Concepción franciscana de Jaén”, en M. PELÁEZ DEL ROSAL (ed.), *El mundo del Barroco y el Franciscanismo*. Baeza, 2017, p. 48.

107 T. BOCCHERINI y P. MARAVELLI, *Atlante di storia del tessuto. Itinerario nell'arte tessile dall'antichità al Déco*. Florencia, 1995, p. 74.



Figura 3. BORDADOR SICILIANO. Casulla (1704). The Metropolitan Museum of Art, New York. Núm. de inv. 2009.300.2984a-c.

los tejedores y bordadores florentinos desde el siglo XV¹⁰⁸. Estos podían tener forma de flores, triunfos vegetales, flores de lis, palmetas, hojas, etc., siendo los más repetidos los florales, como sucede en el almohadón de Los Angeles County Museum of Art, datado hacia 1550¹⁰⁹. En la segunda mitad del siglo XVI y principalmente en el siglo XVII fueron más comunes las ramas rotas (*a mazze*), barras o motivos en forma de “S” en sentido diagonal, con los que también se crearon retículas. En esta ocasión, se disponían aislados y siempre en pequeño formato¹¹⁰, como el fragmento azul bordado en oro del Metropolitan Museum¹¹¹.

Conclusiones

Los tejidos franceses del siglo XVIII guardan gran similitud con el bordado italiano de los siglos XV al XVII, algo que no es de extrañar debido a los numerosos envíos comerciales y diplomáticos de este género durante el Renacimiento y el Barroco. Además de la llegada de textiles, fácilmente transportables, también exportaron libros, estampas y dibujos que fueron bien recibidos para imitar los trabajos italianos. El arribo de piezas bordadas y modelos a Francia trajo consigo la asimilación de los motivos decorativos

italianos, pero su incorporación a los tejidos labrados no fue una tarea fácil. Como se ha repetido a lo largo de este trabajo, el bordado es una técnica mucho más libre, que requiere menos preparación que la tejeduría y que luego puede variar a medida que avanza, cosa que no ocurre en los textiles labrados, que constantemente repiten los mismos motivos. Entre los logros de los bordados italianos asimilados por los tejidos franceses merece la pena subrayar la tridimensionalidad, con la utilización de hilos de varios tonos de un mismo color para construir figuras y elementos veraces. La invención de la técnica del *points rentrés*, que tanta difusión tuvo a lo largo del siglo XVIII, fue fundamental para que los efectos pictóricos conseguidos mediante aguja e hilo también se incorporasen al telar. Este logro realmente surge primero en la pintura, después fue adaptado al bordado y, finalmente, al tejido, lo mismo que la perspectiva, que también fue difícil de incorporar a la tejeduría. En cuanto a los motivos decorativos, no todo el mérito es de los talleres italianos, pues es justo aclarar que gran parte de los modelos surgidos en Italia también beben de los tejidos orientales que llegaron a este territorio durante la Edad Media, algunos de ellos fabricados en las manufacturas andalusíes.

108 J. ANQUETIL, *La soie en Occident*. Paris, 1995, p. 48.

109 Núm. de inv. M.88.127.2.

110 R. BONITO FANELLI, *Five centuries of italian textiles: 1300-1800*. Prato, 1981, p. 163. *Vision de la Toscane* (catálogo). Milán, 1983, p. 14.

111 Núm. de inv. 36.90.1468.

Escudos bordados: Heráldica y Promoción en el arte navarro

Embroidered shield: Heraldry and Promotion in Navarrese art

ALICIA ANDUEZA PÉREZ

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

RESUMEN

Este análisis pretende acercarse al panorama del bordado navarro desde una nueva perspectiva: la de la heráldica y su papel como símbolo de promoción a lo largo de los siglos. A través de datos documentales y de obras conservadas, se dejará constancia de la importancia que tanto los escudos personales como institucionales o territoriales, tuvieron como elemento parlante de poder, dignidad y mecenazgo.

PALABRAS CLAVE

Escudo; Heráldica; Navarra; Obispo; Promoción

ABSTRACT

This analysis intends to approach the panorama of the Navarrese embroidery from a new perspective: the heraldry and its role as symbol of promotion over the centuries. Through documentary data and preserved works, proof of the importance that both personal and institutional or territorial shields had, will be left, as speaking elements of power, dignity and patronage.

KEYWORDS

Bishop; Heraldry; Navarre; Promotion; Shield

Introducción

El panorama general y el desarrollo del bordado erudito en Navarra ha sido establecido y estudiado desde el siglo XVI, momento en el que, tras el comienzo de las manifestaciones artísticas que se dieron bajo la influencia riojana y aragonesa, se inició la actividad del taller de Pamplona, centro desde el cual se nutrió de obras al resto del territorio navarro durante más de un siglo. En el Setecientos, al igual que se documenta en otros lugares de España, el oficio decayó y se miró a otros focos peninsulares y europeos a la hora de hacerse con obras de entidad. Asimismo, las obras, tanto las que conocemos sólo por la documentación como los ejemplares que han llegado hasta nuestros días, han sido en su mayoría también catalogadas y analizadas, especialmente los ornamentos litúrgicos, ya que respecto a lo que ocurre con las denominadas *obras de corte*, en referencia al bordado civil y en sintonía con lo que se da también a

nivel general, son las que en mayor número se han conservado¹.

Por otro lado, en la década de los 80 del siglo pasado, el gran experto heraldista don Faustino Menéndez Pidal, hablaba del doble fin, tanto utilitario como de ornamentación, de los escudos de armas, llamando la atención sobre el importante papel que las artes textiles tuvieron durante la Edad Media en la configuración de las representaciones heráldicas². En los 90, el referido Menéndez Pidal junto con Martínez de Aguirre estudiaron los emblemas heráldicos en el arte medieval navarro³ y, también dentro de época medieval, han sido varios los acercamientos al estudio de tejidos en los que se han analizado el papel de los motivos heráldicos⁴.

El almohadón que forma parte de las vestiduras pontificales del arzobispo navarro don Rodrigo Ximénez de Rada⁵; la casulla tejida del arzobispo de Toledo don Sancho de Aragón, de la catedral de Toledo⁶; o el espléndido ajuar funerario del infante don Fernando de la Cerda que constituye un punto clave en el estudio de este tema, son algunos ejemplos representativos de la relación que las artes textiles y la heráldica tuvieron durante

la Edad Media⁷. El referido Menéndez Pidal hacía hincapié en esta vinculación ya que la técnica y los materiales empleados influyen en el diseño heráldico que se acomoda en ellos y en este sentido, debido a su técnica, a su fácil transporte, a su amplia producción y su consecuente difusión, los tejidos y bordados tuvieron un papel fundamental. La repetición y el aumento relativo del tamaño de los motivos heráldicos con intenciones ornamentales son consustanciales a los tejidos antes señalados y a otros de las mismas características a nivel europeo, de ahí la relación que se ha establecido con los *opus anglicanum*, adornados frecuentemente con armerías, y otras manufacturas textiles de la época⁸.

Es preciso tener en cuenta que, dentro de la cultura visual de la época y en un mundo mayormente iletrado, los escudos de armas eran un símbolo visual que proporcionaba datos e información, algo que, guardando las necesarias distancias, podemos relacionar con nuestra civilización actual, donde lo audiovisual, los logotipos o las marcas configuran una sociedad marcada por el predominio de la imagen. Desde la Edad Media y durante los siglos posteriores, los escudos de armas nos hablan de una persona, linaje o territorio, pero no como un signo únicamente diferenciador sino indicándonos una relación de posesión, con sus matices de patronato o donación. Además de manifestar pertenencia, pueden dejar memoria personal de una buena obra con el fin de contribuir a la salvación. Su importancia como signo de propiedad o medio para conseguir beneficios espirituales, no está reñido con la propaganda

1 A. ANDUEZA PÉREZ, *El arte al servicio del esplendor de la liturgia: el bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII*. Pamplona, 2007.

2 F. MENÉNDEZ PIDAL, "La heráldica en las artes decorativas del medievo". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* n° 39 (1984), pp. 63-82.

3 F. MENÉNDEZ PIDAL y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*. Pamplona, 1996.

4 Véase C. PARTEARROYO LACABA, "Bordados heráldicos medievales". *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía* n° 8, 2 (2004), pp. 861-884; y F. MENÉNDEZ PIDAL, "Estudio heráldico de almohadón (Vestiduras pontificales del Arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada)". *Príncipe de Viana* n° 241 (2007), pp. 681-701.

5 M. S. MANTILLA DE LOS RÍOS Y ROJAS (coord.), *Vestiduras pontificales del Arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada, S. XIII*. Madrid, 1995.

6 C. PARTEARROYO LACABA, ob. cit., p. 868.

7 VV.AA., *Vestiduras ricas: el Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid, 2005, pp. 157-165.

8 Menéndez Pidal hace referencia a las estolas y manípulos que se conservan en el Victoria and Albert Museum y a otras parecidas que se atesoran en el Musée Historique des Tissus de Lyon; F. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "Estudio heráldico..." ob. cit., p. 692.

como manifestación de la dignidad, afirmación social y riqueza del propietario. Vemos, por tanto, que el uso de emblemas o escudos heráldicos dentro de las obras artísticas y, en el caso de los bordados o textiles, no persiguió un único fin, sino que todos ellos pueden estar presentes a la vez en la pieza⁹.

En el tema de las artes textiles, la relación con los motivos heráldicos va más allá ya que, como se ve en los ejemplos citados de obras medievales, el tejido ofrece un campo y unos esquemas adecuados para la exhibición emblemática y, por otro lado, esta aporta una riqueza cromática y ornamental al textil con indiferencia del significado que lleva incorporado. Además, su función decorativa se adecúa perfectamente al carácter suntuario de las vestiduras, ya sean estas de carácter civil o religioso¹⁰.

Por último y desde el punto de vista del estudio del investigador, esta ornamentación heráldica nos puede dar indicaciones muy útiles sobre la procedencia y cronología de la pieza. Ciertamente es que resulta habitual en este campo de estudio que cuando se conserva la pieza no lo hace la documentación correspondiente o, al revés, que contando con los datos documentales sobre una obra esta no se halla conservado. Lo mismo sucede con los escudos de armas en los que, en ocasiones, al no contar con otras indicaciones complementarias, puede resultar difícil su identificación, lo cual no es óbice para resaltar el valor de los emblemas heráldicos como fuente para el estudio de la Historia del Arte.

Asentadas las cuestiones generales y establecido someramente el panorama previo, nuestra pretensión en este estudio es

acercarnos al arte del bordado desde el papel que la heráldica tuvo como motivo decorativo y a la vez identificador por medio del análisis de los ejemplares que se atesoran en los templos e instituciones navarras, varios de ellos inéditos y no estudiados hasta el día de hoy. El objetivo no es realizar un análisis heráldico minucioso de los escudos bordados que vamos a estudiar, sino verlos desde la doble perspectiva indicada: desde su función en el desarrollo decorativo de las labores bordadas y desde su importancia como atributo de poder, propaganda, pertenencia y memoria personal en relación con el mecenazgo y promoción de obras en Navarra, especialmente durante los siglos de la Edad Moderna.

Para ello, nos dedicaremos en primer lugar a los escudos personales que nos hablan de la donación o patronato de obras textiles por parte de algunos personajes relevantes de la Navarra de estas centurias, para después continuar con el estudio de los escudos territoriales e institucionales, dividiendo estos en los testimonios bordados relacionados con la parroquia o el burgo, los ayuntamientos y municipios - con el caso más significativo que es el patronato ejercido por el ayuntamiento de Pamplona -; las piezas que portan el escudo de Navarra y, por último, el único ejemplar conocido hasta ahora que recoge el escudo de la monarquía hispánica.

Escudos personales: los emblemas heráldicos como signo de grandeza y dignidad

Dentro del panorama general de la promoción del arte en Navarra, fueron varios los protagonistas que encargaron o financiaron obras bordadas, siendo estas casi exclusivamente obras de carácter religioso, es decir, ornamentos litúrgicos. Las más altas clases sociales, tanto religiosas como civiles, intervinieron en su promoción, encontrando entre ellos a obispos, deanes, canónigos, nobles, hombres de negocios o personajes de la

9 F. MENÉNDEZ PIDAL y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Emblemas...* ob.cit., pp. 22, 24 y 27.

10 F. GARCÍA GARCÍA, "Vestiduras emblemáticas: heráldica y divisas en la indumentaria bajomedieval (una aproximación)". *Diseño de moda: Teoría e historia de la indumentaria (Ejemplar dedicado a: Indumentaria y estética en la Edad Media: precedentes para la moda contemporánea)* n° 1 (2015), p. 123.

administración civil del antiguo reino. Especialmente destacado fue el papel que jugaron los navarros ausentes que formaron parte de la denominada, en palabras de Caro Baroja, “*Hora Navarra del siglo XVIII*”¹¹. Todos ellos con sus regalos o donaciones manifestaron su devoción, religiosidad y poder, ya que el poder, al menos en la Edad Moderna, para ser tal tenía que visualizarse y mostrarse.

Como nos informan ciertos datos documentales y algunas de las obras conservadas, los ornamentos portaron en ocasiones las armas del donante en las partes más visibles de la pieza, actuando como espejo parlante de dignidad y prestigio, además de como recordatorio perpetuo de su memoria. Entre los conjuntos y prendas litúrgicas que no han llegado hasta nuestros días y de los que tenemos constancia documental, destacan las donaciones realizadas por los obispos de Pamplona a la catedral de la ciudad y por los deanes de la entonces colegial de Tudela a su sede. Buen ejemplo de ello debió ser un terno, conocido en los inventarios de la catedral de Pamplona como el de “*los Reyes*” y que, fruto del patrocinio del cardenal Alejandro Cesarini, obispo de Pamplona de 1520 a 1538, portaba sus armas bordadas¹²; o

el regalo que el deán don Francisco Cabañas (1500-1507) realizó a la colegial tudelana de un terno, cuya tela de brocado envió desde Roma, y que exhibía en todas las prendas sus correspondientes armas personales¹³.

Los datos no sólo se circunscriben a obispos y deanes sino que otros personajes del clero y de otros ámbitos quisieron dejar constancia de sus donaciones al incluir en las mismas sus armas personales, como es el caso de fray Juan López de Eulate que, a comienzos del XVI dejó a la parroquia San Miguel de Estella, un conjunto de paño negro con las armas de los Eulate; o ya en el siglo XVII, el importante legado de ornamentos que, junto a varias piezas de plata, llegó a la colegial de Tudela de la mano de don Diego de San Juan, hijo de Tudela y residente en Madrid, y entre los que destacaba un terno de damasco blanco con sus armas bordadas¹⁴.

En cuanto a noticias relativas al encargo de obras de carácter civil y en este apartado de escudos personales, sólo contamos con un dato documental, el relativo a la hechura en 1571 de siete reposteros con las armas del entonces regente del Consejo Real, Antonio Vaca, que realizó el bordador Santos

11 Véase J. CARO BAROJA, *La hora navarra del siglo XVIII (Personas, familias, negocios e ideas)*. Pamplona, 1969.

12 A. ANDUEZA PÉREZ, “El patrimonio textil desaparecido a la luz de los inventarios de sacristía”. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Estudios sobre la Catedral de Pamplona in memoriam Jesús M^a Omeñaca* n^o 1 (2006), p. 156. Consta, asimismo, que entre los bienes de otro obispo de Pamplona, don Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal (1561-1573), destacaba en 1558 una casulla bordada “*al romano*” que portaba sus armas; y que a la sacristía catedralicia llegó una casulla perteneciente al también obispo don Francisco de Añoa y Busto (1735-1742) “*cuí las armas están también bordadas en la parte posterior*”. También a la misma catedral regaló el arcediano de cámara, don Pedro Solchaga, fallecido en 1572, un palio de tela de oro que portaba “*las armas de los Solchagas*”; A. ANDUEZA PÉREZ, *El arte al servicio...* ob. cit., pp. 154-156 y 161.

13 Además, el deán don Pedro Ximénez (1564-1589) dejó en su testamento varios ornamentos, uno de los cuales aparece recogido en un inventario de 1590 como “*un terno rico de terciopelo negro entero con sus armas y capa*”; y en el siglo XVII, sobresalen las donaciones del deán don Miguel de Santafé y Azpilicueta (...-1612) que donó un terno de damasco turquesado y blanco con sus armas bordadas, y dejó en su testamento cuatro casullas, todas ellas con su correspondiente escudo. Consta, asimismo, que el canónigo Pedro Serrano regaló un terno de terciopelo blanco con sus escudos de armas a la colegial tudelana durante el Quinientos, o que don Pedro Magallón, en la misma centuria, donó un terno completo de brocado sobre azul con sus armas al mismo templo; Ibídem, pp. 165- 167.

14 En 1557, Catalina de Iturmendi, mujer de Juan de Bustamante, pintor de Estella, dejó a la misma iglesia de San Miguel, 76 ducados para hacer un conjunto de damasco carmesí con sus armas; Ibídem, p. 175.

Sarmiento¹⁵. A pesar de ser una referencia excepcional, nos habla de una práctica común en las familias de cierta condición en la que estos paños con motivos heráldicos cumplieron una función de ostentación y decoración.

Junto con la documentación de obras que no han llegado a nuestros días, las que sí lo han hecho, se constituyen como muestra y evidencia de la estrecha relación de la heráldica con la promoción y mecenazgo de obras en el arte del bordado en Navarra. Todas las obras conservadas que vamos a citar son relativas a donantes pertenecientes a la jerarquía religiosa, especialmente obispos, tanto de origen navarro o que llevaron a cabo parte de su carrera eclesiástica en el antiguo reino.

Cronológicamente, el terno de *Cruzat* de la catedral de Pamplona del último cuarto del siglo XVI y que podemos relacionar con las labores del bordador Miguel de Sarasa, es el primero de ellos. Está compuesto por distintas prendas conformadas por un lujo-so fondo de terciopelo carmesí bordado en oro que presenta un escudo bordado de plata con cuatro bandas de gules cargadas de una cotiza de oro con moscas de armiño sobre la plata, correspondiente a las armas del donante. Este, identificado durante tiempo con don Francisco Cruzat, canónigo de la catedral de Pamplona, reunía los méritos necesarios para ser el mecenas de tan sobresaliente obra. No obstante, un dato documental que apunta a su hermano don Juan Cruzat, también canónigo que había ocupado alguno de los mismos cargos que Francisco, sembró la duda al respecto dejando la disyuntiva planteada, la cual no resuelve en este caso el motivo heráldico.

En la actual catedral de Tudela se atesora el segundo de los conjuntos que vamos a referir y que consta de diversas prendas de terciopelo carmesí que portan como único

elemento decorativo un escudo de armas partido y semicortado, con un primer cuartel con un jaquelado de gules y oro, un segundo con un agnus de plata sobre fondo de azur, y un tercero de gules con castillo de oro, todo ello bajo un capelo con cordones y seis borlas en sinople, bordado en oro y en sedas de colores. Tanto las armas como la documentación nos apuntan a don Martín Terrer de Valenzuela, que llegó a ser Arzobispo de Zaragoza y que legó en 1632, 5000 reales para la confección de este terno.

A la promoción de otro obispo, en este caso de origen navarro, Don Jerónimo María de Torres, debemos el siguiente terno, conservado en la parroquia de Allo, localidad de la que era natural el que fuera obispo de Lérida desde 1783. Este conjunto, procedente de la fábrica de Miguel Molero y que, al igual que todas las obras que salieron de este establecimiento toledano, cuenta con la inscripción alusiva a su hechura, exhibe en una de sus capas un escudo de armas bordado bastante perdido correspondiente al donante rodeado de una leyenda en latín en la que puede leerse: “*D. IERONIMUS MARIA DE TORRES D. C. EPISCOPUS ILERDENSIS*”.

Ya a principios del siglo XIX, concretamente en 1807, un magnífico terno pontifical compuesto por numerosas piezas y bordado en oro sobre raso blanco, llegó a la catedral de Pamplona de la mano del que fuera su obispo, don Lorenzo Igual de Soria (1795-1803), desde su nueva sede de Plasencia. En el conjunto, realizado por el bordador madrileño Mateo Cid, destaca especialmente el paño de púlpito en el que campea en su parte central, bordado en oro, plata y seda, el escudo del donante. Este, cuartelado en cruz con un primer cuartel de oro con torre de plata, un segundo de gules con león rampante de plata, un tercero con inscripción superior y con corazones al lado, en campo de plata con tres estrellas, una cruz y una columna con león rampante sobre rocas; y un cuarto de puntos equipolados en oro y azur

15 Ibidem, p. 360.



Figura 1. MATEO CID. Frontal del Terno de *Igual de Soria* (1807). Catedral de Santa María la Real, Pamplona.

con estrellas de oro, se sitúa bajo capelo con cordones y seis borlas a cada lado (figura 1)¹⁶.

En otro templo pamplonés y formando parte del Tesoro de San Fermín sito en la parroquia de San Lorenzo, se conserva un conjunto formado por distintas prendas de terciopelo carmesí bordadas en hilo de oro que fue regalado por el pamplonés don Eustaquio Ilundáin y Esteban, obispo de Orense, arzobispo de Sevilla y cardenal desde 1925. En este caso, el escudo de armas que porta el conjunto, nos indica la cronología aproximada de la donación, ya que este, partido con las armas de Pamplona a la izquierda y anagrama de María a la derecha, además de orlado en la parte superior por un corazón llameante, se sitúa bajo capelo en sinople con seis borlas a cada lado, cruz de un travesaño, mitra y báculo, lo cual siguiendo las reglas heráldicas propias de la jerarquía

eclesiástica, nos indica que el regalo se realizó siendo obispo, algo que ocurrió en 1904 y antes de su promoción posterior¹⁷.

Por último, en la localidad navarra de Pitillas, de donde era oriundo don José Cadena y Eleta, obispo de Segovia, obispo de Vitoria y arzobispo de Burgos, este dejó varios ejemplos de promoción artística¹⁸. En el ámbito textil y además del rico terno *angelique* que llegó de su mano a la parroquia de San Pedro de Pitillas a principios del siglo XIX procedente de la ciudad francesa de Lyon¹⁹, se conserva en el mismo templo

17 Archivo parroquial de San Lorenzo de Pamplona, Caja 149, nº 15, Inventarios.

18 S. ANAUT BRAVO y J. Tanco LERGA, "José A. Cadena y Eleta, mecenas de Pitillas". *Revista Pregón* nº 51 (2018), pp. 152-159.

19 A. ANDUEZA PÉREZ, "Un terno *angelique* en la parroquia de San Pedro de Pitillas", en *Pieza del Mes, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* (2015) <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2015/noviembre>

16 *Ibidem* (CD), pp. 77-80, 141-142, 262-263 y 296-301.

un palio blanco que porta el escudo del referido eclesiástico. Este, bajo capelo en sinople y diez borlas a cada lado, está cuartelado en cruz y rematado con mitra, báculo y cruz de doble travesaño, indicándonos así que la donación se realizó ocupando ya el arzobispado de Burgos, cargo que desempeñó desde 1913 hasta la fecha de su muerte en 1918.

Escudos institucionales y territoriales: testimonios bordados

Los motivos heráldicos bordados que encontramos en Navarra en obras de carácter textil y algunos datos documentales hallados, no sólo nos hablan de personas y su mecenazgo sino también son alusivos a la labor de promoción artística de instituciones y territorios. Estos abarcan todos los ámbitos: el de la parroquia, los municipios, escudos del antiguo reino de Navarra y armas concernientes a la Monarquía Hispánica.

La parroquia y el burgo

Comenzando con las parroquias y en relación con la importancia que el blasón heráldico tuvo como elemento identificador del donante o institución que había pagado el conjunto, nos habla un pleito que se llevó a cabo en la parroquia navarra de Lodosa sobre cuatro ternos que en 1628 encargó la iglesia al bordador Juan de Agriano. El artífice había puesto en tres frontales de los referidos conjuntos los escudos del conde de Lodosa, a lo que la iglesia se opuso argumentando que *“ay algunos escudos de armas de las armas del conde de lodosa de mucha obra y de mucho valor los quales no es razon que pague la yglesia y su valor an metido en la tassacion y no solo se deven descontar sino quitar las dichas armas y que en lugar de ellas ponga el bordador otra cosa porque las dichas armas dan a entender que las obras a echo el dicho conde no lo haviendolo echo sino la yglesia*

de sus cuentas y el bordador por darle gusto las metio y trabajo y deven correr por su cuenta”. Para solucionar el conflicto, se mandó tasar individualmente el valor de los tres escudos y, finalmente, los escudos se quitaron de las piezas dado el valor que suponían y por entenderse que era la propia parroquia la promotora y responsable de hacer frente al importe de las obras. El ejemplo, aunque local, ilustra claramente la íntima relación entre el motivo heráldico y la promoción de las obras²⁰.

En cuanto a obras conservadas, encontramos los mejores ejemplos de esta relación de patrocinio en varias piezas de la iglesia de San Saturnino de Pamplona, donde las armas de la parroquia, con media luna y estrella, propias del burgo de San Cernin, se utilizaron como signo identificativo y de posesión al estar personificado el burgo en su iglesia²¹. El terno de tisú de plata que en 1777 encargó la Obrería de la parroquia a la fábrica toledana de los Molero es el primero de los ejemplos que ha llegado hasta nuestros días y en el cual las armas referidas, en este caso entretejidas, campean en el capillo de la capa pluvial²². Ya en el siglo XIX, concretamente en 1856, llegó a la parroquia vía donación un rico palio blanco bordado en oro que cuenta con el escudo de San Cernin en la parte central de las

20 Respecto a obras que portaban las armas de la iglesia bordadas y que no han llegado a nuestros días, es de señalar el frontal de difuntos que en 1713 bordó el artífice Pedro Caudevilla para servir en los entierros del cabildo de la iglesia colegial de Tudela y que se recoge en la documentación como un frontal de *“terciopelo con diferentes bordaduras de muertes y armas de la Iglesia y en el medio la Imagen de la Asunción de Nuestra Señora”*; A. ANDUEZA PÉREZ, *El arte al servicio...* ob. cit., pp. 284 y 311.

21 F. MENÉNDEZ PIDAL, “Emblema heráldico del burgo de San Cernin”, en *Pamplona y San Cernin 1611-2011, IV Centenario del voto de la ciudad*. Pamplona, 2011, pp. 56-57.

22 A. ANDUEZA PÉREZ, *El arte al servicio...* ob. cit., (CD), pp. 253-257.

caídas²³ y en 1868, el que fuera párroco de la iglesia, don Melchor de Irisarri, regaló a la parroquia un conjunto de raso blanco bordado en oro de origen barcelonés que porta también los mismos motivos de la estrella y media luna²⁴. Por último, dentro del abundante ajuar conservado de la Virgen del Camino, cuya imagen se venera en la misma iglesia, dos de sus mantos ostentan también las referidas armas con media luna en plata y estrella bordada en hilo de oro.

Ayuntamientos y municipios. El caso especial del ayuntamiento de Pamplona como patrono y patrocinador

Respecto a obras que portaban bordado el escudo de la localidad o municipio, contamos con el dato documental de principios del siglo XVII referido a un palio de damasco carmesí que la parroquia de Ablitas contrató con el bordador Miguel Ibañez y que debía llevar a cada uno de los lados “*un escudo bordado que es el de la villa que para ello se le dara*”²⁵.

De esta práctica nos hablan también varias obras conservadas como el conjunto que en 1600 realizó el artífice Miguel de Sarasa para la parroquia de Falces y del que queda en la actualidad una casulla y una dalmática. En esta última y situado en el faldón aparece el escudo de la localidad formado por una torre almenada en plata flanqueada por dos hoces²⁶.

23 A. ANDUEZA PÉREZ, “Palio bordado en oro de 1856 de la parroquia de San Saturnino de Pamplona”, en *Pieza del Mes, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* (2024) <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2024/septiembre>.

24 Archivo Parroquial de San Cernin, Libro de Actas de la Obrería, nº 9, 1854-1881, f. 145 y 147.

25 A. ANDUEZA PÉREZ, *El arte al servicio...* ob. cit., p. 284.

26 Ibídem (CD), pp. 103-104 y J. M. SANZ SUESCUN, *De la heráldica y del nombre de Falces. Simbología y origen probable*. Pamplona, 2003.

Asimismo, en la parroquia de Isaba se atesora una casulla blanca bordada en sedas de vistosos colores que exhibe en la parte inferior el escudo del valle del Roncal, que es también el de cada una de las villas que lo componen. Este, conformado por un puente de oro de dos arcos sobre el que se sitúa una cabeza cercenada de un rey moro coronado, es originario del siglo VIII y alusivo, según la tradición, a la batalla de Olást u Ollate que tuvo lugar cerca de Yesa. En este caso, aunque por sus características podemos datar la hechura de la prenda en la primera mitad del siglo XVIII, las armas bordadas nos delimitan también su cronología, ya que este escudo fue el oficial del valle hasta finales de la referida centuria, cuando por la defensa que hicieron sus habitantes en el contexto de la guerra de la Convención, el rey Carlos IV concedió a los roncaleses añadir a su escudo un castillo, símbolo de fortaleza, y un lebre, signo de rapidez, siendo estos dos elementos incorporados al escudo del valle desde entonces (figura 2).

En este sentido, también en la parroquia de San Juan Evangelista de Peralta se conserva un terno completamente bordado en oro sobre raso blanco que realizaron en 1772 los bordadores barceloneses José Velat y José Estruch. De entre las prendas que lo componen, además de su magnífico palio, sobresalen los paños de atril, en los cuales en sus faldones y dentro de una tarja de rocalla, se reproduce el escudo de la villa de Peralta formado por una torre y un puente sobre el río, todo bordado en hilo de plata²⁷.

Pero respecto a escudos institucionales o territoriales relativos a municipios y ayuntamientos, sobresale sin duda el caso del ayuntamiento de Pamplona que llevó a cabo una gran labor como promotor y patrocinador de obras de carácter textil. En todas ellas, tanto en las que encargó para servicio y uso

27 A. ANDUEZA PÉREZ, *El arte al servicio...* ob. cit., (CD), pp. 287-289.



Figura 2. ANÓNIMO. Casulla (Primera mitad del S. XVIII). Iglesia de San Cipriano, Isaba.

municipal como las que sufragó como patrono de la capilla de San Fermín, se exhibe el escudo de Pamplona sobre campo azur con león pasante en plata, lampasado y armado de gules, surmontado por corona real de oro y como bordura las armas de Navarra, con cadenas de oro sobre gules, timbrado todo ello con corona ducal²⁸.

Cronológicamente, el primero de los ejemplares que ha llegado hasta el día de hoy, es un escudo bordado que decoró una casulla de terciopelo carmesí perteneciente a la capilla del ayuntamiento pamplonés y que es el más antiguo conservado de carácter textil. Se encuentra enmarcado en un pequeño cuadro sobre un fondo de terciopelo verde y cuenta con una leyenda en la que se refiere su origen: “*Armas de la ciudad-Bordado-Siglo XVI. Consta que en el año 1556 el capellán del Regimiento usaba “una casulla de terciopelo carmesí con las Armas de la ciudad bordadas” ornamentándose luego sucesivas casullas posteriores con dicho escudo bordado que es este (Archivo Municipal, Libros de Consulta, Tomo 1, Folio 1, Memoria del aparejo que tiene la Ciudad para decir misa)*” (Figura 3). Tal y como acabamos de recoger, en el primer libro de Actas del Regimiento de Pamplona se cataloga esta casulla y junto a ella, aparecen otras prendas no conservadas a día de hoy y que también llevaban el escudo descrito como “*un delante altar de terciopelo morado guarnecido en seda y con las armas de la ciudad*”²⁹.

Junto a este escudo bordado, obra realizada en la primera mitad del siglo XVI, se

conserva otro, también recortado y enmarcado sobre un fondo de terciopelo verde, en este caso bordado en sedas de colores sobre raso blanco. Cuenta también con una leyenda añadida que dice: “*Armas de la Ciudad. Bordado siglo XVIII. Escudo que hasta el año 1968 figuraba superpuesto a una casulla*”. Aunque la fecha de realización es orientativa, ya que por sus características bien podría ser anterior, se nos concreta el momento en el que tanto este escudo como seguramente el otro analizado, fueron dispuestos como lo están en la actualidad. Es preciso indicar que estos dos escudos se encontraban en la pared de uno de los cuartos que se sitúan a los lados de la antigua capilla del actual ayuntamiento de Pamplona y que en el año 2023 pasaron a depositarse en el Archivo Municipal de Pamplona con el fin de contar con unas mejores condiciones de conservación.

En la misma ubicación, pero en otro de los cuartos aledaños a la antigua capilla del ayuntamiento pamplonés y habiendo corrido la misma suerte que los escudos enmarcados referidos, se encontraba una casulla de raso blanco decorada con una cenefilla de cintas y lazos bordados en hilo de oro que, además de recorrer sus bordes, delimita la franja central. En esta, las armas de Pamplona sobre fondo azul ocupan la parte central de la misma. La prenda, propia del Setecientos y destinada a servir en las funciones religiosas de la capilla del regimiento, estaba enmarcada sobre una base de terciopelo azul y cuenta también con su correspondiente leyenda: “*Casulla bordada con las Armas de la Ciudad. Siglo XVIII. Se continuo usando en la Capilla hasta la implantación de la nueva liturgia derivada del Concilio Vaticano II celebrando la Santa Misa revestido con ella por última vez el Capellán D. Abraham Ilundáin el día 23 de abril de 1968 en ocasión de la visita anual a esta Casa Consistorial de la imagen del Angel de Aralar San Miguel in Excelsis*”. Su

28 Hay pequeñas licencias en su representación en los ejemplares que vamos a citar, pero todas responden en general al mismo modelo. En cuanto a su origen, el escudo de la ciudad fue determinado y otorgado por Carlos III el Noble en el Privilegio de la Unión (1423).

29 Archivo Municipal de Pamplona (AMP), Libro de Actas 1, 1556-1561, f. 1. En el mismo libro de Actas se recoge en 1556 la hechura de un palio con cielo de brocado y decorado en sus caídas con un escudo de las armas de la Ciudad; f. 186.



Figura 3. ANÓNIMO. Escudo de Pamplona (Primera mitad del S. XVI). Archivo Municipal, Pamplona.

parte delantera, que ha podido apreciarse al desclavarse la casulla del fondo para someterla a una limpieza y restauración, porta la misma decoración referida, aunque

sin escudo y conservada en peor estado al mostrar desgaste en la zona central que es donde la prenda normalmente se roza con el altar.

Por otro lado, en 1768 se fecha el encargo que realizó el regimiento de Pamplona al bordador de Zaragoza, Francisco Lizuain, para que realizara los paños y banderolas para los timbales y clarines que forman parte de las celebraciones, tanto de carácter religioso como civil, que se llevaban a cabo en la ciudad de Pamplona. Éstos costaron más de 7000 reales y se confeccionaron en terciopelo carmesí con los escudos bordados de Pamplona y Navarra, forma en la cual se conservan hoy en día en el Archivo Municipal de Pamplona. En el caso del paño para timbal y clarín que ostenta las armas de Pamplona, y al igual que ocurren en los que muestran las de Navarra y que después referiremos, el escudo campea en el centro de las piezas rodeado de motivos de rocalla y completado con ornamentación del mismo estilo en las esquinas de las mismas³⁰.

Otro testimonio del patrocinio y promoción de las artes que llevó a cabo el regimiento pamplonés es un diseño de casulla que se atesora también en el Archivo Municipal de Pamplona y que es uno de los pocos dibujos que se conservan en España de la labor previa que requería la ejecución de los bordados. Se trata de un diseño a tamaño real que cuenta con dos tercias partes de su superficie ornamentadas y en la que además de los distintos motivos decorativos, presenta en la zona inferior de su franja central el escudo de la ciudad de Pamplona. Su origen se encuentra en 1787, cuando el ayuntamiento pamplonés, como patrono de la capilla de San Fermín, se puso en contacto con la condesa del Asalto para que buscara en la ciudad de Barcelona los recados necesarios y al artífice indicado para hacer un terno encarnado para las funciones del santo que estuviera a la altura de la dignidad de la imagen.

Ante esta solicitud, la condesa informó por carta que se había puesto en contacto con uno de los mejores bordadores de la ciudad condal para tratar sobre el asunto y envió varias muestras de raso para cotejarlas *con el color de la Capa del Santo* para que así se eligiera la más conveniente. Estas se conservan junto con la misiva y el diseño de la casulla. El artífice con el que se iniciaron las gestiones y que realizó el dibujo, tal y como se certifica en la firma que aparece en la parte inferior del mismo diseño, fue José Velat. No sabemos si el diseño no fue del gusto del regimiento o qué circunstancias ocurrieron después, pero lo cierto es que José Velat que, como hemos referido antes, ya había trabajado para otros templos navarros, no fue al final elegido³¹. Se miró entonces a Zaragoza y concretamente, al anteriormente citado bordador Francisco Lizuain, uno de los artífices que más trabajó para los templos e instituciones navarras y cuya labor se encuadra dentro de la tendencia que se vivió en el panorama del bordado navarro durante el siglo XVIII, cuando ante la falta de artífices en el antiguo reino se recurrió a bordadores foráneos a la hora de hacerse con obras de carácter textil de cierta importancia. Él fue al final el encargado de llevar a cabo el deseado conjunto, el cual forma parte en la actualidad del ajuar de San Fermín y es el utilizado en la procesión del santo patrón³². Está conformado por un fondo de raso encarnado bordado ricamente en oro y exhibe en todas las prendas que lo componen las armas de

30 A. ANDUEZA PÉREZ, "Paños de clarines y timbales", en *Pamplona y San Cernin 1611-2011, IV Centenario del voto de la ciudad*. Pamplona, 2011, pp. 130-131.

31 A. ANDUEZA PÉREZ, "Diseño de casulla para la capilla de San Fermín", en R. FERNÁNDEZ GRACIA (dir.), *El dibujo en el proceso creativo de las artes. Trazas y diseños navarros 1500-1800*. Pamplona, 2023, pp. 526-527.

32 En la misma procesión, pero vistiendo a los miembros del cabildo de la catedral de Pamplona, se utiliza un terno de iguales características que llegó a la seo en 1786 de la mano del que había sido obispo de la ciudad, don Agustín Lezo y Palomeque, desde su nueva sede de Zaragoza; A. ANDUEZA PÉREZ, *El arte al servicio...* ob. cit., (CD), pp. 214-218.

la ciudad, siendo singular el paño de hombros ya que en él aparece bordado el reverso del escudo pamplonés: las cinco llagas sangrantes que Jesús recibió en su martirio en la cruz y que hacen alusión al voto solemne que en 1599 realizó el regimiento al librarse de una epidemia de peste³³.

En relación con el Tesoro de San Fermín que se encuentra en la parroquia de San Lorenzo de Pamplona, otras prendas propias del ajuar del santo, como son las capas que revisten su imagen, cuentan también con el escudo de Pamplona decorando su capillo. De ellas reseñamos tres ejemplares, dos de ellos propios del Setecientos. El más antiguo se corresponde con una capa de raso morado bordada en oro, y el otro -uno de los ejemplares más ricos que componen el ajuar del santo-, presenta bordados en oro de finales del XVIII sobre un fondo encarnado posterior. La última capa referida, de factura más moderna, está bordada profusamente en oro sobre un fondo de terciopelo carmesí.

Pero la promoción del ayuntamiento de Pamplona en cuanto a las artes textiles, también se dejó sentir en otro tipo de obras, que cuentan asimismo con la impronta heráldica propia de la ciudad. Una de estas piezas es un lujoso palio cuya hechura emprendió el regimiento pamplonés en 1849 y que se estrenó en la procesión del Corpus de ese mismo año. La pieza aparece recogida en un lienzo atribuido a Mariano Sanz y Tarazona y en él puede observarse que presenta en su caída las armas de la ciudad³⁴.

33 Son varios los datos documentales que nos indican que fue habitual que en los ornamentos que servían en la capilla de San Fermín, las distintas prendas llevaran bordadas las armas de la ciudad. Sirva como ejemplo las piezas recogidas en un inventario de 1786; AMP, Asuntos Eclesiásticos, Patronato de San Fermín, Leg. 17.

34 El cuadro, tradicionalmente atribuido al pintor Miguel Sanz y Benito, forma parte del patrimonio pictórico del ayuntamiento de Pamplona; A. HUESO, "Documentos del Archivo Municipal de Pamplona que contribuyen al conocimiento de la pintura navarra

Posteriormente, en 1923, con motivo del Quinto Centenario del Privilegio de la Unión, la corporación municipal decidió cambiar la anterior bandera que se encontraba muy deteriorada por el uso y decidió emprender la hechura de una nueva, la cual se realizó y se conserva hoy en día en la sede al ayuntamiento pamplonés. Se trata de una bandera cuya tela, de gro de seda verde, se encargó a la ciudad francesa de Lyon y cuyos escudos bordados, que representan las armas de la ciudad tanto en su anverso como reverso, fueron realizados por la Comunidad de Adoratrices de Pamplona siguiendo modelos más antiguos³⁵. Existen referencias documentales de banderas bordadas desde principios del siglo XVII, que podemos suponer exhibían también las armas de Pamplona. Concretamente en 1616, está documentado que el bordador Andrés de Salinas fue a Toledo y a Madrid a hacerse con los recados necesarios para hacer "*los paños de la ciudad*", los cuales casi cuarenta años después fueron reparados por el también artífice Agustín de Villava³⁶.

La última obra a referir que ostenta bordadas las armas de Pamplona está relacionada con una de las imágenes más significativas de la ciudad, el paso de la Dolorosa o Nuestra Señora de la Soledad, que es el más antiguo de los pasos procesionales de Pamplona. Su manto actual, que fue estrenado en la procesión de Semana Santa de 1960, fue llevado a cabo por las ya referidas Madres

del siglo XIX: Nuevas obras del pintor Mariano Sanz y Tarazona (1829-1876)", en *Pieza del Mes, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* (2022) <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2022/junio>.

35 Las mismas Adoratrices habían realizado la anterior bandera del municipio en 1915; A. ANDUEZA PÉREZ, "Bandera del Ayuntamiento de Pamplona", en *Pieza del mes, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* (2022) <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2022/septiembre>.

36 A. ANDUEZA PÉREZ, *El arte al servicio...* ob. cit., pp. 292

Adoratrices y está bordado completamente en oro sobre una base de terciopelo negro³⁷. Junto con las numerosas palmas, roleos y motivos vegetales que conforman la decoración, sobresalen, en la parte central del manto, las armas de la ciudad, tanto en su anverso, con león rampante, como en su reverso, con la representación de las cinco llagas, dejando claro el patrocinio y financiación del mismo ya que la titularidad y propiedad del paso es del propio ayuntamiento de Pamplona.

El escudo de Navarra

En cuanto a obras de carácter textil que exhibieron bordadas las armas de Navarra³⁸, consta que en 1620, se pagaron ciertas cantidades al bordador navarro Martín de Urroz por bordar cuatro escudos para un sobremesa del Consejo Real, que bien pudieron corresponderse con las de Navarra, tal y como ocurrió en otras piezas que formaron parte del ornato de las instituciones del antiguo reino³⁹. Se documenta asimismo que a mediados del siglo XVIII, con motivo de la proclamación del rey Fernando VI, la sala de la Preciosa que servía de sede para la Diputación, fue decorada con un dosel y el estandarte real, el cual de tafetán carmesí y con fleco de oro, portaba en él las armas de Navarra⁴⁰.

Respecto a ejemplares que han llegado hasta nuestros días, estos son menores que

en el caso de los testimonios bordados del escudo de Pamplona. No obstante, constituye un caso significativo el terno que se conserva en la parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella y en el que, a pesar de estar completamente recosido y guardar poco de su apariencia original, se percibe bordado en alguna de sus prendas el escudo de Navarra. Este conjunto, que podemos fechar a principios del siglo XVI, sería el primer testimonio bordado de las armas del antiguo reino.

Para encontrar otra obra de carácter textil que porte el escudo de Navarra bordado tenemos que trasladarnos al siglo XVIII y concretamente a 1768. En este año, el bordador zaragozano Francisco Lizuain por encargo del regimiento pamplonés, realizó, como ya hemos referido en páginas anteriores, los paños para los timbales y clarines. Estos, conservados en el Archivo Municipal y que portaban los escudos de Pamplona, hacen pareja con otros dos en los que aparecen bordados los escudos de Navarra insertos en una imponente tarja de rocalla⁴¹.

Las dos últimas prendas que vamos a reseñar están relacionadas con dos de las imágenes marianas más importantes de Pamplona y que por ello más donaciones recibieron a lo largo de los siglos: la Virgen del Camino, cuya imagen se venera en su capilla de la iglesia de San Saturnino de Pamplona; y Santa María la Real de la catedral pamplonesa. En concreto, se trata de dos mantos que forman parte de su actual ajuar textil. El primero de ellos es uno de los regalos que recibió la Virgen del Camino en el siglo XIX, concretamente en los últimos años de la centuria, por parte del pretendiente carlista don Carlos de Borbón y su segunda esposa doña Bertha de Rouan, y que exhibe, sobre un fondo de raso blanco y junto con una decoración de flores de lis que salpica el campo, los escudos de Navarra y Castilla-León a cada uno de los

37 R. RETA MUNÁRRIZ, *La Dolorosa de Pamplona 1883-2010*. Pamplona, pp. 127-144.

38 Sobre el origen y configuración heráldicas del escudo de Navarra véase F. MENÉNDEZ PIDAL y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *El escudo de armas de Navarra*. Pamplona, 2000.

39 A. ANDUEZA PÉREZ, *El arte al servicio...* ob. cit., p. 367.

40 A. ARANDA RUIZ, "El ornato en la fiesta pública de la Pamplona de los siglos del Barroco", en M. A. RODRÍGUEZ MIRANDA y J. A. PEINADO GUZMÁN (coords.), *El Barroco: Universos de experiencias*. Córdoba, 2017, p. 730.

41 A. ANDUEZA PÉREZ, "Paños de clarines..." ob. cit., pp. 130-131.

lados⁴². El segundo, perteneciente a la imagen de Santa María la Real de Pamplona y de factura más moderna, es un manto de mayores dimensiones que el anterior y cuya base está conformada por un tejido de raso blanco. Cuenta con una decoración en su campo de estrellas y flores de lis bordadas en oro, presentando en la cenefa que recorre su vuelo una ornamentación mucho más completa donde sobresale en su centro las armas de Navarra con una leyenda alusiva a la Virgen. El escudo aparece rodeado de la cruz laureada, concedida por Franco al antiguo reino en 1937, lo que nos indica que su fecha de realización fue posterior.

Las armas reales

Antes de la incorporación de Navarra a la corona de Castilla, únicamente contamos con el dato de que el rey Carlos III el Noble y la reina Leonor realizaron una donación en el siglo XV a la colegial de Tudela de unas vestiduras de brocado carmesí y de *un paño de brocado verde con las armas reales*. Posteriormente, las armas reales fueron las de los reyes españoles y a modo de ejemplo, sabemos que hacia la década de los setenta del XVI, el artífice Santos Sarmientos realizó un dosel para el Consejo Real con las armas reales bordadas en oro por encargo del regente del consejo, Antonio Vaca⁴³.

Si son pocos los datos documentales al respecto, también lo son las obras conservadas, contando con un único testimonio, el del paño

de púlpito que forma parte de un conjunto zaragozano realizado en 1763 por el bordador José Gualba para el convento de Santa Clara de Estella y que, según la escritura, debía portar “*el escudo de armas reales con su toison, corona de oro realzado con sus franjas de oro*”⁴⁴. El paño que, al igual que el resto del terno, es de una calidad extraordinaria, presenta el referido escudo que la Monarquía Hispánica utilizó en tiempos del rey Carlos III bordado en oro y en sedas de colores⁴⁵.

Conclusión

Sirva este recorrido para apreciar, desde otra perspectiva, la importancia que tuvo el arte del bordado en el antiguo reino, especialmente durante los siglos de la Edad Moderna, así como la riqueza y calidad de muchos de los ejemplares conservados que son testimonio vivo de otra forma de entender el arte y la religiosidad. Estos, junto con los datos documentales relativos a obras que no han llegado hasta nuestros días, nos sirven para completar el panorama general de este arte suntuario en Navarra y contribuir a un mayor conocimiento del bordado erudito en España.

Asimismo, nos recuerdan la importancia que la heráldica tuvo, además de como motivo decorativo en las artes textiles, como signo y espejo de la labor de promoción y mecenazgo de personas e instituciones, ayudándonos a acercarnos a las peculiaridades de la cultura visual de toda una época.

42 J. L. MOLINS MUGUETA y R. FERNÁNDEZ GRACIA, “La capilla de Nuestra Señora del Camino”, en *La Virgen del Camino de Pamplona. V Centenario de su aparición*. Burlada, 1987, p. 107.

43 A. ANDUEZA PÉREZ, *El arte al servicio...* ob. cit., pp. 360.

44 Ibídem (CD), pp. 184-186.

45 El mismo escudo de la corona española de tiempos de Carlos III, campea en el dosel que, para la capilla del Palacio Real de Madrid, encargó poco tiempo después de su llegada a España el referido monarca al bordador Antonio Gómez de los Ríos; M. L. BARRENO SEVILLANO, “Doseles bordados para la Corona Española en el siglo XVIII (1)”. *Reales Sitios* nº 60 (1979), pp. 57 y 59.

Fiori alla pittoresca: ricami dipinti nella scultura lignea del XVIII secolo nel sud Italia

Flowers in the Picturesque Style:
Embroideries in 18th-Century Wooden Sculpture in Southern Italy

SALVATORE ANSELMO

Università degli Studi di Palermo

RESUMEN

Se analizan los repertorios florales pintados en las estatuas de madera realizadas en Sicilia y Nápoles en el siglo XVIII. En los ropajes se encuentra la imitación realista de los hilos y de la compleja técnica con aguja, distinguiéndolos de aquellos influenciados por los tejidos realizados con el telar. La muestra de las obras de madera del siglo XVIII aquí propuesta permite, además, delinear la evolución de las tipologías más difundidas de tejidos bordados desde la segunda mitad del siglo XVII hasta principios del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE

Bordados; escultura en madera; Nápoles; policromía; Sicilia.

ABSTRACT

The floral motifs painted on wooden statues produced in Sicily and Naples during the eighteenth century are analyzed. In the draperies, a realistic imitation of threads and intricate needlework techniques can be observed, distinguishing them from those inspired by woven fabrics. The survey of eighteenth-century wooden works presented here also makes it possible to trace the evolution of the most common types of embroidered textiles from the second half of the seventeenth century to the early nineteenth century.

KEYWORDS

Embroidery; Naples; polychromy; wooden sculpture; Sicily.

“...tutte le statue devono essere di misura proporzionata e spiritose per non apparire tozze e corte, e pannegiate col gusto moderno, e con gli gl’occhi c(om)e la Concessione che venne da Napoli. L’incarnatura della faccia e mani di Maria S(antissim)a di S(an) Domenico e tutto il S(an)to Bambino deve essere o alla lucchese o di pittura di mano del Sig(nor) Vito d’Anna berniciate ad elezione di d(ett)i R(everen)di di lo Sauro, Vazzano e Restivo, e così delle facce delli serafini, le pinnagiate, e vestite d’ambedue le sud(ett)e Statue devono essere alla pittoresca, secondo il naturale, cioè quella di S(an) Domenico colorita alla domenicana, e quella di M(ari)a

*S(antissim)a con la veste bianca con fiori alla pittoresca, e nell'estremità d'oro, o sia tra-punto di stellette di pannello d'oro, e non già di violetto e berlino, e se avera secondo veste Maria S(antissim)a pittata a gusto del Sig(no) r Vito d'Anna per intercede fra l'oltremare ed il bianco colori del Manto e Sottoveste*¹.

Così recitano alcune delle clausole del contratto di obbligazione del 1761 relativo all'esecuzione del gruppo ligneo della *Madonna del Rosario con San Domenico* della chiesa di Santa Maria della Catena di Gangi (Pa)². Tale documento, oltre a confermare la commissione a Filippo Quattrocchi (doc. 1738-post 1813), uno dei più noti protagonisti della scultura lignea monumentale della Sicilia nella seconda metà del XVIII secolo³, rivela l'intervento del pittore palermitano Vito D'Anna (1718-1769). Esponente del Rococò siciliano, attivo anche a Roma dove fu accolto presso l'Accademia di San Luca e

divulgatore della tradizione pittorica di Corrado Giaquinto (1703-1766) e di Carlo Maratti (1625-1713)⁴, D'Anna concepì persino il disegno preparatorio del gruppo ligneo e, da contratto, avrebbe dovuto eseguirne la policromia. Si tratta di un manufatto davvero ragguardevole e di grande impatto che, nella conformazione compositiva, aderisce alle istanze formali dell'ideatore –il quale traduce la lezione di Sebastiano Conca (1680-1764)– malgrado non abbia conservato, o forse non fu mai eseguita, la policroma “*veste bianca con fiori alla pittoresca*”. Allo stato attuale degli studi il documento, sporadica testimonianza archivistica relativa alla produzione ligneo del Settecento in Sicilia, costituisce un tassello sostanziale, poiché attesta come anche all'interno degli industriosi ateliers isolani del XVIII secolo operassero, oltre agli emuli del capobottega –spesso figli o adepti–, notevoli personalità ognuna con una propria menzione. La policromia dei simulacri, così come nei secoli precedenti, quando non eseguita dagli stessi autori, era, con molta probabilità, affidata a decoratori-pittori, a volte attivi nella stessa bottega, oppure, come dichiara la fonte testé citata, provenienti da altre officine. Essi subentravano a intaglio concluso impreziosendo i paludamenti delle statue con un repertorio decorativo quanto più simile al reale e, in alcuni casi, seguendo la tempestiva civetteria della moda del periodo⁵. Talora, le complesse partiture decorative, distribuite su tutti gli abiti seguendo l'andamento del pannello, non soltanto

1 S. FARINELLA, *Gangi. La chiesa di Santa Maria della Catena. Guida alla storia e all'arte*. Petralia Soprana, 2003, pp. 115-118.

2 Filippo Quattrocchi, *Gangitanus Sculptor. Il “senso barocco” del movimento* (catalogo). Palermo, 2004, pp. 48-49, 98-99 e S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni “magister civitatis Politii” e la scultura ligneo nelle Madonie*. Bagheria, 2009, pp. 140-141.

3 Per Quattrocchi, oltre al catalogo della mostra *Filippo Quattrocchi. Gangitanus...* ob. cit. si veda pure A. CUCCIA, “Filippo Quattrocchi scultore in legno”. *Kalós. Arte in Sicilia* n° 4 (ottobre-dicembre 2004), pp. 29-32; S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni “magister...”* ob. cit., pp. 138-156; G. FAZIO, “Il canone mariano nella statuaria ligneo siciliana fra Settecento e Ottocento: l'Assunta di Filippo Quattrocchi nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Nicosia”, in P. RUSSO (coord.), *Officina Siciliana. Momenti e aspetti della circolazione artistica in Sicilia in età moderna*. Palermo, 2017, pp. 96-101; S. ANSELMO, “Statue lignee del Settecento nelle chiese di Ficcarazzi: aggiunte alla produzione di Filippo Quattrocchi e della sua bottega”. *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia* n° 21 (giugno 2020), pp. 129-138; IDEM, “Scultura ligneo del Settecento nella Sicilia occidentale tra importazioni da Napoli e scuole locali”. *Napoli Nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia* (gennaio-aprile 2022), pp. 59-61 e IDEM, *Legni mediterranei. Simulacri intagliati nella Sicilia del Settecento*. Palermo, 2023, p. 146-183.

4 Per D'Anna si veda C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia*. Roma, 1986, pp. 270-281 e M. LA MONICA, *Vito d'Anna: pittore rococò tra sacro e profano*. Palermo, 2012 a cui si rimanda per la precedente bibliografia

5 Quest'ultima osservazione è di L. GAETA, “... colorite e miniate al naturale”: vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento”, in R. CASCIARO (coord.), *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*. Lecce, 2007, p. 206.

prevalgono sull'intaglio, ma ne superano anche la qualità complessiva. L'alto costo e le caratteristiche distintive dei tessuti operati e ricamati rappresentavano un simbolo di lusso, riservato a figure reali o a personaggi di spicco nella gerarchia sociale, inclusi gli officianti dei riti sacri, intermediari tra il mondo umano e quello divino⁶. In assonanza con questo sistema ben codificato la riproduzione pittorica dei tessuti policromi impreziosisce le statue lignee di Santi e Madonne⁷. Le sculture, concepite per essere osservate dal basso e da ogni angolazione, acquisiscono una vivida verosimiglianza che le rapporta all'*imago sancti* tramandata dalla tradizione iconografica cristiana e le distingue nettamente dalle statue in argento o marmo. Queste ultime, infatti, conservano una percezione di artificiosità e di imperturbabilità, intrinseca alla natura stessa del materiale⁸. La critica più recente ha sottolineato come la scultura lignea esaltasse la dimensione religiosa del simulacro, prima attraverso l'uso dell'oro e delle false gemme incastonate, poi con la verosimiglianza cromatica, instaurando quasi un rapporto idolatrico con l'immagine tridimensionale⁹.

6 L'analisi è di R. CIVILETTO, "Lucenti drappi lignei. Ornati tessili nella statuaria siciliana ad estofado", in T. PUGLIATTI, S. RIZZO e P. RUSSO (coords.), *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*. Catania, 2012, p. 669. A riguardo si veda G. Braun, *I paramenti sacri. Loro uso, storia e simbolismo*. Torino, 1914 e *Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo* (cátalogo). Milano, 2006.

7 Ibidem.

8 F. ABBATE, "Presentazione", in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* (cátalogo). Roma, 2007, p. 13

9 Sull'argomento si rimanda a R. CASCIARO, "Sant'Oronzo patrono di Lecce e la scultura in legno: un rapporto contrastato", in I. DI LIDDO e M. PASCUCCI FERRARA (coords.), *Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali. Studi in ricordo di Vincenzo Pugliese*. Fasone, 2017, p. 141 che riporta la relativa bibliografia. Si veda anche M. COLLARETA, "Materia,

Il *corpus* di statue in legno del Settecento qui indagato svela, quindi, le soluzioni degli ornati delle vesti liturgiche riproducenti i tessuti ricamati coevi o precedenti all'esecuzione del manufatto. Nei paludamenti si riscontra un'imitazione realistica –quasi una vera e propria *mimesi*– dei filati e delle complesse tecniche ad ago, che li distingue dai tessuti operati, come broccati, velluti, lampassi, taffetas e rasi lanciati, realizzati a telaio. Il marcato naturalismo delle statue policrome si manifesta nelle decorazioni vegetali e zoomorfe, che dalle pennellate vibranti e dai colori vivaci, frutto dell'estro del pittore-decoratore, sono rivitalizzate. Egli, verosimilmente come gli autori dei disegni dei ricami, assimilò gli esiti della coeva produzione pittorica di chiara impronta naturalistica –si consideri il genere della natura morta rivalutato già alla fine del Cinquecento e i cosiddetti fioranti, come Ludger tom Ring il Giovane (1522-1584) o Jan Brueghel il Vecchio (1568-1625)– con precisi e puntuali riferimenti alle ricerche scientifiche di botanica del periodo¹⁰. Il pittore, inoltre, soccombendo all'*horror vacui* barocco e tardo barocco, si avvale della circolazione di tavole e incisioni –riproducenti flora e fauna di paesi lontani dal Mar Mediterraneo e diffuse dagli ordini religiosi¹¹– abbondando la modulare tecnica *ad estofados*. Quest'ultima, in auge dal Quattrocento al Seicento in Spagna e nei paesi che con essa intrattennero rapporti politici, commerciali e di conseguenza

forma, colore. La scultura lignea tra teoria e pratica artistica", in *Fece di scultura di legnami e colori. Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze* (cátalogo). Firenze, 2016, p. 17.

10 Si veda G. CANTELLI, "Motivi floreali nell'arte tessile tra tardo barocco e neoclassicismo", in *Magnificència i extravagància europea en l'art tèxtil a Sicília* (cátalogo). Palermo, 2003, pp. 395-402.

11 Ibidem, p. 396 e R. CIVILETTO e S. RIZZO, *Nobili trame. L'arte tessile in Sicilia dal XII al XIX secolo*. Catania, 2017, pp. 123-130.

culturali¹², è adoperata dagli artigiani isolani anche in rari esempi della fine del Seicento e degli inizi del secolo seguente. Lo comprova il *San Giuseppe* della chiesa di Maria Santissima del Carmine di Bisacquino (Pa), documentato nel 1719 ad Antonio Campisi da Gibellina (Tp) (doc. 1712-1737), scultura che nell'assunto compositivo protobarocco ripropone paludamenti a *sgraffito*¹³. Siamo al cospetto di botteghe di provincia restie ad accogliere le più aggiornate istanze culturali, come conferma l'operato di Francesco Sciambra (doc. 1657-post 1708) da Piana degli Albanesi (Pa). Allo scultore è ricondotto, su base documentaria, il *Sant'Elia* del 1684 della chiesa di Maria Santissima del Carmine di Bisacquino e, con una valida attribuzione, il *Sant'Eliseo*

della stessa chiesa; i due simulacri sono accomunati dalla cangiante decorazione aurea di matrice primo seicentesca¹⁴.

Contestualmente, però, a riprova che l'utilizzo in Sicilia della decorazione simulante i paramenti ricamati a discapito di quella a *sgraffito* non fu radicale ma graduale, il *Sant'Erasmo* dell'eponima chiesa di Reitano (Me), ricondotto a scultore siciliano della seconda metà del Seicento¹⁵, in questa sede ascripto alla bottega dei Li Volsi da Tusa (Me)-Nicosia (En)¹⁶, è maestosamente abbigliato con un sontuoso piviale dall'accesa policromia. Il parato propone una sequenza di santi e sinuosi girali, colmi di fiori dal profondo significato cristologico, che caratterizzano la produzione ricamata coeva destinata all'ambito liturgico. È stato, infatti, individuato un parallelo con il piviale della Cattedrale di Palermo¹⁷, detto di Santa Ninfa, la cui esecuzione è collocata al 1658, anno della cerimonia officiata in occasione dell'arrivo in città delle reliquie di San Mamiliano¹⁸. Nell'utilizzo della riproduzione dei tessuti ricamati costituisce, comunque, eccezione, lo schema tipologico costituito dalla serie di figure di santi, entro

12 Per la decorazione *ad estofados* in Sicilia si consulti P. RUSSO, "Realtà e simbolismo nell'abito dorato delle sculture in legno tra Cinque e Seicento in Sicilia", in *Magnificència i extravagància...* ob. cit., pp. 529-539; S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni...* ob. cit., p. 24 e segg., R. CIVILETTO, "Lucenti drappi lignei..." ob. cit., pp. 669-677. Per l'argomento si rimanda a: D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada 1971, pp. 32-50 *Estofado de oro. La statuaría lignea nella Sardegna spagnola* (catálogo). Cagliari 2001; P. STAFFIERO, "Modelli di decorazioni a 'estofado' nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento", in R. CASCIARO (coord.), *La statua e la sua pelle...* ob. cit., pp. 153-176; A. CERASUOLO, "Estofados e policromie: osservazioni sulla tecnica attraverso la testimonianza di Francisco Pacheco", in G. B. FIDANZA, L. SPERANZA e M. VALENZUELA (coords.), *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*. Roma, 2011, pp. 147-160; A. PASOLINI, "Contributo allo studio della statuaría in 'estofados de oro'. Confronti tessili", in N. CLEOPAZZO e M. PANARELLO (coords.), *"Oltre Longhi": ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*. Napoli, 2019, pp. 85-92 e R. CASCIARO, "Le rotte mediterranee delle tecniche artistiche. Intagliatori, doratori e pittori tra Napoli e la Spagna", in D. SANGUINETI (coord.), *Le tecniche di Maragliano*. Genova, 2019, pp. 33-44 con precedente bibliografia.

13 R. F. MARGIOTTA, *Tesori d'Arte a Bisacquino*. Caltanissetta-Roma, 2008, pp. 17-18 e M. I. RANDAZZO, "San Giuseppe", in M. GUTTILLA (coord.), *Mirabile artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*. Palermo, 2010, p. 104.

14 R. F. MARGIOTTA, ob. cit., p. 17 e M. I. RANDAZZO, "Sant'Elia", "Sant'Eliseo", in M. GUTTILLA (coord.), *Mirabile artificio...* ob. cit., pp. 100-103.

15 G. CHILLÈ, "Culture e sculture di legno nel messinese tra Rinascimento e tardo Barocco", in T. PUGLIATTI, S. RIZZO e P. RUSSO (coords.), *Manufacere et scolpire...* ob. cit., p. 331.

16 Per i Li Volsi si veda A. PETTINEO e P. RAGONESE, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta i Li Volsi*. Palermo, 2007; A. PETTINEO, "Una fucina d'arte nella transizione dal Tardo Rinascimento al Barocco: la bottega dei Li Volsi", in T. PUGLIATTI, S. RIZZO e P. RUSSO (coords.), *Manufacere...* ob. cit., 2012, pp. 411-425; P. RUSSO, "Scultura in legno tra Cinque e Seicento lungo il 'Flumen Salso', dai Nebrodi meridionali al 'Mare Africo', in T. PUGLIATTI, S. RIZZO e P. RUSSO (coords.), *Manufacere...* ob. cit., pp. 528-547; IDEM, *L'autunno del Rinascimento: gli scultori Giovan Battista e Stefano Li Volsi da Nicosia*. Messina, 2014.

17 R. CIVILETTO, ob. cit., p. 676.

18 Ibidem e R. CIVILETTO e M. VITELLA, "Piviale", in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco* (catálogo). Milano, 2001, pp. 582-583.

nicchie allocate sullo stolone, o di un singolo episodio, ricamato sullo scudo, dei sontuosi piviali, rintracciabile sulle sculture riproducenti perlopiù santi vescovi. Tale tipologia di schema policromo è, infatti, attestata in manufatti approntati solitamente tra il XV e il XVI secolo. Questa soluzione grafica, radicata in una precisa tradizione figurativa, richiama esplicitamente i modelli quattrocenteschi del ricamo italiano che adoperò persino disegni di grandi artisti¹⁹. L'uso di questa decorazione è attestato, ad esempio, anche dall'ampia veste liturgica, con figure di santi tra elementi floreali e zoomorfi sull'orlo, del *San Nicolò* dell'eponima chiesa di Pietraperzia (En), scultura in cattivo stato di conservazione e riferita ad abito siciliano della seconda metà del XVI secolo²⁰. Una soluzione realizzata con pigmenti pittorici che ha un corrispettivo rimando alle figure e agli elementi decorativi che ornano il ricamo dello stolone e del cappuccio del piviale della Chiesa Madre di Marsala (Tp), parato del 1585 circa donato dal vescovo Antonio Lombardo quando fu pastore della Diocesi di Messina²¹. Tale indizio ha consentito alla storiografia isolana di riferire il tessile a maestranze messinesi suggestionate dagli esiti della pittura di Girolamo Alibrandi (1470 ca-1524 ca.) in virtù, peraltro, della commissione dello stesso prelato della tela con la *Presentazione di Gesù al Tempio* del 1593 della Chiesa Madre di Marsala ad Antonello Riccio (seconda metà del XVI secolo)²².

19 R. CIVILETTO, ob. cit., pp. 670-676 e R. CIVILETTO, S. RIZZO, ob. cit., pp. 40-53.

20 P. RUSSO, "Il San Nicolò de Porto di Giovanni Galina e il Santo in legno «assictatu tribunalimentu». Contributo alla storia della scultura lignea in Sicilia nei secoli XVI e XVII". *Bollettino d'Arte* n° 141 (luglio-settembre 2007), pp. 78-80 e IDEM, "Scultura in legno tra Cinque e Seicento lungo il «Flumen Salso», dai Nebrodi meridionali al «Mare Africo», in T. PUGLIATTI, S. RIZZO e P. RUSSO (coords.), *Manufacere...* ob. cit., p. 544.

21 R. CIVILETTO e M. VITELLA, "Parato", in *Splendori...* ob. cit., pp. 558-559.

22 Ibídem e F. CAMPAGNA CICALA, "Antonello Riccio", in *IX mostra di opere d'arte restaurate* (catalogo). Palermo, 1974, pp. 111-112.

Oltre ad apporvi la firma, questi riprese la tavola dipinta con lo stesso soggetto iconografico di Alibrandi per la chiesa di San Nicolò di Messina, ora al Museo Regionale della stessa città (n. inv. 1000)²³.

Nell'analisi degli apparati decorativi dei simulacri, è, inoltre, fondamentale vagliare gli interventi successivi, spesso dovuti al loro uso culturale e responsabili di ridipinture perlopiù invasive. Dissacranti del valore originario dell'opera e frequentemente affidate a vernici metalliche, hanno compromesso in modo irreversibile la policromia primitiva. In alcuni casi, l'impiego di stucco o tela ha alterato i tratti somatici, gravando le forme e attenuando le originarie qualità plastiche. Talvolta, però, alcuni interventi postumi sono risultati gradevoli e di discreto effetto naturalistico. Ne costituiscono rappresentativi esempi le infiorescenze cadenzate della metà del Seicento che si inerpicano sul mantello della *Santa Lucia* del 1589 della Chiesa Madre di Fiumedinisi (Me): scultura documentata a Rinaldo Bonanno (1545-1590) e in precedenza assegnata al carrarese Andrea Calamecca (1524/1525-1589)²⁴. Noto si

23 F. CAMPAGNA CICALA, ob. cit. Per la tavola del Museo si veda F. CAMPAGNA CICALA, "Girolamo Alibrandi", in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V* (catalogo). Siracusa, 1999 pp. 264-266. Su Alibrandi si rimanda a F. CAMPAGNA CICALA, "Girolamo Alibrandi", in *Palazzo Ciampoli tra Arte e storia: testimonianza della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo* (catalogo). Soveria Mannelli, 2026, pp. 411-437.

24 A. MIGLIORATO, "Fra marmo e legno: tracce di un dialogo nella produzione scultorea del manierismo messinese", in T. PUGLIATTI, S. RIZZO e P. RUSSO (coords.), *Manufacere et scolpire...* ob. cit., pp. 395-396. Sugli autori si veda anche C. LA MANCUSA, *Vita e opere dello scultore raccujese Rinaldo Bonanno*. Cosenza, 2011, A. MIGLIORATO, "Andrea Calamecca. Ipotesi e revisioni". *Archivio Storico Messinese di Storia Patria Messina* n° 102 (2021), pp. 197-224 e G. A. G. GUADAGNA, "Primavera 1572. Andrea Calamech al Palazzo Reale di Palermo". *Lexicon* n° 31 (2020), pp. 63-68.

rivela la decorazione floreale con cornici mistilinee della metà del Seicento della dalmatica del *San Biagio* della chiesa di San Nicola di Castelbuono (Pa)²⁵. Questa statua, più volte ridipinta, è stata datata tra la fine del XVI-inizi del secolo seguente e riferita alla bottega dei Li Volsi o a scultori che a essa si ispirarono²⁶. Le espansioni floreali della sacra veste del vescovo, incastrate tra e dentro cornici mistilinee concave e convesse, sono state, inoltre, rapportate a quelle più articolate ricamate sulla pianeta della metà del Seicento della Chiesa Madre di Sutera (Cl)²⁷.

A partire dall'ultimo quarto del XVII secolo in Sicilia i pittori-decoratori iniziano a desistere alla tecnica dello *sgraffito* e preferiscono l'esuberante policromia dei tessuti ricamati, orientamento che, come rivelano gli esempi di seguito riportati, si propagò soprattutto nel Settecento. Anche la generazione degli scultori napoletani, nata negli anni Trenta del Seicento, seppur con esiti qualitativi più ricercati, ha iniziato a scrollarsi di dosso la prigionia della doratura a oltranza attingendo dal naturalismo in pittura²⁸. Ma la veste pittorica dei simulacri partenopei, non segue, se non per alcune generiche soluzioni, "gli sviluppi dell'arte del tessuto né i repertori decorativi a stampa"²⁹. L'intensa produzione partenopea, oltre a diffondersi nelle province del sud e centro Italia, ha attraversato i confini del Mediterraneo, arrivando persino nel Nuovo Mondo. Essa propose i suoi modelli ispirandosi da un lato alla lezione di Gian Lorenzo

Bernini (1598-1680) e dall'altro direttamente alla realtà³⁰. La maggior parte della scultura lignea del Settecento nel sud Italia si snoda, non a caso, tra botteghe locali, più o meno aggiornate alle nuove istanze stilistiche, e importazioni da Napoli. Queste ultime testimonianze, di forte impatto emotivo, avranno presumibilmente suggestionato gli ateliers regionali. Le statue in legno campane, inoltre, propongono soluzioni decorative adoperate per tutto il Settecento "sebbene non vada dimenticato che verso gli anni venti del XVIII secolo la policromia della statuaria si adegua ad una sobrietà imposta dalla lezione di Francesco Solimena, che diventa normativa anche per altri aspetti"³¹.

Non è, quindi, casuale, come ha evidenziato la letteratura specialistica, che per il *San Giovanni Evangelista* della Chiesa Madre di Aliano (Ce), commissionato nel 1737 all'ischiitano Pietro Patalano (1664-1737), il modello sia stato esaminato proprio dal pittore Solimena (1657-1747)³², di cui sono consolidati i rapporti con gli scultori. La fortuna artistica di Patalano formatosi, insieme al fratello Gaetano (1654-post 1699), presso la bottega di Aniello Perrone (1633-1696), è attestata in sculture rintracciate nel meridione d'Italia (Basilicata, Calabria, Puglia e Sicilia) e in Spagna³³. Il

25 R. CIVILETTO, ob. cit. p. 676.

26 Le ipotesi sono rispettivamente di S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni...* ob. cit., p. 54 e G. FAZIO, "La cultura figurativa in legno nelle Madonie tra la gran corte vescovile di Cefalù, il marchesato dei Ventimiglia e le città demaniali", in T. PUGLIATTI, S. RIZZO e P. RUSSO (coords.), *Manufacere...* ob. cit., p. 233.

27 R. CIVILETTO, ob. cit., p. 676.

28 L'analisi è di L. GAETA, ob. cit., p. 204.

29 R. CASCIARO, "Le rotte mediterranee delle tecniche..." ob. cit., p. 37.

30 L'analisi è di L. GAETA, ob. cit., p. 204.

31 Ibidem. Sul rapporto tra pittori e scultori si veda L. GAETA, "Pittori e scultori a Napoli tra Sei e Settecento: tracce di un'intesa". *Kronos. Scritti per Gino Rizzo* n° 10 (2006), pp. 139-159 e G. G. BORRELLI, "Solimena con gli scultori e i decoratori", in N. SPINOSA (coord.), *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*. vol. II. Roma, 2018, pp. 287-307.

32 A. DI LUSTRO, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, con un intervento di G. BORRELLI. Napoli 1993, pp. 62-63 e R. CASCIARO, "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre", in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* (catalogo). Roma, 2007, p. 68. Per Solimena si veda *Francesco Solimena (1657-1747) ...* ob. cit.

33 G. BORRELLI, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*. Napoli 2005, pp.18-19; R. CASCIARO, "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra

corpus delle sue opere comprende capolavori incomparabili accanto a manufatti più corsivi, attribuibili alla mano dei collaboratori di bottega o alle esigenze della committenza³⁴, e rivela un *ductus* dall'andamento sinusoidale. Tale idioma, accentuato dalla flessione della gamba sinistra, connota la *Madonna della Carità* della chiesa eponima di Licata (Ag) (Figura 1), scultura della piena maturità commissionatagli nel 1735 da donna Maria Anna Seronita (Serrovira) e Figueroa, monaca cistercense del monastero del Soccorso dello stesso centro³⁵. Nella Vergine, effigiata a grandezza naturale, l'autore idealizza la bellezza della Madre, ma non rinuncia al naturalismo, evidente sia nella figura femminile dalle forme morbide, con un accenno di doppio mento, sia nel Bambino vivace e sgambettante. La

d'Otranto e oltre", in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* (cátalogo). Roma, 2007, p. 63; I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Saluzzo*. Roma, 2008, 141-147; F. ARUANO, "Pietro Patalano", in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, (cátalogo). Firenze, 2009, pp. 286-287; M. T. BELMONTÉ, "Pietro Patalano", in *Sannio e Barocco* (cátalogo). Napoli, 2011, p. 173; A. DI LUSTRO, "Il casale del Lacco nel secolo XVII crocevia di artisti tra Napoli e l'isola d'Ischia. Gli scultori Gaetano e Pietro Rocco Patalano due "grandi" di cui si dovrebbe andar fieri". *La Rassegna d'Ischia* n° 5 (2010), pp. 33-39; F. DE NICOLÒ, "All'ombra di Giacomo Colombo e Giuseppe Sanmartino", in E. VALCACCIA, *Scultura lignea del Settecento a Napoli. Nuovi spunti e proposte*. Castellamare di Stabia, 2018, p. 107; S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., pp. 38-39 e A. PINTO, *Raccolta notizia per la storia, arte, architettura di Napoli e dintorni*, parte I.2, pp. 1850-1851 (aggiornato al 31 dicembre 2024) (<http://www.fedoa.unina.it/9622/2/1.2%20Artisti%20e%20artigiani%20M-Z%2012.pdf> consultato il 27 febbraio 2025).

34 L'osservazione è di G. SOLFERINO, "Appunti, ricerche e ipotesi sulla scultura lignea in Calabria e in Campania tra il XVII e il XVIII secolo". *Esperide. Rivista di cultura artistica in Calabria* n° 15 y 16 (settembre 2015, 2018), p. 112.

35 G. INGAGLIO, "Madonna della Carità", in *Splendori...* ob. cit., p. 541 e S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., p. 38.



Figura 1. PIETRO PATALANO. *Madonna della Carità* (1735). chiesa della Beata Vergine della Carità, Licata. Archivio della Confraternita Maria Santissima della Carità.

maestria di Patalano si manifesta anche nella resa realistica della capigliatura sciolta e nella ricca policromia degli abiti. La veste celeste, infatti, esterna inserti floreali a mazzetti, composti da rose e peonie, mentre l'orlo del mantello blu stellato imita i ricami dei parati liturgici caratterizzati dal modulo a tralci ricorrenti adoperato tanto nelle sacre vesti quanto nei commessi marmorei³⁶. Di siffatte soluzioni ornamentali, delle quali, come è stato osservato³⁷, aveva già dato prova nella teatrale

36 L'analisi del motivo decorativo, rintracciato su alcuni paramenti siciliani, è di M. VITELLA, *Il tesoro della Chiesa Madre di Erice*. Trapani, 2004, p. 125.

37 L. GAETA, "... colorite e miniate..." ob. cit., p. 207.

Annunciazione del 1707 per la chiesa di San Nicola a Roccanova (Pz)³⁸, Patalano dimostra il condizionamento della pittura seicentesca partenopea, in particolare quella delle nature morte eseguite dai Recco o da Gaetano Cusati (1680-90 ca-1720 ca)³⁹. A conferma della sua perizia, un documento del 1735 attesta, infatti, che il Nostro intervenne “*nell’accomodo di pitture vernice, ed altro*” dei *Santi Pietro e Paolo* nella chiesa di San Sebastiano del Reggio Castello nuovo di Napoli⁴⁰. Lo scultore, possibilmente coadiuvato da un collaboratore attivo nella bottega, reitererà tale acribia nelle eleganti soluzioni floreali disseminate sulla veste della documentata *Assunta*, del 1724 e di matrice fumiana, dell’eponima chiesa di Spezzano Piccolo (Cs) e nell’*Immacolata Concezione*, del 1737, della Chiesa Madre di Montesanto Salentino (Le), opera certa⁴¹. Si tratta di un *corpus* di sculture, contraddistinte da effetti policromi fitomorfi qualitativamente diversi, che include anche quelle convincentemente attribuite come il *San Nicola di Bari* dell’eponima chiesa di Palazzo San Gervaso (Pz), dai fluttuanti paludamenti con inserti vegetali⁴², oppure il *San Bonifacio di Tarso* della chiesa di San Pietro di Cerchiara di Calabria

(Cs), dal giustacuore dipinto a fiori⁴³. La collaudata e consolidata varietà decorativa usata da Patalano e dal suo atelier è stata, di recente, individuata nei grandi girali con infiorescenze (fiori di campo e tulipani) del mantello –racchiuso da un orlo simulante il modulo a tralci ricorrenti– della *Santa Teresa d’Avila* della chiesa della Madonna del Santissimo Rosario di Palma di Montechiaro (Ag)⁴⁴. È una scultura in formato terzino della fine del XVII secolo la cui storiografia, nonostante il suo pregiudizievole stato conservativo, ha ricondotta ai Patalano, ipoteticamente a Gaetano⁴⁵. L’autore, del quale la produzione giunge pure in Spagna, fu uno dei maggiori esponenti del barocco napoletano con un tratto connotato da una “cura del dettaglio naturalistico, unito ad una compostezza di atteggiamenti di ascendenza cinquecentesca”⁴⁶. Nel volto

38 F. GIACONELLA, “Pietro Patalano”, in *Splendori del barocco...* ob. cit. p. 157.

39 L’osservazione, in merito alle opere di Nicola Fumo, è di L. GAETA, “... colorite e miniate...” ob. cit., pp. 206-207. Sul genere pittorico si rimanda a A. DELLA RAGIONE, *La natura morta napoletana dei Recco e dei Ruoppolo*. Napoli, 2009 e, più di recente, V. DI FRATTA, “Nuove acquisizioni per la vita di Giuseppe Recco e di altri esponenti della sua famiglia”. *Napoli Nobilissima. Rivista di arte, filologia e storia*, (settembre-dicembre 2018), pp. 17-31.

40 A. DI LUSTRO, *Gli scultori Gaetano e Pietro...* ob. cit., p. 62.

41 G. G. BORRELLI, “Sculture barocche e tardobarocche...” ob. cit. p. 70 e M. L. SORRONA, “Madonna Immacolata”, in *Sculture di età...* ob. cit., p. 282.

42 G. G. BORRELLI, *Sculture in legno di età...* ob. cit., p. 29.

43 G. G. BORRELLI, “Pietro Patalano”, in *Sculture in legno...* ob. cit. pp. 224-226.

44 S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., pp. 39-40.

45 Ibidem. Per lo scultore, oltre ai testi citati in merito alla produzione del fratello Pietro, si veda G. G. BORRELLI, *Sculture in legno...* ob. cit., pp. 18-19; R. CASCIARO, “Napoli vista da fuori...” ob. cit., pp. 61-63; IDEM, “Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo”, in R. CASCIARO (coord.), *La staua...* ob. cit., pp. 221-233; I. DI LIDDO, *La circolazione...* ob. cit., pp. 128-141; G. G. BORRELLI, “Sculture barocche e tardobarocche in Calabria. Un percorso accidentato”, in *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento* (catalogo). Napoli, 2009, pp. 65-67; M. T. BELMONTE, “Gaetano Patalano”, in *Sannio e Barocco...* ob. cit., p. 173; G. SOLFERINO, “Ars sculpta in finibus Sibirensis Metropolis. Per una prima ricognizione sulla scultura lignea sacra nel territorio dell’antica arcidiocesi di Santa Severina dal XVI al XVIII secolo”, in *I Tesori delle Cattedrali. Le arti nell’antica metropoli di Santa Severina e nella diocesi di Crotona* (catalogo). Soveria Mannelli, 2021, pp. 110-112 e V. PINTO, *Raccolta notizia...* parte 1.2, ob. cit. parte I.2, pp. 1847-1849 (aggiornato al 31 dicembre 2024) (<http://www.fedoa.unina.it/9622/2/1.2%20Artisti%20e%20artigiani%20M-Z%2012.pdf> consultato il 27 febbraio 2025)

46 R. CASCIARO, “Due botteghe a confronto: intaglio...” ob. cit., pp. 227.

estatico, la mistica carmelitana richiama la *Santa Scolastica* della chiesa di San Giovanni Evangelista di Lecce, attribuita allo stesso autore⁴⁷, mentre gli abiti dell'ordine abbandonano l'avvolgente dinamismo barocco per adottare un fluire di maestose pieghe parallele, simili a onde⁴⁸. Di Gaetano Patalano è stato, inoltre, valutato il ricco repertorio decorativo policromo già nell'esuberante veste dell'*Immacolata Concezione* del 1696 dell'eponima chiesa della arciconfraternita di Sarno (Na)⁴⁹. Emerge la tendenza ad un ricercato naturalismo, espresso con la policromia, che il Nostro ha tramandato agli emuli come rivela il rigogliosissimo repertorio florale a schema libero della candida veste della *VerGINE sine macula* della Chiesa Madre di San Cataldo (Cl), riferita a scultore partenopeo dei primi decenni del Settecento. L'anonimo autore fonde sapientemente le soluzioni sintattico-compositive del Maestro –come la posizione delle braccia e i putti alla base– con il dinamismo eroico, vicino al Rococò e permeato di sublime grazia, ispirato al celebre Nicola Fumo (1645-1725), altro indiscusso interprete della produzione lignea barocca napoletana attivo pure in Spagna⁵⁰.

47 R. CASCIARO, "Santa Scolastica", in *Sculture di età barocca...* ob. cit., pp. 250-251.

48 L'analisi, in merito alle opere di Gaetano Patalano, è di R. CASCIARO, "Napoli vista..." ob. cit., p. 61.

49 L. GAETA, "... colorite e miniate..." ob. cit., p. 205.

50 S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., p. 46. Per Nicola Fumo si veda R. CASCIARO, "Napoli vista da fuori..." ob. cit., pp. 64-69; IDEM, "Due botteghe a confronto..." ob. cit. pp. 221-233; M. M. ESTELLA, "La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y disperión", in L. GAETA (coord.), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. Roma, 2007, II, pp. 101-105; I. DI LIDDO *La circolazione...* ob. cit., pp. 214-223; M. V. FONTANA, "Nicola Fumo", in *Splendori del barocco...* ob. cit., pp. 283-284; G. G. BORRELLI, "Da Montesarchio, un viaggio alla ri-scoperta della scultura lignea nel beneventano", in *Sannio e Barocco...* ob. cit., p. 107; M. T. BELMONTE, "Nicola Fumo", in *Sannio e Barocco...* ob. cit., p. 171; G. SOLERINO, "«Dionysius Areopagita, qui caput manu gestet». Una problematica

Quest'ultima testimonianza figurativa dimostra come la committenza delle diverse realtà del sud Italia non si rivolse, solamente, agli autori esordienti come i già citati Patalano e Fumo o ancora Giacomo Colombo (1662-1731), scultore e pittore in contatto con Solimena⁵¹,

restituzione al catalogo di Nicola Fumo: il busto di San Dionigi, patrono di Crotone", in M. CORRADO (coord.), *Il Santo dei Forestieri. A proposito di san Dionigi Areopagita protovesco di Crotone*. Reggio Calabria, 2014, pp. 101-111; R. ALONSO MORAL, "Fortuna y fortuna de Nicola Fumo en España. Obras y comitentes", in *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna dal Quattrocento al Settecento*. Napoli, 2015, pp. 95-104; G. MEROLA, "Novità su Nicola Fumo I Santi Patroni nella produzione lignea dello scultore in ambito salernitano", in I. DI LIDDO e M. PASCULLI FERRARA (coords.), *I Santi Patroni...* ob. cit., pp. 75-94; A. SERRA GÓMEZ, "Nueva obra de Nicola Fumo encontrada en España", in A. CAÑESTRO DONOSO (coord.), *Estudios de escultura en España y Europa*. Alicante 2017, pp. 623-636; G. SOLFERINO, "Ars sculpta in finibus..." ob. cit. 2021, pp. 107-110; G. MEROLA, *Officine di scultura tra Napoli e Spagna. Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento*. Roma, 2021; S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., pp. 42-45 e R. CASCIARO, "Nicola Fumo nel Salento: un'aggiunta e una restituzione", in F. DEL SOLE (coord.), *Paesaggi di pietra e verzura. Omaggio a Vincenzo Cazzato*, Roma, 2023, pp. 209-216.

51 Per Colombo si rimanda a L. GAETA, "Riconsiderando Giacomo Colombo", in *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio* (catalogo). Napoli, 1990, pp. 166-172; F. ABBATE, "Novità su Giacomo Colombo", in G. B. FIDANZA (coord.), *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*. Perugia, 2005, pp. 243-246; G. G. BORRELLI, *Sculture in legno...* ob. cit., 2005, pp. 20-28; L. GAETA, "Pittori e scultori a Napoli..." ob. cit., 2006, p. 142 e segg; IDEM, "Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali", in R. CASCIARO (coord.), *Sculture di età...* ob. cit., pp. 87-104; M. M. ESTELLA, "La escultura napolitana..." ob. cit., pp. 105-106; M. V. FONTANA, "Giacomo Colombo", in *Splendori del barocco...* ob. cit. pp. 278-279; I. DI LIDDO, *La circolazione...* ob. cit., pp. 181-214; G. G. BORRELLI, "Da Montesarchio, un viaggio..." ob. cit., pp. 105-106; M. VISCOSI, "Giacomo Colombo", in *Sannio e Barocco...* ob. cit., p. 157; A. TRIPODI, *Sulle arti in Calabria. Dizionario biografico e documentario su artisti e opere d'arte*. Vibo Valentia, 2016, pp. 159-160; I. DI LIDDO, "Giacomo Colombo scultore da Napoli alle province del Regno: l'inedito San Michele ligureo (1717) di Città sant'Angelo". *Storia dell'Arte* n° 1

ma anche ai comprimari. Nel complesso mercato partenopeo, dominato da legnaioli ancora da individuare e da altri che si stanno riconfigurando, gli emuli diffusero, infatti, soluzioni artistiche che offrivano un ottimo compromesso tra qualità e costi. In alcuni casi, proposero composizioni sintattico-stilistiche standardizzate, ispirate ai modelli dei maestri, mentre per le policromie si lasciarono suggestionare dalla produzione pittorica o dall'arte del ricamo. Ne è ulteriore prova l'attività di Giovan Antonio Colicci (doc. 1681-*post* 1740), appartenente ad una famiglia di scultori e oriundo di Roma, recentemente attenzionato dalla critica⁵². È documen-

tato nel meridione d'Italia –dalla Basilicata alla Campania, dalla Calabria alla Puglia e alla Sicilia– e nel periodo di maggiore maturità ha dominato la piazza della statuaria napoletana. In Sicilia, Colicci, a cui sono riferite altre opere, firmò, nel 1733, il *Sant'Atanasio* della collezione Fatta di Garbonogara di Palermo (Figura. 2)⁵³, scultura in formato terzino dalla sintassi tipicamente solimenesca. Il Dottore della Chiesa rivolge lo sguardo deciso agli ariani con cui combatté ed è caratterizzato da un naturalismo seicentesco, esemplificato dall'acuminato intaglio dei paludamenti. La figura è intrisa di un moderato soffio barocco, che contribuisce a creare una composizione piramidale, accentuata dalla dinamicità del modellato. Di particolare rilievo, tanto da suggerire l'intervento di un pittore, è la soluzione dei girali floreali, visibili più sulla pianeta che sul felònion, con la parte centrale che presenta un medaglione con la Trinità. Il riferimento immediato è costituito dall'arte

(2018), pp. 121-134; R. DORONZO, "Nuovi acquisizioni documentarie in Basilicata: San Donatello da Ripacandida e la scultura di Giacomo Colombo", in I. DI LIDDO e M. PASCULLI FERRARA (coords), *Santi patroni in Puglia...* ob. cit., pp. 445-457; G. PECCI, "Giacomo Colombo pittore. Il «fondo pintato» per il gruppo scultoreo della Pietà di Eboli", in N. CLEOPAZZO e M. PANARELLO (coords.), *Oltre Longhi...* ob. cit., pp. 261-269; F. DE NICOLÒ, "La scultura lignea del Settecento in Capitanata tra persistenze napoletane e produzione locale", in A. GRAVINA (coord.), *39° Convegno nazionale sulla preistoria, protostoria, storia della Daunia*. Foggia, 2019, pp. 260-261; R. DORONZO, "La statua processionale a Santa Lucia a Barletta e altri lavori d'intaglio dai documenti settecenteschi", in *Barletta: La città e la storia. Testimonianze, protagonisti, memorie*. Roma, 2020, pp. 207-228; R. CASCIARO, "Spigolature sulla scultura barocca in legno nel Salento: Vincenzo Ayala e Giacomo Colombo", in C. D. FONSECA e I. DI LIDDO (coords.), *Viridarium novum. Studi di storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*. Roma, 2020, pp. 457-461; A. SERRA GÓMEZ, "Il San Giacomo di Prata di Giacomo Colombo: la fortuna di un modello iconografico". *Riscontri. Rivista di cultura e di attualità, fondata da Mario Gabriele Giordan* n° 3, (settembre-dicembre 2021), pp. 23-36; S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., pp. 36-48; G. G. BORRELLI, "Note sulla presenza di Giacomo Colombo in Abruzzo e in Molise". *Predella. Journal of visual art* n° 55 (2024), pp. 141-150 e I. DI LIDDO, *I contesti della scultura napoletana nel Settecento in Italia meridionale. Da Giacomo Colombo a Nicola Antonio Brudaglio*. Fasano, 2025, *passim*.

52 G. G. BORRELLI, *Sculture in legno di età...* ob. cit., p. 31; F. ARUANNO, "Gennaro Colicci e Giovanni

Antonio Colicci", in *Splendori del barocco...* ob. cit. pp. 276-278; C. GELAO, "Un'aggiunta alla scultura del Settecento in Puglia". *Kronos* n° 13 speciale (*Scritti in onore di Francesco Abbate*). Lecce, 2009, vol. II, pp. 41-48; M. L. SORRONE, "Scultura in legno tra Napoli e le periferie: appunti su Colicci e Di Venuta". *Kronos* (2011), pp. 211-213; G. G. BORRELLI, "Da Montesarchio, un viaggio..." ob. cit., p. 101; A. RICCO, "Lo studio preliminare e il progetto della mostra Ritorno al Cilento", in *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra* (cátalogo). Foggia, 2017, pp. 27-28; M. VISCOSI, "Giovanni Antonio Colicci", in *Sannio e il Barocco...* ob. cit., pp. 168-169; G. SOLFERINO, "Partendo da Monasterace... Considerazioni su alcuni scultori del Settecento napoletano. Giovanni Bonavita e Giovanni Antonio Colicci". *Esperide. Rivista di cultura artistica in Calabria* (2018), pp. 100-110; F. DE NICOLÒ, "La scultura lignea..." ob. cit., pp. 261-662; S. SETA, "Episodi di scultura lignea del Settecento in alcuni centri del Tirreno cosentino". *Esperide. Rivista di cultura artistica in Calabria* n° 23 e 24, (settembre 2019, 2022), pp. 100-103; E. VALCACIA, *Scultura lignea...* ob. cit., pp. 27-29; S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., pp. 56-60.

53 S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., pp. 56-58.



Figura 2. GIOVANNI ANTONIO COLICCI. *Sant'Atanasio* (1733). collezione fatta di Garbonogara, Palermo. Domenico Di Vincenzo.

del ricamo partenopeo, come chiarisce la coppia di paliotti, eseguiti da maestranze napoletane della seconda metà del XVII

secolo, della Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, Palermo, provenienti dalla collezione De Ciccio di Napoli (nn.

inv. 8319-8320)⁵⁴. Il sontuoso decoro serico, improntato al naturalismo floreale del periodo, è affidato a coppie di girali con fiori che incorniciano altri analoghi elementi visti di prospetto, secondo una tipologia in uso nella ceramica e nel commesso marmoreo napoletano⁵⁵.

L'esuberanza floreale delle veste dei simulacri napoletani in Sicilia è rivelata anche dalla nebulosa attività di Pietro Nittoli (Nittoli) (doc. 1695-1762), altro comprimario, il quale, oltre ad assimilare la *lectio magistralis* di Fumo e di Colombo, fa propria quella dei pittori Giacomo Del Po (1654-1726) e Babiccina (1639-1709)⁵⁶. Allo scultore, natio di Lioni (Av), attivo nel meridione d'Italia (Basilicata, Calabria, Campania e Puglia) e forse allievo di Domenico Muollo (doc. 1673-1750)⁵⁷, sono state, di recente, ascritte alcune sculture nell'isola che rivelano la sua accuratezza anche per la policromia dei paludamenti⁵⁸. Di tale perizia Nittoli aveva già dato prova nell'articolato repertorio decorativo fitomorfo del gonnellino (o tunica) e del mantello del virtuosistico e energico *San Michele Arcangelo che sconfigge il diavolo* della Cattedrale di Lioni, a lui attribuito e datato al 1744-1745⁵⁹. Dalie, peonie e altri elementi vegetali, tra cui fiori fantastici, si diramano sui tessuti con i quali sono state confezionate

le vesti dell'*Immacolata Concezione* dell'epinima chiesa di Montemaggiore Belsito (Pa), commissionata dal barone Mercurio Nasca o dal figlio di questi il sacerdote Cruciano, vicario foraneo⁶⁰. Approntata prima del 1758 e attribuita alla bottega del Maestro, la Madonna trasuda il caratteristico afflato tardo barocco nei fluttuanti panneggi e nel mantello che si solleva in un brioso svolazzo⁶¹. È lo stesso idioma linguistico che permane nell'*Immacolata Concezione* della metà del Settecento della Chiesa Madre, già chiesa dell'ordine dei Frati Minori Conventuali, di Chiaromonte Gulfi (Rg)⁶², opera nella quale la bottega ha reiterato un similare repertorio decorativo costituito, però, da infiorescenze più carnose. La policromia delle statue lignee campane, quando non è stata alterata da drastiche ridipinture, riproduce, quindi, anche le soluzioni dei tessuti operati e, nel nostro caso, ricamati. Elementi fitomorfi, tra volute che hanno ripudiato l'esuberanza tardo barocca, sono impressi sulla pianeta del *San Filippo Neri* del Museo Diocesano di Caltagirone (Ct), proveniente dall'Oratorio del Santissimo Crocifisso, ascripto a Gennaro D'Amore (doc. 1715-1780) e ancorabile alla metà del Settecento⁶³. Lo scultore napoletano, la cui produzione artistica è documentata, oltre che in Campania, in altre regioni del sud Italia⁶⁴, si distinse tra i diversi allie-

54 E. D'AMICO DEL ROSSO, *I paramenti sacri*. Palermo, 1997, pp. 148-149.

55 Ibidem.

56 R. ROMANO, "Pietro Nittoli", in *Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al barocco* (catalogo). Napoli, 2012, pp. 254-255; F. DE NICOLÒ, "La scultura lignea..." ob. cit. p. 267 e U. DI FURIA, "Alfonso Postiglione, Domenico Muollo e Pietro Nittoli: scultori a Napoli tra Sei e Settecento", in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, (dicembre 2024), pp. 118-120 con precedente bibliografia.

57 U. DI FURIA, "Alfonso Postiglione..." ob. cit., p. 118.

58 S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., pp. 73-76.

59 R. ROMANO, ob. cit.

60 G. MENDOLA, *Il paese dei Migliaccio. Montemaggiore Belsito dall'età normanna all'Unità d'Italia*. Palermo, 2010, pp. 339-341.

61 S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., pp. 75-76.

62 S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., p. 75.

63 S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., p. 52-53.

64 D. CATALANO, "Sculture lignea Molise tra sei e Settecento: indagini sulle presenze napoletane", in L. GAETA (coord.) *La scultura meridionale...* II, ob. cit., p. 232; G. SOLFERINO, "Un argine di computa devozione all'audacia intemperante del Rococò, La scultura lignea di Gennaro D'Amore tra Giacomo Colombo e i sanmartiniani", in *La Donna coronata di stelle nella*

vi di Colombo. Autore di sculture introspettive, D'Amore ci restituisce, infatti, il Santo oratoriano, dall'impianto barocco di chiara matrice controriformistica, con un parato, forse dipinto successivamente, affidato al più usuale ricamo speculare ormai prossimo alle sobrie e modulari istanze del Neoclassicismo. Tale repertorio con maggiore evidenza cromatica, simulante filati d'oro su fondo bianco, si individua nell'analogo paramento che indossa il *San Filippo Neri* della chiesa di San Biase ad Agnone (Is), documentato al Nostro nel 1749⁶⁵.

Conformemente alle maestranze napoletane anche le botteghe siciliane, così come è stato anticipato, si avvalsero per la policromia dei simulacri lignei del Settecento dell'esuberanza floreale imitante i paramenti sacri ricamati con una produzione grafica che, oltre ad avvalersi degli esiti della produzione pittorica, esibisce, anche qui, un preciso riferimento ai più sontuosi commessi marmorei⁶⁶. A Francesco Liberti, noto come marmoraro, Modesto Sangetta commissionò, nel 1706, *Sant'Anna che istruisce nella sacre scritture la Vergine* della chiesa di Sant'Oliiva a Pettineo (Me)⁶⁷. Il gruppo, dalle approssimative figure, denuncia, unitamente alla base datata 1713 e con arpie agli angoli, la persistenza, soprattutto delle botteghe di provincia, di soluzioni stilistiche tardo

manieriste o protobarocche. I ricami dipinti sulla veste delle figure sono, invece, rapportabili con le infiorescenze –rose, campanule, tulipani, dalie, peonie e fiori di campo– ad andamento libero e memore del gusto *bizzarre*, che caratterizzano la pianeta di Pietraperzia⁶⁸. È un canovaccio ricamato, con fondo in filati d'oro e d'argento, ove risalta l'esuberanza floreale che fa datare il parato al 1720-1730⁶⁹. Alcuni scultori, soprattutto della Sicilia occidentale, predilessero un repertorio decorativo policromo più edulcorato –composto da rametti floreali disseminati su tutta la pezza– che ha un parallelo, oltre che nei *revel* siciliani⁷⁰, soprattutto nei ricami della pianeta di Palazzo Abatellis (n. inv. 7870), già chiesa di San Niccolò di Piana dei Greci (Pa), realizzata in Sicilia nel XVII secolo⁷¹. Siffatto repertorio riprende una tipologia decorativa in *auge* nel Seicento ravvisandosi, infatti, nell'*Immacolata Concezione* della Chiesa Madre di Collesano (Pa), già chiesa di San Francesco, scolpita nel 1736 dallo stuccatore Vincenzo Perez (doc. 1718-metà del XVIII sec.), collaboratore dei Serpotta⁷². In essa Perez riempì il candido abito con elementi floreali distribuiti in modo regolare, avvolgendolo con un vibrante mantello dorato all'interno. Il crespo drappaggio, che interrompe l'assialità della postura sincopata solamente dal lieve movimento che ha origine dalla gamba sinistra, riscatta la Vergine dalle

città di Piedimonte Matese. Dragoni, 2013, pp. 21-35; G. RUSSO, "Gennaro D'Amore e la settecentesca statua di Sant'Antonio in San Giorgio Morgeto". *L'alba della piana* (maggio 2013), pp. 1-3 e F. DE NICOLÒ, *Il culto e la statua di San Lorenzo di Gennaro D'Amore. Un'indagine sulla scultura lignea a Torre Orsaia e Castel Ruggero*. Sapri, 2017.

65 D. CATALANO, ob. cit., p. 232.

66 S. PIAZZA, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*. Palermo, 1992 e IDEM, *I colori del barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia occidentale*. Palermo, 2007 e M. G. MAZZOLA, "Il motivo decorativo: dalla natura all'arredo", in *Splendori di Sicilia...* ob. cit., pp. 255-259,

67 A. PETTINEO e C. FILANGERI, *Pettineo. La storia nella storia*. Pettineo, 2007, p. 142.

68 M. CARMIGNANI, "Casulla", in *Magnificència i extravagància...* ob. cit. pp. 760-761.

69 Ibidem.

70 Si veda E. D'AMICO DEL ROSSO, "Alcune ipotesi di tessuti palermitani del periodo barocco. Il "Revel siciliano", in *Magnificència...* ob. cit., pp. 67-85.

71 E. D'AMICO DEL ROSSO, *I paramenti...* ob. cit. pp. 90-91.

72 R. TERMOTTO, *Collesano. Guida alla Chiesa Madre Basilica di S. Pietro*. Collesano, 2010, pp. 127-129 e S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni "magister..."* ob. cit. p. 122. Per l'autore si veda B. FASONE, "Perez Vincenzo", in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*. Palermo, 1994, p. 261.



Figura 3. ANONIMO SCULTORE DELLA SICILIA OCCIDENTALE. *San Castrense* (metà del XVIII secolo). Museo Diocesano, Monreale.

evidenti sgrammaticature formali-compositive. Più accentuata plasticità esibisce, invece, la *Madonna con San Simone Stock* della chiesa del Carmine di Licata, gruppo ligneo approntato, nel 1734, dal trapanese Giacomo Tartaglio (1678-1751)⁷³, autore di altri simulacri in legno, dai tratti espressivi marcati, e di statue polimateriche e in alabastro, come la *Santa Rosalia*, firmata nel 1717, della chiesa del collegio di Trapani⁷⁴. La capacità dell'autore, o del collaboratore di bottega, si esplicita nei rametti floreali, che presentano una variegata cromia nell'investire, secondo uno schema invalso nella Sicilia occidentale, la veste della Vergine.

Si differenzia notevolmente dalle altre sculture lignee policrome siciliane costituendo un

unicum, il *San Castrense Vescovo di Capua* del Museo Diocesano di Monreale (Pa) (Figura 3), di cui è il patrono⁷⁵. Attribuito a un anonimo scultore della Sicilia Occidentale della metà del Settecento, influenzato dalla lezione di D'Anna, il simulacro si distingue per le vesti liturgiche che aderiscono al movimento della gamba destra, conferendogli un'impalpabile dinamicità nella sua posa estatica. La policromia della pianeta riproduce quasi perfettamente un motivo decorativo compatto e serpentino, formato da racemi e fiori di diverse tipologie, disposti su un andamento curvilineo e simmetrico. Questo stile ornamentale, diffuso in Europa tra la metà del Seicento e l'inizio del Settecento, raggiunge in Sicilia un elevato livello di virtuosismo⁷⁶. L'anonimo autore, quindi, riprese un repertorio che rinvia all'esuberante ricamo della pianeta, della fine del XVII secolo, in raso ricamato e di ambito siciliano, della chiesa di Santa Maria Maggiore di Nicosia⁷⁷. Tale esuberante profusione di elementi floreali policromi intrecciati con volute, così come per le policromie delle opere partenopee, cederà il testimone a un repertorio serico improntato a una maggiore simmetricità e modularità, secondo l'imperante sintassi del Neoclassicismo che, nell'arte del ricamo isolano, suggestionerà la produzione per gran parte dell'Ottocento. Lo si rivela nella sacra veste, verosimilmente dipinta successivamente all'esecuzione del manufatto, del *San Libertino protovescovo di Agrigento e Martire* del secondo quarto del settecento della Cattedrale di

75 Per l'opera, in origine ubicata nella chiesa del Monte di Pietà, si veda L. SCIORTINO, *La sala di San Placido nel Museo Diocesano di Monreale: sede della mostra*, in *Sicilia Ritrovata. Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto* (catalogo). Palermo, 2012, p. 197; EADEM, *Il Museo Diocesano di Monreale*. Palermo, 2016, p. 21 e S. ANSELMO, *Legni mediterranei ...* ob. cit., p. 85.

76 L'osservazione è di M. VITELLA, "Pianeta", in *Splendori...* ob. cit., p. 595.

77 Ibidem.

73 S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., pp. 61-62.

74 Ibidem e R. SINAGRA, "Tartaglio Giacomo", in L. SARULLO, *Dizionario...* ob. cit., p. 324.

Agrigento. La statua è attribuita a Rocco Giacomelli o Jacopelli (doc. 1727-1770 ca), scultore trapanese operante nel Settecento, che si ispirò all'analoga figura del *San Pietro ordinario San Libertino vescovo di Agrigento*, tela eseguita, nel 1735-1736, dal pittore Francesco Narbone e ubicata nei locali annessi alla Cattedrale di Agrigento⁷⁸. La sacra veste, infatti, con i ricami dipinti che si intrecciano e si sviluppano verticalmente su tutto il tessuto, ha un preciso rimando alle soluzioni ad ago della pianeta, della prima metà del XIX secolo, in raso ricamato, della chiesa di Santa Maria di Loreto di Petralia Soprana (Pa)⁷⁹.

Le policromie delle sculture lignee del Settecento del sud Italia, di cui sono stati indagati solo alcuni esempi, rivelano, quindi, la maestria dello scultore, quasi certamente coadiuvato da un collaboratore o da un pittore esterno alla bottega, al quale va, talvolta, riferita la più articolata decorazione, imitante i tessuti ricamati. Siffatti repertori, oltre a comprovare, ancora una volta, la diffusione di registri unici per tutte le branche delle arti –dalla pittura al ricamo, dall'intaglio al commesso marmoreo e allo stucco– rivelano le più diffuse tipologie di ricami dalla seconda metà del Seicento agli inizi dell'Ottocento.

78 G. BONGIOVANNI, "Rocco Jacopelli", in *Tertio Millennio Adveniente. Capolavori Siciliani di arte sacra. Veni creator spiritus* (cátalogo). Agrigento, 2001, p. 92 e S. ANSELMO, *Legni mediterranei...* ob. cit., pp. 64-65.

79 M. VITELLA, "Repertorio dei paramenti sacri", en S. ANSELMO (coord.), *I Tesori delle chiese di Petralia Soprana*. Palermo, 2016, p. 156.

Los herederos de Juan López de Robredo: nuevos datos sobre los últimos bordadores de Cámara¹

The heirs of Juan Lopez de Robredo:
news information on the embroiderers of the last Chamber

SANDRA ANTÚNEZ LÓPEZ²

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

El presente estudio tiene por objetivo conocer la trayectoria laboral y artística de los bordadores Vicente Dumenec, Francisco Rodríguez, Francisco Navarro y Matea Caro. Este grupo de artífices siguió la estela de uno de los bordadores más afamados de la corte en tiempos de Carlos IV y María Luisa de Parma, Juan López de Robredo. Las fuentes primarias consultadas revelan datos inéditos hasta el momento, que permiten estudiar a los sucesores de Robredo y sus núcleos familiares, además de conocer su producción de obras bordadas para la monarquía.

PALABRAS CLAVE

Bordadores; Robredo; familias; Casa Real; siglo XIX.

ABSTRACT

The purpose of this study is to understand the professional and artistic career of the embroiderers Vicente Dumenec, Francisco Rodriguez, Francisco Navarro and Matea Caro. This group of craftsmen followed in the footsteps of one of the most famous embroiderers of the court in the times of Charles IV and Maria Luisa of Parma, Juan López de Robredo. The primary sources consulted reveal previously unpublished data, which allow us to study Robredo's successors and their families, as well as to learn about his production of embroidered works for the monarchy.

KEYWORDS

Embroiderers; Robredo; families; Royal House; 19th century.

1 El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación: *Transformaciones sociales en Madrid y la Monarquía Hispánica en la Edad Moderna. Movimientos ascendentes y descendentes entre cambios y resistencias* (PID2022-142050NB-C22), con financiación de las convocatorias I+D+i del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

2 ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-9459-9699>>. Email: sandra.antunez.lopez@gmail.com

Introducción

El propósito de este trabajo es conocer la carrera laboral de los principales bordadores de Casa Real durante las primeras décadas del siglo XIX, coincidiendo con los últimos años de reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma y con el regreso de Fernando VII al trono. Partiendo de los estudios previos iniciados por María Luisa Barrero Sevillano, Pilar Benito García y Manuel Pérez Sánchez, haremos un breve repaso acerca de la organización de los bordadores que trabajaban para las distintas dependencias palatinas, ya que se diferenciaban en ocupación, sueldo y posición dentro de la jerarquía palatina³.

Analizaremos qué bordadores sucedieron desde el fallecimiento de Juan López de Robredo –en 1808– pasando por diversos bordadores de Casa y Cámara, como Vicente Dumenec, Francisco Rodríguez, hasta Francisco Navarro y su taller dirigido por él y su mujer, Matea Caro, que fue uno de los centros de trabajos más importantes para la corona. También presentaremos el entorno de los bordadores, que en la mayoría de los casos, habían aprendido su oficio a través de sus respectivas familias, es decir, mediante la vía endotécnica. Los clanes de bordadores se conocían muy bien, puesto que los cabezas de familia habían trabajado para Carlos III y su hijo, Carlos IV. Las fuentes primarias consultadas revelan datos inéditos hasta el momento, que permiten

estudiar las familias de bordadores, su estrecha vinculación con la corte y su producción de obras textiles para la monarquía.

La organización de los bordadores reales en tiempos de Fernando VII

A inicios del siglo XIX, la Casa Real estaba dividida en cuatro grandes secciones: casa, cámara, capilla y caballerizas. La diferencia entre los oficiales de Casa y Cámara no ha sido fácil de explicar, ya que los trabajadores de ambos espacios tuvieron contacto directo con los soberanos. En cada departamento correspondiente había una serie de bordadores ocupados para la confección de bordados para estancias reales o para la decoración del vestuario regio. A través de investigaciones previas conocemos que había un nutrido grupo de bordadores, desde 1789 a 1829. Hemos contabilizado 32, que se repartían en las dependencias de Casa y Cámara⁴. Ambos sectores eran los que más carga laboral tenían, en comparación con otras dependencias regias.

Los oficiales de Casa se encargaban de tareas relacionadas con el funcionamiento general de palacio, como actividades de la familia, acondicionar todo lo necesario para llevar a cabo los oficios o la organización de las distintas tesorerías, entre las actividades más importantes. Los sastres y bordadores se preocupaban por equiparar al resto de los artesanos de la Casa Real, mediante la elaboración de uniformes y de todo aquello que necesitaban. De esta manera, no es lo mismo ser bordador de casa, que de cámara. Los artesanos de Cámara se ocupaban de los monarcas, herederos al trono y resto de la familia real; un ejemplo de ello es la alta producción de vestidos bordados del bordador de cámara Juan López de Robredo destinados para la reina.

3 El punto de partida del presente estudio parte de las investigaciones previas de: M.^a L. BARRENO SEVILLANO, “Bordadores de cámara y situación del arte del bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII”. *Archivo Español de Arte* n° 187 (1974), pp. 273-300. P. BENITO GARCÍA, *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia. Valencia, 2015. M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Francisco Navarro Arnao, el último bordador de Cámara de la monarquía española”, en I. CAMPI y S. VENTOSA (coords.), *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*. Barcelona, 2019, pp. 157-163.

4 S. ANTÚNEZ LÓPEZ, *Los artífices de la confección: la industria del vestido en el Palacio Real (1789-1829)*. Madrid, 2024, p. 72 y p. 208.

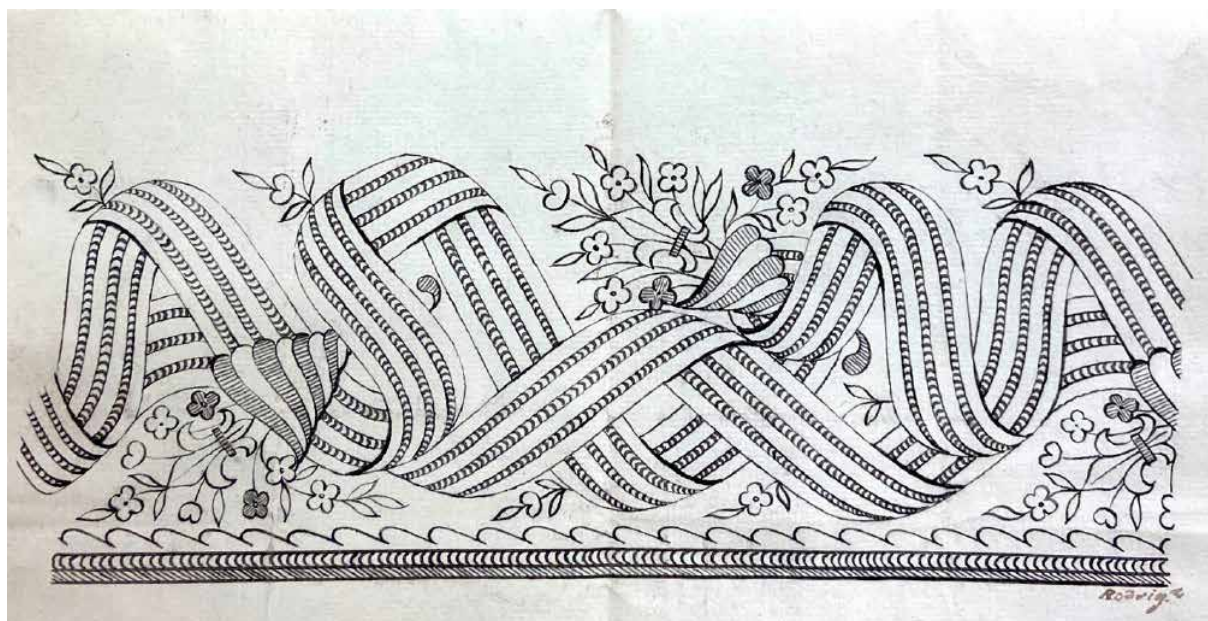


Figura 1. Francisco Rodríguez, *Dibujo del bordado del uniforme de los gentileshombres de la Real Cámara*, años 1814-1816. AGP, MPD., 6190 y reinados, Fernando VII, caja: 399.

Debemos tener presente que los bordadores necesitaban de una ayuda u oficial. En las nóminas de esta serie de ayudas figura que se les pagaba por día. Un ejemplo fue el caso de la bordadora Isabel Rubio Bocanegra, con un salario de 6 reales diarios⁵.

A los bordadores que accedían a ser empleados de la corona no se les requería la maestría; normalmente, la vía de acceso era la endógena o la herencia del oficio, como sucedió en el caso de la familia Robredo. Los vínculos familiares suponen un aval de garantía para asegurar a los descendientes un oficio estable y bien remunerado. A partir de lazos familiares –herencia directa– y viudedad se establecen núcleos familiares perpetuos. Incluso había familias enteras dedicadas exclusivamente a un oficio, como fue el caso de Robredo. Su padre, Manuel, fue bordador de cámara de Carlos III y su tío, Bernardino, fue bordador de tapicería. Así, esta saga de bordadores se extendió hasta 1808, dejando paso a otros de sus aprendices y coetáneos, como fueron: Isabel Rubio

Bocanegra, Bernardino Pandeavenas, Vicente Dumenec, Juana Armandariz, José Marcos Iglesias, Francisco Rodríguez o Francisco Navarro, todos ellos habían trabajado previamente para la Casa Real en distintas dependencias, como tapicería, capilla o caballerizas. Algunos de ellos habían asistido a jornadas reales, como fue el caso de José Marcos de Iglesias.

Vicente Dumenec: una plaza por cubrir y múltiples candidatos

Después del estallido de la guerra de la Independencia, la situación de los bordadores se complicó. Podríamos añadir que era como la del resto de los artesanos, pero en este oficio la sombra de Juan López de Robredo era muy larga y no hubo un sustituto de la talla del bordador hasta la llegada de Francisco Navarro⁶. En 1807, este artesano solo era

5 Archivo General de Palacio (AGP), personal, caja: 925, exp. 26. Isabel Rubio Bocanegra, encargada de bordar y coser pantalones y medias para SSMM y AA.

6 Para conocer nuevos datos biográficos y laborales de Juan López de Robredo nos remitimos a: S. ANTÚNEZ LÓPEZ, “Los bordadores de la Casa Real durante el reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma: nuevas aportaciones de las trayectorias de Juan López de Robredo y Bernardino Pandeavenas”. *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII. Historia del Arte* nº 11 (2023), pp. 241-266.

bordador de la Real Caballeriza. Hubo que esperar a la muerte del bordador Vicente Dumenec para que Navarro se convirtiese en bordador de cámara de los reyes y con ello lograrse encargos importantes.

Como decíamos, el sustituto de Juan López de Robredo fue el maestro bordador Vicente Dumenec, que solicitó el 30 de junio de 1814 ser nombrado bordador de cámara. La oposición fue dura, pues entre los candidatos que se presentaron para obtener la plaza de Robredo estaban su viuda, Aquilina Jesusa Cuevas, Juan Sotillo –bordador ocasional que, bordó el uniforme de capitán general para el infante D. Carlos María Isidro–, Antonio Costa y Colome –bordador de la Real Audiencia de Barcelona– y Vicente Dumenec –maestro bordador de esta corte–⁷. Este consiguió la plaza el 21 de septiembre de 1814⁸.

Sin embargo, la trayectoria del artesano no empezó en las dependencias palatinas. Mucho antes había sido bordador de los condes de la Puebla, a los que confeccionó bordados para batas, vaqueros y chupas de hombre, entre otras prendas. Un ejemplo es la cuenta del 19 de noviembre de 1787 por importe de 660 reales por el bordado de sedas de un vestido de paño para la señora⁹.

7 Sobre las candidaturas presentadas: AGP, personal, caja: 16860, exp. 44.

8 En el mes de diciembre de 1814 confeccionó la compostura de un dosel de terciopelo carmesí bordado de oro para el almirantazgo por un calor de 3.260 reales. AGP, administración general, leg. 5215, exp. 3. En el registro de los Reales Decretos (1814-1821) se detalla su nombramiento cubriendo la plaza vacante que dejó el bordador Juan López de Robredo. AGP, registros, 1564, f. 18v.

9 También se detallan otras cuentas, como es: “(...) *Recibo y cuenta del bordador Vicente Dumenec, por el conde de la Puebla, por 5.681 reales, por un porte de una bata que he bordado de orden del señor en 2 de julio de 1784 (...). En 8 de septiembre de 1784 ha bordado para su exma. Un vestido y una chupa para dicho señor y un baquero para la señorita, ajustado todo en 42 doblones, los 33 por el vestido, los 4 por la chupa y los 5 restantes por el baquero (...)*”. Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), caja: 185, documento: 1.

Al año siguiente realizó diversas obras por un coste de 1.954 reales. Las prendas confeccionadas fueron hechuras y guarniciones para vestidos: “(...) *6.431 piedras se han guarnecido en el vestido de mi señora a razón de un real cada docena, 536. 17 onzas de lentejuelas de plata que han entrado en estado el vestido de crespón, 748 reales. Las hechuras de los 15 pedazos estrechos, 60. La guarnición ancha del brial. 4 paños bordados, 150. El de cubrir el brial, 90. Por pegar los lunares y el tafetan 10 (...)*”¹⁰.

A lo largo de su trayectoria palatina, Dumenec gozó de nómina como individuo de la Real Cámara, por lo que anualmente cobraba 15.000 reales, gracias también a que había superado la prueba relativa a su conducta política. La mayoría de sus obras se destinaron a decorar diversas estancias reales y a uniformar con bordados al personal de cámara¹¹. El bordador estuvo presente en la realización de la canastilla y todo lo necesario para el futuro heredero de Isabel y Fernando. En junio de 1817, bordó una cuna en oro y plata con veintiséis guirnaldas de oro grandes sobre terciopelo verde claro por valor de 5.707 reales¹². En 1829, realizó las obras de bordado de la habitación del monarca en el Palacio Real, para lo que contó con la ayuda de los bordadores Francisco Rodríguez y Francisco Navarro. Sobre esta obra, Dumenec realizó los bordados en colchas y cortinas por valor de 1.500 reales. Navarro confeccionó el bordado de la silla de retrete para la reina Isabel y otro bordado para una silla de oro y seda blanca sobre terciopelo de color cereza para el mismo retrete por 5.220 reales. Por último, tenemos a Rodríguez realizando los bordados para el tocador de la tercera esposa de Fernando VII, María Josefa Amalia de Sajonia, por la exorbitante

10 AHNOB, Torrelaguna, caja: 184, documento: 1. Cuenta del bordador Vicente Dumenec, enero de 1788.

11 AGP, administración general, leg. 5278, exp. 2. Cuentas de bordadores (1816-1819).

12 AGP, reinados Fernando VII, caja: 403, exp. 1.

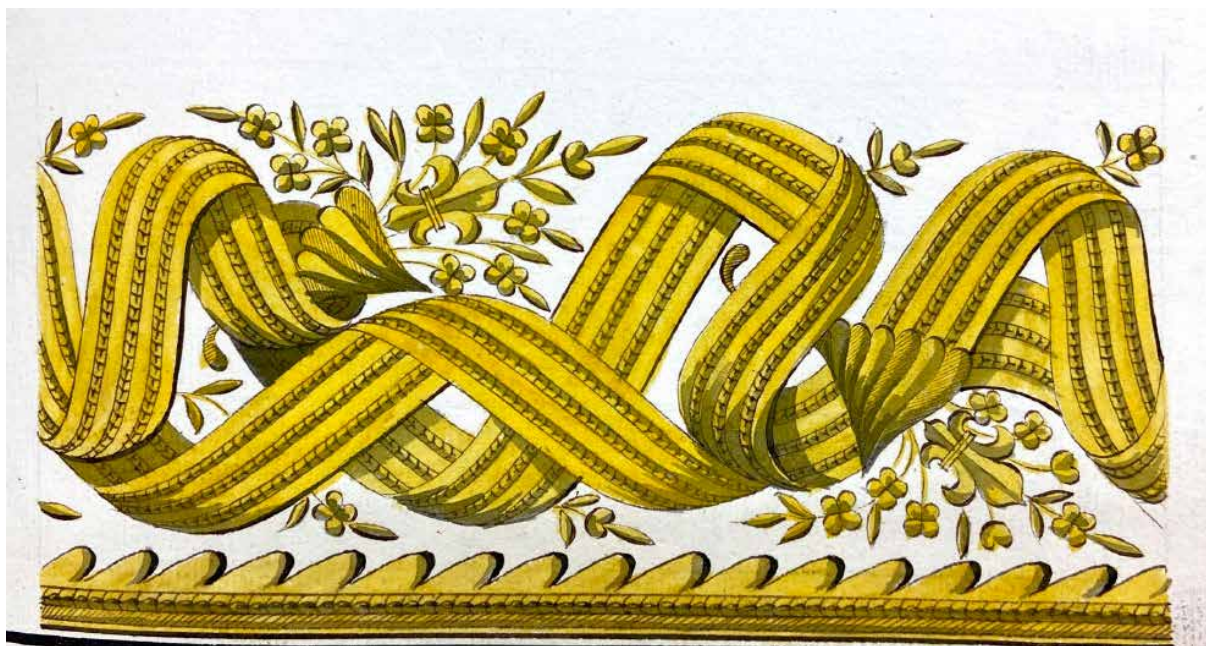


Figura 2. Atribuido a Juan López de Robredo o al personal de su taller, *Dibujo del bordado del uniforme de los gentileshombres de la Real Cámara*, años de 1800-1808. AGP, registros, 857, f. 47v.

cifra de 15.000 reales¹³. De esta manera, vemos que los tres bordadores trabajaron de manera conjunta en distintas obras de palacio. Estas obras conjuntas eran muy habituales dentro de la Casa Real cuando se necesitaban concluir obras de grandes dimensiones.

Según las nóminas conservadas, la viuda de Dumenec, María Medina, recibió 5.000 reales anuales y al mes una cuantía de 1.666 reales en concepto de pensión. Esta información permite situar el fallecimiento del bordador entre los últimos meses de 1817, puesto que en su expediente personal no se detalla fecha de su muerte. A los años de la defunción de Dumenec, su viuda solicitó nuevamente una tercera parte del sueldo expresado de los fondos del Montepío, detallando en el memorial dirigido a la Sumillería de Corps que su marido estuvo treinta años como bordador dentro de la Casa Real¹⁴.

13 Estas facturas de estas obras se encuentran en: AGP, reinados Fernando VII, caja: 402, exp. 13.

14 AGP, administración general, caja: 22942, exp. 26. Real Sumillería de Corps, viudedades. María Medina, viuda de Vicente Dumenec bordador de cámara, 1822.

Francisco Rodríguez: bordador de Cámara y colgador de la Real Tapicería

Francisco Rodríguez compartió plaza con Vicente Dumenec los primeros meses de 1817. Francisco Rodríguez fue nombrado bordador el 21 de septiembre de 1814 y al año siguiente solicitó ser maestro bordador de la Real Capilla. En su solicitud no dudó en defender que llevaba dedicándose 36 años a dicho arte y entre sus obras destacaba la colgadura y alfombra que se concluyó en tiempo de Carlos IV para la Casa del Labrador en el Real Sitio de Aranjuez. Después de diversas solicitudes presentadas, el bordador consiguió que se le incluyese en nómina como individuo de planta de la Real Cámara como premio de sus múltiples servicios y fidelidad a la corona¹⁵. De esta manera, el artesano disfrutó de una nómina de 15.000 reales anuales.

Con el fallecimiento de Dumenec a finales de 1817, Rodríguez se presentó como candidato a ser bordador de cámara junto con doce

15 AGP, personal, caja: 895, exp. 5. Francisco Rodríguez, colgador de la Real Tapicería.

aspirantes que fueron: María de Medina –viuda de Vicente Dumenec–, Manuel Barrero –bordador de cámara del infante Carlos María Isidro–, Francisco Izquierdo –director y socio de la Real Fábrica de Tirados de Oro– Miguel Quiñones –bordador y ayudante de su primo el bordador Bernardino Pandeavenas–, Gregorio López –bordador que sirvió al infante Antonio–, Nicolas Mas –aprendiz del bordador de cámara, Juan López de Robredo–, Juan Serrano –bordador de villa–, Juan Pablo Valentí –bordador de villa y fue condecorado con la medalla concedida a los parientes de las víctimas del 2 de mayo de 1808–, Gregorio Salamero –maestro bordador y teniente de caballeriza retirado–, Francisco Xavier García –aprendiz del bordador de cámara, Juan López de Robredo–, Tomás Salafranca –maestro bordador de villa–, y Francisco Navarro –bordador honorario de cámara–¹⁶.

Rodríguez se dedicó inicialmente a realizar bordados para la cuna de la descendencia de Fernando VII. Este cometido significó que, en octubre de 1817, cobrase un importe de 4.836 reales¹⁷. También confeccionó los bordados para los uniformes del personal de la Real Casa, como el del relojero Mr. Boudet o el secretario de estampilla, Juan Miguel de Grijalva¹⁸.

Las únicas obras firmadas por el bordador son una serie de dibujos de los bordados de gentilhomme y sangrador, entre otros oficios (figura 1). Estos dibujos son copias de los que realizó Juan López de Robredo o el personal de su taller, en la colección de diseños para el personal de la Casa y Cámara, datados entre 1800 y 1808¹⁹. Pero no da lugar a

comparar mucho, pues el de Rodríguez no tiene color, pero sí contiene la firma del bordador, y el de Robredo muestra un sombreado y una exquisita calidad del dibujo, aunque no incluye la firma del artesano (figura 2).

Durante su trayectoria como bordador, Rodríguez solicitó algún socorro, como cuando fue víctima del robo de su casa en la tarde del 26 de diciembre de 1819. El monarca le concedió 3.000 reales el 12 de enero de 1820²⁰.

Respecto al ámbito personal de este maestro bordador, sabemos que se casó en segundas nupcias con María Ramona Roblejo el 25 de marzo de 1819, y que al año siguiente, volvió a enviudar y solicitó licencia para casarse otra vez²¹, pues se unió en matrimonio con Lorena Sánchez el 17 de enero. De esta relación nacieron tres hijos. Finalmente, Rodríguez falleció en el verano de 1824, y su viuda solicitó una pensión de viudedad de 500 reales, describiendo que estaban a su cargo tres hijos menores de edad²². El 27 de octubre de 1826, Lorena Sánchez solicitó disfrutar del sueldo de su marido difunto²³. Estas dos últimas solicitudes fueron aprobadas, aunque los siguientes memoriales, expedidos entre 1827 y 1833 solicitando dinero para mantener a sus hijos, fueron denegados.

Francisco Navarro: sus obras y el trabajo de su taller

Los fallecimientos de Vicente Dumenec y Francisco Rodríguez abrieron paso a los

16 Una de las pocas referencias al fallecimiento de Vicente Dumenec se detalla en el listado de pretendientes a la plaza de bordador de cámara de VM vacante por el fallecimiento de Dumenec. AGP, personal, caja: 895, exp. 1.

17 AGP, reinados Fernando VII, caja: 403, exp. 1. Cuenta de Francisco Rodríguez, octubre de 1817.

18 AGP, reinados Fernando VII, caja: 159, exp. 1. Documentos justificativos de Francisco Navarro, año 1819.

19 AGP, registros, 857, f. 47r.

20 AGP, administración general, caja: 22942, exp. 91. Real Sumillería, socorros. Francisco Rodríguez, bordador de cámara.

21 AGP, registros, 1522, s/f. Registro general de la mesa 3ª para el año de 1819 hasta 1823.

22 AGP, reinados Fernando VII, caja: 569, exp. 3. Reales órdenes de la Real Cámara, años 1823-1827.

23 AGP, reinados Fernando VII, caja: 569, exp. 4. Reales órdenes de la Real Cámara, años 1823-1827.

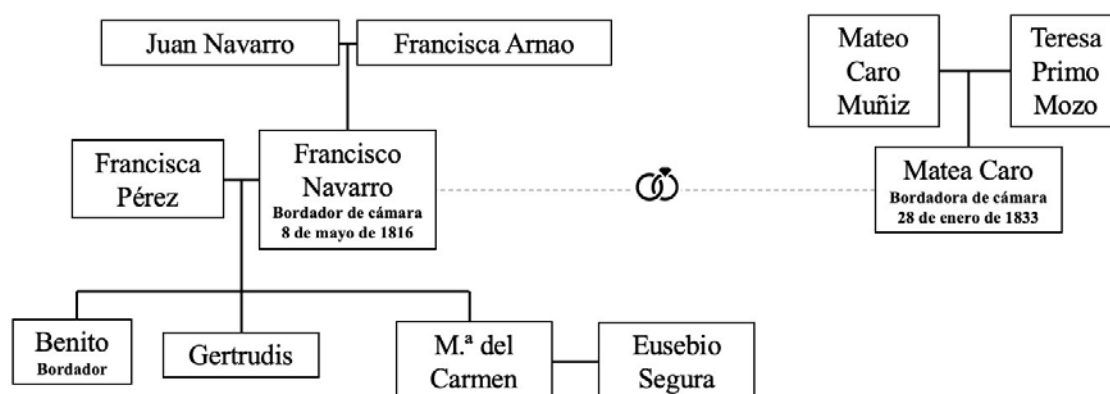


Figura 3. Árbol genealógico de la familia Navarro-Caro. Elaboración de la autora.

Navarro, una de las sagas de bordadores más relevantes de la primera mitad del siglo XIX. Comenzó el linaje Francisco Navarro, natural de Murcia, y cuyos padres eran Juan Navarro y Francisca Arnao. Francisco contrajo sus primeras nupcias con Francisca Pérez el 1 de junio de 1796 y de esta unión nacieron Gertrudis, María del Carmen y Benito²⁴. Al quedarse viudo, Francisco volvió a casarse con la bordadora Matea Caro, hija de Mateo Caro y Teresa Primo, naturales de Madrid. En este segundo matrimonio no hubo descendencia (figura 3).

Las primeras noticias sobre la trayectoria de Navarro se detallan en el Catastro del marqués de la Ensenada, donde aparece con la titulación de aprendiz de bordador, a la edad de 20 años. Durante su aprendizaje, entró en 1785 en las aulas de la Real Sociedad Económica Matritense, donde se convirtió en oficial²⁵. En esta etapa estudió dibujo en la Real Academia de San Fernando. En ese mismo año –1785– trabajó con el maestro bordador Francisco Tolosa en la confección

de unos ternos destinados al monasterio de El Escorial²⁶.

En 1798, consiguió la titularidad de maestro bordador, y fue premiado por la matritense por lo que le distinguía en sus adelantos y maestría en sus dibujos y bordados en seda. Navarro trabajó a las órdenes del bordador Juan López de Robredo por más de doce años en diversas obras destinadas a la Casa Real. Entre 1798 y 1808, Francisco Navarro fue maestro de bordado del infante Francisco de Paula Antonio.

Francisco Navarro fue nombrado bordador el 27 de enero de 1815, además de recibir honores y vestir el uniforme de bordador de cámara honorario. Antes de convertirse en bordador de Casa Real, presentó un cuadro con un bordado representando al rey David junto con un memorial de súplica rogando ser bordador de cámara²⁷.

La carrera palatina de Navarro empezó en el taller de López de Robredo, como hemos especificado más arriba, ya que en 1807

24 Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM), RL. 478, s/f. Libros de registros, expedientes matrimoniales, año 1796.

25 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia, 1999, p. 69.

26 La sede central de su taller se encontraba en el Portal de San Isidro de la plaza Mayor, y su taller se ubicaba en la Plaza de la Cebada. Nos remitimos a: J. AGUA DE LA ROZA, *«Útiles al estado». Pobreza y trabajo infantil en Madrid, ca. 1700-1805* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2022, p. 494.

27 Primer memorial presentado el 3 de enero de 1815. AGP, personal, caja: 735, exp. 39.

estaba trabajando en la dependencia de la caballeriza. Así se especifica en una cuenta de diciembre de ese año en la que Navarro aparece confeccionando una obra para el cuartel de la Regalada por importe de 10.160 reales, que no cobró hasta años después²⁸. En su expediente personal, se detalla que en 1815 no solo fue nombrado bordador honorario de cámara, sino también de capilla²⁹.

Además, su hijo Benito Navarro solicitó la plaza de bordador de caballeriza, puesto que disfrutaba su padre: *“Enterado de cuanto VM manifiesta en su informe sobre el memorial de don Francisco Navarro bordador de la Real Caballeriza en que solicita que su ascensión a su merito y puntualidad con que se halla desempeñando este dentro y que se encuentra en la precisión de tomar en su obrador un oficial mayor a quien pueda confiar las obras que se encarguen por SM hallándose con un hijo llamado Benito de edad de 20 años, en el que se recurren las circunstancias y habilidad de que debe estar adornado un artista, se le mancomune con su padre; he venido en concederle dha. mancomunidad que solicita por considerar justa y fundada su pretensión según VM expresa en su citado informe. Madrid, 28 de octubre de 1816 (...)”*³⁰.

A lo largo de su trayectoria, los bordadores Rodríguez y Navarro realizaron el velo de glase de plata para la misa de velaciones con motivo del matrimonio de Fernando VII con María Josefa Amalia de Sajonia. El importe de la obra fue de 1.240 reales, además de trabajar conjuntamente las obras del tocador y la cama de la reina³¹.

Con el fallecimiento de Vicente Dumenec y, posteriormente, de Francisco Rodríguez, Francisco Navarro se presentó como candidato a ser bordador de cámara con plaza única y no compartida como tenía. Para cubrir la plaza se presentaron: Lorenzo Fernández de Zamorano –bordador de casa destinado a la Real Tapicería–, Luis Urraca –maestro bordador de villa– y Antonia Obiols –oficiala de bordadora–³². Finalmente, el 2 de enero de 1824, fue nombrado bordador de cámara con nómina propia³³.

En 1822, el bordador murciano asentó su hogar y su primer taller en el cuarto bajo del número 2 de la madrileña calle Capellanes en la manzana 383³⁴. En ese año, ya estaba casado con Matea Caro.

A lo largo de su carrera palatina, realizó obras para los Sitios Reales y para el personal de la Casa Real. Sin embargo, el artesano no empezó a cobrar sueldo hasta el 25 de noviembre de 1825; su sueldo anual se fijó en 15.000 reales anuales. El bordador solicitó dicho sueldo, además de reivindicar su maestría y fidelidad a la Casa Real³⁵.

Entre sus obras destacan tres *“petits uniformes”* de General para el monarca por un coste de 4.850 reales: *“Primeramente por un par de vuelta, y cuello de guarnicion ancha con gafetes, de granadas, cañones y flor de lis grande en 1.300. Mas otro uniforme tambien de General compuesto de cuello, vueltas solapas con gafetes con cañon, banderas, castillos, y leones palmas y laureles en 2.260. Otro petit uniforme con solo vueltas y gafetes*

28 AGP, administración general, caja: 5249, exp. 1. Cuenta atrasada de Francisco Navarro, diciembre de 1815.

29 AGP, personal, caja: 735, exp. 39. Expediente personal de Francisco Navarro.

30 AGP, personal, caja: 735, exp. 29. Expediente personal de Benito Navarro.

31 AGP, administración general, leg. 5215, exp. 3. Cuenta de Francisco Rodríguez y Francisco Navarro, octubre de 1819.

32 AGP, registros, 4511, s/f. Real Sumillería de corps, libro de registro de las reales órdenes y demás oficios que se expiden por ella desde 1 de enero de 1821 hasta 30 de diciembre de 1823.

33 AGP, registros, 4505, s/f.

34 Archivo de la Villa de Madrid (AVM), estadística, 3-29-1. Barrio del Carmen Calzado, 1822. Actualmente, la calle Capellanes es la calle del Maestro Victoria ubicada en Madrid.

35 Segundo memorial presentado el 12 de octubre de 1825. AGP, personal, caja: 735, exp. 39.

*pertenecientes a Coronel de Reales Guardias de Corps 1.290*³⁶.

En 1826, Navarro instruyó a la reina en el bordado, ayudando a confeccionar una cortina destinada para el Real Sitio de San Lorenzo, como se detalla en la cuenta: “(...) *la cortina que SM esta bordando sobre raso liso blanco, habiendo recibido orden de SSMM para que pasase al Real Sitio de San Lorenzo con este honor encargo de instruir en el bordado a SM, Siendo el importe de los materiales de oro, plata y entre forros la cantidad de 1.366 rs.*”³⁷.

En 1828, realizó una de las obras más costosas que fue el bordado de la pieza de vestir en el Real Palacio de Madrid. Esta obra fue conjunta con su taller, como se detalla en la factura: “(...) *primeramente por 10.508 jornales, de 20.000 rs, de 16.000 y de a 12.000 rs. cada uno importan 109.490 rs. Por 210 varas de lienzo para entretelas a razón de cinco reales y media vara cada una, 1.150, mas por doce manos de papel de marca de escribir 72, de torzales y sedas, torcidas y floxas doscientas y setenta libras a razón de diez reales onza 43.200, mas por ocho libras de hilo a 24 rs. libra 192, por hacer los dibujos, el dibujado en la tela, paño blanco, estambra, clavos, y la dirección de la obra con otros artículos menores con mi trabajo 85.683 rs. (...)*”. El total de la obra fue de 239.787 reales. En agosto de ese mismo año, presentó otra cuenta por el importe de 1.951 reales: “(...) *por colocar las cenefas que bordo para la pieza de maderas finas embutidas habiendo llevado siete oficiales para que estuviese al corriente de la pieza (...)*”³⁸. Además, en este encargo se detalla el trabajo de siete oficiales del taller de Navarro.

En ese mismo año, 1828, participó en la primera exposición pública de la Industria Nacional, donde aportó: “(...) una muestra de nueva prueba de alfombras bordadas en el bastidor y estambres y filetones”. Después concurrió a la *Exposición Pública* de 1833, donde fue condecorado con una medalla por sus cuadros de imaginería bordados en sedas³⁹.

El taller de Navarro se encontraba en la madrileña calle Atocha, estaba dirigido por el bordador y su mujer, Matea Caro –maestra bordadora–, y contaba con una plantilla de 66 hombres y 31 mujeres⁴⁰.

El taller se componía de oficiales y discípulos adelantados en el arte del bordado. La documentación procedente del Archivo General de Palacio detalla que su obrador funcionaba como una escuela; cada aprendiz cobraba un pequeño jornal. Cuando Francisco Navarro recibía grandes encargos, detallaba en la cuenta cada discípulo que había trabajado en el encargo.

Las mujeres se ocupaban de vestidos bordados y ropas litúrgicas, y los hombres de la confección de uniformes y labores de tapicería, así como el teñido de sedas, acopiar materiales, poner y dibujar los bastidores para entregar las piezas de las cenefas para las estancias reales. En la documentación consultada destaca la oficiala María Medina, que al estar especializada en bordados domésticos, fue la encargada de bordar la cuna para la descendencia de Fernando VIII y María Isabel de Braganza: “(...) *bordado de oro en la vela de tul blanco con viso de color de rosa para el barco verde de la cuna del señor príncipe que ha de nacer por 9.603 rs. (...)*”⁴¹.

39 Para conocer más sobre estos aspectos nos remitimos a: M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Francisco Navarro...” ob. cit., pp. 161-162.

40 F. MARÍN PERELLÓN, “La configuración de centro y periferia”, en V. PINTO CRESPO (coord.), *Madrid, Atlas histórico de la ciudad siglos IX-XIX*. Madrid, 2001, pp. 88-93.

41 AGP, reinados Fernando VII, caja: 403, exp. 1. Cuenta de María Medina, junio de 1817.

36 AGP, administración general, leg. 262, exp. 1. Cuenta de Francisco Navarro, abril de 1826.

37 AGP, administración general, leg. 265, exp. 1. Cuenta de Francisco Navarro, noviembre de 1826.

38 AGP, administración general, leg. 273, exp. 2. Cuenta de Francisco Navarro, agosto de 1828.

Entre las obras de taller destaca la confección de bordados para la futura Isabel II, como fue el bordado de un mantillo y capillo: “(...) bordó el mantillo y capillo raso plata que ha de servir en el bautizo del príncipe o princesa que dé a luz la reina NS María Cristina de Borbón, con hilo de oro y lentejuela fino de flores de lis pequeñas, una concha en el capillo y estrellitas, todo proporcionado a la extensión de lo que permite el campo de ambas, 828 rs.”⁴². Así como las obras finales destinadas al tocador de la reina María Cristina de Borbón: “(...) bordado de 300 estrellas para la alfombra que se ha hecho para el tocador de SM la Reina gobernadora en mayo de 1833. Otra de jornales y materiales invertidos en 15 de abril de 1833 (...)”⁴³.

El obrador de Navarro-Caro fue centro de aprendizaje y de trabajo, con lo que el taller trabaja para la Casa Real. Los discípulos y aprendices se encargaron de concluir los bordados de una colgadura de terciopelo encarnado-bordada en oro para el Palacio de Madrid ordenada por la reina. En la cuenta del encargo se detalla a todos los oficiales y discípulos que habían trabajado para este encargo y el jornal diario que oscilaba entre 5 a 165 reales: “(...) Francisco Alvarez, 165 rs. Juan de Arcos, 28 rs. Angel Guillermote por 8 rs al dia. Agustín Alvarez, 97 rs. Alfonso Velaez, 165 rs. Jose Almagro, 51 rs. Angel Larruy, 30 rs. María Algarcilla, 65 rs. Vicenta Rodríguez, 53 rs. Bernabe Crespo, 69 rs. Vicente Diaz, 35 rs.

Victoriano Molina, 82 rs. Bernandina Chacon, 36 rs. Carmen Navarro, 176 rs. Francisco Cuervo, 150 rs. Tomas Celada, 110 rs. Francisco Cuevas, 148 rs. Jose Campomanes, 39 rs. Mariano Alvarez, 28 rs. Dolores Cardenas, 165 rs. Justo Cid, 43 rs. Clemente Crespo, 75 rs. Dolones Salamero, 165 rs. Manuel Dobal, 23 rs. Elena Duran, 25 rs. Eusebio Prados, 80 rs. Francisco Salame-ro, 165 rs. Felipa Fernandez, 120 rs. Felipe Crespo, 29 rs. Francisco Lopez, 90 rs. Manuela González, 44 rs. Antonio Garcia, 25 rs. Isabel Apremon, 97 rs. Jose Lopez, 176 rs. Pedro Jimenez, 83 rs. Juana Rodríguez, 20 rs. Isidoro Romo, 21 rs. Jose Labanda, 97 rs. Manuel Labanda, 97 rs. Antonio Celada, 58 rs. Josefa Soto, 92 rs. Jose Menor, 165 rs. Mariano Mas, 168 rs. Mariano Rodríguez, 83 rs. Ramon Martinez, 52 rs. Mercedes Armartigas, 97 rs. Jose Moreno, 165 rs. Mariano Sanchez, 26 rs. Martin Manuel, 82 rs. Magdalena Gava, 18 rs. Tomas Navarro, 31 rs. Jose Oporto, 31 rs. Pedro Ortega, 165 rs. Antonio Ortega, 98 rs. Antonio Pla, 130 rs. Miguel Peralta, 76 rs. Pascual Zafra, 24 rs. Jose Rosi, 70 rs. Jose Roussel, 150 rs. Rafael Malaplata, 82 rs. Maria Ramos, 116 rs. Eusebio Segura como oficial mayor, 180 rs. Isidoro Soler, 98 rs. Manuel Serrano, 78 rs. Pedro Salgado, 165 rs. Severiana Mora, 70 rs. Teresa Lorte, 79 rs. Benito Ullana, 168 rs. Mauricio Mon, 165 rs. Luis Lopez, 77 rs. Juan Catalina, 5 rs. Inocencia Cañaveras por 108 reales. Mariano Rodriguez por 11 reales. Raimunda Rincon, 17 rs. Ramon Paz, 9 rs. Asuncion Requero, 116 rs. Manuela Bermejo, 116 rs. Patrocinio, 120 rs. Feliciano Alvarez, 42 rs. Manuel Celada por 100 reales. Eugenio Mayo, 90 rs. Mariano Varela por 90 reales. Josefa Lopez, 90 rs. Ignacia Montufar, 66 rs. Josefa Prados 14 rs. Pablo Saez, 106 rs. Antonia del Valle, 60 rs. Rosalia Vicente y su hermana, 165 rs. Carmen Oyos, 110 rs. Francisco Ribas, 5 rs. Angelita Ballesteros, 11 rs. Manuel Gomez, 90 rs. Jose Oyos, 90 rs. Jose Mozo, 90

42 AGP, administración general, leg. 5215, exp. 3. Cuenta de Francisco Navarro, junio de 1830. Para conocer a los creadores de la apariencia de Isabel II y su hermana durante su infancia, nos remitimos: S. ANTÚNEZ LÓPEZ, “El traje infantil romántico de la reina niña Isabel II”, en F. DURÁN LÓPEZ, *La invención de la infancia. XIX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: Cádiz, Europa y América ante la modernidad, 1750-1850*. Cádiz, 2020, pp. 163-171 ó pp. 157-176.

43 AGP, administración general, leg. 5215, exp. 3. Cuenta de Matea Caro, abril de 1833.

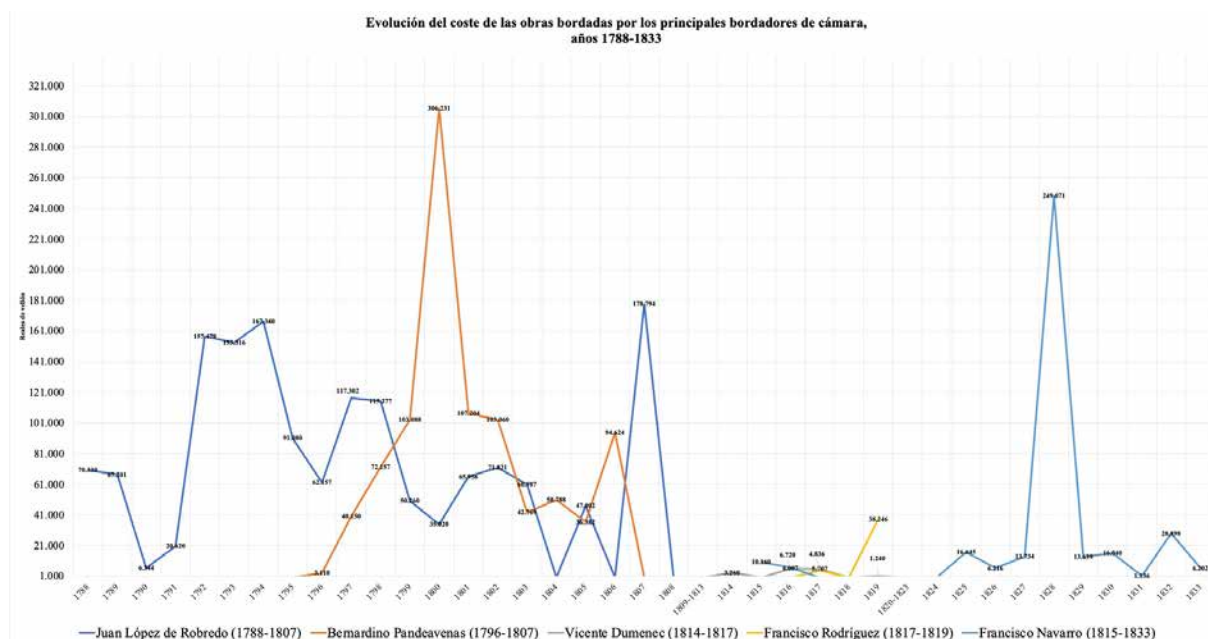


Gráfico 1. Evolución del coste de las obras bordadas por los principales bordadores de cámara, 1788-1833, Madrid. Fuente: AGP, diversas secciones. Elaboración de la autora.

rs. *Antonia Lopez, 11 rs. Francisco Navarro, 170 rs (...)*⁴⁴. Incluso, en el obrador estaban trabajando los hijos del primer matrimonio de Francisco Navarro: Benito y María del Carmen, un caso de herencia del oficio mediante la vía endotécnica.

La carrera palatina del matrimonio Navarro-Caro fue una de las más largas dentro de las dependencias reales, como bordadores reales y su obrador uno de los mejores centros de trabajo de la ciudad de Madrid.

En el expediente personal del bordador se especifica que falleció en 1833, mismo año en el que Matea Caro fue nombrada bordadora de cámara y concluyó las obras de su difunto marido. Según explica el historiador Manuel Pérez Sanchez, Matea Caro fue discípula de Navarro; incluso fue retratada en 1832 por el pintor y alumno de Vicente López, Mariano Quintanilla. Actualmente, dicho retrato no se conserva,

pero hay constancia de que lo ejecutó el pintor⁴⁵.

En el testamento de Francisco Navarro se detalla un inventario de bienes valorado en 48.988 reales y un capital de 138.384 reales; dicha cantidad de dinero fue repartida entre la viuda y los herederos del bordador⁴⁶.

Después del fallecimiento del bordador, gran parte de los sucesores de Francisco Navarro salieron de su taller, como fueron su hijo, Benito Navarro, Mauricio Mon o las bordadoras de villa, Asunción Requero y Manuela Bermejo. El 30 de septiembre de 1834, en el reinado de María Cristina de Borbón, los oficiales de manos, como bordadores, sastres, zapateros... cambiaran su denominación administrativa a “artistas”⁴⁷. Con ello, vemos que la saga de los Navarro-Caro

45 M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Francisco Navarro...” ob. cit., p. 162. También: R. QUINTANILLA GARCÍA, “El pintor Mariano Quintanilla”. *Estudios Segovianos* nº 62-63 (1969), p. 252.

46 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), 23.305, f. 57a.- f. 66r. Testamento de Francisco Navarro y su esposa Matea Caro, 1833. También su testamentaria, 23.305, f. 67a.-80r.

47 AGP, personal, caja: 824, exp. 15.

44 AGP, administración general, leg. 5215, exp. 3. Cuenta del obrador de bordado de la Real Cámara de SM, abril de 1833.

abrió paso a sagas dirigidas por mujeres, como fueron las hermanas Gilart.

Conclusiones

En el presente trabajo se han ido desgranando las nuevas aportaciones acerca de las trayectorias de los últimos bordadores de cámara de las primeras décadas del siglo XIX. En el apéndice se puede visualizar la evolución del coste de las obras bordadas por los principales bordadores de cámara desde 1788 a 1833; en el gráfico se han recopilado todas las obras bordadas desde Juan López de Robredo hasta el taller de Navarro-Caro. Se han recopilado cuarenta y cinco años de las producciones de los artífices del bordado en la Real Cámara; las obras van desde diversas prendas de vestir hasta obras destinadas a las estancias reales. Los costes más elevados son procedentes de los talleres de Bernardino Pandeavenas, Juan López de Robredo y Francisco Navarro. Las cuentas y documentos justificativos detallan que una de las obras más costosas que realizó Navarro fue el bordado de la pieza de vestir en el Real Palacio por el ingente precio de 239.787 reales⁴⁸.

Los nuevos datos aportados de las trayectorias de los bordadores indican que los sucesores de Juan López de Robredo llegaron a su maestría, concretamente el matrimonio de bordadores de cámara, Francisco Navarro y Matea Caro.

Por último, la herencia del oficio permite perpetuar el puesto y el asentamiento de grandes clanes artesanales confeccionando ropas y bordados para la familia real. Así, el traspaso de los oficios fue una costumbre muy común que se apoyaba en la endotécnia y en la trayectoria artesanal. Las esposas del cabeza de familia heredaban el puesto de su marido, como sucedió con el bordador Francisco Navarro; su muerte ocasionó que su esposa Matea Caro se convirtiese en bordadora de cámara. De este modo, las uniones matrimoniales no dejaban de asegurar un sueldo mensual, la herencia del oficio artesanal a un nivel patrimonial y la restringida circulación del conocimiento acerca de la confección. Un punto trascendental que cierra este estudio es la Real Orden del 30 de septiembre de 1834 que elimina el título de los oficios de manos y pasa a denominarles artistas independientes del oficio que desempeñasen dentro de la Casa Real.

48 AGP, administración general, leg. 273, exp. 2. Cuenta de Francisco Navarro, agosto de 1828.

The position and problems of embroidery technique at the intersection of art and craft

La posición y los problemas de la técnica del bordado en la intersección del arte y la artesanía

IRMAK BAYBURTLU ÇETİNSOY

Assoc.Prof. İstanbul Ticaret Universtiy

RESUMEN

El bordado nació como artesanía en el pasado y se convirtió con el tiempo en una forma de expresión creativa. En la actualidad, sigue existiendo como una forma que combina la síntesis tradicional y moderna en las plataformas del arte contemporáneo, situándose en la frontera entre la artesanía y el arte. En este estudio, se ha realizado la posición del bordado desde la perspectiva del arte contemporáneo y la evaluación de esta posición.

PALABRAS CLAVE

Arte; Artesanía; Arte contemporáneo; Plataforma de arte.

ABSTRACT

Embroidery was born as a craft-based handicraft in the past and became a form of creative expression over time. Today, it continues its existence as a pattern creation technique that combines traditional and modern synthesis in contemporary art platforms, taking place on the border between craft and art. In this study, the position of embroidery from the perspective of contemporary art and the evaluation of this position has been made.

KEYWORDS

Art; Art Platform; Contemporary Art; Craft.

Dynamics of contemporary art

In order to properly examine the place of embroidery technique in the artistic plane, it is first necessary to address today's understanding of art. Today, art continues to function on a plane belonging to all kinds of currents, opinions or orientations in which works that convey semantic or sensory messages that are perceived by seeing. Art, which was mostly symbolic and documentary in the past, has assumed a role that offers different perspectives, opens up horizons that we do not know, conveys meaning or messages, makes us think, feel and experience different emotional states in this respect. Due to this characterization, it is necessary to consider today's art from the perspective of "Contemporary Art" or "Contemporary Art".

From the beginning of the 20th century in the West to the present day, a process in which all the conventional perspectives of art are challenged and different orientations follow each

other can be used to express the art of the age we live in. When we look at contemporary art movements in general, the emergence and discourses of each of them are in the nature of opposition to what came before.

At this point, contemporary art has given various examples on the aesthetic tastes of new perspectives. The movements have revealed new understandings of form and taste, each structured on different intellectual foundations. In this sense, it is possible to see contemporary art as a source that offers new aesthetic perspectives that reflect the life of Western societies that started a new way of life with the Industrial Revolution. As a matter of fact, the Industrial Revolution is “the main cause of the artistic changes witnessed in the 19th century. 20th century art is the accumulation of these efforts”¹.

In the name of art, the mimetic approaches offered by the tradition of documenting and depicting before the Industrial Revolution have been replaced by abstractions that open new horizons, can experience unusual emotional states, are striking and can convey messages. “Color and form were freed from the necessity of description, and art was freed from the task of imitating the visible world”².

“The artists who set out to represent the experience of modernity in all its complexity in the 19th century tried to reflect the mood of modernity beyond the appearances of the modern world, and they sought to change the ways of seeing and perception of the viewer by aiming beyond the beautiful sense with new formal and technical searches as well as new subjects. 20th century art is the accumulation of these efforts”³.

Today, at this point, the work of art has taken on a new identity in which the semantic predicates in life are transmitted by getting rid of the processes in which it is put forward with aesthetic concerns. In this sense, many arguments have been put forward about what art is. For example, Duchamp characterized the reflection of art as an aesthetic process on a commercial item with the term “aesthetic osmosis”. With the 20th century, art has entered a direction consisting of the reactionary processes of different rules, discourses or orientations. Each different understanding that emerged consists of methods that destroy the previous one and are structured on a new philosophical basis. The art environment has turned into a platform of diversity where aesthetic discourses are produced from time to time as well as semantic arguments against aesthetics. It continues to function in a multiculturalism that opposes stereotypical understandings of art, breaks all habitual or directed thought patterns and produces works in this direction.

The intertwining of art and daily life, and the prominent presence of traces of art in commercial goods necessitates discussing contemporary art on a critical platform. The intertwining of art, craft and design objects and the increase in their numerical quantities also affect the place and position of the work of art.

As a matter of fact, contemporary art is also criticized mercilessly. In his work “The Art Conspiracy”, Baudrillard criticizes the current state of contemporary art. In summary, he states that “Contemporary art has turned into an area of devaluation with meaninglessness, that the meaning of art has become questionable with the seizure and transformation of contemporary art, social and cultural values, and that the aim of creating great works of art has been deviated from”⁴.

1 A. ANTMEN, “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, 7. Baskı, Sel Yayıncılık, 2016, İstanbul, p. 18.

2 N. LYNTON, “Modern Sanatın Öyküsü”, Çeviri: Cevat Çapan, Sadi Öziş 5. Basım. Remzi Kitabevi, 2015, p. 154.

3 A. ANTMEN, “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, 7. Baskı, Sel Yayıncılık. İstanbul, 2016, p. 18.

4 J. BAUDRILLARD “Sanat Komplosu”, 5. Baskı, İletişim Yayınları. İstanbul, 2014.

The concept of artistic competence and current perspectives

Although artistic competence is a subject that needs to be thought about for pages, in today's art and culture, competence can be in relation to formal judgments. The physical dimension we call form or form is the aspect of the material or work that appeals to visual perception. At this point, aesthetic organization and the effort to reveal the original form of artistic creation appear. In the art object, two criteria can be positioned in which the current perspective is decisive. One of these is the essence or meaning of the art object and the other is form and form. This form or shape is shaped by the essence in an abstract category. Here, the abstract becomes material through form. Not only in art but also in the culture of modern societies, the formal awareness of objects has an important place.

At this point, aesthetic organization needs to be addressed in terms of contemporary art. Contemporary art uses aesthetics differently from ancient cultures and classical periods. While aesthetic competence gains priority in some works, aesthetics can be completely postponed in others. In contemporary art, competence can gain prominence through semantic organizations where aesthetics or aesthetics are postponed. Aesthetic organization is perceived intuitively through a formal sensation, the pleasure it creates, the relationship between variables such as ratio-proportion, color balance, light-shadow, texture. Works with a semantic approach, on the other hand, are organized through the semantic aspect of the work or arrangement that produces discourse on philosophical foundations as an aim of conceptual art and the messages it conveys.

If we look at today's art in general, what emerges is that artistic competence needs to be examined from many different views and perspectives. Each different philosophical

approach and contrary point of view can be decisive on artistic competence.

For example, George Dickie, who presents one of the different theories of art, "Judges art not only by its aesthetic and production dynamics, but also by its social, cultural and philosophical ties, and at the same time evaluates the work of art by placing it in public spaces such as galleries, museums and the like in order to qualify as a work of art"⁵. On the other hand, Arthur Danto gives the example of composer Karl Heinz Stockhausen, who "described the scene of the attacks on the World Trade Center in New York on September 11, 2001 as the greatest work of art ever created" and discusses the limits of the definition of art with the new theories developed today"⁶.

All these different approaches and opinions presented as examples are components of the dynamics of the concept of art today. As a matter of fact, there is a situation in which the semantic nature of the concept of art has changed with the theories in which different and extreme examples have increased, and in this direction, the questions of what is art and what is not art are relative according to theories and ideas. Considering the arts of the ancient and classical periods, this situation can also change the definition of "artistic competence" today and prevent a completely clear view from being put forward.

Competence in objects at the intersection of art and craft

As an emotional, sensory and creative field, art is connected to craft, but it is different from craft. In the dictionary, craft is

5 G. DICKIE, "Defining Art, American Philosophical Quarterly" vol. 6, n° 3 (July 1969), p. 255, 256.

6 A. C. DANTO, "The Abuse of Beauty, Daedalus", The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & Sciences. Fall, 2002, vol. 131, n° 4, p. 35.

defined as “a job or activity in which you make things with your hands, and that you usually need skill to do → handicraft”⁷ It refers to competencies based on manual skills that are mostly repetitive and do not include an original creative approach and can sometimes be positioned within art. Craft, which has been a part of culture in all geographies from East to West, has also played an important role in cultural distinctiveness.

Craft, in today's sense, can certainly be defined as a field in which familiar forms are repeated, passed down from master to apprentice and created with varying degrees of manual skill. Craft is undoubtedly a concept that has existed in the lives of every society throughout human history, just like art. In craft, production is not made on the basis of creative and original thought. It represents an area where traditional methods and materials taught from the past are used. Therefore, many criteria of craft should be evaluated separately from art.

In the literature, many discussions and comments have been made about the union of art and craft. In order to examine the place of craft in the life of contemporary societies, it is necessary to look at the post-Bauhaus period. “The Bauhaus was not the only institution to explore new designs through craft in the 1920s; other art schools, notably the Kunstgewerbeschule in Switzerland and the Ecole des Beaux Arts in Zurich and Geneva, adopted similar approaches. But what emerged from all this craftsmanship was a disappointment: In the post-World War II period, there was the phenomenon of studio crafts. Serious efforts of technology and design went their own way and craft became ‘Crafts’: people who enjoyed making things found themselves with scraps, not the leaven of culture. They had to cope with the

unsatisfying world of studio crafts and art crafts”⁸.

At the intersection of art and craft, the quality of the work must be established by questioning the competence of contemporary artistic perspectives. This process requires consideration not only of technical skills, but also of the aesthetic, cultural and social meanings of art. By blending both the heritage of the past and the innovative perspectives of the present, the work should gain depth in terms of both artistic value and social impact.

Baudrillard, on the other hand, speaks of an image representation for today's “technological civilization that is shaped on the axis of consumption, where real meaningful relationships disappear and formal exchange becomes the main goal”⁹.

It is possible to adapt this view to contemporary art. Undoubtedly, universal artistic competence has the determining power for the quality of the art object. However, if any field is to form a connection with art today, competence needs to be examined here. This kind of situation also emerges in the interaction between art and craft. The transfer of a craft, which is handled on a symbolic and traditional level according to its place, to art may produce results that can be characterized as kitsch or degenerate. This situation can be more easily understood through examples of art and craft shaped on the axis of consumption –which also applies to art objects– where true artistic competence is postponed and presented with a degenerated formality, as Baudrillard states. For example, in one of the sources dating back to the 1970s (Creative Art of Embroidery\Barbara Snook), embroidery examples are presented

7 <https://www.ldoceonline.com/dictionary/craft> 10.09.2024

8 *The Culture of Craft, Status and Future*. Manchester and New York, 1997, p. 4.

9 J. BAUDRILLARD, Nesneler Sistemi, *Çeviri: Oğuz Adanır, Ash Karamollaoğlu*, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, İstanbul, 2011. p. 68.

as “creative art” on the level of art, as the title of the book suggests. In the approach to embroidery in the 1970s, the works mentioned in the book can be accepted as artistic and creative, but from the perspective of the competent perspective of contemporary art, one encounters works that cannot be placed on the ground of art. Here, it becomes necessary to remove art from its general scope and evaluate it not only as a term but also from the contemporary perspective of the present and the past and to question its competence in line with these criteria. Contemporary art should not be considered only as the contemporary of its own time. It should not be ignored that the aesthetic, technical and competent perspectives brought by the art movements that emerged in the early 1900s in the West have maintained their validity in every period until today. The universal dimensions of artistic competence can be based on the same criteria for Yayoi Kusama as they are for Monet.

Therefore, if any craft technique is to be used in a work of art, utilizing the universal perspective of contemporary art will produce competent results. Creativity, the correct use of plastic values such as compositional balance, color balance, light-shadow, the relationship between the elements of the composition, proportion-proportion, texture, which are the competencies of aesthetic organization, and the ability of an artist who has achieved certain competencies to create original forms of expression filtered through emotional intensity should be considered as criteria that play a role in the perfection of the work.

Embroidery between arts and crafts

In order to understand the subject more accurately, first of all, is the embroidery technique mostly included in Art or Craft? It is necessary to dwell on how embroidery has been perceived historically and how it has

been evaluated with a changing understanding, and to take into account that it is generally located on the craft level and to determine which one it is more associated with. It would be the right approach to question the unique plastic language of the embroidery technique with the concepts and perspectives such as art and craft that have been examined so far. The specific methods of the technique and the plastic language desired to be created with these methods are directly proportional to the talent and perspective of the artist. However, embroidery samples produced by people who cannot get rid of adhering to traditional methods and who do not understand the dynamics of contemporary art are not considered as works of art, which causes embroidery to be approached with prejudice on art platforms. One of the most important reasons for this is the lack of understanding of contemporary aesthetics and the many movements and philosophies born out of contemporary art. Addressing the place of embroidery in the historical process, its positioning as a craft and contemporary perspectives today will provide a more accurate understanding of the subject.

Embroidery in Historical Process

Quoted by Kimberly A. Irwin, Clarke says “Early needles and threads were used to sew together animal hides to make simple clothing and shelter, but eventually sewing evolved into a decorative craft. Embroidery developed throughout Siberia and the Middle East as early as the Bronze Age (4500–100 BC) and in China during the Zhou Dynasty (1100–256 BC)”¹⁰.

It is also mentioned in some sources that the remains of flax and needles were obtained from grave excavations in ancient

10 K. A. IRWIN, “Surface Design for Fabric”, Fairchild Books, 2015 p. 186.

Egypt around 3400 BC and dated to the Prophet Noah period¹¹.

Many different embroidery techniques have been blended with the cultural values of societies from the past to the present and continue to be used in today's modern societies. Embroidery, which is one of the techniques of creating patterns on textile materials, is one of the techniques whose origins date back to prehistoric times, and it is mostly seen in textiles and ornaments, which are documents that convey symbolic language. This technique, which has been adopted by different cultures, has an important place in textile art and craft. When we look at the historical process of embroidery, we generally encounter symbolic and message conveying types of embroidered textiles or documentary examples that convey a pictorial narrative. For example, in the Berlin Work technique, which developed in the early 19th century as a pictorial copying of threads, it is stated that religious or allegorical scenes are portrayed¹².

On the other hand, we see that it is not only used as an aesthetic ornament in the living environments of societies, but also in many functional textile materials in public and palace environments. Again, as an example, as quoted by Ther, the writer Lady Mary Montagu, wife of Edward Wortley Montagu, who was appointed as an ambassador to Istanbul by England during the Ottoman period, was impressed by the embroidery on the napkins used in a dinner she attended with the leading ladies of the palace during a palace visit to her husband between 1717-1718. She states "napkins, which are all tiffany, embroidered with silks and gold, in the finest manner, in natural flowers. It was

with utmost regret that I made use of these costly napkins" şeklinde duygu ve düşüncelerini ifade etmiştir¹³.

The embroidery on napkins, which are produced as objects of daily use and carry a commodity value, are understood to contain both craft and art to the extent that they ignore the utilization dimension of the object. These embroideries show that an object used for functionality in daily life has the potential to turn into a work of art by carrying an aesthetic and symbolic meaning.

From craft embroidery to contemporary embroidery

In the historical process, crafts have continued to function with traditional methods and materials and have existed within art, exhibiting a more stable direction that repeats itself. Embroidery has also existed in the historical process as one of the important textile crafts as a method of creating patterns and motifs. Art, on the other hand, has a process that continues its evolution with deep-rooted and important formal, aesthetic, technical and semantic innovations.

Embroidery continues to function today precisely at the intersection of these two disciplines. Today, the embroidery technique, while maintaining its traditional structure that will be accepted as a craft in the globalizing social order, is also in an evolution that can be interpreted from contemporary art perspectives and where the traces of a painter's brush can be imitated with a needle and thread. If a current and contemporary application is to be made with an embroidery technique, this process should be handled as a whole, taking into account the plastic language of contemporary art and the semantic

11 F. MORRIS, "Bulletin of the Needle and Bobbin Club", 1917. p. 11 .

12 R. DESNOYERS, "Pictorial Embroidery in England: A Critical History of Needlepainting and Berlin Work", Bloomsbury Visual Arts, 2019 p. 54.

13 U. THER, "Floral Messages, From Ottoman Court Embroideries to Anatolian Trousseau Chests", Translation by Michaela Nierhaus, Edition Temmen, Bremen, 1993 p. 11.

dimension of the work. In this framework, embroidery works designed with a creative and original perspective can be defined as ‘contemporary embroidery’.

The specific methods of the technique are directly related to the talent and perspective of the artist. However, some examples of embroidery that cannot break away from the traditional understanding of composition and do not include the dynamics of contemporary art should be evaluated by excluding them from art. This situation points to a perspective that is far from understanding the evolution of art today. The aesthetic values of art have been shaped by many movements and philosophical transformations from the past to the present, and the meaning, expression and function of art have changed significantly with these transformations. The adaptation of traditional techniques such as embroidery to contemporary art requires not only technical skill but also an approach that is appropriate to today’s artistic and social context.

In this way, more than a technical innovation, traditional forms are blended with social criticism, cultural memory and individual narratives, allowing them to carry new meanings. The ability of the artist using the embroidery technique to reconstruct the traditional textures of the past with a contemporary world view, while creating a form of expression that questions and makes the viewer think beyond the aesthetic experience, will enable embroidery to create its free plastic language by freeing it from the limitations of technique and craft. This liberated plastic language can not only offer an aesthetic experience but also give the viewer the opportunity to think deeply and develop different perspectives.

Thus, the aspect of contemporary art that allows it to initiate a broader dialog on social, cultural and individual issues comes together with the technical plastic language of embroidery. By reshaping traditional

techniques with current worldviews, the artist transforms the work of art into an instrument of discourse. This transformation can transform the viewer from a mere observer into an active participant. Thus, while keeping alive the cultural heritage of the past, embroidery can continue to exist as a meaningful and contemporary art form in line with today’s dynamics.

The presentation of prominent examples of the embroidery technique in competent museums, galleries and many other physical and digital art environments is of value in terms of the categorization and sustainability of embroidery. When the embroidery works in prominent museums with a certain level of competence are examined, these works can be considered in two different categories in terms of their artisanal values and contemporary artistic qualities.

Below, information on sample works in the collections of some art galleries and museums, where embroidery techniques are discussed from the perspective of traditional craft and contemporary art, is presented.

Ottoman Bedspread and Three-legged Robe and Shalwar: The bedspread is velvet fabric, yellow sequins, twisted wire, metallic thread embroidery, 19th century. The three-legged robe and shalwar silk woven fabric with silver thread embroidery. late 19th century - early 20th century. From Sadberk Hanım Museum collection, İstanbul.

<https://www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/tr/koleksiyon/tekstil> (31.03.2025) (Figure 1).

Yüksel Şahin: Yüksel Şahin is an academic and contemporary textile/fiber artist based in Turkey. In these works using embroidery technique, she goes beyond traditional approaches and combines materials collected from nature with embroidery to create a new synthesis with a unique aesthetic understanding. The exhibition is curated by Ayten Sürür. “Impossible Touches/Pray” consisting of the artist’s works in this



Figure 1. OTTOMAN BEDSPREAD (19. Century). THREE-LEGGED ROBE AND SHALWAR, (late 19th century - early 20th). Sadberk Hanım Museum.

style in Merinos Textile Industry Museum / Bursa. 2015. From an interview with the artist herself (Figure 2).

Ana Teresa Barboza: Making a splash on the modern embroidery art scene, Ana Teresa Barboza (b. 1981) is one of the most well-known artists in her national art scene. Born in Lima, Peru, where she currently lives and works, she studied painting at the University of Peru but her practice soon shifted towards textiles and fibers, developing an interest in embroidery art. Mainly working with yarn and wool and combining different traditional craft techniques, her subject matter usually involves the natural world and reflects on the transformation of nature, especially in relation to human activity. Some of her most ground-breaking pieces begin with embroidery on a canvas or other support, but then come out of the background and hang down, adding a new dimension to her works, thus located at the intersection between

tapestry and sculpture. <https://magazine.artland.com/embroidery-art/> By Charlotte Lydia Stace (30.03.2025) Above is the work of one of the contemporary embroidery artists and detailed information can be seen from the link.

Conclusion

After analyzing the concepts of art and craft, it has been observed that embroidery, which has a wide place in the field of craft in the cultural heritage of humanity with its unique naive aspects, has not yet been clarified in today's art practice. However, artists who focus on the contemporary perspective offer an important perspective that shapes the relationship of embroidery with contemporary art. Adapting a traditional technique such as embroidery to contemporary art requires not only technical skill, but also an approach that can offer perspectives



Figure 2. YÜKSEL ŞAHİN, Impossible Touches/Pray (2015), Merinos Textile Industry Museum, Bursa\Türkiye.

from today's artistic and social perspectives. This process should involve questioning the boundaries between traditional craft and contemporary art, reinterpreting old techniques from an innovative perspective, and blending the artist's social messages and cultural interpretations with contemporary aesthetics. In this way, embroidery can be transformed from a technique that carries the traces of the past into a form of expression that is compatible with the dynamics of contemporary art and offers social and cultural criticism.

Since it requires a certain process for a technique rooted in craft to express itself through competent forms and different perspectives, it is observed that embroidery is still in the process of finding its place in contemporary art. As a result, although embroidery has historically been identified with craft, it has become increasingly recognized as an artistic tool in contemporary art. This technique is still undergoing an evolutionary process in today's art world, and while some works are considered contemporary art,

others are still categorized as craft. However, the interaction between art and craft continues to shape the development of contemporary embroidery and the boundaries between these two fields are becoming increasingly blurred.

Today, especially with the impact of digitalization and technological innovations, it has become possible for embroidery to take on different forms of expression by combining with new media and interactive art as well as traditional techniques. These developments have transformed embroidery into a multi-layered art form that interacts with social criticism, cultural narratives and individual identities, rather than just an aesthetic tool. Therefore, the place of embroidery in contemporary art is becoming increasingly clear and artists are redefining the meaning of traditional techniques in the modern world. This process can be seen as an important development that contributes to the dynamics of contemporary art by involving not only aesthetic values but also social, cultural and individual questioning.

Proyecto *Hands-on*: bordado a mano y cooperación España-Marruecos

Hands-on project: handmade embroidery and cooperation between Spain and Morocco

CATALINA BEJARANO DOMÍNGUEZ

Fundación Tres Culturas del Mediterráneo

RESUMEN

La Fundación Tres Culturas del Mediterráneo con sede en Sevilla, destaca el potencial de cooperación norte-sur, en este caso entre España y Marruecos, a través de un proyecto donde el bordado realizado a mano es el nexo de unión de una experiencia llena de valores. Este proyecto lleva por título *Hands-on* y forma parte del programa ALF in-Motion, impulsado por la Fundación Anna Lindh desde Alejandría (Egipto). Esta iniciativa promueve la movilidad y la co-creación entre países europeos y vecinos del Mediterráneo.

PALABRAS CLAVE

Artesanía; aprendizaje intergeneracional; cooperación; movilidad; juventud.

ABSTRACT

The Three Cultures of the Mediterranean Foundation based in Seville, fosters North-South cooperation—specifically between Spain and Morocco—through the project *Hands-on*, an initiative that explores handmade embroidery as a tool for cultural exchange and many other shared values. This project belongs to the ALF in-Motion programme, launched by the Anna Lindh Foundation in Alexandria (Egypt). The initiative promotes mobility and co-creation between European countries and neighbourhoods of the Mediterranean area.

KEYWORDS

Craftmanship; intergenerational learning; cooperation; mobility; youth.

Introducción

La fundación Tres Culturas del Mediterráneo, una institución sin ánimo de lucro con sede en Sevilla, la capital de la región de Andalucía, en España, lleva a cabo un intenso programa de cooperación norte-sur, principalmente con el país vecino de Marruecos desde que se fundara esta institución hace más de 25 años tras la firma de un acuerdo entre el Gobierno Regional de la Junta de Andalucía y el Reino de Marruecos en 1998. La cercanía entre ambos países y el elevado número de ciudadanos de Marruecos que residen en Andalucía de manera permanente, hacen de la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo una herramienta de gran

utilidad para llevar a cabo una diplomacia cultural que permita una mejor relación entre ambos países y sus ciudadanos. Para más información sobre la fundación y sus proyectos: www.tresculturas.org

Entre las múltiples acciones culturales que desarrolla la fundación, las artes visuales y la artesanía están presentes en iniciativas de carácter internacional, en colaboración con países de la cuenca mediterránea e implicando a múltiples grupos de ciudadanos de diversa índole, que participan asiduamente en las múltiples actividades gratuitas que estos proyectos ofrecen, tales como: residencias de artistas, talleres, formaciones específicas, visitas a estudios, exposiciones, conferencias, etc.

El proyecto que aquí se presenta se enmarca dentro de la iniciativa ALF in-Motion en su edición de 2024. Se trata de una convocatoria de proyectos que lanza anualmente la Fundación Anna Lindh desde su sede en Alejandría, Egipto, para reforzar la conexión entre países europeos y vecinos del Mediterráneo, favoreciendo así la movilidad y la cooperación, entre otros muchos aspectos. El proyecto, que lleva por título *Hands-on*, pertenece al apartado de co-creación y se desarrolla entre los países de España y Marruecos, siendo éste el principal país de cooperación para la Fundación Tres Culturas desde su creación.

Para la puesta en marcha de este proyecto la Fundación contó en Marruecos con la indispensable colaboración de la Escuela de Bordado de Salé, un centro de formación sin ánimo de lucro fundado por la diseñadora de moda Fadila El Gadi, galardonada con numerosos reconocimientos por su carrera y compromiso, tales como: Medalla de Oro de las Artes (2023) y en 2025 ha sido nombrada Oficial de las Artes y las Letras por la república francesa, como reconocimiento a su trabajo a favor de la preservación y la modernización del bordado y del sector textil marroquí, reconocido como patrimonio. Se puede

encontrar más información sobre la Escuela de Bordado <https://ecoledebroderie.ma/> y sobre Fadila el Gadi en la siguiente dirección <https://www.fadilaelgadi.com/>

El carácter social del proyecto *Hands-on* destaca por su compromiso con los jóvenes de Marruecos, concretamente con los estudiantes de la escuela de bordado de Salé que provienen de familias con limitados recursos. Estos jóvenes, gracias a numerosas contribuciones públicas y privadas, pueden aprender la profesión de bordador/a en la escuela durante dos años, para posteriormente continuar como aprendiz en un taller de confección hasta llegar a la categoría de maestro/a del bordado. Estos chicos y chicas aprenden a bordar las distintas técnicas del bordado típico de las diferentes regiones de Marruecos, para posteriormente llevarlos a prendas de vestir de diversa índole y a ropa del hogar como son las mantelerías de diversos tipos.

Desarrollo del proyecto

Tras la concesión de esta subvención por parte de la Fundación Anna Lindh, la Escuela de Bordado de Salé en colaboración con la Fundación Tres Culturas, seleccionó entre su alumnado a Nouhaila Mezrhah, una joven marroquí de 23 años de edad con una gran habilidad para el bordado en sus distintas modalidades tras su paso por la escuela de Salé y también, gracias a su participación en otras formaciones y colaboraciones que recibió a lo largo de dos años. Nouhaila no había salido nunca de su país natal Marruecos y por lo tanto fue necesaria la gestión de su pasaporte y del correspondiente visado tramitado con el Consulado de España en Rabat para poder viajar a Sevilla, en España, donde se llevó a cabo el proyecto.

Nouhaila Mezrhah llegó a España el 18 de enero de 2024 acompañada de Fadila El Gadi, que estuvo con ella durante los primeros días de su estancia en Sevilla, Andalucía.

Nouhaila se marchó de regreso a Marruecos el 11 de marzo de 2024, tras una estancia de casi dos meses en España.

La llegada de Nouhaila a Sevilla en el mes de enero de 2024 coincidió con dos eventos importantes que se celebraban en paralelo en la ciudad. Por un lado, SIMOF, la Semana Internacional de la Moda Flamenca y, por otro lado, We love Flamenco, una pasarela para firmas emergentes en moda flamenca. Estas actividades permitieron que Nouhaila pudiera asistir por primera vez a un desfile de modas, entrar en contacto con los diseñadores de moda flamenca y poder visitar los distintos stands presentes en SIMOF. Estas visitas le permitieron observar el bordado en mantones de manila, el trabajo de flecado y conocer mejor la historia de un arte que va unido intrínsecamente a Andalucía.

El alojamiento y la manutención de Nouhaila se llevó a cabo en la Residencia Universitaria Santa Ana, un espacio para estudiantes ubicado en el centro de Sevilla. Esta posición estratégica le permitió visitar la ciudad, conocer mejor su historia y su rico patrimonio, desplazarse fácilmente a pie a los distintos lugares para llevar a cabo su formación y en definitiva el desarrollo del proyecto *Hands-on*.

Programa de trabajo

El proyecto *Hands-on* llevó a cabo un programa de trabajo dividido en dos apartados bien diferenciados que se ejecutaron de manera paralela en dos lugares diferentes, con grupos de personas distintas y con horarios diferentes:

- a. De lunes a jueves de 10 a 13.00 horas. Aprendizaje por parte de Nouhaila Mezrhah del bordado en seda para mantones de manila y de flecado para mantones y estolas. La actividad se llevó a cabo gracias a la colaboración desinteresada y generosa de la Asociación



Figura 1. Autora: Catalina Bejarano. Aprendizaje del bordado en seda por parte de Nouhaila Mezrhah junto a Pepi de la Rosa Villadiego. Taller de bordado en seda de la Asociación de Mujeres entre Mantones y Sedas. Casa de la Cultura del Ayuntamiento de Espartinas (Sevilla). 2024.

de Mujeres Entre Mantones y Sedas con sede en la Casa de la Cultura del pueblo sevillano de Espartinas, contando con la colaboración del Ayuntamiento de dicha localidad.

- b. De lunes a jueves de 16.00 a 18.00 horas. Elaboración de un proyecto de co-creación conjunta con 20 mujeres del colectivo sevillano ‘Tejedoras del Muelle de la Sal’. La actividad se llevó a cabo en la Biblioteca Fatima Mernissi que posee la Fundación Tres Culturas en su sede en Sevilla capital.

Estas colaboraciones y aprendizajes se complementaron con visitas al patrimonio cultural de la ciudad de Sevilla, depositando especial atención en lugares, exposiciones y eventos relacionados con el bordado, siendo Sevilla una de las ciudades españolas con mayor patrimonio y tradición en el bordado realizado en oro con obras de incalculable

valor. Algunas de los lugares que se visitaron durante su estancia en Sevilla fueron: Taller de Bordado en oro de Paquili, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Iglesia del Salvador, Plaza de España, Fundación Mequita de Sevilla, Iglesia de Santa Catalina y la Exposición “Antonio del Canto y Teresa del Castillo, el bordado elevado a arte” organizada por la Fundación Cajasol en Sevilla, entre otras visitas.

Resultados de los trabajos realizados durante la estancia en Sevilla de Nouhaila

Por un lado, Nouhaila avanzó rápidamente en el aprendizaje del bordado sobre seda gracias a la atención y a la amabilidad que depositaron en ella las monitoras voluntarias de la Asociación de Mujeres entre Mantones y Sedas de Espartinas, concretamente Pepi de la Rosa Villadiego y Fran Gómez Carmona.

Este aprendizaje permitió que Nouhaila bordara a mano en seda la mitad de una estola y que se ejercitara así mismo en el aprendizaje de los flecos realizados a mano para dicha prenda. Cabe mencionar que Nouhaila encontró una cierta relación entre el bordado en seda de motivos florales propio de los mantones de manila y el bordado que ya conocía de Marruecos. Lo que resultó una novedad total para ella fue el flecado de mantones.

Por otro lado, el proyecto de co-creación desarrollado con el colectivo Tejedoras del Muelle de la Sal dio como resultado la creación de 20 piezas únicas de un tamaño aproximado de 20 x 20 cm compuestas cada una de ellas por: 1 original bordado realizado por Nouhaila de 12 x 12 cm para cada una de las 20 piezas. A su vez, cada uno de estos bordados quedaron enmarcados de manera individual por un elaborado trabajo de ganchillo realizado por cada una de las 20 participantes del colectivo Tejedoras del Muelle de la Sal, que habitualmente trabajan con esta técnica textil.

La colección de estos 20 trabajos realizados se expuso debidamente enmarcados

en la Casa de la Cultura de Espartinas gracias a la colaboración del Ayuntamiento de dicha localidad. Esta exposición se inauguró el 8 de marzo de 2024 y contó con representantes de las instituciones participantes, así como con la presencia de las personas que integran los distintos colectivos y que fueron parte fundamental del proyecto.

Una vez clausurada, la exposición se envió al completo a la sede de la Fundación Anna Lindh en Alejandría, Egipto, donde fue expuesta nuevamente, contribuyendo así a una importante internacionalización de los resultados del proyecto *Hands-on*.

Entregables resultantes del proyecto

A continuación, se relatan los entregables resultantes del proyecto *Hands-on*:

- 1 exposición formada por 20 piezas originales de tamaño 20 x 20 cm sin enmarcar. El tamaño de cada trabajo enmarcado fue de 45 x 45 cm.
- 4 catálogos de la exposición con textos en español, inglés, francés y árabe clásico. Estos documentos pueden consultarse de manera online en los siguientes enlaces:
 - Español
<https://tresculturas.org/f3c/wp-content/uploads/2025/03/Catalogo-del-proyecto-Hands-on.pdf>
 - Árabe
<https://tresculturas.org/f3c/wp-content/uploads/2025/03/Co-creation-catalogue-hands-on-ARABE.pdf>
 - Inglés
<https://tresculturas.org/f3c/wp-content/uploads/2025/03/co-creation-catalogue-hands-on.pdf>
 - Francés
<https://tresculturas.org/f3c/wp-content/uploads/2025/03/Catalogue-du-projet-Hands-on-FR-.pdf>



Figura 2. Autora: Catalina Bejarano. Sesión de trabajo conjunto con el colectivo Tejedoras del Muelle de la Sal. Biblioteca Fátima Mernissi, sede de la Fundación Tres Culturas. Sevilla. 2024.

- 2 videos con testimonios de las participantes en español e inglés:
 - Vídeo en español
<https://www.youtube.com/watch?v=B-J1W8RPt3NY>
 - Vídeo en inglés
<https://www.youtube.com/watch?v=R-pygCWI40z0&t=33s>

Estos vídeos están alojados en el canal youtube de la Fundación Tres Culturas.

Todo este material se ha compartido a través de todos los medios de comunicación de los que dispone la Fundación Tres Culturas: boletín semanal de noticias, página web, redes sociales (facebook, instagram, X, LinkedIn, entre otros).

La campaña de comunicación se llevó a cabo antes, durante y al finalizar la iniciativa por los distintos medios arriba indicados.

Todos estos materiales permiten que el proyecto siga existiendo más allá del periodo subvencionable, estando a disposición de los ciudadanos para su disfrute y consulta.

10 objetivos alcanzados con el proyecto *Hands-on* a destacar:

1. Dar a conocer la artesanía y el patrimonio existente en materia de bordado en Marruecos y España.

2. Facilitar la movilidad de jóvenes no residentes en Europa y su aprendizaje en territorio europeo.
3. Promover la cooperación entre países europeos y vecinos del Mediterráneo mediante proyectos sin ánimo de lucro que pongan en valor el patrimonio de cada país.
4. Crear conexiones y vínculos entre ciudadanos de distintas edades, trayectorias, formación, etc.
5. Fomentar encuentros presenciales de manera física entre los ciudadanos y no sólo a través de plataformas digitales.
6. Animar la recuperación de trabajos realizados a mano, invitando a cultivar al mismo tiempo destrezas manuales y digitales que estimulan la salud física y mental de las personas.
7. Dar a conocer el asociacionismo existente y sus múltiples beneficios para los ciudadanos.
8. Crear vínculos entre la ciudad y el pueblo, retroalimentándose y siendo partícipes de una misma iniciativa, implicando a las instituciones públicas.
9. Animar en el uso de la tecnología para salvar diferencias como por ejemplo



Figura 3. Autora: Catalina Bejarano. Trabajo de co-creación. Bordado 12 x 12 cm a cargo de Nouhaila Mezrhah. Crochet realizado por Rocío Leflet. Medidas aproximadas: 20 x 20 cm. Sevilla. 2024.

utilizar un traductor en línea para la comprensión de los idiomas entre las participantes del proyecto. Traductor digital español-árabe-español a través de los dispositivos móviles de las participantes.

10. Dar a conocer el patrimonio nacional, regional y local, en este caso de España, Andalucía y Sevilla.

- Visado
- Seguro Médico de asistencia en el extranjero
- Transporte local
- Compra de materiales para la realización de los trabajos

Especial agradecimiento

Datos económicos del proyecto

Subvención concedida mediante concurso de la Fundación Anna Lindh: 2.500 euros y aportación económica por parte de la Escuela de Bordado de Salé: 600 euros. El total fue de 3.100 euros

La totalidad de este importe ha sido necesaria para abonar los siguientes servicios:

- Estancia de Nouhaila Mezrhah en Sevilla (alojamiento y manutención)
- Billetes de avión Rabat-Sevilla-Rabat

A todas las personas que desinteresadamente se han sumado a este proyecto, aportando una inestimable colaboración:

Fadila El Gadi y Nouhaila Mezrhah de la Escuela de Bordado de Salé en Marruecos.

Las instructoras en bordado en seda de la Asociación de Mujeres entre Mantones y Sedas de Espartinas: Pepi de la Rosa Villadiego y Fran Gómez Carmona.

Participantes del colectivo Tejedoras del Muelle de la Sal: Ana Ávila, Ana Santos, Ángela del Moral, Araceli Lobo, Alicia

Bermúdez, Carmen García, Esperanza Ruiz Labrador, Gracia Gómez, Marcela Salas, María José Sánchez-Trincado, María Teresa Burgos, Maribel Márquez, Mina Jambrina, Montserrat Trapero, Rocío Leflet, Rosa Álvarez, Rosario Cantero, Teresa Duarte y Toñi Álvarez.

En el Ayuntamiento de Espartinas, sincero agradecimiento a: Cristina Los Arcos Llana, Alcaldesa, Marina Duarte del Moral, Tercera teniente de alcalde. Delegación

de Cultura, Festejos, Desarrollo Local y Turismo.

Redes sociales de las distintas instituciones y colectivos

@funtresculturas

@annalindhfoundation

@ayuntamientodeespartinas

@entremantonesysedas

#tejedorasdelmuelledelasal

Embroidery on the liturgical textiles from the textile collection of the Croatian Conservation Institute in Ludbreg

Bordado en los textiles litúrgicos de la colección textil del Instituto Croata de Conservación en Ludbreg

VENIJA BOBNJARIĆ-VUČKOVIĆ

Croatian Conservation Institute Zagreb
Conservation Department in Ludbreg

RESUMEN

El Departamento de Restauración del Instituto Croata de Conservación en Ludbreg abarca una colección de textiles litúrgicos históricos de la zona de la Diócesis de Varaždin. Fueron traídos de las iglesias donde estaban almacenados en malas condiciones, lo que amenazaba con su deterioro. La colección incluye objetos desde los mediados del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX, elaborados con valiosas telas de seda, y algunos de ellos están decorados con motivos bordados. En este artículo se analizarán las técnicas de bordado, así como los motivos más representados.

PALABRAS CLAVE

Bordado; técnicas de bordado; textil litúrgico; motivos; colección textile.

ABSTRACT

The Restoration Department of the Croatian Conservation Institute in Ludbreg houses a collection of historical liturgical textiles from the area of the Diocese of Varaždin. They were brought from churches where they were found stored in bad conditions, which threatened to deteriorate. The collection includes objects dated from the middle of the 18th century to the first half of the 20th century, which are made of valuable silk fabrics, and some of them are decorated with embroidered motifs. In this paper, the embroidery techniques will be analyzed, as well as the most frequently represented motifs.

KEYWORDS

Embroidery; embroidery techniques; liturgical textile; motifs; textile collection.

Introduction

The Croatian Conservation Institute is the primary institution of the Ministry of Culture and Media whose main function is researching, preserving and presenting the immovable

and movable cultural heritage of the Republic of Croatia¹. The departments of the Institute are located in all major cities throughout Croatia, and one of them is in the small town of Ludbreg in the northwestern part of the country. This department was founded in 1994 as a “war hospital for artifacts” after the Croatian Homeland War, and is located in the abandoned and devastated 18th century building of the Batthyány Castle which has been renovated and revitalized for conservation and restoration purposes². As a part of the Conservation department in Ludbreg, in addition to workshops for paintings on canvas, wooden polychrome sculptures and historical textiles, as well as disinsection chambers and storage rooms for artifacts, there is also a collection of liturgical textiles mostly found on the territory of the Diocese of Varaždin.

The liturgical textiles of the Diocese of Varaždin

In 1997 the Diocese of Varaždin has been separated from the Zagreb Archdiocese. The newly established Diocese extends over the territory of north-western Croatia³. A large amount of historical liturgical textiles found in parishes of the Diocese of Varaždin had been out of use for many decades and therefore stored in inappropriate storage areas such as attics or basements of parish houses, old dusty wooden sacristy cabinets or cabinets with drawers, all in all mainly under unsuitable conditions leading to mechanical and photochemical damages and finally, posing a threat of their complete deterioration.

Due to the threatened existence of historical liturgical textiles in parishes as well as

monasteries, at the proposal of the Ministry of Culture of Republic of Croatia, since 2011 the Conservation Department in Ludbreg has archived a unique textile collection in Croatia, preserving five hundred items that should become the base for a future textile museum⁴. The collected items were, upon entering the collection, at first treated in the disinfection chamber⁵, then surface cleaned and at the end properly stored within metal cabinets with drawers or acid-free cardboard boxes under controlled microclimate conditions where they are protected against negative influence of light or dust and any damaging insects or microorganisms activity.

The Textile Collection holds various parts of liturgical vestments. Mostly they are a kind of baroque chasubles of a “Spanish type” with three vertical stripes on the front and back sides divided by ornamental ribbon, or a “German type” with three vertical stripes on the front side and a cross in the middle field of the back side⁶. There are also a significant number of very

4 V. BOBNJARIĆ-VUČKOVIĆ, “Tekstiloteka u Restauratorskom centru Hrvatskog restauratorskog zavoda u Ludbregu-projekt preventivne zaštite povijesnog tekstila”. *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* vol. 58, n° 34 (2015), pp. 275-283.

5 Since 2002, the Center has had a chamber for the disinfection of artifacts, with its volume of 35 m³, and the usage of inert nitrogen gas, which is not harmful to human health or the environment. Objects made of wood, textiles, leather, fur and paper can be treated in the chamber using the anoxia method without any risk of damage to other materials either. The recommended effective duration of disinsection is eight to ten weeks, which is enough to destroy harmful organisms like insects in all developmental stages. In addition to controlling wood pests, disinsection is effective against the proteolytic activity of bacteria, fungi and molds. In: V. BOBNJARIĆ-VUČKOVIĆ, “Restauratorski centar Hrvatskog restauratorskog zavoda u Ludbregu”. *Podraski zbornik* br. n° 27 (2015), p. 229.

6 S. PAVIČIĆ, *Tekstil paramenta: crkveni tekstil Hrvatskoga povijesnoga muzeja* (Catalog). Zagreb, 1998, p. 27.

1 Source review: 1.2.2025.

2 V. BOBNJARIĆ-VUČKOVIĆ, “Dvadeset godina Restauratorskog centra Hrvatskog restauratorskog zavoda u Ludbregu”. *Tekstil: časopis za tekstilnu i odjevnu tehnologiju* vol. 63, n° 9-10 (2014), pp. 323-325.

3 Source Review: 1.2.2025.

large copes of semi-circular shape with and wide ornamental stripe at the front edge and a hood on the back. Dalmatics are of the usual T shape with long, wide, sewn sleeves, the decorative “paruras” in the middle and ribbons between all these parts. The front side of the dalmatics are additionally decorated by three tassels on ropes. Very long stoles and shorter maniples are narrow, and with triangular endings decorated with three crosses (on the ends and on the neck) and ornamental ribbons around the edges woven by silk or metal threads, as well as silk or metal fringes on the very endings. Other textile garments such as chalice accessories like chalice veils, burses and palls are also of the usual square shape and made of the same fabric as chasubles, dalmatics and copes making, all together, a set or whole. Veils are decorated around the edges with woven ribbons or metal lace, and have the obligatory cross in the central field. Burses and palls are also decorated by woven ribbon around the edges, and with a cross in the middle. Beside that on the back side of the palls we can find an additional white starched handkerchief very often decorated with narrow needle or crocheted cotton lace. A minority of the collection consists of altar cushions (pillows), church banners and procesional canopies. Church banners are decorated by appliques, embroidered or painted central motifs with the figure of a saint, and around the very edges are silk or metal fringes. Church cushions (pillows) are of various materials like leather painted by colours and golden/silver leaves or fabric decorated by embroidery. The procesional canopies were made of leather and fabric, and decorated with woven ribbons, metal or silk tassels, lambrequins, as well as gold and silk thread embroidery.

The oldest samples of the collection are dated to the middle of the 18th century, most of them from the 19th century, but there are

also several interesting and noteworthy examples from the first half of the 20th century⁷.

Embroidery on liturgical textile

The objects on liturgical textile were made from rare and valuable silk and/or cotton fabrics which were imported mostly from Italy, Germany, Austria or Czechia. Until the 19th century fabrics such as velvet, satin, damask, taffeta, moiré, rep, lamé or brocade decorated with motifs woven using various techniques, were primarily used for clothes of noble families who, after a certain period of usage, donated them to the church where they were recomposed for sewing liturgical textiles. The production of specifically designed fabrics with characteristic Christian motifs for the needs of making liturgical vestments started from the beginning of the 19th century. The production of such fabrics was particularly developed in the middle of the 19th century in Vienna, from where the large amount of fabrics or ready-made products for the churches of continental part of our country were made and bought⁸.

In addition to the richly woven fabrics with multicoloured silk threads and/or gold and silver plated threads, more elements and techniques were also used to decorate liturgical vestments. Indispensable were a wide range of decorative ribbons woven by the use of textile threads or/and gold and silver plated threads with rich ornamentation: stylized with floral, geometrical or of Christian symbolism.

7 One set consisting of a chasuble, a dalmatic and a pluvials is dated to the 30s of the 20th century made in the Art Deco style!

8 The Museum of Applied Arts in Vienna preserve catalogues and sample books of fabrics produced in Viennese weaving factories.

Beside that, on a certain number of items we can find different embroidery decoration made using a wide range of techniques. As for the surface that the embroidered motifs cover, objects are mostly embellished only partially, like chasubles in the central parts of the front and back side, while in a smaller number of examples embellishments cover the entire surface of the object.

In both cases, materials that have been applied in diverse embroidery techniques were mostly multi-coloured silk or cotton, less often woollen threads. Particularly luxurious and effective embroidery is achieved by using different metal threads, gold or silver plated, as well as other metal elements like lamellae, spirals (*bouillon*), beads and discs (*paillette*). Gold or silver plated threads are made of very thin and pliable metal lamellae that are densely or less spirally wrapped around thicker linen or silk yarns that form their core or filling. With less frequent wrapping, the inner white or yellow textile yarns were partially visible, creating thus a special effect. Finally, in a smaller number of examples, glass beads and pearl grains were used for decoration and more effective embroidery.

Embroidery techniques

Embroidery techniques include a wide range of stitches like: stem stitch, chain stitch, blanket/buttonhole stitch, needle painting/shading, satin/flat stitch, French knots, cross and half-cross stitches, tapestry stitches, tambour, white embroidery (*sc.* White work), flat and relief embroidery with gold or silver plated and silk threads⁹.

Tapestry stitches (Gobelin, pearl stitch/Petit point) were not used so often, but

always in complex figural or flower compositions. The Gobelin stitch was used for “rougher and less” demanding parts of the composition, while the Petit point was for more complex and demanding details that required greater precision in execution, such as the face (Figure 1). A few church cushions (pillows), a part of some copes and stols were decorated with this technique. We can also find it on the central part of the chasubles, the front stripe of the pluvials or the triangle-shape endings of the stols and maniples.

Half-cross and cross stitches are most often used to decorate the central parts of chasubles, with colourful and naturalistic or stylised floral and geometrical compositions. There are several examples of chasubles in the collection that are entirely embroidered with cross stitch.

Satin or flat stitch and needle painting were popular and often used for decoration of liturgical textile from the 17th to the 20th century. Very imaginative and complex floral compositions with symbolic Christian meaning were performed.

A significant portion includes tambour which resembles a chain stitch. Tambour was very often applied on liturgical textile of the 19th century. It was executed on a smooth fabric, mostly satin, taffeta or moiré. Tambour is sometimes made in several shades of one colour of textile threads, and mostly with multi-coloured textile threads (Figure 2). In most cases, entire compositions of flower branches were made with the tambour technique, and sometimes only the contours of woven motifs were emphasized with it. But in some cases, a larger areas of damaged parts of the base fabrics, on which the embroidery was made, were covered or repaired with this technique.

The technique of needle painting on fine silk fabric is particularly demanding. Figures, such as the Sacred Heart of Jesus or

9 H. BRIDGEMAN, *Needlework: an illustrated history*. New York and London, 1978, pp. 310-335.



Figure 1. Unknown author, church pillow a head of Christ decorated by Petit point stitch (19th c.), parish church of Saint Martin, Martijanec (photo by: I. MARINKOVIĆ, 2022).

the Immaculate Heart of Mary, were embroidered on a separate silk base and then sewn onto the main fabric (figure 3). They

were placed on the crossing of the back side of the “German” type of chasubles. These ready-made figures became typified and very



Figure 2. Unknown author, chasuble a head of Christ embroidered by tambour (19th c.), parish church of Saint Nicholas, Koprivnica (photo by: N. OŠTARIJAŠ, 2020).

widespread at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, and were easily available as application for the dorsal cross of the chasuble¹⁰.

Embroidery with gold and/or silver plated and silk threads was popular and widespread in decorating liturgical textile. All parts of the liturgical sets, clothing and accessoires, were decorated using a wide range of techniques of laying metal threads, but the most common one was raised in relief over cardboard (figure 4). Such kind of embroidery cover the whole or middle parts of the chasuble, while on the other small parts of the set (like stols, veils or bursas) there was an indispensable cross motif.¹¹

10 J. IVOŠ, *Liturgijsko ruho iz zbirke tekstila Muzeja za umjetnosti i obrt* (Catalog). Zagreb, 2010, pp. 17-18.

11 Croatia's tradition of silk and gold plated threads embroidery dates back to the 17th century, when

Embroidery with glass beads and pearls on velvet or silk is very rare. Motifs made with this technique range from simple geometric ones, such as braid, to more luxurious floral motifs, such as lilies or pomegranates (figure 5). We can find them on a few older items dated in the 17th and 18th centuries like chausable, church cushions (pillows) or sacristy bell pullers.

White embroidery (sc. White work) was used mostly on palls and bursas executed by threads in white colour, but sometimes in some other colours (mostly red). Motifs, such as different versions of the cross, Latin or Greek, formed by multiplying floral or plant forms (stem), are executed by various stitches: stem, chain, buttonhole or flat/satin stitches.

Embroidery motifs

There are a variety of motifs used in embroidery. The use of motifs such as vines with grapes, ears of wheat, thorn crowns and various forms of crosses were inaugurated at the beginning of the 19th century.

However, predominant are florals of specific liturgical symbolism namely rose, lily, iris, thistle and passion flower which are especially prevalent in liturgical vestments throughout the whole 19th century. The motif of the passion flower, especially widespread on the embroidered parts by tambour, usually fills the middle parts of the front and back sides of the casubles. It was embroidered in a lot of variations, mostly taking the form of a winding branch from which leaves and flowers grow, and sometimes together with the branch of vine with grapes.

The crosses are mostly embroidered on stols, maniples, and veils in two variations,

Wolfgang Jakob Stoll's workshop was active in Zagreb. His performance of the decorative fabrics for the "Tomb of God" from the Zagreb Cathedral is a unique work of art. V. PAVELIĆ-WEINERT, *Vezilačka radionica 17. stoljeća u Zagrebu*. Zagreb, 1988, p. 5.

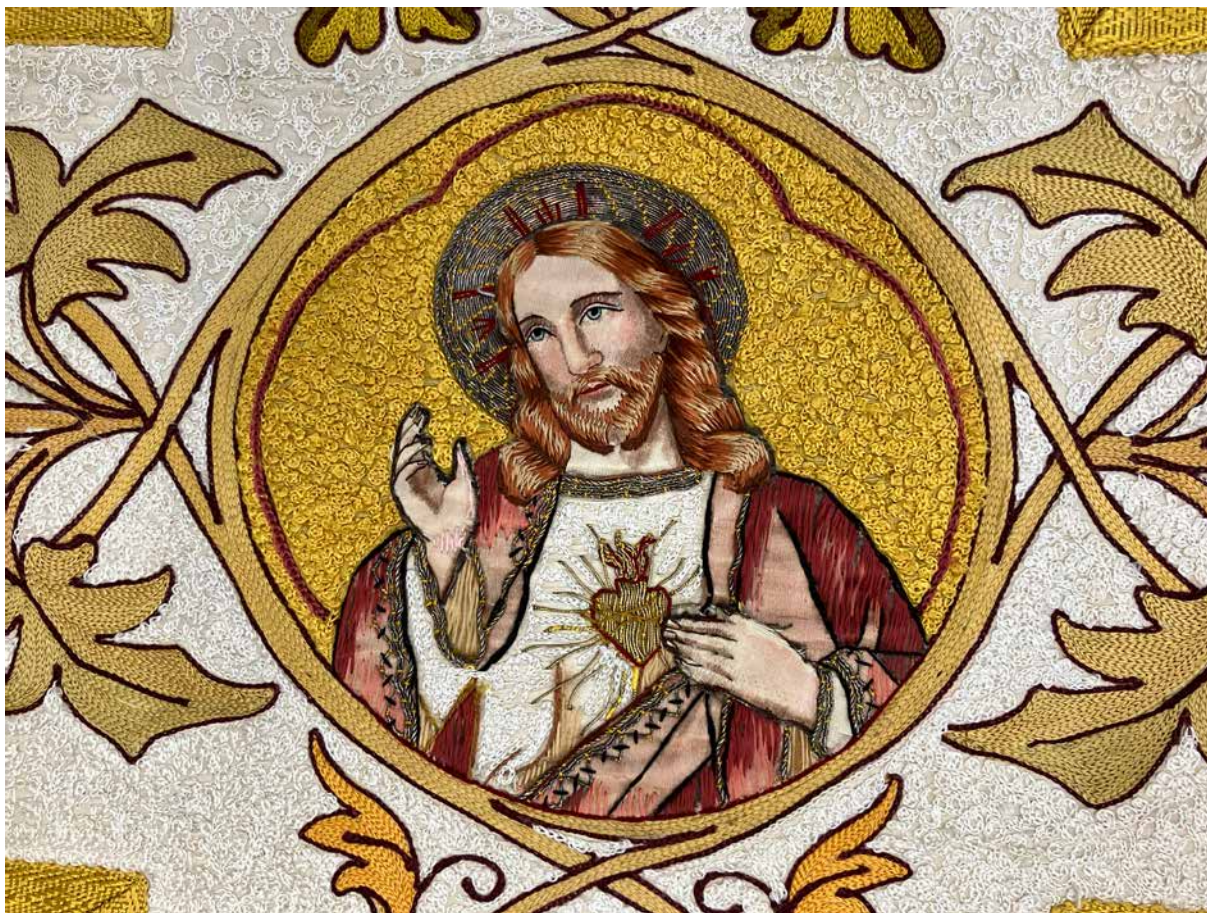


Figure 3. Unknown author, chasuble, the motif of the Heart of Jesus on the crossing decorated by needle painting (19th/20th c.), parish church of Saint Trinity, Legrad (photo by: E. VUČKOVIĆ, 2016).

predominantly the Greek type of cross, which has differently shaped ends, most often in the form of a trefoil or a heraldic lily. Sometimes, the cross is also of the Latin type. The technique of relief goldwork is mostly used.

Many other Christian symbols are also very often present on the church vestments of the second half of the 19th century like Christ's or Mary's monograms or a chalice with host embroidered and/or applied on the crossing of the back side of the chasubles.

Technical admiration and particularly picturesque handcrafting can especially be seen on medallions embellished at the intersection of the dorsal cross of the chasubles, with the depiction of the Eye of God, the dove of the Holy Spirit, Lamb of God with the book of seven seals, a pelican that feeds its young birds with its own blood, or

a chalice with sacramental bread, as they stand out for their beauty and precision. Special significance is given to images of the crucified Christ, the Virgin Mary, the Sacred Heart of Jesus, or the Immaculate Heart of Mary also embroidered on a separate silk base and then sewn onto the main fabric on the back side of the chasubles.

The authors of embroidery

The authors, who created liturgical textiles, including the embroidered elements, are mostly unknown. Some items were sourced from liturgical textile manufacturing workshops in Central Europe, mainly Austria, Czechia, Moravia, and Slovakia. We can confirm this by the manufacturers' labels sewn onto the linings of some garments from the Textile Collection. Thus, we are familiar with the manufactory Fellingner



Figure 4. Unknown author, chasuble, the motif of the pelican in the center of the cross decorated by gold and silver plated threads (19th c.), parish church of St. Elizabeth, Jalžabet, (photo by: N. OŠTARIJAŠ, 2021).

& Hassinger from Vienna (Austria)¹² whose label is found on several items, as well as the manufactories of F. Stadník¹³ from Olomouc (Moravia) and Josef Neskudla from Jablonec (Czechia).¹⁴ The mentioned manufactories produced liturgical textiles and simultaneously adorned them with embroidery.

The creation and decoration of liturgical textiles with various embroidery and lace techniques were also undertaken by nuns in some monasteries in Croatia like the Order of St. Ursula or Sisters of Mercy of St. Vincent de Paul.

12 Whole text on the label: Fellinger & Hassinger, Wien, I. Seilergasse.10, K.u K. Hoflieferanten

13 Whole text on the label: F. Stadník, Olomucensis. Olomouc (Lat. Olomucensis) is a town in Moravia.

14 Whole text on the label Josef Neskudla, Jablonensis86. Jablonec nad Nisou (Lat. Jablonensis) is a town in the Liberec Region in Czech Republic. https://cs.wikipedia.org/wiki/Jablonec_nad_Nisou 1.2.2025.

The nuns of the Order of St. Ursula came to Varaždin in 1703 in the area of today's Diocese of Varaždin. In addition to their Christian duties, they organized the education of girls and women, and according to the educational programs, they taught them various handcrafting techniques such as sewing, embroidery, and lace-making. The founder and first head of that order in Varaždin, Countess Julijana Drašković, was an excellent embroiderer herself¹⁵.

The Order of the Sisters of Mercy of St. Vincent de Paul, immediately after arriving in Zagreb in 1845 started working in a school, and soon opened a hospital. After some time they opened the monastery's Women's Folk School. Gradually, they began to work in other settlements outside Zagreb teaching in small rural schools, funded by the wives of nobles. Nuns mostly taught girls different handwork techniques.¹⁶ Even today, they have a workshop for making liturgical accessories decorating them with machine tambour embroidery.

However, some items, especially church banners, were richly decorated with embroidery by girls and women in parish religious communities. Girls' societies such as the Society of the Heart of Jesus were active in more village communities until the first decades of the 20th century and were also supported by the noble families.

Conclusion

The richness of embroidery techniques and motifs found in the liturgical textiles is

15 LJ. ŠIMUNIĆ, "Crkveni tekstil varaždinskog Uršulinskog samostana", in M. ŠICEL and F. ŠANJEK (coords.), *300 godina uršulinki u Varaždinu*. Zagreb-Varaždin, 2003, p. 391.

16 s. B. VRAČIĆ and s. A. KOVAČIĆ, "Sestre milosrdnice sv. Vinka Paulskog s kućom Maticom u Zagrebu 1845.-1995", in *Kratka povijest Družbe sestara milosrdnica sv. Vinka Paulskog u Zagrebu, II. Družbine filijale*. Zagreb, 1998, pp. 13-17.



Figure 5. Unknown author, chausable, the motif of pomegranate embroidered by gold plated threads and pearls (17th c.), parish church of Saint Nicholas, Koprivnica (photo by: N. OŠTARIJAŠ, 2020).

a result not only of the Central European influences but also of the deeply rooted traditions of various handcraft techniques in Croatian textile craftsmanship, especially

flat and relief embroidery with gold or silver plated and silk threads¹⁷, which can be recognized both by the motifs and the techniques used.

17 J. JUZBAŠIĆ, *Slavonski zlatovez*. Županja, 2018.

El bordado en la indumentaria del rey Felipe V

Embroidery in the Clothing of King Philip V

MÓNICA BUENO ORTEGA

Universidad Politécnica de Madrid- CSDMM

RESUMEN

La llegada de Felipe V a España transformó la moda y la industria textil del país, introduciendo el lujo francés en la corte. El nuevo monarca promovió la creación un vestuario real opulento, destacando el bordado como símbolo de estatus y gusto francés. Los artesanos españoles tuvieron que adoptar nuevas técnicas y estilos influenciados por el nuevo rey. Este cambio marcó la transición de la moda masculina en España hacia la estética barroca tardía en consonancia con el resto de Europa.

PALABRAS CLAVE

Artesanos; bordado; Felipe V; Francia; moda.

ABSTRACT

The arrival of Philip V in Spain transformed the country's fashion and textile industry, introducing French luxury to the court. The new monarch promoted the creation of an opulent royal wardrobe, highlighting embroidery as a symbol of status and French taste. Spanish artisans had to adopt new techniques and styles influenced by the new king. This change marked the transition of men's fashion in Spain towards the late Baroque aesthetic, in line with the rest of Europe.

KEYWORDS

Artisans, embroidery, fashion; France; Philip V.

En 1700 fallecía el monarca español Carlos II de Austria sin herederos, designando como sucesor al francés Felipe de Borbón. Este nombramiento implicaba la necesaria creación de un armario para su nueva posición, pues pasaba de ser el Duque de Anjou, al rey de España. Los primeros años de su reinado, Felipe V vivió en una dicotomía, que quedó reflejada en su vestuario: era de origen francés, acostumbrado por tanto a la imperante moda francesa, pero que reinaba en España donde los códigos de vestimenta diferían considerablemente de los franceses, siendo vistos desde Francia como anticuados.

Mientras que en su país de origen en la moda masculina se estilaba el colorido, la riqueza ornamental y el uso de tejidos suntuosos, como damascos o carro de oro, en España imperaba desde el siglo XVI el negro, se seguía usando la golilla y la decoración en la vestimenta masculina era sutil, del mismo tono de la prenda. Esta dualidad en el vestir se trasladó a la indumentaria del nuevo monarca, que tuvo que hacerse con prendas al estilo español, el cual desdeñaba por ser incómodo y ajustado, al mismo tiempo que mantenía su gusto por la moda francesa, siendo el impulso definitivo para su uso por gran parte de la sociedad en España.

Grabados como *Felipe, duque de Anjou* de Gérard Edelinck, conservado en la *Bibliothèque nationale de France*, y *Felipe V, rey de España* de Nicolas Poilly y conservado en Biblioteca Nacional de España, nos muestran como en el transcurso de un par de años Felipe V tuvo que pasar de ser los primeros años de su reinado francés a ser español para volver a retomar su origen francés de nuevo, teniendo su vestimenta un rol fundamental en ello, y percibiéndose una evolución en su gusto personal a través de la decoración de las prendas de ropa que vestía.

Para el análisis de los bordados de la indumentaria de Felipe V y los artesanos artífices de ellos se hace esencial consultar las cuentas reales conservadas en el Archivo General del Palacio y del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, junto con el análisis de documentación de archivos nacionales franceses y la bibliografía disponible en la *Bibliothèque nationale de France*. Además, se ha tenido en cuenta el contexto histórico y social de la época, incluyendo la influencia de la moda francesa, el papel de la corte en la promoción de las artes y el estatus social de los bordadores. De esta manera, se pretende alcanzar una comprensión profunda del papel del bordado en la indumentaria de Felipe V y el legado de los artesanos que lo hicieron posible, con una visión de las producciones que hicieron estos artesanos, sus técnicas de trabajo y la organización artesanal.

Las cuentas conservadas en el Archivo General de Palacio son una importante fuente de información, pues recogen todos los gastos que conllevó la indumentaria de Felipe V a lo largo de su reinado. Ya desde su llegada a España el 22 de enero de 1701 revelan una clara división entre la moda francesa y la española en el guardarropa real, que se manifestó en un primer lugar en la figura del sastre. Por un lado, el “sastre a la moda de cámara”, encabezado por Juan de Montalbán¹,

se especializó en prendas de corte francés: casacas, chupas, calzones y corbatas. Por otro lado, el sastre de cámara, como fue el caso Santiago de la Barriada, se encargaba de prendas más tradicionales, como las detestadas golillas².

No obstante, ya esa moda francesa estaba presente en España a finales del siglo XVII, contando Carlos II con prendas realizadas en este nuevo estilo. El monarca fue retratado en varias ocasiones vistiendo a la francesa, como es el caso del retrato de Sebastián de Herrera Barnuevo realizado en 1670 y conservado en el Museo Nacional del Prado. Obras como el *Auto de Fe en la plaza Mayor de Madrid* ejecutado en 1683 por Francisco Rizi muestran la coexistencia de elementos estilísticos franceses y españoles en la sociedad de la España de finales del siglo XVII. A esto se sumó el papel de los embajadores, que por su presencia en el exterior ya vestían a la francesa, como fue el caso de Luis Francisco de la Cerda, IX duque de Medinaceli, que fue retratado en 1684 por Jacob-Ferdinand Voet vestido con la moda del exterior.

Por su parte, el entonces Duque de Anjou contaba con un vestuario puramente al estilo francés, lleno de encajes, lujosos bordados y tejidos suntuosos, propios de la moda de la época, totalmente opuesto al de Carlos II, visible en obras como el grabado de Jean Mariette conservado en la *Bibliothèque nationale de France*, o la serie de Antoine Trouvain, *Velada de apartamento en Versalles* de 1694.

No es de extrañar pues, que a su llegada a España el estilo imperante entonces no fuese de su agrado, tal y como reflejo en su *Sátira contra la golilla* señaló la incomodidad que tal “vil instrumento”³ producía en su cuello “herido y por todas partes lastimado”⁴.

2 AGP. 16569 Exp. 09.

3 BORBON, *Sátira contra la golilla*. Madrid, siglo XVIII.

4 Ibidem.

1 Archivo General de Palacio (AGP). 695 Exp. 23.

No obstante, era necesario que el nuevo monarca, para ofrecer una imagen de continuidad respecto a Carlos II y así afianzar su poder en plena Guerra de Sucesión española, siguiese inicialmente la línea marcada por el anterior Rey. Para ello la vestimenta se convirtió en un importante aliado. Si bien las prendas que Carlos II y Felipe V usaban eran en su patronaje fundamentalmente las mismas *a priori*, esto es, casaca, chupa y calzón, sí que había importantes diferencias en su decoración. Así, en el caso de Carlos II destaca la ornamentación mediante cintas, galones y pasamanos frente a la importancia que el bordado adquirió en la indumentaria de Felipe V. Es dentro de este contexto en el que debemos entender estas primeras imágenes de Felipe V vestido a la española, aún cuando continuaba vistiendo a la francesa, como podemos ver en retratos como el realizado en 1701 por Hyacinthe Rigaud de Patrimonio Nacional.

A pesar de esta dicotomía inicial, se apreció un cambio en las preferencias del monarca, el cual se evidenció en la evolución de su vestuario. De un Duque de Anjou cuya indumentaria se distinguía por una profusa ornamentación, especialmente en los bordados, se pasó a un rey Felipe V con una imagen más depurada y discreta, aunque sin renunciar por completo a la riqueza decorativa francesa. El bordado adquirió en este momento un nuevo significado. Esta ornamentación se convirtió en un signo del poder y gusto del monarca. Sin embargo, los diseños se volvieron más sobrios y elegantes, abandonando la exuberancia barroca de su etapa anterior como duque.

Siguiendo la dualidad de su vestuario entre lo español y lo francés, Felipe V contó tanto con artesanos españoles y franceses que le bordaron su indumentaria. Para entender cómo se bordó, cómo se creó la imagen real de Felipe V, es por lo tanto necesario analizar previamente el sistema de trabajo de los talleres españoles y franceses. Las diferencias

en la organización gremial revelan las particularidades de cada contexto nacional.

En el caso de los bordadores madrileños, estos no contaron formalmente con un gremio hasta 1779, sí bien mantenían una estructura asociativa más antigua a través de la Hermandad de la Vera Cruz, vinculada al Monasterio de la Trinidad⁵. Esta hermandad, además de brindar asistencia religiosa a sus miembros, desempeñó un papel fundamental en la regulación de la actividad artesanal, especialmente en lo concerniente a los encargos eclesiásticos, uno de los principales nichos de mercado para los bordadores.

Por su parte, el gremio de bordadores parisinos, con una tradición que se remontaba al siglo XIII, sí que contaba con un marco normativo⁶. Las ordenanzas gremiales, que en ese momento estaban siendo objeto de revisión, establecían las condiciones de acceso al oficio, las normas de producción y los precios. Así, las aprobadas en 1704⁷ exigían a los aspirantes a maestros bordadores ser católicos, de buena reputación y poseer una sólida formación técnica.

Un aspecto destacable de estas ordenanzas es la referencia explícita a los bordadores que trabajaban para la realeza y a la participación de las mujeres en el oficio. La inclusión de estas categorías era un indicio de la importancia que otorgaba el gremio a estos sectores y la necesidad de regular sus actividades en el segundo caso, frente a una posible economía sumergida⁸. De hecho, documentos como la *Liste générale de tous les*

5 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM). 6791, fol. 519.

6 A. FRANKLIN, *Les corporations ouvrières de Paris du XIIIe au XVIIIe siècle: histoire, statuts, armoiries, d'après des documents originaux ou inédits*. Paris, 1884, p. 9.

7 Ibidem, p. 10.

8 I. BRIAN, "La trace de l'ouvrage: les brodeuses dans les archives parisiennes". *Bulletin de l'Association des historiens modernistes des universités françaises* n° 43 (2023). DOI:https://doi.org/10.4000/bahmuf.302

maistres brodeurs, decoupeurs, marchands chasubliers de la ville et fauxbourgs de Paris de 1700⁹ revelan la presencia de mujeres bordadoras en París, lo que sugiere una mayor integración de las mujeres en el mundo gremial en comparación con España, pues estas dependían de una figura masculina, como un padre, o un marido, el cual estaba al frente del taller¹⁰.

Las ordenanzas señalaban además cómo debían trabajar los bordadores, qué técnicas debían dominar para poder ser considerados maestros¹¹. En su obra *L'art du brodeur*, publicada en 1770, M. de Saint-Aubin recoge diversas técnicas describiendo su proceso artesanal, cómo “*en ronde-bose, en bas-relief, en or nué, en passé, en passe-éparné, en guipure, en Broderie de rapport, en couchure, en gaufrure, en satiné, en paillettes, en tailleur, en jais, en soie, en chenille, en laine, en tapisserie, en chaînette, en Broderie de Marfeille, en noeuds & en blanc*”¹².

Volviendo a Felipe V, el responsable principal de todo el guardarropa real era Gaspard Hersan¹³. De origen francés, Hersan llevaba trabajando para Felipe V ya desde que era Duque de Anjou, por lo que tras ser nombrado monarca, este decidió continuar con sus servicios, siendo nombrado jefe del guardarropa del Rey el 5 de marzo de 1701¹⁴, llegando su puesto como jefe de guardarropa a su segundo hijo, Jean-Baptiste¹⁵. Como encargado de guardarropa, era el que

coordinaba a todos los artesanos y gestionaba los encargos de las prendas del rey, tanto aquellos situados en España, como a los de Francia.

El nuevo monarca heredó un equipo de artesanos que habían servido a Carlos II, como el cordonero Pedro de la Rea y el zapatero Domingo Ferrero¹⁶. Al asumir el trono, Felipe V mantuvo al personal del guardarropa real, el cual se encargó de confeccionar parte de su nuevo vestuario. Respecto a los bordadores, podemos mencionar que estuvieron al servicio de la casa real a Francisco de Ávila, que ya trabajó al servicio de los dos anteriores monarcas¹⁷, Antonio Languin, bordador desde 1706¹⁸ y Gerardo Gutierrez, que sustituyó en 1722 a Languin tras su fallecimiento¹⁹. En el caso de Francisco de Ávila, si bien trabajó muy poco al servicio de Felipe V, ya que falleció en 1701, es interesante mencionar que su puesto lo heredó de una de las pocas bordadores reales conocidas, Sebastiana de Palacios, su suegra.

En el caso del vestuario francés, a través de una persona situada en Francia, se organizaba los encargos y envíos de la indumentaria del monarca. A diferencia de España, donde artesanos como Pedro de la Rea y Juan de Montalbán trabajaban directamente al servicio del monarca, en Francia la relación con los talleres era más indirecta, a través de Hersan y su agente.

De esta manera Felipe V contaba con un doble vestuario: uno fabricado íntegramente en Francia y otro realizado en España. La diferencia de coste entre ambos vestuarios era importante. Así, mientras que en el año 1701 el importe total de la indumentaria ascendió a casi 22.000 reales²⁰, el de Francia fueron

9 Liste des maistres brodeurs-decoupeurs, marchands chasubliers de la ville, fauxbourg et banlieue de la Paris, suivant l'ordre de leurs receptions. París, 1723.

10 I. BRIAN, ob. cit.

11 A. FRANKLIN, ob. cit., pp. 10-12.

12 M. SAINT-AUBIN, *L'art du brodeur*. París, 1770, p. 10.

13 Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejo, lib. 619.

14 AGP, Personal, 510 Exp. 33.

15 AGP, Personal, 510 Exp. 34.

16 AGP, 537 Exp. 25.

17 AGP, 2684, Exp. 60.

18 AGP, 534, Exp. 58.

19 AGP, 19101, Exp. 47.

20 AGP, 38 (01).

casi 310.000 reales²¹. Un coste hasta quince veces mayor. Esta dinámica se prolongó a lo largo de los años, con mayor número de prendas y de coste mayor realizados en Francia, a lo que había que sumar el importe de aduanas, envíos, dietas, etc. Ello subraya la importancia simbólica y material que el monarca otorgaba al vestuario francés frente al español.

El análisis de las cuentas reales ofrece interesante información sobre las actividades de estos bordadores. En 1701, por ejemplo, se registra un pago de 3.825 reales a Francisco de Ávila²². El análisis de las cuentas del sastre Juan de Montalbán, nos muestra que se mencionan diversas prendas bordadas que presentan una interesante conexión con Francia. En concreto, se hace referencia a un “vestido de grana bordado de oro que vino de Francia” y a un “vestido de terciopelo azul turquí bordado con chupa de tisú, que los recados han venido de Francia”²³. Ello sugiere que el diseño y, posiblemente, algunos de los elementos decorativos de estas prendas fueron realizados en Francia y enviados a España para su ejecución final.

Esta colaboración entre artesanos españoles y franceses fue el resultado de la compleja red de intercambios culturales y comerciales que caracterizó las nuevas relaciones entre España y Francia. Los talleres españoles, al incorporar elementos estilísticos y técnicos procedentes de Francia, demostraron su capacidad de adaptación a las nuevas tendencias de la moda.

Paralelamente en Francia, artesanos como Matteron y Boucher contribuyeron a la creación de las prendas que adornaban al monarca. *La Collection formée par Nicolas Delamare sur l'administration et la police de Paris et de la France* del año 1700 nos proporciona importante información sobre los

artesanos parisinos, incluyendo una lista de bordadores en ese momento²⁴.

Entre los artesanos reales situados en París identificados en la obra de Delamare, destaca Jean Moignon, nombrado maestros bordadores del rey en 1669. A Moignon lo encontramos en las cuentas reales de Felipe V, el 28 de febrero de 1701, la referencia a “una casaca bordada de oro muy rica, con calzones del mismo género bordados que costó toda la bordadura, hechura y otros creados de ella, con tres cruces de la orden, 5000 reales”²⁵.

La elección de estos maestros bordadores franceses para confeccionar prendas de Felipe V revela la profunda conexión entre las cortes de Versalles y Madrid. Como duque de Anjou, conoció de primera mano el trabajo de los talleres parisinos, por lo que ya como monarca español no dudó en recurrir a los servicios de estos bordadores para realzar su imagen y subrayar su conexión con la dinastía borbónica²⁶.

Volviendo a Nicolás Delamare, en su listado aparecen bordadores como Claude Boucher: maestro desde 4 de julio de 1679 o Jacques Boucher, maestro desde 7 julio 1685²⁷. No obstante, las cuentas reales se refieren a Monsieur Boucher como mercader. Este, además de prendas bordadas, entregó todo tipo de fornituras, como botones, encajes, galones, etc., lo que nos plantea dudas sobre si se trata de la misma persona. Tal vez este Monsieur Boucher fuese una persona perteneciente a la familia Boucher que actuaba

21 AGP, 38 (01).

22 AGP, 335 (01).

23 AGP, 335 (01).

24 N. DELAMARE, *Collection formée par Nicolas Delamare sur l'administration et la police de Paris et de la France*, p. 30.

25 AGP.

26 J. ALONSO BENITO, “El pleito entre Juan Nava Robles y la congregación de artífices plateros de León a través de la documentación de su Archivo Histórico Provincial”, en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (coords.), *Estudios de Platería*. San Eloy 2023. Murcia, 2023, p. 30.

27 N. DELAMARE, ob. cit.

como mercader intermediario entre los bordadores y los clientes. Este mismo caso se repite con bordadores como Matheron, cuyo nombre no coincide exactamente con el registrado en el texto de Delamare, donde aparece un Gaspar Mathurin Brea.

Destaca en las cuentas reales alguna la aparición de un diseñador en 1714 con motivo de la boda entre Felipe V e Isabel de Farnesio²⁸. Aparece como tal referido, pagándole 200 libras, unos 1000 reales, por los dibujos que realizó para los vestidos bordados del monarca. Estos fueron realizados por los oficiales bordadores de París, si bien al llegar a Madrid, uno de los vestidos tuvo que ser arreglado por un bordador de la corte.

Esta tendencia se repite en diversas ocasiones a lo largo del reinado de Felipe V, como vemos en diversos registros contables. Así el cinco de abril de 1703 quedó registrado en los gastos del mercader Boucher “la bordadura de un vestido de grana muy rica, toda de oro y coronada de plata, con su chupa y calzones, también bordados de un dibujo nuevo muy exquisito, que importó 4160 reales”²⁹. En 1705, de nuevo en las cuentas de Boucher, “Por la bordadura de oro de un vestido de terciopelo color de pulpo muy rica y de nuevo dibujo, 3130 reales”³⁰. Otro apunte, este recogido el 28 de abril de 1706 en los gastos de Boucher, “Por la bordadura de plata de nuevo dibujo muy delicado, de un vestido de raso castor, 2850 reales. Por la bordadura de otro vestido de raso de castor, color de ratón, bordado con oro muy rico, y de nuevo dibujo, 3650 reales”³¹.

Las expresiones “nuevo dibujo muy delicado” o “dibujo nuevo muy exquisito” sugieren la existencia de un artesano especializado en la creación de diseños originales y

exclusivos para el monarca. La figura del diseñador en las cuentas reales plantea interesantes interrogantes sobre su formación, su relación con los otros artesanos y su papel en el proceso creativo de creación de indumentaria. Su aparición en la corte de Felipe V la podemos considerar como producto de una creciente demanda de originalidad y sofisticación en la indumentaria real frente a la labor de los bordadores con lo que ya contaba y que no podían ofrecerle tal servicio.

Saint Aubin, bordador real de Luis XV, ofrece una perspectiva interesante sobre la importancia del dibujo en el bordado en su obra *L'art du brodeur*. El autor afirmaba que el dibujo era el fundamento del bordado, ya que determinaba las formas, la distribución de los elementos, la armonía y las proporciones. Además, el dibujo permitía optimizar el uso de los materiales y crear efectos visuales complejos mediante la combinación de diferentes técnicas.

“Je ne serois pas Dessinateur, que je soutiendrois (& il ne me seroit pas difficile de le prouver), que le Dessin est la base & le fondement de la Broderie. Il détermine les formes & la belle distribution; il donne de l'harmonie, règle les proportions, ajoute un nouveau mérite à l'ouvrage, par l'économie des différentes matieres, & l'opposition ou le mélange des différents procédés. Il faut donc que le Dessinateur joigne à son talent, la connoissance des détails & des difficultés de la Broderie, pour se conformer aux possibilités de l'exécution; comme il seroit à désirer que les Ouvriers eussent au moins les premiers éléments du Dessin, pour ne pas corrompre les formes & les emmanchements, ainsi qu'il arrive trop fréquemment. Je le répète, le Dessin est l'ame de la Broderie, & c'est par le Dessin que

28 AGP, 3272 Exp. 323 (01).

29 AGP, 3272 Exp. 323 (01).

30 AGP, 3272 Exp. 323 (01).

31 AGP, 3272 Exp. 323 (01).

*péchent les ouvrages de la plupart des Nations dont je viens de parler*³².

Saint Aubin señalaba también que *“Les Brodeurs sont communément faire leurs tailles par les Dessinateurs; ils les piquent, & elles leur servent à poncer également les deux devants d’un habit, les deux côtés d’une housse, plusieurs pentes ou morceaux pareils, en retournant le dessin ou poncif quand il en est besoin; ce qui s’explique ainsi: poncer sur le doux & sur le rude”*³³. Podemos entender la figura del diseñador como la persona que realizaba los dibujos que se bordaban, empleándose en la traducción de las cuentas originales en francés el término diseñador en vez de dibujante. El dibujante o diseñador evidenció la evolución del bordado y del trabajo del bordador al asumir un papel creativo en el proceso de producción de los bordados, siendo necesario para la creación de prendas de gran riqueza ornamental.

En cuanto a la gama cromática, los bordados de las prendas de Felipe V se caracterizaron por su monocromía, empleándose principalmente el oro. No obstante las cuentas conservadas en el Archivo General de Palacio atestiguan la utilización de plata, así como de combinaciones de oro y plata³⁴, pero en menor cantidad. El objetivo en cualquier caso era crear un contraste ornamental con el color de fondo de la prenda, realzando así la riqueza y el esplendor del atuendo real, manteniendo siempre la monocromía, frente a la policromía que caracterizó al bordado en épocas posteriores.

Dada la importancia que tuvo el oro en los bordados de Felipe V, podemos destacar entre otras, la técnica del *“or nué”* para poder entender la complejidad que implicaba bordar con este metal. Este tipo de bordado consistía en coser hilos de seda de diversos

colores sobre una base de hilos de oro, creando así elaborados diseños en relieve. La complejidad de este proceso, sumado al alto valor de los materiales empleados, convertía al *“or nué”* en una manifestación del máximo lujo, reservado a la élite.

De nuevo, Saint-Aubin nos describe esta técnica:

“Pour faire un tableau en or nué il faut d’abord que le sujet soit défini de traits un peu gros, & par une main habile, fur un taffetas doublé d’une toile un peu forte. Le Brodeur commence par couvrir toute la surface de fon tableau avec des brins de gros or lancés & arrêtés feulement aux deux extrémités: quelques Brodeurs estiment qu’il vau mieux faire les carnations de rapport, & par conséquent éviter de lancer l’or fous ces partie; mais la première méthode est plus générale & plus magnifique. Les brins d’or se touchent, & l’Ouvrier n’aperçoit les contours qu’à chaque fois qu’il fiche son aiguille pour recouvrir l’or en embrassant deux brins à la fois, suivant les nuances d’un modèle peint qu’il doit avoir devant lui; les points de soie se touchent de tous les côtés dans les endroits sombres, & cachent absolument l’or. Pour les demi-teintes, on laisse voir l’or de l’épaisseur d’un foie entre chaque point, & ainsi en dégradant les nuances, & l’ailant apercevoir plus d’or à proportion qu’on veut augmenter les lumières, jusqu’à ce qu’enfin for ne soit plus arrêté que de loin en loin par des foies très-fines & très-claires. Les carnations se sont toutes en foie plate du sens contraire à l’or, à points satinés très-fins, ce qui s’appelle point de bouture. Les cheveux & la barbe se brodent en tournant, aussi à points fendus du sens que les boucles ou les ondulations l’indiquent. Il n’y a point d’ouvrage où il faille un assortiment aussi complet de

32 M. SAINT-AUBIN, ob. cit., p. 12.

33 M. SAINT-AUBIN, ob. cit., p. 12.

34 AGP, 3272 Exp. 323 (01).

nuances de toutes les couleurs; le Brodeur doit toujours avoir une vingtaine d'aiguilles enfilées, pour moins s'impacienter, & ne pas perdre l'idée des dégradations de ton qu'il veut donner à son objet: l'or nué est fans doute l'ouvrage le plus long, & celui où il faut réunir le plus de patience à l'intelligence la mieux soutenue.

On ne voit plus guère de cette précieuse Broderie, que sur les orfrois des anciens ornements d'Eglise; la dépense en est considérable, & les Ouvriers en ont à peu de choses près, perdu l'habitude & le talent.

L'or nué bâtard est moitié moins couvert de fils d'or; les intervalles sont faits en foies nuées avant de lancer les fils d'or; on recouvre ces fils par le même procédé de l'autre or nué, en se raccordant aux nuances des intervalles, ce qui donne à peu-près le même effet, quoique moitié moins riche & moins brillant. Il est ridicule de liserer ou borderies moulures d'architecture, quand il s'en trouve dans ces tableaux, ou les bords des vêtements, avec de gros cordons d'or; c'est absolument forcer du genre. Plusieurs Brodeurs de l'autre siècle sont tombés dans ce défaut par une magnificence mal entendue. C'est à peu-près comme quelques Peintres Allemands, qui, pour mieux représenter la lumière d'une lampe, l'ont fait en relief dans leurs tableaux”³⁵.

La decoración de la vestimenta de Felipe V se caracterizó por una profusa iconografía motivos vegetales y geométricos. Estos estaban dispuestos de manera regular y simétrica, signo de una búsqueda constante de la geometría como principio ordenador. Los bordados invadieron las prendas reales en su totalidad, cubriendo mangas, puños, escotes

y aberturas de casacas y chupas. Esta decoración contribuía a enfatizar el patrón de las prendas, especialmente el de la casaca, convertida en pieza central del vestuario masculino.

A partir de los motivos que se bordaron en la indumentaria de Felipe V podemos ver la estrecha relación que existía entre moda y arte, siendo un preludio de la idea de vestir la arquitectura que se desarrolló a lo largo del siglo XVIII. Así, vemos cómo las decoraciones como hojas de acanto, ricos follajes bordados entrelazándose estaban en sintonía con la ornamentación que se estaba dando en las artes del momento y conocidos por el monarca como el mobiliario realizado por André-Charles Boulle o los programas decorativos de Charles Le Brun en el Palacio de Versailles.

Los ojales, hasta entonces meros elementos funcionales, recibieron especial atención. Su rica ornamentación subrayó la creciente importancia que el botón adquirió como elemento de cierre y adorno en la vestimenta masculina del siglo XVIII. Así, podemos destacar menciones en las cuentas reales como ojales a la moda³⁶ y ojales de cartusana³⁷, consiste la decoración de estos últimos en realizarlos con galones.

El hecho de que el bordar los ojales fuese un gasto más incluido en las cuentas reales, al igual que otras tareas relacionadas con la confección de la vestimenta, como podía ser el mismo bordado, nos revela la importancia estética que estos elementos hasta entonces meramente funcionales adquirieron.

La ornamentación bordada no se limitó a las prendas principales del vestuario real, sino que se extendió a otros elementos, como medias, sombreros, prendas interiores, etc. Destaca en este sentido el caso de las dragonas, piezas que adquirieron una relevancia especial en el siglo XVIII. Estas piezas,

35 M. SAINT-AUBIN, ob. cit., p. 12.

36 AGP, 38 (01).

37 AGP, 335 (01).

de carácter inicialmente militar, se situaban sobre el hombro, cosidas formando un lazo, quedando los cabos colgando sobre los hombros. Siguiendo la tendencia de la época, el mundo militar y de la moda se daban la mano, cómo había sucedido con otros elementos, como fue el caso de la corbata. En este caso la asociación se produjo a través del bordado.

En conclusión, Felipe V constituyó un punto de inflexión en la moda española y el arte del bordado. Su llegada al trono supuso una profunda transformación en los gustos y las tendencias de la corte. El monarca, a través del bordado de su vestuario, se convirtió en un vehículo de intercambio cultural y artístico entre Francia y España. A través de su vestimenta comunicaba su nuevo rol, a la vez que marcaba su origen francés. Es decir, Felipe V usó la moda como herramienta de poder que podía ser interpretado por todos los que le veían sin necesidad de comunicarse directamente con ellos.

Fue su propio origen el que dotó de gran importancia al bordado dentro de la indumentaria real. Ello fue especialmente

destacable al bordarse principalmente la indumentaria asociada a la moda francesa, quedando la vestimenta española relegada en ese aspecto a un segundo plano.

Se produjo así una dualidad cultural entre Francia y España remarcada además por el trabajo de los propios artesanos. Si bien el rey heredó un equipo de artesanos españoles que ya habían trabajado para el anterior monarca y por lo tanto, se les suponía que tenían la técnica requerida para trabajar para él, su preferencia por la moda francesa y su estrecha y previa relación con la corte de Versalles impulsaron la adopción de nuevos estilos y técnicas de bordado en España. La elección de maestros bordadores franceses como Nicolas Durrou y Jean Moignon fueron una clara muestra de esta influencia.

La coexistencia de artesanos franceses y españoles en el vestuario de Felipe V evidenció el buen saber de los españoles, que supieron adaptarse a las exigencias reales. El estudio de estas relaciones supone por tanto un importante ámbito de estudio para entender cómo se produjo el desarrollo del bordado en la moda del siglo XVIII.

Rafael Infante, maestro bordador en Huelva: artesanía y tradición en la creación de sus bordados

Rafael Infante, master embroiderer in Huelva:
craftsmanship and tradition in the creation of his embroidery

ROCÍO CALVO LÁZARO

Universidad de Sevilla

RESUMEN

Rafael Infante es diseñador y bordador en Huelva. Ha realizado numerosos trabajos tanto para España como para el extranjero, convirtiéndose así en todo un referente a nivel nacional, con una larga trayectoria que abarca más de 300 obras. El taller lo conforma Rafael y su mujer, María Dolores Romero. Es un taller pequeño y familiar donde trabajan todas las técnicas del bordado de manera totalmente artesanal, preservando los métodos tradicionales hechos a mano.

PALABRAS CLAVE

Bordador, conservación; diseñador; hermandad, restauración

ABSTRACT

Rafael Infante is a designer and embroiderer in Huelva. He has completed numerous works both for Spain and abroad, becoming a national reference, with a long career that spans over 300 pieces. The workshop is run by Rafael and his wife, María Dolores Romero. It is a small, family-run workshop where they work with all embroidery techniques in a completely artisanal way, preserving traditional handmade methods.

KEYWORDS

Brotherhood; conservation; designer; embroiderer, restoration

Sus comienzos como autor autodidacta

Rafael Infante nació en Huelva en 1957, ciudad en la que reside y desarrolla su labor. Desde su más tierna infancia estuvo siempre ligado al mundo artístico. En sus ratos libres le gustaba dibujar, modelar en barro, pintar al óleo y se compraba libros de arte que leía con avidez, empapándose del buen hacer de los grandes genios de la Historia del Arte. Quiso estudiar la carrera de Bellas Artes en Sevilla, pero las circunstancias familiares se lo impidieron. Aun así, no cejó en su empeño y siguió dibujando y diseñando, entrando en contacto con el trabajo de artesanos del mundo del arte sacro a través de su hermandad, la Victoria. Gracias a su amistad

con el arquitecto Francisco Monís Cano, también hermano de la corporación, acudió a Sevilla a los talleres de bordados de Esperanza Elena Caro. Esta artesanía le fascinó, ya que el arte del bordado mezcla muchas artes en una sola. Las paredillas que forman la estructura del bordado le recordaron a la escultura y, la aguja que traspasaba el bordado con hilos de colores, le pareció un pincel llenando de tonalidades un lienzo en blanco.

En este tiempo tuvo también la oportunidad de visitar otros talleres de arte sacro, como el del orfebre sevillano Jesús Domínguez, del cual también quedó absorto al comprobar cómo se podía trasladar el dibujo a la chapa, simplemente observando sin puntear. Entró en contacto de igual manera con el historiador y diseñador sevillano Juan Carrero, quien desarrollara su labor en la Hermandad de las Penas de San Vicente, y con los diseñadores hispalenses Joaquín Castilla y José Manuel Elena Martín, sobrino de Esperanza Elena Caro. Su relación con este elenco de artistas lo animó con tan solo 16 años a comenzar a bordar por gusto, como un hobby y de manera autodidacta. Rafael no tuvo maestros directos, aprendió a medida que veía obras y leía libros, siendo sus principales referentes y fuente de inspiración los artistas mencionados, a quien tuvo la suerte de conocer en persona.

Con 18 años empiezan a llegarle algunos trabajos que acarreaban cierta responsabilidad, de la mano de Paco Contioso. Eran trabajos humildes que lo ayudaron a tomar ciertas nociones, se trataban de bordados de tipo doméstico. Contioso sabía transformar, pero sin llegar a tener la calidad de los bordados que se creaban en Sevilla, sin embargo, tenía un don especial para que sus obras llamaran la atención. El primer y único trabajo que van a realizar juntos es la restauración del manto verde de la Virgen de Montemayor de Moguer (Huelva), entre 1975 y 1976.

En 1977 Rafael abriría su propio taller en el mismo piso donde vivía en Huelva, en

el cual comenzó a trabajar su mujer, María Dolores Romero, quien se convertiría en su mano derecha. Desde ese momento conforman un taller familiar y artesanal, al cual se han ido integrando otras personas que colaboran con ellos, donde no hay lugar para la maquinaria, con el fin de preservar las más puras técnicas tradicionales del bordado. A partir de entonces llegarían muchísimos trabajos, los cuales comenzamos a enumerar y describir a continuación.

Sus primeros encargos van a ser para la Hermandad de las Tres Caídas de Huelva, de la cual también era hermano. En 1977 y 1978 colaboraría en la dirección, diseño y ejecución del palio de María Santísima del Amor, obra realizada por los propios hermanos en el taller de bordados de la corporación. En 1979 bordaría la toca de sobremanto para la misma dolorosa, cuya ejecución fue una donación que quiso realizar a su amantísima titular.

En la década de los 70 va a mantener también relación con su Hermandad de los Mutilados de Huelva, ya que era hermano y a su vez vestidor de Nuestra Señora de la Paz, cargo que ostentaría desde 1977 y hasta 2019. Para esta corporación haría su primer trabajo profesional, los faldones del paso de misterio del Santísimo Cristo de la Victoria entre 1980 y 1983. En 2023 va a modificar este diseño enriqueciendo los bordados, ya que se trataba de uno de los primeros trabajos que hacía y las técnicas empleadas en aquella época eran muy primarias. El diseño primigenio lo va a respetar al máximo, pero añadiendo nuevos bordados y enriqueciendo el dibujo para adaptarlo al estilo actual de la cofradía.

En 1982 realizaría la restauración del simpecado de la Hermandad de Santa María Salomé, patrona de Bonares, (Huelva). La pieza tenía una pintura central de la Virgen del Rosario que se había perdido, parte de la restauración consistió en sustituir esa pintura por una seda bordada con la imagen de la santa.

En ese mismo año va a confeccionar dos banderines para su Hermandad de la Victoria, el de juventud de San Juan Evangelista y el guion parroquial del Sagrado Corazón.

Por aquel entonces bordaría también las mangas para la túnica del Cristo de las Penas, de la Hermandad de las Tres Caídas, de terciopelo color corinto, de estilo gótico, que solamente llegó a procesionar en 1984. La prenda la guardó Rafael, hasta que, en 2009, año en que la hermandad retomó el contacto con el bordador, la recuperó.

En 1985 realiza la saya bordada en oro sobre terciopelo azul para Nuestra Señora de los Ángeles de la Hermandad de la Borriquita de Huelva.

Una obra a destacar de aquel año es la cinturilla de la Virgen de la Victoria, ya que, a pesar de estar hecha en 1985, está bordada con técnicas propias que en la actualidad utiliza el taller. Cuenta con la particularidad de tener las flores bordadas en milanés, siguiendo la técnica que empleó el taller de Caro en la saya que ya poseía la imagen.

En 1987 confecciona el simpecado de la Virgen del Pino de la localidad onubense de Niebla, que como curiosidad contiene una de las primeras obras del pintor onubense Mario Moya. En ese año elaboraría también dos sayas para Virgen de los Dolores de la localidad sevillana de Brenes.

En 1988 realiza el simpecado de Nuestra Señora de España, de la localidad de Beas (Huelva). Cabe señalar que las piezas de la corona, silla y peana las ejecutó el orfebre Jesús Domínguez.

En aquel año comienza una etapa en la que va a colaborar con el convento sevillano de Santa Isabel. En ese tiempo diseña y dirige el manto de salida de la Virgen de la Victoria de Huelva, que bordarían las monjas. Esta colaboración le permite adquirir un vasto conocimiento de técnicas y bordados de siglos pasados que aplica a sus diseños, rescatando de esta forma hilos y técnicas en desuso en la actualidad. Durante este tiempo

va a mantener una relación estrecha con la Madre Teresa Espejo y colabora con obras que salieron de aquel convento durante tres años.

Asimismo, entre 1989 y 1992 va a restaurar el terno de María Salomé de Bonares (Huelva), obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, ya que en esos momentos era el vestidor de la Santa. Realiza una remodelación y un enriquecimiento del dibujo y agranda el manto al que le crea una cenefa perimetral. Se añaden roleos al conjunto completo del manto, para enriquecerlo sin tener que tocar la disposición original del manto, simplemente añadiendo piezas, pero manteniendo la lectura del mismo.

Del mismo modo, restauraría la saya de la santa y la ropa de San Juanito y Santiago, enriqueciéndola y adaptándola al estilo que había adoptado el manto. Para completar el conjunto bordó en 1986 una toca de sobremanto, siguiendo un diseño puramente regionalista, siendo bordada en la técnica de la aplicación. Se hace principalmente para adaptar la estética de la santa a la época.

El éxito cosechado por aquellos trabajos lo llevarían a tener nuevos y numerosos encargos en la misma localidad de Bonares, como siete cuerpos de cruces, sudarios, así como algunos simpecados y las bandas de los padrinos de las cruces en la década de los 90.

Así pues, realizaría los guiones de la Hermandad de la Cinta, patrona de Huelva, en 1989, y el de la Hermandad de la Victoria, en 1990. De este último destacamos que tanto la cabeza de la Virgen de la Cinta, como la figura del Niño Jesús y las dos cabezas de dos querubines están hechas en marfil por el escultor Carlos del Valle. El escultor Enrique Kiernan realizaría las cabezas de los dos arcángeles. Este guion se va a caracterizar por la calidad de la técnica y profesionalización, siendo hasta entonces el único bordado al completo en la ciudad, marcando un antes y un después, tanto en la ejecución de este

tipo de piezas en la ciudad, como en la producción del taller.

Cabe destacar que en 1991 también bordaría el guion de la Hermandad de los Mutilados, y en 1994 recrearía la bandera de la Pastora de Almonaster la Real (Huelva), la cual fue destruida tras los sucesos bélicos de la Guerra Civil española.

Punto de inflexión y evolución del estilo

Como hemos visto, los tres primeros lustros de la carrera profesional como bordador de Rafael Infante fueron de autoaprendizaje, observando piezas bordadas de los grandes maestros y sus técnicas para luego llevarlas a cabo en su propia obra. También fue una búsqueda de su propio estilo, tanto en el diseño como a la hora de ejecutarlo y, sobre todo, de la búsqueda de oportunidades laborales y de darse a conocer como bordador.

Las dos siguientes décadas, como analizaremos a continuación, van a estar marcadas por una serie de trabajos que van a permitir la evolución del artista al llegarle encargos donde le darían una total y absoluta libertad para crear sin ningún tipo de restricción.

El bordado que realiza Rafael en sus obras emplea el oro al realce, utilizando técnicas tradicionales del bordado sevillano, principalmente de estilo barroco, renacentista y regionalista, este último especialmente empleado en sus diseños.

En cuanto a la técnica, debemos de mencionar que combina siempre multitud de tipos de bordados con la finalidad de darle una mayor calidad y armonía a cada una de sus obras. Algunas de estas técnicas son la cartulina y la hojilla empleadas a la hora de hacer la volumetría. Otras son el cetillo, milanés, enladrillado, media onda, mosqueta, cartón liso, hojilla al realce y tendida, bordado en sedas de colores, giraspes, y canutillo inglés, este último usado para el perfilado de piezas. Usa también la técnica del gusanillo

para hacer hebras y los nervios, así como para coger las lentejuelas.

En la mayoría de sus obras va a usar más de cinco tipos de oro de primera calidad, más seda natural y pedrería. La seda le gusta emplearla muy especialmente porque le da colorido a la obra, principalmente aplicada a flores y fondos de piezas para generar contraste, utilizando la técnica del giraspe.

En 1995, y tras el éxito por la calidad alcanzada en el guion realizado para la patrona, llegaría uno de sus primeros encargos más importantes y que supondrían un antes y un después en su carrera artística, los falzones del paso de la Virgen de la Cinta, finalizados en 1998. La prensa destacaba lo siguiente: *“Este onubense tiene como sello característico la mezcla de los colores, que lleva a cabo combinando sedas naturales e hilos de oro y plata. En el escudo sin metopa que hoy luce la Patrona de Huelva en la trasera de su paso ha utilizado las técnicas del giraspe y cartulina y en el de los tondos que representan los milagros del toro y de Colón utilizará el bulto redondo de modo que el conjunto tenga perspectiva y las figuras se desenvuelvan en el marco como esculturas. Para este bordado, más complejo que el de los escudos, aplicará las técnicas de milanés, cartulina, ojilla y giraspe”*¹.

En ese mismo año bordaría el repostero del Colegio de Farmacéuticos y la saya de la Virgen de la Paz, ambas de Huelva, así como el sudario de la calle Malva de Lucena, (Huelva) en 1996.

En 1997 borda la toca de sobremanto y la saya de la Virgen de la Victoria, un estreno muy especial por el otorgamiento por parte del Excmo. Ayuntamiento de Huelva de la medalla de oro de la ciudad. La toca es una pieza muy interesante para la época ya que está hecha en forma para la Virgen, buscando su personalidad en todo momento, se le probó muchas veces y se repasó al milímetro

1 Huelva Información, 8 de septiembre de 1998.

para que le quedara en su sitio. Como característica, son las grandes proporciones que tiene la misma, teniendo una gran longitud en la zona trasera que le da un aspecto bastante armónico en conjunto con el manto.

De tal calado fue la ejecución de esa saya que la colección Arte y Artesanías de la Semana Santa Andaluza la menciona: *“Rafael Infante posiblemente sea el bordador onubense de mayor enjundia en la actualidad. Tiene ya, a pesar de su juventud, una importante obra de personalísimas características que hacen identificable su trabajo sin lugar a dudas. De toda su amplia obra se puede asegurar que su mayor orgullo es la saya que le bordó a la Virgen de la Victoria”*².

En 1998 crearía el traje y capote de San Antonio Abad, patrón de la localidad onubense de Trigueros. Es una obra muy completa, tanto en diseño como en ejecución. En sus estolas frontales cuenta con cuatro tondos bordados en seda con incrustaciones en marfil.

Las obras realizadas en esta década, especialmente las ejecutadas para las hermandades de la Cinta y la Victoria, van a suponer un punto de inflexión en el mundo del bordado, tanto en Huelva, como en la obra personal de Rafael Infante. Para el bordador, porque comienza a trabajar con una mayor partida presupuestaria por parte de las corporaciones y con total libertad, sin estar sujeto a un estilo impuesto o a una obra ya iniciada en la que debe de ampliar los bordados ya existentes. Con respecto al punto de inflexión en la ciudad, tenemos que explicar el contexto histórico de la misma, para comprender porque la obra de Rafael ha supuesto todo un revulsivo en el arte sacro onubense.

Huelva sufrió en el inicio de la Guerra Civil española un total saqueo y destrucción de la mayor parte del patrimonio sacro de las hermandades existentes por aquel entonces.

El patrimonio a nivel de bordados era rico, con obras destacables de las Hermanas Antúnez, Rodríguez Ojeda entre otras, muchas de ellas desaparecidas en 1936. Tras aquellos días de destrucción, Huelva entra en un gran letargo que supondría un periodo de carencia marcado principalmente por la falta de poder adquisitivo para encargar obras de primer nivel y poder remplazar las ya perdidas. Los bordados que comienzan a hacerse en los años 60 serán de las Hermanas Oblatas, Rosario Ávila y de Paco Contioso. De estas obras hay que destacar que el bordado era poco profesional y de escasa calidad artística, aunque lógicamente sirvieron para engrandecer el patrimonio de las hermandades, tan maltrechas en aquellos entonces. Por lo tanto, y desde estas líneas, queremos poner en valor la obra realizada por Rafael Infante en Huelva, pues vino a engrandecer un tipo de patrimonio sacro que durante muchas décadas había pecado de escasez y de nuevas y buenas adquisiciones.

En 1999 llegaría uno de los encargos más importantes hasta la fecha y que supuso todo un impulso a su trayectoria como bordador, el palio de la Virgen de los Ángeles de la Hermandad onubense de la Borriquita. Se trata del primer paso de palio bordado con ventanillas de malla de la ciudad. Hasta la fecha no se habían hecho palios de nueva factura de calidad a excepción del palio de la Victoria, bordado por Elena Caro y la bambalina delantera del palio de la Virgen del Rocío de la Hermandad del Calvario, obra de Carrasquilla, el resto de nuevos palios se habían realizado con una factura de escasa profesionalidad. La ejecución del palio de los Ángeles tuvo la particularidad de que el bordador tuvo que ajustarse al presupuesto del hermano de la corporación que donó la obra, sin embargo, supo muy bien aprovechar los recursos, mezclando las ventanillas de malla con el bordado en terciopelo celeste y añadiendo cabezas de ángeles, jugando de este modo con tres técnicas novedosas para la ciudad.

2 E. FERNÁNDEZ JURADO, “Huelva”, en *Arte y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Sevilla, 2005, vol. 4, p. 259.

Tras este nuevo éxito, comenzaría a encontrarse con encargos de mayor envergadura por parte de hermandades que deseaban afrontar proyectos importantes para el engrandecimiento de su patrimonio. Estos nuevos encargos dieron a Rafael una total libertad a la hora de diseñar y bordar, siendo como decíamos al comienzo de este apartado un punto de inflexión, tanto para el bordador como para que las hermandades se animasen a hacer nuevos palios. Uno de estos casos fue el encargo del palio de la Virgen de la Paz, el primer palio de malla en Huelva, que comenzó a ejecutarse en 2002, finalizando en 2006. Previamente, Rafael había realizado la toca de sobremanto en el año 2001 para dicha imagen.

Este palio se caracteriza por su originalidad, tanto en el bordado de la cornisa, como en mezclar técnicas como la malla y el tejido de tisú. *“Bambalinas confeccionadas en hilo de oro y plata y sedas de colores sobre malla de oro, confeccionada artesanalmente, y tisú de plata. Tiene la peculiaridad este trabajo, además de ser confeccionado en malla, que se trata de un palio de los denominados como “calados” por tener zonas en las que no existe superficie; de esta manera la luz entra más directamente a través de los bordados y da una sensación de claridad mayor. Conjuga también los diferentes tipos de hilos de oro y de puntadas, con lentejuelas, relieves y formas que dan cuerpo a este gran trabajo”*³.

Otros encargos de relevancia que llegarían en la década del 2000 sería el guion de la Hermandad de la Santa Cruz en 2002. Los trajes de los maceros del Ayuntamiento de Huelva y la restauración del simpecado de la Hermandad del Rocío de Huelva en 2004. Los trabajos de restauración obligan al taller a ejercer una continua labor de investigación de las técnicas del bordado.

En 2005 realiza las bambalinas de cajón en terciopelo granate bordada con técnica de

aplicación y oro al realce para la Virgen de la Victoria de la Hermandad de la Flagelación y Gloria de Elche (Alicante).

No podemos dejar de destacar una serie de bordados de sastrería que realizaría para el Vaticano, concretamente para Benedicto XVI, como todo el paramento litúrgico, escudos de armas de su pontificado, capa pluvial, casullas, palias y zapatillas, todo ello bordado en oro de primera calidad entre 2007 y 2009.

En 2008 realizaría un manto bordado para la Virgen de la Cabeza de Andújar, (Jaén).

En 2009 bordaría dos mitras para el obispo de Huelva, don José, una fue regalo de la Unión de Cofradías en nombre de todas las hermandades y otra de sus colaboradores más allegados, esta última fue la conocida como “mitra del Buen Pastor”.

En 2009 realizaría también otra de sus grandes obras maestras, como es el manto de la Virgen de Gracia de la Hermandad de la Santa Cruz de Huelva, la cual tiene la particularidad de que fue la primera obra terminada en el nuevo taller que Rafael abriría en la calle Isla Saltés, en el céntrico barrio del Matadero. Allí trabajó hasta principios de 2026, momento en el que se trasladó unos metros más abajo, a la calle Escultora Miss Whitney. En este manto también podemos ver la adaptabilidad tanto en diseño como en técnicas a otros estilos diferentes al regionalismo sevillano. Es un manto de corte romántico-decimonónico, basado en los arts and crafts y teniendo como base los diseños que realizaron las hermanas Antúñez, adaptado en técnicas a los bordados del taller.

Otro trabajo de envergadura fue la restauración de las bambalinas de la Virgen de los Dolores, de la Hermandad de la Oración en el Huerto, iniciado en 2009 y que se prolongaría hasta 2013. Este palio, bordado en plata sobre terciopelo color corinto se estrenó en 1921, fue realizado a semejanza del “manto de los fideos” siguiendo su mismo diseño y ejecución, obra de Rodríguez Ojeda. El palio

3 Huelvacofrade.com 8 de febrero de 2006.



Figura 1. Restauración de las bambalinas de la Virgen de los Dolores de Huelva (2009-2013).

sufrió grandes modificaciones que le realizara Guillermo Carrasquilla y su mujer, Encarnación Perea Guisado⁴. Este es uno de los encargos más queridos por el bordador por la dificultad y la minuciosidad que entrañó. Los trabajos consistieron en la limpieza de los bordados y la malla, así como en el traspaso de los mismos a nuevo terciopelo de Lyon, recreando las partes que faltaban con hojilla de plata (Figura 1).

En 2010 comenzaría el palio de Nuestra Señora de Gracia y Esperanza de El Puerto de Santa María (Cádiz), que finalizaría en 2014. Rafael destaca la confianza que la hermandad depositó en él, creando de ese modo una de sus mejores obras. Está realizado en

su totalidad en malla. Las bambalinas laterales llevan dos tondos bordados en seda con la aparición de la Virgen de los Milagros de San Fernando y la Oración en el Huerto. Se trata de un palio muy completo por la cantidad de técnicas empleadas y el uso de hasta once tipos de hilos de oro y espejuelos (Figura 2).

En 2011 realiza los paños de los respiraderos de la Virgen de la Soledad de Gerena (Sevilla), y en 2012 el simpecado sacramental de la Hermandad de Mutilados de Huelva, con pintura del escultor y restaurador onubense Juan Luis Aquino Pérez.

En 2014 dona a su Virgen de la Paz una saya bordada en oro fino sobre tisú de plata color beige, siendo la principal característica que la mayor parte de las hojas están bordadas con la técnica de hojilla. La cinturilla la diseñó su hijo, Raúl Infante, quién con los años se ha convertido en un colaborador

4 R. CALVO LÁZARO, *Historia de las Hermandades penitenciales de Huelva y de su imaginería sacra fundadas durante el Antiguo Régimen hasta la Guerra Civil española*. Huelva, 2022, p. 173.

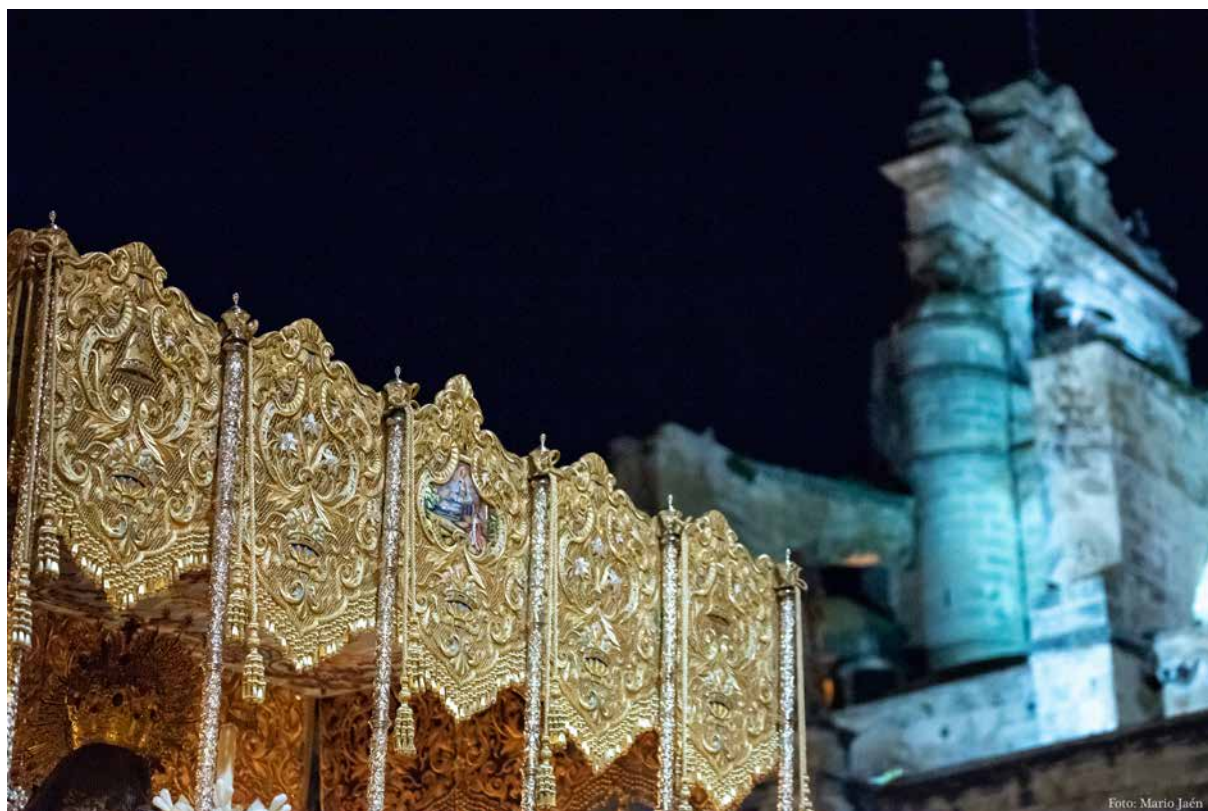


Figura 2. Palio de Nuestra Señora de Gracia y Esperanza de El Puerto de Santa María (Cádiz), (2015).

esencial, ayudando a su padre en muchos de los diseños salidos del taller recientemente.

Entre 2015 y 2018 va a restaurar la saya de salida de la Virgen de la Soledad, de la cofradía de la Soledad de Antequera (Málaga). Fue un gran reto por el estado de conservación en el que se encontraba debido a su antigüedad, ya que data del segundo cuarto del siglo XIX, bordada en oro sobre tisú de plata. El bordado que presenta es plano, pero con soporte de técnicas de cartulina, la saya es un referente inédito, teniendo en gran parte de su contorno un sombreado de seda que caracteriza al conjunto. Presenta un diseño floral en forma piramidal, de estilo barroco napolitano, siendo la cenefa inferior con abundancia de espejuelos que le dan un toque oriental al conjunto. Rafael para su restauración añadió los mínimos elementos posibles, pasando a nuevo tisú los bordados previamente limpiados, así como todas las lentejuelas y cristales. Para la reintegración de las piezas se empleó el oro de las piezas que estaban bordadas de manera directa sobre el

soporte, para evitar que hubiese una diferencia cromática resaltable en la obra. Para este trabajo empleó un total de tres años.

En 2017 realizó un terno bordado para la Virgen del Rocío de París, compuesto por saya, mangas, cuello, rostrillo y traje del Niño.

En 2019 confecciona la saya de la coronación de la Virgen de los Dolores de la Oración de Huelva, que va a juego con el palio y el manto. A diferencia de estos elementos, se incluyeron otras técnicas en la misma además de la hojilla que predomina en el conjunto.

En 2020 realiza la saya de la Virgen del Valle, una de las mejores de su producción con motivos pequeños muy enriquecidos. Esta obra contiene una gran profusión de técnicas del bordado en oro, y tiene la particularidad de que es monocromática, sin añadir sedas de color a las mismas, más allá del uso de ellas para los fondos de las piezas, en tonalidades naranja, marrón o amarillas, para crear de este modo contraste y profundidad en la obra (Figura 3).



Figura 3. Saya de la Virgen del Valle de Huelva (2021).

En 2021 confecciona la bandera de San Agustín de la Hermandad de la Buena Muerte. Mientras que un año después realizaría el terno bordado para la Virgen de la Concepción de la Hermandad de la Misericordia de Huelva, siendo muy destacable el manto y la sardineta, bordadas en oro con gran profusión de cristales y espejuelos. El guion corporativo de esta misma cofradía lo realizó en 2019.

En 2023 realiza la saya de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de la Sangre de Gibraleón (Huelva), la cual es muy similar en profusión de técnicas a la del Valle, anteriormente mencionada, pero con un estilo diferente en el diseño.

Del mismo modo, hay que destacar de la trayectoria de Rafael, no solo las grandes obras ya mencionadas, sino también algunas muy pequeñas, pero con un gran trabajo minucioso en cuanto a técnica y complemento del ajuar de las propias imágenes, que sirven como aderezo, como son el puñal y las flores de lis de la Virgen de la Paz. El broche pectoral de la Virgen de Gracia, o el pañuelo de la Virgen de la Esperanza de Huelva.

Como hemos visto, la especialidad de Rafael Infante es el bordado para piezas de arte sacro, pero debemos de destacar su inmersión en el mundo de la moda gracias a la diseñadora de alta costura Teresa Helbig en 2016. Para su colección bordó algunos motivos ornamentales con técnica de ojilla, que se aplicaron en algunas prendas que desfilarían en la Fashion Week Madrid Mercedes Benz⁵.

Obras en proceso

El taller de Rafael Infante no para y se encuentra inmerso en diferentes obras que se van llevando a cabo a la vez. En estos

momentos están bordando el palio de la Virgen de la Paz de Lepe (Huelva). Se está realizando con técnica de hojilla, paredilla, seda, flores, giraspes, malla y cartulina. Sin duda se trata de un palio muy enriquecido.

También se está acometiendo el manto de los devotos de Nuestra Señora de la Esperanza, la bandera asuncionista de la Hermandad de Pasión, y el banderín de la Agrupación Musical de la Santa Cruz, todas corporaciones de Huelva.

Del mismo modo, se está confeccionando el palio de la Virgen de la Paz de Isla Cristina (Huelva). También se encuentra en proceso la restauración del manto de la Virgen de los Dolores, de la misma localidad, que data de mediados del siglo XIX, así como la saya de salida de la Virgen de Gracia y Esperanza del Puerto de Santa María, (Cádiz), a juego con el palio ya realizado y con el diseño de manto proyectado para la corporación.

Asimismo, se está comenzando el manto de salida de la Virgen de la Consolación de la Hermandad de la Buena Muerte de Huelva, y la saya de la coronación canónica de la Divina Pastora de Santa Marina de Sevilla.

Algo que es interesante a destacar de la producción de Rafael Infante es que busca inspiración en el arte, pero no solo en el sacro, sino que cuando viaja le gusta visitar museos, con la finalidad de aplicar las ideas adquiridas a los dibujos que salen de sus manos. Los diseños del taller son propios y exclusivos, dándoles a los bordados, tanto en diseño como en técnica, un sello con personalidad única⁶.

El 97% de los diseños que salen de su taller son diseño propio, mientras que el 3% restante son diseño de otros diseñadores que él sabe adaptar al bordado y al estilo del taller, intentando no hacer modificaciones en el diseño y respetarlo en todo momento, aunque confiesa que los diseñadores

5 *Fashion ¡HOLA!, Revista de Moda y estilo de vida*, octubre de 2016, pp. 146-147.

6 Huelva Información, 1 de marzo de 2023.

también le dan libertad a la hora de modificar cualquier dibujo si el bordado así lo requiere.

Con 45 años de trabajo a sus espaldas, Rafael cuenta ya con más de 300 obras realizadas. Dada la envergadura de su producción, aquí solo hemos mencionado alguna de sus

obras más destacadas. Si algo tiene claro este artista del bordado es que no piensa retirarse y que cuando falte, desea que el taller siga teniendo continuidad a través de las personas que están trabajando con él, algunas de las cuales llevan muchos años y recogerán los frutos de su legado.

El bordado en el Perú prehispánico

The prehispanic embroidery of Perú

ROSA LOURDES CHOCANO MENA

Colegio Profesional de Arqueólogos del Perú

RESUMEN

Este artículo trata del desarrollo del bordado prehispánico en el Perú. El bordado aparece temprana e intensamente en la cultura Paracas y continua en la Nazca, (200 a. C. a 400 d. C.), ambas localizadas en la costa sur. Sin embargo, el período del apogeo del bordado en comparación con otras técnicas decorativas es corto: hay “un silencio del bordado” de casi 500 años, hasta que reaparece tímidamente pero sin lograr posicionarse como técnica decorativa principal.

PALABRAS CLAVE

Chancay; festón; Nazca; Paracas; punto atrás.

ABSTRACT

This article is about the prehispanic embroidery in Peru. Embroidery appears early in the Andean culture of Paracas and continued in Nasca, (200 b. C. to 400 a. C.), both were located in the south of the Peruvian coast. However, the heyday of embroidery is short in comparison with other decorative techniques. For almost 500 hundred years, there was no trace of embroidery: there is a “silence of embroidery”, until it appears again but it never became a main decorative technique.

KEYWORDS

Back stitch, blanket stitch; Chancay; Nazca; Paracas.

El tejido prehispánico del territorio peruano es conocido no solamente por la gran cantidad de piezas encontradas, sino también por su calidad, sus técnicas y su gran colorido. Los tejidos tuvieron diferentes funciones desde satisfacer la necesidad básica de abrigarse y protegerse, hasta formar parte de rituales, ajuares funerarios, marcas de identidad y status social, y ser prendas para intercambios comerciales y pactos políticos¹.

El desarrollo de la textilería prehispánica peruana fue posible gracias al acceso a las múltiples materias primas: fibras vegetales, principalmente el algodón (*Gossypium barbadense peruvianum*), sp.), caracterizado por sus diferentes colores que van desde el color blanco hasta un pardo oscuro. Las fibras de origen animal provienen de los camélidos: esencialmente de la alpaca (*Lama pacos* sp.) y de la llama (*Lama glama* sp.) que se domesticaron tempranamente, y de la vicuña (*Vicugna vicugna*, sp.) y del guanaco (*Lama guanicoe* sp.), que se mantuvieron en

1 J. MURRA, *Formaciones económicas y políticas del mundo Andino: Función del tejido en varios contextos sociales y políticos*. Lima, 1975, pp. 145-170.

estado silvestre; y que eventualmente eran cazados para aprovechar su fibra y carne. Por otro lado, se tuvo acceso a una diversidad de plantas tintóreas, con las que se obtuvieron una variedad de colores para teñir las fibras. Así aprovechando todos estos elementos los artesanos fueron capaces de elaborar hilos muy finos, tintes de colores y adquirir conocimiento de una variedad de técnicas textiles: estructurales y decorativas, entre ellas el bordado.

Los tejidos bordados prehispánicos más antiguos pertenecen a la cultura Paracas, cuyos restos se encuentra en la bahía del mismo nombre, situada a 200 km al sur de la ciudad Lima. El hallazgo arqueológico de estos impresionantes tejidos bordados se dio en el siglo XX, cuando el arqueólogo peruano Julio C. Tello llegó a la bahía de Paracas en 1927 y encontró tres cementerios prehispánicos: Cabeza Larga, Cerro Colorado y Arena Blanca², en donde estaban enterrados fardos o bultos conteniendo cadáveres envueltos con varias capas de tejidos. Si bien el área ya había sido saqueada por los buscadores de tesoros (huaqueros), Tello y su equipo pudieron recuperar gran cantidad de fardos y trasladarlos a Lima para su estudio y conservación. Tello distinguió dos estilos: Paracas Cavernas y Paracas Necrópolis, según el tipo de tumbas encontradas, así como el tipo de cerámica y tejidos asociados a dichas tumbas, asignándoles una antigüedad aproximada de 200 años antes de nuestra era a estos estilos. Posteriormente, se han realizado varios estudios al respecto definiendo estilos y fases del material encontrado por Tello.

Paracas tuvo una duración de más o menos 300 años y en sus fases finales compartió los cementerios Cerro Colorado y Cabeza Larga con la cultura Nazca, también compartieron iconografía textil y técnicas como el bordado. El bordado fue para ambos la

técnica preferida para plasmar su rica y compleja iconografía, utilizando una variada paleta colores. El bordado se desarrolló a niveles exponenciales durante Paracas y las fases tempranas de Nazca (200 – 600 d. C.). “Los bordados del estilo muestran figuras parecidas a las que se representan en las cerámicas”³, así como algunas figuras zoomorfas nos recuerdan a algunos de los glifos encontrados en el desierto de Nazca.

Como se ha indicado los fardos contenían un cadáver envuelto en tejidos, entre los tejidos hallados estaban prendas de vestir como *uncus*⁴ (camisas), taparrabos, faldellines, turbantes, esclavinas (pequeños ponchos), paños de diverso tamaños, mantos tejidos cuyas dimensiones van desde 2.80 m a 3.20 m. de largo y de 1.40 m. a 1.60 de ancho. También se colocaban telas sin decoración entre capa y capa de los tejidos bordados.

El bordado paracas y nazca

El proceso del bordado paracas es simple en apariencia pero complejo en su análisis. Primero que todo se procuraron una tela de soporte para realizar los bordados. La tela de soporte fue elaborada por algodón o fibra de camélido. El uso de tela de algodón o de fibra de camélido dependió de diferentes factores, por ejemplo algunos paños de turbantes tienen soporte de algodón, otras prendas como los faldellines tienen soportes solo de fibra de camélido, mientras para los taparrabos es más frecuente el uso de tela de algodón; en las esclavinas (ponchos pequeños) y los uncus se observan ambos soportes, en los

2 J.C. TELLO y T. MEJIA, *Paracas II Parte Cavernas y Necrópolis*. Lima, 1979, pp. 46-88.

3 M. FRAME, “Desenvolviendo las dimensiones de Significado de los Bordados de Paracas Necrópolis”, en *Mantos Para La Eternidad Textiles Paracas del Antiguo Perú*. Lima, 2009, p. 47.

4 *Uncu* es palabra quechua para denominar una prenda masculina similar a una camisa usada durante la época prehispánica, palabra que usaré a largo de este ensayo.

mantos a veces se combinan parte del soporte de algodón y otra porción de fibra de camélido.

Todas las telas de soporte tanto de fibra de camélido como de algodón, fueron elaboradas mediante el tejido llano balanceado 1 x 1 (una trama por una urdimbre), la que se caracteriza por tener lados iguales, es decir el anverso es igual al reverso. Por las dimensiones de las telas tenemos que algunas más angostas se tejieron en telar de cintura, y otras telas más anchas, de más de 90 cm., se tejieron en telar de piso. También existen algunas de gran dimensión como los mantos, los cuales están conformados por varios paños unidos mediante puntadas diagonales.

Hilos de las telas de soporte

El hilado está compuesto: 2 cabos hilados en Z y retorcidos o doblados en S (2ZS). Grado de torsión: oscila entre 45° a 55°, hilo tipo crepe (fácilmente se enrosca). Cantidad de urdimbres y tramas cm²: 16 x 16; 20 x 19; 15 x 15; 19 x 20; 17 x 16.

Estos resultados indican la elaboración de telas llanas sumamente balanceadas y uniformes, requeridas para realizar tanto los bordados como los diseños y motivos.

Por lo general, los soportes de tela de colores beige o marrón son de algodón. Los soportes de colores amarillo, azul, bermellón, rojo, granate, negro, verde oscuro y oliva son de fibra de camélido, aunque hay algunas excepciones, existe un manto bordado sobre fondo crema “el Manto Blanco” de Paracas perteneciente a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cuyo soporte es en parte de fibra de camélido⁵.

5 R. L. CHOCANO MENA, “El Manto Blanco de Paracas”, en O. SULCA (Comp), *I Jornadas sobre el Estudio y Conservación de Textiles 2006*. San Miguel de Tucumán, 2006.

Hilos del bordado

Los hilos del bordado son de fibra de camélido sin excepciones. Se han identificado en algunos mantos de 14 a 20 tonalidades de colores, como amarillo, amarillo ocre, azul, azul oscuro, blanco, cerúleo, crema, granate, marrón, morado, negro, púrpura, rosado, verde oscuro y verde oliva. También existen los hilos matizados, los que se logran mezclando hebras de dos colores por ejemplo el azul, blanco y verde.

Los hilos para los bordados están compuestos por dos cabos hilados en Z y retorcidos en S (2ZS). Igualmente son del tipo crepe, presentado un grado de retorsión de 45° a 50°.

Las Puntadas de los bordados

Rebeca Carrión Cachot realizó una de las primeras clasificaciones de las puntadas de los bordados de Paracas y Nazca identificando tres tipos de puntadas: “*la puntada atrás, el punto en cruz y el punto de medio punto en cruz*”⁶. Luego vendrían otros análisis técnicos L. O’Neale⁷, E. Yacovleff⁸, d’ Hartcourt⁹, Frame¹⁰ y Jiménez¹¹. Comparando los análisis realizados he tratado de

6 R. CARRION CACHOT, “La indumentaria en la antigua cultura de Paracas”. *Wira Kocha* 1:1 (1931), p. 54.

7 L. O’NEALE, “Tejidos del Período Primitivo de Paracas”. *Revista del Museo Nacional* Tomo 1, Volumen II (1932), pp. 60-80.

8 E. YACOVLEFF y J. MUELLE, “Un fardo funerario de Paracas”. *Revista del Museo Nacional*, Tomo III (1-2) (1934), pp. 63-153.

9 R. HARTCOURT, *Textiles of Ancient Peru and their techniques*. New York, 1962, pp. 119-130.

10 M. FRAME, *Paracas Necrópolis: Técnicas y Contextos Funerarios*. Lima, 2004, pp. 1-18.

11 M. J. JIMÉNEZ “Técnicas Textiles en los Tejidos Paracas”, en *Mantos Para La Eternidad Textiles Paracas del Antiguo Perú*. Lima, 2009, pp. 37-44.

homogenizar y clarificar los diferentes nombres de las puntadas.

El punto atrás y sus variantes

El punto atrás, en inglés se denomina “*stem stitch*”, en algunas publicaciones no se hace la traducción correspondiente al español, creando confusión pues parecen referirse a dos puntos diferentes. Este tipo de puntada es muy sencillo, en Paracas y Nazca tiene la peculiaridad de mantener un ritmo de avance: se avanza cuatro hilos hacia la derecha y se retrocede dos hacia la izquierda; si se borda horizontalmente, la aguja al salir debe hacerlo siempre por el lado superior de la puntada anterior. Si se borda verticalmente la aguja debe salir por el lado izquierdo, lo mismo si se hacen figuras curvilíneas. Las figuras se van llenando mediante líneas paralelas verticales, horizontales o curvilíneas según lo requiera la figura. El mantener la secuencia de las puntadas da como resultado uniformidad y armonía (Figura 1 y Figura 2). Por el revés esta puntada se ve como pequeños guiones espaciados y paralelos, así: (—).

El punto atrás inclinado, se realiza de la misma secuencia de avanzar cuatro y retroceder dos que el punto atrás, solo que aquí las puntadas se dan de forma diagonal, u oblicua, rompiendo la monotonía de las líneas rectas y creando más movimiento y texturas. Esto se puede ver en ejemplos concretos en los bordados paracas. A veces se cree que se trata de otra puntada, se utiliza mucho para enmarcar algún diseño (Figura 1 y 2).

El punto atrás alterno, este punto Carrión lo denominó: “punto cruz”¹², posteriormente Frame lo denominó “punto atrás alterno”¹³, esta última denominación está más de acuerdo a la variante en cuestión pues describe exactamente la ejecución de la puntada. Si para el primer caso se trata de mantener la dirección

de la puntada aquí se va a realizar un cambio, cuando se realiza la segunda puntada el hilo saldrá en dirección opuesta a la anterior puntada, así si la primera sale por la izquierda o por arriba, la segunda saldrá por la derecha o por debajo, luego la tercena nuevamente saldrá por la izquierda, o sea se trata de alternar la salida del hilo. Lo que se mantienen en esta variante es la longitud de la puntada es decir se avanza cuatro hilos y se retrocede dos (Figura 1). Al final se ve como unas cadenas paralelas, el uso de esta variante no fue tan popular, aparece en algunos tejidos como una falda n° RT 5998, esclavina n° RT 2832, entre otros ejemplares pertenecientes al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Punto atrás reversible o de doble cara, Frame lo identificó en los tejidos Nasca. Consiste en que el punto atrás se ve más o menos igual en el lado anverso y reverso, por lo que los diseños pueden verse por ambos lados¹⁴. Esto se logra cambiando la secuencia al avanzar cuatro hebras aumentando a cinco para regresar tres de tal manera que las hileras en ambos lados son idénticas porque en la puntada del revés no deja espacio. El resultado es que los bordados ganan ligeramente volumen por ambos lados tanto del anverso como el reverso, a diferencia del punto atrás normal. Hay más ejemplos de esta puntada en la cultura Nazca, que en Paracas.

“Punto plano” o “relleno” (llamado también embarrilado), consiste en pequeñas puntadas paralelas del mismo tamaño, las cuales pueden ser rectas u oblicuas, en inglés la denominan: *plain stitch*¹⁵ o “*satín stitch*”¹⁶, para O’Neale es “whipping Stitch”¹⁷, la

12 R. CARRION, ob. cit.

13 M. FRAME, ob. cit.

14 Ibidem.

15 R. HARTCOURT, ob. cit.

16 I. EMERY, *The Primary structures of fabrics*. Washington D.C., 1980 pp. 236-238.

17 L. O’NEALE, “Textiles Periods in Ancient Peru: II Paracas Caverns and the Grand Necropolis”. *University of California Publications in America Archaeology and Ethnology* n° 39/2 (1942), p. 166.

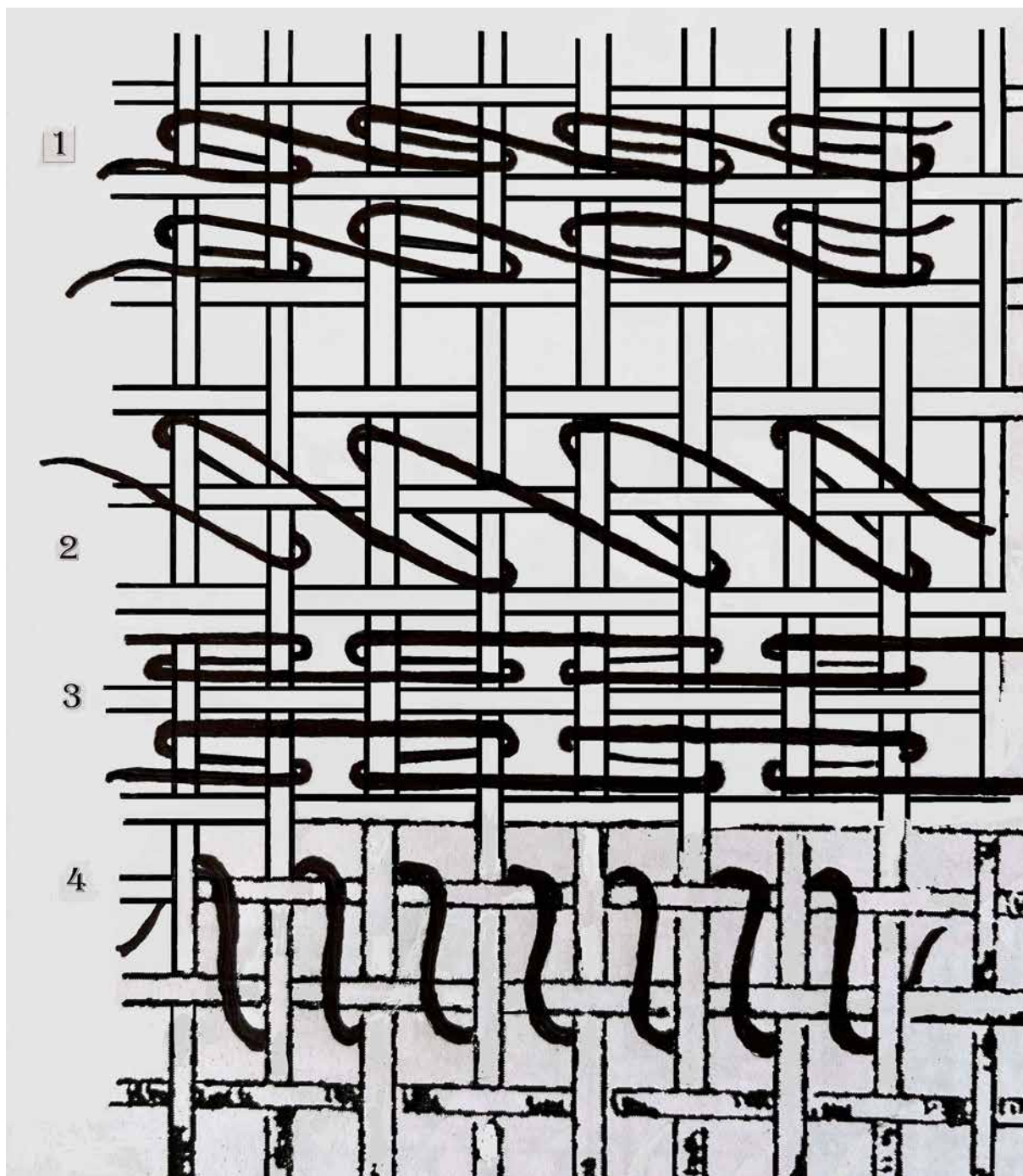


Figura 1. Gráfico de principales puntadas de Paracas y Nazca: Punto atrás (1); Punto atrás variante inclinado (2); Punto atrás alterno (3) y Punto plano o relleno (4). Dibujo de la autora.

característica de esta puntada es que el lado reverso es casi idéntico que el anverso, salvo porque si las puntadas son verticalmente rectas por anverso por el reverso se verán ligeramente inclinadas. Estas puntadas se pueden identificar en el estilo lineal o en pequeños detalles de las figuras (Figura 1 y Figura 2).

Puntadas bordadas para acabados en Paracas y Nazca

Puntada anillado cruzado, esta puntada muy pocas veces queda a la vista se usa para unir los flecos con los bordes de la tela, la cual luego es cubierta por otra puntada más vistosa: *festón anillado cruzado doble*.



Figura 2. Detalle de bordado: punto atrás en el cuerpo del personaje, ropa, rostro y extremidades, punto plano o relleno en las manos y boca, punto atrás inclinado en los cetros. Fotografía de Wilber Salas, 2005, Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Festón anillado cruzado, similar al festón u ojal simple pero realiza un cruce en los hilos para crear unas cadenetas que se apoyan en el canto de del borde. Esta es la puntada que Carrión¹⁸ denominó “*puntada de media cruz*”.

Festón anillado cruzado doble, a diferencia del anterior se crean dos hileras de cadenetas, y se puede utilizar dos o más colores de forma intercalada, a veces presentan diseños de figuras geométricas (cruces, cuadrados, etc.), estos se pueden apreciar en mantos de Paracas y Nazca.

Propuestas del proceso de bordado de tejidos de Paracas y Nazca

El proceso de reconstrucción de la elaboración de un manto fue propuesto por Anne

Paul, a partir de las diferencias del tamaño de las figuras antropomorfas bordadas y la dirección de las imágenes del manto n°14 del fardo funerario 89 del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia (Lima), así como algunos errores en la ejecución en el bordado planteó que podría haber sido elaborado por ocho personas¹⁹. Pensamos que su propuesta es acertada y las dimensiones de los mantos permiten suponer que más de un bordador/a habría participado en su ejecución, mientras que piezas más pequeñas es probable que hayan sido elaboradas por un solo artesano/a.

La secuencia para realizar los bordados se pudo deducir gracias a que se han encontrado mantos y otros tejidos inconclusos. Así tenemos dos casos, el primero en

18 R. CARRION, ob. cit.

19 A. PAUL. “Un manto Paracas: La Coloración de sus Figuras”. *Boletín de Lima* n°48 (1986), pp. 19-30.

que los diseños de las figuras que se iban a bordar “se delineaban primero mediante puntadas de hilván²⁰, luego se hacían bordados de las porciones más grandes de los diseños antropomorfos, como el cuerpo, extremidades, vestidos, luego los detalles como ojos y bocas u otras formas, al final se bordaba el fondo del tejido que sostenía las figuras”²¹. Un segundo caso es cuando el fondo del tejido se borda primero dejando el contorno de las imágenes o figuras que luego serán bordados; este tipo de procedimiento se ha encontrado en algunos ejemplares pero en menor proporción que el primer caso.

Estos diferentes procedimientos nos sugieren que no había un solo método en el proceso de trabajo y tal vez se aplicaba el primer procedimiento para los diseños más complejos, con más colores y detalles, mientras que el segundo procedimiento se usaba para los diseños más simples y con menos combinaciones de colores.

Los diseños y estilos paracas y nazca

Los diseños bordados de estas culturas presentan figuras antropomorfas y zoomorfas, algunas naturalistas y otras de seres fantásticos: personajes con rostros pintados, máscaras, vestidos de túnicas, turbantes y portando cabezas trofeos, o seres míticos como peces con atributos humanos o humanos con atributos animales, tales como apéndices que se convierten en serpientes, alas o plumas, colmillos, garras, etc., Ann Paul definió tres estilos de tejidos bordados: el *estilo*

lineal, *línea ancha* y *bloque de color*²². El primer estilo es fácil de identificar, pues los contornos de los diseños son rectos, y se representan sobre todo serpientes y aves bicéfalas; el segundo estilo es derivado del primero, y los diseños son delineados. El tercer estilo “bloque de color” se identifica porque los diseños de los personajes están colocados en damero, a veces dentro de un cuadrante o sueltos; los contornos de los diseños son curvilíneos y presentan una mayor gama de colores. Sin embargo, Frame explica lo siguiente: “estos estilos propuestos no son del todo satisfactorios, porque se han realizado en base a criterios visuales que son muy amplios y no involucran otros materiales del contexto como cerámica, metales, de la tradición artística de un grupo étnico”²³. Los tres estilos están presentes muchas veces en un solo fardo funerario o entierro.

Si bien los nazcas compartieron alguna iconografía con los paracas, la iconografía nazca presenta personajes mitológicos más complejos, y recargados con muchos detalles como apéndices, serpientes, lóbulos, frutos, y pequeños seres, entre otros elementos, los cuales se repiten en los diseños de su cerámica. Así también están presentes temas naturalistas como aves (picaflor), ballenas, flores, que se relacionan con los dibujos de gran escala encontrados en el desierto de Nazca, como anteriormente mencionado. Los aspectos que diferencian los tejidos nazcas es la utilización de los bordes tridimensionales formados por tejido anillado y el mayor uso de la puntada reversible. Para fases posteriores se encuentra la combinación de técnicas en un solo tejido: decoración bordada en los bordes y técnicas estructurales elaboradas

20 En algunos textos a estas puntadas se le ha denominado “puntada corrida” traducción literal del inglés “running stitch”, la palabra correcta en español es hilván.

21 R. L. CHOCANO MENA, “Análisis de los personajes de un tejido Paracas: una interpretación iconográfica del Manto Blanco”. *Arqueología y Sociedad* n° 24 (2012), pp. 227-248.

22 A. PAUL, “Paracas Necropolis Textiles: Symbolic visions of coastal Peru”, en R. TOWSEND (ed.), *The ancient Americas, Art from Sacred landscape*. Chicago, 1992, pp. 279-290. Los nombres en inglés son: *lineal*, *broad line* and *block color* respectivamente.

23 M. FRAME, ob. cit., p. 48.

en telar o decoración pintada. De modo que en las fases subsiguientes Media y Tardía de Nazca los bordados van siendo relegados a segundo plano, limitándose a los acabados, hasta que en períodos tardíos se dejaron de hacer.

“El silencio del bordado”

Durante el período denominado Horizonte Medio que va aproximadamente entre los 650 a 1.000 d. C, los bordados en los tejidos son muy escasos, a lo que he denominado “el silencio del bordado” siendo lo característico la preponderancia de las técnicas estructurales especialmente el tapiz, los tejidos faz de urdimbres y sus variantes como: urdimbres complementarias, suplementarias y flotantes, así como tejidos de tramas suplementarias que han denominado “brocado” porque los diseños se realizan mediante tramas flotantes, y que a veces se han confundido con el bordado.

Esto no significa que el bordado estaba completamente ausente pero solo representó un porcentaje mínimo en algunos acabados de telas los típicos puntos festón simple, y el festón cruzado anillado, así como puntadas de relleno o embarrilado.

La reaparición del bordado

La cultura chancay

El bordado reapareció tímidamente en los acabados y en la decoración de algunos tejidos. Fue alrededor de los 1,100 d. C. en la cultura denominada Chancay, la que se desarrolló en el valle del mismo nombre ubicado en la costa central a unos 400 km al norte de Lima.

Igualmente, los ejemplares de tejidos bordados se encontraron en los ajuares funerarios, pero a diferencia de Paracas y Nazca, los tejidos bordados representaron un porcentaje muy inferior. El bordado ornamental

no fue abundante, solamente fue utilizado para decorar los turbantes confeccionados por paños cuadrangulares de un tipo de tejido fino y calado, llamado “encaje” por su apariencia²⁴. Este “encaje” se elaboraba con telares de cintura, y se conformaban de uno o dos paños unidos mediante puntadas diagonales. Se aprovechaba el color natural del algodón: blanco, beige y marrón de varios tonos, mientras que el azul y el negro se obtenían mediante el teñido. Los hilos de los paños son muy finos de una sola hebra, hilados en S, en algunos tejidos se encuentran hilos de dos hebras hilados en S y retorcidos en Z, lo que crea un ligero relieve en el tejido. El grado de torsión de los hilos es tipo crepe que va de 50° a 40° grados, por al ser tan un hilo tan apretado tienden a enrollarse sobre sí mismos.

En la cultura Chancay el bordado se realizaba sobre las telas de tejido llano balanceado 1 x 1, o las 2 x 1 (semi básquet), y sobre telas reticulares. Esta técnica “reticular”, es muy peculiar y solo se encontró en esta cultura, se trata de paños tejidos en telar donde las urdimbres y tramas forman un tejido de malla o retícula, como una red pero de aberturas cuadrangulares. Los diseños que se bordaron son zoomorfos (aves, felinos, serpientes, entre otros), antropomorfos, figuras geométricas, también grecas o líneas rectas, escalonadas y zigzags²⁵.

Las puntadas del bordado son mucho más sencillas elaboradas mediante hilos de algodón por lo general del mismo color de la tela de soporte, aunque en ocasiones se puede observar algunas combinaciones de dos o tres colores. El hilo usado para el bordado es de algodón, existen dos tipos de hilos para bordar: los de un solo cabo hilados

24 R. FUNG PINEDA “Análisis Tecnológico de Encajes del Antiguo Perú; Período Tardío”, en R. RAVINES (compilador), en *Tecnología Andina*. Lima, 1978, pp. 333-345.

25 Ibidem.



Figura 3. Detalle de tejido reticular con bordado punto pata de grillo y lazadas que forman los ojos. Fotografía de Héctor A. Walde Salazar, Colección de Héctor A. Walde Salazar, Lima.

en “S” que son muy finos y los de dos cabos ligeramente más gruesos hilados en “S” y retorcidas en “Z”. De esta manera se puede crear volumen, es decir relieve y profundidad en los tejidos, combinando los grosores de los hilos.

Las puntadas son: pata de grillo, lazadas y pespunte. El primero crea líneas cruzadas como rellenos; con las lazadas se crean estrellas o flores; y el hilván o pespunte crea líneas rectas, zigzags, y el delineado de las figuras zoomorfas o geométricas. El producto

final son telas transparentes y de gran delicadeza que puede ser apreciadas cuando se extienden sobre un fondo de contraste o una fuente de luz (Figura 3).

La cultura chimú

Ubicada en la costa norte del Perú y contemporánea con Chancay y el imperio incaico, su producción textil fue abundante y se identificó que utilizaron bordados especialmente en los acabados de las prendas. Se encontraron las siguientes puntadas: el punto embarrilado o relleno (“plain stitch”), el festón simple y el festón anillado cruzado. Los hilos de los acabados son de fibra de camélido, hilados en “Z” y retorcidos en “S”. Los tejidos más vistosos de decoración compleja y finos acabados fueron los pertenecientes a la elite o para la vestimenta ceremonial²⁶.

La cultura inca

Los incas establecieron talleres de tejido con abundante materia prima para la elaboración de telas y prendas. Asimismo, tenían a los mejores artesanos/as que hilaban y tejían. Se hacían dos tipos de tejidos: uno destinado al consumo de la elite inca llamado *cumbi*, el cual era elaborado con finos hilos de fibra de camélido teñidos de diversos colores; otro tipo era el *ahuasca* destinado para el uso de la gente común o del pueblo, y el hilado no tenía la finura de los tejidos *cumbi*, se trataba de un tejido basto y más burdo en su acabado²⁷. La paleta de colores de los incas no fue tan diversa como la de Paracas y Nazca.

Las técnicas más utilizadas fueron los tapices y los tejidos de urdimbres y sus

variantes, con estos se elaboraron uncus y mantos, anacos o vestidos para las collas (mujeres de la aristocracia inca). El bordado se usó preferentemente en los acabados de estas prendas,

Las puntadas son:

Festón simple, es común en los bordes de las aberturas de algunos cuellos, mangas de los *uncu*, su ejecución es similar al punto relleno o embarrilado, para realzarla se podía usar combinar con dos o tres colores. Esta puntada de acabado aparece en culturas anteriores a los incas como Moche y Huari.

Festón ojal o punto ojal, puntada muy conocida hasta nuestros días, se realiza envolviendo el orillo de la tela pero realizando una lazada que cubre precisamente el canto de la tela y las puntadas paralelas y rectas, las cuales pueden ser separadas o muy juntas, dependiendo del bordador y la apariencia que quiera obtener.

Festón anillado cruzado similar al encontrado en Paracas y Nazca.

Puntada zigzag usada para los bordes, sobre todo en los ruedos de los uncus o llicllas.

Puntada en “8” o conocida como “puntada inca” que se usaba para unir dos paños²⁸. Se utilizaba hilos del mismo color que la tela base o de colores diferente creando un efecto decorativo en la prenda.

Los hilos de estos bordados son siempre de fibra de camélido compuestos por 2 hebras hiladas en Z y retorcidas en S. Los festones de los bordes, las puntadas en zigzag y la puntada en 8 pueden ser del color de los paños de la prenda, o de un color diferente al de estos, asimismo se pueden ser de dos o más colores que se alternan a lo largo de todo el orillo. Los colores comúnmente usados son: amarillo, azul, blanco, rojo, morado, marrón, negro y verde.

26 MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO, *Chimú Laberinto de un Traje Sagrado*. Santiago de Chile, 2006 pp. 30-34.

27 J. DE ACOSTA *Historia natural y moral de las Indias* (1589). Madrid, 1954, Libro IV, cap. XLI p. 136.

28 S. HOCES DE LA GUARDIA y P. BRUGNOLI, *Manual de técnicas andinas: Terminaciones*. Santiago, 2004, p. 22.

Reflexiones y conclusiones

1. Hemos analizado los tipos de puntadas del bordado prehispánico, y encontramos que en general se trata de puntos sencillos y básicos que no requieren complicados movimientos del hilo y la aguja, sin embargo, las figuras y diseños elaborados son de gran complejidad y colorido,
2. Un problema que genera confusión es que se da diferentes nombres a un mismo tipo de punto de bordado. Por ejemplo, con: el “punto atrás” que fue el más utilizado en Paracas y Nazca, a veces se le denomina “punto plano atrás” o “punto tallo” traducción literal de “stem stitch”, y se piensa que son puntadas diferentes, cuando se trata de un mismo punto. Creo que se debe mantener la forma común que es “punto atrás”, por tanto la palabra “plano” es innecesaria. También se debe utilizar el nombre castellano y no el término en inglés para textos en castellano para evitar estas confusiones.
3. Otro caso que resulta a veces confuso es el denominar “embarrilado” o “enrollado” al “punto plano” o “relleno”, porque los dos primeros nombres se usan a veces para el punto “ojal simple”.
4. Las puntadas de bordado que se han mantenido a través del tiempo han sido las usadas para los bordes u orillos, es decir el acabado de paños y prendas y son las siguientes: el punto ojal simple, festones anillados cruzados y festones anillados dobles. Se identifican desde su aparición en Paracas y Nazca hasta la época inca.
5. En cuanto al “punto atrás” y sus variantes no se han identificado fuera de las épocas de Paracas y Nazca.
6. El “punto plano” o “relleno” se puede identificar Paracas y Nazca, y también en otras culturas (Moche, Chancay y Chimú).
7. La cadena productiva textil de Paracas y Nazca fue diferente a la de otras culturas, pues contaba con dos tipos artesanos para la realización de tejidos: los especializados en el bordado, y los especializados en tejer telas en telares.
8. La casi desaparición del bordado en la textilería de Nazca se atribuye a la expansión de las culturas de la sierra central, especialmente la de Wari, en la cual era predominantemente el tejido de tapices en telar. Tal vez esto generó una competencia por la adquisición de fibras de camélido entre los artesanos, unos dedicados a bordar y otros a tejer tapices. Por otro lado, los tapices son tejidos que se elaboran más rápidamente que los tejidos decorados con bordados. En los tejidos de tapiz en general el bordado solo se usa para los acabados de los bordes u orillos. En consecuencia, los artesanos tejedores se impusieron con sus productos frente a los especialistas en bordador pues la tarea de ejecutar los acabos podía ser asumida por cualquier artesano tejedor.

Enhebrando santuarios en cumplimiento de la promesa

Stringing together sanctuaries in fulfillment of the promise

MARÍA JESÚS DE TORO CALZADO

Universidad de Murcia

RESUMEN

El proyecto: “Enhebrando Santuarios en cumplimiento de la promesa” es el experimento de creación de un museo interactivo innovador, que reúne las colecciones textiles de los santuarios calatravos que custodian “promesas bordadas”, combinando tradición y tecnología. A través de códigos QRs, los visitantes, tanto presenciales como virtuales, pueden geolocalizar y visionar inicialmente un total de doce piezas textiles centenarias y acceder a su análisis detallado en formato de audio y/o texto.

PALABRAS CLAVE

Enhebrar; “exvoto bordado”; museo interactivo; santuario; promesa.

ABSTRACT

The project: “Threading sanctuaries in fulfillment of the promise” is an experiment in the creation of an innovative interactive museum, which brings together the textile collections of the Calatrava sanctuaries that guard “embroidered promises”, combining tradition and technology. Through QR codes, visitors, both in person and virtual, can initially geolocate and view a total of twelve centuries-old textile pieces and access their detailed analysis in audio and/or text format.

KEYWORDS

“Embroidered votive offering”; interactive museum; promise; sanctuary; threading.

Presentación del Proyecto

El proyecto: “Enhebrando Santuarios en cumplimiento de la promesa” es el experimento de creación de un museo interactivo innovador, que reúne las colecciones textiles votivas de los santuarios calatravos que custodian “promesas bordadas”, combinando tradición y tecnología. A través de códigos QRs, los visitantes, tanto presenciales como virtuales, pueden geolocalizar y visionar inicialmente un total de doce piezas textiles centenarias y acceder a su análisis detallado en formato de audio y/o texto.

Este ambicioso proyecto se centra en los cuadros-recuerdo o exvotos textiles de cuatro templos calatravos, piezas de gran valor antropológico y artístico que forman parte del rico Patrimonio Popular del Campo de Calatrava. Los Templos unificados a través del museo interactivo inicialmente son: Santuario de la Virgen de Oreto-Zuqueca, Santuario de la Virgen de las

Nieves, Ermita de San Cosme y Damián, y el Santuario de la Virgen del Monte, donde se conservan obras que han cumplido la centuria.

Esta experiencia inmersiva no solo facilita el acceso al Patrimonio Votivo Textil Calatravo, sino que también enriquece y divulga la riqueza histórica y artística de estas obras, haciendo más dinámico y accesible, para todo tipo de público, el recorrido por la intrahistoria manchega. El siglo XXI nos aporta con las nuevas tecnologías, la capacidad para obtener la ubicación geográfica real de estas piezas votivas y consecuentemente **enhebrar virtualmente** los santuarios, pudiéndose comprobar y disfrutar de las peculiaridades de este Patrimonio Cultural desde el propio móvil o el ordenador.

“Enhebrando Santuarios en cumplimiento de la promesa.

Enhebrando la identidad y fe del pueblo calatravo”

Creación del museo virtual y ubicación de los espacios sagrados

La inauguración del Museo interactivo aconteció el día 12 de noviembre de 2024, con la finalidad de poder ser presentado como “realidad tangible”, mediante comunicación, en el CONGRESO INTERNACIONAL EL ARTE DEL BORDADO: HISTORIA, TRADICIÓN Y NUEVOS HORIZONTES (I edición), celebrado en la ciudad de Lorca durante los días 27 al 30 de dicho mes. Se consiguió pues, llevar el arte y la historia del Campo de Calatrava al escenario internacional y poner en valor los Templos de la Región Manchega custodios de collages textiles devocionales. A través de los QRs, se divulga el trabajo de investigación extraído de la tesis doctoral en curso de María Jesús de Toro: *Los cuadros-recuerdo del Campo de Calatrava. El Arte textil al servicio de la devoción*, del análisis de las fichas catalográficas de las piezas de fe seleccionadas y de sus

conclusiones (la autoría queda añadida a los comentarios de las obras mediante los “títulos de los créditos”).

La ubicación de las cédulas en los espacios votivos calatravos que custodian textiles votivos centenarios se produjo siempre acompañados o por representantes de las Cofradías o declinaron estos en sus santeiros (a las cuatro Juntas Directivas pertinentes, unos días antes, se les envió por mail un archivo con los textos de las cédulas con sus QRs y la notificación de su colocación en sus santuarios). Se inició por la mañana la colocación de los paneles por el atrio de la Ermita de Santa María de Oreto y Zúqueca (Granátula de Calatrava), seguido del Museo del Santuario de la Virgen del Monte (Bolaños de Calatrava) que distan 25 km de distancia. La sacristía de la Ermita de San Cosme y Damián (Bolaños de Calatrava) y el Museo de la Virgen de las Nieves (Almagro), equidistantes a 4 km. se dejaron para la tarde (Figura 1).

Prolegómenos del Museo Virtual Interactivo

Con anterioridad a la puesta en marcha del Museo multimedia hubo que seleccionar las obras textiles y proceder a planificar los recursos museísticos necesarios para su perfecto funcionamiento, así como contar con la autorización de las Hermandades responsables del Patrimonio religioso y contactar con expertos en digitalización.

Galería de tapices textiles centenarios representativos

Son cuarenta y cuatro los cuadros-recuerdo calatravos que se conservan con un siglo cumplido. La galería de tapices textiles centenarios elegidos, para iniciar la experiencia inmersiva del proyecto del Museo telemático, está constituida por una docena de obras de fe centenarias donadas entre 1881 y 1923. La selección de las obras de fe digitalizadas es:



Figura 1. Localización de Templos Calatravos guardianes de las colecciones votivas en estudio. Inicialmente, solo cuatro de ellos configuran el Museo Interactivo.

- *Julián Prado en inminente peligro*, 1881 (1881.04.EXV01.TEXTIL01CC).
- *Los Médicos*, 1889 (1889.09.EXV10083.TEXTIL02VM).
- *Amable cuidado por sus padres*, 1920 (1902.04.EXV10073.TEXTIL08VM).
- *Manolico, el Hacha. El Calista*, 1902 (1902.04.EXV10078.TEXTIL09VM).
- *Bautizo*, 1902 (1902.EXV10087.TEXTIL10VM).
- *Luisa Lorente pidiendo por su esposo Vicente*, 1903 (1903.EXV01.TEXTIL01VZ).
- *Devota implorando entre dos camas*, 1905 (1905.EXV001.TEXTIL01VN).
- *Flores bordadas sobre papel*, 1908 (1908.EXV10074.TEXTIL15VM).
- *Pedro Molina postrado de hinojos*, 1917 (1917.EXV03.TEXTIL03VZ).
- *Antonia, la Gitana*, 1918 (1918.EXV10086.TEXTIL28VM).
- *Ntra. Sra. de Zuqueca entre los bordados de Dorotea*, 1920 (1920.EXV05TEXTIL04VZ).
- *Felisa Valles implorando por su esposo Valero*, 1923 (1923.EXV06.TEXTIL05VZ).

Recursos museográficos

Para gestionar la información que se deseaba aportar a los visitantes, los recursos museográficos se plantearon dando cabida tanto a los bidimensionales como a los virtuales con Web, Audio y QR. Hubo que trabajar simultáneamente parte de los recursos museográficos pues los QRs se plasmarían impresos en las cédulas, una vez en funcionamiento la web con los audios grabados.

Recursos museográficos bidimensionales: cédulas

Teniendo presente que los recursos museográficos bidimensionales: ayudan a la labor didáctica; son complementos de la información proporcionada por la investigación y los objetos mostrados; se deben encontrar alrededor del objeto exhibido y su función es transmitir información sobre el objeto u objetos expuestos (datos que no son apreciados sólo con su contemplación y dependen del objeto de que se trate). Se han trabajado tres tipos de paneles que se han impreso y

montado sobre papel pluma: una cédula introductoria, cuatro cédulas temáticas (una por cada espacio religioso) y doce pies de objetos o fichas técnicas (una cartela por cada cuadro-recuerdo).

- La cédula introductoria, ofrece visión global del fenómeno votivo en el Campo de Calatrava; genera expectativa; presenta la organización conceptual de la exposición; en el título se ha planteado el tipo de información; las ideas están separadas por párrafos (teniendo presente que no fuese extensa); se adjunta una imagen representativa y el audio aporta, a través del QR, la misma información escrita.
- Las cédulas temáticas, se encuentran al inicio de los cuatro espacios votivos, junto a la cédula introductoria; en el título se identifica al espacio votivo; mencionan las características generales de la propia colección votiva; se adjunta una imagen (fotografía ambiental) representativa de los interiores de los espacios votivos y el audio aporta a través del QR la misma información escrita.
- El pie de objeto o ficha técnica, es de menor tamaño que las cédulas anteriores y está muy próximo al cuadro votivo: proporciona la lectura rápida y fluida; el título identifica a la obra; se adjunta una imagen representativa del cuadro votivo; el audio aporta a través del QR información del comentario catalográfico de cada obra y finaliza con “los títulos de los créditos” (Figura 2).

Los “títulos de crédito” son muy importantes para el investigador, al estar divulgando material de investigación no publicado, es por ello que se remarcan al final de los textos y de audio de cada “pie de ficha”:

“Ha escuchado el análisis del cuadro-recuerdo perteneciente al proyecto: “Enhebrando santuarios...”, extraído de la tesis doctoral

CUADROS-RECUERDO DE LOS TEMPLOS DEL CAMPO DE CALATRAVA. ARTE TEXTIL AL SERVICIO DE LA DEVOCIÓN realizada por María Jesús de Toro Calzado.

Redacción e imágenes.- María Jesús de Toro Calzado.

Voces. Javier Calzado, Gema Baos y Alicia Ureña.

Edición y montaje de sonido. Empresa: La Imperfecta. Sonido Digital

Se pueden escuchar historias de otras Promesas bordadas del Campo de Calatrava en el museo interactivo de nuestra web “Enredos de María” o visitando físicamente los Templos calatravos donde se custodian estos tapices textiles votivos”

Recursos museográficos virtuales: Web, Audio, QR

Los recursos museográficos virtuales enriquecen a los bidimensionales, y le otorgan el poder de: museo virtual interactivo, de crecimiento ilimitado, disperso, paralelo e imaginario, consiguiendo la inmersión total del visitante:

La Web. Los recursos museográficos virtuales conllevan la creación del sitio Web. Para ello, es necesario: la adquisición o alquiler de hosting o servidor, la compra de un dominio y el uso de un CMS (Sistema de Gestión de Contenidos). Se optó, para el proyecto que nos ocupa, por aprovechar la web ya en funcionamiento de la investigadora www.enredosdemaria.com y se eligió Wix como herramienta de desarrollo de la plataforma web.

El proceso de diseño del sitio web requirió del estudio y planificación (analizamos el proyecto y realizamos bocetos para definir la estructura y la organización del contenido) y la creación y organización de páginas. Se crearon 17 páginas nuevas dentro del sitio “Enredos de María” para el proyecto del museo interactivo “Enhebrando Santuarios...”.



Figura 2. Sacristía Ermita de San Cosme y Damián (Bolaños de Calatrava). Panorámica del espacio votivo, que refleja la distribución de los recursos museográficos bidimensionales de las cédulas, conteniendo QRs para ser escuchados con la captura del móvil.

<https://www.enredosdemaria.com/museointeractivo>

Audio. Se pensó para las locuciones, en dos profesionales del teatro clásico de Almagro y en la locutora de radio Bolaños. La asignación de los textos a los locutores se hizo teniendo presente si el donante del cuadro-recuerdo era hombre o mujer, quedando la cédula genérica siempre para la misma voz, la de la profesional de la radio. La lectura de los títulos de los créditos de audio “coletilla” siempre los leería la voz femenina del teatro clásico.

La grabación de los audios requirió la utilización de un micrófono cardioide direccional para captar adecuadamente el sonido de la voz principal en una sala adecuada alejada de sonidos externos. Para la grabación del programa se optó en un principio por usar un software OBS en el ordenador; posteriormente el audio se editó también en ordenador con el programa de edición de sonido Audacity que permite recortar frases repetidas por correcciones en la lectura; cortar

silencios entre párrafos; hacer ajustes de volumen o añadir la música del principio y el final de cada audio.

QR. Para la generación de QR hubo que recurrir a una empresa externa, que procedió a la creación de un diseño para el QR en formato 1:1. El uso de la herramienta de generación de códigos QR (herramienta Canva), introduciéndose la URL de cada página con la información específica de cada santuario o exvoto textil y, finalmente, el ajuste y descarga de la información. Se ajusta el tamaño y la posición del QR y se descarga en formato de imagen (JPG o PNG).

Finalmente se procedió a la inserción en carteles y cartelas (cédulas) de los QRs. Añadimos cada QR en el diseño de las cartelas correspondientes para luego imprimirlas y exponerlas en el museo sobre un soporte duro (cartón pluma).

Con estos pasos, se ha logrado estructurar, diseñar y dar forma a nuestro museo virtual interactivo en línea, “Enhebrando

santuarios...”, facilitando el acceso y la navegación mediante códigos QRs.

El museo virtual calatravo en geolocalización. Google Earth Pro

Google Eart trabaja con sustitutos digitalizados de los cuadros recuerdo. Dichos sustitutos sirven al espectador para ver un simulacro de la realidad a la que representan, permite un estudio preciso y profundo de la obra.

El Ayuntamiento de Bolaños de Calatrava había desarrollado una aplicación web, que funciona con el visor geográfico Google Earth, mostrando los puntos geográficos (coordenadas), con información temática georreferenciada referente al Santuario de la Virgen del Monte y a la Ermita de San Cosme y San Damián, conocida con la “Ermita del Cristo”. Se le ofrece a su equipo informático la información recogida de la web que alberga el museo virtual “Enhebrando Santuarios...” para que el Santuario de la Virgen del Monte y la Ermita de San Cosme y Damián se aporte a través de esta aplicación. #Bolanos_enunCLICK.

Se contacta de nuevo con otra empresa externa, para poder acceder al museo interactivo calatravo también por la geolocalización de Templos calatravos a través del visor geográfico #ubicaT, permitiendo al usuario obtener la información del Museo multimedia a través de Google Earth.

Mediante dispositivos móviles:

<https://drive.google.com/file/d/19IABF-HR-HhXsGQ-jWZhqmCNVCyJC4bYF/view?usp=sharing>

Mediante dispositivos P.C.:

https://drive.google.com/file/d/1BqJkpb-1Gr2wcC0VF9MwSWeD75IvVpyP_/view?usp=sharing

https://www.enredosdemaria.com/_files/ugd/b5ca8a_439b2f87452d4ea59e0cf3d-d98aaf3e6.pdf

(Figura 3)

Conclusiones. Beneficios de crear un Museo virtual de libre acceso

La creación del museo virtual interactivo “Enhebrando santuarios...”, con la espectacularidad tecnológica “visible” de Museo multimedia:

- Permite al usuario del lugar o foráneo un mayor acercamiento a la obra de arte.
- Reivindica un receptor o visitante más activo e implicado en el discurso artístico y museológico.
- Se convierte en una sede *on line* que ofrece una vía alternativa virtual, para la comprensión y disfrute de la exclusiva “Galería virtual de textiles centenarios calatravos”.
- Se manifiesta como museo colectivo casi ilimitado en las capacidades de estudio.
- La virtualidad de este museo le hace disperso, paralelo e imaginario; rompiendo los muros físicos de los santuarios y aunando las “promesas bordadas” al gusto del visitante que se apropia en su móvil de la obra observada o curioseada.
- Demuestra las posibilidades que ofrecen Internet y las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) para la difusión de las Colecciones textiles votivas de Templos calatravos, adaptadas a las nuevas circunstancias contextuales.
- Se muestra un contenido interpretando la tecnología siempre al descubrimiento del concepto profundo y contextualizado de estas frágiles obras de fe del Campo de Calatrava, como implica cualquier obra de arte.
- Genera un proceso comunicativo que conlleva ser entendido este museo virtual como institución social y socializadora.

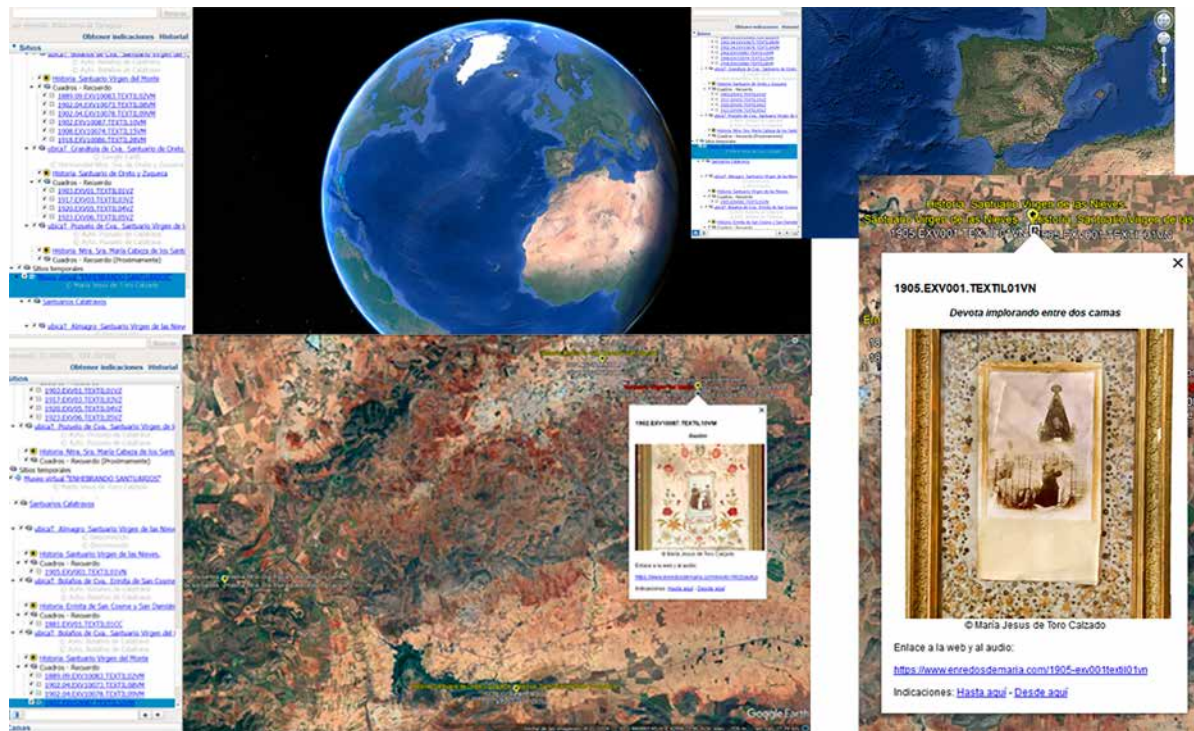


Figura 3. Google Eart permite visualizar detalles muy precisos de los exvotos textiles; Ofrece un acceso a las piezas votivas a través de la web, para obtener una visión detallada e inmediata del cuadro recuerdo.

- Se adquiere la posibilidad de difundir los textiles votivos centenarios desde perspectivas diferentes, que contribuye a completar y comprender mejor este singular patrimonio cultural calatravo.
- Esta herramienta difunde el estudio de estos collages textiles centenarios

permitiendo una visión detallada y profunda, a la vez que contribuye a su conservación y restauración.

Esta propuesta museística es un ejemplo de la comunicación que existe entre medios y museo, para la consecución de una mayor y mejor expansión de la Cultura calatrava.

Trayectoria profesional de la familia Fernández Romero, artesanos del bordado *lunéville* en Madrid

Professional career of the Fernández Romero family, Lunéville embroidery artisans in Madrid

JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN

Este trabajo ofrece una síntesis de la trayectoria profesional de la familia Fernández Romero, cuyo taller de bordado, fundado en Madrid en 1948, dio respuesta a los encargos de los principales diseñadores de alta costura durante el franquismo —tales como Manuel Pertegaz, Lino Martínez, Herrera y Ollero o Elio Berhanyer—, cuando la moda española vivió su máximo esplendor y fue un referente internacional de elegancia.

PALABRAS CLAVE

Alta costura; bordado *lunéville*; moda española; Pierre Mesrine.

ABSTRACT

This article offers a synthesis of the professional career of the Fernández Romero family, whose embroidery workshop, founded in Madrid in 1948, responded to the commissions of the main haute couture designers throughout the Franco regime —such as Manuel Pertegaz, Lino Martínez, Herrera and Ollero or Elio Berhanyer—, when Spanish fashion experienced its maximum splendor and was an international benchmark of elegance.

KEYWORDS

Haute couture; Lunéville embroidery; Pierre Mesrine; Spanish fashion.

Madrid ha sido un centro de relevancia en el noble arte del bordado desde los tiempos de Juan II de Castilla (1405-1454), cuando se asentaron en esta villa —que por entonces no era más que un pequeño reducto rural de unos 5.000 habitantes¹— los primeros maestros bordadores. Según el historiador ilustrado Antonio de Capmany, este grupo de artesanos construyó sus obradores a expensas del rey, y a cambio bordaron un magnífico manto que regalaron a su

1 M. BUENO SÁNCHEZ, “0001. Madrid”, *e-Civitas. Base de datos de Ciudades Medievales. Proyecto de Innovación Docente UCM (Innova UCM 405)*, 2020. <https://www.ucm.es/e-civitas/madrid/>

esposa, la reina María de Trastámara². Un siglo y medio más tarde, concretamente en la primavera de 1561, Madrid adquirió la prerrogativa de convertirse en sede permanente de la corte y capital del Reino y, en consecuencia, se establecieron en ella nuevas sagas de bordadores al servicio de la Casa de Austria. Este fue el caso de la familia Burgos, bordadores de ascendencia toledana que se encargaron de embellecer las opulentas ropas de la realeza española durante todo el Siglo de Oro³.

En nuestra historia reciente, una de las sagas madrileñas de mayor relevancia en esta forma de arte es, sin atisbo de duda, la familia Fernández Romero, que constituye uno de los máximos exponentes del bordado de alta costura a nivel internacional. La actividad de esta saga se remonta al año 1922, cuando Cándida Romero (Madrid, 1908), una joven adolescente de 14 años de edad, ingresó como aprendiz en un taller de confección de mantas de visón, donde se encargaba de coser las diferentes tiras de piel que componían este producto. Sin embargo, mientras desempeñaba su labor de costurera, Cándida se sintió atraída por el bordado, de manera que decidió capacitarse en el manejo de la máquina Cornély; una máquina que había hecho su aparición en España a finales de la década de 1860 y que permitía decorar cualquier artículo textil con punto de cadeneta, desde ropa de hogar —como manteles, sábanas o cortinas—, hasta prendas de vestir e incluso velos.

A este respecto conviene explicar que la primera máquina de punto de cadeneta fue

desarrollada por el ingeniero francés Antoine Bonnaz entre 1863, año en que fue ideada, y 1866, cuando fue fabricada por primera vez gracias al industrial alemán Max Carl Gritzner; si bien, a partir de 1867, su producción fue transferida al taller de Emile Cornély (1824-1913)⁴. Ambas partes firmaron un acuerdo según el cual Monsier Bonnaz concedía a Cornély el derecho exclusivo de venta en Francia y España, percibiendo a cambio un beneficio económico de 50 francos por máquina fabricada. Finalmente, el 24 de diciembre de 1869, Bonnaz cedió a Cornély parte de sus derechos de la patente mediante escritura notarial⁵, por lo que acabó siendo conocida como máquina Cornély.

El ingenioso invento de Bonnaz fue un avance fundamental en la mecanización del bordado, y ciertamente tuvo un gran impacto a nivel industrial, pero también entre las bordadoras independientes o *amateur*, pues era fácil de usar y podía utilizarse en los talleres pequeños y en los domicilios particulares. Y este fue, precisamente, el modo en el que Cándida se inició en el oficio de bordadora: en 1925 su talento y habilidad con la máquina Cornély convenció a Madame Côté, una modista de origen francés cuyo taller estaba situado en la madrileña calle Atocha, de suerte que en los años subsiguientes Cándida se dedicó a bordar las creaciones de esta *couturière* desde su propia casa.

Iniciada la década de 1930 Cándida comenzó a bordar velos de misa que posteriormente vendía en los comercios de la capital, pues como bien es sabido, la tradición católica dictaba que las mujeres cubriesen su cabeza en las iglesias como señal de reverencia a Dios, hasta que en 1962 el Concilio Vaticano II concedió su libertad de uso. No obstante,

2 A. CAPMANY, *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*. Madrid, 1863, p. 54.

3 A. ROMERO GONZÁLEZ, “Los bordadores de la corte de la Monarquía Hispánica: trayectorias profesionales y familiares (1578-1700)”. *Magallánica* vol. 7, nº. 14 (2021), pp. 287-291. J. A. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La indumentaria infantil en la corte española de los Habsburgo (1556-1621)* (Tesis doctoral), Universidad Politécnica de Madrid, 2023, p. 336.

4 P. CELLIEZ y P. L. JOUSSELIN y LEMOINE, *Rapport d'experts par MM. Pierre Celliez, Jousselin, Lemoine [dans l'affaire Bonnaz contre Cornély]*. París, 1877, pp. 6 y ss.

5 Ibidem, p. 24.

el profundo arraigo de esta costumbre hizo que perdurara algunos años más, manteniéndose entre las mujeres mayores hasta finales del decenio. Eran velos de tul pequeños, de forma semicircular o de tres picos, que Cándida bordaba con dibujos sencillos de flores, ramas y zarcillos. La labor seguía haciéndola desde su propio domicilio, sirviendo este como espacio de encuentro y vinculación con otras bordadoras dedicadas a la misma artesanía. Cándida contaba además con la ayuda de su hermano Manolo, cuyas dotes artísticas y habilidad para el dibujo le permitían crear motivos de bordado con soltura⁶.

El principal comprador de los velos de Cándida fue el comerciante Tomás Ramírez, propietario desde 1916 de una tienda de textiles en el número 3 de la plaza de Santa Cruz, en los aledaños de la plaza Mayor de Madrid⁷. Este establecimiento no solo ofrecía géneros para la confección, sino también variedad de ropas hechas y un servicio de costura a medida, llegando a tener hasta

ocho empleados en la década de 1930. Entre ellos se encontraban tres dependientas, cuatro costureras y un sastre-cortador que daba vida a las diferentes hechuras. Algunas de estas costureras eran viudas con cargas familiares, de manera que este empleo era su única forma de supervivencia, especialmente durante la Guerra Civil, en la que el aumento de los precios como consecuencia de la escasez provocó que gran parte de la población no pudiera adquirir productos básicos de alimentación para poder subsistir. Lógicamente, los años del conflicto también fueron una etapa muy dura para Cándida, llena de carencias y marcada por las dificultades económicas, aunque la venta de algunos velos le permitió salir adelante.

Con la apertura en 1939 de la casa madrileña de Pedro Rodríguez, Cándida se incorporó a su plantilla, encargándose de ornar con la máquina Cornély las exclusivas creaciones de este diseñador valenciano que, a la sazón, ya era un profesional consagrado que contaba con una gran notoriedad en la Ciudad Condal, especialmente desde su participación en 1929 en la Exposición Universal de Barcelona. El contacto directo de Cándida con la versión más refinada de la moda —y concretamente con las exquisitas propuestas de Rodríguez—, le sirvió de impulso para crear, en 1948, su propia casa de bordados, siendo el lugar elegido un piso en la primera planta de la calle Bravo Murillo 202. El atelier fue bautizado con el nombre de Bordados Carlos en alusión Carlos Fernández Romero (Madrid, 1928), hijo primogénito de su fundadora y, al parecer, también su ojo derecho⁸.

Carlos, que por entonces tan solo era un joven de 20 años de edad, se ocupó de la dirección y funcionamiento del taller, así como del diseño de los bordados, que era capaz de resolver con facilidad gracias a su

6 C. HERRANZ, “Vestido de Lino Terno filipino, 1975”, *Modelo del Mes* (Cuadernillo del Museo del Traje), mayo de 2013, p. 12, nota 3.

7 Una entrevista realizada el 15 de enero de 2024 a Alejandra Ramírez, actual propietaria de este establecimiento, nos permite conocer su historia. Su fundador fue Tomás Ramírez Aragón, bisabuelo de Alejandra, quien nació en Ávila en 1883. Llegó a Madrid en 1897, cuando contaba 14 años, y empezó a trabajar como aprendiz en una tienda de ropa de la desaparecida calle del Cuervo, que estuvo situada en la actual plaza de Cascorro. Poco tiempo después pasó a trabajar como dependiente en la tienda de modas de Gloria Oyonarte, en la plaza de Santa Cruz, donde permaneció durante 2 años. Tras este periodo, Tomás fundó su propio negocio textil con su primo y socio Eloy Ramírez, instalándose en el número 3 de la plaza de Santa Cruz, en un local contiguo al de Gloria Oyonarte. La sociedad de Tomás y Eloy Ramírez se disolvió en 1916, quedando solamente el primero al frente del negocio, y en consecuencia, fue renombrado conforme a su único propietario: Tomás Ramírez. En la actualidad, aunque convertido en un negocio de souvenirs, conserva el nombre de su fundador, y es regentado por su nieto, Gonzalo José Luis Ramírez Alfaraz (nacido en Madrid en 1937), y la hija de este, Alejandra Ramírez.

8 José María Fernández Romero, comunicación personal, 27 de marzo de 2023.

destreza con el dibujo, seguramente heredada de su tío Manolo. Enseguida se incorporaron al negocio familiar las dos hijas mayores de Cándida, Carmela (Madrid, 1930) y Paloma (Madrid, 1937), y asimismo, al superar la puericia, sus dos hijos menores, Luz Divina (Madrid, 1940) y José María (Madrid, 1943); pues, como muchos niños y adolescentes de la época, tuvieron que trabajar para contribuir a la economía familiar. Con los años, Luz Divina —conocida como Ludi— llegaría a ser una extraordinaria bordadora de pedrería, velos y mantillas, y José María, a la altura de su hermana en cualidades, un fantástico dibujante y bordador con la Cornély.

Bordados Carlos empezó a descollar en los albores de los años 50, cuando España pasó a ser un importante centro productor de alta costura y referente mundial de elegancia. A partir de entonces, el taller de Cándida operó con los diseñadores más sobresalientes del momento, logrando hacer sus refinadas creaciones aún más sofisticadas; en definitiva, convirtiéndolas en piezas de especial singularidad gracias a sus excelentes bordados. A excepción de Asunción Bastida, cuyos bordadores estuvieron integrados en su propio taller, Bordados Carlos tuvo como clientes a todos los diseñadores de primer nivel de la época, entre otros, Manuel Pertegaz⁹, Lino Martínez, Natalio, Elio Berhanyer o el tándem formado por Jesús Vargas y Emilio Ochagavía, responsables de la firma Vargas-Ochagavía, que consiguió mantenerse activa durante 40 años (1947-1987).

9 Uno de los trabajos realizados por Carlos Fernández a Pertegaz puede verse en el Museo del Traje de Madrid, donde se conserva un impresionante vestido de estilo imperio en crepé celeste bordado con motivos geométricos de canutillos y cuentas bicónicas plateadas (Núm. Inv.: MTCE107248). Este vestido, que data de cerca de 1965, fue incluido en la exposición de Manuel Pertegaz que se celebró en 2017 en la sala Canal de Isabel II de Madrid, y asimismo recogido por J. M. DE LOS SANTOS en el catálogo de la exposición (*Manuel Pertegaz*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, p. 39).

Para dar respuesta a la demanda de tan exigente clientela, la empresa madrileña introdujo técnicas de ornamentación textil indispensables y propias de la alta costura, que le permitieron equiparar sus manufacturas con la moda parisina. Este fue el caso del bordado de pedrería de Lunéville —también llamado *croché* o ganchillo *lunéville*—, que rápidamente se convirtió en seña de identidad de la casa. Esta técnica había sido inventada en 1867 por Louis Ferry¹⁰ (1835-1888), propietario de la casa de bordados Ferry-Bonnechaux, sita en la *rue de Viller* 30 de la localidad francesa de Lunéville, de donde tomó su nombre¹¹. A partir de la década de 1870 este método de bordado comenzó a extenderse por otras ciudades de Francia, y desde la Exposición Universal de París de 1889, por todo el mundo. Hasta su invención, la pedrería había sido cosida con aguja recta, pero Ferry imaginó enhebrar previamente las cuentas o lentejuelas en una bobina de hilo y fijarlas al tejido con la aguja de gancho mediante un punto de cadeneta, permitiendo así que el proceso fuese más rápido y, sobre todo, con mejor acabado. No obstante, tenía la desventaja de que el bordado debía trabajarse desde el reverso, es decir, con el derecho del paño hacia abajo, lo que requería una práctica minuciosa y continua para lograr eficiencia, especialmente con los tejidos opacos.

Durante los años 60 y 70 Bordados Carlos también tuvo como clientes a la pareja de diseñadores compuesta por el sevillano Rafael Herrera y el cacereño Enrique Ollero, quienes además de un vínculo laboral con Carlos

10 G. VRIGNAUD-MASSON, *Le point de Lunéville, hier et aujourd'hui*. Lunéville, 1982, p. 5.

11 Es conveniente aclarar que el término genérico “bordado *lunéville*” engloba dos producciones diferentes: por una parte, el bordado realizado con punto de cadeneta sobre tul, que se desarrolló a principios del siglo XIX en dicha localidad para imitar los encajes de Flandes y Alenzón, y por otra parte, el realizado con cuentas y lentejuelas a partir de 1867, que corresponde a la variante inventada por Louis Ferry.

Fernández mantuvieron una profunda amistad¹². Esta pareja fue artífice de un buen número de trajes de novia de aristócratas, cantantes y actrices de la época, como por ejemplo, el de Rocío Dúrcal en 1970, el de Natalia Figueroa en 1972 o el de Rocío Jurado cuatro años más tarde; todos ellos con gran repercusión mediática. Asimismo, en febrero de 1973, fueron responsables de vestir a Carmen Ordóñez en su boda con el torero Francisco Rivera “Paquirri”, a la que le confeccionaron un elegante vestido de manga larga, cuerpo ajustado y falda amplia. Al frente, destacaba una sucesión creciente de medallones florales cuajados de cuentas de plata y cristal que, junto con el tocado, corrieron a cargo de Bordados Carlos.

Pero además del emblemático atuendo nupcial de Ordóñez, Carlos Fernández también se implicó en la decoración de un sin fin de trajes de noche y cóctel de Herrera y Ollero, algunos de ellos conservados en el Museo del Traje de Madrid y que pertenecieron al guardarropa personal de la aristócrata Natalia Figueroa Gamboa, esposa del cantante Raphael. Un espléndido ejemplar, confeccionado en terciopelo rojo, es el que vistió la mencionada aristócrata en una fiesta del diario *Pueblo* hacia 1965, donde podemos visualizar la deslumbrante profusión de cristales facetados, láminas ovoides y lentejuelas con las que se ornaron tanto el escote como las mangas (Figura 1). Pero más impactante aún es el vestido de Lino Martínez fechado en 1971 que custodia esta misma institución (Figura 2-A). Este traje, bordado a base de lentejuelas, cuentas de pasta vítrea y unas vanguardistas aplicaciones de efecto holográfico, perteneció a la mecenas de la moda española Pitita Ridruejo, quien lo utilizó para recibir en 1973 el Premio a la Elegancia Europea en Cortina d’Ampezzo, Italia. En su decoración, Carlos Fernández recurrió a un



Figura 1. RAFAEL HERRERA Y ENRIQUE OLLERO. Vestido de noche en terciopelo rojo bordado con lentejuelas, cristales facetados y láminas ovoides en libre suspensión, ca. 1965. Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid. Foto: Lucía Ybarra Zubiaga.

12 José María Fernández Romero, comunicación personal, 27 de marzo de 2023.



Figura 2. LINO MARTÍNEZ. Vestido de noche en gros de Nápoles verde bordado con lentejuelas, cuentas de pasta vítrea y aplicaciones de plástico, 1971 (imagen A - izquierda). Vestido terno filipino en crepé de rayón rosa bordado con cuentas poliédricas, 1975 (imagen B - derecha). Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid. Fotos: Lucía Ybarra Zubiaga (imagen A - izquierda) y Munio Rodil Ares (imagen B - derecha).

tema tan convencional como es el pavo real, pero generando un osado y novedoso efecto cambiante que evoca el arte psicodélico de los años 60, en el que los patrones caleidoscópicos o fractales y los diseños de carácter orientalista fueron habituales; patrones que también se aplicaron a otras formas de decoración textil como los estampados, de los que Emilio Pucci fue abanderado.

Estas dos piezas acreditan a la perfección el gusto por la decoración exuberante y la originalidad creativa de Carlos Fernández, del

que su hermano José María destaca que “era un bordador muy barroco, y cuando labraba encajes, lo hacía de manera abigarrada, muy completa”¹³. Sus excelentes manufacturas se ganaron tanto el reconocimiento de sus colegas como los elogios de la prensa de la época, llegando a ser calificadas por Rosana Ferrero, periodista de la sección de moda del diario *Pueblo*, como una muestra de buen

¹³ José María Fernández Romero, comunicación personal, 27 de marzo de 2023.

arte que armonizaba a la perfección con las hechuras elegantes de Lino Martínez¹⁴. Así lo certifica otra pieza de excepcional belleza que también conserva el Museo del Traje de Madrid: una versión del vestido tradicional femenino de Filipinas —conocido históricamente como “terno filipino” o “vestido María Clara”¹⁵—, donde Carlos Fernández reprodujo un interesante motivo geométrico de cuentas poliédricas sobre crepé de rayón rosa (Figura 2-B). El vestido en cuestión, fechado en 1975, perteneció a la citada *socialité* Pitita Ridruejo, quien lo lució en un viaje oficial a Manila junto a su marido, José Manuel Stilianopoulos, embajador de Filipinas en España entre 1973 y 1977¹⁶.

14 En 1971 Rosana Ferrero (que firmaba Soraya) destacó la labor de Carlos Fernández en el diario *Pueblo* en los términos siguientes: “La moda española de alta costura ha pasado una muestra de lo que será su colección primavera-verano 1971 para los compradores extranjeros y prensa especializada, principalmente americanos los primeros (...). Lino [Martínez], que nada nuevo podemos decir de su auténtico liderato en estas huestes, presenta una variada manifestación de tejidos, desde el algodón a la muselina, que abarcan con gran acierto los tonos rojo, azul, blanco y algún pastel, que, con estampados vistosos y bordados suntuosos de Carlos [Fernández], hacen de los 20 modelos de esta firma una gama completa de buen arte” (*Pueblo: Diario del Trabajo Nacional*, Núm. 9.773, 30 de enero de 1971, p. 30).

15 El término “vestido María Clara” hace referencia al nombre de la mestiza protagonista de la novela *Noli me tangere* (1887) del escritor filipino José Rizal. Los orígenes de este vestido arrancan con el dominio español del archipiélago en la época de Felipe II, cuando las modas europeas comenzaron a fusionarse con las tradiciones locales. Inicialmente, dicho traje constaba de tres partes (de ahí su denominación): una falda larga, un pañuelo amplio dispuesto sobre los hombros, y una blusa con grandes mangas acampanadas. En el siglo XX el traje quedó unido en la cintura formando una sola pieza, y adoptó un tipo de mangas erguidas y planas que responden a la tipología de “mangas de mariposa”.

16 Este vestido fue estudiado por C. HERRANZ en su espléndido trabajo “Vestido de Lino Terno filipino, 1975”, *Modelo del Mes* (Cuadernillo del Museo del Traje), mayo de 2013.

A principios de los años 60 Bordados Carlos experimentó un incremento exponencial en su volumen de trabajo, y con la misma proporción, su número de trabajadoras, pasando de tener una plantilla compuesta por 20 bordadoras a 45. Algunas de ellas procedían del taller de Asunción Bastida, pues el llamado “Impuesto sobre el lujo” de 1957¹⁷ —integrado dentro del Plan de Estabilización del ministro de Hacienda Mariano Navarro Rubio—, obligó a esta diseñadora a prescindir de algunas de sus artesanas¹⁸. Lógicamente, ante un sistema impositivo que asfixiaba a la moda española, la solución menos dolorosa para Bastida fue sacrificar a sus bordadoras en beneficio de las costureras, transfiriendo este servicio a los talleres externos de bordado. El ahogo económico llevaría a Bastida a cerrar su casa de costura en 1970, pues como ella misma explicó a la prensa, estaba “demasiado cansada para seguir luchando”¹⁹.

Pero el crecimiento de Bordados Carlos no solo obedeció al abultado número de pedidos provenientes de los diseñadores de moda, sino también a su incursión en la decoración del vestuario y utilería de producciones cinematográficas internacionales, como fue el caso de *El Cid* (Anthony Mann, 1961), *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963) o *La caída del Imperio romano* (Anthony Mann, 1964), todas ellas rodadas en nuestro país y bajo la dirección artística de los diseñadores

17 La Ley de Reforma Tributaria publicada en el BOE (Núm. 323, 27 de diciembre de 1957, p. 1369), detalla: “Se autoriza asimismo al Gobierno para someter a imposición, dentro de los impuestos sobre el lujo, la adquisición o disfrute de bienes superfluos o que representen mero adorno, ostentación o regalo, así como aquellos servicios que tengan el mismo carácter o supongan una comodidad manifiestamente superior a la normal”.

18 José María Fernández Romero, comunicación personal, 27 de marzo de 2023.

19 S. ROSÉS CASTELLSAGUER, “La muerte de la alta costura española: crónica de un final”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. 32 (2020), p. 130.

Viniero Colasanti y John Moore, quienes gozaron de un gran prestigio en el Hollywood clásico de los años 50 y 60 y lograron el reconocimiento de su trabajo con una nominación al Óscar por la película *El Cid*.

Por otra parte, resulta sumamente interesante que Carlos Fernández y el maestro bordador Pierre Mesrine (1908-1973) mantuvieran una relación laboral y de amistad que perduró hasta el fallecimiento del francés en 1973. Dicha relación surgió a mediados de los años 50, cuando Carlos y su hermano José María comenzaron a viajar regularmente a París para abastecer el taller de mostacillas, lentejuelas y otros materiales del más alto nivel —como cristal de Bohemia o azabache—, con los que convertían sus bordados en verdaderas joyas. El suministrador de estos excepcionales materiales no fue otro que Pierre Mesrine, al que llegaron a comprar hasta 60 kilos de material en cada una de sus visitas a la capital francesa. En efecto, esta cifra nos da una idea del exorbitante trabajo que tuvo el taller de Cándida Romero en aquella época, pero quizá, sea más interesante reparar en que estas escapadas a la ciudad del Sena permitían a los hermanos Fernández conocer de primera mano las tendencias internacionales del bordado, en una época en la que la cultura foránea apenas penetraba en España a causa del férreo control de información que imponía la dictadura franquista.

Llegado este punto, y puesto que la casa de Pierre Mesrine proveyó de materiales a su equivalente en Madrid, resulta pertinente hacer una breve digresión para explicar los aspectos más significativos de la misma, pues no en vano esta *maison* forma parte del cuatreno de talleres parisinos más importantes del bordado de lujo del siglo XX, junto a la casas Vermont —constituída en 1956—, Hurel —establecida en 1879—, y Lesage, que fue refundada en 1924 tras la adquisición del taller decimonónico de Albert Michonet.

La *maison* de “Bordados exclusivos Pierre Mesrine” fue creada en 1938 por André Pierre Mesrine y su mujer, Fernande Charlotte Buvry (1908-1992); si bien la vida de este negocio se detuvo abruptamente con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, no siendo reabierto hasta 1946. Mesrine y Buvry habían contraído matrimonio el 26 de abril de 1931, y aunque provenían de familias muy humildes, lograron un destacado ascenso económico gracias al éxito y reputación que alcanzó su negocio de encajes, bordados, y materiales para estas labores, lo que les permitió tener una vida más cómoda²⁰.

Del taller parisino de Mesrine, ubicado en el número 277 de la *rue Saint-Honoré*, salieron fabulosos bordados durante las décadas de 1950, 60 y 70, con los cuales se decoraron los diseños de Christian Dior, Jeanne Lanvin, Cristóbal Balenciaga, Nina Ricci,

20 Fruto de la unión entre Pierre Mesrine y Fernande Buvry nació en Clichy en 1936 Jacques Mesrine, para el que sus padres tenían la aspiración de que estudiase. Sin embargo, sus esfuerzos fueron baldíos, pues se convirtió en un delincuente y criminal que acabó siendo abatido a tiros por la policía a los 42 años de edad, superando así en notoriedad a sus padres. En su autobiografía, escrita en la cárcel de La Santé de París en 1975, Jacques Mesrine relata del modo siguiente las estrecheces a las que tuvieron que hacer frente sus padres: “Mis padres, ambos provenientes de familias modestas, trabajaban como diseñadores para una gran empresa de bordado fino (...). Después el amor les unió, y poco más tarde [en 1931], se casaron (...). Su nido consistió en una sola habitación que mi madre supo hacer habitable gracias a una simpática decoración (...). Para conseguir llegar a fin de mes, mis padres trabajaban por la noche, haciendo cigarrillos o bien escribiendo direcciones en sobres. Mi nacimiento [en 1936] les obligó a buscar otro alojamiento. Mis primeros pasos los di en un piso [de París] con dos habitaciones, cocina y cuarto de baño (...). [Tras la Segunda Guerra Mundial] la vida comenzó a desarrollarse de manera normal. Mi padre necesitó un año para recuperar su salud [después de haber participado en el conflicto durante los 6 años que duró]. Estuvo hospitalizado varias veces antes de que volviera a trabajar. Como se trataba de un emprendedor, poco a poco puso en pie el pequeño comercio de bordados que había conseguido instalar antes de que estallara la guerra” (J. MESRINE, *Instinto asesino*. Barcelona, 1978, pp. 16 y 22).

Pierre Balmain o Yves Saint Laurent; sin dejar de lado a otros diseñadores menos conocidos como Jeanne Deteix, cuya *boutique*, en la colonia francesa de Argel, fue una de las más elegantes de los años 50²¹. De entre ellos, merecen ser citados los icónicos vestidos *jolie madame* de Balmain, en los que fluían los elementos decorativos propios del siglo XVIII, o el icónico vestido Mazurka que el citado *couturier* narbonense presentó en 1966. Igualmente, son significativas las túnicas de inspiración hindú de Saint Laurent de la colección otoño-invierno de 1969, o el abrigo de terciopelo negro bordado con motivos de labios de lentejuelas de la colección *Libération* de 1971, del que sabemos que Mesrine cobró a Saint Laurent 2750 francos, equivalentes a unos 420 euros en la actualidad²².

Mesrine nutrió de múltiples creaciones a las esposas de destacados políticos y miembros de la realeza europea; como por ejemplo, María Teresa Lapeyre, esposa de Gastón Monnerville, presidente del Consejo de la República francesa entre 1947 y 1958, o la princesa Lilian Bael, segunda esposa de Leopoldo III de Bélgica. Precisamente, en la exposición *Gold*, celebrada en el Museo de Yves Saint Laurent en 2022, fue exhibida una chaqueta cuyo aspecto más significativo es que está realizada con cristales dorados en un maravilloso trampantojo que simula un tejido de punto de ojos. Esta lujosa prenda, correspondiente a la colección de Saint Laurent de otoño-invierno de 1973, llegó a ser confeccionada para la mencionada princesa.

21 El 5 de abril 1952 el periódico *L'Écho d'Alger* (Núm. 14.785, p. 4) destacó los “finos bordados de Pierre Mesrine” con los que había sido ornamentada la colección de costura de Jeanne Deteix de ese año.

22 El importe del bordado de este abrigo está contenido en su correspondiente ficha de taller que la casa Saint Laurent exhibió en la exposición *Yves Saint Laurent 1971: La collection du scandale* (2015).

Fragmentación de Bordados Carlos y fundación de JT Bordadores

Al tiempo que Bordados Carlos experimentaba su mayor crecimiento en los años 60, también se fue fragmentando, dando lugar a la formación de otros tres talleres, uno por cada hermano: Luz Divina, Carmela y José María²³. La primera en abandonar la empresa familiar fue Luz Divina, quien en 1960, a sus 20 años, y con la ayuda de una aprendiz, estableció su propio taller de bordado en la calle Bravo Murillo, donde atendió las encomiendas de los grandes costureros de la época, tales como Pertegaz, Elio Bernhayer o Herrera y Ollero. Más tarde también se sumaron a la lista otros diseñadores como Matías Montero (1935-2018), discípulo de Balenciaga, o el sevillano Tony Benítez, al que a partir de 1985 la Casa Real española le encomendó la tarea de vestir a la infanta Cristina en los actos oficiales.

Bordados Ludi —como fue denominada la empresa— se trasladó a la calle Núñez de Balboa hacia 1963, y de allí, al mediar la década, a un semisótano de la calle Espartinas. En esta fecha (1965) el taller de Ludi ya contaba con más de una veintena de ofialas a su cargo, entre las que se encontraban Esperanza, Paqui, Angelines, Pepi, Rosi, Mari Carmen y Fidela Monzón²⁴. Con los años, se convirtió en un exitoso y rentable negocio gracias, en parte, a la diversificación de su producción,

23 C. HERRANZ, “Vestido de Lino Terno filipino, 1975”, *Modelo del Mes* (Cuadernillo del Museo del Traje), mayo de 2013, p. 12, nota 3.

24 Fidela Monzón trabajó para Ludi Fernández entre 1962 y 1966. En 1972 ingresó en el taller de Queti Portolés, donde estuvo hasta 1999. Al servicio de Queti bordó un sin fin de trajes para grandes personalidades, entre otros, el traje de novia de la infanta Elena de Borbón en 1995 (Fidela Monzón Esteban, comunicación personal, 24 de octubre de 2024).

abordando bordados de *prêt-à-porter* para los grandes almacenes²⁵.

Siguiendo los pasos de Luz Divina, Carmela también se independizó, aunque en este caso, dedicándose exclusivamente a los bordados de pequeño formato para prendas de vestir de uso ordinario. Su taller también se ubicó en la calle Bravo Murillo, junto a la estación del metro de Estrecho, y por tanto, prácticamente al lado de sus hermanos. Igualmente, José María dejó la empresa familiar en 1968 para dedicarse a la fabricación de maquetas de edificios; actividad que desempeñó hasta 1976, cuando retomó su oficio de bordador.

En lo que respecta a Carlos, continuó al frente del taller matriz, aunque a finales de los años 60 se trasladó a la calle San Enrique 4, muy cerca de su antiguo emplazamiento en Bravo Murillo 202. Allí permaneció un tiempo hasta que, a principios de los años 70, poco antes del atentado de Carrero Blanco, cambió de ubicación a la calle Claudio Coello 76. En esta nueva dirección se mantuvo hasta mediados de los años 80, fecha en la que dejó de atender pedidos de las casas de alta costura y recondujo su negocio al bordado industrial, adaptándose así a la moda hecha con prisas²⁶. Tras jubilarse, el taller fue heredado por su hija Ruth, quien lo dirige en la actualidad.

25 Luz Divina Fernández Romero, comunicación personal, 11 de mayo de 2024: “Empecé como aprendiz en el taller de mi madre, desde abajo, haciendo de todo (...). Estudié bachiller [durante los años 50], y por la noche, aprendía a bordar. Poco después de terminar mis estudios, con 20 años, y con [la ayuda de] una aprendiz, empecé a bordar de manera independiente en mi propio negocio. El taller lo tenía en la calle Bravo Murillo (...). Nada más separarme [del taller familiar] empecé a trabajar en la alta costura (...). En mi taller llegué a tener a más de 40 personas, ya que también tuve confección para los grandes almacenes. Nosotros, [la familia Fernández Romero], somos toda una bonita generación de artistas”.

26 A pesar de la adaptación de la empresa al bordado industrial, Carlos Fernández atendió algunos pedidos puntales de bordado artesanal hasta 1987.

Como ya se ha dicho, en 1968 José María aprovechó su habilidad natural con las labores manuales para desarrollar una actividad profesional alternativa: la fabricación de maquetas de metacrilato. Sin embargo, esta se vio interrumpida ocho años más tarde, cuando decidió montar, junto a su pareja sentimental, Felicita Gómez (Madrid, 1953), un atelier de bordado. Este fue bautizado con el nombre de JT Bordadores en alusión a los nombres de pila de ambos: José y Tita —hipocorístico de Felicita—, y supuso la continuidad en Madrid de la tradición del bordado de alta costura.

A pesar de que el taller se ubicó inicialmente en la calle Bravo Murillo, sufrió varios cambios de domicilio desde su fundación, pues unos años más tarde fue trasladado al número 8 de la calle López de Hoyos, y en 2005, a Lagasca 46, casi esquina con Goya. Iniciada la década de 2010 tuvo lugar un nuevo traslado, estableciéndose en la calle del Bispo 8 de Villaviciosa de Odón, y de allí, regresaron en 2014 al corazón de Madrid, concretamente a un bajo de la calle Estrella 7, a espaldas de la Gran Vía. En 2018 hicieron su último traslado a la calle del Nuncio 17 de Alcorcón, donde aún radica.

Entre los nombres de la moda española con los que Jose María y Tita han tenido oportunidad de trabajar destacan Chus Basaldúa —a la que bordaron sus creaciones nupciales desde principios de los años 90²⁷—, Jesús del Pozo, Tony Benítez o María Rosa Salvador, la gran dama de la moda como la llamó en su biografía Lola Gavarrón²⁸. Asimismo, de la costura más reciente deben ser citados Lorenzo Caprile y Cristina Martínez-Pardo,

27 Según nos informa la hija de Chus Basaldúa, Isabel Goiri Basaldúa (8 de octubre de 2024), Carlos Fernández nunca trabajó para su madre. Sin embargo, José María y Tita sí le bordaron numerosos diseños desde principios de los años 90 hasta la jubilación de la diseñadora en 2011.

28 L. GAVARRÓN, *La gran dama de la moda: María Rosa Salvador y el tiempo de Dafnis*. Madrid, 2010.



Figura 3. PETRO VALVERDE. Vestido-joya en malla beis bordado con motivos vegetales de hilo de seda, lentejuelas y mostacillas, 2001 (imagen A - izquierda). Vestido de noche en muselina cerceta bordado con espirales de lentejuelas y cortadillos, 2001 (imagen B - centro). Vestido de noche en terciopelo y *georgette* negro bordado con motivos florales de lentejuelas y cortadillos, 2008 (imagen C - derecha). Colección particular de Petro Valverde, Madrid. Fotos: Charlie Ferrer (imagen A - izquierda), Luisma Guerra Núñez (imagen B - centro) y Alfonso Díaz (imagen C - derecha).

directora creativa de la firma Navascués, e igualmente, la diseñadora alemana Kerstin Krause, a la que bordaron su colección de otoño-invierno 2015-2016.

Especial atención merece el extraordinario trabajo realizado al modisto sevillano Petro Valverde, a quien le llegaron a bordar hasta tres colecciones de alta costura. La primera de ellas, realizada en 1996, incluyó sofisticados trajes de colores vivos decorados con drapeados, detalles de pedrería y cordones aplicados que describían formas serpenteantes. La segunda, presentada en el Hotel Palace el 18 de enero de 2001, llevó por título *Doce tentaciones de mujer*, y constituyó una variada manifestación de corsés y vestidos vaporosos de muselina en los que los bordados brillaron con luz propia. José María y Tita llegaron a bordar hasta diez trajes en esta colección, y entre ellos, destacó un impresionante vestido-joya ornado íntegramente con figuras vegetales a modo de arabesco, el cual superó las 300 horas de trabajo artesanal (Figura 3-A). Para el resto

de los vestidos se utilizaron motivos florales y de espirales de sofisticada belleza que requirieron todo un año de trabajo: desde finales de 1999, hasta diciembre de 2000 (Figura 3-B). María José Zurita (Recas, Toledo, 1964), que ocupó el puesto de jefa de taller de Petro Valverde entre 1994 y 2016, recuerda que “el desfile estaba previsto para antes de Navidad del año 2000, pero los bordados que se encargaron a José María eran tan sumamente elaborados que hubo que posponerlo porque no le daba tiempo”²⁹.

Zurita también nos informa de que, durante la elaboración de esta colección, Valverde encomendó a José María el bordado del traje de novia de la torera Cristina Sánchez, quien contrajo matrimonio el 2 de junio de 2000 con el banderillero portugués Alejandro da Silva. Con un diseño que evocaba la estética taurina, este vestido estaba compuesto de un corsé de mikado y una falda al bias de crepé

²⁹ María José Zurita, comunicación personal, 17 de julio de 2024.

de seda, y se completaba con una cola que imitaba un capote de paseo, toda ella decorada con profusión de roleos de hilo de seda a juego con el cuerpo.

Inspirada en Sevilla, tierra del diseñador, la tercera colección de Valverde fue presentada el 10 de enero de 2008 en el mismo edificio que la anterior, y en ella los bordados artesanales de José María y Tita volvieron a ocupar un lugar de honor (Figura 3-C). En consecuencia, este repertorio de trajes resultó ser una excelente muestra de la capacidad creativa de Valverde, pero también de las dotes artísticas de José María y de la maestría de Tita con la aguja de gancho, contribuyendo decisivamente a que el modisto se ganara el aplauso de la prensa y del público en general.

En adición a los bordados de los trajes más exclusivos, la obra artística de José María y Tita también incluye la decoración de complementos. Dentro de esta rama creativa ocupan un lugar preeminente, por su carácter internacional, los extraordinarios bolsos realizados a la casa Dior durante 15 años —entre 1991 y 2006—, y asimismo, para Givenchy durante el periodo en el que Alexander McQueen fue director creativo de la firma (1996-2001). Igualmente, en 2013, bordaron una colección de bolsos con cuentas de cristal de Murano de la firma Pandora, al diseñador donostiarra Fernando Lemoniez.

La ingente actividad bordadora de José María y Tita se ve completada con su participación en la ornamentación del vestuario de algunas series de televisión, tales como *Isabel* (Jordi Frades, 2012-2014) o *14 de abril: La República* (Jordi Frades, 2011-2019). Además, con la ayuda de sus hijos, Rebeca y José María —también vinculados a la empresa—, han impartido algunos cursos de bordado; por ejemplo, el que tuvo lugar en el Museo del Traje de Madrid entre el 22 de febrero y el 4 de marzo de 2010, o el realizado para las oficiales de la firma Delpozo en 2013,

cuando Josep Font fue nombrado cabeza visible de la misma.

Conclusión

La saga de bordadores Fernández Romero ha realizado un trabajo ímprobo durante tres generaciones, desde que el alma de la familia, Cándida Romero, fundara su casa de bordados a finales de los años 40. Con la constante de un trabajo impecable, extrema atención al detalle y una alta calidad de materiales, esta familia atendió los encargos de los diseñadores de mayor prestigio durante el franquismo, por lo que bien merece un lugar destacado en la historia de la moda.

Desde JT Bordadores, el único taller de esta saga que aún trabaja de manera artesanal, José María sigue dibujando sobre papel los motivos de bordado que nacen de su inspiración para después transferirlos al tejido; exactamente igual que lo hacía antaño. Luego llegan las manos expertas de Tita, para quien la técnica del croché *lunéville* ya no tiene secretos, y procede rellenando cada figura con hilo, cuentas y lentejuelas; en definitiva, embelleciendo meticulosamente las creaciones de los diseñadores. Sin embargo, a sus 72 años, Tita ha manifestado su intención de retirarse próximamente, y su hija Rebeca, aunque domina la técnica *lunéville*, ya hace algún tiempo que se desvinculó del taller familiar, entre otras razones, por el esfuerzo, dedicación y sacrificio que requiere la profesión de bordadora, pero también porque las importaciones asiáticas y las aplicaciones de pedrería han mermado considerablemente el volumen de trabajo. En este escenario, si no buscamos fórmulas de preservación de esta práctica artesanal —cuyo valor artístico fue reconocido en 2020 por la Unesco al incluirlo en la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial—, pronto asistiremos al final de un capítulo en las artes textiles de Madrid, y por extensión, de España.

Para finalizar, quiero mostrar mi agradecimiento a las personas que han colaborado generosamente en la elaboración de este trabajo —José María y Luz Divina Fernández Romero, Alejandra Ramírez, María José Zurita y Fidela Monzón— cuyo único fin ha sido reconocer y rescatar de la sombra la creatividad y *savoir faire* de la familia Fernández Romero, pues a pesar de que durante más de

ocho décadas se han dedicado a embellecer incontables prendas de alta costura, estas son únicamente conocidas por la firma del diseñador que las ideó. Y esta es la triste paradoja del oficio de bordador, y particularmente de la familia Fernández Romero, cuyo papel subordinado y discreto ha hecho que su destacada labor artística no sea suficientemente reconocida.

Telas bordadas de San Ignacio de Loyola, Otuzco, Perú: puntadas de identidad entre lo cotidiano y lo ceremonial

Embroidered Fabrics of San Ignacio de Loyola, Otuzco, Peru:
Stitches of Identity Between the Everyday and the Ceremonial

ARABEL FERNÁNDEZ LÓPEZ

Centro de Investigación Textil Chugway

RESUMEN

La práctica del bordado en la comunidad de San Ignacio de Loyola, ubicada en la sierra norte del Perú, es una actividad tradicionalmente femenina. Durante las festividades religiosas de la Cruz de Mayo y en honor a su santo patrón, San Ignacio de Loyola, los danzantes y declamadores de loas incorporan en su vestimenta ceremonial pañuelos bordados. Además, estas telas se utilizan como “dichados o dechados” o muestrarios, ya que sirven como referencia para replicar los motivos en los chullos (gorros) que portan los hombres de la comunidad.

PALABRAS CLAVE

San Ignacio de Loyola, vestimenta ceremonial, mujer, festividad religiosa.

ABSTRACT

The practice of embroidery in the community of San Ignacio de Loyola, located in the northern highlands of Peru, is a traditionally female activity. During the religious festivities of the Cruz de Mayo and in honor of their patron saint, San Ignacio de Loyola, dancers and praise reciters incorporate embroidered textile square panels into their ceremonial attire. Additionally, these fabrics are used as “dichados or dechados” or samplers, serving as a reference for replicating the motifs on the chullos (hats) worn by the men of the community.

KEYWORDS

San Ignacio de Loyola, ceremonial costume, woman, religious festival.

Introducción

En el antiguo Perú el bordado fue una técnica que se desarrolló con gran habilidad desde épocas muy tempranas. En la costa sur, destacan los bordados de la tradición Paracas/Toropá (100 a.C.–200 d.C.), especialmente en sus prendas de vestir, entre las que sobresalen los amplios mantos rectangulares. Estas piezas presentan imágenes de seres sobrenaturales, chamanes o sacerdotes, así como representaciones naturalistas de animales terrestres, marinos

y aéreos. Los diseños están organizados de manera que alternan sus posiciones, y la combinación de colores, junto con su alternancia de una imagen a otra, rompe con la monotonía de repetir un solo motivo en toda la tela. Por el contrario, las imágenes adquieren efectos visuales que las presentan en movimiento¹. Los paracas desarrollaron diferentes tipos de puntadas, entre ellas una de gran complejidad que permitía que el motivo fuera visible por ambos lados del textil. Con el ocaso de la cultura Paracas, los Nasca y otras culturas posteriores manifestaron preferencias hacia otras técnicas, inclinándose por aquellas que requieren el uso del telar.

A diferencia de la costa sur, la costa norte del Perú no presenta una tradición técnica del bordado desde épocas tempranas. Sin embargo, esta técnica no dejó de desarrollarse. Las primeras manifestaciones de bordado se reportan para la cultura Moche (350-900 d.C.). Discretas puntadas corridas fueron empleadas para complementar la decoración estructural de los textiles. También se documenta el uso de la puntada anillada cruzada, registrada en textiles de carácter mortuario. Este tipo de puntada continuó utilizándose hasta el periodo Chimú-Inca (c. 1470), siempre de manera puntual, como parte de la decoración de los textiles. Su uso se limitó a la formación de diseños sencillos que no requerían la aplicación de una amplia variedad de colores.

En la actualidad, varias comunidades de los llanos costeros y de las zonas altoandinas han incorporado el bordado como parte de sus prácticas textiles. Sin embargo, debido al tipo de puntadas y la tecnología empleada, estos bordados no muestran una trazabilidad con las técnicas prehispánicas, lo que sugiere que son incorporaciones de la época

republicana o moderna. En la sierra sur destacan, por ejemplo, los coloridos bordados a máquina del valle del Colca y los bordados ayacuchanos hechos a mano. En la costa norte, sobresalen los bordados manuales del pueblo de Monsefú. Cada uno presenta sus propias particularidades y estilo. En los casos mencionados, parte de la producción está destinada a la venta en el mercado turístico, lo que ha requerido innovaciones en las formas y funciones de los bordados para adaptarse a los gustos y necesidades de los visitantes.

El caso que vamos a compartir en este ensayo también posee características particulares. Los “marcados”² de San Ignacio de Loyola, forman parte de una producción estrechamente vinculada a su identidad cultural de la comunidad, donde el mercado turístico aún no ha traspasado sus fronteras.

La comunidad de San Ignacio de Loyola

El pueblo de San Ignacio de Loyola se encuentra en la sierra norte del Perú, ubicado a unos 3,800 m.s.n.m. De clima frío la mayor parte del año, con lluvias estacionales marcadas. Sus tierras son aptas para el cultivo de papa, olluco, habas, trigo, entre otros; productos que destinan principalmente al mercado de la ciudad de Trujillo. La agricultura de productos de pan llevar es la principal fuente de ingresos económicos, estas labores involucran la participación de hombres y mujeres que conforman la unidad familiar. Paralelamente, la mujer se dedica al cuidado de los hijos, pero sobre todo destina un tiempo importante a la producción de sus prendas de vestir y tejidos utilitarios. Ellas aún hilan la lana manualmente, algunas continúan tiñendo con plantas y tejen a *callua* o telar de cintura, una práctica de herencia ancestral.

1 A. PAUL, “Why embroidery? An answer from the ancient Andes”, en Textile Society of America Symposium Proceedings, 2002. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/407>

2 El marcado corresponde al bordado en punto cruz, así es como las mujeres de San Ignacio de Loyola denominan a esta técnica.

Pero con el transcurrir del tiempo han ido incorporando otras técnicas textiles, ya sea para elaborar telas o para decorarlas como es el caso del “marcado” o bordado en punto cruz.

El rol de la mujer de San Ignacio de Loyola en la producción textil

Las mujeres de San Ignacio de Loyola son hábiles tejedoras y dominan complejas técnicas de telar de cintura, como los tejidos de faz de urdimbre. Sin embargo, estas técnicas presentan ciertas limitaciones, ya que, una vez organizadas las urdimbres de colores durante el proceso de urdido, estas quedan fijas, lo que provoca la repetición de los motivos, aunque con variaciones en sus colores. Ann Paul ³ se preguntaba por qué las artesanas textiles de la Tradición Paracas/Topará prefirieron el bordado a otras técnicas de tejeduría. Sostuvo que esto se debía a que el bordado les otorgaba mayor libertad de incluir más imágenes, de darles movimiento y alternar colores. Además, esta práctica estaba vinculada con el contenido conceptual de los textiles y la organización sociopolítica de esta sociedad. En este mismo texto Paul hace referencia a una conversación sostenida con Blenda Femenías, quien venía trabajando con bordadoras del valle del Colca, en Arequipa, y planteaba que especializarse en el bordado otorgaba a las bordadoras un estatus social significativo. Esto también ocurre con otras especialidades textiles: cuanto más compleja la técnica y mayor es el número de técnicas dominadas, mayor es el reconocimiento de la artesana en su comunidad. Algo similar sucede con las tejedoras de San Ignacio de Loyola. La introducción del bordado en punto cruz, o “marcado”, les ha brindado mayor libertad en la creación de imágenes, lo que se refleja en la variedad y el colorido de los motivos presentes en sus pañuelos, al

mismo tiempo que les otorga prestigio dentro de la comunidad.

A pesar de la introducción y adopción de nuevas formas de vestir, especialmente entre las nuevas generaciones, los pobladores de San Ignacio de Loyola continúan incorporando prendas o accesorios elaborados por sus esposas, madres, hermanas o hijas, quienes han desarrollado estilos propios y distintivos. Gracias a esta práctica, la identidad de la comunidad sigue reflejándose en sus tejidos, una construcción que recae principalmente en las mujeres.

Breve historia de la comunidad

El nombre del pueblo, San Ignacio de Loyola, representa un punto de partida importante para trazar la historia de esta comunidad de la sierra liberteña, frente a la limitada información acerca de sus orígenes o fundación. Llama la atención que, a pesar del rol que tuvo esta comunidad a lo largo de la historia precolonial, colonial y hasta la actualidad, sólo haya recibido menciones escuetas. Las primeras referencias sobre esta comunidad provienen de fuentes etnohistóricas relevantes para la historia de la provincia de Trujillo, que datan de finales del siglo XVIII.

Miguel Feijóo de Sosa fue corregidor de la ciudad de Trujillo, quien, a pedido del virrey Conde de Superunda, realizó una descripción geográfica y política de la ciudad y provincia de Trujillo. La obra se terminó de redactar en 1762 y fue enviada a España para su respectiva aprobación, siendo publicada al año siguiente, en Madrid⁴. En ella se incluyen datos valiosos que permiten reconstruir, al menos en parte, la historia de esta comunidad. Feijóo de Sosa señala que en 1627 se estableció en la ciudad de Trujillo el Colegio de la Compañía de Jesús, bajo la orden de los jesuitas,

3 A. PAUL, ob. cit.

4 V. PERALTA, “Miguel Feijóo de Sosa y su descripción de Trujillo (1763)”. Quipu Virtual n° 155 (2023), pp. 2-3.

quienes construyeron una iglesia ubicada en la Plaza de Armas de la ciudad. Por otro lado, esta publicación incluye un mapa topográfico en el cual figura San Ignacio de Loyola como hacienda y obraje⁵. Entre otros datos relevantes de este gráfico tenemos la distinción que hace entre las provincias de Trujillo y Huamachuco, dos grandes territorios vinculados con los antiguos curacazgos de la región. Antes de la llegada de los Incas, la provincia de Trujillo fue el núcleo del Señorío Chimor. Este se extendía a lo largo de la franja costera hasta la *Chaupiyunga* (200-1200 msnm), una zona de transición ecológica que servía de frontera natural y cultural con la provincia de Huamachuco. Esta última, correspondiente al curacazgo del mismo nombre, ocupó el extenso territorio de las tierras altas o serranía. Los pobladores de San Ignacio de Loyola habrían formado parte de este curacazgo. Por otro lado, se destaca que, en esta región, la producción textil fue particularmente intensa, lo que llevó a los españoles a establecer numerosos obrajes. Según este mapa hacia fines del siglo XVIII existían en la provincia de Huamachuco al menos 15 obrajes. Espinoza menciona la existencia de 26 establecimientos⁶.

Considerando que la llegada de la Compañía de Jesús a la provincia y arzobispado de Trujillo ocurrió en 1627, y que la publicación de Feijóo de Sosa se culminó en 1762, es posible sostener que los jesuitas, durante sus incursiones en la serranía, establecieron entre esos años la hacienda y obraje textil bajo la advocación de San Ignacio de Loyola, fundador de la orden. De acuerdo con Zaugg⁷

a lo largo del Virreinato, los jesuitas poseían importantes obrajes, entre los que se encontraba San Ignacio de Loyola. La efectividad en la producción textil se debió a una red de intercambio de productos entre los distintos obrajes. Se menciona que San Ignacio abastecía con 1,500 varas de pañete y bayeta a los pueblos de Chota y Motil.

La existencia de la comunidad de San Ignacio de Loyola también es respaldada por el geógrafo Bueno⁸, quien menciona que, en términos religiosos, San Ignacio fue un curato que perteneció a la hacienda de Sinsicap. Cabe mencionar que en el pueblo aún se conserva la iglesia construida en honor a San Ignacio de Loyola, su santo patrono. Este templo, de estilo barroco, constituye un punto central para la realización de las festividades religiosas que integran tanto prácticas originarias y como católicas.

A estos aportes se suman los datos proporcionados por Baltazar Jaime Martínez Compañón, obispo de la diócesis de Trujillo. Entre 1782 y 1785, como parte de sus actividades eclesiásticas, recorrió el extenso territorio del arzobispado y quedó impresionado por la diversidad de costumbres de sus pobladores. Durante su trayecto, iba acompañado de un acuarelista, quien retrató las prácticas y tradiciones de los distintos pueblos, además de la flora y fauna de la región. Su obra, “Trujillo del Perú”, consta de más de 1,400 acuarelas. En este documento también adjunta un mapa de la región, en el cual San Ignacio de Loyola aparece registrado como una hacienda⁹.

Desde tiempos prehispánicos San Ignacio de Loyola formó parte de una ruta comercial

5 M. FEIJÓO DE SOSA, Relación descriptiva de la ciudad de Truxillo del Perú, con noticias exactas de su estado político según el Real Orden dirigido al Excelentísimo Señor Virrey Conde de Superunda. 1763. <http://books.google.com>

6 W. ESPINOZA, “Geografía histórica de Huamachuco”. Historia y Cultura n° 5 (1971), pp. 5-96.

7 M. ZAUGG, Textile production and structural crisis: the case of the late colonial Peru (Tesis doctoral). Universidad de Liverpool, 1993.

8 C. BUENO, Descripción de la provincias pertenecientes al arzobispado de Trujillo. 1766.

9 ALICANTE, BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, Trujillo del Perú. 2015. Recuperado de [<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8685>]. Consulta: 10/10/2024.

que conecta distintos pisos ecológicos: costa, *chaupiyunga* y sierra¹⁰. Este corredor facilitó el intercambio de productos agrícolas y marinos. Los pobladores de San Ignacio, conocidos también como *chalqueros*, solían bajar hasta el pueblo de Simbal, ubicado en la *chaupiyunga*, que se convirtió en el punto de encuentro entre costños y serranos. Tradicionalmente los *chalqueros* intercambiaban papas, ollucos, habas y trigo, por frutos y productos de Simbal, como lúcumas, paltas, mangos y hojas de coca. Por su parte, los pobladores de la costa traían pescado seco salado, algas marinas secas (*mococho*), camotes, lenteja y conchas marinas. Durante la festividad del Señor de la Piedad, patrono del pueblo de Simbal, estos encuentros se intensificaban. Sin embargo, en la actualidad, esta práctica de intercambio o truque ha ido desapareciendo, especialmente después de la pandemia.

A pesar de esta movilidad y contacto con los habitantes de la costa, los *chalqueros* mantuvieron su identidad a través de su vestimenta, destacando la indumentaria

femenina, altamente distintiva y de orígenes prehispánicos¹¹.

La vestimenta femenina de San Ignacio de Loyola

Mi primer encuentro con los pobladores de San Ignacio de Loyola fue en Simbal, durante la festividad en homenaje al Señor de la Piedad. Esta celebración convoca a devotos de las comunidades aledañas y también a quienes provienen de ciudades costeras como Las Delicias, Moche, Salaverry y Puerto Malabrigo. Entre la multitud destacan los *chalqueros*, quienes se desplazan por las calles en grupos, generalmente conformados por miembros de una misma familia. Se distinguen rápidamente de los otros forasteros por su vestimenta: los hombres portan coloridos gorros o *chullos*, mientras que las mujeres mayores visten prendas tejidas y confeccionadas por ellas mismas, a la que llamaremos vestimenta tradicional o “vestir de anaku”¹². Por el contrario, las niñas, jóvenes y adultas suelen vestir prendas de confección industrial adquiridas en el mercado local.

El “vestir de *anaku*” data de la época inca y con la llegada de los españoles incorporó nuevos elementos y se dieron modificaciones en las formas. Documentos etnohistóricos, como la crónica de Guaman Poma de

10 R. SCHAEDEL, Coast-Highland Interrelationships and Ethnic Groups in Northern Peru. (500 b.C. – a.D. 1980), en S. MASUDA, I. SHIMADA y C. MORRIS (eds.), *Andean Ecology and Civilization. An Interdisciplinary Perspective on Andean Ecological Complementarity*. Tokyo, 1985, pp. 443-474; B. BILLMAN, J. RINGBERG, D.N. BARDOLPH y J. BRICEÑO, “Negotiating identities: Understanding highland-coastal interaction in the Early Intermediate Period in the Chaupiyunga of the Moche Valley, Peru”. *Latin American Antiquity* n° 34 – 2 (2023), pp. 329-348; J. R. TOPIC y T. L. TOPIC, “Coast-highland relations in northern Perú: some observations on routes, networks, and scales of interaction”, en R. LEVENTHAL y A. KOLATA (eds.), *Civilization in the Ancient Americas*. Albuquerque, 1983, pp. 237-259 y A. BOSWELL, “The Inca Period in the Chaupiyunga of the Moche Valley: The view from Cerro Huancha, Collambay”, en G. PRIETO y A. BOSWELL (compl.), *Actas de la Primera Mesa Redonda de Trujillo. Nuevas Perspectivas en la Arqueología de los valles de Virú, Moche y Chicama*. Trujillo, 2019, pp. 316-339.

11 A. FERNÁNDEZ LÓPEZ, “El anaku, la lliklla y las fajas sara y pata: supervivencias Inca en la comunidad de San Ignacio de Loyola, Sinsicap – Otuzco”, en *La Trama y la urdimbre, Textiles Tradicionales del Perú*. Lima, 2007, pp. 149-157 y “Fajas sara y pata de San Ignacio de Loyola, Patrimonio cultural del Perú”, en C. GÁLVEZ MORA y A. ROCCHIETTI (compl.), *Patrimonio Cultural del Perú*. Humanidad Andina. 2014, pp. 175-191.

12 La autora de este artículo denomina a este tipo de vestimenta “*vestir de anaku*”, en consideración a que el anaku representa la prenda alrededor de la cual se articulan los otros accesorios, tales como las fajas cintura, las camisas, los fustanes y la lliklla.

Ayala¹³ describe e ilustra la indumentaria que distinguió a la mujer del Tawantinsuyo, en cada una de sus cuatro regiones: Antisuyo, Collasuyo, Contisuyo y Chinchaysuyo. La sierra norte formó parte de este último *suyo* o región. De acuerdo con las imágenes las mujeres cubrían su cuerpo con una tela rectangular, que lo envolvía por debajo de los hombros, su longitud alcanzaba los tobillos, y sujetaba en la parte superior con *tupus* o prendedores, una faja o *chumpi* la ceñía a la cintura. En los textos esta prenda es denominada *acxo* o *aksu*, sin embargo, en la región norte del imperio esta prenda era conocida como *anaku*¹⁴. Sobre los hombros se colocaban una *lliklla* o manta, asegurada por otro *tupu* a la altura del pecho. Cabe destacar que esta vestimenta no sólo distinguió a las mujeres de Chinchaysuyo, sino también a la élite femenina del Imperio incaico. Prendas similares han sido reportadas en otros sitios del imperio; además, las niñas y las figurinas femeninas que formaron parte de los rituales de sacrificio humano conocido como *capacocha*, el más importante del Imperio Inca, también evidencian que esta vestimenta era propia de las mujeres del imperio. Ante este contexto surge la interrogante de si los pobladores de San Ignacio de Loyola eran originarios de este pueblo y formaron parte del curacazgo de Huamachuco, o si se trata de *mitmas* traídos de otras comunidades bajo el dominio inca. La respuesta aún queda en el tintero, lo cierto es que se vistieron al estilo inca y aprendieron a tejer según las exigencias técnicas que estos tejidos requerían.

Continuando con el proceso histórico de esta región, la segunda intervención de orden social, político, económico y religioso

se produjo con la llegada de los españoles. Los pueblos que solían diferenciarse a través de su vestimenta se vieron obligados a adaptarse a las exigencias de los colonizadores, quienes buscaban implementar una identidad cultural uniforme entre los indígenas. Como resultado, muchas comunidades dejaron de usar su vestimenta tradicional, mientras otros incorporaron nuevos elementos o transformaron los existentes. Estos cambios quedaron registrados en las acuarelas de la obra Baltazar Martínez Compañón. El *anaku*, experimentó cambios en su forma y dimensiones. Se convirtió en una falda negra sujeta a la cintura por una faja, con un borde inferior de color llamativo. Además, debajo de esta prenda se comenzó a usar el fustán, cuyo borde inferior quedaba expuesto. El torso se cubría con una blusa o camisa blanca. Era así como vestían las mujeres del Obispado de Trujillo hacia fines del siglo XVIII, tal y como todavía un grupo minoritario de mujeres adultas de San Ignacio de Loyola continúan vistiéndolo¹⁵.

A continuación, describiremos algunos detalles observados en esta vestimenta tradicional o “vestir de *anaku*”, registrada por la autora hace dos décadas. El *anaku* es una falda elaborada con lana de oveja, teñida de negro y se encuentra totalmente plisada. Su borde inferior o “pie de *anaku*” remata en un ribete tejido de color rojo, verde o azul, y en la parte superior lleva cosida una faja conocida como “cintura” y que sirve para sujetar la prenda al cuerpo. A continuación de esta faja, se envuelve otra más, llamada *sara* (palabra quechua que significa maíz). Debajo el *anaku*, las mujeres visten un fustán. El torso queda cubierto por una camisa de manga corta y sobre la espalda se coloca una manta pequeña o *lliklla*, sujeta con un prendedor o *tupu*. Los bordes cortos de esta prenda presentan un bordado hecho a máquina.

13 F. GUAMAN POMA DE AYALA, Nueva Crónica y Buen Gobierno (1615). DET KGL. BIBLIOTEK. <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/foreword.htm>. Consulta: 10/10/2024.

14 A. ROWE, “Inca weaving and costume”. Textile Museum Journal vol. 34-35 (1995-1996), pp. 5-53.

15 A. FERNÁNDEZ LÓPEZ, “El *anaku*, la *lliklla* y las fajas *sara* y *pata*...” ob. cit., pp. 149-157.

Además, utilizan una manta de mayores dimensiones llamada rebozo, de uso práctico y funcional, pues sirve para cargar a los bebés o transportar productos.

De todos estos elementos, la camisa y el fustán probablemente fueron incorporados durante la época colonial, como se ilustra en las acuarelas de Martínez Compañón. En la actualidad, ambas prendas son confeccionadas localmente por mujeres expertas en corte y confección, utilizando tela tocuyo. Las camisas se distinguen por encontrarse *marcadas*, con coloridos motivos florales, aves y figuras femeninas conocidas como *chinas*¹⁶. Por su parte, el fustán es plisado y termina en puntas, cada una bordada con un motivo en forma de estrella. Los colores varían y alternan de una punta a otra. Al vestirlo, dejan ver las puntas, lo que complementa los efectos decorativos de la vestimenta.

La faja *sara* es altamente simbólica. Según un documento dejado por el cronista Fray Martín de Murúa¹⁷, esta faja habría sido usada por la *coya*, esposa del Inca, durante la siembra ritual del maíz, de ahí el nombre de *sara*. Las investigaciones realizadas en la comunidad indican, además, que las niñas que vestían *anaku* llevaban una faja conocida como *pata* (palabra quechua que significa andén), la cual, al llegar a la pubertad, era reemplazada por la faja *sara*. Ambos accesorios comparten la misma técnica de elaboración, lo que sugiere que, originalmente, ambas habrían formado parte de la indumentaria femenina inca¹⁸.

Han pasado cinco siglos desde que la vestimenta tradicional de la mujer de San Ignacio de Loyola quedara establecida, a lo largo

de este tiempo ha sido testigo un proceso histórico que involucró un amplio momento de aislamiento y en las últimas décadas factores como la globalización y modernización hacen peligrar su permanencia como símbolo de identidad étnica.

Las festividades religiosas en San Ignacio de Loyola

Entre las festividades religiosas de mayor arraigo entre los pobladores de San Ignacio de Loyola se encuentran la Fiesta de las Cruces, celebrada del 1 al 2 mayo, y la festividad en honor a su patrón, San Ignacio de Loyola, que tiene lugar del 29 de julio al 1 de agosto. En ambas celebraciones participan diferentes bandas, conformadas por grupos de danzantes y loas, quienes se distinguen por sus vistosos trajes. Estos incorporan diversos elementos, pero siempre incluyen telas bordadas como parte de su vestimenta festiva.

En ambas ocasiones se celebra el Día del Alva, con el que se dan inicio a las festividades. Antes del amanecer, la banda de Loas, conformada por hombres y mujeres que visten traje moderno, danzan al son del tambor y la quena, moviendo sus pañuelos bordados de arriba hacia abajo y viceversa.

Con los primeros rayos de luz, aparece la Banda de Canasteros, integrada únicamente por hombres. Se distinguen por llevar poncho, chalina, sombrero de paja y un gran pañuelo que mueven suavemente de izquierda a derecha. Al medio día, los canasteros cambian de traje por uno más vistoso, que incluye un gran tocado de plumas verdes, llevan camisa roja y un pañuelo “marcado” sobre los hombros, el cual lo sujetan a la altura del pecho. Además, de ambos bolsillos del pantalón cuelgan otros pañuelos, también “marcados”.

Por la tarde hace su aparición la Banda de Traje. Primero se apersonan las jóvenes, formando dos filas; ellas visten traje

16 En San Ignacio de Loyola, así como en otros pueblos de la sierra y de la costa se llama *chinas* a las niñas o jóvenes.

17 M. DE MURÚA, Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Perú. Constantino Bayle (ed.) Madrid. 1946 [1590].

18 A. FERNÁNDEZ LÓPEZ, “El *anaku*, la *lliklla* y las fajas *sara* y *pata*...” ob. cit., pp. 149-157.



Figura 1. Jóvenes integrantes de la Banda de Traje. Festividad de San Ignacio de Loyola, Otuzco. Fotografía Arabel Fernández López. 2005.

moderno y llevan en la cabeza un tocado de flores. Sobre los hombros extienden un pañuelo, resaltando sus coloridos bordados. Con la mano derecha agitan suavemente un pañuelo más pequeño (Figura 1). Luego, aparecen los jóvenes, quienes también visten traje moderno, pero lucen su distintivo *chullo* multicolor. Bailan con las jóvenes sosteniendo el pañuelo bordado, doblado por la mitad y sujetándolo de las puntas.

Más tarde, montados en burros, entre tres a cuatro jóvenes se presentan frente a la iglesia. Se trata de la Banda de Loas, quienes, en un lenguaje muy particular, alaban a los mayordomos, agradeciendo su esfuerzo por celebrar la fiesta. Como parte de su vestimenta, llevan un gran pañuelo sobre los hombros, sujeto a la altura del pecho con un nudo.

Otra banda importante en los rituales de la fiesta del Patrón San Ignacio es la que se

conoce como “El Ganado del Patrón”. En ella participan niñas vestidas de *anaku*, conocidas como las “borreguitas”. Llevan la *lliklla* doblada debajo del brazo izquierdo y, en su reemplazo, portan un accesorio circular “marcado” llamado “capelo”.

Cuando las bandas corresponden a danzas, siempre van acompañadas por músicos que tocan el tambor y la quena, una práctica establecida desde la colonia y con probables orígenes prehispánicos. Las acuarelas de Baltazar Martínez Compañón muestran distintos bailes de la región, usualmente amenizados por un queñista y tamborillero. Además, se observa que los bailarines marcaban el ritmo con un pañuelo en mano. No se puede afirmar si estos pañuelos eran bordados o no, pero sí que ya eran un elemento importante en los bailes, manteniéndose en uso hasta la actualidad.

Bordando identidad una actividad femenina

En párrafos anteriores destacamos lo altamente distintiva que sigue siendo la vestimenta tradicional de las mujeres de San Ignacio de Loyola. Sin embargo, ¿qué está ocurriendo con la vestimenta de los varones? Esta ha sufrido cambios radicales, al punto que ya no se pueden identificar en ella elementos prehispánicos ni coloniales, excepto por el poncho, única prenda tejida en telar de cintura. No obstante, este viene siendo reemplazado por las casacas. A pesar de este contexto desalentador en términos de pérdida de identidad, un accesorio que los hombres llevan con orgullo es el *chullo* de colores brillantes, cuyos motivos incluyen aves, flores y mariposas, además incorporan motivos geométricos. Este accesorio es tejido a crochet por sus esposas o hijas, quienes reproducen en él los diseños de los pañuelos “marcados” (Figura 2). El *chullo* de San Ignacio es único en esta región y es considerado, tanto por hombres como por mujeres un accesorio altamente distintivo. Tal es su importancia que la entrada del pueblo muestra un arco que reproduce su forma, colores y diseños, consolidándolo como un ícono representativo de la comunidad.

Son las mujeres quienes se dedican exclusivamente a esta práctica del tejido a crochet. Se les suele ver con un pañuelo “marcado” del cual copian los motivos para los *chullos*. Pero ¿de dónde obtienen o copian estos motivos? Es probable que el arte del “marcado” se haya incorporado al quehacer textil durante la década de 1960, cuando se popularizaron los cuadernos con motivos bordados, utilizados en la enseñanza del curso de artes manuales en las instituciones educativas¹⁹. Estos cuadernos, conocidos también



Figura 2. Tejedora reproduciendo los motivos del pañuelo “marcado” al *chullo*. Fotografía Arabel Fernández López. 2010.

como “dechados”, fueron diseñados específicamente para el bordado en punto cruz. Por ello, los diseños se reproducen sobre una superficie cuadriculada, en la que cada cuadrícula representa una puntada en cruz.

La tela utilizada para el “marcado”, es conocida como tocuyo, comparte una estructura similar a la cuadrícula de los cuadernos de bordado, conocidos antiguamente como “dichados o dechados”, lo que permite copiar no solo los motivos, sino también la combinación y alternancia de los colores. Los hilos empleados son sintéticos y se adquirieron en las tiendas de la localidad. Destacan por su finura y colores vibrantes, que evocan las flores silvestres que brotan al final de la estación de lluvias, cubriendo los caminos y campos por donde transitan las mujeres. Estos mismos hilos se utilizan para la elaboración de los *chullos*. Aunque los pañuelos no tienen una medida estándar, es posible distinguir entre tamaños grandes, medianos y pequeños. Cabe mencionar que independientemente del

19 L. CASTRO DE TRELLES, Los tejedores de Santiago de Chuco y Huamachuco, de Cumbicos a mitayos, obreros y mineros. 2012.



Figura 3. Familia de tejedoras y “marcadoras” de San Ignacio de Loyola, señoras Santos Eudelia Santos Saona, Isabel Santos Saona e Isabel Reyes Saona. Fotografía Arabel Fernández López. 2010.

tamaño de la tela las marcadoras de San Ignacio de Loyola no emplean ningún tipo de bastidor para tensar el textil.

Durante mi estadía en San Ignacio de Loyola, tuve la oportunidad de conocer a una familia de tejedoras: madre e hijas se dedican a tejer en distintas técnicas. Seguramente, al igual que ellas, habría más familias cuyas integrantes se encontraban unidas, no solo por lazos familiares, sino también por la tecnología textil. El tiempo dedicado a “marcar” en familia era motivo para conversar e intercambiar conocimientos. Durante esta visita, lo que más me impresionó fue cuando me mostraron sus pañuelos “marcados”, verdaderos proyectos de vida, pues los “marcan” poco a poco en un proceso que puede tomarles varios años (Figura 3). Copian los diseños de los catálogos de punto cruz o los reproducen a partir de otros pañuelos. El

“marcado” se considera concluido cuando toda la superficie está cubierta de abigarrados y coloridos diseños.

Reflexiones finales

El “marcado” es una técnica decorativa que las tejedoras de San Ignacio de Loyola adoptaron en algún momento de su historia. Antes de su introducción, ellas ya poseían una gran experiencia en la producción de textiles elaborados en telar de cintura. Esta herencia milenaria les permitió desarrollar diversas habilidades tecnológicas y técnicas, además de sumergirlas en un universo creativo.

Aprender a “marcar” representó para ellas una gran oportunidad para crear nuevos artículos para su vestimenta o decorar aquellas telas que antes lucían de manera austera,

añadiendo color y vitalidad, y al mismo tiempo, fortaleciendo su identidad.

Aunque las prendas “marcadas” son estrictamente femeninas y aparecen de manera sobria en sus camisas, fustanes y el atuendo ceremonial que llevan “las borreguitas”, cuando los motivos “marcados” se trasladan a los *chullos* de los varones, estos accesorios destacan su decoración colorida y recargada de múltiples motivos.

Los pañuelos “marcados”, aunque no forman parte de su indumentaria diaria, están presentes en sus festividades religiosas. No hay danzantes ni oradores, que no los incorporen en su vestimenta ceremonial. De este modo, estos accesorios pasan a formar parte

de un contexto altamente simbólico, al mismo tiempo que refuerza la identidad de la comunidad a través de sus celebraciones religiosas.

Agradecimientos

En principio deseo expresar mi agradecimiento a la Sra. Becky Chambers, quien, de manera desinteresada, brindó su apoyo económico para la ejecución del proyecto de investigación etnográfica en la comunidad de San Ignacio de Loyola. Asimismo, al Dr. Santiago Uceda Castillo (†) por las facilidades otorgadas para la realización de este proyecto.

Dechados mexicanos y políticas sobre la identidad: bordados realizados por mujeres y su relación con los estudios y exhibición de arte

Mexican Samplers and Identity Politics: Embroideries Made by Women and Their Relationship with Art Studies and Exhibitions

ALEJANDRA MAYELA FLORES ENRÍQUEZ

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

Este artículo analiza de la marginación de obras textiles realizadas por mujeres dentro de los estudios de arte en México, con enfoque en los dechados. El análisis privilegia el caso de inscripciones bordadas en dechados en relación con un reconocimiento de las políticas que construyen sentidos en torno a objetos e identidades, con el objetivo de visibilizar aspectos históricamente ignorados en relación con tales obras, entendidas en esta ocasión como artefactos creativos y de dimensión epistémica.

PALABRAS CLAVE

Dechados mexicanos; Estudios Críticos de Género; Mujeres bordadoras; Palabras bordadas; Políticas identitarias.

ABSTRACT

This article analyzes the marginalization of textile works made by women within art studies in Mexico, focusing on samplers (dechados). The analysis prioritizes the case of embroidered inscriptions on samplers in relation to acknowledging the politics that construct meanings around objects and identities, with the aim of making historically ignored aspects visible. These works are considered in this article as creative artifacts with an epistemic dimension.

KEYWORDS

Critical Gender Studies; Embroidered words; Identity politics; Mexican Samplers; Women embroiderers.

Consideraciones sobre los estudios de bordados realizados por mujeres en México

Los textiles han mantenido una larga relación con los estudios de arte, a pesar de ello, no se cuentan entre los protagonistas de la investigación en dicha materia, aun ante su relevancia para la creación y la representación, y ante su papel como vehículo, medio y materia

de intercambios culturales y artísticos¹. Sin duda, esta situación también retrata el caso del papel de los textiles dentro de los estudios distintivos de la academia mexicana de historia del arte, consolidada hace 90 años a raíz de la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, ámbito de interés para esta investigación².

Lo anterior responde a diversas lógicas, entre ellas, al enfoque que el ámbito académico ha tenido en el desarrollo de narrativas fundacionales sobre el hacer artístico, articuladas desde lógicas dominantes, herederas del concepto moderno de arte. Resultado de ello, las imágenes y la visualidad han ocupado posiciones privilegiadas dentro de los recursos metodológicos de investigación sobre el sistema de creación artística, aspecto que se ha reforzado ante su tradicional papel en tanto recurso ideal para representar los valores hegemónicos e identidades protagonistas

del orden social. En contraste, el papel de los textiles ha sido tácito ya que, si bien nunca se ha descartado la relevancia y pertinencia de su estudio, ni para el quehacer disciplinar de la Historia del Arte, su complejidad teórica y sus demandas metodológicas muchas veces han sido soslayadas o atendidas desde los recursos formulados en principio para la investigación de imágenes, no de textiles³. Estos pormenores resultan contrastantes con el hecho de que los textiles participaron activa y protagónicamente de la inauguración de valores y lógicas distintivas de la modernidad en el territorio americano y, consecuentemente, de la conformación de la idea de arte en un sentido moderno que, de acuerdo con los criterios fundacionales de la historiografía del arte mexicano, ésta estuvo fuertemente influida por el modelo vasariano de artista-obra, dedicado a privilegiar el ámbito de la representación⁴.

Dentro del ámbito de los textiles, los bordados se cuentan entre las temáticas más estudiadas por su cercanía con las lógicas tradicionales de la creación artística, particularmente en atención a su uso en la representación de imágenes. La historiografía nacional le ha dedicado su atención a la lógica gremial del trabajo de los bordadores novohispanos cuyas ordenanzas se publicaron en 1546. Sobre tales artífices y su labor, también se ha buscado recuperar los nombres de los bordadores, noticias sobre sus talleres, exámenes y sobre las obras que realizaron, a la manera de las primeras publicaciones de historia del arte, como por ejemplo las que Manuel Toussaint dedicó al estudio

1 En términos de publicaciones, las referencias a obras textiles pueden verificarse desde periodo del Renacimiento. En dicho marco se encuentran presentes en obras como *El libro del arte*, escrito por Cennino Cennini entre el siglo XIV y XV donde se refiere la relación entre bordado y dibujo. También Giorgio Vasari, a través de su libro *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, se refirió a los trabajos textiles, particularmente al bordado y al tejido de tapices a manera de las técnicas mediante las que se representó la obra de sus biografiados. Véase: C. CENNINI, *El libro del arte*. Madrid, 2002 y G. VASARI, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Ciudad de México, 1996.

2 En este sentido, considérese que Manuel Romero de Terreros, entre su panorama de intereses, también dedicó su investigación a diversas técnicas, materiales y objetos que analizó en su libro *Las artes industriales de la Nueva España*. Este título fue publicado por primera vez en 1923. Destaco esta obra en concreto por tratarse de un proyecto de interés e integrado al enfoque de la primera etapa de trabajo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Véase: E. VARGASLUGO, "Las artes industriales de la Nueva España, en la obra de Manuel Romero de Terreros". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n° 38 (1969), pp. 83-90, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1969.38>.

3 R. PARKER y G. POLLOCK, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres y Nueva York, 2013, p. 70.

4 B. E. MUNDY y A. M. HYMAN, "Out of The Shadow of Vasari: Towards A New Model of The 'Artist' in Colonial Latin America". *Colonial Latin American Review* 24 n° 3 (2015), pp. 283-317, <https://doi.org/10.1080/10609164.2015.1086594>.

de los pintores novohispanos⁵. Ejemplo de lo anterior es el proyecto *Bordados y Bordadores* en donde se integró una nómina de dichos artífices⁶. Así, la investigación histórica de obras realizadas por mujeres presenta notables ausencias y desafíos, en gran parte debido a que muchas de sus lógicas de creación son distantes de las que han caracterizado el concepto moderno de arte y de su estudio.

Como resultado de lo anterior, los bordados realizados por mujeres durante la época novohispana y durante el siglo XIX (y no únicamente en esos contextos) se han pensado como periféricos al ámbito de la creación artística por no inscribirse en las lógicas tradicionales del hacer artístico como aquellas que ya se han mencionado. En su lugar, sus obras más bien han sido analizadas en relación con el ámbito de los trabajos domésticos, bajo la lógica de que se trató de piezas que evidenciaron el ejercicio de prácticas de cuidado y sostenimiento de la vida. También se han analizado en términos de los valores de sus practicantes, los cuales han sido entendidos desde el marco moral de la tradición católica. Más bien han sido estudiados bajo el supuesto de que se trata de señales que evidencian identidades femeninas, subordinadas a la jerarquía masculina, aún y cuando en ocasiones la evidencia documental llama la atención sobre la agencia y protagonismo de ciertas bordadoras⁷. Muestra de

ello es que en el libro *Bordados y bordadores*, el trabajo dedicado a las mujeres se titula “Los bordados de las señoras mexicanas”, lo cual enfatiza la premisa doméstica con la que se aborda el tema⁸.

Así, mientras que el supuesto que ha guiado la investigación sobre el trabajo de bordado a manos de hombres ha sido que se trató de casos excepcionales y correspondientes a un ejercicio artístico, aquel que ha dominado la investigación de la práctica de mujeres más bien ha asumido que sus obras resultaron comunes pues se tiene como presupuestos que todas se dedicaron a este tipo de ejercicios. Trasciende la consideración de que éstos formaron parte de su vida cotidiana y doméstica, por lo que sobre los bordados hechos por mujeres durante los periodos referidos, no se ha tendido a subrayar sus dimensiones estéticas ni a concederle mérito creativo. Lo anterior no sólo supone que en todo ello trascienden los valores que normaron la creación de bordados en el pasado, sino que éstos se validan, perpetúan y reproducen a través de la investigación contemporánea sobre estas materias ante la ausencia de reconocimiento y problematización del régimen político que administró sus sentidos y moldeó sus efectos en relación con las diversas identidades que se dedicaron a su ejercicio⁹. Por lo tanto, es deseable que para ahondar en la complejidad en la investigación sobre prácticas históricas de bordado, éste no sea considerado como un rol de género, ni tampoco como una práctica

5 M. TOUSSAINT, *Arte colonial en México*, 5a ed. Ciudad de México, 1990.

6 V. ARMELLA DE ASPE y G. TOVAR DE TERESA, *Bordados y Bordadores*. México, 1992, pp. 155-178.

7 Por ejemplo, en el artículo “Bordadores españoles y bordadoras indias” se recoge la noticia del trabajo que Bárbara Quijano realizó como bordadora de un terno para la Catedral de Puebla y, sin embargo, en las conclusiones no se reconoce a la misma como autora de tal proyecto, sino que la subordina su trabajo y jerarquía al protagonismo del bordador español Manuel de Mena. Véase: J. PÉREZ MORERA, “Bordadores españoles y bordadoras indias: el terno rico de la Catedral de Puebla de los Ángeles, una obra cumbre del bordado novohispano”. *Dieciocho* n° 7 (primavera de 2021),

pp. 175–198, <https://dieciocho.uvcreate.virginia.edu/ANEJO%207/11.P%C3%A9rez.pdf>. Adicionalmente, para una revisión crítica más amplia en esta línea, revítese A. M. FLORES ENRÍQUEZ, *Bordados hechos por mujeres. Historia, arte y disputa en México durante el siglo XIX* (Tesis doctoral) Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, 2023, pp. 29-39.

8 V. ARMELLA DE ASPE y G. TOVAR DE TERESA, *Bordados y Bordadores...* ob. cit., p. 51.

9 J. W. Scott, *Género e Historia*. Ciudad de México, 2008, pp. 37-38.

artística sin que antes se problematiken las lógicas que han respaldado uno u otro sentido. Por ello, idealmente, el bordado debería presuponerse como un recurso de materialización de un marco teórico de dominación con efectos distintos y distintivos para mujeres y hombres.

Recientemente, gracias a los aportes de los estudios de mujeres, de la vida cotidiana y, particularmente, del desarrollo de marcos teórico-metodológico feministas que comenzaron a permear los estudios de arte en México desde inicios del siglo XXI, así como debido al desarrollo de discusiones amplias, de carácter interdisciplinar y transnacional, se ha iniciado una revisión crítica en torno a los pormenores referidos. Sin embargo, persiste un imaginario que resume la comprensión unitaria de la experiencia de las mujeres, evidenciado en el uso del término “mujer” (en singular) para homogeneizar la experiencia e identidades de quienes integraron los contextos históricos de referencia. Los efectos de todo ello han trascendido a la historiografía del arte en México y también han repercutido en un horizonte más amplio que incluye el sistema museístico, el coleccionismo, la preservación y gestión del patrimonio cultural, la catalogación y documentación artística, las prácticas de conservación y la articulación de narrativas identitarias nacionalistas¹⁰.

En el marco de lo anterior, el bordado emerge como síntoma de un programa político y analítico sobre la identidad a partir del que pueden observarse las relaciones entre proyectos sobre el género, la raza y la sexualidad, mismos que pueden entenderse en

consideración de las experiencias que engloban, además de los marcos culturales, políticos y de poder en los que se inscriben. Por ello, en este ensayo, los bordados a los que se hará referencia se consideran como resultado de la interacción entre pautas discursivas, materiales y afectivas que pautaron experiencias, expectativas y modelos morales, con efectos en la vida y en la materialización de las identidades de quienes se empeñaron en la creación de este tipo de obras¹¹. Esto implica que este trabajo reconoce que la experiencia del bordado puede comprenderse en los términos de una política identitaria, la cual, de acuerdo con Patricia Hill Collins, reclama la autoridad de la experiencia y la epistemología del punto de vista. Además, defiende la integridad de los individuos y grupos al interpretar sus propias experiencias¹².

Así, en consideración de todo ello, en el siguiente apartado se revisará el caso de los dechados, como el realizado por María del Carmen Huerta (Figura 1), correspondiente al tipo de dechados realizados desde la década de 1780 y hasta 1890, en tanto artefactos cuyas características permiten conocer sus dimensiones artísticas, creativas y epistémicas. Estos pormenores activan la comprensión compleja las identidades de las mujeres que los crearon, así como repasar las circunstancias de su revisión en el contexto de las colecciones de museos que los resguardan y de los estudios de arte.

Bordado y lugar de los dechados

Los dechados integran un caso útil para la investigación sobre bordados realizados por

10 C. I. VALDÉS VEGA y A. M. FLORS ENRÍQUEZ, *Nuevas perspectivas, orientaciones y debates en la Historiografía: metodologías y teorías de los estudios de género*. Ciudad de México, 2025. También considérese: D. COMISARENCO MIRKIN (ed.), *Estudios de género y artes*. Ciudad de México, 2025, https://inba.gob.mx/multimedia/publicaciones/51/51-PDF-libro_estudios-generoyartes.pdf.

11 E. GEERTS, “A Critical Cartography of the Mattering(s) of Identity Politics: Intersectional and Interferential Explorations”, en K. K. KONTTURI et al. (eds.), *New Materialism and Intersectionality: Making Middles Matter*. Londres, 2025, pp. 180-201.

12 P. HILL COLLINS, *Intersectionality as Critical Social Theory*. Durham, 2019, p. 136.



Figura 1. MARÍA DEL CARMEN HUERTA. Dechado (1789). Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

mujeres debido a que, en relación con el contexto mexicano, sobreviven evidencias detalladas de su creación constante durante poco más de un siglo, periodo que abarca de 1780 a 1890. Adicionalmente, comprenden elementos que pormenorizan información acerca de los momentos, espacios e identidades que participaron de su elaboración. Además, sobrevive información documental que permite conocer sobre las circunstancias relativas a su supervivencia en distintas colecciones de alrededor del mundo. Ante ello, los considero como un tema de análisis que posibilita el desarrollo de reflexiones críticas sobre las propias obras y sus lógicas de creación. También permiten revisar las estrategias narrativas, de representación y exhibición que se les han dedicado, así como al bordado practicado por diversas mujeres en México, en el contexto del periodo virreinal y del siglo XIX¹³.

13 A. M. Flores Enríquez, "Panorama de Los Estudios Sobre Dechados En México". *Sztuka Ameryki Łacińskiej*

Estos ejemplares, junto con otros realizados en diversas latitudes, en términos generales pueden calificarse como lienzo con ejercicios y muestras de distintas técnicas textiles, con predominio de labores de bordado y, en ocasiones, con presencia de palabras y letras bordadas. En ellos se ven variantes técnicas que no sólo se limitan al bordado ya que, en las piezas realizadas al menos hasta la década de 1890, destacaron trabajos de calado, deshilado, ejercicios de vainicas, además de encaje de aguja y tejido, adicional a la práctica de distintas técnicas de costura, cuando no al bordado dedicado al marcaje de prendas, adorno o el ejercicio de creación

nº 5 (2015), pp. 127-53, <https://doi.org/10.15804/sal201505>. Adicionalmente, cabe mencionar que hasta el momento no se conoce ninguna evidencia sobre la existencia de dechados prehispánicos, realizados por culturas mesoamericanas. Valga tener en mente que la idea de dechado está relacionada con agendas epistémicas correspondientes a la modernidad occidental.

de imágenes y texturas a partir del trabajo de hilo y aguja sobre un lienzo.

Para el caso mexicano, con base en la investigación que sustenta el presente ensayo y a partir de la revisión de ya varias centenas de obras, hasta la fecha de esta publicación, el dechado más antiguo que se conoce detalla que fue realizado en 1783 y fue realizado por Mariana de Anderyca. Esta obra pertenece a la colección del Museo de Bellas Artes de Boston.¹⁴ Cabe señalar que se conocen, con certeza, tan sólo cinco obras realizadas durante el siglo XVIII y que en su mayoría se resguardan en colecciones ubicadas en Estados Unidos, como resultado de las lógicas del coleccionismo de este tipo de textiles, según ocurrió durante las décadas que siguieron a la Revolución Mexicana. Esto es particularmente relevante ya que, como se advina en estos datos, existen pocas obras que puedan afirmarse como propias del periodo virreinal y, adicionalmente, éstas se realizaron en la última etapa del mismo.

Los pormenores anotados suponen que la elaboración de dechados en relación con el contexto de la historia mexicana pone en evidencia una agenda ilustrada cuya práctica fue impulsada por la sistematización e institucionalización de los proyectos educativos orientados a mujeres. Ello explica que la gran mayoría de los dechados antiguos mexicanos se realizaron posterior a 1821, muchos de ellos en el contexto de la educación que varias niñas recibieron en sus hogares, en amigas, en enseñanzas, en colegios de niñas, entre otros espacios. Valga anotar que esto debe considerarse como una hipótesis sujeta a la posibilidad de encontrar obras mexicanas de mayor antigüedad¹⁵.

14 <https://collections.mfa.org/objects/46790> (consultado el 28 de marzo de 2025).

15 Si bien los dechados mexicano más antiguo que se conoce se realizó en 1783, según lo indica la inscripción que luce, el término dechado fue de presencia común al menos desde mediados del siglo XVII. Dicho término formó parte de publicaciones de talante

Entre los pormenores que permiten distinguir a los dechados, específicamente a aquellos elaborados entre 1780 y hasta la década de 1890, se enfatiza el trabajo de seda sobre lino, la elaboración de dobladillo de repulgo, así como la presencia de puntadas de lomillo, pespunte, punto de satén y trabajos de calado, principalmente. Sobre quienes obraron estas piezas, se conserva el dato de niñas de entre 4 y 10 años. Hasta la fecha no he encontrado evidencia que relacione a más de un dechado con la autoría de una misma persona a pesar de que su complejidad sugiere la posibilidad de que cada niña hiciera más de un dechado en su vida, comenzando por obras más esquemáticas hasta llegar a dechados más bien cercanos a la elaboración de imágenes en punto de satén, o bien, en las que se recogieron diversos repertorios y muestrarios de puntadas o de modelos de dibujos y letras.

A lo anterior se suman repertorios ornamentales, motivos, tendencias en la composición y en la selección de colores, así como variantes técnicas que, al establecer correlaciones en relación con fechas de elaboración específicas, informan sobre detalles estilísticos que revelan datos relativos al acceso a materiales suntuosos que tuvieron sus creadoras, y sobre modelos formales que evidencian intercambios transoceánicos que pueden verificarse en los dechados. También revelan intercambios culturales traducidos a motivos de diversas tradiciones, como corresponde a la influencia de repertorios italianos, franceses, ingleses,

místico y exegético y se usó en un sentido metafórico para referir las virtudes de la virgen María y de Cristo, así como de otros santos y santas, quienes fueron enunciados como dechados de virtud. Adicionalmente cabe señalar que, a la fecha de la escritura de este artículo, no se han localizado referencias a dechados en testamentos ni inventarios de bienes novohispanos, como sí ha ocurrido en casos relativos a otras latitudes. Véase: A. ÁGREDA PINO, *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*. Santander, 2022, pp. 258-289.

alemanes, españoles y marroquíes en los dechados mexicanos, así como la presencia de recursos de representación distintivos de imaginarios diversos relativos a prácticas textiles cultivadas localmente y que coinciden con tendencias de la ornamentación de otros textiles diferentes a los dechados, ya sea tejidos o bordados, y de otros bienes muebles.

Inscripciones textuales

Comúnmente los dechados presentan anotaciones bordadas. En varios casos y, ante las lógicas de las dinámicas escolares y de enseñanza del bordado que enmarcó su elaboración, varios de ellos lucen el nombre de su creadora. Adicionalmente, algunos detallan pormenores sobre sus edades, la fecha de creación del dechado, el nombre de la escuela y/o de la maestra, dedicatorias amistosas o amorosas, así como alguna referencia al espacio o población en donde se realizó la obra. Este tipo de inscripciones textuales también se acompañaron de la presencia de frases en tendencia en distintos periodos que, en conjunto con el resto de los elementos que integran el montaje o curaduría que supone cada dechado, permiten comprender sobre las pautas discursivas, materiales y afectivas que respaldaron la creación de cada obra.

Brevemente señalaré algunas de las tendencias que revelan las inscripciones textuales más comunes en los dechados por ser fundamentales para el estudio sistemático y catalogación de este tipo de piezas y por haber dado pauta a la creación de las cartografías y genealogías que fundamentan este estudio¹⁶. Las palabras bordadas, junto con

otros elementos distintivos, han permitido comprender las lógicas y dinámicas del sistema que articuló la creación de dechados en el contexto de México. Ante ello, este análisis se realizará en atención al concepto de “estrategias enunciativas”, el cual fue perfilado por Stuart Hall, sociólogo, integrante de la escuela británica de Estudios Culturales. Hall, propuso pensar que las identidades, su existencia y evidencia, dependen de la representación. Adelantó que “[...] las identidades se construyen en la representación, dentro del discurso y no fuera de él, mediante estrategias enunciativas específicas, también como producto de la marcación de la diferencia y de la exclusión”¹⁷.

Ante ello, las palabras bordadas resultan en un recurso crítico para la problematización de un proyecto identitario en cuyo marco pueden observarse las estrategias de negociación a las que recurrieron las bordadoras y de las que resultó su autorrepresentación, así como la apropiación de la práctica de bordado. Tales palabras les permitieron nombrarse de manera explícita en tanto autoras de obras complejas, con programas estéticos distintos de los característicos de otros géneros de representación, haciendo gala de una epistemología textil y del dominio de las lógicas que la distinguen.

dichos instrumentos pueden consultarse en el proyecto de difusión titulado *Bordados y dechados*, el cual se encuentra disponible para la consulta a través de redes sociales: Véase: https://www.instagram.com/bordados_y_dechados_mx/?hl=es (consultado el 28 de marzo de 2025). Por otro lado, cabe aclarar que no consideraré dentro de este grupo el bordado de abecedarios que, si bien puede ser sujeto de análisis detallados, las demandas de su interpretación exceden los límites del presente ensayo.

16 El proyecto de investigación en dechados del que se desprende este análisis inició en el 2012. Desde entonces he desarrollado distintas bases de datos con lógicas cartográficas y genealógicas que, desde entonces, han servido para ahondar en el estudio de este tipo de piezas. Algunos de los resultados de

17 S. HALL, “¿Quién necesita ‘identidad’?”, en *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, 2003, p. 18.

Tipos de inscripciones textuales

1. Nombres e identidades

Los textos autorreferenciales fueron los más comunes en los dechados. Estos deben comprenderse, no sólo como los nombres de las autoras, sino como las fórmulas a través de las que prefirieron ser nombradas y reconocidas, lo cual implica que los nombres a veces se escribieron en diminutivos, con abreviaturas, seudónimos, en compañía de uno o varios apellidos, en relación con términos de tratamiento de respeto, así como con variantes ortográficas en relación con las normas de escritura de los nombres. Algunos pormenores de la escritura de los nombres incluso sugieren que varios fueron escritos atendiendo las pronunciaciones coloquiales de los mismos. Lo anterior implica que los errores en la escritura también son gesto y reflejo de las condiciones que enmarcaron su acontecimiento, así como de las lógicas diversas e incluso precarias en relación con el acceso y circunstancias de alfabetización de las mujeres, mismas que pautaron las formulaciones de este tipo de inscripciones.

Fue de presencia común el término “Doña”, el cual dominó las estrategias de autorreferencia de los dechados realizados hasta mediados del siglo XIX, resumiendo en ello el capital social con el que contaron quienes entonces pudieron dedicarse a la elaboración de estas piezas suntuosas debido a sus demandas materiales y temporales. Varias bordadoras también anotaron su edad a la fecha de conclusión de su obra, los pocos casos que registran este dato informan que quienes los elaboraron tenían un rango de edad que iba de los 4 a los 10 años.

En el Museo de Historia Mexicana de Monterrey se resguarda un caso atípico, realizado hacia 1830. En dicha obra además de que su autora no bordó su nombre, sino que lo inscribió en el contorno de la pieza a través de la técnica del calado, acompañó su

nombre por los términos “señora” y “doña”: “ESTE DECHADO ES DE MANO DE LA SEÑORA DO/ÑA MARYA DEL PYLAR MARYN CALVO/ DUARES FORNYER”. El término “señora” no es común dentro de los dechados, quizás porque generalmente fue usado para referirse a mujeres casadas lo que parece que no forzosamente fue una situación común debido a que sus ejecutantes fueron niñas que los realizaron en contextos de enseñanza y aprendizaje.

2. La mano y su protagonismo en el bordado

Entre los ejes más constantes y de largo aliento, referente a las estrategias enunciativas presentes en dechados, se cuenta la referencia a la mano de quien elaboró el dechado. Por ejemplo, María Josefa Leonarda, quien terminó su dechado en 1815, así como muchas bordadoras más, refirió a su mano como condición de origen y de creación de su obra a través de la característica frase: “de la mano de”. En su bordado se puede leer: “ESTE DECHADO ES DE LA MANO / DE DOÑA MARIA JOSEFA ARILA/GA Y CUEVAS LO ACAVO EL AÑO / 1815 DE EDAD DE 6 AÑOS 3 MESES”¹⁸.

La mano como instrumento, mencionada en vez de la aguja, recuerda ejes sobre la creación de estas piezas que implicaban el conocimiento y dominio de gestos y movimientos manuales específicos que debían evidenciar la educación de la mano como parte referente a todo el cuerpo y, por tanto, como evidencia de la educación de la persona. Mediante la referencia a la mano, se convoca al sistema de los gestos manuales y corporales que sus autoras tuvieron que dominar como parte de su formación como bordadoras. Pensando en la posibilidad de la materialización textil de las identidades, podría decirse que, mediante la referencia corporal a sus autoras

18 <https://www.artic.edu/artworks/30867/sampler> (consultado el 28 de marzo de 2025).



Figura 2. DOÑA MARÍA DOLORES PALMA Y MONTERO. Dechado (1826). Colección particular.

a través de la mención de la mano, en estas piezas se materializó la política identitaria y encarnada de sus creadoras¹⁹.

3. Técnicas, procesos y escuelas

Los pormenores de su hacer también se enfatizaron a través de referencias a las particularidades de las técnicas y a los procesos a los que recurrieron algunas bordadoras. Por ejemplo, en 1841, María Trinidad anotó en su inscripción que comenzó a trabajar su

dechado en punto de lomillo: “[E]N EL MES DE MALLO EL DIA ONSE DEL AÑO DE / MIL OCHOSIENTOS CUARENTA I UNO CO/MENSO MARIA TRINIDAD BARAJAS EN LOMILLO ACABO DE ACERLO EL DIA ULTIMO / DE JULIO”.

El lomillo solía ser el primer paso de los trabajos de bordado, seguido por punto atrás, punto plano, calados en sedas, deshilados y vainicas. Tener esto en mente, con atención al énfasis que María Trinidad hizo en el inicio de su trabajo, recuerda que, como práctica común, y con base en los manuales de bordado de la época, detectar el punto de lomillo significa encontrar el lugar o zona en donde se empezó a bordar un dechado. Esto revela pormenores sobre la sistematización

19 T. PÉREZ-BUSTOS et al., “Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles”. *Tabula rasa* n° 32 (1 de octubre de 2019), pp. 249-70, <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>.

de prácticas y conocimientos que supusieron estas obras, lo cual se refirió a un trabajo guiado por otras bordadoras experimentadas, ya fuera maestras, educadoras, madres, amigas y demás bordadoras, muchas de ellas aludidas en las inscripciones que inclusive mencionaron escuelas en concreto o que implicaron el trabajo en el marco de un recinto o sala dedicada a este tipo de ejercicios, como es el caso del dechado realizado alrededor de 1830, resguardado en el museo Historic New England, en el cual, aunque con desgaste en los hilos, se lee lo siguiente: “ESTE DECHADO ES PARA USO DE LAS NIÑAS NO LO SAQUEN”²⁰.

Por ejemplo, en 1826, María Dolores Palma aclaró que hizo su dechado en la calle de las Capuchinas de la Ciudad de México. Señaló que lo hizo bajo la dirección de doña Josefa Garibai: “DE MANO DE DOÑA MARIA DOLORES PALMA Y MONTERO / MEJICO Y / ENERO 2° DE 1826 EN LA AMIGA DE LA CALLE DE LAS CA-/PUCHINAS BAJO LA DIRECCION D. DOÑA JOSEFA/GARIBAI” (Figura 2). Este tipo de frases enfatizan vínculos de aprendizaje y recuerdan que este tipo de piezas se crearon, como es bien sabido, en el contexto de prácticas textiles colectivas y de enseñanza grupal o mutua, pormenores que resumieron dimensiones afectivas que no sólo se registraron, sino que se materializaron en los propios dechados, lo que requiere considerar esos aspectos como parte de sus marcos estéticos.

El dechado realizado en 1831 por María de Jesús Gambazo es ejemplo de lo anterior pues en él, aunque mediante el trazo en tinta y no mediante hilo y aguja, pervive la memoria de una relación de enseñanza-aprendizaje, así como la memoria de una maestra fallecida antes de concluir el bordado: “Ma.

De Jesús Gambazo hizo est dirigida [sic.] primeramente por Da Nicolaza Rivera que en paz goce y concluido por Da Guadalupe del Corral en el año / de 1831”²¹.

4. Relaciones amistosas y de cariño

Otro eje corresponde a las inscripciones de cariño: dedicatorias amorosas, a familiares o a amistades a quienes incluso se les mencionó en el dechado. Por ejemplo, en 1861, María de Jesús Escárcega, dedicó su dechado a sus “amados padres”²². En este caso, la dedicatoria bordada se sobrepuso a un trazo en grafito en el que se detallaban los nombres de su maestra, padre y madre. Me aventuro a adivinar que el trazo original no se bordó debido a un error de cálculo de espacio.

En esta línea destaco el caso de los dechados cuyas marcas de autoría, más bien se corresponden con la idea de marca de propiedad, en tanto que presentan un reclamo de la pertenencia de la obra, subrayando su uso e incluso vínculo afectivo entre la bordadora quien también es dueña del dechado mismo. Por ejemplo, esta pieza fue firmada por Guadalupe de Alba en Aguascalientes en 1862. Entre las frases que presenta, destaca una en la que se lee: “Si el dechado se perdiere / como suele suceder / suplicó al que se lo hallare / me lo sepa devolver [sic.] / y si no sabe mi nombre / ai se los boy a poner [sic.]”.

Finalmente, destaco la tendencia de incluir frases amorosas en el dechado las cuales seguramente fueron tomadas de impresos pues son comunes en obras realizadas en distintos lugares del actual

20 <https://www.historicnewengland.org/explore/collections-access/gusn/180830/> (consultado el 28 de marzo de 2025).

21 <https://collections.mfa.org/objects/122213> (consultado el 28 de marzo de 2025).

22 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/320605?sortBy=Relevance&ao=on≈ft=embroidery&offset=1300&rpp=20&p;pos=1309> (consultado el 28 de marzo de 2025).

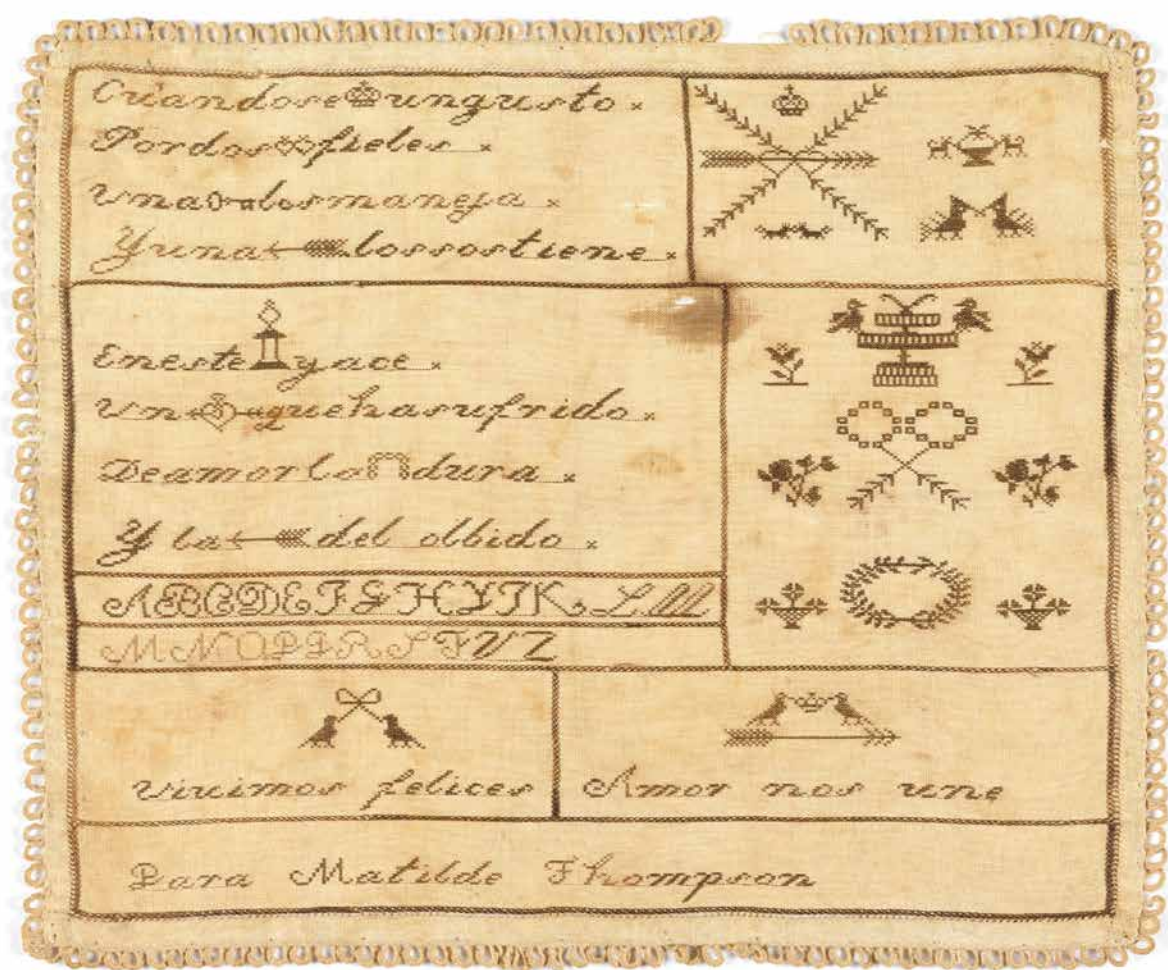


Figura 3. Autoría desconocida. Dechado (ca. 1850) Cooper Hewitt Museum, Nueva York.

territorio mexicano. Estas frases de talante romántico comenzaron a figurar en los proyectos textiles hacia mediados del siglo XIX y, en ocasiones, parecen sugerir al dechado como partícipe de lógicas de cortejo o como prenda de afecto. En línea de lo anterior destacan formulaciones que fueron inscritas de manera ideográfica en diversos dechados y muchas de las cuales fueron compiladas en un dechado llamativamente dedicado a una mujer llamada Matilde Thompson hacia 1850: “Cuando se [corona] un gusto / Por dos [corazones] fieles / Una [llave] los maneja / Y una [flecha] los sostiene”, “En este [sepulcro] yace / Un [corazón] que ha sufrido / De amor la [cadena] dura / y la [flecha] del olvido [sic.]”, “Vivimos felices”, “Amor nos une” (Figura 3).

Asombro crítico

Si bien, señalar y reconocer las inscripciones referidas puede resultar en una obviedad, hacerlo no parece ser una práctica común. Por ejemplo, en los catálogos de varios museos que resguardan dechados mexicanos, abundan los registros con omisiones o ausencias en relación con la autoría de las obras, aun y cuando sus creadoras hayan bordado sus nombres. Cabe señalar que esto ocurre como resultado de los efectos de las agendas de investigación de los museos en las que los dechados muchas veces no ocupan un lugar estelar o ante la falta de recursos materiales y humanos que ayuden a descifrar las notas que presentan. Esto caracteriza parte de los retos y necesidades que distinguen el quehacer de la investigación en

museos con colecciones de dechados mexicanos.

El dechado de María Micaela es un ejemplo de la falla en la lectura de los dechados en un sentido complejo y de la inadecuada interpretación de sus señas de identidad. Éste forma parte de la colección del museo Cooper Hewitt y, según se observa en el catálogo en línea de dicho instituto, a pesar de que su autora bordó su nombre, éste aún no ha sido debidamente registrado en reconocimiento de su autoría. Más bien, el catálogo simplemente recoge el dato de que su nombre forma parte de una inscripción de la obra²³. Otro caso similar es lo que ocurre con los dechados que fueron realizados por María Dolores Galindo, Margarita Rosas, Teófila Pérez y Concepción Espinosa pues sus piezas fueron exhibidas durante 2022 y 2023 en el contexto de la exposición *México Textil Norte*, en el Museo de Arte Popular de México. Tales obras se acompañaron de una cédula que las identificaba como el trabajo de “varios autores”. A estos ejemplos que deben comprenderse como representativos de la situación señalada, más no como casos aislados, se suma la exposición de textiles inaugurada el 28 de febrero de 2024 en el Museo Nacional de Antropología de México, el más visitado del país²⁴. A la fecha de la escritura de este ensayo, en dicha sala es escasa la presencia de cédulas con información detallada sobre las obras exhibidas, incluidos los dechados.

Tales problemáticas también tienen que ver con una disparidad entre las lógicas que norman las políticas de la escritura contemporánea, las cuales no forzosamente

pautaron la escritura de inscripciones presentes en los dechados. Estas últimas respondieron a un marco de la práctica de escritura dedicado a la enseñanza y ejercicio de niñas bordadoras, lo cual supuso la copia de patrones y no de textos extraídos de publicaciones literarias, así como el ejercicio de una escritura conmemorativa, de remembranza, dedicatoria o de marcaje de propiedad y no de tipo argumentativa. Esto supone que, en muchos sentidos, las lógicas afectivas y especulativas de la experiencia de la escritura textil que se observan en los dechados retan a realizar lecturas distintas considerando políticas distintas a aquellas que deben tenerse en cuenta cuando se leen escritos con otros objetivos, ya sea libros, cartas y demás. A esta experiencia de lectura se suma su materialidad que corresponde a su inscripción en hilos puestos en términos de las lógicas de la trama y urdimbre. Ello resulta en el acontecer de una inscripción realizada con trazos que atraviesan superficies. Esta inscripción es, sin duda, más definitiva e incisiva de lo que implican las inscripciones en papel o aquellas trazadas en una pintura por penetrar e integrarse al soporte de escritura, por ser una escritura material que, por lo tanto, inmortaliza la palabra y aquello a lo que ésta se refiere. Esta escritura, así como ya se ha hecho notar en otras investigaciones, no sólo inmortaliza su mensaje sino también, la existencia de sus bordadoras y la articulación de sus identidades, junto con sus anhelos, afectos y en lucimiento de que formaron parte de un grupo social que dominó un conocimiento textil que les permitió comunicarse en términos de los códigos particulares de dicho medio y materia²⁵.

23 <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18474105/> (consultado el 28 de marzo de 2025).

24 <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Una-revolucion-etnografica-en-el-Museo-de-Antropologia-20240311-0129.html>; <https://www.jornada.com.mx/galeria/2024/03/01/cultura/abre-el-museo-nacional-de-antropologia-dos-nuevas-salas-fiestas-y-textiles> (consultado el 28 de marzo de 2025).

25 L. LIEB, “Woven Words, Embroidered Stories: Inscriptions in Textiles”, en R. WAGNER, C. NEUFELD y L. LIEB (eds.), *Writing Beyond Pen and Parchment Inscribed Objects in Medieval European Literature*. Berlin-Boston, 2019, pp. 209-20, <https://library.oapen.org/bitstream/id/35c9e64e-6dd2-4592-878a-33f7c37df203/1006625.pdf>.

Todo ello, junto con el uso, desgaste y deterioro de los dechados y de sus puntadas, supone retos para realizar una lectura adecuada de su información, lo cual parece ser más desafiante ante las traducciones y actualización de términos que demanda el tipo de escritura que lucen los dechados, adicional a las traducciones del español que requieren los catálogos de los museos de contextos no hispanoparlantes. Por todo ello, el trabajo de lectura y consideración cuidadosa de las inscripciones bordadas en los dechados parece evitarse en varias ocasiones ante su complejidad, sino es que ante la premisa de que sus autoras son anónimas y sus identidades se toman por genéricas, aún cuando ellas se hayan encargado de dar cuenta de lo contrario. El problema que esto implica es que los objetos nunca son meramente funcionales y que, si bien se ha asumido que la función de los dechados fue la educación doméstica y moral de sus ejecutantes, también deben pensarse como índices sobre las identidades, agencia y eventos importantes de la vida²⁶. Por lo tanto estas piezas también se fueron creadas con una expectativa de futuro, de presentar señales para otros en lucimiento de un significado público que se acompañó de un significado privado e implícito dentro del que se condensó la experiencia de cada bordadora, de cada niña. Puede asumirse que tal relación sirvió para hacer del dechado un objeto de gestión identitaria y de autorrepresentación, moldeada por todo el proceso creativo, perfilada y reforzada por estrategias enunciativas como las inscripciones bordadas que asegurarían la transmisión de la comprensión del dechado como proyecto de identidad y del legado personal que éste implicó, así como del panorama de ideas que sostuvieron sus sentidos²⁷. La aten-

ción a sus inscripciones, su lectura esmerada y correcto registro es el método más sencillo de una metodología que encare el reto de la consideración seria y compleja de este tipo de piezas. Hacerlo de esta manera no sólo resultaría en un ejercicio de catalogación adecuada, sino también en un acto de justicia epistémica ante la marginación histórica de las obras realizadas por mujeres y de su estudio²⁸.

Con base en el repaso anterior, considero necesario el ejercicio del asombro crítico, según la propuesta de Sara Ahmed, filósofa y teórica feminista posestructuralista²⁹. El asombro crítico es un ejercicio que requiere de la consideración de aspectos que obligan a recordar y reconocer que, lo que se da por sentado, lo que pasa desapercibido, es resultado de trabajos, de esfuerzos específicos, de historias y gestos cuyas repeticiones se han asumido como naturales o dadas. Es un ejercicio que permite reconocer la normalización de acontecimientos o situaciones relevantes. Los ejercicios de asombro crítico, en términos metodológicos, llaman a los ámbitos de estudio, como la historia del arte, disciplina de la que participo, a hacerse cargo y con asombro, de las normas sociales que moldean aquello que se ha asumido como lo común y que, por lo tanto, ha pasado desapercibido. Es un recurso para ayudar a extrañarse de las tendencias generalizadoras y homogeneizadoras, y así observar lo que sus referentes revelan cuando se desnaturaliza lo ordinario, lo que se ha dado por hecho. En este caso, el asombro crítico, llevará a constatar, si es que no se ha hecho ya, que los dechados son obras con montajes de sentidos encriptados, de los que participaron mediaciones diversas, humanas y no

26 A. GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, 1998, pp 1-7.

27 D. H. ALDERMAN, "Place, Naming and the Interpretation of Cultural Landscapes", en P. HOWARD y B. GRAHAM (eds.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Londres, 2008, pp. 195-213.

28 O. MARITANO, "Reflexiones en torno a la utilidad de la categoría género. Historia y posestructuralismo", *Prácticas de Oficio* n° 17 (2016), p. 85, <https://static.ides.org.ar/archivo/ART%C3%8DCULO-Maritano1.pdf>

29 S. AHMED, *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México, 2015, pp. 271-277.

humanas, para materializar un programa estético específico, así como el panorama identitario de sus creadoras, en el cual se incluyeron códigos particulares de comunicación traducidos en proyectos creativos minuciosos, complejos y únicos.

En conclusión, concederle este tipo de asombro a los dechados no sólo obra rá efectos reivindicadores sobre los sesgos de la investigación, sino que también permitirá brindar una justa dimensión a los casos analizados. Por ejemplo, atender las fechas y nombres presentes en los dechados más antiguos en comparación con otras obras realizadas en México hará evidente que los dechados fueron las primeras obras

creadas y firmadas por mujeres y que, entre ellas, hasta el momento, el dechado realizado por Mariana de Anderyca en 1783 es la obra plástica más antigua de la autoría de una mujer, para el caso mexicano. Es ese extrañamiento el que permitirá dimensionar en esta medida los datos que los dechados arrojan, registrarlos y permitir su referencia. Es decir, así podremos evitar caer en la trampa de pensar que los dechados fueron realizados por mujeres anónimas, con prácticas, vidas e identidades homogéneas, como homogéneo ha tendido a entenderse el relato identitario sobre las mujeres en un sentido histórico, también desde los estudios de arte³⁰.

30 J. SCOTT, "El género: una categoría útil para el análisis". *Op. Cit. Revista del Centro de Investigaciones Históricas* n° 14 (2002), p. 18 <https://revistas.upr.edu/index.php/opcit/article/view/16994>

El arte del bordado y las mujeres: gremios y profesionalización en el Madrid del siglo XVII¹

Women and the Art of Embroidery: Guilds and Professionalization in 17th-Century Madrid

ALBA GÓMEZ DE ZAMORA SANZ

Investigadora Independiente

RESUMEN

Las mujeres trabajaron en el arte del bordado en Madrid en el siglo XVII, tanto dentro como fuera de los gremios. Más allá de su asociación con la producción de las artes textiles de forma aficionada, la documentación histórica refleja que ellas se ocuparon profesionalmente en la producción de bordados y de sus materiales, así como en su venta. El análisis de su participación en estos oficios contribuye a profundizar en el funcionamiento de la producción de las artes en la ciudad.

PALABRAS CLAVE

Bordado; gremios; Madrid; mujeres artistas; siglo XVII.

ABSTRACT

Women in 17th-century Madrid worked in embroidery both within and outside guilds. While they were often associated with amateur textile production, historical records reveal that many were professionally engaged in the creation of embroidery, the production of its materials, and their sale. Examining their participation in these trades reveals key insights into the inner workings of the city's artistic production.

KEYWORDS

Embroidery; guilds; Madrid; women artists; 17th century.

La creación de manufacturas textiles fue, a lo largo de la Edad Moderna, uno de los aspectos hacia los que se trató de dirigir a las mujeres. Desde las esferas de poder se promovió que ellas se adecuasen a unos modelos de comportamiento determinados, que dependieron del estado, civil o religioso, en el que cada una se encontrase, con el objetivo de mantener un orden social basado en la distinta consideración de los seres humanos a partir de la interpretación que se hacía de los

1 El presente texto forma parte de la tesis doctoral de la autora, desarrollada en el marco del programa de doctorado en Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, dirigida por la Dra. Beatriz Blasco Esquivias y titulada *Las mujeres en la producción artística en Madrid en el siglo XVII*, con la financiación de un contrato predoctoral de personal investigador en formación de la Universidad Complutense de Madrid-Banco Santander (CT82/20-CT83/20).

órganos sexuales². Moralistas y teólogos a menudo recomendaron que, para evitar la ociosidad, considerada especialmente perjudicial para las mujeres³, ellas, además de tareas vinculadas al cuidado del hogar y la descendencia, se dedicaran a “labrar”, un término de amplio significado que a menudo se refirió a la realización de obras textiles⁴. Así, actividades como tejer, hilar o bordar formaron parte de la construcción teórica de la feminidad en estos momentos⁵.

2 R. M. MORENO RODRÍGUEZ, “La ideación científica del ser mujer. Uso metafórico en la doctrina galénica”. *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam* n° 15 (1995), pp. 103-149; L. DÍAZ MEJÍAS, “Las bases científicas de la diferenciación sexual de género en época moderna”. *Mundo histórico* n° 2 (2008), pp. 63-85.

3 Tratadistas como Juan de la Cerda afirmaban que la ociosidad llevaba a las mujeres a ser “comedoras y golosas, bevedoras, luxuriosas, y grandes parleras [...] perdición y laço de muchos miserables, y confusión y deshonor de sus padres, e injuria de sus maridos, verguença de sus hijos, destruycion de su casa, escandalo de sus parientes, y aborrecimiento de sus vecinos” (J. DE LA CERDA, *Vida política de todos los estados de mujeres*. Alcalá de Henares, 1599, f. 88r).

4 Sebastián de Covarrubias definió “labrar” como “lo mesmo que obrar, pero son diferentes las labores ultra de la de la tierra que tenemos dicha, por que comprehende las obras mecanicas, y otras que no lo son”, añadiendo que “los que labran oro, y plata, llamamos plateiros” y “a los que hierro, herreros, y conforme al primor y lo que labran, especifican el nombre, como freneros, guarnicioneros, etc.”, pero también definió el término como “la ocupacion de las mugeres en telas, y las labores que hazen en ellas con la aguja” (S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, 1611, ff. 510v-511r.).

5 M. A. HERNÁNDEZ BERMEJO, “La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII”. *Norba: Revista de Historia* n° 8-9 (1987-1988), p. 176; A. BAENA ZAPATERO, “Las mujeres españolas y el discurso moralista en Nueva España (s. XVIII)”, en J. CONTRERAS CONTRERAS (ed.), *Familias, poderes, instituciones y conflictos*. Murcia, 2011, pp. 93-105; E. VILLALBA, “La imagen de la mujer en la literatura y la pintura del Siglo de Oro”, en M. P. AMADOR CARRETERO Y M. R. RUIZ FRANCO (coords.), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres*. Madrid, 2003, pp. 273-274, 286.

Aunque estos discursos morales pretendieron configurar y estructurar la realidad y no deben ser interpretados como reflejo de que aquello que proponían realmente sucediera⁶, lo cierto es que su consolidación acabó provocando una asociación entre las mujeres y las artes textiles que aún persiste en la historiografía del arte. Esta relación ha contribuido, en ocasiones, a desvalorizarlas a ambas: tanto a las mujeres, por considerar que ejercieron estas actividades de manera aficionada y no profesional, reservándose el ejercicio de los oficios a los hombres, como a las artes textiles, a menudo interpretadas como “artes menores” o artesanía⁷. Sin embargo, muchas mujeres trabajaron en actividades textiles de forma profesional, desarrollando sus oficios en talleres y formando parte, en ocasiones, de los gremios que los regulaban.

6 M. VIGIL, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1986, p. 31; M. I. DÍEZ JIMÉNEZ, *Mujeres y economía en la Edad Moderna las tierras de Guadiz y Baza (1482-1571)* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, 2020, p. 15; M. V. LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, “La conceptualización de las mujeres en el Antiguo Régimen: los arquetipos sexistas”. *Manuscripts: Revista d'història moderna* n° 12 (1994), pp. 79-108; M. V. LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, “La historia inacabada”, en V. MAQUEIRA D'ANGELO (ed.), *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*. Madrid, 1989, pp. 112-113; M. V. LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, “La rueca y el huso o el trabajo como metáfora”, en A. VACA LORENZO (coord.), *El trabajo en la historia: séptimas Jornadas de Estudios Históricos*. Salamanca, 1996, pp. 175-198.

7 R. PARKER, *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. Londres, 1984, pp. 4-5; A. M. ÁGREDA PINO, “El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos. Siglos XVIII-XIX”. *Artigrama* n° 15 (2000), p. 295; A. M. ÁGREDA PINO, “Artes textiles y mundo femenino: el bordado”, en C. LOMBA SERRANO, C. MORTE GARCÍA Y M. VÁZQUEZ AS-TORGA (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza, 2020, pp. 55-56; A. M. ÁGREDA PINO, *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*. Santander, 2022, pp. 11, 31-32; C. CANAVAN, *Various pleasant fiction: embroidering textiles and texts in Early Modern England* (Tesis doctoral). University of York, York, 2017, pp. 26-27.

La investigación histórica llevada a cabo durante los últimos años desde los estudios de género y la teoría feminista del arte ha documentado a mujeres trabajando en la producción textil en lugares como Siena, Nuevo Baztán o Murcia, ámbito que ocupaba a una parte notable de la población trabajadora de muchas urbes europeas⁸. También en Madrid, donde las mujeres estuvieron ocupadas en muchos de los oficios involucrados en la creación y venta de materiales y manufacturas textiles. En concreto, en la ciudad, durante el siglo XVII, se ha documentado la presencia de mercaderas de lienzo y de seda, tejedoras y torcedoras de seda, tejedoras de lienzo, tintoreras, pasamaneras y tapiceras, además de bordadoras⁹.

Estas últimas se dedicaron al “arte antiquísima y muy ilustre [...] que imita á la naturaleza con sedas de varios colores, mediante la aguja, sobre superficie texida”, tal y como Antonio Palomino definió al oficio del bordado, que denominó “pintura bordada”, en el primer tomo de su tratado *Museo pictórico*

y *escala óptica*¹⁰. Un arte que se basaba, según expuso el tratadista Cristóbal Suárez de Figueroa en su obra *Plaza universal de todas ciencias y artes*, en recamar, cortar, enhebrar y labrar¹¹. Aunque la ocupación se consideró liberal y estuvo exenta del pago de ciertos impuestos, algunos de los talleres dedicados a la actividad, muchos de los cuales se ubicaban en torno a la calle Bordadores, se constituyeron en un gremio cuya fecha de creación no está clara¹². Debió ser previa a 1666, pues ese año sus representantes solicitaron la redacción de unas ordenanzas alegando que hasta el momento “nuestro gremio en esta corte” no las había tenido¹³. De hecho, hay constancia de la existencia de una corporación de bordadores con anterioridad a esa fecha, pues con esa denominación, un grupo de personas dedicadas al oficio contribuyó a los repartimientos del soldado en varias ocasiones desde 1645.

Algunas de esas personas fueron mujeres. Estudiar el papel que ellas tuvieron en los gremios es complejo debido a la interpretación historiográfica que ha prevalecido en la Historia del Arte, basada en que estuvieron excluidas de los gremios, dentro de una consideración general de su papel en el desarrollo de las artes como excepcional, en cuanto a constituyente de una excepción¹⁴. Sin embargo, en

8 En torno al 20% de la población trabajadora en Siena, a principios del siglo XVII, se dedicaba a actividades de producción textil, y el 40% de quienes se ocupaban en el tejido de la lana, eran mujeres (A. GROPPPI, “Lavoro e proprietà delle donne in età moderna”, en A. GROPPPI (ed.), *Il lavoro delle donne*. Roma, 1996, p. 124). En Nuevo Baztán, por otra parte, algunas mujeres y niñas se empleaban en el devanado e hilado en sus casas, mientras que otras trabajaban en las fábricas textiles de la ciudad (B. BLASCO ESQUIVIAS, “Casa y trabajo. El papel de las niñas y las mujeres en el Nuevo Baztán”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN Y D. QUILES ALBERO (coords.), *Crisis y descomposición del sistema cortesano: siglos XVIII-XIX*. Salamanca, 2020, p. 450), y en Murcia eran las mujeres quienes a menudo se ocupaban en recoger, encañar e hilar la seda (P. MIRALLES MARTÍNEZ, *La sociedad de la seda: comercio, manufactura y relaciones sociales en Murcia durante el siglo XVII*. Murcia, 2002, pp. 158-164).

9 El trabajo de las mujeres en estas y otras ocupaciones artísticas puede rastrearse, en la ciudad, a través de la documentación del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, el Archivo de Villa y el Archivo Histórico Nacional, especialmente.

10 A. PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica, tomo I, theorica de la pintura*. Madrid, 1715, 32.

11 C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Madrid, 1615, f. 219r.

12 Ibidem, f. 219r-v; A. LÓPEZ CASTÁN, *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX: oficios de la madera, textil y piel* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1989, p. 558.

13 Archivo de Villa de Madrid (AVM), Secretaría, 2-242-7, s.f. El documento de las ordenanzas no se conserva, con lo que se desconoce si finalmente llegaron a redactarse.

14 A. GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, “Sumergidas en tópicos: las mujeres y las artes en los siglos XVI y XVII”, en M. J. VILALTA I ESCOBAR (ed.), *Reptes de recerca en historia de les dones*. Lleida, 2022, pp. 244-248.

las últimas décadas, historiadoras como Natalie Zemon Davis, Ariadne Schmidt, Beatrice Zucca o Marta Vicente, entre muchas otras, han documentado a mujeres en corporaciones de oficios en ciudades de Francia, Alemania, Países Bajos, Italia o España¹⁵.

Por ejemplo, hacia 1620 había en Padua 21 maestras en el gremio de tejedores¹⁶; en el siglo XVII en Inglaterra había maestras en los gremios de impresores¹⁷; y en el siglo XVI-II había mujeres que se definían como maestras de distintos oficios en ciudades como París o Zaragoza¹⁸. En lo que se refiere al bordado, las ordenanzas del gremio de bordadores de París de 1292 hicieron referencia tanto a bordadores como a bordadoras¹⁹, y

en Sevilla, en 1533, está documentado que la bordadora Isabel de Feria tenía el cargo de alcalde del gremio, responsabilidad que compartía con el también bordador Antonio de Alada²⁰. En el caso de Madrid en el siglo XVII, la documentación de los repartimientos del soldado, recién mencionada, cita a 459 mujeres como miembros de más de 20 gremios distintos relacionados con las artes, entendidas estas de manera amplia²¹.

En este sentido, a lo largo del siglo XVII, la monarquía impulsó la realización de numerosos repartimientos del soldado con el objetivo de fortalecer a las milicias. Si bien, en un primer momento, estos repartimientos estuvieron dirigidos al reclutamiento forzado de soldados, con el tiempo estos se sustituyeron por pagos en dinero²². En Madrid, la distribución de las cantidades a abonar se llevó a cabo a través de las corporaciones de oficios²³, a las que se asignaba una canti-

15 N. ZEMON DAVIS, "Women in the crafts in Sixteenth-Century Lyon". *Feminist Studies* 8 n° 1 (1982), p. 49; M. VICENTE I VALENTÍN, "Les dones en els gremis de l'Edat Moderna a Barcelona (segles XVII i XVI-II)". *Pedralbes: Revista d'història moderna* n° 10 (1990), pp. 140-141; A. SCHMIDT, "Reconsidering the 'first-male-breadwinner economy': women's labour force participation in the Netherlands, 1600-1900". *Feminist Economics* vol. 18 n° 4 (2012), p. 75; B. ZUCCA MICHELETTI, "Wives, mothers, and property owners: women artisans in early modern Turin". *Clio* n° 38 (2013), pp. 237-238; B. ZUCCA MICHELETTI "Only unpaid labour force? Women's and girl's work and property in family business in early modern Italy". *The History of the Family* vol. 19 n° 3 (2014), p. 325.

16 A. CARACAUSI, "Beaten children and women's work in Early Modern Italy". *Past & Present* vol. 222 n° 1 (2014), pp. 104-105.

17 M. ROSEN, *Mistresses of the press: the roles of women in print houses in 17th century England* (Tesis doctoral). University of Maryland, Maryland, 2019, pp. 30-43.

18 N. ZEMON DAVIS, ob. cit., p. 6; C. CROWSTON, "Engendering the guilds: seamstresses, tailors, and the clash of corporate identities in Old Regime France". *French Historical Studies* vol. 23 n° 2 (2000), p. 353; F. RAMIRO MOYA, "Mujer y trabajo en los gremios de la Zaragoza del Antiguo Régimen". *Revista de historia Jerónimo Zurita* n° 76-77 (2002), pp. 165-166.

19 A. M. ÁGREDA PINO, "El trabajo de la mujer..." ob. cit., p. 298; A. M. ÁGREDA PINO, *Vivir entre bastidores...* ob. cit., p. 398; L. RODRÍGUEZ PEINADO, "Trabajo textil femenino en la Edad Media: ocupación señorial y oficio profesional". *Asparkia: Investigación feminista* n° 42 (2023), p. 116.

20 R. GELO PÉREZ y A. J. SANTOS MÁRQUEZ, "Mujeres artistas en la Sevilla del siglo XVI. Noticias sobre bordadoras", en A. M. ARANDA BERNAL, M. COMELLAS y M. ILLÁN MARTÍN (eds.), *Mujeres, arte y poder: el papel de la mujer en la transformación de la literatura y las artes*. Sevilla, 2019, p. 19.

21 A. GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, "Women and the Making of the Arts..." ob. cit., p. 72. Con oficios relacionados con las artes se comprenden aquí a todos aquellos que contribuían a la producción artística por dedicarse a la extracción o producción de materiales empleados para la realización de obras, por centrarse en hacer estas últimas, o por especializarse en su porte y comercialización, fases, todas ellas, necesarias para el desarrollo de las artes en estas fechas.

22 J. CONTRERAS GAY, "El servicio militar en España durante el siglo XVII". *Chronica Nova* n° 21 (1993-1994), p. 106; A. J. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, *Los tambores de Marte: el reclutamiento en Castilla durante la segunda mitad del siglo XVII (1648-1700)*. Valladolid, 2011, p. 146.

23 J. C. ZOFÍO LLORENTE, "Estrategias sociales artesanales: los curtidores madrileños en el siglo XVII", en J. J. BRAVO CARO y S. VILLAS TINOCO (eds.), *Tradición versus innovación en la España Moderna. IX Reunión Científica de la FEHM-UMA* 2. Málaga, 2009, p. 1233; J. A. NIETO SÁNCHEZ, "Labour, capital and the structure of the textile industry in seventeenth-century

dad determinada a repartir entre algunos de sus miembros, que eran generalmente quienes representaban a los talleres y tiendas²⁴. Aunque la fuente es parcial, pues no incluye a todos los negocios que formaban parte de los gremios que contribuyeron, ni a todas las personas que trabajaban en los mismos, resulta de gran valor para conocer la estructura de estas organizaciones en general, y la participación de algunas mujeres en ellos, en particular.

De los 26 repartimientos que se llevaron a cabo entre 1640 y 1706, hay constancia de que el gremio del bordado fue citado en 17 ocasiones, aunque solamente se conserva la documentación de 15 de ellas. En 3 de estas últimas, algunas de las personas a quienes se citó entre los miembros de la corporación que aportaron cantidades al reparto, fueron mujeres. Esto implica que ellas estuvieron presentes en el 20% de los repartos de los que se conserva la documentación. Fueron, en total, 4 mujeres distintas: Sebastiana Palacios, Andrea Perusel, María de Castañeda y Ángela de Angulo.

Sebastiana Palacios es, de todas ellas, la que está mejor documentada. Tuvo su taller en la calle de las Hileras, tal y como consta por un auto de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte en el que se mandó *que* “todos los maestros y oficiales de bordar se junten en

cassa de doña Sebastiana, bordadora de su magestad, que posa en la calle de las Yleras”, datado el 28 de julio de 1623²⁵. Tal y como en él se indica, ella fue bordadora de cámara del rey, cargo que ostentó a partir de 1622, cuando fue nombrada como tal a raíz del fallecimiento de su marido, Juan de Burgos, a quien debió sustituir. Tuvo la plaza hasta 1652, cuando renunció a ella en favor de Francisco de Ávila, esposo de su hija Josefa, con lo que tuvo dicho puesto durante treinta años²⁶.

Además de ocupar ese cargo, fue miembro del gremio del bordado, según consta en el repartimiento del soldado llevado a cabo por la corporación en 1646. Según el documento al que dio lugar el proceso, se repartieron 2.500 reales “entre las personas de su gremio”, entre quienes se cita a la susodicha. Ella aportó 170 reales, una cifra elevada que indica que su negocio era uno de los más solventes entre aquellos que contribuyeron ese año, ya que las cantidades que aportaba cada cual dependían de su caudal, siendo la mayor de 225 reales y la menor de 3 reales²⁷.

A Sebastiana Palacios se le atribuyen varias piezas realizadas para que el rey Felipe IV vistiera en la fiesta de cuenta de su

Madrid”, en H. DIEDERICKS y M. BALKENSTEIN (eds.), *Occupational titles and their classification: the case of the textile trade in past times*. Göttingen, 1995, p. 218; O. ARENILLAS SAN JOSÉ, “La aportación de la villa de Bilbao a los ejércitos de la monarquía hispánica (1598-1640)”. *Bidebarrieta* n° 12 (2003), pp. 406-407; J. C. ZOFÍO LLORENTE, “Reproducción social y artesanos. Sastres, curtidores y artesanos de la madera madrileños en el siglo XVII”. *Hispania. Revista Española de Historia* vol. 71 n° 237 (2011), p. 87.

24 Que quienes aparezcan citadas como encabezamiento fuesen las personas que representaban y, por tanto y casi siempre, dirigían los negocios, es una circunstancia habitual en las fuentes fiscales (A. BELLAVITIS, *Women's work and rights in Early Modern urban Europe*. Cham, 2018, p. 32).

25 Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, libro 1210, f. 446r.

26 J. M. AZCÁRATE RISTORI, L. CERVERA VERA y J. L. MORALES Y MARÍN (coords.), *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*. Madrid, 1982, p. 40; A. LÓPEZ CASTÁN, ob. cit., p. 560; J. M. CRUZ VALDOVINOS, “La mujer en el arte madrileño del siglo XVII”, en *La mujer en el arte español*. Madrid, 1997, p. 180; A. GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, *El papel de las mujeres en los talleres artísticos de la villa de Madrid, 1561-1700*. Madrid, 2020, p. 91; A. ROMERO GONZÁLEZ, *Vistiendo al rey. Artesanado, familia y trayectorias sociales en la corte de los Austrias (1598-1700)* (Tesis doctoral). Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, 2022, pp. 155, 293-297.

27 AVM, Secretaría, 3-425-2, s.f. Los datos se refieren a la información que puede leerse en el documento, que no es completa dado que está notablemente dañado por humedad, de forma que algunos de los encabezamientos se han perdido.

guardajoyas en 1623, así como otras que bordó con motivo de la llegada del príncipe de Gales a Madrid, en el contexto de las negociaciones para su matrimonio con la infanta María de Austria, ese mismo año. Entre esas piezas se encontraba “una silla con guarnición y ella antojos almartaga para su magestad sobre terciela noguera cuajada toda de guarniciones de una hondilla de cadenillas con puntillas y lentejuelas”. En el taller de la susodicha, además, trabajaron los oficiales Pompeo Lomaci y Gonzalo Castejón, este último autor del traje bordado con el que fue retratado Felipe IV en Fraga, en la conocida obra de Diego Velázquez²⁸.

En el mismo año en que Sebastiana Palacios fue mencionada como miembro del gremio del bordado en el repartimiento del soldado, también se citó a otras dos mujeres, Andrea Perusel y María de Castañeda. Aportaron respectivamente 14 y 12 reales, lo que sugiere que los talleres que dirigían tenían una solvencia menor en comparación con el de Palacios. En el caso de ambas, esta contribución es la única noticia de su actividad documentada hasta la actualidad²⁹. Por otra parte, en los repartimientos de 1653 y 1654 se registró la aportación de Ángela de Angulo como miembro del gremio, que pagó 70 y 30 reales en cada uno de los años. En este caso, la diferencia en la cantidad aportada no permite deducir de forma clara el nivel de solvencia de su taller³⁰.

A pesar del gran interés de estos datos para analizar la participación de las mujeres en el gremio del bordado de Madrid en el siglo XVII, al comparar su número con el total de miembros citados en esos años, se concluye que las mujeres representaron una media

del 0,39%³¹, lo cual indica que su participación se dio solamente algunos años y siempre en minoría. Esto está estrechamente relacionado con la dinámica general de pertenencia a los gremios artísticos de Madrid en esos momentos. Las mujeres solamente presentaron la mayoría en dos ocasiones: en el reparto del gremio del trato en madera de 1647, con un 50%³²; y en el del gremio de yesería de lo blanco de 1648, con un 57,14%³³. En todos los demás repartimientos de gremios artísticos, la representación de las mujeres fue siempre minoritaria, oscilando entre el 0% y el 40%. Esto sugiere que, a pesar de la interpretación historiográfica predominante, en la ciudad, en estas fechas, las mujeres pudieron ser miembros de los gremios, aunque quienes preferentemente lo fueron, eran hombres.

Esta situación puede analizarse en relación con otros gremios vinculados al arte del bordado, cuyos datos generales se presentan, a continuación, en la tabla. Las dos corporaciones del arte de la seda que hubo en Madrid se dedicaron, en parte, a organizar corporativamente la actividad del torcido del hilo realizado con este material, que a

31 En 1646 se pueden contabilizar 80 encabezamientos, 3 de ellos las citadas mujeres, con lo que ellas representaron el 3,75%. En 1653, por otra parte, el total de miembros citados fueron 87, entre ellos la mujer mencionada, con lo que ella representó el 1,14%. Y en 1654, dado que se citó a un total de 102 miembros, esa misma mujer, la única mencionada, representó el 0,98%. El resto de los años en los que el gremio del bordado contribuyó a los repartimientos, que fueron 1647, 1648, 1649, 1652, 1655, 1656, 1657, 1658, 1666, 1667, 1677 y 1706, no se citó a ninguna mujer, con lo que ellas representaron el 0%.

32 AVM, Secretaría, 3-426-2, s.f. La madera es aquí considerada como material artístico en la medida en que era empleada para la realización de obras de pintura, escultura, arquitectura o ebanistería, entre otras.

33 AVM, Secretaría, 3-426-4, s.f. El interés del yeso blanco en lo que a las artes se refiere recae en su uso como material para la arquitectura, la escultura y la pintura.

28 A. ROMERO GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 294-297.

29 AVM, Secretaría, 3-425-2, s.f.

30 Ídem; AVM, Secretaría, 3-428-2, s.f.; AVM, Secretaría, 3-428-3, s.f.

Tabla 1

Proporción de repartimientos de cada corporación relacionada con el arte del bordado a los que contribuyeron mujeres, y representación media de estas, 1640-1706.

Gremio	Repartimientos con mujeres/repartimientos totales	Repartimientos con mujeres respecto al total (%)	Media que representan las mujeres (%)
Arte de la seda	8/10	80%	7,30%
Arte de la seda de lo negro	5/7	71,42%	3,01%
Bordado	3/15	20%	0,39%
Joyería de la calle Mayor	18/18	100%	9,72%
Mercaderes de sedas de la Puerta de Guadalajara	7/14	50%	3,67%

Fuente: Repartimientos del soldado, 1640-1706, Secretaría, AVM, Madrid.

menudo se empleó en la realización de bordados³⁴. Entre 1640 y 1706, 9 mujeres dedicadas al arte de la seda de lo blanco contribuyeron a los repartimientos del soldado, representando una media del 7,30% del total de miembros de la corporación, mientras que 7 fueron las mujeres citadas en los del arte de la seda de lo negro, representando el 3,01%. Por otro lado, la corporación de mercaderes de sedas de la Puerta de Guadalajara organizó el oficio dedicado a la venta de una amplia variedad de mercaderías que incluían la seda en crudo y tejida, materiales como botones y adornos de oro y plata, o bordados³⁵. En los repartimientos del soldado en los que este gremio participó, 5 mujeres fueron citadas como miembros, suponiendo una media del 3,67%.

34 Aunque para el bordado se hacía uso de distintos tipos de hilo, a menudo se trataba de hilo de seda, que podía ser de lasa o flor, de seda cruda o de seda de adúcar, entre otros (A. M. ÁGREDA PINO, *Vivir entre bastidores...* ob. cit., pp. 233-258).

35 Así consta por documentos como el ajuste de cuentas entre Catalina Díaz Jiménez y Agustín Jiménez de una compañía de mercadería de sedas montada por María Pachona, Pedro Antolín, Inés Antolín y Agustín Jiménez del 11 de agosto de 1657, donde se citan este tipo de objetos (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), protocolo 9457, 522r-579v).

Por otra parte, el gremio de joyeros de la calle Mayor también contó con mujeres miembros. Aunque las personas que trabajaban en talleres de bordado en Madrid en el siglo XVII muchas veces hacían manufacturas por encargo o para vender en el propio taller o en la tienda que algunos obradores tenían asociada, también fue habitual que los textiles bordados por ellas fuesen comercializados en las tiendas de joyería de la calle Mayor. En estos comercios, tal y como quedó definido en el Diccionario de Autoridades, se vendían “cosas menudas de seda, y otros adornos”³⁶, entre los cuales Eugenio Larruga, en sus *Memorias políticas y económicas*, afirmó que se encontraban, por ejemplo, cintas bordadas y labradas con plata y oro fino o encajes de hilo³⁷. En su caso, el total de mujeres nombradas fue de 52 a lo largo de los años, representando una media del 9,72% con respecto al total de miembros que contribuyeron.

36 *Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*, 4. Madrid, 1739, s.v. “joya”.

37 E. LARRUGA y BONET, *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España* 2. Madrid, 1788, pp. 158-161.

Como puede comprobarse, todas estas últimas corporaciones tuvieron una representación de mujeres miembros superior a la del gremio del bordado en sus aportaciones a los repartimientos del soldado en las fechas mencionadas. Sin embargo, existieron diferencias entre unas y otras. Las corporaciones del arte de la seda de lo negro y de mercaderes de sedas de la Puerta de Guadalajara tuvieron una representación de mujeres más baja que el gremio del arte de la seda y de joyería de la calle Mayor, en los que esta fue más alta. En el caso de este último, pudo estar relacionado con el hecho de que fueron citadas mujeres en el 100% de los casos en los que el gremio fue repartido.

Que ellas contribuyesen como representantes de sus negocios en los repartimientos del soldado casi siempre en minoría, como se viene comentando, tiene que ver con la manera en que participaron en los gremios artísticos, un debate abierto actualmente en la historiografía³⁸. En el caso de Madrid en el siglo XVII, parece que las mujeres trabajaron en el marco gremial cuando fueron miembros de los gremios, siendo las representantes y dirigentes de sus negocios artísticos ante ellos, como es la situación de las mencionadas, o cuando ejercieron su actividad en talleres y tiendas representados ante

los gremios por otra persona, habitualmente un maestro examinado, que es quien solía ostentar la membresía³⁹. Parece que su situación más habitual fue la segunda, razón por la cual, quienes normalmente constan como miembros de las corporaciones de oficios en estas fechas, son hombres⁴⁰.

Especialmente paradigmático es el caso de Ana María Pérez de Zumelzu, mercadera de sedas de la Puerta de Guadalajara, que el 11 de diciembre de 1657, se presentó ante escribano para escriturar las condiciones de una compañía para el “trato y comercio de mercaderías de sedas oro plata y otros generos” que, desde el 20 de abril de 1656, tenía junto a su marido, Pedro Arias y Liñán, con el también mercader Juan de Uribarri. El patrimonio aportó 138.123 reales –16.000 en dinero y 122.123 en mercaderías, parte de las cuales había ella heredado de su padre,

38 Existen distintos posicionamientos al respecto. Algunas investigadoras han basado el análisis de las mujeres en los gremios en función de si recibían o no remuneración por su trabajo (N. ZEMON DAVIS, ob. cit., p. 49); otras en el hecho de que a menudo accedieron a las corporaciones de oficios por delegación, sustituyendo a un maestro anterior (M. VICENTE I VALENTÍN, “Les dones en els gremis...” ob. cit., pp. 140-141); y otras han dividido su participación según trabajasen en los gremios, o para ellos (V. LÓPEZ BARAHONA, *Las trabajadoras madrileñas del siglo XVIII, familias, talleres y mercados* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2015, p. 88 y V. LÓPEZ BARAHONA, “Mujeres y marco gremial en Madrid durante la Edad Moderna: la política sexual del privilegio”, en A. SOLÀ PARERA (ed.), *Artesanos, gremios y género en el sur de Europa (siglos XVI-XIX)*. Barcelona, 2019, p. 127).

39 Está aceptado por la historiografía que las personas que se agremiaban eran quienes ostentaban la maestría, aunque el trabajo diario corriese a cargo de un grupo de personas más extenso (M. VICENTE I VALENTÍN, “Images and realities of work: women and guilds in Early Modern Barcelona”, en M. S. SÁNCHEZ y A. SAINT-SAËNS (eds.), *Spanish women in the Golden Age*. Connecticut/Londres, 1996, p. 128; S. VILLAS TINOCO, “Los gremios: estructura y dinámica de un “modelo” gremial”, en M. SILVA SUÁREZ (coord.), *El Renacimiento*. Zaragoza, 2004, p. 96; V. LÓPEZ BARAHONA, “Mujeres y marco gremial...”, ob. cit., p. 128; J. LUCASSEN, T. DE MOOR y J. LUITEN VAN ZANDEN, “The return of the guilds: towards a global history of the guilds in pre-industrial times”. *International Review of Social History* 53 nº 16 (2008), p. 16; A. SCHMIDT, “Women and guilds: corporations and female labour market participation in early modern Holland”. *Gender & History* 21 nº 1 (2009), p. 175). Que haya mujeres agremiadas de las que no parece haber indicios de que hubiesen pasado el examen de maestría indica que no era exclusivo de esta situación, sino que la agremiación estaba vinculada a quienes lideraban los talleres y tiendas, responsabilidad que en ocasiones asumieron personas que no eran maestras.

40 A. GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, “Women and the Making of the Arts in 17th-Century Madrid: Some Considerations”. *eHumanista: Journal of Iberian Studies* vol. 60 (2024), pp. 71-72.

Juan Pérez de Zumelzu, que también había sido mercader-, mientras que el segundo aportó 5.799 reales -3.209 en mercaderías y 2.590 de lo que había comprado a Josepha Gallo, viuda del mencionado Juan Pérez de Zumelzu-, además de su “asistencia, industria y trabaxo”⁴¹.

En el inventario de los bienes que acompañó al acuerdo de condiciones, en el total de mercaderías que se ponían como caudal para la compañía y además de diferentes tipos de tejidos como anafayas, felpas, buratos, rasos o damascos, se citaron cuajados de labores, seda cruda, fondos de labores y bordados. Dentro de las condiciones pactaron que, si existían desavenencias de opinión en las aportaciones de dinero que debía dar cada uno de los compañeros para cubrir los gastos -entre los cuales, por cierto, estaba el salario de dos mujeres que, como “criadas”, iban a trabajar en el negocio⁴²-, nombrarían a una “perssona de las del gremio de la Puerta de Guadalupe para que señale lo que cada uno ubiere de sacar”⁴³. Se indicaba, de este modo, que la compañía se establecía dentro del marco de la corporación, a pesar de que Ana María Pérez de Zumelzu no aparece citada en ningún documento del gremio conocido en la actualidad.

En cualquier caso, la agremiación no fue la única forma de ejercer el arte del bordado en el Madrid del siglo XVII. Al igual que sucedía con otras actividades, en ocasiones los oficios no se constituyeron como

corporaciones, manteniéndose ajenos a su regulación. Al mismo tiempo, fue común que hubiese talleres donde se llevaban a cabo actividades reguladas por un gremio, pero cuya actividad se desarrollaba al margen de él⁴⁴. De hecho, se han documentado mujeres bordadoras trabajando sin estar necesariamente agremiadas en distintas ciudades durante la Edad Moderna.

Por ejemplo, durante el siglo XVI, en Sevilla trabajaron, entre otras, las bordadoras Antonia Bazo, Leonor Hernández, Catalina Rodríguez, Juana de San Jerónimo o Mari Sánchez, a quienes se han podido atribuir obras realizadas para distintas iglesias de la ciudad, incluida, en el caso de la segunda, la catedral⁴⁵. En los años centrales del siglo, en Toledo, Catalina Sánchez comenzó su aprendizaje en el obrador del bordador Bartolomé de Villafañá, en el que entró para aprender el oficio junto a él y, presumiblemente, su mujer, llamada Antonia de Illanes. Y en 1566, en Valladolid, el bordador Juan de la Mora y Ana de Ravengo, citada como su mujer, se encargaron de la tasación de la ropa blanca y otras labores bordadas pertenecientes a la marquesa de Camasa, justificando su

41 AHPM, protocolo 9457, 884r-893r.

42 Dentro de las tareas realizadas por personas contratadas como servicio doméstico en estas fechas, cuando desarrollaron su ocupación en el seno de grupos dedicados a la producción o comercialización artística, estuvo la colaboración en los talleres y tiendas. En el caso del bordado, en Madrid está documentado que el matrimonio formado por Pedro de Aupaix y Ángela Cloner contaron con el trabajo de Adriana Tamiñón, contratada como criada para su casa, donde también debían tener el taller de bordado (AHPM, protocolo 9459, 913r-914v).

43 AHPM, protocolo 9457, 884r-893r.

44 V. LÓPEZ BARAHONA y J. A. NIETO SÁNCHEZ, “Artesanas europeas, castellanas y madrileñas en los siglos XIV y XVI”, en C. SEGURA GRAIÑO (coord.), *Los espacios femeninos en el Madrid medieval*. Madrid, 2016, pp. 85-87; M. VICENTE I VALENTÍN, “La documentación gremial: el trabajo de las mujeres en la modernidad”, en M. BIRRIEL SALCEDO (ed.), *Nuevas preguntas, nuevas miradas: fuentes y documentación para la historia de las mujeres (siglo XII-XVIII)*. Granada, 1992, pp. 31-32; M. VICENTE I VALENTÍN, “Darrera les estructures gremials: dones i institucions econòmiques a la Barcelona del XVII”. *Pedralbes: Revista d'història moderna* nº 13, 2 (1993), pp. 329-330; A. GONZÁLEZ ENCISO, “Los gremios y el crecimiento económico”, *Memoria y civilización* 1 (1998), p. 135; J. C. ZOFÍO LLORENTE, *Gremios y artesanos en Madrid, 1550-1650: la sociedad del trabajo en una ciudad cortesana preindustrial*. Madrid, 2005, p. 17.

45 R. GELO PÉREZ y A. J. SANTOS MÁRQUEZ, “Mujeres artistas en la Sevilla del siglo XVI...” ob. cit., pp. 17-18.

capacidad de hacerlo en ser “personas muy entendidas” en el asunto. Además, como ha estudiado Ana María Ágreda Pino, mujeres labranderas fueron contratadas en algunas casas nobiliarias para bordar ciertos textiles de la familia, entre ellos la ropa blanca⁴⁶.

En el caso de Madrid, la dedicación al arte del bordado desde fuera del gremio de bordadores de la ciudad pudo ser la situación en la que trabajó María de Arratia⁴⁷. Estuvo casada con el bordador Manuel Alonso y ejerció el oficio ella misma, llegando a ser nombrada bordadora de la caballeriza de la reina madre, según consta en su expediente personal del Archivo General de Palacio, donde se indica que se realizó dicho nombramiento el 18 de enero de 1666:

“Don Gregorio de Guebara Altamirano vezino y contador de la cavalleriza de su magestad y altezas zertifico que en los libros destos oficios le queda echo asiento a Doña Maria de Arratia de bordadora de la dicha cavalleriza, por nombramiento que en ella hizo el ilustrísimo señor marqués de Aytona cavallerizo mayor de su magestad en diez y ocho de henero próximo passado deste presente año y asimismo zertifico que dicho señor cavallerizo mayor ordena que no obstante qualquier otra orden se le aga el dicho asiento como dello consta que original queda en dichos libros y para que de ello conste y de pedimiento de la susodicha doy el presente en Madrid a seis de febrero de mill y seiscientos y sesenta y seis años [...]”⁴⁸.

Además, y aunque en ocasiones se ha asumido que las mujeres ostentaron cargos palatinos de manera simbólica, en dicho expediente se insertó asimismo un documento firmado por Guillén Ramón de Moncada, afirmando que el nombramiento había sido realizado en su persona porque ella era “primorosa en este officio, y vien a proposito para el usso y exercicio del”⁴⁹. De hecho, llevaba décadas ejerciéndolo, pues ya el 13 de julio de 1649 había comparecido ante escribano junto a su marido, para obligarse a realizar varios vestidos bordados y cuajados para el duque de Osuna:

“Sepasse por esta puvlica scrittura de obligacion como nos Manuel Alonsso bordador y doña Maria de Arratia marido y muger veçinos desta villa de Madrid con liçencia autoridad y espresso consentimiento que primero y ante todas cosas yo la dicha doña Maria de Arratia pido y demando al dicho mi marido [...] anbos a dos juntos juntamente y de mancomun [...] otorgamos que nos obligamos de bordar al excelentissimo señor duque de Osuna don Juan Tellez Xiron Enrriquez de Ribera çinco bestidos los tres dellos guarneçidos bordados, otro bestido quaxado y todos quatro los tendremos acavados de todo punto en la forma dicha para dentro de veyntte dias primeros siguientes de la fecha de esta scrittura [...] nos obligamos assimismo de bordarle el otro bestido a cumplimiento de los cinco quaxado y onbdeado como uno que yço y bordo Mario Antonio para el señor del ynfantado el qual daremos acabado en toda forma para los trece dias del mes de agosto proximo que viene [...]”⁵⁰.

46 A. M. ÁGREDA PINO, *Vivir entre bastidores...* ob. cit., pp. 216-219.

47 Su caso fue ya presentado en J. M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 180.

48 Archivo General de Palacio (AGP), expediente personal 147/4, s.f.

49 Ídem.

50 AHPM, protocolo 7630, 770r-772v; A. GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, “Women and the Making of the Arts...” ob. cit., p. 67.

Casi veinte décadas de trabajo en el arte del bordado, por tanto, la llevaron a ostentar el cargo palatino. Sin embargo, que no fuese nombrada en ningún repartimiento del soldado de la corporación durante los años en que ejerció el oficio podría estar indicando que lo hizo al margen del gremio. También debió de ser el caso de otra mujer, cuyo nombre era Adriana, que fue nombrada en el testamento de Ana del Campo, vecina de Madrid. En el documento, fechado el 12 de junio de 1660, la susodicha declaró que “[...] devo a doña Adriana bordadora que vive en la plaza ochenta reales poco mas o menos que se ajuste la cuenta con ella y se le pague lo que yo la devo”⁵¹. Es la única noticia conocida sobre ella en la actualidad.

Es también factible que ejerciese el oficio Úrsula de Ayala. Está documentada como la persona encargada de tasar la ropa blanca en el inventario de los bienes que se realizaron por el fallecimiento de Inés de Bolaños, vecina de Madrid, el 3 de marzo de 1674⁵². Que las mujeres se dedicasen a la tasación del “conjunto de piezas y alhajas de lino, que sirve en las casas para el servicio de ellas, y limpieza de los sujetos”⁵³, tal y como el *Diccionario de la Lengua Castellana* definía la ropa blanca, fue común por la vinculación de las mujeres con las artes textiles, ya mencionada, pero también porque muchas de ellas se ocupaban en profesiones relacionadas. En este sentido, a menudo eran lencerías⁵⁴, aunque también bordadoras. Este último pudo ser el caso de la susodicha, ya que, en el mencionado documento, se hizo referencia a ella como viuda del bordador Manuel de Uceda. Mencionar el oficio de su marido, y no el suyo, fue una forma habitual de

hacer referencia a las mujeres en la documentación de estas fechas, aunque muchas veces ellas también lo ejercían⁵⁵.

Los casos presentados permiten acercarse a la participación de las mujeres en el bordado profesional en el Madrid del siglo XVII. En la ciudad, este oficio artístico no solo involucró a personas dedicadas a bordar, sino también a otras que trabajaban en la producción de materiales, como aquellas dedicadas al arte de la seda de lo blanco y de lo negro, y en la comercialización de los productos, como sucede con los mercaderes de sedas de la Puerta de Guadalajara y los joyeros de la calle Mayor. La documentación sobre los repartimientos del soldado permite afirmar que las mujeres formaron parte de las corporaciones que organizaron estos oficios, lo que les permitió trabajar dentro del marco gremial.

Aunque su presencia fue minoritaria en la mayoría de los casos —en línea con la dinámica general de la pertenencia femenina a los gremios artísticos madrileños—, su participación es relevante, ya que comúnmente se ha considerado que la agremiación les estaba prohibida. No obstante, dado que no todos los talleres de oficios agremiados contaban con representación en las corporaciones, hubo mujeres que trabajaron en el arte del bordado y demás actividades mencionadas fuera del marco gremial, sin que exista constancia de su participación en los gremios. Por tanto, en la ciudad, las mujeres trabajaron tanto dentro como fuera de estas estructuras.

Por todo ello, si bien durante la Edad Moderna, desde las esferas del poder moral, se promovió un discurso de condena

51 AHPM, protocolo 9147, ff. 801r-v

52 AHPM, protocolo 11724, 10r-14v.

53 *Diccionario de la Lengua Castellana* 5, s.v. “ropa blanca”.

54 V. LÓPEZ BARAHONA, *Las trabajadoras madrileñas...* ob. cit., pp. 264-265.

55 R. CÓRDOBA DE LA LLAVE, “El papel de la mujer en la actividad artesanal cordobesa a fines del siglo XV”, en C. SEGURA GRAÍÑO y A. MUÑOZ FERNÁNDEZ (coords.), *El trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana*. Madrid, 1988, p. 238; G. RAMOS DE CASTRO, “La presencia de la mujer en los oficios artísticos”, en *La mujer en el arte español...* ob. cit., pp. 169-178.

a la ociosidad que tuvo como consecuencia que se dirigiese a las mujeres hacia ocupaciones vinculadas con las artes textiles, y que ha provocado una asociación entre ellas y este tipo de producción artística sustentada habitualmente sobre la presunción de que las ejercieron de forma

aficionada, en los últimos años se ha podido documentar, en distintas ciudades, la ocupación profesional de muchas mujeres en oficios textiles, entre ellos el bordado. Los casos aquí comentados contribuyen al conocimiento de esta realidad en el caso de Madrid, en el siglo XVII.

Maraş Work (Dival) embroidery art in material and technical context: examples from contemporary textile and fashion designers

Obra de Maraş (Dival) el arte del bordado en el contexto material y técnico: ejemplos de diseñadores contemporáneos de textil y moda

SEMA HATUN TÜRKER*

Istanbul Ticaret University

ABSTRACT

Maraş (Dival), one of the traditional Turkish handicrafts, holds a significant place among cultural embroideries. Maraş work, which utilizes a double winding technique, is created with threads obtained from mineral fibers such as caramel. This study was conducted to demonstrate that Maraş work, which has lost its significance due to various reasons. This study explores the history of Maraş work, provides information on the steps and construction techniques involved, and investigates how contemporary designers from Europe and Turkey are incorporating this embroidery into their work, with a focus on sustainable and contemporary design practices.

KEYWORDS

Maraş Work (Dival) Embroidery, Traditional Ottoman Textile, Contemporary Fashion Design.

RESUMEN

Maraş (Dival), una de las artesanías tradicionales turcas, ocupa un lugar importante entre los bordados culturales. El trabajo de Maraş, que utiliza una técnica de doble bobinado, se crea con hilos obtenidos a partir de fibras minerales como el caramelo. Este estudio se llevó a cabo para demostrar que el trabajo Maraş, que ha perdido su importancia debido a diversas razones. Este estudio explora la historia del trabajo Maraş, proporciona información sobre los pasos y las técnicas de construcción involucradas, e investiga cómo los diseñadores modernos de Türkiye están incorporando este bordado en su trabajo, con un enfoque en las prácticas de diseño sostenible y contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

Bordado Maraş Work (Dival), textil otomano tradicional, diseño de moda contemporáneo.

Material and Method

The study was conducted according to qualitative research methods. First of all, a catalogue search was made and then a data search was made among online databases with the keywords ‘Ottoman embroidery art’, ‘traditional Turkish embroidery’ and ‘Maraş embroidery’. The books and articles found from the scanned data were examined, those necessary for the research were evaluated and important images and information were added to the study.

Introduction

Turkish embroidery art is rooted in Anatolian and Ottoman civilisations. In earlier periods, Turks gave importance to the decoration of the objects they wore or used. The presence of ethnic identities of different races and languages, especially under the Ottoman Empire, added diversity to the Turkish embroidery art, which developed over the centuries and spread to many regions, including the Balkans, and influenced these regions for many years¹.

Embroidery is a traditional method usually based on domestic craft production. Embroidery is usually applied to a fabric, linen, silk, satin, velvet, velveteen and broadcloth, or leather, using various types of coloured silk and threads or gold and silver gilt threads. These can be summarised as those made by counting the threads of the fabric, those made by drawing patterns, those made by cutting and pulling the fabric threads and those made by using ready-made tools².

When we look at the researches carried out for Turkish embroidery art, we can see that glaze embroidery, which is among the 17th century embroidery techniques, has found an application area in our country until today.

In the centres of the cities where embroidery was applied, there were also artists working using special techniques and equipment. There were also gold or silver wire drawers, silk manufacturers who prepared materials for embroidery (such as gold or silver gilt thread, cotton or silk cord or silk thread), stampers of ornamental patterns, and cardboard cutters for gold and silver thread embroidery on cardboard artists with a different knowledge and expertise.

This research examines the perspective of textile and fashion designers on this traditional production, which will contribute to local development with the tradition and craft of Maraş, also known as Dival embroidery technique, which continues to be applied from the Ottoman Civilisation to the present day. As a result of the research; it is understood that designers adopt this craft with today’s contemporary perspective, modernise it in their designs and strive to keep this tradition alive.

Historical Context

Clothing decorations seen in the reliefs found in the excavations in Alacahöyük, the capital of the Hittite Civilisation (dating back to 7000 BC), prove the existence of embroidery in ancient times³.

In the regions where the Phrygians, one of the important civilisations in Anatolia, lived, the motifs and patterns seen in the hand embroidery and lace collected from the villages settled today are quite remarkable in terms

1 <https://www.ktb.gov.tr/yazdir?1E66FC25510B-385B13EB471817844889>, [Date of consultation: 01.09.2024].

2 Ş. MARKALOĞLU, Kahraman Maraş’ta “Maraş İşi” İşlemeler, Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat-10 -Kahramanmaraş Özel Sayısı, *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*, 1998.

3 S. Türkoğlu. Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim-Kuşam- Tarih Öncesi Çağlardan Cumhuriyet Dönemine Kadar, Arkeoloji Sanat Yayınları, 2024.



Figure 1. Maraş Work, Reference: Markaloğlu, 1998.

of their similarity to the motifs in Phrygian culture.

Hittite and Aramaic elements are seen together in two grave stelae found in the province of Maraş in southeastern Turkey. These reliefs, which occupy an important place in Hittite archaeology, not only in terms of clothing characteristics, but also help us to understand the art of processing contemporary regional clothing⁴.

In the relief depicting the goddess Kubaba found during the excavations in Kargamesh, there is a headdress like the fez called Polos on the head of Tarcha and decorated with scales. Similar headgear has been worn by women in a large part of Anatolia until today.

Since the Turks have a nomadic culture, the number of textile products in traditional Turkish houses is high. The Turks used to carry their valuable textile items in bundles that they patiently and meticulously embroidered. Since the textiles in these bundles are embroidered pieces that take a long time to produce and require a lot of labour, they are used on special occasions such as weddings, births, bridal baths and circumcisions instead of daily life.

Maraş work is embroidered with leather, fabric or cardboard on the fabric by creating a pattern by embossing and embroidered with glitter thread or gold glaze.

Maraş Work, which has a deep-rooted history in Turkey, has taken its name from this city because it is processed in Maraş, which is known as Kahramanmaraş today. The history of Maraş Work dates back to the Seljuks. Thanks to the brides who went to the Ottoman Palace from the Dulkadiroğulları Principality, which dominated around Kahramanmaraş, it extends from the Seljuks to the Ottoman Empire and thus to Rumelia.

In addition to its splendour and beauty, Dival work embroidery is among the types of embroidery that require great care to be protected and used. This technique, which we encounter on many types such as clothes, home accessories, prayer rugs, pusheed, shoes, is included in Turkish and world museums due to its ethnographic value. In addition, these embroideries have been made by the people of Kahramanmaraş for centuries and have artistic value⁵.

Maraş Work (Dival) Embroidery

Maraş work is embroidered on the fabric with leather, fabric or cardboard by creating a pattern by embossing and embroidered with glitter thread or gold glaze.

Maraş Work is named after this city because it is embroidered in Maraş, now known

4 S. Türkoğlu. Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim-Kuşam, 2002.

5 K. SÖNMEZ, *Konya Etnografya Müzesinde Bulunan Dival İşi Tekniğinde Yapılmış Seccade Örneklerinin İncelenmesi*, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2023, p.2078pp. 2077-2093. 10.12981/mahder.1383447

as Kahramanmaraş, which has a long history in Turkey. The history of Maraş Work dates back to the Seljuks. Thanks to the brides who went to the Ottoman Palace from the Dulkadiroğulları Principality, which dominated around Kahramanmaraş, it extends from the Seljuks to the Ottoman Empire and thus to Rumelia⁶.

During the reign of Fatih Sultan Mehmet the Conqueror (1432-91), the 7th Sultan of the Ottoman Empire, Siddi (Mükrim) Hatun's dowry contained forty mule loads of various examples of Maraş Work, which made the fame of these embroideries recognised in Rumelia⁷.

The bindallı is a loose, straight dress with long, narrow sleeves and ankle-length sleeves; it can be fastened at the waist with a decorated belt. The most popular fabric was dark red, purple or black silk velvet, which provided an effective background for the bold patterns of floral motifs embroidered with gold and silver threads all over the garment in the intricate technique of dival isi. This garment required the craft of skilful embroiderers, particularly from the south-eastern city of Marash.

The patterns of the embroidery consist of traditional Turkish-Islamic motifs. These include floral motifs such as carnations, tulips, roses and daisies, as well as geometric motifs. These motifs were applied with silk threads in various colours, glitter or glaze.

In the first years of the Republic, the art of embroidery, which especially adorned pieces of clothing, decreased due to the

changing culture after the dress reform of 24 August 1925. This idea is supported by the fact that embroiderers working alongside tailors in centres such as Izmir, Istanbul, Bursa, Maraş, Gaziantep, Erzurum, etc.; Salta, Fermane, Bagged Fermani, two or three skirts, entari, salmayenli, top-wearing, trouser entari, peshtamal, apron, shawl sash, sash, girdle, girth, bürgü veil, etc. are gradually replaced by new types of clothing⁸.

Today, embroidery is practiced by amateur and professional, worker-master and artists in environments such as homes, bazaars, associations, cooperatives, courses and schools, and it is commissioned by private and public institutions. Thus, embroidery, which gives aesthetic pleasure to the person or for production, is done in traditional ways on the one hand; on the other hand, it is continued within the scope of non-formal and formal education programmes affiliated to various ministries⁹.

Maraş Work Technique, Material and Application Method

In order to apply this technique, a mould must first be prepared. In the making of the embroidery, "the model to be embroidered is a thin one. The embroidery is drawn and glued on the cardboard. After the empty parts of the cardboard are cut out according to the sample and the mould is formed, it is pasted on the surface to be embroidered. On the condition that the cardboard patterns remain on the fabric, one or more of the gold and silver glazing or writing embroidery techniques with various threads are applied. Since the cardboard remains between the fabric and the thread, the patterns take

6 <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kahramanmaras/kulturatlasi/maras-si-sim-sirma-slemeciligi>, [Date of consultation: 05.10.2024].

7 J. M. SCARCE, "Regional Dress in Anatolia", *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion: Central and Southwest Asia*. Ed. Gillian Vogelsang-Eastwood Oxford: BergPublishers, 2010. 150–156. 2024. DOI Number: <http://dx.doi.org/10.5040/9781847888549.EDch5026>.

8 Ö. Barışta, Cumhuriyet Dönemi Türk Halk İşlemciliği Desen Ve Terminolojisinden Örnekler, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1984, p.10.

9 Ö. Barışta, Türk İşleme Sanatı Tarihi, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1984, Ankara.



Figure 2. Marashi Work Technique, Material and Application Method, İstanbul . Autor Sema Hatun Türker, Date of consultation: 19.10.2024.

a three-dimensional appearance. Because the cardboard will always remain on the garment, these garments are quite heavy and cannot be washed. In addition, since dival work is an intensive embroidery technique applied to the fabric, the garments are lined with cotton fabric.

The main threads used in Maraş embroidery are obtained from natural mineral fibres, mainly caramel. This type of fibre is appreciated for its strength, durability and natural lustre. The threads come in a variety of colours, allowing the artisans to create vibrant and eye-catching designs.



Figure 3. Marash work, interpretations by contemporary designers. Reference: <https://tr.zeyneptosun.com/pages/apasas-haute-couture>, Date of consultation: 18.10.2024.

This embroidery requires great equipment and strength. The stand used was called a cülde. A cülde (spool holder) and a biz (sharp needle), which was used to make holes for the needle to pass through, were essential for this process. The cülde resembled a large pair of tweezers and clamped the base fabric between its arms. The thick base fabric had to be steady and stable so that the embroiderer could force the needle through the thick fabric. Small cüldees were used in homes and larger stands were available for workshops¹⁰.

It is known that we need our culture in today's world, which is rapidly experiencing the problem of alienation due to reasons such as commercial networks established by the new world order, wars, cultural and economic policies, globalisation and communication. For this reason, studies on traditional clothing are valuable in terms of contributing to the field. However, it is seen that academic publications do not spread to large masses and traditional clothing cannot be promoted correctly and sufficiently with disapproved practices.

Maraş Embroidery with the Influence of Contemporary Textile and Fashion Designers

In recent years, both European and Turkish designers have adopted Maraş embroidery and started to include it in modern

10 S. B. KRODY, Turkish Embroidery, Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion: Central and South-west Asia. Ed. Gillian Vogelsang-Eastwood Oxford: Berg Publishers, 2010.121-125. Bloomsbury Fashion Central. [Date of consultation: 13.11. 2024]. DOI Number: <http://dx.doi.org/10.5040/9781847888549.EDch5021>.

collections. Designers have creatively reinterpreted traditional motifs by blending them with contemporary aesthetics. This fusion not only showcases the versatility of Maraş embroidery, but also revitalises interest in this endangered craft.

She has reinterpreted traditional Turkish motifs, including elements of Maraş work, blending them with modern aesthetics:

Zeynep Tosun: Known for her innovative use of traditional Turkish textiles and techniques, Zeynep Tosun incorporates vibrant colours and patterns reminiscent of traditional craftsmanship into her contemporary collections.

Conclusion

Maraş work is inherently sustainable due to its reliance on natural and locally sourced materials, traditional craftsmanship, and its

durability. By reviving and incorporating this technique into contemporary fashion and textile design, there is an opportunity to promote sustainable practices in the industry. The slow, meticulous process of Maraş work embodies principles of slow fashion, where the emphasis is on quality, craftsmanship, and the cultural significance of the garments.

In the analysis and conclusion section, the current state of Maraş embroidery in contemporary fashion and textile design is evaluated, and further studies on the subject are suggested through an analysis of written sources and designers' works. The study emphasises the potential of Maraş work embroidery as a sustainable alternative in the modern fashion industry, promoting a balance between cultural preservation and environmental responsibility.

Tomás Valcárcel.

El bordado en la provincia de Alicante

Embroidery in the province of Alicante

SERGIO LLEDÓ MAS

Museo de la Semana Santa de Crevillent (Alicante)

RESUMEN

Don Tomás Valcárcel Deza está considerado uno de los grandes bordadores del siglo XX, aunque su ámbito de actuación se circunscribe a la provincia de Alicante, su obra ha dejado una gran huella en el mundo del bordado. Con motivo del 25 aniversario de su fallecimiento, el Museo de la Semana Santa ha organizado por vez primera una exposición monográfica sobre la vida y obra de este genial artista.

PALABRAS CLAVE

Bordado; Valcárcel; Museo; Crevillent; Alicante

ABSTRACT

Don Tomás Valcárcel Deza is considered one of the greatest embroiderers of the 20th century. Although his work was limited to the province of Alicante, his work has left a significant mark on the world of embroidery. To commemorate the 25th anniversary of his death, the Holy Week Museum has organized, for the first time, a monographic exhibition on the life and work of this brilliant artist.

KEYWORDS

Alicante; Crevillent; Embroidery; Museum; Valcárcel

Introducción

Hablar de Tomás Valcárcel Deza es tratar de uno de los grandes personajes de la provincia de Alicante, un personaje polifacético que tuvo una especial relevancia en los movimientos artísticos, festivos y sociales de toda la provincia de Alicante.

Su nombre está íntimamente relacionado con el auge de la Fiesta de las Hogueras de Alicante, pero fundamentalmente y en el ámbito en el que se ciñe la temática del Congreso “El Arte del bordado en Lorca”, su trabajo en el arte bordado ha sido fundamental para el desarrollo de este arte en las cofradías y hermandades alicantinas, dando valor al bordado en muchas de las localidades de nuestra provincia.

Y desde esta perspectiva histórica- artística y aprovechando la conmemoración del 25 aniversario de su fallecimiento en este año 2024, desde el Museo de la Semana Santa de Crevillent (Alicante) se ha querido poner en valor a una de las principales figuras del bordado en el siglo XX, como es Don Tomas Valcárcel Deza.

Y para ello, se han llevado a cabo una serie de actividades que han tenido como finalidad el dar a conocer a este importantísimo personaje, fundamentalmente entre la gente joven, organizando por vez primera, una exposición monográfica dedicada a Valcárcel, siendo complementada por una serie de audiovisuales, visitas guiadas o actividades infantiles como ha sido el caso, de un taller de bordados para niños o una gimkana también para los más pequeños.

¿Pero y quien fue Tomás Valcárcel Deza?

Tomás Valcárcel Deza, nació en la ciudad alicantina de Torrevieja un 11 de noviembre de 1903, trasladándose a los 5 años junto a toda su familia a la capital alicantina. Desde muy temprana edad, el niño Tomás Valcárcel se rodeó de agujas, telas, patrones..., ya que su madre dirigía un taller de bordado en la ciudad de Alicante, donde comenzó a familiarizarse con el mundo del bordado.

A pesar de matricularse en la Escuela de Comercio, el futuro de Valcárcel iba encaminado al diseño y bordado textil y tras su experiencia en la ciudad de la luz (Paris), en la que durante 2 años se dedicó a dibujar y diseñar vestidos para la empresa de moda Maison du Blanc. Experiencia profesional que sería fundamental en el futuro laboral y profesional del joven Valcárcel.

A su vuelta a Alicante, Tomás Valcárcel asume el Taller de Bordado de su madre, iniciando de esta forma una trayectoria fundamental para la historia del bordado en la zona del levante, de su taller saldrían innumerables estandartes, mantos y sayas para las cofradías alicantinas, sin olvidar el diseño de trajes para las Hoguera de Alicante, trajes para comparsas alicantinas, destacando también su labor dentro del teatro y la escenografía de la provincia, ya que fue director escénico de multitud de obras teatrales, imprimiendo un sello propio a todo aquello que pasaba por sus manos.

Tomás Valcárcel está considerado uno de los grandes personajes de la provincia

alicantina del siglo XX, su influencia en la vida social, cultural y festiva de Alicante es digna de estudio.

Como hemos comentado en líneas anteriores, su carácter polifacético lo llevó a integrarse en numerosas entidades y asociaciones y su gen innovador le permitió, modernizar, por ejemplo, el teatro y la escenografía alicantina, convirtiéndolo en todo un referente en la historia de Alicante.

Valcárcel fue uno de los impulsores del valor de las fiestas y tradiciones de la provincia, de hecho, fue uno de los promotores de las fiestas de las Hogueras de Alicante, siendo el que mayor número de años ha estado al frente de la Comisión de Hogueras de Alicante.

Tal fue su repercusión en la provincia, que Tomás Valcárcel tiene numerosas distinciones: Presidente Perpetuo de las Fiestas de las Hogueras de Alicante, Hijo Adoptivo de la Ciudad de Alicante, Hijo Predilecto de la Ciudad de Torrevieja, tiene dedicadas calles y plazas e incluso el Museo de la Semana Santa de Torrevieja, porta su nombre.

Pero, vamos a centrarnos en su labor dentro del arte del bordado. El Taller de Tomás Valcárcel fue un referente en este noble arte: diseñó y confeccionó trajes de toreros, trajes para fiestas de Moros y Cristianos, para hogueras y fiestas populares y por supuesto todo tipo de elementos para la Semana Santa, desde mantos a estandartes, sin olvidar el diseño de túnicas de cofradías o centurias de romanos.

De sus manos, salieron un gran número de bordados que acompañan a las cofradías y hermandades de las ciudades alicantinas, lugar en el que se centra casi por completo su extensa obra, porque salvo alguna excepción como es el caso del antiguo manto de la Agrupación de San Pedro Apóstol de la Semana Santa de Cartagena, toda su obra se centra en el ámbito de la provincia de Alicante.

¿Y porque destacan los bordados de Tomás Valcárcel?

Valcárcel. Supo imprimir un estilo propio e identificativo, diseños originales en el que destacan sus dibujos diáfanos con líneas curvas y la utilización de motivos vegetales.

Destacó en la utilización de mallas en el diseño de estandartes y mantos de carácter religioso y fundamentalmente en el empleo de motivos heráldicos como recurso en sus diseños, de tal forma que algunos de sus bordados son todo un ingenio en la utilización de este último recurso. Valcárcel imprimió carácter y le dio una identidad propia al bordado alicantino.

Dentro de su extensa obra destacaríamos, una serie de bordados que son auténticos referentes en este noble arte (Figura 1).

Manto Heráldico de la Santa Mujer Verónica¹

Manto que porta la imagen de la Santa Mujer Verónica de la Semana Santa de la ciudad de Alicante y que fue diseñado y bordado por Valcárcel en 1947.

Excepcional manto, bordado en terciopelo que mide 4 metros de largo por 5 metros de ancho, sobre fondo azul turquesa lleva bordados con 25 kilos de hilo de oro los 148 escudos correspondientes a cada una de las localidades pertenecientes a la provincia de Alicante y en el centro del manto a mayor tamaño el escudo de la ciudad de Alicante, rodeado de dos ángeles que portan una filacteria en la que se puede leer “Año 1948. Alicante y su provincia a la Santísima Faz”.

Según la descripción realizada por el propio Valcárcel, el autor intenta rendir un homenaje al paisaje alicantino: mar turquesa, la flora plateada, fauna multicolor, prados suaves, palmerales estilizados, jocosidades agrestes, naranjales dorados. Tiene la poesía e ingenuidad de bellos atardeceres, ecos del folklore campesino, susurro de hojarascas

1 F. SANCHÍS BERNÁ, “Los bordados de Tomás Valcárcel para la Semana Santa de Alicante”. *Revista Semana Santa Alicante* (2021), pp.128-135



Figura 1. Cartel Exposición Tomás Valcárcel. Museo Semana Santa Crevillent.

verdes y tiernas, es todo el azul, el oro, el rojo y la plata de sus cielos.....

De forma anecdótica, el manto heráldico de la Santa Mujer Verónica de Alicante obtuvo la Primera medalla en la Primera Exposición provincial de artesanía celebrada en 1958.

Manto y Palio de Nuestra Señora de Los Dolores²

Perteneciente a la Real y Muy Ilustre Hermandad Sacramental del Cristo de la Mar de Alicante, es otra de las obras más representativas de Tomás Valcárcel.

Una obra de arte que esta considera uno de los iconos artísticos de la Semana Santa alicantina, conocido popularmente como el Manto de las Palomas, por portar bordado sobre el propio terciopelo del manto, unas ingeniosas y originales palomas, concretamente

2 Ibídem.

43 palomas bordadas en hilo de plata, que configuran un bello espectáculo al ver el movimiento de sus alas sobre manto de la Virgen. Para ello, el artista ideó un sistema de muelles que las separan del manto.

En el año 1943, el artista diseñó un bello conjunto formado por el manto y la saya para Nuestra Señora de los Dolores, del que cuentan las crónicas de la época que hasta un total de 40 mujeres confeccionaron durante año y medio en los talleres del artista alicantino este original y precioso conjunto.

Años más tarde, concretamente en 1947, completó la escenografía, con el diseño del palio de la Virgen.

Un bello y armonioso conjunto, en que destacan las medidas de un manto (427 x 461 cm) y el palio (322 x 215 cm), confeccionado en terciopelo azul oscuro bordado con hilos metálicos y policromados, pedrería y lentejuelas. Portando como temática principal de la escenografía, los Siete Dolores de María.

Como hemos comentado anteriormente, el manto destaca por ese juego de movimiento que provoca el balanceo del palio y de las alas de las palomas, que al unísono que los costaleros balancean el trono de la Virgen de los Dolores, las palomas baten sus alas, efecto producido por que Valcárcel ideó un sistema de muelles en las alas que separados a una distancia idónea del manto, provocan ese movimiento.

Esta configuración tuvo cierto éxito, ya que el bordador continuó empleado o en otros bordados posteriores.

Junto a estos grandes encargos, el maestro tiene toda una serie de guiones y estandartes que diseñó y confeccionó para distintas poblaciones de la provincia alicantina.

Encontrándonos numerosos ejemplos de este tipo de encargos, auténticas obras de arte que procesionan por las calles de las localidades alicantinas, como el estandarte de la Cofradía del Ecce Homo o el de la Hermandad de la Samaritana de la Semana Santa de Alicante, el estandarte de María Magdalena

y Jesús del Perdón de Callosa de Segura, o los estandartes de las Cofradías de Jesús de la Caída, Santo Sepulcro y Ntra. Sra de los Dolores para su ciudad natal, Torrevieja.

Pero una gran parte de su legado, lo podemos encontrar expuesto en el Museo de la Semana Santa de Crevillent.

Museo de la Semana Santa de Crevillent. La Obra de Tomás Valcárcel en Crevillent

Un museo al que les invito a visitar y de esta forma conocer un museo que está considerado uno de los referentes en el ámbito de la Semana Santa nacional (Figura 2).

Si tuviéramos que definir con una palabra al Museo crevillentino, sería el de diferente, cuando nos adentramos en sus salas, nos damos cuenta de que nos encontramos en un museo totalmente distinto, un museo que cambia totalmente el concepto que existe en el diseño de este tipo de museos.

Destaca por la originalidad de su configuración espacial, ya que rompe con todos los moldes en los que se refiere a este tipo de recintos, puesto que la ubicación de los pasos procesionales en distintos tipos de altura, unido a los espacios centrales abiertos y a las balconadas que rodean cada una de las plantas de exposición, permiten al visitante admirar las obras de arte desde distintas perspectivas, llegando a sentirse completamente integrado en el ambiente creado.

El eje central del Museo es el original sistema de montacargas, que permite a los pesados tronos que procesionan en la Semana Santa Crevillentina, la entrada y salida del Museo sin ninguna dificultad.

El Museo está dividido en cuatro plantas, configurándose la visita siguiendo la cronología pasional, lo que permite al visitante seguir las escenas de la Pasión, Muerte y Entierro de Cristo.

La visita se iniciaría en la segunda planta, dando comienzo con las secuencias iniciales de La Pasión de Cristo, continuando un



Figura 2. Exposición Tomás Valcárcel. Museo Semana Santa Crevillent.

recorrido en el que podremos contemplar secuencialmente las diferentes imágenes y grupos escultóricos que se exponen en el museo crevillentino, finalizando en la planta menos uno, con el Santo Sepulcro.

Durante el recorrido, el visitante puede observar las obras desde distintas perspectivas, pudiendo contemplar los diferentes planos que ofrece el museo, lo que permite al espectador sentir las sensaciones de la Semana Santa de Crevillent.

El Museo se complementa a través de diferentes vitrinas con toda una serie de elementos identificativos de la Semana Santa crevillentina: guiones, estandartes, pintura religiosa (donde destacan las acuarelas realizadas por el insigne acuarelista Julio Quesada Guilabert, cartelería, orfebrería, imágenes antiguas, y diferentes elementos significativos de la Semana Santa Crevillentina.

Y es aquí, donde toma protagonismo la figura de Don Tomás Valcárcel, ya que de sus manos salieron una parte importante del bordado de la Semana Santa de Crevillent, que se encuentra expuesto en las diferentes salas del museo crevillentino.

Estandarte Hermandad Santa Cena (1954)³

Se realiza en raso blanco, canutillo de oro, hilo entorchado en seda, marfil, seda, lentejuela, perla y pedrería.

Sobre una base de raso blanco se levantan dos guirnaldas laterales de tradición clasicista, con la simbología eucarística: “las uvas y las espigas” realizadas en hilo al relieve y canutillo de oro. Remata con una cartela: “Font salus et vitae” Destacan los detalles de

3 Fichas Expositivas Museo Semana Santa de Crevillent realizadas por María Luisa Gil López.

los ángeles, con encarnación de marfil (cara, manos y pies) el cáliz y el corazón sangrante. Es una alegoría de la Eucarística. “Haced esto en memoria mía”.

Estandarte Cofradía Samaritana (1953)⁴

Se realiza en terciopelo granate, seda, hilo de oro briscado en seda y canutillo, lentejuela, perla y pedrería.

Es el más clásico de todos los realizados por Valcárcel. Sobre el fondo granate, se alzan dos guirnaldas completamente rectas. Que hacen un cierre que recuerda los camafeos de la época isabelina. En el óvalo central se borda en seda sobre base de raso, el símbolo de la cofradía: El pozo de Jacob “...El agua de la vida eterna”.

Estandarte Cofradía El Prendimiento (1949)

Se realiza en terciopelo granate, hilos briscados de oro y plata, lentejuela, canutillo dorado, perlas y pedrería.

Su diseño es neoclásico, como casi todos los realizados en este taller. Desde un motivo central a modo de jarrón, surgen unas finas guirnaldas florales que rematan al final en un ángel de lamé dorado. El ovalo central enmarca la espada y la bolsa de monedas, símbolo de la traición de Judas.” ...Con un beso vendes al Hijo del Hombre”.

Antiguo Estandarte Cofradía El Lavatorio (1952)

Se confecciona en terciopelo morado de algodón, hilos de oro de diferentes tamaños, canutillo. Lienzo y óleo.

Tiene un estilo muy distinto de lo que Valcárcel solía hacer, pues se trata de una pieza dieciochesca. El motivo central es una pintura al óleo con un enmarque en

forma de cornucopia, a semejanza de los espejos de la época. Todo el bordado se realiza en cartulina cubierta de hilos de oro y sobrepuesta sobre la tela. Las flores con hojas de cartulina en superposición se alternan con otras de canutillo de oro trabajadas en plumetis “Habéis visto como yo os he lavado, así debéis de hacer vosotros”.

Antiguo Estandarte Cofradía de La Flagelación (1950)

Se confecciona en terciopelo negro de algodón, hilo entorchado en oro y plata con seda, canutillo, pedrería de cuarzo, hilos de seda gris, lentejuela metálica en oro y plata, hojilla de plata, cordones de oro.

Pertenece al estilo neoclásico, que era el más habitual en Valcárcel. Dispone el diseño en ramas laterales con dibujos grandes de hojas lanceoladas, destacando unas flores en alto relieve bordadas en oro llano, con sobre matizado en puntadas de seda gris en el motivo central. El distintivo de la cofradía, la columna, se realiza en hilos de seda gris, hilos de plata y base de hojilla plata. Sobre la columna está una corona realizada en oro grueso junto al látigo. “Inocente soy de la sangra de este justo”.

Antiguo Estandarte Cofradía Santa Mujer Verónica (1950)

Realizado en terciopelo azul, hilos briscados en oro, lentejuela italiana, pedrería checa, seda en tonos marrones.

Se ejecuta un bordado de corte historicista, con detalles del barroco. Hojas estilizadas y con curvatura (roleos), enmarcan a modo cornucopia, el paño blanco sobre una base de hilo cruzado, con la cara de Cristo realizada en seda en matizado a bandas, y rematada por dos pequeños

4 Fichas Expositivas Museo Semana Santa de Creteil realizadas por María Luisa Gil López.



Figura 3. Exposición Tomás Valcárcel. Museo Semana Santa Crevillent.

ángeles. Se complementa con pequeños ramilletes de flores en lentejuela italiana.” No lloréis por mí, sino por vosotros y por vuestros hijos”.

Estandarte Cofradía San Pedro Arrepentido (1944)

Se realiza en terciopelo de algodón verde, hilos de plata y oro entorchados con seda, lentejuela italiana, pedrería, hilos de seda gris.

Las guirnalda siguen los modelos clásicos, tallos con hojas lanceoladas que alternan con otras redondeadas. El motivo central es una tiara en alto relieve bordada a hilo tendido en seda gris y plata, completado con el símbolo de las llaves. En la cartela se lee: “Tu est Petrvs”. Va rodeado de haces de luz.” Tú eres Pedro y sobre esa piedra edificaré mi Iglesia”.

Traje Antiguo Nuestra Señora de los Dolores (Década 1940/1950)

Se realiza en terciopelo negro, hilo de oro, canutillo de oro, cordones briscados de seda y oro, pedrería.

Se trata de un gran manto para una imagen de vestir, todo él va rodeado de una guirnalda de motivos florales, grandes hojas a punto de setillo con hilo de oro, pequeñas hojas de canutillo, flores a modo de azucenas, en setillo e hilo tendido. El centro del manto va salpicado de estrella rellenas de hilo, con centros de pedrería.

El traje de la Virgen, en raso blanco, va bordado en oro con unos dibujos similares. Lo más distintivo es la heráldica. Desde el siglo XVIII se puso muy de moda. Es un escudo con corona ducal, con un centro de un castillo de tres torres y un reborde donde se puede leer “Ilustre Villa de Crevillente “Del

origen de este escudo se ha hablado mucho, pero no hay una absoluta constancia de su significado (Figura 3).

Traje Antiguo de Jesús Rescatado (Década 1940/1950)

Se trabaja en terciopelo morado, color típico de esta imagen, hilos dorados de diferentes brillos y texturas, canutillo de oro, lentejuela italiana, perlas y pedrería checa.

Se realiza una guirnalda formada por ro-
leos y finos tallos de clara inspiración neo-
clásica, diseños muy apreciados por Valcár-
cel. Las flores se bordan en oro con toques
de canutillo. En el centro de la cola aparece
el anagrama de Cristo: J.H.S.

Traje Santísimo Cristo de la Caída. Restaurado Tomás Valcárcel (1963)

La túnica que porta el Santísimo Cristo de
la Caída fue bordada a finales del s. XIX por
la bordadora crevillentina Asunción Rico,
bordado en oro fino sobre una base de ter-
ciopelo morado.

Fue en el año 1963, cuando Tomás Valcár-
cel, dejó su huella en la túnica del Cristo de
la Caída, ya que se encargó de la restaura-
ción del traje, trasplantado el bordado a un
nuevo terciopelo, además de restaurar y en-
riquecer el bordado existente.

Además, tuvo la idea de vestir a las imá-
genes secundarias del grupo escultórico, con
indumentaria hebrea.

En el año 2004, el taller de bordados Fer-
nández y Enríquez de Brenes (Sevilla), vuel-
ve a cambiar el terciopelo y añadir nuevos
bordados en oro.

Antiguo Traje y Manto Santa Mujer Verónica (1955)

Imagen tallada por el escultor Carlos Mon-
teverde en 1954, que porta traje y manto que

diseñó y confeccionó Tomás Valcárcel en la
década de los 50 del siglo pasado.

Traje de terciopelo rojo sobre el que por-
ta un hermoso manto que porta una base de
terciopelo azul, sobre la que Valcárcel rodea
con una artística guirnalda con motivos flo-
rales.

Antiguo Traje Santa Mujer Samaritana (1961)

En el año 1961, Tomás Valcárcel diseñó y
confeccionó el traje, sobre la base terciope-
lo de seda, se dibuja el bordado en hilos de
oro con un dibujo de curva y contra curva a
modo de grandes rocallas rellenas de hilo cru-
zado, realzado con cruces de canutillo. Se al-
ternan flores unas de grandes hojas, bordadas
en hilo de oro, con piedra central en rosa y ro-
deadas de puntadas de seda del mismo color,
con otras de formas más irregulares matiza-
das en seda roja y puntadas doradas, sugiere
la seda de matices. El dibujo se complementa
con gruesos cordones dorados.

Exposición Tomás Valcárcel

Con motivo del 25 aniversario del falleci-
miento de Tomás Valcárcel, el Museo de la
Semana Santa de Crevillent, organizó el pa-
sado año 2024 una muestra conmemorativa
en el que se pretendió dar a conocer su vida
y obra.

En la muestra dividida en varios aparta-
dos, recorriendo de esta forma la trayectoria
vital del artista: el Valcárcel Presidente de
las Hogueras de Alicante, Bordador, Director
escénico, finalizando con su relación con la
vida cultural de Crevillent.

Junto a la muestra se han organizado una
serie de actividades, como visitas guiadas,
videos de la muestra, así como actividades
infantiles como una gymkana infantil con
motivo del Día Internacional de los Museos
y un Taller Infantil de Bordados.

Agradecimiento especial a Don Feli-
pe Sanchis Berná, gran especialista de la

obra de Don Tomás Valcárcel quien colaboró en la cesión de material para la muestra y es el autor de las fichas explicativas de las obras que confeccionó Valcárcel para la ciudad de Alicante, concretamente el Manto y Palio de Nuestra Señora de los Dolores y el Manto Heráldico de la Santa Mujer Verónica.

Así como a María Luisa Gil López quien elaboró las fichas de catalogación de los bordados del Museo de la Semana Santa de Crevillent, entre los cuales destacan las obras de Don Tomás Valcárcel y que se han utilizado para la explicación de las obras confeccionadas por Valcárcel para la Semana Santa de Crevillent.

Munificencia eclesiástica en la Real e Insigne Colegiata de Santa María del Campo de A Coruña: los ternos de gala del taller toledano de Miguel Gregorio Molero y otras noticias de indumentaria religiosa

Ecclesiastical munificence in the Royal and Disignable College of Santa María del Campo in A Coruña: the gala suits from the toledan workshop of Miguel Gregorio Molero and other religious clothing

FRANCISCO XABIER LOUZAO MARTÍNEZ

Universidade da Coruña

RESUMEN

Damos a conocer en el presente estudio tres ternos de gala conservados en la Real Colegiata de A Coruña, que se destacan por su riqueza y excelente estado de conservación, realizados en los afamados talleres toledanos de Miguel Gregorio Molero, en la segunda mitad del siglo XVIII, además de otras noticias sobre las vestimentas litúrgicas de la colegial a través de los tiempos.

PALABRAS CLAVE

Colegiata de A Coruña; Taller de Molero; terno eclesiástico; vestimenta litúrgica.

ABSTRACT

In this study we present three formal suits preserved in the Royal Collegiate Church of A Coruña, which stand out for their richness and excellent state of conservation, made in the famous Toledo workshops of Miguel Gregorio Molero, in the second half of the 18th century, in addition to other news about the liturgical vestments of the schoolgirl through the ages.

KEYWORDS

Collegiate Church of A Coruña; ecclesiastical suit; liturgical clothing; Molero workshop.

Introducción

El objetivo de este estudio se centra en dar a conocer varios ternos de gala conservados en la Colegiata de A Coruña, realizados en la segunda mitad del siglo XVIII en el afamado taller de Miguel Gregorio Molero. Esta reconocida fábrica, especializada en ornamentos litúrgicos, se convertirá en una de las manufacturas sederas más importantes de la península, establecida

en la ciudad de Toledo en los siglos XVIII y XIX. Para ello se han consultado las fuentes documentales conservadas en la colegial, como son los libros de Actas, los libros de Fabricarios y los libros de Inventarios. Pretendemos, así, dar continuidad a los trabajos iniciales que en el mundo gallego han abierto un camino para futuras investigaciones en este campo.

El estudio y catalogación de los textiles y bordados artísticos conservados en Galicia constituye un capítulo pendiente de estudio. Algo que no debería sorprendernos, si pensamos en el escaso atractivo que parece despertar el tema, al menos hasta épocas muy recientes, contando a día de hoy con apenas referencias¹. Quizá por pensar que pertenecen más al mundo de la artesanía, integrándolos en el capítulo de las denominadas artes menores, cuando esto no es así. Afortunadamente el mundo de las artes decorativas es muy amplio y diverso, incrementándose progresivamente en la actualidad los estudios de indumentaria, lo mismo que ocurrió hace

años con el mundo de la platería. Y, como veremos, estas piezas no merecen mantenerse en el olvido, dada su gran calidad. Además de servir para marcar una jerarquía social, el arte del bordado tendrá una marcada relación con lo sagrado, el rito y la ceremonia².

La industria textil sedera toledana y la fábrica de Miguel Gregorio Molero

La importancia que la industria textil tuvo en el pasado en la ciudad de Toledo no siempre se recuerda, aunque, especialmente la sedera, será la más importante durante la Edad Moderna y hasta el siglo XVII en la meseta sur española. A partir de entonces comenzará a perder importancia hasta su práctica desaparición a finales del siglo XIX.³ Serán pocas las manufacturas que resistan la crisis del XVII, entre ellas las de Sevilla o Granada, aunque sin el esplendor del que habían gozado hasta entonces. Quedarán ensombrecidas por los dos grandes centros del momento, Toledo y Valencia, que ofrecerán unos productos que nada tenían que envidiar a los internacionales, incluso los franceses, que serán sin embargo los más demandados⁴.

El prestigio alcanzado por las manufacturas toledanas a lo largo del siglo XVIII será extraordinario, debido especialmente a la confección de vestidos litúrgicos realizados en seda, oro y plata, mediante un trabajo extremadamente organizado, lo que permitirá una gran producción, solicitada con avidez por las más importantes catedrales españolas,

1 Además de P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930, y J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela, 1932, tendremos que esperar prácticamente hasta tiempos muy recientes para encontrar estudios de este tema. P. BENITO GARCÍA, "La colección de ornamentos litúrgicos de la catedral compostelana", en *Santiago: La esperanza: Colegio de Fonseca, Palacio de Gelmírez*. Santiago de Compostela, 1999, vol. 2, pp. 171-178. R. YZQUIERDO PEIRÓ, "El Gallardete de Lepanto y la colección de artes textiles", en *Santiago de Compostela: Museo de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 2009; J. AGUILAR DÍAZ, "El antiguo terno de difuntos de la catedral de Santiago de Compostela (1561-1563), obra del bordador vallisoletano Hernando de Saldaña". *BSAA arte* LXXVI (2010), pp. 127-140; J. AGUILAR DÍAZ, "El arte del bordado en Santiago de Compostela. Nuevos datos sobre bordadores de los siglos XVI y XVII". *Cuadernos de Estudios Gallegos* LVIII nº 124 (2011), pp. 183-196; J. AGUILAR DÍAZ, "Iconografía mariana en los ornamentos litúrgicos de la catedral de Santiago de Compostela", en J. ARANDA DONCEL y R. DE LA CAMPA CARMONA (coord.), *Regina Mater Misericordiae*. Córdoba, 2016, pp. 13-24.

2 J. AGUILAR DÍAZ, "El bordado barroco en Écija: materiales, diseños y artífices", en *Écija, ciudad barroca*. Écija, 2009, p. 109.

3 A. SANTOS VAQUERO, "La industria textil sedera de Toledo en los siglos XIX y XX". *Toletum, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* nº 52 (2005), pp. 123-127.

4 I. AMARO MARTOS, "El mercado textil en la España del siglo XVIII", en *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*. Sevilla, 2018, p. 683.

americanas y europeas⁵, así como otras instituciones religiosas. Las fábricas que alcanzarán mayor prestigio fueron la de los Medrano y la de los Molero. Una de sus particularidades es el hecho de que ambas solían firmar sus ternos y ornamentos en la parte de la capa pluvial que queda cubierta por el capillo, tejiendo el nombre del fabricante, el lugar y, ocasionalmente, el año. Pero si hay algo que los diferencia de otros fabricantes es el hecho de estar tejidas enteras en el telar en una sola pieza y sin costuras. Una particularidad técnica exclusiva de estos dos fabricantes⁶, que de esta forma permitía la elaboración de un gran número de conjuntos en serie y en menor tiempo, repitiendo el mismo diseño para ternos diferentes. Eso explica la aparición de dibujos semejantes en diversos templos, como es el caso que nos ocupa, y en distintos colores litúrgicos, como ocurre en la propia Colegiata herculina. Los motivos ornamentales cubren la mayor parte de la superficie de la pieza, protagonizados por elementos de gran tamaño, a base de florones vegetales.

Aunque se dice que esta fábrica nace, aproximadamente, a principios del setecientos, lo cierto es que esta afirmación resulta controvertida, pues mientras Larruga⁷ y Villanueva⁸ la sitúan en 1714, debido a Cristóbal de

Morales, Madoz⁹ sostiene que sería poco antes de 1754, mejorándose entre 1768 y 1770 por Miguel Gregorio Molero, yerno del fundador. Es sin embargo en el último tercio del siglo XVIII cuando la manufactura, al frente de este último, alcance su mayor esplendor. Hijo del fundador, bajo su dirección tendrá lugar una importante renovación a nivel tecnológico y de diseños vegetales, hacia 1768. A partir de 1765, tras haber realizado una colcha para el lecho nupcial del futuro Carlos IV, en su boda con María Luisa de Parma, recibirá el nombre de “Real Fábrica”, con el derecho a usar el escudo con las armas reales¹⁰. Además de los numerosos encargos en la península, recibirá masivos pedidos para las principales iglesias de Nueva España, como las catedrales de Méjico y Puebla de los Ángeles¹¹, llegando estos ornamentos a Roma y Constantinopla¹².

La fábrica experimentará un gran auge en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando alcanza su momento culminante, especializándose en piezas costosísimas labradas con oro y plata, lo que será causa de algunas de las crisis que sufrirá entonces. Esto llevará a que Miguel Gregorio Molero se dirija a Carlos III solicitando una protección especial, que será denegada, cuando dos de sus telares estaban parados, por falta temporal de seda, aunque otros 23 estaban en marcha¹³.

5 J. PÉREZ MORERA, “El tejido brocado en el México virreinal: Telas ricas españolas, italianas y francesas”. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* nº 19 (2019), p. 691.

6 A pesar de haberse afirmado que los Molero fueron quienes inventaron esta técnica, se conservan ornamentos del XVIII tejidos en una pieza firmados por el taller de los Medrano, en el monasterio de El Escorial. J. AGUILAR DÍAZ, “Ornamentos de Miguel Gregorio Molero en el Museo Nacional de Artes Decorativas”. *Laboratorio de Arte* nº 23 (2011), p. 612.

7 E. LARRUGA Y BONETA, *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid, 1790, t. VIII, p. 37.

8 A. VILLANUEVA, *Ornamentos sagrados en España*. Barcelona, 1935, p. 261.

9 P. MADOZ, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, 1849, t. XIV, p. 834.

10 R. M. MARTÍN Y ROS, “Tejidos”, en *Las Artes Decorativas en España* (Tomo II), Summa Artis, vol. XLV, p. 65.

11 M. C. FERRER GONZÁLEZ y V. RAMÍREZ RUÍZ, *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha*. Guadalajara, 2007, pp. 104-110.

12 C. PARTEARROYO LACABA, “Telas, alfombras, tapices”, en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 370.

13 J. M. AINAUD DE LASARTE, “Modelos de capas pluviales toledanas en el museo de Barcelona”. *Toletum, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* nº 2 (1959), pp. 64-65.

A mediados del XIX comenzará su declive, lo que se explica por la menor demanda y la caída de las rentas catedralicias, cerrando definitivamente en la última década de este siglo¹⁴. A ello habría que sumar la competencia que supuso la fundación de la Real Fábrica de Talavera de la Reina, promovida a instancias de Fernando VI¹⁵.

Los ternos de Molero en la colegiata

Entre las vestimentas litúrgicas conservadas en la Colegiata herculina los ternos blanco, encarnado y morado sobresalen sin duda por su riqueza, calidad y estado de conservación. A pesar de lo cual no hemos encontrado referencias documentales sobre su llegada, desconociendo si se trata de una adquisición o un obsequio. Además este tipo de telas no estaba al alcance de todo el mundo, dado su elevado coste¹⁶. Sorprendente, en todo caso, que no se haya anotado. Se hace mención del ornato encarnado en el Inventario de 1825, cuando se anota un terno de primera clase, con dos púlpitos, capa, casulla, capote y bolsa, fabricado en Toledo, con sus dos bandas de damasco liso, con galón dorado¹⁷. Se vuelven a mencionar en el inventario de 1856, señalándose haber sido fabricados en Toledo, compuestos de las mismas prendas uno y otro¹⁸.

Idénticos, sólo se advierte una diferencia en el terno encarnado, al haberse personalizado con el emblema de la jarra de azucenas,

símbolo de la Virgen, titular de la colegial. Ya hemos mencionado que de esta forma el fabricante producía estos conjuntos en serie, sin variar su diseño, empleando motivos ornamentales de carácter vegetal y floral preferentemente. Se trata de tejidos no bordados, como venía haciéndose hasta entonces, sino labrados en el telar, lo que marca una diferencia técnica evidente. Se trata de diseños en los que predominan los movidos acantos, en forma de ces y eses; las grandes piñas, tratadas como un gran florón marcadamente simétrico, y los ramajes de líneas ondulantes. A pesar de que en esos momentos la influencia francesa en los textiles se había impuesto en los mercados internacionales, destacándose las sederías lionesas, lo cierto es que en el caso toledano siempre se ha destacado su marcado sello personal, de acusado carácter italiano. Una herencia italiana que se caracterizará por los gigantes diseños simétricos en torno a un eje de simetría, en obras puramente barrocas, de marcado gusto *settecentesco*.

Esto ha llevado a ponerlos en relación con las importantes conexiones comerciales entre España y ciudades marítimas como Venecia o Génova¹⁹. A esta última se deben damascos y terciopelos como los de *foglie di acanto* y los *della palma*²⁰, que como podemos comprobar, se reconocen en los salidos de las fábricas toledanas. Este tipo de diseños simétricos se habían puesto muy de moda a finales del siglo XVI, adquiriendo un mayor tamaño a partir de mediados del XVII, cuando se destaquen los grandes florones centrales enmarcados por ramos ondulantes, con flores y ramas²¹.

14 A. SANTOS VAQUERO, *Ibidem*, p. 141.

15 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia, 1999, pp. 155-156.

16 L. ELLIS MILLER, "Comprando seda en el siglo XVIII en Madrid". *Datatéxtil* n° 10 (2004), p. 8.

17 Archivo de la Colegiata de A Coruña (en adelante ACC), Inventarios, 1825, Relación de alhajas y enseres de la fábrica y sacristía de la Real e Insigne Colegiata.

18 ACC, Inventarios, 1858, Inventario de los efectos de todas clases.

19 I. AMARO MARTOS, *ob. cit.*, p. 685.

20 M. CARMIGNANI, *Tessuti ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milán, 2005, p. 104.

21 A. PETZOLD, "Los albores de la Edad Moderna, 1550-1780", en M. GINSBURG (coord.), *La historia de los textiles*. Madrid, 1993, pp. 44-45.

Además del carácter naturalista con el que representan estos motivos, adquiere especial importancia su simbolismo, especialmente eucarístico, como en las espigas de trigo²², los racimos de uvas²³, las granadas²⁴ y las piñas²⁵. También las flores, entre las que observamos crisantemos y azucenas, símbolo estas últimas en el arte cristiano de la pureza inmaculada²⁶.

El terno blanco

Dalmáticas y casulla se decoran en la mitad superior con un gran florón acantiforme de marcada simetría, matizando algunos de los bordes de las hojas con hilo granate, verde, azul celeste y ocre, poniendo una nota de colorido y realzando el conjunto. Sobresalen del remate del florón un grupo de espigas, de clara connotación eucarística, lo mismo que los racimos de uvas que ocupan los extremos de la pieza, a la altura de los hombros. La mitad inferior está ocupada por una gran flor al centro, que nos parece un crisantemo,

22 Las espigas o gavillas de trigo simbolizan la vida que surge de la muerte. Son el pan de la eucaristía, el cuerpo de cristo, lo divino. Junto con la vid representa la Eucaristía. J. C. COOPER, *Diccionario de símbolos*. México, 2000, p. 47.

23 La vid simboliza la fecundidad, la vida. Con sus frutos representa la fertilidad, a la Iglesia y a los fieles. J. C. COOPER, ob. cit., pp. 187-188.

24 El simbolismo de la granada se asocia con las numerosas pepitas de sus frutos. Símbolo de la fecundidad, el mundo cristiano lo traspone al mundo espiritual, interpretándose por san Juan de la Cruz como símbolo de las perfecciones divinas, añadiendo la redondez del fruto como expresión de la eternidad divina. Los padres de la Iglesia ven en ella un símbolo de la propia Iglesia, simbolizando el gran número de granos, bajo una corteza, diversos pueblos bajo una única creencia. J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1999, pp. 537-538.

25 La piña es símbolo de fecundidad y resurrección. O. BEIGBEDER, *Léxico de los símbolos*. Madrid, 1989, p. 391.

26 L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona, 2000, p. 162.

rodeado por lo que podrían ser claveles y florecillas de siete pétalos, que creemos azucenas. Un medallón configurado por ces acantiformes de ritmo ondulante las enmarcan. Y a su vez este motivo se encuadra en un rectángulo, delimitado por una cenefa. Entre esta y la exterior corre un borde de superficie floral, adaptado a ese espacio irregular.

En la capa pluvial se reconoce un gran girasol al centro, del que brotan hojas y flores, flanqueados por acantos, sarmientos con racimos de uvas y flores. A derecha e izquierda se disponen grandes acantos de líneas muy movidas y ondulantes y flores. En el capillo, de gran tamaño, no se reproduce una decoración similar a menor escala, como solía ser lo habitual, sino que se introduce un cambio en el diseño, perdiéndose la seriación de las piezas, al personalizarlo con un gran medallón oval con el emblema del jarrón de azucenas coronado, sobre un lecho de nubes. Se enmarca con acantos de ritmo ondulante. Respecto al terno de San Eufasio de la catedral de Jaén, una diferencia evidente también la encontramos a la hora de engarzar el capillo a la capa, enriqueciéndolo en el caso herculino con piezas de pasamanería de hilos dorados en forma de nudos que nos recuerdan a los broches de plata que servían de cierre en este tipo de piezas. Como es habitual, bajo el capillo, bordada, encontramos la firma de Miguel Molero, corroborando que es obra de este tejedor: MICHAEL MOLE/RO, TOLETANUS. FE/CIT. TOLETI (Figura 1). Leyenda característica en las piezas que no eran exclusivas para un demandante concreto, lo que a falta de otros datos nos impide conocer la datación exacta de su realización.

En el caso del frontal, recubierto por completo mediante acantos de marcado ritmo envolvente, observamos lo que parecen ser granadas. Cuenta con fleco en la parte inferior. En el centro de la pieza el símbolo del jarrón de azucenas enmarcado por un óvalo descansa sobre un cáliz. Se señala así claramente el simbolismo eucarístico, pues el



Figura 1. Taller de Miguel Gregorio Molero. Terno blanco. Segunda mitad del siglo XVIII. Colegiata de Santa María del Campo, A Coruña.

sagrario quedaría situado sobre la pieza, en su eje central.

Además del evidente carácter simbólico alusivo al jarro de azucenas y a la iglesia a que iba destinada la pieza, se ha visto el girasol con flores como una evolución tardía del jarrón central del que brotan flores variadas, un motivo textil de gran tradición²⁷.

El terno encarnado

Como es habitual, observamos diferencias entre la casulla y las dalmáticas. En el caso de la primera, sin mangas y por tanto más simple, la superficie se divide en tres bandas verticales, casi de igual anchura, mediante galones. Cada una de ellas se cubre

con hojas de acantos que se retuercen de manera convulsa en forma de eses y ces, enroscándose ocasionalmente en los galones, dando unidad al conjunto al romper esos campos tan delimitados. En la parte superior se incorporan finas ramas leñosas, los sarmientos, con las hojas características de la vid. La cenefa central marca un eje vertical, con una gran piña en la parte inferior, ces de acantos enfrentadas creando un espejo, un florón acantiforme y de nuevo acantos en ese enfrentados. En la parte posterior, casi al centro, se sitúa el medallón con la jarra de azucenas.

Las dalmáticas se enriquecen con las mangas y su corte tronco piramidal, ofreciendo por tanto mayor superficie para su lucimiento. La mitad inferior es básicamente idéntica al terno blanco, con la salvedad de sustituir el gran medallón floral por un

²⁷ *Five centuries of italian textiles: 1300-1800*. Prato, 1981, p. 111.



Figura 2. Taller de Miguel Gregorio Molero. Dalmática del terno rojo. Segunda mitad del siglo XVIII. Colegiata de Santa María del Campo, A Coruña.

marco ovalado que encierra un precioso jarrón con azucenas rematado por una corona abierta (Figura 2). En los bordes inferiores se

recrea lo que parece un golpe de nubes, de color grisáceo. Tanto la base del jarrón como de la corona se rellenan de negro, buscando

crear un efecto de tridimensionalidad a través de este escorzo. El jarrón cuenta con dos asas de perfil mixtilíneo y elementos vegetales, decorando su cuerpo central con una guirnalda de flores. Los efectos matizados en grises se destacan del fondo dorado, en una búsqueda del volumen del objeto muy clara.

En las capas la presencia de granadas en los ángulos resulta evidente, destacándose especialmente la parte posterior, con enormes florones acantiformes, flanqueados por ramas y racimos de vid y un gran girasol al centro. El capillo lleva el emblema del jarro con azucenas, enmarcado por grandes acantos. Como suele ser habitual, se remata con flecos. Su engarce con la capa se realiza mediante broches de pasamanería dorada que nos recuerdan los realizados en plata para este tipo de prendas. Encontramos asimismo la firma bajo el capillo, muy borrada: MICHAEL MOLE/RO; TOLETANUS: FE/CIT. TOLETI.

Salvo por el emblema con la jarra de azucenas, este terno rojo es exactamente idéntico al terno rojo de San Eufasio de la catedral de Jaén, presente del obispo Agustín Rubín de Ceballos en 1789, que profesó una gran devoción por el patrón de la diócesis. Firmado bajo el capillo por Miguel Molero, su datación ha sido posible gracias a la documentación conservada²⁸.

El terno morado

Exacto en todo a los anteriores, exceptuando la no inclusión del medallón con la jarra de azucenas, tendríamos que destacar su excelente estado de conservación. La brillantez del bordado en oro se ve realizada en este caso de manera especial por el color de

fondo, morado, ofreciendo un efecto de gran riqueza.

Se ha señalado cómo estos diseños decorativos, característicos de la manufactura Molero, no dejan de ser sino una actualización de los diseños simétricos que habían iniciado los Medrano a principios del siglo XVIII²⁹.

Otras noticias de indumentaria religiosa en la colegial

Ya hemos señalado la relativa escasez de noticias sobre indumentaria y textiles que hemos podido encontrar entre las abundantes referencias documentales, lo que no deja de resultarnos bastante extraño. Las primeras anotaciones en este sentido datan del año 1628, cuando se recoge en las Actas el envío de una colgadura de seda, por parte del marqués de Cerralbo y su madre, perdida en el mar cuando regresaban de Indias³⁰. En lo que resta del siglo XVII se refieren la compra de una colgadura de paño de Flandes³¹ y la entrega a la colegial, por parte del regidor Francisco de Andrade de un terno³². Pero sin duda la mayor relevancia viene dada por la reunión del cabildo de la Colegiata celebrada el 20 de febrero de 1696, en la que el Prior dará cuenta de cómo la Reina había enviado a la iglesia una custodia (se trata de Mariana de Neoburgo), mientras que la Reina Madre (Mariana de Austria, reina viuda), enviaba un terno³³. Se enseñará a los reunidos la carta remitida por don Francisco de la Torre, cura del real palacio de la Reina Madre, en que de manera pormenorizada se describían

28 I. AMARO MARTOS, "El terno de San Eufasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero en la diócesis giennense". *Además de revista on line de artes decorativas y diseño* n° 4 (2018), pp. 30-35.

29 P. BENITO GARCÍA, "La seda en Europa meridional desde el Renacimiento hasta la aparición del mecanismo Jacquard", en VV.AA., *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución*. Madrid, 2003, p. 156.

30 ACC, Actas, Libro n° 2, 2 de mayo de 1628, fol. 142.

31 ACC, Actas, Libro n° 2, 2 de marzo de 1645, fol. 458.

32 ACC, Actas, Libro n° 3, 17 de junio de 1661, fol. 110.

33 ACC, Actas, Libro n° 3, fol. 320 v.

las piezas de las que se componía dicho terno, pero desgraciadamente no se ha conservado. Sabemos que el enviado era blanco porque en el cabildo celebrado una semana más tarde³⁴, el día 27, se comenta. En la mencionada reunión se ve también una carta del señor don Francisco de Freire en la que este comunicaba haber estado con el mayordomo de su ilustrísima (el arzobispo de Santiago), comentándole que ya que la Reina Madre había enviado un terno blanco a la iglesia, ofrecía otro, pudiendo ser de otro color. Se acordará entonces que el maestrescuela escribiese al señor Freire para que le comunicase al mayordomo que si no tenía comprada la tela, fuese encarnado, por necesitarlo así la iglesia³⁵. En el cabildo del 21 de mayo se recoge la noticia de la recepción del conjunto, remitido por el arzobispo. Se menciona un terno encarnado de tela de plata, compuesto por frontal, casulla, dalmática, capa pluvial, paños de púlpito, dosel y palio, “todo hecho y de gran valor”, remitiéndolo por un lacayo suyo. Con este motivo y ante tal dádiva el cabildo resolverá dar las gracias a su Ilustrísima, diciendo a la mañana siguiente una misa por su intención, fijando en adelante una fecha para celebrarla en su memoria. Al lacayo que trajo el terno se le pagará un doblón de a ocho y 30 reales más para gastos de las caballerías³⁶. El arzobispo don Antonio de Monroy e Híjar (1634-1715), fraile dominico, nacido en Querétaro, procedía de una destacada familia criolla mejicana, donde su padre llegará a ser regidor de la ciudad de Méjico. De sólida formación, viajará a Roma para asistir al capítulo general de la orden en 1674, alcanzando el máximo título de la misma, maestro general, cargo al que renunciará en 1680. Propuesto por Carlos II para el arzobispado compostelano, recibirá su nombramiento en 1685, comenzando

así un gobierno en el que las relaciones con los poderes públicos no siempre fueron buenas. Lo mismo ocurrió en su relación con el monarca e incluso con Felipe V, cuya causa apoyó. Lo cierto es que la relación se deteriorará rápidamente, al posicionarse junto al papado en su conflicto con el monarca³⁷. Podría ser una posible explicación a ese deseo de emular, o sobrepasar en brillantez al obsequio regio. En las actas de la colegiata herculina se recoge la noticia, mencionando que el mayordomo del arzobispo le había comentado al canónigo coruñés Francisco de Freire que ya que la Reina Madre había enviado un terno blanco a la iglesia, él tenía caudal para ofrecer otro pudiendo ser de otro color³⁸. Considerado como uno de los grandes mecenas del barroco gallego, patrocinará numerosas obras a lo largo de su vida, en el contexto de la contrarreforma de la época, que le darán gran fama, por las grandes sumas de dinero en ellas desembolsadas. Este mecenazgo, práctica común en el Antiguo Régimen, ha de ponerse en relación con el propósito de obtener prestigio y reconocimiento en vida, que se extendería a su linaje, siendo así rememorado por la posteridad, como así ha sucedido.

Resultan más abundantes las noticias recogidas en el siglo XVIII. A finales de 1718 se menciona un terno de terciopelo negro³⁹. En 1733 se ordena hacer unas capas pluviales para el Corpus, empleándose tela de Valencia⁴⁰. En 1765 el canónigo González hará entrega a la colegial, entre otras cosas, de 8 varas y media de tisú de oro para el terno”

37 A. ÁLVAREZ SÁNCHEZ, “De fraile a arzobispo. El novohispano Antonio de Monroy e Híjar (1634-1715)”. *HMex* LXIX nº 3 (2020), pp. 951-1021.

38 ACC, Actas, fol. 321. Cabildo del 27 de febrero de 1696.

39 ACC, Actas, Libro nº 6, 2 de diciembre de 1718, fol. 91-91v.

40 ACC, Actas, Libro nº 7, 17 de marzo de 1733, fol. 68 v.

34 ACC, Actas, Libro nº 3, fol. 321.

35 ACC, Actas, Libro nº 3, fol. 321.

36 ACC, Actas, Libro nº 3, fol. 326.

que se hizo”, que estaban en su poder para ejecutar un proyecto propuesto por dicho señor, pero que al no haber tenido efecto devolvía al cabildo la cantidad de 11.000 reales⁴¹. A principios del mes de diciembre de 1766 se mandan hacer bancos de terciopelo carmesí⁴². Más adelante, se determinará hacer las capas pluviales en la corte, comisionando para ello al señor Becerra. Los galones finos de oro habían venido de la fábrica de León de Francia (Lyon). En mayo de 1778 se reseña el coste de la tela y forros (de tafetán) de unas capas, 6000 reales, a los que habría que sumar otros 90 reales de su conducción a la ciudad. Poco después se encargarán al mencionado Becerra 40 varas de tela iguales a las de las capas, para completarlas hasta 15, ya que al principio eran sólo 12. Se compondría de las dalmáticas correspondientes y una casulla⁴³. En 1790 se mandan hacer dos capas pluviales, señalándose que el encargo anterior no tuvo efecto, aunque no sabemos exactamente a qué encargo se refiere. Ahora la tela se encargará en Valencia⁴⁴. También los encargos de vestidos para imágenes marianas se recogen en la documentación, como uno para la Virgen de la Estrella en 1779, para el que se presentarán tres muestras de tela de plata⁴⁵. El mismo año se manda componer ropa y plata de la colegial, y la realización de dos capas que faltan. El galón, de oro fino, se había encargado a Francia⁴⁶.

Carecemos prácticamente de noticias acerca de vestiduras en los siglos XIX y XX. Se conservan varios inventarios del XIX que resultan de nuestro interés, pues en ellos se

mencionan estas piezas. Así en el de 1825 se reseña el encarnado y el blanco, como de primera clase, con dos pulpitos, capa, casulla, capotes y bolsa, fabricados en Toledo, con sus dos bandas de damasco liso con galón dorado. Piezas que se recogen asimismo en los inventarios de 1828 y 1856- 1858, compuestos en los tres casos por casulla y dalmáticas, capa y frontales para los dos pulpitos, paño y bolsa de corporales⁴⁷. A principios de 1900 se mencionan en las Actas un terno blanco y otro encarnado y en 1906 un terno blanco para diario⁴⁸. Unos años después, en 1910, se recibe un donativo de dos casullas blancas, finalizando los datos con la entrega y cuenta del terno blanco de Toledo, que había sido arreglado por las Clarisas de la ciudad, abonándoseles 40 pesetas por su trabajo⁴⁹.

Se ha señalado cómo la acumulación de tejidos fue símbolo de status social y de riqueza, sirviendo para ilustrar este aserto a la perfección este tipo de instituciones. Con ellos se destacaba su posición económica, cultural y social⁵⁰, buscándose, en la medida de lo posible alargar al máximo su vida. Para ello las piezas más viejas o deterioradas se podían reciclar, recortándose fragmentos que se añadían a nuevas prendas, reaprovechándose las partes más costosas que se encontraban en buenas condiciones, lo que les ha permitido llegar a nuestros días, como podemos observar en alguna casulla de la segunda mitad del XIX, cuya cenefa central se ve enmarcada por elementos bordados en realce de gran elegancia y colorido (Figura 3). En este caso se trata de un bordado en policromía de sedas, conocido como *acu pictae*,

41 ACC, Actas, Libro nº 9, 18 de enero de 1765, fol. 67 v. y 68.

42 ACC, Actas, Libro nº 9, 12 de diciembre de 1766, fol. 126 v.

43 ACC, Actas, Libro nº 9, 27 de enero de 1777 y 13 de mayo de 1778, fol. 513, 520 v. y 534.

44 ACC, Actas, Libro nº 9, febrero de 1790, fol. 564.

45 ACC, Actas, Libro nº 9, 19 de abril de 1779, fol. 582.

46 ACC, Actas, Libro nº 9, 19 de enero de 1780, fol. 644.

47 ACC, Inventarios, 1825, 1828 y 1856-1858.

48 ACC, Actas, Libro nº 20, 5 de mayo de 1900, fol. 97 v. y 12 de junio de 1906, fol. 166.

49 ACC, Actas, Libro nº 21, 4 de marzo de 1910, fol. 7 v. y 18 de junio de 1915, fol. 69.

50 L. RODRÍGUEZ PEINADO, “Textiles históricos. Economía de medios, usos y reusos”. *Cuaderno* nº 208 (2023), pp. 142-143.



Figura 3. Anónimo. Casulla. Segunda mitad del XIX, principios del XX. Cenefa bordada reaprovechada del siglo XVIII. Colegiata de Santa María del Campo, A Coruña.

es decir, pintura de aguja, el más vistoso y lucido⁵¹.

Conclusiones

La presencia en la Colegiata herculina de este tipo de piezas de indumentaria religiosa es una buena muestra de la promoción de las artes ejercida por obispos, patrones o abades, en muchas ocasiones a pesar de los limitados recursos económicos de los que disponían. Siempre se procurará dotar a estas instituciones de un rico ajuar litúrgico, máxime si hablamos de la principal iglesia de la ciudad. Para ello no se escatimarán medios cuando sea preciso. Con estos ricos tejidos se conseguía una espectacularidad con la que se acentuaba el carácter solemne de las

ceremonias litúrgicas, lo que se acrecentaba con otras piezas (platería, pinturas) que contribuían a crear un efecto grandioso en aquellas escenografías tan teatrales que ayudaban a resaltar acontecimientos de especial relevancia. Contribuían de manera muy adecuada a mostrar el ceremonial litúrgico, acentuando su esplendor, lo que se acentuará en la liturgia tras el Concilio de Trento⁵². En esto, como en otros aspectos, a la par de lo que sucedía en las grandes ceremonias cortesanas⁵³.

52 A. ANDUEZA PÉREZ, "El arte del bordado en Navarra en los siglos XVI y XVII: Andrés de Salinas". *Archivo Español de Art* n° 303 (2003), p. 290.

53 P. BENITO GARCÍA, "El alcázar vestido de seda. Colgaduras y alfombras de S. M. C. Carlos II", en F. CHECA (dir.), *El Real Alcázar de Madrid*. Madrid, 1994, pp. 308-317.

51 M. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., p. 189.

Como otras obras salidas de la manufactura de los Molero, se caracterizan por su gran riqueza y calidad, en consonancia con los conservados en otros grandes templos

peninsulares. La suntuosidad que caracterizaba la producción de este establecimiento resulta evidente al contemplar las piezas estudiadas.

El paño “de la Resurrección de Cristo” del canónigo Figueres en la catedral de Barcelona

The “Resurrection of Christ” cloth by Canon Figueres in Barcelona Cathedral

GUADAIRA MACÍAS PRIETO

Universidad de Barcelona, profesora Serra Húnter

RESUMEN

Entre los tesoros artísticos de la catedral de Barcelona se incluye un paño bordado con la figura de Cristo resucitado y el escudo de armas del canónigo Bartomeu Figueres (†1479). El presente estudio incorpora novedades documentales sobre la donación de la obra a la catedral, que permiten afirmar su uso original como paño de difuntos y como colgadura para ornamentar el retablo arquitectónico del altar mayor de la sede. Se matiza también la interpretación iconográfica del bordado, analizando su vínculo con algunas fórmulas de la *Imago pietatis*, y se aborda la posible autoría material y los referentes pictóricos del bordado.

Palabras clave: bordado; Barcelona; catedral; gótico; Resurrección

ABSTRACT

Among the artistic treasures of Barcelona Cathedral is an embroidered cloth depicting the risen Christ and the coat of arms of Canon Bartomeu Figueres (†1479). This study incorporates new documentary evidence on the donation of the work to the cathedral, which confirms its original use as a cloth for the deceased and as a hanging to adorn the architectural altarpiece of the cathedral's main altar. It also clarifies the iconographic interpretation of the embroidery, analysing its connection with certain formulas of the *Imago pietatis*, and addresses the possible material authorship and pictorial references of the embroidery.

KEYWORDS:

Embroidery; Barcelona; cathedral; gothic; Resurrection

La catedral de Barcelona poseyó, a finales de la Edad Media, una suntuosa colección de ropas y paramentos bordados que podemos evocar principalmente a través de noticias documentales, pues muy pocos han llegado hasta nosotros. Entre las escasas piezas conservadas destaca el llamado “paño de la Resurrección de Cristo” (Figura 1), una obra notable por la calidad de su factura y por el interés de su iconografía. Además, tanto la heráldica bordada en la zona inferior como diversos documentos han conservado, a través de los siglos, la memoria de su promotor, el canónigo Bartomeu Figueres. Por lo que respecta a las noticias documentales, destacan las menciones en los inventarios de la sacristía de 1492 y 1522, a las que podemos ahora añadir un documento inédito de gran valor: el acto de donación del paño por parte del canónigo a la catedral, el 14 de diciembre de 1459. Esta noticia proporciona un término *ante quem* para la factura del

pañó y, como analizaremos con más detalle en el apartado final de este estudio, permite establecer con precisión los usos a los que se destinaba: paño funerario para cubrir la caja sepulcral del canónigo en su entierro y aniversarios de difunto y colgadura suntuosa en el espacio reservado a la custodia eucarística en el retablo arquitectónico del altar mayor de la catedral.

Sobre materiales y técnica

Aunque el estado de conservación del paño no es óptimo, pues presenta numerosas pérdidas en el trabajo de bordado, sí mantiene las telas de soporte originales y su hechura prácticamente inalterada¹, como veremos al confrontar su estado actual con el documento de donación y las descripciones de los inventarios de los siglos XV-XVI. Está constituido por una pieza rectangular central –de 188 x 58 cm aprox.– de terciopelo carmesí sobre la que se ha bordado a *la inferriata*, trabajando con hilo metálico dorado únicamente el contorno y dejando a la vista el tejido de base², el habitual motivo de la granada. La pieza central queda enmarcada por piezas de brocado de terciopelo azul, con una decoración vegetal de flores y granadas o piñas, también habitual en el siglo XV, que amplía las medidas totales del paño hasta los 320 x 161,5 cm aproximadamente. Un estrecho fleco –1,9 cm– amarillo y rojo remata todo el paño.

Sobre el terciopelo central se han cosido los bordados, realizados sobre tela de lino con hilo polícromo de seda e hilo metálico.

1 El estudio material de la pieza ha sido realizado por Carme Masdeu y Luz Morata, a quienes agradezco la información proporcionada, en el marco del proyecto *Catálogo y corpus del bordado en Cataluña: siglos XIV-XV* (IEC, IP: Rafael Cornudella; código: PRO2019-S01-CORNUDELLA), de cuyo equipo formo parte desde 2019.

2 El diseño es muy similar, aunque no idéntico, al del terno del canónigo Despujol (MEV 1431, 1435, 1436), por ejemplo, también del siglo XV.

La pieza está presidida por la imagen de Cristo en pie, señalando el cáliz y la hostia con la mano derecha, con el escudo del canónigo Figueres bajo sus pies. La pérdida en algunas zonas de los hilos del bordado permite constatar que, en algunos detalles, en lugar de lino se empleó como base tafetán de seda de diversas tonalidades: verde-gris en la figura de Cristo y la hostia, rosado en el nimbo. La trama más cerrada de este tejido respecto al lino permite un trabajo más libre del bordador y, además, el color de base escogido incorpora al resultado final efectos pictóricos similares a los generados en la pintura por la capa de preparación.

El autor del bordado emplea una amplia panoplia de técnicas que, pese a las numerosas pérdidas, permite intuir su maestría. El punto pasado matizado irregular se emplea en las carnaciones o en las hojas de higuera del escudo; en el cabello de Cristo y otros detalles se usa el punto de falsa cadeneta; el nimbo se ha trabajado con oro tendido sobre cordoncillo, a fin de dotarlo de relieve, y, en origen, se enriquecía con lentejuelas, aunque solo queda una; el manto de Cristo muestra aún el uso de hilo de plata entorchado tendido, sujeto con puntadas de seda rojiza y blanca muy perdidas; la corona de espinas, en fin, es un ejemplo de los efectos cromáticos que pueden obtenerse gracias al oro matizado.

El canónigo Bartomeu Figueres y el paño de la Resurrección

Como avanzaba, un documento notarial conservado en el Archivo de la catedral de Barcelona, hasta ahora inédito³, nos infor-

3 La noticia había sido reseñada en el siglo XVIII por el religioso Jaume Caresmar (Igualada, 1717- Barcelona, 1791), durante su labor de organización del archivo catedralicio, véase: *Inventarios*, vol. IV, tomo II del *Diversorum y Caridad de la Catedral*, años 1232-1479, año 1459, regesto 22 (Archivo de la Catedral de Barcelona, ACB, 2.II.11 y 21, consultable online, imagen 267: <https://arxiu.catedralbcn.org/document/acb-2-ii-11-i-21/>).



Figura 1. Paño de la Resurrección de Cristo, ca. 1459, tesoro de la catedral de Barcelona.

ma de que el 14 de diciembre de 1459 el canónigo Bartomeu Figueres hace donación al capítulo catedralicio de:

*“quoddam pannum [aureum] de brocat [livido] [carmesi] coloris lividi follerat-
tum de thela livida [cum flocadura de
sirico vermilia] protendes in longum ip-
sus pannus decemocto palmos vel circa
et octo palmos et medium de latitudi-
ne vel circa (...) in medio cuiusquidem
panni est quedam ymago [de brocat
d'or] de brodatura tenens in manu eius
sinistra quoddam vexillum cum cruce
in eodem depicta et partius in pede dic-
te ymaginis prefacti domini nostri Jhe-
su Christi est de sunt depicta videlicet
quoddam texell (...) cum armis de ficul-
nea mei dicti Bartholomei Figueres”⁴*

Es decir, un paño de brocado de color azul⁵, forrado de tela del mismo color, con la figura bordada de Cristo sosteniendo la cruz y, a sus pies, las armas parlantes del canónigo, unos sarmientos de higuera. Las medidas, 18 palmos de largo por 8 de ancho, corresponden –si traducimos el palmo por unos 20 cm– aproximadamente a 360 x 160, una longitud sensiblemente superior a la actual. Si no se trata de un error, el paño hubo de ser recortado antes del 15 de febrero de

1492, cuando en el inventario de la sacristía de la catedral se indica que mide 16 palmos de largo, esto es, los 320 centímetros actuales. Por lo demás, en este inventario la pieza se describe como un «dosserium ex brocato livido» forrado de tela del mismo color, aunque se precisa que las imágenes de Cristo «cum calice et hostia, cum armis cuiusdam frusti ficus in campo aureo» están bordadas sobre «queddam pecia valuti carmesini»⁶. El documento de donación de 1459 no menciona expresamente el terciopelo carmesí, pero su existencia parece intuirse en el texto tachado: «brocat [livido] [carmesi]». Como veremos, la combinación de un tejido suntuoso central enmarcado por un brocado de color contrastado era muy habitual en las piezas destinadas a funcionar como paños de difuntos, uno de los dos principales usos previstos para nuestra obra.

El paño no fue la única pieza donada por el canónigo Figueres: en el inventario de la sacristía de 1492 consta una capa, también de brocado azul, con “fresatura de ymaginibus”⁷, es decir, una fresadura u orla bordada con figuras de santos, y las armas del canónigo dispuestas sobre el puente, como detalla el inventario de 1522⁸, que, además, precisa que el capillo contenía la escena del Abra- zo de san Joaquín y santa Ana. En este caso no nos consta documentación sobre la donación de la pieza, pero debió ser donada por Figueres tras incorporarse como canónigo a la catedral, tal como era preceptivo⁹.

Agradezco enormemente la amabilidad de Joan Rosàs, que me comunicó la noticia resumida por Caresmar, y del equipo del archivo de la catedral de Barcelona, que me ha proporcionado la fotografía del manual notarial original. He de agradecer también a Rafael Cornudella y Ramón Sarobe su inestimable ayuda en la transcripción del documento.

4 ACB, serie notarial, Joan Ginebret, vol. 840, 14 de diciembre de 1459.

5 Sobre la variedad terminológica a la hora de nombrar el color azul en la Edad Media: M. PASTOREAU, *Blue. Histoire d'une couleur*. París, 2014. En el documento de donación y el inventario de 1492 se usan “livido” y “cerúleo” mientras que en la visita de 1522, redactada en catalán, se emplea “blau”, el término actual para azul.

6 Archivo diocesano de Barcelona (ADB), Visitas Pastorales, reg. 24, inventario de la sacristía, folio 14. La visita de 1522, que describe de nuevo la pieza, está publicada en: J. MAS, *Nota histórica. Inventari de la Sagristia de la Seu de Barcelona, pres en 1522*. Barcelona, 1923, p. 25.

7 ADB, Visitas Pastorales, reg. 24, inventario de la sacristía, folio 9v., 3 de febrero de 1492.

8 J. MAS, ob. cit., p. 25.

9 La obligación de donar una capa valorada en 30 libras o el importe correspondiente fue establecida en la catedral de Barcelona en 1423, según se indica en:

Pese a que heráldica y documentos mantuvieron la memoria del canónigo Figueres tras su muerte, no es mucho lo que por ahora sabemos sobre su familia y trayectoria. El nombramiento como albaceas testamentarios de un mercader, Cebrià Falcó, y un jurista, Pere de Clariana –además de los canónigos Joan Andreu Sorts y Pere Besant– podría indicar, como propone Julia Conesa, una procedencia de la clase mercantil¹⁰. Tal vez fuera familiar, aunque no puedo establecerlo con seguridad, el “Ludovicus” Figueres, hijo de un mercader del mismo nombre, que, el 1 de marzo de 1481, reconoció un pago efectuado por algunos presbíteros beneficiados de la parroquia de Santa María del Mar de Barcelona¹¹.

Figueres participó, como otros canónigos, en las luchas políticas de su época, decantándose por el bando de Juan II en la guerra civil catalana, por ejemplo, lo que le valió ser amenazado con una orden de exilio en 1472, aunque probablemente quedó sin efecto¹². De hecho, entre 1471 y 1473

fue administrador de la Casa de Caridad de Barcelona¹³ y entre 1471 y una fecha que por ahora no puedo precisar –tal vez hasta el momento de su muerte– actuó también como administrador del Hospital de la Santa Cruz¹⁴. El registro de causas pías conservado en el Archivo de la Catedral de Barcelona¹⁵ indica que otorgó testamento el 12 de abril de 1477, ante quien debió ser su notario habitual, el barcelonés Antoni Miquel, aunque no he podido localizarlo. Dos documentos me permiten establecer, sin embargo, que falleció entre finales de mayo y octubre de 1479: el día 27 del primer mes compareció ante notario para certificar una compra de censales realizada por el canónigo Joan Andreu Sorts¹⁶, mientras que el 25 de octubre el presbítero Berenguer Fortuny reconoció a los albaceas de Figueres –entre los que se cuenta Sorts– haber recibido un legado testamentario suyo¹⁷.

Este último documento, referente al enrevesado legado de unas propiedades inmobiliarias, es, sin embargo, especialmente relevante para el presente estudio, puesto que permite establecer que nuestro canónigo y el eminente bordador Antoni Sadurní, sin duda la figura más destacada en este campo en Barcelona desde mediados del siglo XV, mantuvieron algún tipo de relación

Archivo de la catedral de Barcelona (ACB), *Llibre dels oficials majors i menors de la Seu de Barcelona y del que quiscu dells per raho de son offici deu saber*, 1581, f. 83. B. RIBAS I QUINTANA, *Monografia del Bisbe Saperca*. Barcelona, 1899, Apéndice, pp. 37-41, refiere que los obispos de la sede barcelonesa estaban obligados a donar un paño de oro de tres canas y seis palmos decorado con sus armas “*ad ornatum et decoratum ipsius ecclesiae*” al tomar posesión de su cargo. Para los canónigos no era preceptivo, pero muchos lo legaron también, como se constata en los inventarios de 1492 y 1522.

10 J. CONESA, *Entre l'église et la ville: pouvoirs et réseaux des chanoines de Barcelone (1472-1516)*. Madrid, 2021, p. 231, indica que a finales de la Edad Media buena parte de los canónigos catedralicios tenían lazos familiares con la clase artesanal y mercantil. Sobre el testamento de Figueres véase más adelante y nota 13.

11 Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (AHPB), 219/13, Dalmau Ginebret, manual.

12 Había participado en la excomunión de los ejecutores de un canónigo de santa Ana, muerto en prisión por orden del lugarteniente de René de Anjou: J. M. SANS (dir.), *Dietaris de la Generalitat de Catalunya, 1411-1539*. Barcelona, 1994, 10 vols., vol. 1, p. 207.

13 ACB, Caritat o mensa capitular; Administració general de la caritat; 1469-1473, f. 64v.

14 Biblioteca Nacional de Cataluña–Archivo del Hospital (BNC-AH), reg. 2690, f. 2v, por ejemplo, donde junto a Ramon Ros, ciudadano de Barcelona, como procuradores ambos del hospital, da instrucciones al presbítero Asnar Maxones para cobrar diversos censales en nombre del Hospital en diversas ciudades controladas por Juan II «en temps de les guerres del rey don Joan».

15 ADB, serie testamentos, *Lib. definitio. testament. et piarum causarum*, vol. 65, ff. 90r-91r.

16 Biblioteca Nacional de Cataluña (BNC), Perg. 132, reg. 11872. <https://www.bnc.cat/pergamins/detall?registre=11872> (consultado: 12/02/2025).

17 BNC-AH, perg. 618, reg. 25887: <http://www.bnc.cat/pergamins/detall?registre=25887> (consultado: 12/02/2025).

personal a principios de los años sesenta de esta centuria. En las líneas finales del prolijo pergamino se indica que el 20 de enero de 1464 Sadurní había comprado unas casas a Sibila, viuda del barbero Pere Ferran, en nombre de Bartomeu Figueres, gestión de la que había otorgado reconocimiento en febrero del mismo año ante el notario de confianza del canónigo, Antoni Miquel.

Referentes pictóricos y cuestiones de estilo

Pese a la parquedad de los datos documentales, la relación personal entre Bartomeu Figueres y Antoni Sadurní nos autoriza a plantearnos si pudo acudir a él para la hechura del paño. El bordador trabajó, además, de forma habitual, en encargos destinados a la catedral de Barcelona. El 1462, por ejemplo, se ocupó de bordar la capa blanca de brocado que otorgó a la sede el canónigo Nadal Garcés, uno de los testimonios del documento de donación del paño de la Resurrección¹⁸.

El análisis estilístico, sin embargo, presenta serias dificultades que obligan a la prudencia, pues al precario estado de conservación de la obra se suman la complejidad del taller de Sadurní¹⁹ y las diferencias estilísticas de partida que imponen en la producción de un obrador de bordado las muestras, los diseños previos proporcionados por pintores diversos.

De entre la producción de Sadurní y su taller, la capilla bordada de san Jorge de la Generalitat de Cataluña es, sin duda, la obra maestra y atribuida con mayor certeza²⁰. Es, por tanto, un referente ineludible para conocer su estilo y técnica, pero se trata de un conjunto difícil de comparar con el paño de la Resurrección, puesto que la gran cantidad de recursos que exigen las escenas narrativas de las piezas de indumentaria y el antependio están muy lejos de la imagen, mucho más sintética, del paño comisionado por Figueres. Se advierten algunas conexiones técnicas, por ejemplo, entre el nimbo de Cristo del paño y los de san Jorge en algunas escenas del terno de la Generalitat. En ambos casos se trabajaron en relieve, con oro tendido sobre cordoncillo, a fin de generar un diseño “radial”. Pero este tipo de tratamiento de las aureolas bordadas parece generalizarse durante la segunda mitad del siglo XV, especialmente a lo largo del último tercio, por lo que no es un argumento concluyente²¹. El diseño vegetal de la orla que rodea el escudo de Figueres, por otra parte, es muy similar al de otra obra conservada en la catedral,

18 J. M. MADURELL, *El arte en la comarca alta de Urgel*. [Barcelona], 1946, 96; AHPB 180/8, Joan Ginebret, 3 diciembre 1462.

19 Sobre el linaje de bordadores Sadurní: R. CORNUDELLA, “Late medieval embroidery in the Crown of Aragon: From Archival Records to Preserved Objects”, en E. WETTER y M. WOLFF (eds.), *Embroidered Altarpiece from El Burgo de Osma, Riggisberger Berichte* 25. Riggisberg, 2022, pp. 317-347, especialmente 321-323. También G. MACÍAS, “Bordadoras profesionales en la Barcelona gótica”. *Anuario de Estudios Medievales* 54/2, (2024), 1377. DOI: <https://doi.org/10.3989/aem.2024.54.2.1377>

20 G. MACÍAS y R. CORNUDELLA, “Bernat Martorell i la llegenda de sant Jordi. Del retaule als brodats”. *Locus Amoenus* n° 11 (2011-2012), pp. 19-53. Nuevos datos documentales en: M. CARBONELL, “El tern gòtic de sant Jordi, la passio brodada d’un megalomartyr”, en Ídem, *El palau de la Generalitat de Catalunya*. Barcelona, 2015, pp. 230-259. G. MACÍAS y R. CORNUDELLA, “The Altar Frontal and Liturgical Vestments of the Chapel of the Palau de la Generalitat in Barcelona: a Case Study”, en E. WETTER y M. WOLFF, ob. cit., pp. 349-374 y R. CORNUDELLA, “Late medieval embroidery”, ob. cit.

21 Lo vemos en el antependio de la Epifanía (Museu Episcopal de Vic, inv. 1949) o en el de la Anunciación (MEV, inv. 558), y en las escenas de gozos de la casulla de Bernat Despujol (MEV, inv. 1435). Este tipo de nimbo tiene paralelo, en la pintura de la segunda mitad del siglo XV, donde se impone el uso de círculos concéntricos embutidos que se combinan con la decoración punzonada antes predominante o la sustituyen.

recientemente atribuida al obrador de los Sadurní, el antependio de la Transfiguración²².

En todo caso, si Sadurní y su taller trabajaron para Figueres en la hechura del paño, el autor del modelo pictórico no pudo ser el mismo que en la capilla de la Generalitat, Bernat Martorell, que había fallecido en 1452, y tampoco el diseñador, más rudo, del antependio de la Transfiguración. El documento de donación establece 1459 como fecha *ante quem*, y parece lógico pensar en una realización no muy distante, por lo que probablemente se recurrió a algún pintor activo en Barcelona o su área de influencia en la segunda mitad de la década de los cincuenta del siglo XV.

Entre los pintores de esta época que por ahora podemos relacionar documentalmente con Sadurní y las artes textiles se incluye a Jaume Huguet²³, que precisamente hacia mediados de los años cincuenta se instala de forma permanente en Barcelona, donde desde entonces hasta su muerte, en 1492, dirigirá el taller pictórico más potente de la ciudad. Pero la figura de Cristo del paño de la Resurrección no coincide del todo, en mi opinión, con los tipos humanos diseñados

por Jaume Huguet, esbeltos –a veces casi esculpidos– y con rostros huesudos, de pómulos marcados, que sí pueden distinguirse, en cambio, en el bordado dedicado a san Luis de Anjou de la catedral de Tarragona²⁴.

Mayor interés reviste, creo, la relación laboral que Sadurní mantuvo con Antoine de Lonhy, artista giróvago y multidisciplinar cuyas primeras noticias documentales lo sitúan, en 1446, en Chalon-sur-Saône, trabajando para Nicolás Rolin, el poderoso canciller del duque de Borgoña, immortalizado por Jan van Eyck. Es posible que hacia mediados de la década de los cincuenta Lonhy se instalara en Tolosa²⁵, donde el 26 de abril de 1460 se le abonaron unas miniaturas y vidrieras para el consejo municipal. El 13 de junio de ese mismo año viajaría a Barcelona, donde contrató la realización del rosetón occidental de la iglesia parroquial de Santa María del Mar, que se estaba reconstruyendo tras su derrumbe durante el terremoto de 1428. El 24 de octubre de 1461 aún habitaba en Tolosa, pero recibió un pago por el rosetón barcelonés. El 4 de mayo de 1462, por el contrario, el pintor se dice habitante de Avigliana, perteneciente al ducado de Saboya, en el Piamonte, cerca de Turín, pero reside temporalmente en Barcelona²⁶. Precisamen-

22 R. CORNUDELLA, “Els Boscà i l’Antependi de la Transfiguració”, en ÍDEM (ed.), *Catàleg dels brodats gòtics de la ciutat de Barcelona*. En prensa.

23 No sabemos hasta qué punto pudo ser estrecha, o meramente coyuntural, la relación de Huguet y Sadurní: cuando el 4 de diciembre de 1463 el pintor firma el contrato del *Retablo de san Agustín* con la cofradía de los curtidores de Barcelona, se indica que el bordador tiene en su poder dos tablas y el tabernáculo del retablo: A. DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història. L’Art i la cultura*. Barcelona, 1975, p. 173. Por lo que respecta al trabajo de Huguet en el ámbito de las artes textiles: el 1453 el General de Cataluña le encargó unas muestras con la historia de san Jorge para unos tapices que debían tejerse en Arras. R. CORNUDELLA ha localizado recientemente dos fragmentos de este tapiz: “Josep Vallet i Piquer”, en B. BASSEGODA I HUGAS y F. FONTBONA (dirs.), *Repertori de col·leccionistes i de Col·leccions d’Art i Arqueologia de Catalunya*. Publicación online: https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=117 (consultado 19/02/2025).

24 Sobre el bordado: R. M. MARTÍN, “Anònim. Frontal de sant Lluís, bisbe de Tolosa de Llenguadoc”, en Pallium. Exposició d’art i documentació, catàleg de l’exposició. Tarragona, 1992, núm. 120, pp. 168-169. Sobre la atribución a Huguet: G. MACÍAS y R. CORNUDELLA, “Bernat Martorell i la llegenda...”, ob. cit., p. 47 y G. MACÍAS y C. FAVÀ, “Corpus de la broderie en Catalogne aux XIVe et XVe siècles”, en Ph. LORENTZ, A. CASTRES y R.-M. FERRÉ, *Regards sur la broderie en Occident au Moyen Âge*. Turnhout, 2025, p. 51.

25 P. LORENTZ, “Une oeuvre retrouvée d’Antoine de Lonhy et le séjour à Toulouse du peintre bourgeois (1454-1460)”. *Revue de l’art* n° 147 (2005), pp. 9-28.

26 Los primeros documentos sobre Lonhy fueron exhumados a inicios del siglo XX por C. DOUAIS, *L’Art à Toulouse: Matériaux pour servir à son Histoire du XVe au XVIIIe siècle*. Tolosa-París, 1904, p. 16 y S. SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*. Barcelona, 1906, 2 vols., vol. I, pp. 310-314. A mediados del



Figura 2. Antoine de Lonhy, Cristo del rosetón occidental de Santa María del Mar, ca. 1462, Barcelona, detalle; Cristo en majestad, folio suelto de un misal, ca. 1465-70, Getty Museum, ms. 69, 2001-84, detalle; *Paño de la Resurrección de Cristo*, ca. 1459, tesoro de la catedral de Barcelona, detalle.

te en esta fecha se documenta junto a Antoni Sadurní, a quien cede los pagos que le faltaban por cobrar por el *Retablo de la Virgen, san Agustín y san Nicolás* para la Domus Dei de Miralles²⁷ en compensación por la deuda de 22 libras que tiene con él. Sadurní y Lonhy reconocen, a continuación, haberse puesto de acuerdo respecto a los pagos anticipados que el pintor había recibido del bordador por: “*omnibus et singulis picturis per me, dictum Anthonium de Llonye, ad opus vestri,*

dicti Anthonii Sadorni, depictis et factis”²⁸, es decir, por las muestras que Lonhy había proporcionado a Sadurní.

La fecha de la donación del paño de Figueres antecede a la breve presencia documentada de Lonhy en Barcelona, pero la pieza podría haberse realizado cuando el pintor ya residía en Tolosa, cosa que, como hemos visto, no le impidió recibir encargos desde la ciudad condal. Aunque admito que esta propuesta es altamente especulativa, pues, además, la relación entre el paño de la Resurrección y Antoni Sadurní es, por ahora, hipotética²⁹, creo que existen algunas analogías

siglo XX y algo más tarde aportaron nuevos datos J. M. MADURELL, ob. cit., pp. 90-91 y A. DURÁN I SANPERE, *Per a la historia de l'art a Barcelona, gloses a documents dispersos*. Barcelona, 1960, pp. 13-20. Las numerosas aportaciones al estudio de la producción del artista se recogen y actualizan en el reciente catálogo editado por S. BAIOCO y V. NATALE, *Il Rinascimento europeo di Antoine de Lonhy*. Génova, 2021.

²⁷ El cuerpo principal se conserva en el MNAC (inv. 5088) y dos compartimientos de predela en el Museo del Castillo de Peralada.

²⁸ J. M. MADURELL, ob. cit., pp. 90-91.

²⁹ Soy consciente, además, de que el bordador pudo colaborar con otros pintores, aspecto que será necesario explorar en el futuro. Como he indicado, en la capilla bordada de la Generalitat trabajó a partir de las muestras de Bernat Martorell, y en la visura del antependio de este conjunto participaron los pintores Guillem Talarn y Jaume Vergós.

entre el diseño del rostro del Cristo bordado y la obra de Lonhy que permiten dejar la puerta abierta a esta posibilidad. El rostro más bien cuadrado, con mejillas llenas, nariz amplia y recta y labios carnosos que, pese a las pérdidas, aún se adivina en el paño, es notablemente similar al de algunos de los personajes –Jesús, Dios Padre, el apóstol Pedro o san Francisco– del rosetón occidental de Santa María del Mar³⁰ (Figura 2). La figura bordada también conecta con algunas de las miniaturas y pinturas sobre tabla atribuidas a Lonhy, como por ejemplo con las dos páginas sueltas de un misal al uso de Tolosa, fechadas hacia 1460, con una Crucifixión (Praga, Galería Národní, K-36880) y un Cristo en majestad (Getty Museum, ms. 69, 2001-84) de gran calidad³¹.

Entre la Resurrección y la *Imago pietatis*, cuestiones de iconografía

Aunque la pieza es conocida en la actualidad, y tal vez desde que se le dio este título con motivo de su participación en la Exposición Universal de Barcelona en 1888, como el paño de la Resurrección de Cristo³², no representa el evento evangélico en sentido estricto. La banderola crucífera

ondeando en el astil de una cruz de orfebrería y el suntuoso manto que cubre a Jesús semidesnudo son aspectos que el bordado comparte con numerosas resurrecciones pictóricas³³, pero en el paño se elude cualquier elemento que aporte contexto narrativo, no hay sepulcro ni ambientación paisajística, y se añaden, en cambio, las Sagradas Especies, ausentes, hasta donde he podido comprobar, de las escenas de la resurrección.

En los siglos XIV-XV, el cáliz que recoge la sangre de Cristo sí se incorporó en ocasiones, sin embargo, a otras representaciones pasionales, como la Crucifixión³⁴ y, aunque es menos habitual, Jaume Huguet lo incluyó en el *Antependio de la Flagelación* que pintó para la capilla de san Marcos de los zapateros, en la catedral de Barcelona (ahora en el Musée du Louvre, RF 1967 6). Pero, aunque se añada a estas escenas pasionales para remarcar el vínculo entre el sacrificio real de Cristo y el de la misa, así como la veracidad de la Transubstanciación, es mucho más habitual su asociación con la *Imago pietatis* o Cristo de Piedad.

Esta imagen de Cristo, originalmente en formato de busto, aparentemente muerto y marcado por el sufrimiento de la Pasión, pero sin reducirse estrictamente a la representación de ninguno de los momentos del relato, tuvo probablemente un uso polivalente en la

30 Sobre el rosetón barcelonés véase: S. LAGABRIELLE, “De Lonhy, pittore di vetrate, da Authumes a Barcellona”, en S. BAIOCO y V. NATALE, ob. cit., pp. 58-65. Sobre otros trabajos de vidriería: Ph. LORENTZ, “Une commande du chancelier Rolin au peintre Antoine de Lonhy (1446): la vitrierie du château d’Authumes”. *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français* (1994), pp. 9-13 y “Une oeuvre retrouvée”, ob. cit.

31 F. AVRIL, “Le maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy”. *Revue de l’art* n° 85 (1989), pp. 9-34. Véase también, A. COHENDI, “Antoine de Lonhy, Due fogli da un Messale all’uso di Tolosa”, en S. BAIOCO y V. NATALE, ob. cit., pp. 281-282.

32 En CATEDRAL BASÍLICA DE BARCELONA, *Notas históricas del templo catedral y catálogo de los objetos que expone el excelentísimo cabildo*. Barcelona, 1888, p. 19, cat. 86, se describe de manera bastante inexacta como un “Tapiz de terciopelo de Italia” con “la imagen del Señor en el acto de la resurrección”.

33 Sobre la Resurrección en la pintura catalana de los siglos XIV-XV: R. ALCOY, “Observaciones sobre la iconografía de la Resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana”, en J. YARZA (dir.), *Estudios de iconografía medieval española*. Bellaterra, 1984, pp. 195-377.

34 Es un motivo relativamente habitual en el primer Trecento italiano, y fue bien acogido en Cataluña, lo vemos en la *Crucifixión con santos* pintada en los muros de la Sala de la Abadía del Monasterio de Pedralbes; en la *Crucifixión del Missale parvum* de Jean de Tolosa (ACA, Sant Cugat, ms. 29, folio 92v) o en el Calvario que corona el *Retablo de los santos Juanes* del Maestro de santa Coloma de Queralt (MNAC, ca. 1356, 004351-CJT).

liturgia pasional bizantina³⁵. Su incorporación y extraordinaria difusión en el ámbito occidental en los siglos XIV-XV, sin embargo, provocó una notable variabilidad en la definición de la *Imago pietatis* y en sus usos, así como una conexión más estrecha con el culto a la eucaristía. En la Corona de Aragón la fórmula se incorpora a retablos pictóricos y escultóricos, estructuras artísticas que divergen de los iconos y dípticos de formato reducido que se cuentan entre los primeros ejemplos. Además, el tipo original se diluye y se contamina con otras representaciones, incorporando objetos y personajes que diversifican sus posibilidades interpretativas. Es relativamente habitual, por ejemplo, añadir los *Arma Christi*, que convierten la imagen en un inventario visual de la Pasión, y también elementos –los lirios y la espada, la Virgen y san Juan de la Déesis– que anticipan el Juicio Final³⁶. En algunas de estas y otras variantes, además, Cristo llena con su sangre un cáliz dispuesto frente a él, mostrándose como

cordero del sacrificio y explicitando la veracidad de la Transubstanciación³⁷.

Aunque la opción de mostrar a Cristo de cuerpo entero diverge marcadamente del tipo bizantino y de sus primeras concreciones en Occidente, en el centro y norte de Europa fue habitual³⁸ y constatamos su asociación con el cáliz ya antes de mediados del siglo XIV. Sin ninguna intención de exhaustividad, imposible en el contexto de este estudio, podemos citar, como ejemplo, el tímpano de la capilla palatina de Lubin (Polonia), de hacia 1349, donde Jesús cruza los brazos sobre el pecho, recordando la postura que adopta en la escena del lamento sobre su cadáver o en el sepulcro, pero se mantiene erguido junto a un gran cáliz situado a sus pies³⁹. Una tabla pintada por Bartolomé Bermejo hacia 1465-75, tal vez objeto de devoción particular, (Museo de Peralada, inv. 13848) ofrece, en un marco geográfico y cronológico más cercano al nuestro, un ejemplo extraordinario del Cristo de piedad de cuerpo entero, en este caso vivo y sentado en el sepulcro, junto a un rutilante cáliz dorado⁴⁰.

Además de con el cáliz, el Cristo de piedad de cuerpo entero se asocia, de forma

35 La historiografía sobre la *Imago Pietatis* es demasiado amplia para condensarla en esta nota, pero destaca el estudio, publicado originalmente en 1927, de E. PANOFSKY, “Imago Pietatis. Contribution à l’histoire des types du ‘Christ de Pitié/Homme de Doleurs et de la Maria Mediatrix’”, en ÍDEM, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du moyen âge*. París, 1997, pp. 13-28. S. RINGBOM, *The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*. Doornpijk, 1965, pp. 121-142, exploró las modificaciones del icono original mediante la adición de personajes y objetos complementarios. Son esenciales también las aportaciones de H. BELTING, *L’image et son public au Moyen Âge*. París, 1998, pp. 171-205, publicado originalmente en 1981; ÍDEM, “An image and its function in the liturgy: the Man of Sorrows: Pictorial Images and Metaphorical Statements”, en A. MACDONALD, B. RIDDERBOS y R. M. SCHLUSEMANN (eds.), *The Broken Body: Passion and Devotion in late-Medieval Culture*. Groningen, 1998, pp. 145-181. Más recientemente, han revisado la cuestión: C. R. PUGLISI y W. L. BARCHAM, *New perspectives on the Man of Sorrows*. Kalamazoo, 2013.

36 G. MACÍAS, “El Judici Final a la retaulística aragonesa de la segona meitat del segle XV: narracions i al·lusions”, en R. ALCOY y C. FONTCUBERTA (eds.), *Judici i Justícia. Art sacre i profà medieval i modern*. Barcelona, 2020, pp. 373-387.

37 En la pintura catalana la conjunción entre la *Imago pietatis* y las especies eucarísticas no es la fórmula más frecuente, pero se emplea, por ejemplo, en el *Retablo de la Virgen, san Fabián y san Sebastián*, de hacia 1475, derivado del taller de Pere García de Benabarre.

38 G. JURKOWLANIEC, “The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe”, en C. R. PUGLISI y W. L. BARCHAM, ob. cit., pp. 48-76.

39 G. JURKOWLANIEC, ob. cit. fig. 14.

40 J. DOMENGE, “Bartolomé Bermejo, pintor de ornamentos litúrgicos y joyería civil”, en J. MOLINA (ed.), *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo*, Madrid, 2021, pp. 150-165. Aunque la *Imago pietatis* de cuerpo entero no fue la opción preferida en la Corona de Aragón, podemos añadir otros ejemplos, como el del compartimiento central de la predela del retablo mayor de la catedral de Tarragona, obra de Pere Joan, esta vez con Jesús exánime y sin cáliz, arrodillado en un estrecho espacio rocalloso, ante un ángel que despliega tras él el sudario como paño de honor.

mucho más natural y activa que el representado de busto o medio cuerpo, con la cruz, como muestra, por ejemplo, una tabla con donante del último cuarto del siglo XV, procedente de los Países Bajos (The Metropolitan Museum, inv. 1974.392). En este caso, la *Imago pietatis* aparece rodeada de los *Arma Christi*, pero especialmente vinculada a la cruz, que abraza.

Aunque el centro y norte de Europa fueron, probablemente, el área preferente de difusión del Cristo de piedad de cuerpo entero, esta fórmula, sosteniendo la cruz y junto al cáliz o las Sagradas Especies al completo, tuvo también una notable difusión en el ámbito italiano en los siglos XIV-XV y en época moderna, ligada a ambientes de promoción de la veneración del *Corpus Christi* y de la sangre de Cristo, según ha estudiado Colin Eisler⁴¹. Además, a los ejemplos de orfebrería y pintura sobre tabla, muro y pergamino que cita Eisler se pueden sumar también ejemplos bordados como una bolsa de corporal del Museo Adriano Bernareggi, de ca. 1430-1450⁴².

Parece que también puede vincularse a la difusión de estos cultos una de las miniaturas del *Misal de Elna* (Bibliothèque Médiatèque de Perpignan, ms. 118) promovido por el obispo Jerónimo de Ocón (1410-1425). En el folio 47, el prelado se arrodilla ante un Cristo de piedad de cuerpo entero que abraza la cruz y vierte su sangre sobre el cáliz y la hostia. La miniatura se incluye en el espacio habitualmente reservado en este tipo de libros para la Crucifixión, precediendo la plegaria eucarística del *Te igitur*, que da inicio al canon de la misa y, por tanto, al momento de la consagración y transubstanciación de las

Sagradas Especies. Aunque otros códices de las primeras décadas del siglo XV, como el *Missale parvum* (ACA, Sant Cugat, ms. 29, folio 92v), incluyen en la Crucifixión elementos que refuerzan el subtexto eucarístico de la imagen, Josefina Planas ha propuesto conectar la explícita opción iconográfica del misal de Ocón con la institución, el 11 de octubre de 1416, de la Cofradía de la sangre de Cristo en la iglesia de Saint-Jacques de Perpignan, a instancias de san Vicenç Ferrer, que fue refrendada más tarde por el comitente del libro⁴³.

Cabe señalar que, vinculada a la difusión del culto a la sangre de Cristo –entre otros factores–, se extiende también la veneración “de las cinco plagas”, materializada en fórmulas artísticas –e incluso heráldicas– muy diversas, pero que en ocasiones se concreta en el Cristo de piedad que ostenta sus heridas⁴⁴. Siguiendo este hilo –aunque la madeja de la *Imago pietatis* sea realmente difícil de desenredar–, quiero subrayar que en el inventario de 1522 nuestro bordado era descrito como “*Nostre Senyor amb les cinc nafres*”: Nuestro Señor con las cinco heridas. En definitiva, a principios del siglo XVI la imagen se percibía sin duda más conectada a la *Imago pietatis* y sus derivados que a la Resurrección⁴⁵.

Pero es cierto que, pese a la estrecha conexión iconográfica del bordado del paño del canónigo Figueres con el *Misal de Elna*, con la bolsa de corporales bordada y con algunos de los ejemplos italianos aludidos por Eisler, hay diferencias. El Cristo barcelonés no carga con la cruz de madera, sino que enarbola una de orfebrería, símbolo de victoria, y no

41 C. EISLER, “The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy”. *The Art Bulletin*, 1ª parte, vol. 51, nº2 (06/1969), pp. 107-118; 2ª parte vol. 51, nº 3 (09/1969), pp. 233-246.

42 https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/BG140-00024/?view=istituti&offset=0&hid=1105&sort=sort_int (29/03/25).

43 J. PLANAS, “El poder religiós: llibres il·luminats per als bisbes catalans baixmedievals (segles XIV-XV)”. *Ars Longa* nº 20 (2011), pp. 37-48, esp. p. 46.

44 E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. París, 1908, pp. 100-102.

45 En el inventario de 1492 se describía parcamente como «*imago Christi cum calice et hostia*» –imagen de Cristo con el cáliz y la hostia.

se cubre con el parco *perizonium* que vistió en la cruz, sino con el manto asociado a la Resurrección. Tampoco parece llenar con su sangre el cáliz, sino que señala con el índice las especies eucarísticas, aunque no hemos de olvidar que hemos perdido buena parte de los matices del bordado y, entre ellos, tal vez un reguero de sangre. En mi opinión, en el diseño de la imagen del paño convergen la fórmula de la *Imago pietatis* y elementos de la Resurrección que permiten condensar en una imagen polisémica tanto los aspectos sacrificiales como los triunfantes, tal vez debido a los diversos usos previstos para la pieza.

Como he avanzado y exploraremos a continuación, el documento de donación establece que el paño del canónigo Figueres fue concebido para servir, como mínimo, en dos contextos diferentes: había de cubrir la sepultura del canónigo en el momento de su entierro y en la celebración de sus aniversarios de difunto y, además, se destinaba a ornamentar el espacio de la custodia eucarística del retablo mayor. La pertinencia para un paño funerario de una imagen que aúna el sacrificio redentor con la Resurrección, fundamento de la esperanza en la vida eterna de todo cristiano, me parece fuera de duda. Por lo que respecta a su uso como colgadura, vale la pena volver sobre el hecho de que, en el ámbito de la Corona de Aragón, se situó con muchísima frecuencia la *Imago Pietatis* en el compartimiento central de las predelas de retablos tanto pictóricos como escultóricos, quedando, por tanto, justo sobre la mesa del altar donde se consagraban las Sagradas Especies. Fue también muy habitual incluirla en el frente de los tabernáculos eucarísticos integrados en los retablos que presidían altares donde se permitía conservar la reserva eucarística⁴⁶. En algunos casos, en lugar

del Cristo de piedad podía incluirse una escena considerada equivalente: la Misa de san Gregorio –legendario promotor de la *Imago pietatis* de la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén, en Roma–⁴⁷, donde a menudo Jesús emerge del sepulcro emplazado sobre el altar, en el espacio habitualmente destinado al retablo –sustituyéndolo y referenciándolo–, para llenar con su sangre el cáliz de la misa.

Sobre el uso del bordado de la Resurrección

El documento de donación de 1459 –que antecede en veinte años a la muerte del canónigo– describe en primer lugar el uso del paño como colgadura “*ad honorem domini nostri Jhesu Christi et pro servitium et decore tabernaculi altaris maioris dicte ecclesie*”, es decir, para decorar el tabernáculo del altar mayor, en los siguientes términos:

“*quod dictus pannus per regentes thesaurariam sive sacristiam dicte ecclesie ponatur et poni habeat in predicto altari maiore dicte ecclesie Barchinone in loco videlicet ubi poni solita est custodia in dicto altari quotiescumque erit festum duplum maior in dicta ecclesia*”⁴⁸

Con el polisémico término “tabernáculo” el documento se refiere, sin duda, al retablo arquitectónico erigido tras el altar mayor de la catedral durante el tercer cuarto del siglo XIV, trasladado en 1970 a la iglesia

46 Sobre su uso en otros contextos C. R. PUGLISI y W. L. BARCHAM, “The Man of Sorrows and Royal Imaging: the Body Politic and Sovereign Authority in Mid-Fourteenth-Century Prague and Paris”. *Artibus et Historiae* 35, nº 70 (2014), pp. 31-59.

47 M. C. LACARRA, “Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV”. *Anuario de estudios medievales* nº13 (1983), pp. 553-582. G. MACÍAS, *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen* (tesis doctoral), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013. Sobre el “prototipo” romano: J. FREIBERG, “The Imago Pietatis in Santa Croce in Gerusalemme, Pope Gregory the Great, and Spain” en *Crossing Medieval Disciplines. Tributes to Richard K. Emmerson*. Turnhout, 2021, pp. 61-78.

48 ACB, serie notarial, Joan Ginebret, vol. 840, 14 de diciembre de 1459.

parroquial de Sant Jaume de Barcelona⁴⁹. Se trata de una estructura de carpintería con pilares, columnas, gabletes y pináculos dorados y parcialmente policromados de azul, que, aunque carece de los ciclos figurativos habituales en los retablos pictóricos o escultóricos, no podemos considerar totalmente anicónico. Como han indicado Agustí Durán i Sanpere y, más recientemente, Francesca Español, el tabernáculo se concibió como un gran expositor eucarístico, destinado a dotar de un marco monumental a la custodia, cosa que sin duda justifica su denominación, aunque pudiera haber también otras razones para escoger este peculiar formato⁵⁰. Es evidente que la presencia de una custodia, y, con el tiempo, de otras piezas de orfebrería o talla⁵¹, además de los tejidos suntuosos que pudieron ornarla, añade una importante carga semántica a la estructura arquitectónica.

Sabemos que el paño del canónigo Figueres no fue la única pieza textil que ornamentó el tabernáculo: en la visita parroquial de 1421 se describe el espacio central donde se conservaba la reserva eucarística, es decir, el espacio al que iba destinado el paño de la Resurrección, cubierto por «*quatuor cortine et supercelum de panno aureo damasquino de coloribus rubeo et livido intermixtis*»⁵², esto es, cuatro cortinas y un dosel de paño de oro con la misma combinación cromática que el paño de Figueres. A partir de esta constatación, será necesario profundizar, en el futuro, en el estudio pormenorizado de los usos litúrgicos del paño, que había de emplearse

únicamente en las fiestas mayores dobles, como se señala en el texto transcrito⁵³, aunque se permiten también otros usos consuetudinarios, a criterio de los canónigos: “*volo de dicto panno alios usus haberi consuetos per canonicos dicte ecclesie*”.

Respecto al segundo uso previsto por el documento de donación, el canónigo Figueres establece que se ha de poner sobre su sepultura en el momento de proceder a su entierro, y se ha de emplear también en la celebración de sus aniversarios de difunto:

“Et eciam pro dictus pannus serviat et servire habeat atque poni (...) in dicta ecclesia supra corpus meus die qua ipsem (...) corpus (...) tradetur sepulture et supra tumbam in certis diebus in quibus celebrabuntur in ecclesia supradicta misse capitis anni et anniversaria (...)”

El paño de la Resurrección de Cristo es, pues, además de una pieza destinada a ornar el templo, un paño de difuntos, un doble uso bien testimoniado por la documentación bajomedieval, aunque normalmente el empleo como colgadura era consecuencia de la donación a la iglesia tras el uso funerario, y no siempre se detallaba con tanta precisión el uso⁵⁴. El *Llibre dels oficials de la catedral de Barcelona*, indica, como norma general, que los legados realizados a la catedral, tras servir a su primer uso, habían de convertirse en

49 A. DURÁN I SANPERE, ob. cit., pp. 260-263 estableció con seguridad que el retablo arquitectónico de la catedral recibió la denominación de tabernáculo en los últimos siglos de la Edad Media, así como su realización entre 1358 y 1377, aproximadamente.

50 A. DURÁN I SANPERE, ob. cit., p. 262. F. ESPAÑOL, “Silla y custodia. Ostensorio turriforme”, en I. BANGO (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. León, 2001, pp. 289-293.

51 F. ESPAÑOL, ob. cit.

52 A. DURÁN I SANPERE, ob. cit., p. 262.

53 Debido a las limitaciones de espacio del presente estudio, abordaré este asunto en la ficha del catálogo razonado de los bordados barceloneses de los siglos XIV-XV, que en estos momentos estamos ultimando en el marco del proyecto *Catálogo y corpus del bordado en Cataluña* (véase nota 1).

54 Ofrece un cierto paralelo, en cuanto a riqueza iconográfica y precisión en el uso, el caso del *Antependio de la Transfiguración*, afortunadamente conservado, para cuya confección se emplearon paños funerarios, como ha estudiado R. CORNUDELLA, “Els Boscà i l’Antependi de la Transfiguració”, ob. cit.

“hornaments y lluminàries de la dita Església”⁵⁵.

En todo caso, creo que el uso funerario determinó la hechura de la pieza comisionada por Figueres, que es la característica de los conocidos como “*draps de cossos*”, paños de cuerpos, pero también, muy habitualmente, como “*draps d’or*” o “*draps imperials*”, paños de oro o imperiales⁵⁶. Pese a la variabilidad terminológica, se trata de denominaciones del mismo tipo de piezas textiles, pensadas para cubrir la caja que contenía los restos de un difunto durante su exposición o traslado⁵⁷. Como han puesto de relieve Francesc Fité, Stefano Cingolani, Blanca Garí o Manuel Gómez Valenzuela en diversos estudios⁵⁸, tuvie-

ron una presencia constante en los sepelios, primero de la casa real, más tarde de la nobleza y, a partir de la segunda mitad del siglo XIV, de capas sociales más amplias, muchas veces gracias a las cofradías de oficios que los encargaron para uso de todos sus miembros⁵⁹.

Recordemos que el paño del canónigo Figueres está formado por dos piezas de tejido diferentes tanto en su color como en su tratamiento decorativo. El bordado se circunscribe a la estrecha y alargada pieza central de terciopelo carmesí, que debía quedar sobre la tapa de la caja sepulcral al usarse en el entierro. Las amplias piezas de brocado de oro sobre fondo azul que completan el paño, los “*tovallons*”, como se denominan en la visita pastoral de 1522, por su parte, estaban pensadas para colgar a los cuatro lados de la caja, antes de funcionar como “marco” del bordado empleado como colgadura.

Los “*draps d’or*” o “*draps imperials*” de la catedral de Barcelona presentaban, según las descripciones documentales, la misma combinación de dos tejidos diferentes trabajados con oro, con una pieza central “*encasada*” –enmarcada– en “*tovallons*” de dimensiones notables y color contrastado. La elección cromática coincide, algunos casos, con la del paño de Figueres, carmesí para la pieza

55 Así fue establecido en los capítulos generales celebrados en 1317: ACB, *Llibre dels oficials maiors i menors...*, ob. cit., f. 83.

56 De hecho, en el documento de donación se emplea la fórmula habitual: “*quoddam pannum [attreum]*”, corregido para precisar con mayor detalle la hechura del paño.

57 El suntuoso trabajo de estos tejidos con oro da lugar a su denominación más evidente. Menos claro es el origen del término “imperial”, que se ha pretendido derivar de “pal·lial” o “empal·liar”. RIBAS I QUINTANA, ob. cit., relata una disputa entre el capítulo y el consistorio barcelonés, ya en el siglo XVII, donde se empleó esta dudosa etimología como argumento. Sobre la cuestión véase también: J. GUDIOL I CUNILL, *Nocions d’Arqueologia Sagrada*. Vic, 1931-33, p. 497; J. MAS, ob. cit., p. 10, y F. CARRERAS CANDI, *La ciutat de Barcelona*. Geografia General de Catalunya. Barcelona, 1932, p. 414. A. M. ÁGREDA, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas, siglos XVI-XVIII*. Zaragoza, 2001, p. 200, indica que los paños llamados imperiales en la Zaragoza del siglo XV eran, bien paños de seda bordados de gran calidad o bien paños de lana teñidos de azul brillante.

58 F. FITÉ, “Jaume Ferrer pintor de la Seu de Lleida i la confecció de draps imperials”. *Locus Amoenus* nº 8 (2005-2006), pp. 67-80; S. M. CINGOLANI, “La reina María y los funerales de su madre Brianda d’Agout, condesa de Luna en Zaragoza (1399-1401). Aproximación al estudio de los rituales funerarios de los monarcas de la Corona de Aragón”. *Aragón en la Edad Media* nº 24 (2013), pp. 71-90; M. GÓMEZ DE VALENZUELA, “Los paños de oro funerarios en Aragón. Siglos XV y XVI”. *Tvriaso* nº 24 (2019), pp. 219-246; B. GARÍ, *El poder del objeto. Materialidad, memoria y representación*

en la Baja Edad Media europea. Madrid, 2024, esp. pp. 51-54 y 153-180.

59 S. M. CINGOLANI, ob. cit., p. 77. F. FITÉ, ob. cit., p. 75, n. 80, señala que en el testamento de Catalana, hija del jurista Bartomeu de Déu, en 1380, ya se establece el uso de un “*pannum deauratum pulcrum*” para cubrir el túmulo funerario. M. GÓMEZ DE VALENZUELA, ob. cit., p. 244, doc. 10, indica que los jurados de Barbastro emitieron en 1473 la orden de que las cofradías de la ciudad se proveyeran de paños de oro funerarios en el plazo de seis años. El uso de paños de oro corporativos llega hasta el siglo XX: en 1903 el Colegio de Arquitectos de Barcelona encargó a Bonaventura Bassegoda un paño de difuntos que sirvió, entre otros, para el sepelio de Antoni Gaudí: J. A. ORTIZ GARCÍA, *Art, devoció i ritual funerari a la Catalunya moderna*, (tesis doctoral), Universidad de Barcelona, Barcelona, 2015, p. 171.

central y azul para los “*tovallons*”⁶⁰. Es cierto que, en su mayoría, los paños descritos en inventarios y otros documentos se decoraban únicamente con motivos heráldicos, en ocasiones pintados y no bordados, debido a la premura con la que a veces se realizaban⁶¹.

Los paños encargados por colectivos e instituciones, como las cofradías de oficio, en cambio, destinados a servir en numerosos funerales y aniversarios durante años, o bien los paños de uso individual y privado para los que se preveía un segundo uso como ornamento de un templo, se encargaban con mayor previsión y podían incluir una decoración bordada más rica⁶². Así fue, por ejemplo, en el caso del paño funerario contratado en 1466 por los bordadores Francisco de Asís y Antoni Sadurní con los representantes de la cofradía de la Purísima Concepción. Había de constar de una pieza de terciopelo carmesí bordada en el centro con la Virgen y el Niño entronizados bajo un tabernáculo. Los “*tovallones*” habían de contener, en este caso, las figuras bordadas de los doce apóstoles, además de los escudos reales y las figuras de los cuatro evangelistas en las esquinas⁶³. El pago total por esta obra, sin incluir

materiales, ascendía a 225 libras barcelonesas, un precio alto, que se acerca al de algunos retablos de dimensiones medianas⁶⁴.

El suntuoso paño bordado por Sadurní y Francisco de Asís, sin embargo, no ha llegado hasta nosotros, como tampoco el contratado por los “*pelaires*” de Barcelona con Joan Pera en 1435⁶⁵ o el que se comprometió a bordar con la Transfiguración Pedro Ferra para los cónsules de Lleida en 1473⁶⁶. Entre los que sí se han conservado destaca el encargado por el abad Guillem de Samasó (1454-56) para los sepelios de los abades del monasterio de Sant Joan de les Abadesses (MSJA-318)⁶⁷. La disposición de la decoración bordada es del todo comparable con la del paño de Figueres. El grupo principal, en este caso un Cristo en majestad entronizado, con dos ángeles en el registro inferior del tabernáculo que este ocupa, se dispone en la estrecha franja central, que había de quedar sobre la tapa de la caja durante el funeral. Los amplios “*tovallons*”, destinados a colgar en los laterales, se han decorado, en este caso, con escudos en los lados largos y con el monograma de Cristo de los cortos, bordados de tal manera que puedan leerse correctamente al colgar sobre la caja (Figura 3).

Para concluir

El paño bordado del canónigo Figueres nos emplaza frente a un Cristo herido pero

60 Los inventarios listan, además, diversos paños «*desencasats*» y otros vueltos a «*encasar*» con nuevos «*tovallons*»: J. MAS, ob. cit., pp. 12-17. J. LLADONOSA, “Documents i notes del registre d’Actes Capitulars de la Catedral de Lleida (1496-1512) sobre ornaments, draps imperials i orfebreria de la seu antiga”. *Ilerda* nº 40 (1979), pp. 223-230.

61 Así lo indica F. FITÉ, ob. cit., aunque, como señala M. GÓMEZ DE VALENZUELA, ob. cit., p. 229, en ocasiones en el momento de testar se hace constar que ya se dispone de uno o varios paños.

62 M. GÓMEZ DE VALENZUELA, ob. cit., p. 226, documenta que la costumbre de donar un paño de oro o paño imperial a la iglesia tras el sepelio estaba tan arraigada a finales de la Edad Media que incluso aquellos que renunciaban a usarlo sobre su caja funeraria por un deseo de austeridad mandaban, en ocasiones, confeccionar la pieza exclusivamente como legado piadoso.

63 J. PUIGGARÍ, “Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento”, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de*

Barcelona vol. 3 (1880), pp. 71-103, esp. 90-91.

64 Por citar únicamente un ejemplo, el innovador *Retablo de la Virgen de los Consellers* (MNAC, inv. 015938-000), contratado por Lluís Dalmau en 1443, se tasó en 5000 sueldos barceloneses, que equivalen a unas 250 libras.

65 J. GUDIOL I CUNILL, ob. cit., p. 413.

66 M. GÓMEZ DE VALENZUELA, ob. cit., p. 233.

67 R. M. MARTÍN ROS, “Els teixits del monestir de Sant Joan de les Abadesses, del segle XIV al XVIII”, en M. CRISPÍ y M. MONTRAVETA (coord.), *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*. Ripoll, 2012, pp. 127-136, esp. 130-132.



Figura 3. Paño funerario del abad Guillém de Samasó ca. 1454-56, Museo del monasterio de Sant Joan de les Abadesses (MSJA-318).

victorioso, cuya gestualidad respecto al cáliz y la hostia situados a sus pies remarca su presencia en las Sagradas Especies. La composición no narra visualmente ningún episodio concreto de la Pasión, aunque combina elementos característicos de la Resurrección –que han motivado su denominación contemporánea– con otros vinculados a la *Imago pietatis*. Esta fusión de elementos sacrificiales y teofánicos exaltaba y resumía el poder salvífico de la muerte y de la victoria sobre la muerte de Cristo, actualizado en la liturgia eucarística.

Aunque no representa un episodio de la historia sagrada, ni una práctica litúrgica real, ni es estrictamente un objeto concebido *ad hoc* para ocupar un espacio funcional en esas prácticas –algunas de las categorías de imágenes religiosas que explora Hans Belting⁶⁸, la imagen bordada responde al desarrollo litúrgico y paralitúrgico del culto al Corpus Christi y otras devociones relacionadas –a la sangre, a las cinco llagas– en los últimos siglos de la Edad Media. Por otra parte, al emplearse en el espacio destinado a custodiar y ostentar la reserva eucarística en el altar mayor de la catedral de Barcelona, conecta con la tradición –consolidada a lo largo del siglo anterior– de situar la *Imago pietatis* en las predelas y tabernáculos eucarísticos de los retablos pictóricos y escultóricos. Por supuesto, el soporte textil y el uso en ocasiones concretas y no continuado, implica diferencias respecto a estos formatos que será necesario precisar mejor en futuras investigaciones.

Pero el paño no es “solo” un “dosser” suntuoso, como se le denomina en el inventario de la sacristía de la catedral de 1492. Con gran previsión, dos décadas antes de su muerte, el canónigo Figueres regaló a la sede una obra que habría de mantener su memoria cada vez que se colgara en el altar, a través de la heráldica bordada con maestría a los pies de Cristo. Pero sin duda no era solo la fama póstuma lo que interesaba a Bartomeu Figueres, y el paño permite intuir también su preocupación por la salvación eterna. Esta se hace evidente en las frases iniciales del documento de donación, donde lo formulario de la redacción no elimina una intención sincera y se indica que se ofrece el paño “*in remissionem peccaminum meorum [et parentum meorum] et omnium fidelius deffunctorum*”. Y se expresa también en el deseo

68 H. BELTING, ob. cit.

de contar con el paño en su entierro y misas de aniversario, momentos en los que la figura de Cristo y los escudos evocarían tanto la esperanza de la resurrección como el recuerdo del canónigo.

Este uso funerario de un paño de brocado de oro responde a una tradición bien arraigada, que es posible reconstruir a partir de la documentación y de otras formas artísticas. Creo que el estudio de la representación de paños de oro en las escenas funerarias de retablos hagiográficos y marianos, así como de la decoración, a manera de paño brocado de oro, de algunas cajas sepulcrales pintadas, como las de la priora del monasterio de Sijena Beatriz Cornel, la noble Isabel de Aragón, hija del conde Pedro II de Urgel o la

dama noble María Ximénez Cornel (Museo de Bellas Artes de Zaragoza) puede aportar resultados interesantes.

La importancia del uso funerario previsto se materializa en la propia hechura del paño, formado por dos tejidos diferenciados en color y tratamiento decorativo, una confección característica de los llamados paños de oro o paños imperiales. Los inventarios y otras fuentes documentales nos permiten imaginar la rica colección de tejidos de este tipo que poseyó la catedral de Barcelona a finales de la Edad Media, pero todo apunta a que el del canónigo Figueres, probablemente uno de los más suntuosos debido a su decoración bordada, es el único que ha sobrevivido al paso de los siglos⁶⁹.

69 Podemos, así, contestar afirmativamente a R. M. MARTÍN I ROS cuando, en “Els tèxtils medievals a la catedral de Barcelona”, D’Art nº 19 (1993), pp.187-203, se preguntaba si el paño de la Resurrección era, tal vez, “l’únic drap imperial que ha arribat fins a nosaltres”, p. 201.

Innovación en el Arte del Bordado: exploración de nuevas técnicas, materiales y enfoques

Innovation in Embroidery Art: exploring new techniques, materials, and approaches

FRANCISCO JAVIER GUERRERO OLIVER

IES Bartolomé Pérez Casas

RESUMEN

La innovación en técnicas, materiales y diferentes enfoques es clave para mantener la relevancia del bordado. Técnicas como el bordado 3D o experimentar con materiales no convencionales, abren infinitas posibilidades creativas. Además, combinar el bordado con otras formas de arte y abordar cuestiones sociales lo convierten en una poderosa herramienta de expresión, garantizando su preservación y evolución al tiempo que se promueven la sostenibilidad y el compromiso comunitario.

PALABRAS CLAVE

Creatividad; Innovación; Materiales; Sostenibilidad; Técnica.

ABSTRACT

Innovation in techniques, materials and different approaches is key to maintaining the relevance of embroidery. Techniques such as 3D embroidery or experimenting with unconventional materials open up endless creative possibilities. Furthermore, combining embroidery with other art forms and addressing social issues make it a powerful tool of expression, ensuring its preservation and evolution while promoting sustainability and community engagement.

KEYWORDS

Creativity; Innovation; Materials; Sustainability; Technique.

El arte del bordado ha acompañado a la humanidad durante milenios, convirtiéndose en un reflejo de la cultura, la identidad y el contexto socioeconómico de cada civilización. Desde los delicados bordados en lino hallados en tumbas egipcias hasta los exquisitos tapices medievales europeos, esta técnica ha sido utilizada tanto para la ornamentación de vestimentas y textiles de lujo como para la narración visual de relatos históricos y mitológicos.

Uno de los ejemplos más emblemáticos de la historia del bordado es el **Tapiz de Bayeux** (siglo XI)¹, una obra maestra de casi 70 metros de longitud que relata la conquista normanda de Inglaterra en 1066 a través de escenas bordadas con hilos de colores sobre lino. En la dinastía Ming (siglos XIV-XVII), los bordados chinos, especialmente los provenientes de Suzhou²,

1 https://es.wikipedia.org/wiki/Tapiz_de_Bayeux. (Fecha de consulta: 1 de febrero de 2025).

2 <https://lettresdubrasus.blancpain.com/es/issue-15/el-bordado>. (Fecha de consulta: 10 de febrero de 2025).

alcanzaron un nivel de detalle y sofisticación extraordinarios, utilizando sedas finas y técnicas que permitían crear efectos tridimensionales, los bordados en seda con hilos dorados comenzaron a representar jerarquías sociales, estableciendo códigos visuales que distinguían a emperadores, funcionarios y clases privilegiadas. En América, las culturas precolombinas como los incas y los mayas desarrollaron bordados con motivos geométricos y simbólicos en textiles de algodón y lana de alpaca, destacando su maestría en el uso del color y la simetría.

Uno de los primeros grandes avances en la innovación del bordado surgió con la necesidad de agilizar la producción. En la Edad Media, los talleres monásticos y los gremios textiles europeos comenzaron a sistematizar la enseñanza del bordado, estableciendo patrones y técnicas estandarizadas que facilitaban la replicación de diseños en vestimentas eclesiásticas y tapices. El auge del comercio textil en la Ruta de la Seda³ también introdujo nuevos materiales, como los hilos metálicos y los tintes naturales provenientes de distintas regiones, ampliando así la paleta cromática y las posibilidades expresivas del bordado.

La llegada de la Revolución Industrial en el siglo XVIII marcó un punto de inflexión en la innovación del bordado. La creciente demanda de textiles ornamentados para la moda y el hogar impulsó la búsqueda de métodos más rápidos y eficientes de producción. Fue en este contexto cuando se desarrollaron las primeras máquinas de bordado, como la bordadora mecánica de Josué Heilmann⁴ en 1828, que permitió replicar puntadas con una velocidad sin precedentes. Este avance transformó radicalmente la industria textil, democratizando el acceso al bordado

y diversificando sus aplicaciones en distintos sectores sin perder su valor artesanal.

En el siglo XX, la innovación en el bordado continuó con la aparición de las primeras máquinas computarizadas y el uso de materiales sintéticos, lo que abrió la puerta a nuevas formas de experimentación y personalización. Hoy en día, las técnicas digitales, la integración de hilos conductivos y la exploración de métodos híbridos entre lo artesanal y lo tecnológico están llevando el bordado a territorios inexplorados, redefiniéndolo como una disciplina en constante evolución.

Este proceso de innovación no solo ha respondido a necesidades técnicas y económicas, sino también a la búsqueda de nuevas formas de expresión artística y cultural. La interacción entre tradición y modernidad sigue impulsando el desarrollo del bordado, abriendo nuevas posibilidades para su aplicación en la moda, el diseño y el arte contemporáneo. ¿Cómo seguirá transformándose esta técnica en el futuro? ¿De qué manera la tecnología redefinirá su papel en la sociedad actual? Estas son algunas de las preguntas que exploraremos en las siguientes páginas.

Innovaciones en técnicas de bordado

El bordado tridimensional (3D) es una de las técnicas emergentes más impactantes dentro del arte textil y la moda contemporánea. A diferencia del bordado tradicional, que se desarrolla sobre una superficie plana, el bordado 3D introduce relieve y volumen, transformando la textura y la percepción de las piezas bordadas. Esta técnica permite una mayor expresividad y riqueza visual, convirtiendo el bordado en una forma artística aún más versátil.

Técnicas y Materiales en el Bordado 3D

El bordado tridimensional se logra mediante diversas estrategias que combinan

3 https://es.wikipedia.org/wiki/Ruta_de_la_Seda. (Fecha de consulta: 15 de febrero de 2025).

4 JOSUÉ HEILMANN (1796-1848), inventor francés.

capas superpuestas, materiales rígidos y flexibles, y la manipulación de hilos de diferentes grosores. Algunas de las técnicas más utilizadas incluyen:

- Uso de rellenos y estructuras internas: Materiales como espuma, fieltro y alambres se incorporan a la base del bordado para generar volumen.
- Superposición de capas bordadas: Capas de tejido bordado se ensamblan estratégicamente para crear profundidad.
- Hilos de distintos grosores y texturas: La combinación de sedas, lanas, hilos metálicos y sintéticos permite obtener efectos visuales únicos.
- Aplicación de elementos tridimensionales: Se integran perlas, lentejuelas, canutillos y otros elementos decorativos que realzan la dimensión del bordado.
- Bordado en relieve con técnicas de puntada especializadas: Métodos como el bordado Stumpwork⁵ y el bordado con bucles dan una sensación de movimiento y volumen a la pieza.

Aplicaciones en Moda, Arte y Decoración

El bordado 3D ha ganado popularidad en múltiples disciplinas, expandiendo sus límites más allá de lo textil convencional. En el ámbito de la moda, diseñadores de alta costura han incorporado esta técnica en prendas de pasarela, generando texturas exuberantes y detalles escultóricos en vestidos, abrigos y accesorios. Grandes firmas como Chanel y Dior han experimentado con bordados en relieve, creando piezas que desafían la bidimensionalidad del textil.

En el arte textil, artistas contemporáneos han adoptado el bordado 3D para crear obras que mezclan técnicas tradicionales

con conceptos innovadores. Las composiciones tridimensionales permiten la creación de paisajes bordados con profundidad, retratos con volumen y hasta esculturas textiles que exploran nuevas formas de expresión artística.

En la decoración, esta técnica se ha convertido en una tendencia en auge. Cojines, tapices y piezas murales con bordado tridimensional aportan un valor estético único a los espacios, convirtiendo cada objeto en una obra de arte con carácter y personalidad.

El Futuro del Bordado 3D: Nuevas Fronteras Tecnológicas

La evolución del bordado tridimensional no se detiene en las técnicas manuales. La integración de herramientas digitales, como bordadoras computarizadas y software de diseño 3D, está permitiendo una exploración más precisa y experimental de esta técnica.

Las bordadoras computarizadas han revolucionado el bordado 3D al permitir la reproducción exacta de diseños complejos con gran rapidez y precisión. Estas máquinas, controladas por programas digitales, pueden trabajar con una amplia variedad de hilos y materiales, lo que facilita la creación de bordados en relieve con detalles minuciosos. Algunas de las más avanzadas permiten incluso la combinación de diferentes tipos de puntadas y la aplicación de capas de tejidos, consiguiendo efectos tridimensionales con una calidad artesanal impecable.

Por otro lado, los software de diseño 3D han abierto nuevas posibilidades en la planificación y ejecución de bordados tridimensionales. Programas especializados como Wilcom⁶ Embroidery Studio, PE-Design o

⁵ STUMPWORK, técnica en la que se crean figuras con relieve para formar un efecto de 3 dimensiones.

⁶ WILCOM, compañía líder en software de soluciones innovadoras en calidad para el trabajo con bordado. Fue fundada en el año 1979 por un grupo de emprendedores, quienes compartieron una visión general para mejorar y automatizar los procesos de la industria del bordado.

Hatch Embroidery permiten a los diseñadores visualizar en tiempo real cómo quedará el bordado, ajustando volumen, texturas y capas antes de la producción final. Además, con el uso de modelado en 3D, los creativos pueden experimentar con estructuras y patrones de manera digital antes de llevar el diseño al textil, optimizando el proceso y reduciendo el desperdicio de materiales.

El bordado 3D representa la unión perfecta entre tradición e innovación. Su capacidad para transformar superficies textiles en experiencias visuales y táctiles sigue cautivando a diseñadores, artistas y artesanos, consolidándolo como una técnica clave en la evolución del arte textil contemporáneo. Con cada avance, el bordado tridimensional continúa redefiniendo los límites de la creatividad en la moda, el diseño y el arte.

Materiales Innovadores

El bordado contemporáneo ha experimentado una notable transformación gracias a la integración de materiales innovadores, que no solo amplían las posibilidades técnicas de esta disciplina, sino que también la conectan de manera profunda con la exploración artística del presente. La incorporación de hilos inteligentes, telas poco convencionales y elementos naturales ha permitido a los artistas expandir los límites de la creatividad, haciendo que el bordado se convierta en una forma de arte dinámica y multifacética.

Hilos Inteligentes: Bordado en Movimiento

Uno de los avances más fascinantes en el bordado moderno es la incorporación de hilos inteligentes, diseñados para responder a diferentes estímulos externos como la luz, la temperatura, la electricidad o incluso el tacto. Estos hilos añaden una dimensión interactiva a las piezas bordadas, permitiendo que cambien de apariencia dependiendo del entorno en el que se encuentren.

Entre los hilos inteligentes más innovadores destacan:

- **Hilos termocrómicos:** Cambian de color con la temperatura. Por ejemplo, un bordado realizado con estos hilos puede presentar diferentes tonalidades según la estación del año o la temperatura corporal de quien lo lleve. Un caso interesante es el de diseñadores que han utilizado estos hilos en prendas bordadas que revelan patrones ocultos cuando entran en contacto con el calor del cuerpo.
- **Hilos fotocrómicos:** Reaccionan a la luz ultravioleta. Un bordado elaborado con estos hilos puede parecer monocromático en interiores y transformarse en una explosión de colores al exponerse al sol. Esta tecnología ha sido aplicada en proyectos textiles para la moda y el arte, permitiendo la creación de piezas dinámicas que interactúan con la luz natural.
- **Hilos electroluminiscentes:** Emiten luz cuando se les aplica una corriente eléctrica. Utilizados en bordados tecnológicos y textiles inteligentes, estos hilos permiten la creación de patrones iluminados que pueden cambiar de intensidad o encenderse y apagarse según un diseño preprogramado. Un ejemplo de aplicación es su uso en vestuario escénico, donde los bordados pueden iluminarse en sincronización con la música o el movimiento del artista.
- **Hilos conductivos:** Compuestos por fibras metálicas o recubiertos de materiales conductores, estos hilos pueden utilizarse para bordar circuitos electrónicos sobre la tela. Se han empleado en proyectos de moda interactiva y en la creación de prendas capaces de reaccionar a estímulos digitales, como guantes bordados con sensores que permiten controlar dispositivos electrónicos con gestos de la mano.

Varios artistas han explorado estos hilos inteligentes para llevar sus obras de bordado a un nivel completamente nuevo:

- Iris van Herpen⁷: Esta diseñadora de alta costura y arte contemporáneo es conocida por integrar tecnología en sus creaciones. En su colección “*Biomimicry*” (2015), combinó hilos fotocromáticos y electroluminiscentes en prendas que cambiaban de color y luz en respuesta a la temperatura y al movimiento. Van Herpen ha colaborado con científicos y técnicos para desarrollar textiles inteligentes que, como el bordado, no solo tienen un valor estético, sino también una función interactiva y transformativa.
- Studio Roosegaarde⁸: El colectivo de diseño Studio Roosegaarde, liderado por el diseñador Daan Roosegaarde, ha trabajado en el desarrollo de prendas que interactúan con la luz y la tecnología. Su proyecto “*Smart Textile*” incluye bordados interactivos que responden a los cambios de luz, creando patrones cambiantes en la tela mediante el uso de hilos inteligentes.
- Becky Stern⁹: Artista e ingeniera de tecnología textil, ha utilizado hilos conductivos y electroluminiscentes en proyectos de bordado interactivo. En su proyecto “*DIY LED Embroidery*”, Becky incorporó luces LED en piezas bordadas para crear un bordado que se iluminaba con el toque de un botón. Este tipo de trabajo permite la fusión entre arte textil y electrónica, llevando el bordado tradicional hacia el mundo de la tecnología de una manera accesible.

- Anouk Wipprecht¹⁰: Esta diseñadora de moda electrónica y artista interactiva ha creado prendas que combinan bordado, tecnología y funcionalidad. Sus piezas, como el vestido “*Spider Dress*”, incorporan circuitos electrónicos y hilos conductivos para crear una prenda que no solo tiene un valor estético, sino que interactúa con el entorno, reaccionando a las personas que se acercan.

La integración de estos hilos en el bordado no solo permite explorar nuevas formas estéticas, sino que también abre posibilidades para la funcionalidad de los textiles. Desde piezas que cambian de color con la luz del sol hasta vestuarios que brillan en la oscuridad, los hilos inteligentes están revolucionando la manera en que entendemos el bordado, convirtiéndolo en una disciplina que combina arte, ciencia y tecnología.

Materiales Innovadores y Sostenibilidad

Además de la innovación técnica, la sostenibilidad se ha convertido en un pilar fundamental dentro del bordado contemporáneo. En un mundo cada vez más consciente del impacto ambiental de las industrias, los artistas del bordado han encontrado formas de integrar materiales reciclados y ecológicos en sus obras. La utilización de fibras orgánicas, tintes naturales y técnicas de reutilización no solo minimiza el desperdicio de recursos, sino que también resalta el compromiso de los bordadores con un futuro más responsable y respetuoso con el medio ambiente.

Ejemplos de artistas y obras que han trabajado con sostenibilidad en el bordado incluyen:

7 <https://elajodelarte.com/tendencias/la-armonia-biomimetica-de-iris-van-herpen>. (Fecha de consulta: 3 de febrero de 2025).

8 <https://www.studio Roosegaarde.net/>.

9 <https://beckystern.com/>.

10 <https://www.dremel.com/es/es/hazlo-con-dremel/makers/anouk-wipprecht>. (Fecha de consulta: 2 de marzo de 2025).

- Saskia Pomeroy¹¹: Esta artista utiliza bordado para reflexionar sobre la sostenibilidad, a menudo incorporando materiales reciclados y reutilizados. En su serie “*Wasted Threads*”, Pomeroy utiliza restos de hilos y textiles desechados para crear obras de bordado que son tanto bellas como una crítica a la sobreproducción y el desperdicio en la industria textil. La obra también transmite el mensaje de que los materiales pueden tener una segunda vida cuando se manejan con cuidado.
- Alicia Watkins: Su proyecto “*Slow Textiles*” se basa en la utilización de materiales sostenibles, como algodón orgánico y tintes naturales, para crear piezas de bordado que celebran la belleza de lo artesanal y lo ecológico. Watkins utiliza prácticas de producción lentas y sostenibles, promoviendo la durabilidad y la ética en el proceso de creación de sus textiles.
- Reiko Sudo: La diseñadora japonesa y fundadora de *Nuno Corporation*¹² ha sido pionera en la creación de tejidos innovadores y sostenibles. Su trabajo ha incluido el uso de materiales reciclados como plásticos y papel reciclado, transformándolos en tejidos ligeros y texturizados. Aunque su trabajo está más enfocado en el tejido que en el bordado, sus ideas de sostenibilidad y reciclaje han influido en el uso de materiales orgánicos y reutilizables en el bordado contemporáneo.
- Celeste Malvar-Stewart: Artista y diseñadora que integra técnicas de bordado con materiales reciclados en su serie “*Rewoven*”. Esta serie incluye prendas bordadas utilizando telas recicladas y fibras naturales, combinadas con técnicas de bordado tradicionales,

para crear piezas de moda ecológica. Malvar-Stewart promueve la idea de “upcycling¹³” o reutilización creativa, transformando materiales desechados en nuevas obras de arte.

El trabajo de estos artistas subraya cómo la sostenibilidad no solo se refiere al uso de materiales ecológicos, sino también a un enfoque consciente y ético en el proceso de creación. La reutilización de textiles, el uso de tintes naturales y el bordado con materiales orgánicos son prácticas que, además de reducir el impacto ambiental, también impulsan una reflexión sobre la relación entre el arte, el consumo y el medio ambiente.

El uso de estos materiales no convencionales y sostenibles no solo cambia la forma en que se produce el bordado, sino que también redefine su significado. Cada pieza, elaborada con materiales reciclados o ecológicos, se convierte en una declaración de compromiso con el planeta, aportando una capa adicional de valor a la obra. En este contexto, el bordado contemporáneo se convierte en un acto de expresión artística que va más allá de la técnica, buscando también un impacto positivo en el mundo que nos rodea.

En resumen, los materiales innovadores en el bordado no solo enriquecen la técnica, sino que también permiten a los artistas crear obras con un impacto visual, táctil y ecológico significativo. Esta convergencia entre arte y sostenibilidad, junto con la exploración de nuevas formas de expresión, marca el futuro del bordado como una disciplina dinámica y profundamente conectada con los desafíos contemporáneos.

11 https://www.instagram.com/saskia_pomeroy/.

12 <https://www.nuno.com/>.

13 UPCYCLING, concepto que se basa en la idea de convertir materiales o productos que ya no son útiles en otros de mayor calidad, valor ecológico y económico.

Bordado y arte interdisciplinario

El bordado ha experimentado una transformación fascinante al expandirse e integrarse con otras disciplinas artísticas como la pintura, el collage, la escultura y el arte digital. Esta combinación de técnicas ha dado lugar a obras híbridas que desafían las convenciones establecidas, explorando nuevas formas de expresión. Al incorporar elementos de distintas prácticas artísticas, el bordado ya no se limita a la tradición textil, sino que se convierte en un medio para la experimentación conceptual y la innovación visual.

El bordado, que alguna vez se consideró una actividad artesanal, ha sido elevado al estatus de arte contemporáneo, fusionándose con el lenguaje visual moderno. Artistas de diversas disciplinas han encontrado en él una plataforma rica para plasmar sus ideas, estableciendo un diálogo entre la tradición y la vanguardia. Un ejemplo notable es el trabajo de Elisabeth Streb¹⁴, cuya exploración del cuerpo humano y la acción se complementa con bordados que transforman los movimientos en expresiones artísticas. En un contexto más cercano a la pintura, Chiharu Shiota¹⁵, artista japonesa, utiliza hilos que cubren instalaciones enteras, fusionando bordado con escultura, generando experiencias inmersivas que cuestionan la relación entre el espacio, el cuerpo y la memoria.

El enfoque interdisciplinario del bordado ha dado lugar a una categoría emergente dentro del arte textil, en la que este se convierte en una herramienta conceptual y narrativa. En lugar de simplemente ser una técnica de decoración, el bordado se emplea como medio para contar historias complejas y generar reflexiones sobre cuestiones de identidad, género y memoria. Esta expansión del bordado como medio de expresión ha permitido

a los artistas plantear preguntas más profundas y visualizar temas sociales y culturales con gran impacto.

Un ejemplo representativo de esta tendencia es la obra de Ana Teresa Barboza¹⁶, artista peruana que fusiona bordado y performance, utilizando hilos y tejidos para crear formas tridimensionales que exploran la relación entre lo orgánico y lo humano. Su obra aborda temas de la memoria personal y colectiva, creando una interacción única entre el material textil y la narrativa visual. Por su parte, Miriam Schapiro¹⁷ (1923-2015), artista feminista de la década de 1970, fue pionera en incorporar el bordado en su arte para desafiar las expectativas de género en las artes visuales. A través de sus *femmages* (collages que incluyen bordados), Schapiro cuestionó la invisibilidad de las mujeres en el arte y el mundo académico.

El bordado conceptual ha ganado relevancia en los últimos años como una poderosa herramienta para abordar temas sociales, políticos y emocionales. La capacidad del bordado para crear una conexión visual y emocional con el espectador hace que sea un medio particularmente eficaz para reflexionar sobre problemáticas contemporáneas. Muchos artistas contemporáneos han utilizado el bordado para generar una conversación sobre cuestiones de género, derechos humanos, migración, y justicia social.

Un ejemplo claro de esto es el proyecto “*The Dinner Party*”¹⁸ de Judy Chicago, una instalación de arte feminista en la que el bordado desempeña un papel fundamental en la representación de las mujeres históricas y la lucha por la equidad. Cada lugar en la

14 <https://streb.org/elizabeth-streb/>.

15 <https://www.chiharu-shiota.com/>.

16 <https://www.anateresabarboza.com/>. (Fecha de consulta: 30 de marzo de 2025).

17 <https://historia-arte.com/artistas/miriam-schapiro>. (Fecha de consulta: 25 de marzo de 2025).

18 https://www.brooklynmuseum.org/es-US/exhibitions/dinner_party. (Fecha de consulta: 30 de marzo de 2025).

mesa está bordado con detalles simbólicos que representan a mujeres influyentes de diferentes épocas. Además, artistas como Sophie Calle han usado el bordado para abordar cuestiones de la identidad personal y las emociones humanas, creando obras que exploran el sentimiento de lo privado y lo público.

El bordado también ha emergido como una herramienta de activismo y expresión política. En un contexto más político, “*Subversive Stitch*” de Rosalind Krauss y el colectivo de bordado Bordadoras Feministas han utilizado el bordado como un medio para visibilizar la lucha de las mujeres y las injusticias sociales. Este enfoque ha permitido que el bordado se convierta en una forma de resistencia, a través de la cual los artistas critican las estructuras de poder, haciendo visible lo que históricamente ha sido silenciado. El bordado se ha transformado, por lo tanto, en una forma de resistencia silenciosa, pero poderosa, para abordar cuestiones relacionadas con la opresión y la justicia social.

En resumen, el bordado contemporáneo ha trascendido su papel tradicional, integrándose en un contexto interdisciplinario que permite a los artistas explorar nuevas formas de expresión. A través de su fusión con otras disciplinas artísticas, el bordado se ha convertido en una herramienta poderosa para la narración de historias y el activismo social, lo que demuestra que el arte textil sigue siendo una vía vital para la reflexión crítica y el cambio.

Educación y comunidad en el bordado

Para fomentar la innovación en el bordado, es fundamental la existencia de espacios de formación y experimentación. Talleres, cursos y seminarios que combinen técnicas tradicionales y contemporáneas permiten a los bordadores ampliar sus conocimientos y desarrollar nuevas habilidades. La enseñanza del bordado en instituciones académicas

y centros culturales contribuye a su valorización como disciplina artística y a su transmisión a nuevas generaciones. La creación de programas educativos especializados en arte textil ha permitido que el bordado sea reconocido como una forma de expresión artística legítima dentro del ámbito académico.

El fortalecimiento de la comunidad de bordadores a nivel global es otro aspecto esencial. La participación en exposiciones, ferias y competiciones fomenta el intercambio de ideas y la colaboración entre artistas. Plataformas digitales y redes sociales también han facilitado la difusión del bordado contemporáneo, conectando creadores de distintas partes del mundo y permitiendo la construcción de una red de apoyo mutuo. Estas plataformas han democratizado el acceso a la información, permitiendo que tanto profesionales como aficionados compartan su trabajo, aprendan nuevas técnicas y encuentren inspiración en la diversidad de estilos y enfoques.

Inspiración en las tradiciones del bordado

El estudio y la reinterpretación de técnicas de bordado de distintas culturas ofrecen una fuente inagotable de inspiración. Cada región del mundo posee estilos y métodos únicos que han sido transmitidos de generación en generación. La exploración de estos saberes permite a los artistas fusionar elementos tradicionales con enfoques modernos, enriqueciendo su lenguaje visual y técnico. La recuperación de técnicas ancestrales no solo permite preservar el patrimonio cultural, sino que también abre nuevas posibilidades de experimentación e innovación dentro del bordado contemporáneo.

Viajar y aprender directamente de maestros bordadores en diversas comunidades permite descubrir nuevas perspectivas y ampliar el repertorio creativo. La colaboración con artesanos de diferentes tradiciones también abre la posibilidad de generar proyectos

que respeten y valoren la herencia cultural del bordado. Este intercambio de conocimientos es fundamental para el enriquecimiento del bordado contemporáneo y para la creación de nuevas narrativas visuales que integren el pasado y el presente.

Conclusión

La innovación en el bordado es un proceso continuo que involucra la exploración de nuevas técnicas, materiales y enfoques interdisciplinarios. Esta evolución no solo preserva la riqueza de este arte milenario, sino que

también asegura su relevancia en el mundo contemporáneo. Al promover la experimentación, la educación y la sostenibilidad, el bordado se posiciona como una disciplina vibrante y en constante transformación.

El Congreso Internacional sobre Arte del Bordado¹⁹ es una plataforma clave para compartir y celebrar estas propuestas innovadoras, fortaleciendo el diálogo entre tradición y modernidad. A través de la colaboración y el intercambio de conocimientos, el bordado seguirá siendo un medio de expresión poderoso y un reflejo de la creatividad humana en evolución.

19 <https://congresobordadolorca.es/>

Capolavori a ricamo nell'entroterra palermitano (XVII - XIX secolo)

Embroidered masterpieces in the Palermo hinterland (17th - 19th century)

ROSALIA FRANCESCA MARGIOTTA

Università degli Studi di Palermo

RESUMEN

La contribución propone una selección de ornamentos y ajuares sagrados bordados, realizados entre los siglos XVII y XIX, conservados en algunos centros del interior de Palermo, contextualizados en el vasto panorama de referencia. El análisis detallado de las obras y de las fuentes archivísticas pone de relieve la maestría técnica de las artistas, a menudo monjas benedictinas, y la riqueza de los objetos, caracterizados por módulos decorativos originales, hilos preciosos y enriquecidos con perlas, granates y corales. El corpus analizado confirma además la heterogeneidad que caracteriza a las colecciones de bordados sicilianas y el importante papel de Sicilia como centro de producción de este tipo de obras.

PALABRAS CLAVE

Bordados, Sicilia, ornamentos litúrgicos, mobiliario sagrado, monjas benedictinas.

ABSTRACT

The contribution presents a selection of embroidered sacred vestments and furnishings, made between the 17th and 19th centuries and preserved in several inland centres of the Palermo area. These are contextualised within the broader panorama of reference. A detailed analysis of the works and archival sources highlights the technical mastery of the artists—often Benedictine nuns—and the richness of the artefacts, characterised by original decorative patterns, precious yarns and enriched with pearls, garnets and corals. The corpus analysed further confirms the heterogeneity of Sicilian embroidery collections and underscores Sicily's significant role as a centre for the production of such works.

KEYWORDS

Embroidery, Sicily, liturgical vestments, sacred furnishings, Benedictine nuns.

Il *corpus* di paramenti liturgici e arredi sacri impregiati dal ricamo custoditi nell'entroterra palermitano testimonia la ricca storia di tali centri e l'abilità tecnica di valenti artisti attivi dal XVII al XIX secolo, spesso appartenenti ad ordini monastici femminili, come attestano le fonti d'archivio.

Un interessante nucleo è conservato a Corleone, città demaniale della Sicilia centro-occidentale, appellata dallo storico Giuseppe Carlo Marino “supplente della capitale” e dalla storiografia locale “città regia dalle cento chiese”¹. Nelle sale del Tesoro di San Martino della Chiesa Madre sono esposti paliotti, pianete, stole, piviali, copripissidi, conopei, veli di calice, seggi e altri interessanti

manufatti provenienti dal patrimonio tessile della stessa Matrice e dai monasteri benedettini di Santa Maria Maddalena e del SS. Salvatore di Corleone.

La più antica di questo gruppo di opere è la pianeta della seconda metà del Seicento contraddistinta dal susseguirsi di girali acantiformi, grandi peonie, rose e coppie di tulipani, propri del repertorio barocco, che incorniciano uno stemma caratterizzato dalla tiara papale sovrapposta alle chiavi di San Pietro (Figura 1)². Tale presenza, seppur non rara nei paramenti sacri, potrebbe ricollegarsi a Corleone con il tradizionale ricordo della venuta di San Gregorio Magno, per la fondazione del citato monastero benedettino della Maddalena, le cui suore potrebbero essere anche le artefici di questo ricamo, o con la devozione, connessa a motivi onomastici, verso il pontefice Leone II³. Il manufatto ripropone un modulo decorativo utilizzato maggiormente per tappezzerie e tendaggi di uso civile, ottenuto stendendo fili di seta fermati con punti che creano solcature orizzontali su cui si stagliano i motivi ornamentali naturalistici a punto raso⁴.

La ricerca di effetti preziosi, raggiunti soprattutto mediante l'impiego di ricchi filati in oro e argento, caratterizza il parato in raso rosa antico di manifattura siciliana dello stesso Tesoro, composto da pianeta e stola⁵. L'opera è da identificare verosimilmente con quella descritta nell'inedito inventario

1 Cfr. G.C. MARINO, “Prefazione”, in A.G. MARCHESE (coord.), *Corleone. L'identità ritrovata*, Atti del Seminario di Studi (Corleone, Salone Istituto Suore di S. Chiara, 15-16 maggio 1999). Milano, 2001, p. 12; A.G. MARCHESE, “Animosa civitas”, in *Corleone*, suppl. a “Kalòs, Arte in Sicilia”, coll. “Viaggio in Sicilia”. Palermo, 2000. Si veda anche IDEM, *Tra i Gagini e i Ferraro. Marmorari, scultori lignei e stuccatori a Corleone*. Palermo, 2002. Per il ricco patrimonio artistico della città siciliana si veda tra l'altro S. MANGANO, *Antichità a Corleone*. Palermo, 1977; IDEM, *Corleone e i suoi beni culturali*, Palermo, 1993; G. MENDOLA, “Inediti d'arte nella diocesi di Monreale” e A.G. MARCHESE, “Uno scrigno di tesori”, in G. MENDOLA (coord.), *Gloria Patri. L'arte come linguaggio del sacro, catalogo della mostra* (Monreale, Palazzo Arcivescovile – Corleone, Complesso di San Ludovico, 23 dicembre – 6 maggio 2001). Palermo, 2001; M. GUTTILLA, “Terre e altari. Aspetti di arte religiosa in Sicilia dalla Maniera al Neoclassicismo” e V. CHIARAMONTE-E. DE CASTRO-E. GORGONE-M. PECORARO MARAFON, “Schede II.1- II.9”, in M. GUTTILLA (coord.), *Mirabile artificio. Pittura religiosa in Sicilia dal XV al XIX secolo*. Palermo, 2006, con precedente bibliografia; A.G. MARCHESE, *Antonino Ferraro e la statuaria lignea del '500 a Corleone. Con documenti inediti*. Palermo, 2009; M. GUTTILLA (coord.), *Mirabile artificio 2. Lungo le vie del legno del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, Palermo, 2010; R.F. MARGIOTTA, “Opere d'arte francescane dall'alto Belice corleonese alla Valle del Sosio”, in M.C. DI NATALE (coord.), *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione, Quaderni dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia “Maria Accascina”*, 4, Collana diretta da M.C. DI NATALE. Palermo, 2013, pp. 67-90; R.F. MARGIOTTA, “Vasa sacra per l'Eucarestia del Tesoro di San Martino di Corleone: alcuni esempi dal XVI al XVIII secolo”, in L. ILLESCAS, A. J. SANTOS, J. RIVAS CARMONA, M.C. DI NATALE y S. INTORRE (coords.), *Las artes suntuarias al servicio del culto divino. Siglos XVI-XVIII. Sevilla-Roma, 2024*, pp. 437-448. Per la bibliografia su Corleone si rimanda anche a A.G. MARCHESE, *Inventario corleonese*, prefazione di V. Consolo, Palermo 1997.

2 E. D'AMICO, “Scheda II,17”, in G. MENDOLA (coord.), *Gloria Patri...*, op.cit., p. 186.

3 *Ibidem*. Su tale fondazione si veda C. BRUNO, *Relazione sulla Animosa Città di Corleone, dalla fondazione sotto il nome di Schera all'anno corrente (1787)*, trascrizione a cura di L. Cascio e G. Lisotta, Corleone, 2016; S. Mangano, *Antichità...*, op.cit.

4 E. D'AMICO, “Scheda II,17”, in G. MENDOLA (coord.), *Gloria Patri...*, op.cit., p. 186.

5 R. CIVILETTO, “Scheda 98”, in M.C. DI NATALE (coord.), *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001), Milano, 2001, p. 625.



Figura 1. Manifattura siciliana, *Pianeta* (seconda metà XVII secolo), Museo di San Martino – Chiesa Madre, Corleone (PA).

del 1765 dell'Archivio Storico Diocesano di Monreale. Vi si legge, infatti: “*Una casubula di raso incarnato riccamoto d'oro e argento con sua stola, manipolo e borza con armi del Venerabile Cardinale Paolo Marullo*”⁶, forse la stessa già ricordata in un altro elenco di arredi e suppellettili sacre della chiesa corleonese del 1738, che la descrive come “*Una casubula di raso incarnato riccamoto con sua stola, manipolo, borsa, palla e velo*”⁷. Inedite ricerche archivistiche ricordano l'alto prelato, nato nel 1680 e morto nel 1733, quale canonico della Collegiata di Corleone, che resse tra il 1722 e il 1727⁸, probabile periodo di realizzazione del manufatto tessile. Lo stemma a ricamo della pianeta, sovrastato dal cappello prelatizio con tre ordini di nappe, raffigura un paesaggio con specchio d'acqua, delimitato da un orizzonte montuoso con piccole costruzioni e sole sorgente, sovrastato nella parte superiore da un volatile in picchiata, verosimilmente una stilizzata merola o colomba d'argento, diversificandosi dunque dalla più nota insegna della famiglia Marullo di Condojanni che presenta la colomba posta sulla partizione dello scudo, spaccato di rosso e d'oro, come si ravvisa tra l'altro nello stemma del più noto Cesare, consacrato nel 1574 vescovo di Agrigento e nel 1578 nominato arcivescovo di Palermo⁹.

6 Cfr. T. DI PALERMO, *I paramenti sacri della Chiesa Madre di Corleone*, tesi di laurea, Università di Palermo, a.a. 2011-2012.

7 Archivio Storico Diocesano di Monreale, Fondo Governo Ordinario, sez. 9, serie 19.1, busta 12-14. Si veda anche R. CIVILETTO, “Scheda 98”, in M.C. DI NATALE (coord.), *Splendori di Sicilia...* op. cit., p. 625.

8 Archivio di Stato di Palermo, Notai defunti, Suteira Giuseppe, st. VI, vol. 7117, c. 151. Ringrazio l'amico Francesco Marsalisi per la segnalazione.

9 Si veda G. TRAVAGLIATO, *L'araldica dei vescovi agrigentini dal Medioevo ai nostri giorni*, in G. INGAGLIO (coord.), *La Cattedrale di Agrigento tra storia, arte, architettura*, atti del convegno (Agrigento, 30-31 ottobre 2007). Palermo, 2010, p. 237; V. PALIZZOLO GRAVINA, *Il blasone in Sicilia ossia raccolta araldica*. Palermo, 1871-1875, pp. 250-251.

Lo schema decorativo del ricamo della sacra veste in esame seppur si avvale di numerosi elementi desunti dal repertorio ornamentale barocco con capricciose volute mistilinee, racemi sinuosi, da cui nascono foglie piumate, stilizzate infiorescenze di iris, tulipani e corolle dalla resa astratta, appare qui privo di esuberanza poiché rigidamente ingabbiato in un impianto simmetrico, con rigide fasce verticali che ne frenano un più articolato movimento¹⁰.

Il ricamo della pianeta in *taffetas* rosso carminio del Tesoro di San Martino di Corleone, da datare al primo quarto del XVIII secolo, testimonia il raffinato gusto della Chiesa del Settecento perfettamente in linea con i dettami della moda del tempo. L'opera, completa di stola, già esposta alle mostre “*Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*” e “*Magnificenza e bizzarria europea nell'arte tessile in Sicilia*”, propone diverse tipologie di materiali preziosi, dai filati metallici e serici ai lustrini e granati, e impiega svariati punti per la definizione degli ornati: punto steso, punto piatto, punto lanciato e motivi a lisca di pesce e a onda¹¹. La presenza di esotiche infiorescenze e motivi vegetali di grande estro inventivo, trasposizioni di moduli già riscontrati nei manufatti realizzati a telaio, denotano l'influenza delle sete *bizarre* diffuse in Europa dalla fine del XVII secolo¹². L'alta qualità del ricamo della pianeta attesta ancora una volta la perizia tecnica raggiunta dai laboratori siciliani sia privati che conventuali a cui si rivolgevano esigenti committenti, in questo caso

10 R. CIVILETTO, “Scheda 98”, in M.C. DI NATALE (coord.), *Splendori di Sicilia...* op. cit., p. 625.

11 R. CIVILETTO, “Scheda 76”, in M.C. DI NATALE (coord.), *Splendori di Sicilia...* op. cit., pp. 608-609; R. CIVILETTO – G. CANTELLI, “Scheda 74”, in G. CANTELLI E S. RIZZO (coords.), *Magnificència i extravagància europea en l'art tèxtil a Sicília*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Diocesa, 7-22 luglio 2003), 2 voll. Palermo, 2003, II, pp. 748-749, 891.

12 *Ibidem*.

verosimilmente di ambito confraternale per la presenza sulla colonna centrale di un emblema con motivi a forma di cuore.

Caratterizzata da un raffinato ricamo ad impostazione simmetrica e sviluppo sinusoidale con rigogliose composizioni vegetali, create dall'alternanza di fronde e girali, che formano sull'asse centrale una maglia cuoriforme, è la pianeta bianca dello stesso fondo museale¹³. La ricchezza formale del disegno, ulteriormente accresciuta da elementi decorativi dal sapore orientale, come il motivo delle foglie piumate e la tipologia delle corolle di ispirazione ancora una volta esotica, spingono la datazione del manufatto entro la prima metà del XVIII secolo, tra il 1745 e il 1750¹⁴. “La grande profusione di filati dorati, l'applicazione di estese lamine d'argento dorato e l'impiego di perle di fiume - come osserva Roberta Civiletto - rientra in quella ricerca di preziosità peculiare all'arte ricamatoria siciliana che, a partire dal secolo XVII e per larga parte di quello successivo, vede il massiccio impiego di molteplici varietà di filati metallici, di lustri, perle vere o false, delle perline di vetro, del corallo, dei granati”¹⁵. Lo schema compositivo del ricamo e lo stile di esecuzione accomunano il manufatto in esame ad altre pianete di ambito siciliano, tra cui quella di Noto¹⁶, eseguita a metà del XVIII secolo, da attribuire allo stesso raffinato laboratorio.

Qualche decennio più tardi della realizzazione della pianeta fu verosimilmente eseguito in ambito monastico locale il velo di calice in *taffetas moirè*, ricamato in oro filato,

canutiglia, paillettes e perle di fiume, che riprende ornati desunti dalla sacra veste e presenta al centro un simbolico pellicano contornato da simboliche spighe e grappoli d'uva, rimandando al corpo e al sangue di Cristo.

Altro singolare manufatto del patrimonio tessile della Chiesa Madre di Corleone è la pianeta in *taffetas* con eleganti girali, motivo a candelabra centrale e racemi floreali, spighe e grappoli d'uva, che inglobano un medaglione con la raffigurazione dell'Annunciazione, scena sacra probabilmente tratta da stampe rinascimentali¹⁷. L'opera, realizzata verosimilmente dalle suore benedettine del ricordato monastero della Maddalena, è da datare alla metà del XVIII secolo per il confronto con altri parati siciliani, tra cui i paliotti eseguiti dalle suore benedettine di Palma di Montechiaro¹⁸.

La pianeta in *taffetas* color avorio del Tesoro corleonese di San Martino, realizzata tra il 1750 e il 1760, propone un prezioso ricamo in oro filato, frisé e lamellare secondo uno schema compositivo che ebbe un grande successo nel corso del XVIII secolo in Sicilia¹⁹. Si evidenziano differenti cornici irregolari e contrapposte, definite da elementi fitomorfi, volute e fogliame piumato inglobanti *bouquettes* di fiori di varia natura e motivi vegetali astratti. “La larga diffusione di questo cliché ornamentale in ambito isolano - osserva Roberta Civiletto - permette di rintracciare molteplici interpretazioni formali del tema e delle diverse tecniche ricamatorie in

13 R. CIVILETTO, “Scheda 95”, in M.C. DI NATALE (coord.), *Splendori di Sicilia...*, op. cit., pp. 622-623; R.CIVILETTO - G. CANTELLI, “Scheda 101”, in G. CANTELLI e S. RIZZO (coords.), *Magnificència i extravagància...* op.cit., pp. 814-815, 906-907.

14 *Ibidem*.

15 R. CIVILETTO, “Scheda 95”, in M.C. DI NATALE (coord.), *Splendori di Sicilia...* op. cit., pp. 622-623.

16 R.CIVILETTO - G. CANTELLI, “Scheda 102”, in G. CANTELLI e S. RIZZO (coords.), *Magnificència i extravagància...* op. cit., pp. 816-817, 907.

17 E. D'AMICO, “Scheda II,18”, in G. MENDOLA (coord.), *Gloria Patri...* op.cit., p. 187.

18 M.VITELLA, “Tradizione manuale e continuità iconografica. La collezione tessile del Monastero di Palma di Montechiaro”, in M.C. DI NATALE E F. MESSINA CICCHETTI (coords.), *Arte e spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il monastero benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*. San Martino delle Scale, 1999, pp. 178-198.

19 R. CIVILETTO, “Scheda 103”, in M.C. DI NATALE e F. MESSINA CICCHETTI (coords.), *Magnificència i extravagància...* op. cit., pp. 818-819, 909-910.



Figura 2. Manifattura siciliana, *Paliotto* (1755), Museo di San Martino – Chiesa Madre, Corleone (PA).

varie zone della Sicilia”²⁰. Si ricordano come esempio la pianeta della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis a Palermo²¹, di ignota provenienza, e l'altra identica della chiesa del Collegio di Marineo²².

Databile al 1755 è il pregevole paliotto in velluto di seta tagliato ricamato in oro e argento filato e lamellare a punto teso, *paillettes* e canutiglia, arricchito da una grande profusione di perle di fiume (Figura 2)²³. L'opera, esposta nella Sala degli argenti del Tesoro di San Martino, è stata fortunatamente salvata dalla dispersione dell'immenso patrimonio artistico del monastero della Maddalena. Al

centro del manufatto campeggia il simbolico *Agnus Dei* posto sul libro dei sette sigilli, che allude al sacrificio di Cristo, alla sua morte e resurrezione. Incorniciano la raffigurazione centrale spighe e grappoli d'uva, cui fa seguito una sorta di *horror vacui* caratterizzato da un fitto snodarsi di volute a mo' di carnosì motivi fogliacei²⁴. Il manufatto, come osserva Elvira D'Amico, è ancora “assoggettato alla suddivisione rinascimentale in due zone, di cui la superiore detta in Sicilia *friscio*”²⁵, ricordando l'impostazione di tanti preziosi paliotti più antichi, tra cui quello impropriamente definito dell'arcivescovo Carandolet, “esito della combinazione, variamente articolata e modificata nel tempo, di diversi nuclei di oggetti, di tecniche, cronologie e provenienze differenti”²⁶. Proprio nella parte

20 *Ibidem*.

21 E. D'AMICO DEL ROSSO, *I paramenti sacri*, catalogo della Mostra, presentazione di V. Abbate, introduzione di R. Orsi Landini. Palermo, 1997, pp. 123-124.

22 A. SCARPULLA – A. TRENTACOSTI, *Marineo storia e arte*. Palermo, 1989, p. 48.

23 E. D'AMICO, “Scheda II,16”, in G. MENDOLA (coord.), *Gloria Patri...*, op.cit., p. 185; R.F. MARGIOTTA, “Il complesso monastico di Santa Maria Maddalena di Corleone”, in L. BELLANCA, M.C. DI NATALE, S. INTORRE e M. REGINELLA (coords.), *Sacra et pretiosa. Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale*, catalogo della mostra (Palermo, monastero di Santa Caterina al Cassaro, 28 dicembre 2018 - 31 maggio 2019), “Artes”, 15, collana diretta da M.C. Di Natale. Palermo, 2019, pp. 195-207, in part. pp. 204-205.

24 *Ibidem*.

25 E. D'AMICO, “Scheda II,16”, in G. MENDOLA (coord.), *Gloria Patri...*, op.cit., p. 185.

26 C. GUASTELLA, “Tre serie di smalti applicati al paliotto detto dell'arcivescovo Carandolet”, in M. ANDALORO (coord.), *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e sontuarie*, catalogo della Mostra, Siracusa-Palermo, 1995, p. 123; M. VITELLA, “I manufatti tessili della Cattedrale di Palermo”, in M.C. DI NATALE – M. VITELLA, *Il Tesoro della Cattedrale di Palermo*, saggio introduttivo di L. Bellanca e G. Meli. Palermo, 2010, p. 112-113.

superiore del manufatto corleonese possono scorgersi i numeri ricamati, intervallati da arricciate decorazioni, confusi inizialmente con i ricchi ornati, che messi insieme formano la stilizzata indicazione dell'anno: 1755. Nel paliotto si ravvisa lo stile benedettino di Corleone e si avvicinano alcune decorazioni, troppo legate al mondo profano, alla provenienza delle monache dalle nobili famiglie locali, che ben apprezzavano l'arte ricamatrice siciliana²⁷. L'analisi delle annotazioni riportate nei numerosi volumi di esito dell'ente religioso conferma l'ipotesi della fattura monastica dei ricami del paliotto, esempio non insolito in Sicilia soprattutto in ambito benedettino²⁸. Si rileva, infatti, l'assenza di voci di spesa per la realizzazione di ricami, ma si annotano soltanto quelle per l'acquisto di stoffe²⁹. A ciò si aggiunge qualche curiosa registrazione: il 29 luglio 1754 (II ind.) si pagavano onze due e tarì dieci a un tale Paolo Ciravolo "per avere portato il tilaro di ricamo da Palermo per servizio della comunità" e il 26 agosto dello stesso anno indizionale venivano versati tarì cinque e grana quattro al "mastro d'ascia" Domenico di Trapani "per avere acconciato il tilaro del raccamo" dello stesso ente monastico³⁰. Le annotazioni continuano e ancora in data 21 ottobre 1762 (XI ind.) si registra il versamento di tarì sette e grana dieci "per due para di forbici di Venezia per lo ricamo" e il 10 giugno 1763 (XI

ind.) quello di tarì dieci e grana sei effettuato al ricordato Domenico di Trapani "per avere accresciuto il tilaro di ricamo"³¹.

Un altro esempio di paliotto dello stesso Tesoro, forse di poco posteriore del precedente, è caratterizzato da un vaso centrale che emerge da un contenitore a reticolo e presenta una spazialità più articolata, in cui si insinuano elementi decorativi a rocaille³².

Il gusto sontuoso di quest'ultimo paliotto è mantenuto in un altro esempio successivo, di stile neoclassico. Esso presenta all'interno di un medaglione centrale un calice con ostia raggiata e simboli eucaristici, come spighe, pampini e grappoli d'uva, ed è inglobato da stilizzati racemi floreali e fitomorfi, che si espandono su tutta la sua superficie e ne delimitano il perimetro, alternandosi a tratti a un motivo a greca³³.

Allo stesso ambito manifatturiero sono ascrivibili anche i ricami in oro e argento filato su velluto rosso della sedia della badessa del ricordato monastero corleonese, data 1762, realizzata nella struttura lignea da un ignoto intagliatore siciliano³⁴. Il pregevole manufatto è oggi custodito nella chiesa *intra moenia* di Santa Rosalia di Corleone, affidata alle monache benedettine dopo il 1829, in seguito all'abbandono del complesso monastico per una devastante frana, attigua

27 E. D'AMICO, "Scheda II,16", in G. MENDOLA (coord.), *Gloria Patri...* op. cit., p. 185.

28 Si veda in proposito M.VITELLA, "Tradizione manuale..." in M.C. Di Natale e F. Messina Cicchetti (coords.), *Arte e spiritualità...*, op. cit., pp. 178-198.

29 R.F. MARGIOTTA, "Il complesso monastico..." in L. BELLANCA, M.C. DI NATALE, S. INTORRE e M. REGINELLA (coords.), *Sacra et pretiosa...* op. cit., pp. 195-207.

30 ASPa, Fondo corporazioni religiose soppresse di Corleone, Monastero di Santa Maria Maddalena, vol. 635, ff. 21 r. e 24 r. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, "Il complesso monastico..." in *Sacra et pretiosa...*, op. cit., p. 205.

31 ASPa, Fondo corporazioni religiose soppresse di Corleone, Monastero di Santa Maria Maddalena, vol. 683, f. 236 e vol. 685, f. 38. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, "Il complesso monastico..." in *Sacra et pretiosa...* op. cit., p. 205.

32 R.F. MARGIOTTA, "The benedictine church and monastery of Santa Maria Maddalena of Corleone. Works of art and documents", in M.L. VÁSQUEZ DE ÁGREDOS-PASCUAL, I. RUSU, C. PELOSI, L. LANteri, A. LO MONACO e N. APOSTOLESCU (coord.), *ESRARC 2019 11th European Symposium on religious art, restoration & conservation*, proceedings book. Torino, 2019, pp. 208-211. Si veda anche E. D'AMICO, "Scheda II,16", in G. MENDOLA (coord.), *Gloria Patri...* op. cit., p. 185.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

alla quale fu costruito il nuovo monastero, abbandonato ancora una volta a causa delle leggi eversive del 1866³⁵.

Pressoché coevi sono, inoltre, altri due pregevoli manufatti inediti, esposti nel Tesoro di San Martino, in velluto di seta tagliato color rosso cremisi con applicazioni in oro, tipologia di ricamo prediletto dalle monache di Corleone: il conopeo di tabernacolo per oli santi con al centro un vaso fiorito arricchito da perle di fiume e lo schienale di seggio caratterizzato da un articolato ornato che si snoda da un motivo a palmetta.

Ricco e prezioso è ancora il ricamo in oro e perline del manto per statua sacra della stessa chiesa corleonese, proveniente anch'esso dall'antico monastero benedettino della Maddalena, da datare al terzo quarto del XVIII secolo, che presenta un ornato decorativo a volute ricurve, fiori e motivi a reticolo³⁶.

Tali pregevoli manufatti erano già ben apprezzati nel Settecento, come informa Costantino Bruno: "i sacri arredi di gran valore per l'eccellente ricamo con intreccio di finissime e quantitative perle delle medesime moniali riccamati, e particolarmente i fiori d'ogni sorta delle medesime fatti in quantità, che non si distinguono, se sono artefatti, o naturali, hanno attirato l'ammirazione di più forestieri"³⁷.

Tra i parati esposti nel Tesoro di San Martino della Chiesa Madre di Corleone si segnala anche l'inedito piviale avorio dell'ultimo quarto del Settecento, arricchito da motivi fitomorfi, inglobanti ariosi reticoli, che si sviluppano con movimento decorativo sinuoso. L'ornato, spiccatamente *rocaille*, è completato da stilizzati fiori.

All'inizio degli anni Ottanta del Settecento è databile un altro paliotto ricamato su fondo avorio dalle stesse suore corleonesi, che fa parte di una serie di cinque paliotti, forse realizzati per tutti gli altari della chiesa, uno dei quali custodito presso il Museo Diocesano di Monreale³⁸. Questa volta alle perline vengono preferiti i grani di corallo, probabilmente provenienti da Sciacca, che danno un tocco di vivacità alla semplificata composizione, già preludio del gusto neoclassico. Da un motivo a griglia centrale sovrastato da un cesto fiorito si dipartono esili racemi in oro, arricchiti da stilizzati fiori, che si snodano in tutta la superficie. Nappe ricadenti intervallano la composizione floreale e fitomorfa. Un'annotazione di spesa del 1 aprile 1781 (XIV ind.) attesta la lavorazione di almeno uno dei paliotti ricamati con il prezioso materiale marino antecedentemente tale data. Si registra, infatti, un versamento di onze due e tarì otto "per aversi reformato il palio lavorato di coralli"³⁹. Il 4 giugno dello stesso anno si acquistava invece "la fodera di sotto delli palii d'altare nuovamente riccamati d'oro e coralli"⁴⁰.

Curiosi esempi dell'arte ricamatoria siciliana sono gli inediti pendagli per cingoli, in oro e argento filati, canutiglia, lamelle, *paillettes* e seta policroma, eseguiti dalle ricordate monache di Santa Maria Maddalena nei diversi colori liturgici.

Probabilmente realizzata a metà del XIX secolo dalle monache benedettine con l'utilizzo di svariati punti (lanciato, piatto, a spina di pesce, a nodini, a filza) è la stola indossata durante i riti del Venerdì Santo a

35 G. COLLETTI, *Storia della città di Corleone*. Palermo, 1992, p. 368.

36 E. D'AMICO, "Scheda II,15", in G. MENDOLA (coord.), *Gloria Patri...* op. cit., p. 184.

37 C. BRUNO, *Relazione...* op. cit.

38 R.F. MARGIOTTA, "Il complesso monastico..." in *Sacra et pretiosa...* op. cit., pp. 206-207.

39 ASPa, Fondo corporazioni religiose soppresse di Corleone, Monastero di Santa Maria Maddalena, vol. 640, f. 8.

40 ASPa, Fondo corporazioni religiose soppresse di Corleone, Monastero di Santa Maria Maddalena, vol. 640, f. 12.

Corleone⁴¹, interamente ricoperta dai simboli della Passione di Cristo (la croce, i chiodi, il martello, la corona di spine, la colonna della flagellazione, la lancia, il velo della Veronica, la scala, la tunica, il gallo, la lanterna) e con la rappresentazione del monte Calvario nella parte più ampia del paramento.

Di ambito monastico sono ancora due pianete, complete di stole e manipoli, provenienti dalla chiesa di San Nicolò di Bisacquino, cittadina dell'entroterra palermitano, che pervennero l'11 gennaio 1879 al Museo Nazionale del capoluogo siciliano, poi passate alla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, come risulta dal Giornale del Museo, che inventaria dettagliatamente le opere⁴². La prima, con ricami in argento e oro filato e seta policroma su fondo di raso cremisi, realizzata nei primi decenni del Settecento, presenta un modulo ad impostazione verticale con andamento sinusoidale. Ornati floreali si snodano specularmente sulle fasce laterali e nella colonna centrale ed emergono spighe e tralci di vite con pampini e grappoli d'uva e un volatile intento a beccarli⁴³. Nella parte inferiore è presente uno stemma coronato con un leone rampante che regge uno scettro e una torre sul fondo, con probabili legami con l'antica e potente famiglia ghibellina e filosveva di origine lombarda dei Camerana⁴⁴. Nel monastero

benedettino verosimilmente andò a monacarsi o fu costretta a farlo, vittima del maggiorascato, qualche esponente di questa nobile famiglia. L'altra pianeta in *taffetas* bianco operato con al centro la figura di San Francesco che riceve le stimmate, verosimilmente ricamata a metà del secolo XVIII dalle monache del reclusorio femminile, che "lavoravano di ricamo"⁴⁵, propone un'alternanza di fiori, nelle tonalità del rosa e del blu, e di carnose volute dai forti effetti luministici per l'utilizzo di filati d'oro e d'argento⁴⁶. La produzione di ricami si adatta bene alle regole del monastero benedettino ponendosi non solo come esercizio manuale fine a se stesso, ma anche come atto di fede "partecipando all'abbellimento della chiesa e delle cerimonie, favorendo il raccoglimento e la preghiera" delle religiose⁴⁷.

Le monache benedettine però non erano le sole a praticare l'arte del ricamo a Bisacquino. Nel 1731 fu annesso alla chiesa di S. Vito un Collegio di Maria⁴⁸. L'istituzione aveva il compito di istruire le fanciulle che ospitava anche nell'arte del cucito, della tessitura e del ricamo, secondo i precetti del cardinale Pietro Marcellino Corradini, fondatore

41 G. PUCCIO, *La settimana Santa a Corleone. Conoscenza, tutela e valorizzazione di un bene del patrimonio immateriale*. Corleone, 2024, pp. 95-96.

42 E. D'AMICO DEL ROSSO, *I paramenti...* op. cit., p. 89; R.F. MARGIOTTA, "La chiesa e il monastero di San Nicolò di Bisacquino. Note su uno scrigno d'arte perduto", in *Sacra et pretiosa...* op. cit., p. 217.

43 *Ibidem*. Si veda anche R.F. MARGIOTTA, "Paramenti sacri a Bisacquino", in T. SALVAGGIO, *Bisacquino. Frammenti di memorie*. Palermo 2007, pp. 139-140.

44 G. TRAVAGLIATO, *Lo stemma e l'opera d'arte. L'araldica come scienza ausiliaria per lo studio delle arti decorative in Sicilia*, tesi di dottorato di ricerca, XV ciclo, p. 186. Per un approfondimento sulla famiglia Camerana si veda IDEM, "Trecento gotico doloroso e cortese in Sicilia le opere in mostra", in M.C. Di

Natale, M.R. Nobile, G. Travagliato (coords.), *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*, catalogo della mostra (Palermo, Complesso monumentale dello Steri, 25 ottobre 2019 - 31 gennaio 2020), "Artes", 20, collana diretta da M.C. Di Natale. Palermo 2020, pp. 287-288.

45 B. LUCIA, *Monografia di Bisacquino*. Palermo 1968, p. 95.

46 E. D'AMICO DEL ROSSO, *I paramenti...*, 1997, p. 88; R.F. MARGIOTTA, "Paramenti...", in T. SALVAGGIO, *Bisacquino...* op. cit., p. 140; R.F. MARGIOTTA, "La chiesa e il monastero..." in *Sacra et pretiosa...*, op. cit., p. 217.

47 M.VITELLA, "Tradizione manuale...", in M.C. DI NATALE E F. MESSINA CICCHETTI (coords.), *Arte e spiritualità...* op. cit., p. 178.

48 G. MILLUNZI, "Prospetto storico dell'Archidiosi di Monreale". *Bollettino Ecclesiastico dell'Archidiosi di Monreale*, nn. 2-3, Monreale, febbraio marzo 1909, p. 9.

dell'Ordine⁴⁹. All'opificio delle suore collegine, citato dal Caronna Farini⁵⁰, è ascrivibile la ricca stola con monogramma mariano in fili d'oro e di seta policroma campita da motivi fitomorfi e fiori dagli sfumati colori⁵¹.

Va ricordata, inoltre, la presenza a Bisacquino di ricamatori professionisti. Nella prima metà del XVIII secolo è ivi attivo il palermitano don Ignazio La Bibbia, che nel 1744 veniva retribuito dai padri Gesuiti "per un palio ricamato in oro e seta col nome di Gesù da destinarsi alla casa di Bivona"⁵².

Altre singolari testimonianze dell'arte siciliana del ricamo sono costituite da due inedite pianete della Chiesa Madre di Bisacquino. La prima sacra veste è campita da girali fitomorfi inglobanti uccelli e varie tipologie floreali, tra cui anemoni e tulipani, che ritroviamo in molteplici espressioni artistiche del XVII secolo. I volatili rievocano il motivo orientale degli uccelli affrontati all'albero della vita. «Essi solitamente "custodi" dell'Albero in conflitto con il serpente simbolo del diavolo nel suo aspetto ctonio, sono da interpretare come "le anime alate o le anime in Paradiso" premiate per essersi cibate del salvifico nutrimento»⁵³. L'opera

è da attribuire a manifattura siciliana della seconda metà del XVII secolo, verosimilmente di ambito monastico femminile, il cui immaginario "trova nel mondo dei fiori un linguaggio espressivo, fatto per simboli, tutto particolare dove si mescolano insieme valenze sacre e profane"⁵⁴. La seconda pianeta (Figura 3), databile entro la metà del XVIII secolo, presenta un motivo a impostazione asimmetrica e sviluppo verticale ondulante con una rigogliosa vegetazione caratterizzata da fiori-frutto, varie tipologie di fogliame, alcune di ispirazione esotica, che si alternano a varie infiorescenze (rose, dalie, tulipani, peonie, lillium) e a grappoli d'uva, distribuite su tutta la superficie in ordine sparso, similmente al più noto esemplare della Cattedrale di Palermo, datato 1724, dovuto alla committenza della Maramma⁵⁵. L'esempio palermitano attesta ancora una volta, dunque, la circolazione di cartoni preparatori per la realizzazione di paramenti liturgici commissionati da diversi acquirenti e fornisce una datazione certa permettendo di inquadrare meglio cronologicamente i parati simili.

Si segnala, inoltre, una pregevole pianeta con stola della chiesa di S. Antonio di Bisacquino della metà del XVIII secolo. Il ricamo a fili d'oro e di seta policroma, riportato su un moderno tessuto color avorio, presenta una ricca decorazione floreale e fitomorfa che diparte da un motivo centrale lavorato a punto canestro e pervade tutta la sacra veste non tenendo conto della partitura in tre campi segnati dai due galloni ricamati in oro a spina di pesce. Dall'elegante ornato floreale

49 Sulla figura del Corradini si veda L. BERTONI, "Corradini, Pietro Marcellino", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 29. Roma, 1983.

50 S. CARONNA-FARINI, *Monografia di Bisacquino*, Sciacca, 1872, p. 30.

51 R.F. MARGIOTTA, "Paramenti..." in T. SALVAGGIO, *Bisacquino...* op. cit., p. 140.

52 E. D'AMICO DEL ROSSO, *I paramenti...*, op. cit., p. 35. In ambito gesuitico a metà del Settecento si ricorda anche Fra' Agosta, ricamatore del Collegio palermitano. Si veda E. D'AMICO DEL ROSSO, *I paramenti...*, op. cit., p. 58; E. D'AMICO, "Agosta (fra')", in M.C. DI NATALE (coord.), *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, 2 voll. Palermo, 2014, p. 4.

53 M. VITELLA, "I tessili nel Museo Diocesano di Palermo", in *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo e dal museo alla città*, catalogo della mostra. Palermo 1999, p. 125. Si veda anche J.C. COOPER, *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Padova 1987.

54 Cfr. G. CANTELLI, "Un ricamo siciliano al Metropolitan Museum di New York", in G. LA BARBERA, T. PUGLIATTI, C. ZAPPIA (coords.), *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*. Roma 1997, p. 271.

55 M. VITELLA, "Scheda 82", in M.C. DI NATALE (coord.), *Splendori di Sicilia...*, op. cit., p. 613 con prec. bibliografia; IDEM, "I manufatti tessili...", in M.C. DI NATALE - M. VITELLA, *Il Tesoro della Cattedrale...* op. cit., pp. 130-131.



Figura 3. Manifattura siciliana, *Pianeta* (secondo quarto del XVIII secolo), Chiesa Madre, Bisacchino (PA).

emerge la presenza del tulipano, allegorica menzione dell'illuminazione divina e della sua Grazia santificante⁵⁶.

Aderisce allo stile neoclassico, che si diffuse in Sicilia a partire dagli anni Ottanta del Settecento e permane sino alla prima metà del secolo seguente, investendo tutti i settori delle arti, pittura, scultura, architettura e arti decorative, il parato composto da piviale, pianeta, due dalmatiche, due stole, velo omerale e borsa della chiesa di S. Francesco di Prizzi. Nella parte inferiore della pianeta, sulle dalmatiche e sul piviale, all'interno di uno scudo, è ricamato

in argento filato e seta policroma lo stemma di monsignor Domenico Orlando, nativo di Prizzi, vescovo della città di Catania dal 1823 al 1839⁵⁷, periodo di datazione dei manufatti, che ingloba anche quello della famiglia francescana (il braccio di Cristo che incrocia quello di San Francesco innanzi la croce del Gergol) di cui il prelato, committente di numerose opere d'arte decorativa, faceva parte, e la raffigurazione di San Giorgio⁵⁸. Lo stesso presule aveva fatto realizzare un altro inedito parato coevo per la chiesa del SS. Crocifisso dello stesso centro pure adorno del suo stemma.

56 R.F. MARGIOTTA, *Tesori d'arte a Bisacquino*, "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 6, premessa di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2008, p. 26.

57 V. CONSOLI, "Vescovi e Arcivescovi", in *Enciclopedia di Catania*, vol. II, Catania, 1987, p. 767.

58 M.C. DI NATALE, "San Giorgio nella cultura artistica siciliana", in R. CEDRINI – M.C. DI NATALE, *Il Santo e il drago*. Palermo, 1993, p. 143.

"Dote": bordado como simbologia feminina

"Dote": the embroidery as a feminine symbology

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

Universidade Estadual Paulista (UNESP), FAAC, Bauru/Brasil

RESUMO

O foco do presente trabalho é o bordado à mão, a partir de abordagens que investigam os ornamentos com fios no contexto do enxoval e do dote ao longo da história e suas características simbólicas no universo feminino. Assim, o artigo apresenta a série "Dote", de minha autoria (2002-3), desenvolvida durante o período de doutorado em Ciências da Comunicação, como objetos poéticos a serem lidos a partir de linhas teóricas específicas do curso.

O texto aborda a intertextualidade na contextualização das obras plásticas, visando suas origens culturais e simbólicas. O foco está na projeção do universo feminino nos lares, nas tradições orais, no artesanato brasileiro, que estão nas raízes das artes visuais nacionais. O artesanato, para alterar sua função utilitária para a estética, numa reflexão do fazer humano.

PALABRAS CLAVE

Bordado; têxtil; feminino; artes visuais; dote.

ABSTRACT

The focus of the present work is the hand embroidery, from approaches that investigate the ornaments with threads in the context of the trousseau along history and their symbolic characteristics in the feminine universe. Thus, the article presents the series "Dote" (Dowry), of my authorship (2002-3), developed during the PhD period in Sciences of the Communication, as poetic objects to be read from specific theoretical lines of the course.

The text addresses the intertextuality in order to approach the contextualization of plastic works, aiming its cultural and symbolic origins. The focus is on the projection of the feminine universe in homes, in oral traditions, in the Brazilian crafts, which are in the roots of national visual arts. The handcraft, to changes its utility function to the esthetic, in a reflexion of the human doing..

KEYWORDS

Embroidery; textile; feminine; visual arts; dowry.

Identidade e objeto de estudo

A série aqui apresentada constitui uma metáfora gerada a partir de contextos pessoais, acadêmicos e artísticos, durante produção de minha tese de doutoramento. Defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no ano de 2004¹, ela é resultante não somente de reflexões teóricas, mas de experiências vivenciadas enquanto mulher, no contexto de uma família brasileira, impregnada de influências provenientes tanto da cultura europeia, quanto de povos originários. Nela estão inscritas passagens de minha existência que me levaram a abordar minha identidade e as influências que recebi durante toda a minha vida.

Em 2002, cursando o segundo ano de doutorado, encontrei-me reavaliando o objeto de estudo para o desenvolvimento de minha tese. Descontente com as investigações iniciais, as questões por mim levantadas passavam por argumentar sobre o que arrebataria minha atenção ao ponto de me conduzir a uma investigação profunda, a levantar efetivamente uma tese a ser defendida. Diante disso, debruçava-me a descobrir qual aspecto de minha trajetória despertaria tamanho interesse de minha parte ao ponto de me levar ao encontro a teóricos que sustentassem meu ponto de vista. Ainda mais do que isso, intrigava-me saber o quê, dentro da fase de vida na qual me encontrava, atrairia minha atenção a ponto de fazer sentido dedicar horas a fio a produzir um texto relevante.

Em decorrência dessas questões, novos direcionamentos trouxeram a definição de um novo objeto de estudos que faria todo o sentido para mim. Nessa definição, mesclaram-se à pesquisadora, a mulher, a artista,

a esposa, a filha e uma possível futura mãe. Nelas, minha identidade como criadora foi apresentada de maneira mais completa, trazendo as vozes presentes em cada atuação de em eu sou, algo mais sincero e íntegro dentro do contexto que me conduzia a pesquisar naquele momento. Para compreender esses direcionamentos, conduzirei o texto em um trajeto rumo a minhas experimentações têxteis.

Minhas primeiras criações têxteis após a graduação em artes plásticas ocorreram em 1995, durante o mestrado, quando costurei retalhos para algumas composições. Restos de tecidos utilizados para a produção de figurinos teatrais me atraíram à medida que se mostraram familiares, com suas cores, recortes e texturas remetendo-me à infância, ao lado da máquina de costura de minha avó, onde testava os primeiros pontos.

Em 2000, dei continuidade a esses experimentos, dedicando uma obra à tese de doutorado, uma colcha de retalhos sobre a qual inseri objetos comuns às mulheres (e a mim, especificamente) no decorrer da vida, que também possuem vínculos simbólicos. Intitulada “Legado - gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica”, a tese nasceu de uma busca por compreensão sobre o motivo de artistas como eu, dentre outros brasileiros e estrangeiros, estarem se voltando às práticas artesanais têxteis para produzirem suas obras no início do século XXI.

Saliento que minhas buscas transitaram, inicialmente em minha poética, e posteriormente, de maneira simultânea por teóricos, pesquisas de campo, processo criativo, escrita e composição plástica. Mas, de maneira intensa, exteriorizaram uma grande inquietação, de uma mulher vivendo nos anos 2000, que priorizou os estudos, casou-se aos 26 anos e, aos 29, questionava-se sobre a maternidade. Dentro de um estado de confluência intenso, as hipóteses de meu projeto de pesquisa direcionavam-se para o

1 J. L. B. M. BAMONTE, Legado - gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica (Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Recuperado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27149/tde-07112017-153142/>

significado do têxtil para artistas contemporâneos a mim, para mulheres como eu. Também me levaram a questionar a necessidade visceral testemunhada por mim ao ver mulheres tramando desde minha infância, ensinando-me a tramar. A ânsia por compreender tais fatos, conduziram-me às investigações.

Inicialmente, minhas hipóteses levaram a uma ousada resposta: a necessidade de trabalhar o fio estaria relacionada à trama interna pela qual a mulher passa mensalmente. Seu organismo se prepara para gerar uma vida e esse não seria extravasado em fios, em uma trama que continua para fora do organismo?

Em busca dessas respostas, fui surpreendida quando minha coorientadora, Doutora Maria Cecília Campos afirmou que minha obra “Legado” já seria uma tese. Tal afirmação me levou a enxergar o texto não-verbal como uma investigação profunda e, para que pudesse lê-la como ponto de partida de meus escritos, a aplicação da semiótica planar, sob orientação de meu orientador Doutor Eduardo Peñuela Cañizal permitiu que eu mantivesse o distanciamento necessário para as primeiras leituras. Estas se abriram ao contexto histórico, simbólico e artístico, trazendo a compreensão da presença dos fios na vida da mulher no decorrer da história, de seu significado e da poética utilizada por artistas nos séculos XX e XXI nas artes visuais. Por fim, olhei para meus próprios trabalhos, desenvolvidos em uma década, e reconheci linhas e temas que permeavam meu processo criativo, os quais, por sua vez, faziam sentido em relação à produção de “Legado” e o que viria logo a seguir: a série “Dote” (Figuras 1, 2 e 3).

“Dote” nasceu de uma peça de enxoval, produzida para minha nova casa. O título remete ao presente ou valor que era entregue ao noivo em decorrência do casamento desde a Antiguidade, o que auxiliaria no sustento da nova família. Aplicado aos dias atuais,

mais especificamente ao meu contexto, o termo mesclou-se ao enxoval como registros sobre lençóis e fronha.

Frente à necessidade poética, apropriei-me artisticamente de peças usadas na cama e os transformei em suportes para intervenções, desenhos feitos à agulha e linha. Inicialmente, não havia nome para aquela obra, somente a necessidade de bordar sobre o tema que mais me desafiava no momento, para quando arte se tornou “mais autobiográfica” do que em outras obras, se considerar-se que toda produção artística carrega um pouco de seu autor. No que diz respeito a isso, identifico-me com a citação de Cruz:

“Essa ideia, a de realizar uma pesquisa sobre o ato de tecer, tem como pano de fundo uma necessidade minha de tentar resgatar o sentido do trabalho humano em sua dimensão primordial de relação com o sujeito que cria, isto é, que dá forma à matéria e investe nela significações. Como se sabe, se esse processo envolve, externamente, a transformação da matéria que é moldada e vivificada, internamente, a estruturação do homem, num processo simbólico, também ganha forma e significação”².

Assim como o lençol para a nova casa, o que eu trazia para a vida a dois? Esta era a pergunta a conduzir meus pensamentos, mesmo que eu não percebesse. Indubitavelmente, a preparação de enxovais já não seguia mais os mesmos parâmetros dos séculos passados, apesar de ser um hábito comum e necessário até os dias atuais. Para o casamento, eu trazia um mestrado em desenvolvimento e uma profissão (e um piano antigo). Além disso, consequentemente trazia

2 Thaís W. de M. CRUZ, *Miragens da existência: o tece-lão, a tecelagem e a sua simbologia*. São Paulo, 1998, p. 17.

conquistas feitas no decorrer do século XX para o meu gênero, escolhas pessoais me envolvendo, mas, como inquietava-me compreender minha inserção em um casamento feito por opção, por amor.

Dentre o que trouxe para a nova vida, meu “dote” era composto por aprendizados, escolhas, quem eu sou, meu potencial genético e a possibilidade de ser mãe. Entretanto, este último não me parecia algo óbvio, mas extremamente cobrado por todos. Foi durante a construção da tese que me dei o direito de refletir sobre o que significava esse potencial de gerar vida e como isso se manifestava em mim de maneira mais completa. Nesse momento, estudos de biologia se fizeram presentes, como se estivesse investigando a mim mesma. Em uma metáfora sobre a entrega em um relacionamento, uma poética passou a ser manifesta. O que tinha a oferecer nessa fase de minha vida era refletir sobre quem sou, o verdadeiro dote que poderia levar comigo, onde quer que eu fosse.

A pesquisa e a produção artística serviram como viéses para uma simbologia dessas operações mentais. E a exteriorização disso, a criação da série “Dote”. Para melhor compreensão, faço uma sucinta abordagem sobre o termo, bem como sobre o enxoval, termos familiares às mulheres no decorrer da história.

Contexto Histórico e Simbólico: a mulher e o têxtil

O trabalho feminino sempre esteve inscrito na história da humanidade. Nos lares, o cotidiano dos grupos sociais era estabelecido a partir de afazeres domésticos que garantissem a provisão e conservação do alimento, o cuidado e a proteção da família durante as constantes variações climáticas. Na configuração de lugar, definida por Tuan³, o espaço de intimidade é delineado,

onde a mulher está presente, administrando. E por estar tão estreitamente vinculada a ele, também encontram-se simbolicamente.

Para Champagne⁴, ao remeter-se à idade média, a casa era um espaço moral, um lugar estável e de reclusão. Indo além de sua fisicalidade, representava a privacidade e a separação de contatos externos que pudessem abalar a segurança e a virtude das mulheres. Nesse recôndito, elas produziam o alimento, cuidavam da limpeza, plantavam, fiavam, teciam, costuravam, bordavam, passavam.

Ao cuidado de mãos femininas estavam atrelados os valores do cuidado mútuo, do afeto, do zelo, expressos muitas vezes por meio da manipulação de fios, o que também podemos reconhecer no que Gaston Bachelard⁵ denominou “valores da intimidade”, nos quais a casa também está inserida, como “...um grupo de hábitos orgânicos...” e, por isso, fisicamente inserida em nossa imaginação, fixada em nós como sinônimos de proteção e de abrigo.

O filósofo francês ainda remete a Carl Jung reportando-se a cômodos da casa como abrigos do inconsciente e do pré-consciente, mencionando os porões e sótãos respectivamente. Podemos imaginar tantos guardados nesse contexto... roupas costuradas, mantas tramadas, enxovais preparados.

Dentre as peças providenciadas e utilizadas nesse contexto, encontra-se o enxoval da noiva. Feito em técnicas diversas, fios característicos de cada região, trazia a provisão em forma de vestimentas pessoais, do cuidado com a casa, mas, principalmente, trazia em si o ensinamento a ser passado por gerações, a novas moças e senhoras,

experiência. Londrina, 2013.

4 J. DALARUN (org.). História das mulheres no ocidente: a idade média. Porto, 1990, v.2, p. 170.

5 G. BACHELARD, *A poética do espaço*. São Paulo, 1996, pp. 33-37.

3 Yi-Fu TUAN, *Espaço e lugar: a perspectiva da*

em um ciclo de atividades que demonstram exercício do afeto por meio do domínio técnico sobre a natureza característica de um determinado recorte geográfico. Em uma prática de verdadeira sustentabilidade, o cuidado tão almejado atualmente se manifesta. Aprender a fazê-lo é permitir a continuidade de um “ritual” familiar e arquetípico.

Na idade média, o enxoval só não era mais importante do que o dote. O interesse se concentrava mais em vestidos que pudessem usar uma grande quantidade de tecido, em longas caudas e costuras simplificadas. Assim, poderiam ser reutilizados para a família, à medida que os filhos surgissem, garantindo uma boa economia.

No vínculo entre mães e filhas, tanto o enxoval quanto o dote significavam garantias de segurança para as moças, dentro das poucas opções que tinham. Durante o século XVIII, nas classes menos favorecidas era primordial que a esposa soubesse costurar e remendar devido ao alto custo de roupas e tecidos. Enquanto, na aristocracia, os atributos para as futuras esposas eram meras ocupações e distrações, na classe operária eram garantias de sobrevivência. Segundo Olwen Hufton:

“A par das artes da cozinha, uma mãe devia ensinar às filhas as habilidades da costura. O trabalho fino com a agulha definia uma grande senhora. Por muito elevada que fosse sua posição social, qualquer mulher devia ser capaz de fazer gorros e todas as outras peças do enxoval do bebê e coletes bordados para oferecer pelo Natal ao marido ou a um irmão. Mais abaixo na escala social, dava-se apreço menos a habilidades refinadas do que à capacidade para embainhar e costurar ou para remendar e virar a roupa. Camisas, anáguas, roupas de criança e batas eram todas feitas em casa pelas mulheres. As

*meninas aprendiam também com as mães todas as tarefas femininas da casa”*⁶.

Decisiva na formação das moças, a proximidade entre mãe e filha era primordial para o sucesso das futuras esposas. No que diz respeito às classes operárias, as mães separavam parte do que recebiam por seus trabalhos para garantirem um dote para as filhas e, no caso dos enxovais, ensinavam-nas a confeccionar artigos domésticos a partir de retalhos e chumaços de lã crua que eram transformados em tecidos. Esse elo é denominado “vínculo de mãe e filha” por alguns sociólogos modernos, destacado como o mais expressivo entre membros da família nuclear, garantindo a permanência mesmo diante da separação física entre ambas. Esta característica pode ser observada, inclusive nos contos infantis repassados oralmente no decorrer da história.

Ao tratar de contos infantis – presentes em diversas culturas pelo mundo desde o século XVI – adentramos na cultura espontânea e na simbologia por ela inscrita. Por tratarmos, no presente texto, da personificação do feminino por meio de fazeres têxteis, faremos uma abordagem a partir de estudos feitos a respeito por Carl Jung e por sua discípula, Marie-Louise Von Franz⁷.

Para Jung, os contos assemelham-se a sonhos enquanto acontecimentos psíquicos, diferenciando-se por acessarem as camadas mais profundas do inconsciente e assim serem comuns a toda humanidade em seu caráter arquetípico. Von Franz, ao analisar tais contos, reconhece em seus personagens,

6 O. HUFTON, “Mulheres, trabalho e família”, in G. DUBY and M. PERROT, História das Mulheres no Ocidente: Do renascimento à Idade Moderna (Tradução de Alda Maria Durães et al.). Porto, 1991, p. 41.

7 M. L. VON FRANZ, O feminino nos contos de fadas. Petrópolis, 1995, p. 67.

metáforas do confronto entre consciente e inconsciente comuns à toda humanidade, as quais, por sua vez, representariam qualidades da mulher por meio de atividades manuais têxteis.

Segundo Nise da Silveira⁸, os conteúdos presentes nesses contos constituem arquétipos, “(...) possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma”. Apesar de impessoais, remetem a milênios, como acúmulo de impressões e dados empíricos, os quais, embora sejam derivados de experiências individuais, deixaram de ser particulares por serem comuns a todos.

Ainda nas palavras de Silveira, segundo a psicologia analítica, “mitos e contos de fada dão expressão a processos inconscientes e sua narração provoca a revitalização desses processos, restabelecendo assim a conexão entre consciente e inconsciente.” Essas narrações, por sua vez constituem verdades subjetivas presentes na linguagem dos símbolos.

Dentro desse raciocínio, Maguelonne Toussaint-Samat, em “História Técnica y Moral Del Vestido: las Telas”⁹, enfatiza associações entre o ato de fiar e atividades visceralmente femininas. Citamos: “Não recebe, o bebê, o sangue da vida pelo cordão que o une ao ventre materno?”. E complementa seu argumento, citando as palavras de Marie-Louise Von Franz: “O mistério que envolve o fato de dar a vida é fundamentalmente associado à idéia de fiação e tecelagem, atividades femininas complexas que consistem em reunir elementos naturais em determinada ordem”¹⁰.

8 N. SILVEIRA, *Imagens do inconsciente*. Brasília, 1981, p. 120.

9 M. TOUSSAINT-SAMAT, *Historia técnica y moral del vestido: las telas*. Madrid, 1994, v.2, p. 222.

10 M. L. VON FRANZ, *O feminino nos contos...* op. cit., p. 68.

Configuração de “Dote”

Uma vez abordado o atributo simbólico do fazer têxtil artesanal, prossigo aos atributos biológicos investigados para a criação de “Dote”. Para essas considerações, observa-se a relevância do caráter identitário sob a ótica das ciências da vida, primordial nas referências utilizadas para a série artística em questão. A partir desse aspecto, a poética denuncia os processos pelos quais passou, acrescentando ao seu glossário as palavras-chaves genética, fertilidade, fecundação e gestação, as quais passo a utilizar como sinônimos de herança, mais especificamente, de legado.

Entende-se que o dote e o enxoval reverberam em campos que dizem respeito tanto a uma herança quanto a um legado. Ambos dizem respeito a algo a ser repassado, entretanto, ao dote há um juízo de valor que garante a sobrevivência financeira no casamento. Do ponto de vista social e histórico, o enxoval possui um valor menor, submetido ao dote.

Dote está “impresso” no enxoval. E não há algo maior que é trazido pela mulher do que exatamente quem ela é, sua carga biológica e isso é o que proponho em minha obra. Há uma herança recebida e que me capacita a replicar adiante, uma vocação a ser atendida. Se isso sempre foi um pensamento óbvio, hoje é algo a ser refletido e é a essa reflexão que convido o espectador a fazer, no momento em que as tramas dos bordados sobre os lençóis e a fronha se torna-se um com o momento de tecitura de um novo ser, quando pontos e células se multiplicam em atitudes e fazeres que se tornam um de maneira simbólica e visceral. Para melhor compreensão, tomo a liberdade de inserir um trecho da tese:

“A mulher passa por um período de gestação, no qual seu organismo é o berço e o alimento. O feminino, presente



Figura 1. JOEDY MARINS. Desenho I (2002). Série Dote. 40 x 140 cm.

nos anos em que aprendeu a lidar com o sangue, traz um novo organismo que poderá ser uma nova mulher que já se alimenta e convive com o sangue. O feto, a vagina, o útero, os ovários, a barriga que cresce, as curvas que se expandem fazem parte de um universo que integra traços delicados, cabelos, adornos que acompanham a mulher no decorrer de toda sua vida.

O crochê, o tricô, o bordado, a costura, fazem parte, significam um movimento orgânico e transformador do universo feminino, o qual só a mulher conhece e constrói no decorrer de sua vida. É seu testemunho que, na impossibilidade de ser falado, é construído. O tecer, o trançar, o tramar é um trabalho de cumplicidade com o interior feminino, com o processo de construção de seus órgãos. Trabalho silencioso de aranha, de criação e fiação”¹¹.

Composta por uma pequena série de três obras (Figuras 1, 2 e 3), “Dote” foi criada a partir de um lençol para casal, um lençol e uma fronha para bebê. Todas as peças são marcadas, registram o momento orgânico

que estão a envolver, como se estivesse impresso, simultaneamente ao que diz respeito ao corpo, em sangue, órgãos, cromossomos. O tecer se alinha à formação da vida e, por meio do tempo ambos se tornam cúmplices.

Para todo o percurso trilhado pelo processo criativo, a natureza foi estudada. Livros de biologia que traziam desenhos sobre o momento da fecundação do óvulo, a corrida de espermatozóides, a duplicação e multiplicação celulares. Além disso, observou-se a aranha a tecer sua teia, os casulos formados pelo bicho da seda. Todas estruturas orgânicas que desafiam a compreensão humana e nos fazem ver a poesia na ciência.

Ao me identificar com processos naturais, reconheci o quanto as tecnologias desenvolvidas pelo ser humano replicaram aprendizados constantes. Ao estender a função dos dedos, intuitivamente reproduzimos o que o organismo feminino faz de forma “invisível” a olho nu. Um ser surge e ninguém pode ver. Por fim, cheguei a conclusão de que não há dote maior do que esse, que desafia períodos, ideologias, culturas, poder econômico e avanços tecnológicos.

Considerações Finais

Ao iniciar os questionamentos que me levaram a escrever o presente trabalho, o uso

11 J. L. B. M. BAMONTE, Legado - gestações da arte... op. cit., p. 213.

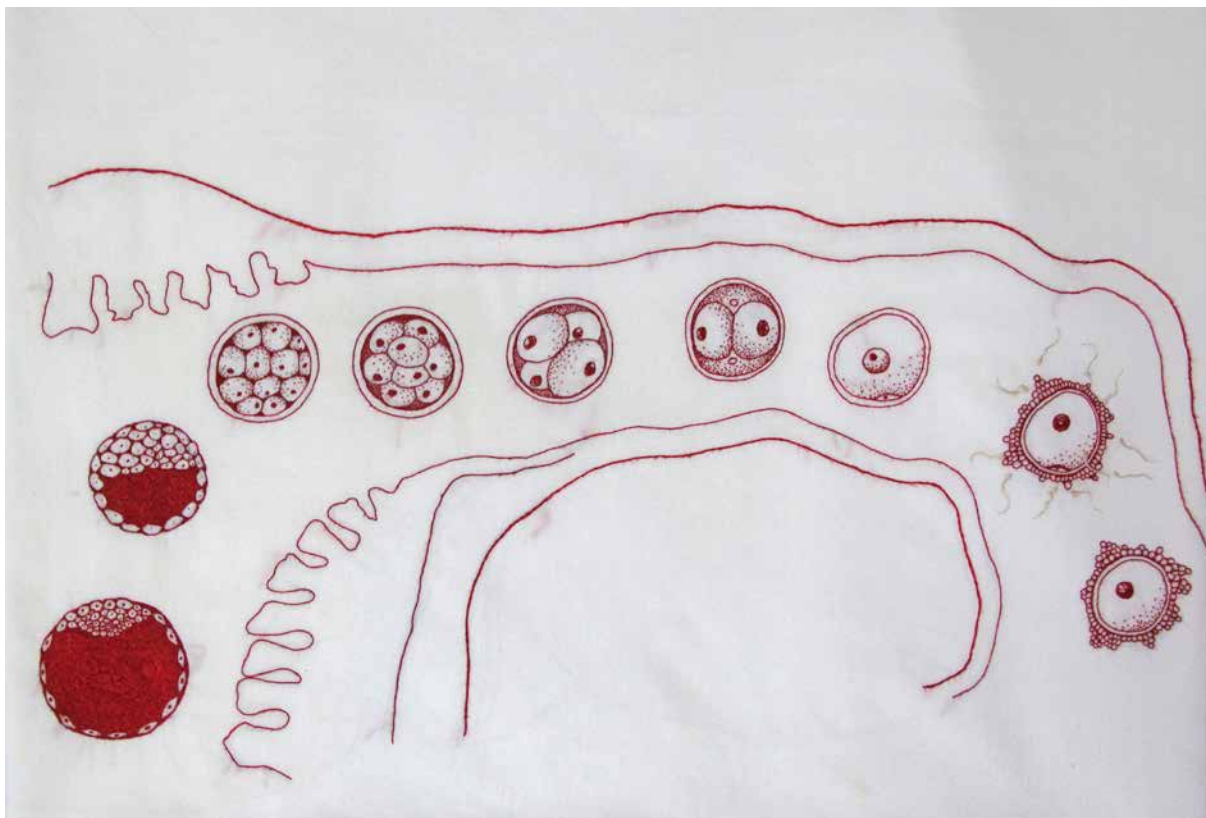


Figura 2. JOEDY MARINS. Desenho II (2003). Série Dote. 40 x 100 cm.



Figura 3. JOEDY MARINS. Desenho III (2003). Série Dote. 20 x 35 cm.

de tecidos e de técnicas que aprendi no decorrer de minha vida em meu contexto familiar desafiaram todo o aprendizado feito na universidade. A potência do que experimentava fazer mesmo antes da alfabetização era muito maior do que qualquer modismo ou técnicas recentes das artes visuais. Uma produção artística sem alma era o que teria se ignorasse as marcas dos fios em minha história.

Quando o desenho se tornou um com o bordado, para mim também se tornou

visível um fazer que parecia desconhecer, que se manifestou como algo novo, não experienciado até aquele momento. Minha poética se configurou como genética, como vir a ser e como sinais afetivos. A descoberta da maternidade a gerar novos filhos de sangue e de tecido emergiram como respostas há tanto buscadas e o lapso de arte se fez um com o lapso de vida. Na metáfora e na realidade, tornei-me mãe duplamente.

Un pabellón imperial para la catedral de Toledo (1804-1807)

An Imperial Canopy for the Cathedral of Toledo (1804-1807)

JULIO MARTÍN SÁNCHEZ

Universidad de Extremadura

RESUMEN

El monumento de Semana Santa creado por Ignacio Haan para la Catedral de Toledo constaba de un gran dosel realizado por Antonio Pomareda, tapicero de la Casa Real. La reconstrucción documental de su proceso de diseño y confección y el análisis del pabellón mismo permiten reconocer una preferencia por las fábricas valencianas y los círculos artísticos cortesanos, en detrimento de los talleres textiles toledanos.

PALABRAS CLAVE

Dosel; manufacturas textiles; monumento de Semana Santa; tapicería.

ABSTRACT

The Holy Week monument created by Ignacio Haan for the Toledo Cathedral featured a grand canopy crafted by Antonio Pomareda, upholsterer of the Casa Real. The documentary reconstruction of its design and production process, along with the analysis of the pavilion itself, reveals a preference for Valencian manufactories and courtly artistic circles to the detriment of Toledo's textile workshops.

KEYWORDS

Canopy; lenten catafalque; textile manufactories; upholstery.

Introducción

En la Semana Santa del año 1807 se estrenó en la Catedral de Toledo un nuevo monumento, que venía a sustituir a aquella “obra portentosa y de todas maneras admirable”¹ ideada por Francisco Rizi en 1668 y ejecutada en colaboración con Juan Carreño de Miranda. En los repertorios documentales de Pérez Sedano y Zarco del Valle aparecen diversas noticias sobre este monumento barroco y sus precedentes², que, junto con la información que aportan otras

1 A. A. PALOMINO, *El Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid, 1724, p. 410.

2 *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. I. Notas del archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII, por el canónigo-obrero don Francisco Pérez Sedano*. Madrid, 1914; *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. II. Documentos de la Catedral de Toledo, coleccionados por don Manuel R. Zarco del Valle*. Madrid, 1916.

fuentes como la *Descripción geographica y elegantísima de la S. Iglesia de Toledo* de Blas de Ortiz, han sido soporte fundamental para reconstruir su evolución y sus características tipológicas. El nuevo monumento, sin embargo, queda fuera del límite cronológico de aquellos repertorios, cuya entrada más moderna data del año 1803. En consecuencia, las únicas fuentes disponibles durante largo tiempo han sido la descripción realizada a mediados del siglo XIX por Sixto Ramón Parro³ y las fotografías que la casa Rodríguez hizo de los últimos montajes⁴ (Figura 1).

El arquitecto académico Ignacio Haan (1758-1810) concibió un monumento en el que comparten protagonismo los elementos arquitectónicos y escultóricos convencionalmente asociados a la adoración eucarística y al carácter sepulcral que era propio de estas obras efímeras con las labores textiles, por medio de un dosel que alcanzaba toda la altura de la nave central. Cuenta Pérez Galdós en *Ángel Guerra* cómo Roque, carpintero inválido de la Catedral, había podido salvar la vida tras caer desde lo alto del andamio dispuesto para colocar “los listones de que pende la soberbia colgadura de sarga carmesí” del monumento, con “la suerte... relativa de ir a parar sobre un montón de telas arrolladas”⁵. Blasco Ibáñez dio a su vez cuenta de “la cortina riquísima, de innumerables pliegues, que bajaba desde la bóveda hasta la plataforma del monumento”⁶. Pese al indudable

aprecio por el pabellón que se desprende de estas citas literarias, no ha recibido una atención historiográfica análoga. El propio Parro, que confirma un coste aproximado de 400.000 reales, la partida más cuantiosa de toda la obra⁷, no llega a ofrecer dato alguno acerca de la identidad de sus artífices.

El hallazgo de una minuta con la propuesta de gratificaciones que el cardenal Borbón ordenó entregar tras la inauguración del Monumento permitió cubrir parcialmente esa laguna, al identificar como autores a “D. Antonio Pomareda, Agapito Ruiz, Manuel Molina y Eugenio Morales”⁸. Los tres últimos eran, respectivamente, bordador, casullero y cordonero de la Catedral. Más recientemente, el escrutinio de los libros de cuentas de Obra y Fábrica ha aclarado algo la participación de cada uno de ellos y, con alguna leve imprecisión, también la procedencia y características de los géneros textiles empleados⁹. El pabellón fue realizado por el tapicero Antonio Pomareda, que utilizó sargas producidas en la fábrica toledana de Molero y Hernández y glasé de la Real Fábrica de Sedas de Talavera de la Reina. Las estrellas sobrepuestas fueron realizadas por el bordador Agapito Ruiz, en tanto que el galón, los flecos y las borlas se le encomendaron al cordonero Eugenio Morales. El costoso material requerido por ambos fue suministrado por el tirador de oro madrileño José Izquierdo. El trabajo del casullero Manuel Molina resulta en cambio de mucha menor relevancia, pues se limitó a la instalación del pabellón y de las colgaduras laterales, que volvería a realizar un año más tarde.

En las páginas siguientes se aborda el estudio del pabellón a través de dos vías

3 S. R. PARRO, *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos*. Toledo, 1857, I, pp. 705-717.

4 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, “El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, p. 382.

5 B. PÉREZ GALDÓS, *Ángel Guerra*. Madrid, 1891, II, p. 68.

6 V. BLASCO IBÁÑEZ, *La catedral*. Valencia, 1903, p. 160.

7 S. R. PARRO, ob. cit., p. 717.

8 J. NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana del siglo XVIII*. Toledo, 1991, p. 134.

9 A. de MINGO LORENTE, *El monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo*. Toledo, 2012, pp. 25 y 37.



Figura 1. RODRÍGUEZ. Monumento de Semana Santa (1946). Catedral de Toledo.

complementarias. Por una parte, se da a conocer en su aspecto material, pues, a pesar de haber permanecido varias décadas sin uso e ignorado, se conserva íntegro en los depósitos de la catedral toledana. Lamentablemente, ha quedado también relegado en la reciente musealización del templete del monumento y de su labor escultórica con motivo de la apertura del museo de las colecciones de textiles de la Catedral de Toledo en el antiguo Colegio de Infantes. Paralelamente, se analiza el proceso de diseño, la elección de artífices y proveedores y el control de la ejecución, todo ello a través de la rica e inédita relación epistolar mantenida entre Ignacio Haan y los administradores de la Obra y Fábrica, encabezada entonces por el propio Francisco Pérez Sedano.

La idea del pabellón

Haan realizó dos planos para el nuevo monumento, planta y alzado, que están fechados el 30 de septiembre de 1805. Como otros dibujos arquitectónicos de la misma época, fueron por entonces enmarcados y colgados en los muros de las oficinas de Obra y Fábrica, donde han permanecido hasta su reciente traslado al archivo catedralicio¹⁰. Ambos muestran la firma de Isidoro Bosarte en el ángulo inferior izquierdo, manifestando la aprobación de la Real Academia de San Fernando, pero solo en el de planta se indica la fecha de esa rúbrica, el 6 de octubre. Pese a que la actividad académica de Haan no había sido intensa, en aquella ocasión decidió presentar de forma confidencial “*dos diseños en borrador que ha delineado para construir un nuevo monumento de Semana Santa en la Iglesia Primada de Toledo*”. La comisión de arquitectura, en junta del 4 de septiembre a la que acudieron Antonio López Aguado, Juan Antonio Cuervo, Ignacio de Tomás,

Manuel de la Peña Padura y Silvestre Pérez, “*los aprobó completamente*”¹¹. Una vez puestos en limpio, y reiterada esa aprobación el día 3 del mes siguiente, fueron elevados al secretario de la Academia.

El pabellón ideado por Haan alcanza tal protagonismo en la vista frontal que la planta, representada en la misma escala en pies castellanos, se pierde en el espacio vacío de su propio plano. Aunque en alguna ocasión se ha imputado al monumento una falta de imaginación que exigiría como contrapeso esas proporciones desmedidas¹², J. Rivas Carmona ha advertido su carácter disruptivo en relación con la forma más comúnmente adoptada por los monumentos desde el siglo XVI¹³. Frente a la aparatosidad de los tabernáculos previos, que aún está presente en obras de transición hacia el neoclasicismo como los monumentos de las catedrales de Tui (Juan Luis Pereira, 1775) o de Cádiz (Torcuato Cayón, 1780), Haan realiza una simplificación de las formas arquitectónicas, reducidas al templete eucarístico que se yergue sobre un túmulo escalonado. El gran dosel suple el desarrollo vertical de las estructuras turriiformes anteriores y subraya de modo manifiesto la majestad del elemento central que cobija y hacia el que obliga a dirigir la mirada. Para potenciar este efecto, Haan se apoyó en otras decisiones relativas a la iluminación del conjunto y al color del propio pabellón que, o no llegaron a concretarse según su idea inicial, o fueron modificadas en montajes posteriores al de 1807.

11 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF). Comisión de Arquitectura. Libro de Actas (1805), f. 400r.

12 J. NICOLAU CASTRO, ob. cit., p. 135.

13 J. RIVAS CARMONA, “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata”, en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 515-516.

10 Archivo de la Catedral de Toledo (ACT). Diseños, 99 y 100.

El ejercicio de depuración formal que Haan realizó en el monumento responde al mismo propósito que había alentado la real orden circular de Floridablanca de 25 de noviembre de 1777. Pese a la inercia barroca y a las dificultades económicas que entorpecieron su aplicación uniforme¹⁴, el cardenal Francisco Antonio Lorenzana (1722-1804) encabezó en Toledo una temprana y fecunda adhesión a los postulados de la Academia. Adelantándose incluso a aquella orden, en mayo de 1774, había dictado unas normas para la conservación de la Catedral entre las que se establecía que “los altares y adornos, todo ha de ser de mármoles pulidos, jaspes y bronces, sin que sea lícito poner retablo de madera ni de estuque por su poca duración”¹⁵. La actitud antibarroca del prelado se manifiesta de un modo aún más explícito en su pastoral *Sobre el impropio y excesivo adorno de los templos* (1775)¹⁶, dirigida especialmente a los curas de las parroquias de Madrid, mediante la que proscribía los “altares de perspectiva” y las “tramoyas con adornos de cartones”¹⁷. Se abría así un programa de renovación artística que, en el ámbito arquitectónico, tendrá continuación durante los primeros años de pontificado de su pupilo y sucesor, el cardenal Luis María de Borbón (1777-1823). En la obra de Haan, y especialmente en su proyecto para el monumento de Semana Santa, se aúnan la gravedad del culto a la que aspiraban los clérigos

ilustrados con el principio neoclásico de noble sencillez y serena grandeza. Es en esta voluntad reformista, contraria a las manifestaciones barrocas de piedad popular y a su expresión plástica, donde adquiere su sentido pleno la declaración que Haan dirigió a Pérez Sedano cuando el monumento estaba próximo a culminarse: “*Vamos trabajando, señor abad, a ver si podremos lograr que no saque tanto la cabeza el gran monumento de la Catedral de Sevilla, pasmo del vulgo andaluz*”¹⁸. Esta viva manifestación de rivalidad se producía mientras el cardenal Borbón ocupaba simultáneamente ambas sedes. Su mismo secretario de cámara, Rafael Antón de la Encina, era miembro del cabildo de la Catedral sevillana.

Haan se había convertido en maestro mayor de la Obra y Fábrica catedralicia en 1794, tras el fallecimiento de Eugenio López Durango. Desde entonces había realizado los proyectos de la Biblioteca Capitular, la Puerta Llana y la reforma de la Sacristía, para la que realizó los diseños del nuevo retablo de *El Expolio* del Greco y de los marcos para los lienzos laterales de *La oración en el huerto de los olivos* y *El prendimiento*, encomendados respectivamente a Francisco Javier Ramos y Francisco de Goya. A la conclusión de estas últimas obras, en diciembre de 1804, Pérez Sedano había dirigido una carta a Rafael Antón para conocer el destino de los maestros que allí habían trabajado, si debían ocuparse de inmediato en los dos nuevos retablos laterales para la Capilla de San Ildefonso que había sugerido el propio arzobispo, o, en cambio, era el momento de renovar el monumento de Semana Santa, según pretendía el arquitecto¹⁹.

14 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, “Problemática del retablo bajo Carlos III”. *Fragmentos* nº 12-13-14 (1988), p. 36.

15 J. L. BLANCO MOZO, “La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la Catedral de Toledo (1774-1775)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 12 (2000), pp. 121-122.

16 F. MARÍAS. “Ventura Rodríguez en Toledo (1772-1785)”, en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid, 1985, p. 67

17 F. A. LORENZANA, *Cartas, edictos y obras sueltas*. Toledo, 1786.

18 ACT. Obra y Fábrica. Monumento, Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano, 20 de febrero de 1807.

19 J. MARTÍN SÁNCHEZ, “El retablo de la Capilla de San Ildefonso y la renovación estética de la Catedral de Toledo. Nuevas aportaciones”, en J. PANIAGUA PÉREZ (coord.), *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804)*. León, 2005, pp. 507-508.

Apenas recibida la aprobación de la Academia, Haan presentó sus planos al canónigo obrero, que entonces se encontraba reposando fuera de Toledo. En la carta que envió a Agustín Galán cuenta de la visita, decía en tono jocosos que *“Puebla [de Montalbán] es una villa donde ya concurren los académicos de mérito”*²⁰. Ya de vuelta en Toledo, comunicó formalmente a Rafael Antón la recepción de los planos encargados el 7 de enero por cardenal Borbón, quien, según le decía Haan, *“los ha visto y aprobado, con el pabellón, que deve ser de sarga de seda de color de lila y estar concluido todo para la Semana Santa de 1807”*²¹. Cabe suponer que este último comentario sobre el dosel estuvo motivado por la extrañeza ante el color elegido; seguramente así debió de hacérselo notar al propio arquitecto, quien el 10 de diciembre ya le manifestaba que *“he reflexionado que el color de lila es muy expuesto a ajarse y deslucirse.”* (doc. 1) y una semana más tarde confirmará finalmente que *“soy de sentir de que el pavellón sea del mismo color que la colgadura antigua, para que guarde uniformidad, dejando que haga el destaque entre uno y otro el rebuelto y colgadas del pavellón [...] A mi me gustaría también que fuese de color de leche, pero Su Eminencia en un principio me manifestó con mucha razón que este color no era propio de Semana Santa, y sí de Resurrección”*²². Esas colgaduras antiguas habían sido renovadas en época del cardenal Lorenzana. En el Archivo de la Catedral se conserva un dibujo del sistema empleado para su instalación, que lleva por título *Plan que se ha de hacer para la colgadura*

*de terciopelo carmesí que ha de servir para la Semana Santa en el monumento. Año de 1787*²³. Aunque no está firmado, la naturaleza del dibujo y la caligrafía permiten conjeturar la autoría de Eugenio López Durango, convertido en maestro mayor tras la muerte de Ventura Rodríguez pero que nunca abandonó las atribuciones propias del aparejador que había sido hasta entonces. Un año más tarde, en 1788, se liquidó la adquisición de nuevos lienzos de terciopelo carmesí con las fábricas toledanas de Miguel Gregorio Mole-ro y de la Casa de la Caridad.

El color carmesí resulta igualmente habitual en doseles confeccionados para uso regio, con los que las formas del pabellón guardan sintonía. En la correspondencia mantenida por Haan y Pérez Sedano se alude en diversas ocasiones al anillo superior como *“el imperial”*, término habitualmente empleado para aludir tanto a esa clase de estructuras como a la tipología de camas caracterizada por su presencia. En la Academia de San Fernando se conserva un diseño de cama realizado por Pedro Cancio en 1802, que se ha puesto en relación con el mobiliario creado por el Real Oficio de Tapicería de Palacio para la Jornada de Barcelona de 1802²⁴. El imperial de esta cama es igualmente de planta circular, como el pabellón toledano, aunque está rematado por medio de una cupulita hemiesférica y presenta mayor dinamismo en las caídas y ornato de sus faldones. La sobriedad de la idea de Haan parece más en sintonía con los diseños franceses contemporáneos, de camas y doseles de trono, que no resultarían extraños al profundo conocimiento de la cultura arquitectónica de aquel país que el arquitecto había manifestado ya

20 ACT. Obra y Fábrica. Monumento, Carta de Francisco Pérez Sedano a Agustín Galán, 15 de octubre de 1805.

21 ACT. Obra y Fábrica. Monumento, Carta de Francisco Pérez Sedano a Rafael Antón, 17 de noviembre de 1805.

22 ACT. Obra y Fábrica. Monumento, Carta Ignacio Haan a de Francisco Pérez Sedano, 17 de diciembre de 1805.

23 ACT. Diseños, 67.

24 Á. LÓPEZ CASTÁN, “Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la Jornada de Barcelona de 1802”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. 20 (2008), pp. 134-135.

en estudios académicos y proyectos como el de la Universidad de Toledo (1790)²⁵.

La fábrica del pabellón

Pérez Sedano encomendó de inmediato a su colaborador Galán la averiguación de las varas de sarga necesarias para la confección del pabellón, tomando como referencia, por su altura semejante, el velo con el que se cubría el retablo mayor durante la Cuaresma²⁶. Pocos días más tarde insistía con apremio en conocer *“quántos pies hay desde el tablado hasta la bóveda, pues cada paño debe ser de una pieza, y cuántos paños embeberá de ancho”*²⁷. Galán le remitió unas medidas aproximadas unos días más tarde, de acuerdo con el aparejador Francisco Ximénez, mientras daba traslado de la orden a Ignacio Haan. El arquitecto, sin embargo, le contestó que *“no me es posible, por mí solo, el poder satisfacer a vuestra merced con el debido conocimiento a la pregunta que se sirve hacerme [...] Es necesario que el sastre o el tapicero que lo deva executar lo diga, después de estar enterado por mí de la grandeza del pabellón, de su figura y plegado. En la parte superior ya sabe vuestra merced que estrecha, y para esto se deberán hacer ciertos cortes que solo los tapiceros lo saven, como oficio propio, resultando de esto el que se necesite más o menos tela”*²⁸. Enterado Pérez Sedano de estas consideraciones, delegó en el propio Haan la búsqueda del tapicero que pudiera declarar con precisión las telas necesarias.

En el mes de diciembre, el arquitecto enviaba las condiciones para la construcción del tabernáculo junto con la obligación de los adornistas Narciso Aldebó y José Ripoll; pero aún no la relación de piezas de tela, pues seguía buscando *“un sugeto que tenga algo de dibujo [...] y que sepa algo más que un simple tapizero, [...] que pudiese hacer la cosa con el debido arte y lucimiento”*²⁹. El 14 de enero de 1806³⁰, finalmente, Haan remitía un desglose de 32 piezas de sarga de 4 pies de ancho, pero con diferentes largos: la destinada a la confección del imperial tendría 108 pies; otras 17, iguales, 100 pies; y el resto, por pares, de 86, 78, 70, 60, 50 y 40 pies *“para reversos y colas”*. Esa relación había sido formada *“por el tapicero del Rey don Antonio Pomareda, sugeto de mérito y honrradez, y a quien se le podrá encargar su execución siempre que sea de la aprobación de vuestra merced”* (doc. 2). En alguna publicación reciente sobre el monumento toledano, obviando las atribuciones y competencia profesional requerida en los empleos de la Real Tapicería, se ha dicho de Pomareda que *“no era sino un mozo de oficio”*³¹. Sin embargo, respondía plenamente a los requisitos deseados por Haan para el lucimiento del pabellón: *“Hábil dibujante, trabajador incansable y hombre de notable buen gusto”*³², había sido nombrado Camero de la Real Casa el 6 de abril de 1803³³. Un año antes, junto a Pedro Cancio y Joaquín Álvarez, había sido

29 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano, 24 de diciembre de 1805.

30 En una carta fechada tan solo una semana antes, el 7 de enero, Haan había afirmado que no pudo lograr la colaboración del *“mejor tapicero que había en esta”*, cuyo nombre no cita.

31 A. de MINGO LORENTE, ob. cit., p. 64.

32 P. BENITO GARCÍA y M. MATEOS MARTÍN, “El sueño de los reyes de España. Camas de las colecciones reales españolas”. In *Situ* nº 40 (2019), p. 14. <https://doi.org/10.4000/insitu.24637>

33 Á. LÓPEZ CASTÁN, “Los mozos de oficio...” ob. cit., p. 129.

25 C. SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, pp. 176-178.

26 “La cortina del altar maior”. ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Francisco Pérez Sedano a Agustín Galán, 15 de octubre de 1805.

27 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Francisco Pérez Sedano a Agustín Galán, 22 de octubre de 1805.

28 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Ignacio Haan a Agustín Galán, 25 de octubre de 1805.

responsable del diseño del lujoso mobiliario empleado por la familia real en su periplo hasta Barcelona para ratificar el matrimonio del Príncipe de Asturias con María Antonia de Nápoles. Disponía por tanto del prestigio que garantizaría la complacencia de Pérez Sedano, quien lo admitió de inmediato.

El día 26 de enero se entregó una copia de la relación de piezas de sarga elaborada según el criterio de Pomareda a la fábrica toledana administrada por José Hernández Delgado. Se trataba de la misma fábrica de Miguel Gregorio Molero que había servido las colgaduras de color carmesí algunos años antes, a cuyo título Hernández unió su propio apellido³⁴. Aunque fue la casa Molero y Hernández quien suministró la sarga de seda “sumamente doble y fuertísima, de cuya costosa tela tiene 942 varas”³⁵, la pretensión inicial del canónigo obrero era otra muy diferente. En reiteradas ocasiones hizo constar su preferencia por las fábricas valencianas o, en su defecto, por la Real Fábrica de Sedas de Talavera de la Reina: “*en Valencia han adelantado bastante los gremios, y voy a ver si se hace la tela en una misma tina y si se logra que salga el color igual*”³⁶.

El declive de la industria textil toledana frente a la pujanza de Valencia había sido señalado por Eugenio Larruga algunos años antes³⁷. Las reticencias mostradas por Pérez Sedano ofrecen un nuevo enfoque sobre el decaimiento de su capacidad industrial, pues el clero no solo fue el principal cliente de esas fábricas, sino también el protagonista de su fomento en

las décadas anteriores. El propio Pérez Sedano había sido secretario de cámara del arzobispo Francisco Antonio Lorenzana, promotor en 1786 de la fábrica de la Real Casa de la Caridad, que en aquellos mismos años intentaba reflotar el cardenal Borbón: para el año 1807, contaba con 40 telares de ancho y 6 de listonería³⁸. La excesiva orientación hacia la producción de textiles de uso litúrgico hizo que, pese al éxito obtenido por fábricas como la de Miguel Gregorio Molero, la capacidad productiva fuera decayendo en la medida en la que lo hacían las rentas eclesiásticas, de forma sensible ya en los últimos años del siglo XVIII. Los efectos sumados de la guerra de la Independencia, la pérdida del mercado americano y los procesos desamortizadores hicieron que esos talleres fueran quedando progresivamente estrangulados durante el siglo XIX³⁹.

La misma disyuntiva ocurrió con el glase fabricado en Talavera de la Reina, que no era carmesí⁴⁰, sino dorado (Figura 2), como indica Parro: “son las delanteras del pabellón unas tiras o fajas de paño de oro de más de vara de anchas, con un fleco de igual materia de 3 cuartas de largo; y como estas fajas vienen formando la orla o ribete de todo el pabellón, no se interrumpen en las moñas, almohadones o lazos [...], sino que sigue hasta abajo formando ligeras y bonitas ondulaciones”⁴¹. Pomareda recomendaba que el glase necesario se comprase ya hecho, a partir de las muestras que pudieran suministrar las reales fábricas de seda de Talavera y de Valencia. De acuerdo con Haan, se escogió una de las muestras recibidas desde Valencia “*por hacer más efecto, particularmente*

34 M.^a J. MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*. Toledo, 1980, p. 86.

35 S. R. PARRO, ob. cit., p. 714.

36 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Francisco Pérez Sedano a Agustín Alejandro Galán, 29 de octubre de 1805.

37 E. LARRUGA, *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España [...] Tomo VIII. Que trata de varias manufacturas de seda de Toledo y su provincia*. Madrid, 1790, pp. 48-51.

38 Á. SANTOS VAQUERO, “La industria textil sedera de Toledo en los siglos XIX y XX”. *Toletum* nº 52 (2005), p. 132.

39 J. AINAUD DE LASARTE, “Modelos de capas pluviales toledanas en el Museo de Barcelona”. *Toletum* nº 69-70-71 (1959), p. 68.

40 A. de MINGO LORENTE, ob. cit., pp. 25 y 37.

41 S. R. PARRO, ob. cit., p. 714-715.



Figura 2. ANTONIO POMAREDA. Pabellón del monumento (1806-1807). Catedral de Toledo.

con la luz artificial, que es con la que se ha de ver”⁴². La falta de existencias y su preferencia por un glasé de mayor flexibilidad, “para que pueda plegar con más gracia”, obligaban a tejerlo de nuevo. En consecuencia, el arquitecto decidió encargar una versión aligerada de la muestra valenciana, pero que debería fabricarse en Talavera, “lo primero porque aquí hay factoría con quien tratar, lo segundo por la inmediatez y lo tercero porque en dicha fábrica se trabaja bien” (doc. 4). La muestra fue enviada a Talavera el 21 de febrero de 1806, junto con una nota en la que el representante de la fábrica en Madrid indicaba las condiciones técnicas del encargo y advertía que “el sugeto que las necesita –Haan– desea saber, antes de determinar, el coste que tendrá cada vara y en qué tiempo se podrán dar concluidas las referidas 142 varas”. El glasé fue recibido por Haan a comienzos del mes

de julio. El precio acordado finalmente por el arquitecto, 133 reales por cada vara, superaba notablemente los 120 o 122 presupuestados inicialmente por la fábrica talaverana⁴³.

La intervención de Haan resultó decisiva tanto en la elección de buena parte de los escultores, adornistas o proveedores que participaron en la ejecución del monumento como en la administración y pago de su trabajo. De forma desacostumbrada, el arzobispo le había entregado el control de la obra, que habría de realizarse en Madrid “para que en la práctica resulte todo conforme a las ideas que se ha propuesto y manifestado en el dibujo”⁴⁴. De esta determinación quedaron inicialmente exentos los ángeles mancebos sobre la cornisa del tabernáculo encomendados a Mariano Salvatierra y el pabellón. No

42 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano, 4 de febrero de 1806.

43 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano, 4 de julio de 1806.

44 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Rafael Antón a Francisco Pérez Sedano, 28 de noviembre de 1805.

obstante, el arquitecto solicitó poco después que este último se confeccionara igualmente en Madrid bajo la dirección de Pomareda, *“lo uno para que salga mejor, lo otro para que no cueste tanto”* (doc. 3).

Haan acordó igualmente la realización de una prueba para el fleco con el tirador de oro José Izquierdo, establecido como uno de los más destacados fabricantes madrileños del ramo⁴⁵. Había desestimado como irritante, sin embargo, la propuesta enviada por los igualmente prestigiosos García Suelto, Uriarte y Compañía, quienes se ofrecían a ejecutar toda la obra de pasamanería con un cuatro por ciento de rebaja sobre el mejor precio, pues, decía, *“es truco el comprometerse a hacer una baja quando no se sabe el precio sobre que recae”*⁴⁶. El día 5 de agosto de 1806, el arquitecto remitió a Pérez Sedano las dos muestras elaboradas por Izquierdo, que el arquitecto había presentado a Juan Fernández Zamora y a Martín López, cordonero de la Casa Real. El primero se obligaba a realizar la muestra escogida por Haan por 43 reales la onza y el segundo, por 40⁴⁷. Al considerar esos precios excesivos, el canónigo obrero entregó dos cartas al cordonero de la Catedral, Eugenio Morales: la primera iba dirigida al maestro mayor, con quien trataría en delante de la ejecución del fleco; la segunda, para Izquierdo, quien debería entregar a Morales *“los oros que le pareciesen más a propósito para dicho fleco”*. Haan se apresuró a contestar a Pérez Sedano que *“tengo mucho gusto en que vuestra merced piense de que el fleco de oro se haga en esa [ciudad], pues real y verdaderamente era una comisión que me repugnava, ya por los muchos fraudes que caven en su ejecución, y ya*

por lo expuesto que me hallava a ser engañado, no teniendo inteligencia alguna en la materia”. Celoso de unas atribuciones que deseaba mantener, advertía no obstante que *“siempre será bueno que yo vea antes qué fleco es el que se va a hacer, para ver si corresponde al efecto de las ideas que me he propuesto”*⁴⁸.

Pérez Sedano dispuso el mismo procedimiento para la ejecución de las estrellas que ornarían las sargas del pabellón. Puso a disposición de Haan al bordador de la Catedral, Agapito Ruiz, quien realizó tres muestras diferentes entre las que el arquitecto escogió *“la que me ha parecido mejor y más apropiado, tanto por su dibujo como por su flexibilidad”*⁴⁹. Las muestras, sin embargo, tardaron en llegarle de vuelta a Pérez Sedano, pues se hallaba de nuevo retirado en La Puebla de Montalbán. Cuando las recibió, dio orden inmediata de detener los trabajos que el bordador ya tenía comenzados y llamó a consultas al arquitecto. El conflicto había nacido de una interpretación errónea de la idea original de Haan, quien no deseaba que las estrellas fueran bordadas sino sobrepuestas en el mismo glasé de oro de los frentes del pabellón, por su mayor flexibilidad y menor coste. Frente a los argumentos esgrimidos por el arquitecto, Pérez Sedano manifestaba que *“este pensamiento es mui extraño en Haan e indigno de una obra como la del monumento; no habría estrellas más que para un año, no convenría en esta parte con lo demás y parecería cosa de aldea”*. Por estos motivos, tras considerar el presupuesto de 300 reales por cada estrella presentado por Agapito Ruiz, que comprendía lentejuelas, filete, canutillo e hilo de pasar de oro, piedras, sarga, seda de coser y jornales, adoptó una solución intermedia y le encomendó *“una nueva muestra de estrellas de mitad de coste que las otras, sin faltar a la magnificencia que*

45 Á. LÓPEZ CASTÁN, *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX: oficios de la madera, textil y piel* (Tesis doctoral). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 660-661.

46 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Ignacio Haan a Agustín Galán, 17 de junio de 1806.

47 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano, 5 de agosto de 1806.

48 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano, 26 de agosto de 1806.

49 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano, 17 de octubre de 1806.



Figura 3. ANTONIO POMAREDA. Pabellón del monumento (1806-1807). Catedral de Toledo.

corresponda a todo lo demás del pabellón”⁵⁰. Aprobado el nuevo diseño, Ruiz ajustó el precio de cada una de las 280 estrellas que se le pidieron en 160 reales. Las tirantes con José Izquierdo por el precio de los materiales que le suministraba retrasaron tanto su labor que hubo de asumir a su costa el desplazamiento a Toledo de algunos operarios de la fábrica del tirador de oro para completarla.

El 5 de diciembre de 1806 Haan recibió dos cajones con las primeras once piezas de sarga tejidas por Molero y Hernández, de las que Pomareda se hizo cargo de inmediato para comenzar la confección del pabellón comenzó⁵¹. La forma final de las cortinas de sarga con las estrellas sobrepuestas y de las fajas de glasé que Pérez Sedano había descrito tempranamente como “sobrepuesto en las

puntas [...] sobre la sarga, al modo y lo mismo que unos embozos de capa van sobre el paño”⁵², resultan sustancialmente iguales al diseño de Haan. El tamaño y peso de las siete piezas en las que se divide, unidas mediante presillas metálicas, obligó a la construcción de un sistema de “cerchones [...] encamondados y enconstillados de nogal a lazo perdido bien fortificados” que lo recibiera a la altura de los abullonados, realizado por el maestro carpintero Eugenio Antonio Alemán⁵³. Los faldones del imperial son en cambio cinco, en lugar del número par previsto inicialmente, y tienen mayor caída, cerrando el frente de manera más lograda que en el dibujo presentado ante la Academia. En esos faldones presentan una decoración en bandas onduladas de glasé dorado, recuperando la idea inicial de Haan para las estrellas (Figura 3). Pese a estar ricamente cubierto por telas, el

50 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Francisco Pérez Sedano a Agustín Galán, 5 de noviembre de 1806.

51 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano, 16 de diciembre de 1806.

52 ACT. Obra y Fábrica. Monumento. Carta de Francisco Pérez Sedano a Agustín Galán, 22 de octubre de 1805.

53 ACT. Obra y Fábrica, legajo 36, 171, sin foliar.

exterior del anillo del imperial fabricado por Juan Paur fue dorado y bruñido, mientras que *“por dentro se dio a las maderas de color papiro”*⁵⁴, todo ello a cargo del dorador de mate madrileño Antonio García⁵⁵.

Tras la inauguración del nuevo monumento en la Semana Santa de 1807, Pérez Sedano hizo llegar una consulta al secretario de cámara del cardenal Borbón. El canónigo obrero deseaba conocer si el arzobispo había considerado *“dar algunas remuneraciones a los que han trabajado, en señal de su desempeño”*⁵⁶, como era acostumbrado cuando la obra se había hecho a satisfacción. El 16 de abril, una vez obtenida respuesta favorable, Pérez Sedano elevaba el listado de los artífices *“que han trabajado en el nuevo monumento, así en su construcción como en su colocación”*. La suma total propuesta es relativamente cuantiosa, 28.830 reales, aunque resulta muy desigual en su distribución: el mayor beneficiario fue Ignacio Haan, que recibió 9.000 reales, mientras que los diez peones solo recibieron 100 reales cada uno. La prelación en el documento es testimonio explícito, y cuantificado, tanto de la categoría dispensada a cada artífice como de la estima por la labor realizada. Tras Haan aparecen los escultores académicos Joaquín Aralí, José Antonio Folch y Mariano Salvatierra; los adornistas Narciso Aldebo y José Ripoll, responsables del tabernáculo; y Antonio Pomareda, cuya gratificación, 1.500 reales, fue la misma que efectivamente recibieron los escultores⁵⁷.

54 ACT, Obra y Fábrica, legajo 36, 170, sin foliar.

55 A. de MINGO LORENTE, ob. cit., p. 25

56 Archivo Diocesano de Toledo (ADT). Reparación de templos, legajo To 40, 27. La carta autógrafa de Pérez Sedano aparece erróneamente fechada por su autor el día 4 de marzo de 1807. Con toda seguridad la escribió el día 4 de abril, pues la Semana Santa de aquel año se celebró en los últimos días del mes de marzo. Las notas marginales del secretario de cámara así lo confirman, pues llevan fecha del día 6 del segundo mes.

57 ACT, Obra y Fábrica, legajo 36, 165 y 166, sin foliar.

Conclusiones

El pabellón del monumento de Semana Santa se sitúa en un momento de transición en la producción de ornamentos litúrgicos textiles en Toledo, que atraviesan una crisis todavía insuficientemente conocida. Pese a la calidad de las piezas salidas de los telares de Miguel Gregorio Molero o Alfonso Bernestolfo Alemán, estrechamente vinculados a la propia Catedral, en los albores del siglo XIX el clero toledano cuestiona la capacidad de los artífices locales para afrontar un encargo de tales dimensiones. La documentación inédita estudiada permite sostener que, para entonces, se ha asentado una preferencia por las fábricas valencianas y por los círculos artísticos cortesanos.

Apéndice documental

Documento 1

Madrid, 1805, diciembre, 10

Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano ACT. Obra y Fábrica. Monumento [en proceso de catalogación]

Muy señor mio y de mi mayor aprecio: Por las favorecidas de vuestra merced de 5 y 8 del que rige, quedo enterado de la orden que Su Eminencia se ha servido a vuestra merced pasarle, en la que lo más principal, según vuestra merced me dice, es que toda la obra del monumento deva verificarse bajo mi dirección, en consecuencia de lo qual se sirva vuestra merced prevenirme remita al aparejador las plantillas, medidas y monteas para la obra que ha de hacerse en esa, diciéndome además, y en contestación a lo que digo a vuestra merced con fecha de 6 del presente, sobre que se sirviese determinar quién había de executar en ésta el tabernáculo, y si se había de hacer a jornal o por ajuste, que esto lo devo yo determinar y hacer, para que quanto antes se dé principio a la obra.

Señor Abad, conozco la diferencia de las facultades de vuestra merced y las mías.

Vuestra merced es el Obrero mayor de esa Sta. Iglesia, y por consiguiente mi jefe inmediato. Su Eminencia, en mi entender, se ha servido darme la dirección facultativa del monumento; pero no la governativa y económica, que esto pertenece a vuestra merced. Yo deveré, en caso de que se haga por ajuste, poner las condiciones de la execución de la obra, decir su valor sobre poco más o menos, proponer, si se me pide, quién es el sugeto o sugetos que puedan hacerla bien y con prontitud, y dirigirla facultativamente, dejando como corresponde la parte governativa y económica intacta, para que vuestra merced se sirva aprovar, reprovar y resolver lo que juzgue combeniente, autorizando con sus órdenes los tratos y contratos que se hagan sobre el particular, y en esta atención espero la determinación de vuestra merced y sus órdenes para ponerlas en práctica.

Por haber estado algo indispuerto y ausente como vuestra merced save, no he podido remitir las plantas y perfiles de la gradería que se ha de hacer en esa, pero los dirijiré para que pasadas las próximas festividades de Pasquas se pueda dar principio con toda fuerza. Igualmente remitiré la razón de la tela que se necesita para el pavellón, y me parece de que siendo así que la colgadura antigua se ha de colocar en el resto de la nave, sería mejor de que fuese el pavellón del mismo color para que no hubiese disonancia, además de que he reflexionado que el color de lila es muy expuesto a ajarse y deslucirse.

[...]

Sírvase vuestra merced mandarme quanto guste, en tanto que deseoso de complacerle queda de vuestra merced su mas atento y seguro servidor, Q.S.M.B.

Ignacio Haan

Documento 2

Madrid, 1806, enero, 14

Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano

ACT. Obra y Fábrica. Monumento [en proceso de catalogación]

Muy Sor. mio: He entregado a don Narciso Aldevó la letra de los diez mil reales que se ha servido vuestra merces remitirme con fecha de 12 del que rige.

Dirijo a vuestra merced la adjunta razón, perteneciente al pavellón, y dada por el tapicero del Rey don Antonio Pomareda, sugeto de mérito y honrradez, y a quien se le podrá encargar su execución, siempre que sea de la aprovación de vuestra merced.

Los diez y siete anchos de tela que pone primeramente deverán ser 17 piezas de quatro pies de ancho y 100 de largo. Los catorce anchos, o piezas que pone después para reversos y colas, deverán ser del mismo ancho, pero de la longitud siguiente: 2 piezas de 93 pies de largo cada una, 2 de 86 pies, 2 de 78, 2 de 70, 2 de 60, 2 de 50 y 2 de 40 pies, a no ser que en una sola pieza puedan hacer la longitud de las dos. Para el imperial o falta ha de ser una pieza de 108 pies de largo y del ancho dicho.

Del velillo de oro fino, será menester que tengan muestras de Valencia y Talavera para escoger, pues éste quiere se hallara hecho, y quando no haya lo suficiente se podrá encargar. Tengo noticia de que en la fábrica de los Gremios de Valencia había un belillo escarchado muy bonito.

La espiguilla de hilo de oro habrá de encargarse su execución, como también el fleco de oro rapacejo. Este fleco deve hacerse con arte y dibujo, a fin de que sea grandioso, haga ligero y no lleve mucho oro, y sí solo lo preciso para el buen efecto.

En quanto a lo que vuestra merced me dice sobre el ajuste de estos escultores, tantearé con maña, y contestaré a vuestra merced; pero yo creeré que sabiendo manejar la cosa no lo llevarán a mal.

Sírvase vuestra merecd determinar sobre todo lo que guste y, en tanto, queda de vuestra merced [...].

Ignacio Haan

Documento 3

Alcalá de Henares, 1806, enero, 23

Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano
ACT. Obra y Fábrica. Monumento [en proceso de catalogación]

Muy señor mio: Con motivo de haber dado a luz mi hija una hermosa niña, que ofrezco a la disposición de vuestra merced, me ha sido preciso el venir a esta ciudad, en donde he recibido la favorecida de vuestra merced de 19 del que rige, e igualmente las medidas del ara y puerta del arca.

Desde luego, se pueden mandar teger las varas de sarga que dice en su razón don Antonio Pomareda, del ancho de quatro tercias, y de las longitudes que especifiqué a vuestra merced en mi anterior, teniendo presente el que todo sea de un mismo color carmesí, y lo más imitado que pueda ser al de la colgadura del monumento antiguo.

Del velillo, o gasé de oro, tengo mandado recoger muestras, y el correo que viene se las remitiré a vuestra merced, diciéndole mi parecer sobre ellas, a fin de escoger alguna o encargar su ejecución en Talavera o Valencia.

Soy de parecer de que forzosamente se tendrá que hacer el pavellón en esta de Madrid, lo uno para que salga mejor, lo otro para que no cueste tanto.

Soy del mismo sentir que vuestra merced en quanto a que se haga en Madrid el fleco, espiguilla, vorlas y cordones, mayormente executándose aquí el pavellón.

Espero que vuestra merced me mande quanto guste [...].

Ignacio Haan

P.D. No sería malo el mandar teger alguna pieza más de sarga, por si acaso hubiese alguna avería en la ejecución o postura del pavellón.

Documento 4

Alcalá de Henares, 1806, febrero, 21

Carta de Ignacio Haan a Francisco Pérez Sedano

ACT. Obra y Fábrica [en proceso de catalogación]

Muy señor mio: Acaba de llegar el tapicero don Antonio Pomareda del Real Sitio del Pardo, y por lo tal no hemos podido tratar hasta ahora sobre el glasé elegido para el pavellón del nuevo monumento. Del expresado glasé no hay más que la muestra, y es necesario mandarlo teger; pero siendo así de que para el uso que ha de tener se necesita más flexible, para que pueda plegar con más gracia, haga buen efecto y cueste menos, me ha parecido combeniente el embiar la muestra a Talavera, a fin de que digan cuánto será el coste de cada vara bajo dicha circunstancia. He preferido el cambiar a pedir dicha razón a la fábrica de Talavera y no a la de Valencia, de donde es la muestra, lo primero porque aquí hay factoría con quien tratar, lo segundo por la inmediación y lo tercero porque en dicha fábrica se trabaja bien. Creré [sic] será de la aprobación de vuestra merced este mi modo de pensar y espero que el correo que viene podrá embiar a vuestra merced la razón de todo, a fin de que instruido se sirva determinar lo que sea de su agrado.

Siendo como es el fleco de oro una de las cosas de más atención por su materia, y deviendo ser éste usado con la mayor economía, siendo más o menos cargado según la parte que haya de ocupar, de suerte que, sin faltar a lo grandioso y magnífico, no tenga nada de superfluo, me parece combeniente el hacer un título de él, y con éste informarse de su coste, para que enterado vuestra merced a fondo pueda determinar, pues en realidad me parece el tal fleco digno de la mayor consideración. El dibujo se hará al instante, e igualmente se tomarán las noticias necesarias para comunicarlas a vuestra merced.

Los escultores don Joaquín Aralí y don Josef Folch han quedado en remitirme el papel que vuestra merced me decía en la suya, el qual remitiré a vuestra merced el próximo correo.

Sírvase vuestra merced mandarme quanto guste [...].

Ignacio Haan

The Joy of Small Things: Introspective and Oneiric Sensibility of Marta Ehrlich's Modern Embroideries

La alegría de las pequeñas cosas: sensibilidad introspectiva y onírica de los bordados modernos de Marta Ehrlich

ALICIA MIHALIC

Independent researcher

ABSTRACT

During the post-war decades, the Croatian painter Marta Ehrlich (1910-1980) entered into a dialogue with embroidery, revisiting her poetic subject matter with an enhanced consideration for the material qualities of the medium. By translating the principles of painting into a practice imbued with domestic and feminine connotations, Ehrlich elevated her embroidered imagery into a legitimate vehicle for engagement with the theoretical discourse of modernism, interlacing her work with familial and amicable relationships through collaborative production.

KEYWORDS

Embroidery; Marta Ehrlich; modernism; painting; textiles.

Within the developments of modern art, the inclination of artists to transgress the boundaries between fine and applied arts encouraged a more thorough reconsideration of values ascribed to the textile medium. Transitioning from a traditionally perceived utilitarian position to a valid form of artistic expression, modern textiles accompanied the turn-of-the-century concept of Gesamtkunstwerk that highlighted the importance of unity among the arts and enabled artists to carry out their exploration of both pictorial and abstract forms within a decidedly different, material medium¹. As an established painter, Marta Ehrlich (1910-1980) developed a rich and heterogeneous oeuvre, allowing her artistic vision to unrestrictedly permeate a range of interconnected segments. Unified by a refined expressiveness and an inherent aptitude to expand her métier into a versatile artistic activity, Ehrlich's lyrical playfulness and sensibility of form spanned across the fields of ceramics, textiles, scenography, graphic design, illustration, and photography. In particular, the artist's curiosity to explore the visual and material dimensions of embroidery, along with the confidence to engage with a non-canonical and historically marginalised form of art, occupied an unparalleled position within Croatian post-war modernism. However, regardless of her remarkable potential as a painter and her participation in numerous individual and collective exhibitions across the country and abroad, the significance and scope of Ehrlich's artistic expression have remained understudied, leaving her

1 V. GARDNER TROY, *The Modernist Textile: Europe and America, 1890-1940*. Aldershot, 2006, p. 13.

distinctive approach to the textile medium without more detailed scholarly attention². In this sense, the two series of embroideries produced during the 1950s and 1960s in collaboration with the painter's mother, Ema Ehrlich-Bazala (1884-1957), and her close friend, Valerija Singer (1903-2003), represent a compelling example of a textile-based iconography that requires a more thorough reading both as a testament to the artistic philosophy of a highly inventive and diverse artist as well as a distinctive body of work with the ability to further the understanding of embroidery within the broader discourse of modernism.

Despite being pursued as a novel form, in terms of its vocabulary, Ehrlich's textile work articulated inextricable ties to her individuality and unique sensibility as a painter. Having obtained her formal education at the Academy of Fine Arts in Zagreb between 1929 and 1934, Ehrlich studied on two occasions in Paris³, where she reinforced her painting with a delicate Intimist note and a Surrealist vocabulary that opened up the door for the exploration of worlds consisting of simple, everyday themes as well as of imaginary correlations. Initially influenced by the orientation of her professor Vladimir Becić (1886-1954), Ehrlich's early works, although already softer and more improvised,

situated the painter within the context of Intimism - a "poetic category"⁴ that during the 1930s evolved within Croatian painting and accompanied its *retour à l'ordre* under the French influence⁵. Permeated with a sense of melancholy and nostalgia even when portraying the joyful intimacy of the present, intimist works retreated to small vistas, familiar objects and figures, expressing sincere and discreet relationships, and simplicity of everyday encounters. Nevertheless, as observed by art historian Grgo Gamulin, one should not be misguided for "these are not small worlds" and "only from them and out of them can endless circles begin to unfold"⁶. Gamulin's words ring especially true in relation to the creative activity of Marta Ehrlich, in terms of which she approached her propensity towards the delicacy and liveliness of subject matter through a distinctive layer of oneiric determination. In this regard, Ehrlich's first study visit to Paris in 1935 impacted her work on two levels that would remain interwoven throughout the scope of her future activities. Along with further familiarisation with the post-impressionism of Paul Cézanne and Henri Matisse, followed by atmospheric and contemplative depictions of interwar interiors, portraits, still lifes, and intimist views of the city, Ehrlich's stay in Paris facilitated an encounter with Surrealism that highlighted her receptiveness towards a fascination with dreams, the unconventional, and the otherworldly. Reflected in the creation of the *Red Fish* (1935) gouache, one of the earliest examples of Surrealism in Croatian painting, this introduction allowed the artist to embark on the investigation of

2 The breadth of Marta Ehrlich's work was thoroughly analysed for the first time by art historian and curator Smiljka Domac-Ceraj as part of her research conducted for the purpose of preparing a retrospective exhibition presented at the Modern Gallery in Zagreb (now National Museum of Modern Art) from 20 December 2012 to 17 February 2013. See S. DOMAC-CERAJ, *Retrospektivna izložba Marta Ehrlich, 1931-1978* [Retrospective Exhibition Marta Ehrlich, 1931-1978]. Zagreb, 2012.

3 As the youngest of three children, Marta Ehrlich was born on 27 April 1910 into the prominent upper-middle class family of the Jewish construction entrepreneur Ernest Ehrlich (1877-1941). She completed her secondary education in Zagreb and attended boarding schools in Villars and Grenoble, acquiring the knowledge of French, German, and English.

4 G. GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća* [Croatian Painting of the 20th Century]. Zagreb, 1988, vol. 2, pp. 5-6.

5 S. DOMAC-CERAJ, *Intimizam u Hrvatskom slikarstvu / Intimism in Croatian Painting*. Zagreb, 2009, pp. 31-33.

6 Ibidem, p. 5.

parallel small worlds, a path that led to the development of a painterly vision in which her lyrical expression obtained a fantastic and otherworldly dimension.

Such explorations became more evident during artist's second stay in Paris in 1938 that was accompanied by the introduction of the guignol theme which, acting "as a subtle metaphor of existence"⁷, allowed her to unlock a repertoire of peculiar sceneries and enigmatic figures, conflating the conscious and the unconscious, the pastoral and the playful, the familiar and the unreal. Ehrlich's first engagement with applied arts occurred during the following year when she and her husband, the painter Kamilo Tompa (1903-1989)⁸, joined the Zagreb School of Crafts in the interior design of the Yugoslav pavilion for the 1939 New York World's Fair. Along with the involvement of other notable artists in the project, in her contribution to the development of showcases displaying the geographical, rural, and urban resources of the country, Ehrlich was accompanied by her close friend and colleague, the painter Nevenka Đorđević (1899-1975)⁹ with whom

she had exhibited for the first time at the Ulrich Salon in Zagreb in November 1936¹⁰. Alongside a re-established propensity towards the "geography of intimacy"¹¹ through which she resurrected the guignol theme during the post-war years, Ehrlich continued to expand her vision beyond the sphere of painting by engaging with ceramics in the late 1940s and, subsequently, by turning her attention to textiles. Although the perennial art and craft dichotomy historically relegated both pursuits to the category of "low" or "minor" arts, as objects of utility primarily associated with women's labour, the domestic realm, and amateur production, textiles often encountered marginalisation in relation to other applied arts media such as glass, woodwork, metalwork, and ceramics, with additional hierarchies observed among the various techniques and processes belonging to the textile medium itself. The sumptuous nature of embroidered silks¹², for example, continued to reflect the elevated status of mediaeval embroidery that was produced in guilds, workshops, and monasteries as the result of specialised work of both male and female professionals and as such regarded on par with painting and sculpture - a notion that preceded the later dominant view of embroidery as a gender specific practice and an important contributor to the construction of the feminine¹³.

7 M. ŠOLMAN, "Osjećaji i snovi Marte Ehrlich" [Feelings and Dreams of Marta Ehrlich], in M. ŠOLMAN and Đ. PETRAVIĆ, *Marta Ehrlich: Donacija* [Marta Ehrlich: Donation]. Zagreb, 1990, p. 3.

8 Kamilo Tompa graduated from the Academy of Fine Arts in Zagreb in 1926. During the second half of the 1920s, Tompa pursued his studies in Paris. His works of the 1930s aligned with the more socially engaged programme of the "Zemlja" ("Earth") group. In addition to painting, Tompa's artistic achievements across the field of visual arts included animated film, scenography, costume, and graphic design. He was particularly renowned for his activities in theatre as well as for his pedagogical work at higher education institutions, as professor at the Academy of Fine Arts, full professor at the Faculty of Architecture, and Head of Department for Scenography at the Academy of Dramatic Art. See M. BARIČEVIĆ, *Kamilo Tompa*. Zagreb, 1990, pp. 5-18 and M. PETRANOVIĆ, *Kamilo Tompa i kazalište*, [Kamilo Tompa and Theatre]. Zagreb, 2017, pp. 19-22.

9 M.K., "Jugoslavija će biti odlično zastupana na internacionalnoj izložbi u New Yorku. Vanredan uspjeh

zagrebačke obrtne škole" [Yugoslavia Will Be Well Represented at the International Exhibition in New York. Extraordinary Success of the Zagreb School of Crafts]. *Novosti* n° 52, Zagreb, 21 February 1939, p. 6, Personal documentation of Marta Ehrlich, Archives of Fine Arts, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Croatia, K1-f1.

10 "Izložba dviju umjetnica", [Exhibition of Two Artists]. *Svijet*, Zagreb, 1936, p. 407, Personal documentation of Marta Ehrlich, Archives of Fine Arts, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Croatia, K1-f1.

11 M. ŠOLMAN, op. cit., p. 4.

12 G. TROY, op. cit., p. 20.

13 R. PARKER, *The Subversive Stitch: Embroidery*

While it is known that Ehrlich's beginnings in ceramics were encouraged by Đorđević, with both artists having attended professor Branka Dužanec's (1908-1989) classes at the School of Crafts¹⁴, her motivation for the adoption of the embroidered medium remained obscured by time. In this sense, for the purpose of illuminating some of the more intricate aspects of Ehrlich's artistic legacy, the introduction of an oral history lens appeared particularly valuable¹⁵ as retrospective interviews managed to provide more profound insights into the original incentives for Ehrlich's textile artworks and revealed information regarding the ways in which her embroideries fostered nuanced interpersonal relationships and embodied individual contributions surrounding their creation. In contrast to her interest in ceramics that was shared with a broader group of painters, Ehrlich's engagement with embroidery represented an isolated practice within the Croatian artistic environment, in which Tompa would join her with a limited number of his own designs. According to the first-hand testimony of Ehrlich's nephew, Nikola Gavella¹⁶, the origins of her involvement with textiles could be traced back to the activities of her mother, Ema Ehrlich-Bazala, who, following the death of her husband in 1941, re-directed her focus

towards the practice of embroidery¹⁷. In line with the observations of Johanna Amos and Lisa Binkley, social conditions surrounding the practice of needlework have historically been known to demonstrate a capacity to enable various forms of self-positioning in order to "fashion the self as an artist, educator, individual, activist, or work of art", but also to "forge new social ties, whether familial, professional, or political; or to recall identities lost or left dormant through processes of dramatical personal change or displacement"¹⁸. Born in 1884, Ehrlich-Bazala graduated from the Women's Teacher Training School at the Congregation of the Sisters of Charity of Saint Vincent de Paul in Zagreb, an institution renowned for its contribution to the education of female teachers¹⁹ as well as for its advanced training in needlework that encompassed various types of embroidery, lacemaking, appliqué, needle painting, and other techniques²⁰. In addition, Ehrlich-Bazala attended a course in applied arts at the School of Crafts in 1904, which she interrupted by taking up a short teaching position prior to her marriage in 1906²¹. Amidst the challenges of the post-war retail

and the Making of the Feminine. London, 2020, pp. 6-17.

14 M. BARIČEVIĆ, *Povijest moderne keramike u Hrvatskoj* [The History of Modern Ceramics in Croatia]. Zagreb, 1986, p. 76.

15 T. LUMMIS, *Listening to History*. London, 1987, pp. 11-13.

16 Nikola Gavella donated Ehrlich's painterly work consisting of watercolours, oils, gouaches, drawings, and sketches to the Modern Gallery in Zagreb (now National Museum of Modern Art), her ceramics and embroidered textiles to the Museum of Arts and Crafts in Zagreb, and her personal documentation to the Archives of Fine Arts of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb.

17 Interview with Nikola Gavella, nephew of Marta Ehrlich and Professor Emeritus, Faculty of Law, University of Zagreb, November 2024.

18 J. AMOS and L. BINKLEY, "Introduction: Stitching the Self", in J. AMOS and L. BINKLEY (eds.), *Stitching the Self: Identity and the Needle Arts*. London, 2020, p. 3.

19 D. ŽUPAN, *Mentalni korzet: spolna politika obrazovanja u Banskoj Hrvatskoj (1868-1918)* [A Mental Corset: The Sex Politics of Women's Education in Croatia (1868-1918)]. Osijek and Slavonski Brod, 2013, p. 158.

20 V. RAPO, *Ženski ručni rad u školama kontinentalne Hrvatske* [Women's Handwork in Schools of Continental Croatia]. Zagreb, 2003, p. 48.

21 Membership Form of Ema Ehrlich-Bazala, "Andrija Buvina" Association of Applied Artists, Registration Number 119, 1951, Archives of the Croatian Association of Fine Artists of Applied Arts (ULUPUH), Zagreb, Croatia.

environment, Ehrlich-Bazala managed to source high-quality silk threads from abroad and, driven by her passion for embroidery, engaged in a collaboration with her daughter Marta as the executor of her artistic vision²². While Ehrlich's direct involvement with the materiality of sculptural ceramics, for which she established a workshop in the basement of her building²³, aligns with the categorisation of studio craft practice outlined by Janet Koplos and Bruce Metcalf as "handwork with aesthetic intent, largely or wholly created by individuals (usually art school or university trained) to their own designs"²⁴, the key principle of the unification of the designer and maker remained absent from her experimentation with the visual and material possibilities of embroidery, a segment of her oeuvre conceptualised as an activity closely linked to expressions of familial bonds and intimate social relations.

Throughout the broader modernist project, similar attitudes towards the creative potential of embroidery could be observed in the work of painters whose textile-oriented practices maintained the distinction between the designer and fabricator. The Art Nouveau style and notion of Gesamtkunstwerk allowed for additional attention to embroidery as a medium that was, given its closeness to painting, "more easily appropriated by those who wanted to work with crafts but maintain a link with 'high' arts"²⁵. Firmly relegated to the gendered domain, embroidery was considered the exclusive work of women and, like other forms of handicraft, passed within the household from one generation to another or taught as

part of school curricula, depending on the socio-economic context. Consequently, a lack of technical ability among some of the first male painters who recognised embroidery as a legitimate medium for the articulation of their artistic principles necessitated a reliance on experienced female practitioners in order to bring their ideas to life in thread. Examples of such productive processes can be found in Henry van de Velde's wall hanging *The Angels' Watch* (1893) fabricated by his aunt Maria Elisabeth de Paepevan Halle as well as in the embroideries of Hermann Obrist who delegated their production to Berthe Ruchet, a family friend²⁶. Nevertheless, at the beginning of the twentieth century, avant-garde female painters who adopted the artistic concept of embroidery ventured into unmediated investigations of its haptic qualities, even when lacking the technical knowledge. Both Sonia Delaunay and Marguerite Zorach were drawn to embroidery because they believed it would provide them with greater possibilities for work with colour. However, while Delaunay is thought to have received practical training during her childhood²⁷, Zorach created her embroideries without formal skills, constructing her work through the simplicity of a few stitches²⁸. In an overview of gender relations and intersections between fine and applied arts through case studies of Wassily Kandinsky and Gabriele Münter and Hans Arp and Sophie Taeuber, Bibiana Obler asserted the importance of an individualised approach towards the analysis of artistic collaborations in embroidery, pointing out to their capacity to appear in

22 Interview with Nikola Gavella, nephew of Marta Ehrlich and Professor Emeritus at the University of Zagreb, Faculty of Law, November 2024.

23 M. BARIČEVIĆ, op. cit., p. 76.

24 J. KOPLOS and B. METCALF, *Makers: A History of American Studio Craft*. Chapel Hill, 2010, p. ix.

25 V. GARDNER TROY, op. cit., p. 21.

26 V. GARDNER TROY, ibidem, pp. 21-67.

27 C. FOWLER, *The Modern Embroidery Movement*. London, 2018, p. 22.

28 H. CLARK, "The Textile Art of Marguerite Zorach". *Woman's Art Journal* vol. 16, n° 1 (Spring-Summer 1995), p. 19 and M. Zorach, "A Painter Turns Craftsman". *Craft Horizons* vol. 4, n° 8 (February 1945), p. 2.

highly nuanced and complex variations²⁹. By investigating the pictorial and material potential of embroidery through two independent collaborative efforts with women from her immediate environment, Ehrlich managed to expand the intermediality of her vision as well as to extend her artistic process. Throughout this particular fraction of her output, the painter cultivated a shared experience in which embroidery (re) emerged as a visual and material archive³⁰ of deeply intertwined concepts related to artistic creation and identity, modernist ideas surrounding aesthetic conception of palette and motifs, and notions of social connections and affective relationships.

The interrelation between art and craft inherent to textile media reflects their ability to articulate pictorial and abstract forms as well as to perform the role of utilitarian objects. Under the influence of the Arts and Crafts movement that first elevated needlework and highlighted the importance of connections between art and everyday life³¹, modern investigations of embroidery often fulfilled both purposes, aiming at the creation of decorative objects that could be used in a variety of contexts. Coming from a middle-class family, the handwork of Ehrlich-Bazala did not arise exclusively out of practical necessity, as would have been the case for women of rural or working-class

environments³². In 1951, Ehrlich-Bazala obtained a membership in the “Andrija Buvina” Association of Applied Artists³³ which officially affirmed her status as an active practitioner in the field of applied arts. The handwritten biography accompanying her membership form, indicates her desire to “introduce elements of good and contemporary taste” into her handcrafted works and mentions the incentive given by her daughter Marta to apply her “technical experience to the realisation of handicrafts, which by their visual, figurative, thematic, and decorative elements could bear the qualities of a contemporary applied art”³⁴. As a site of collaborative work, the textile segment of Marta Ehrlich’s oeuvre encapsulated her discourse as a painter that, executed through the handcrafted practice of Ehrlich-Bazala and, later, Valerija Singer, serves as an example of a co-constitutive relationship between art and craft whose shifting boundaries are particularly reflected in “hybrid artefacts”, as referred to by Grace Lees-Maffei and Linda Sandino³⁵. Building on Ehrlich’s painted work, the representational imagery carried out in the embroidered medium reflected the modernist principles of her painting

29 B. K. OBLER, *Intimate Collaborations: Kandinsky & Mûnter, Arp & Taeuber*. New Haven, 2014, p. 3.

30 In terms of Henry Glassie’s observation by which “the workings of the mind and the touch of the hand live eternally in artifacts”, the materiality of Marta Ehrlich’s embroideries embodies different sets of meanings embedded by the artist and the executors, including those surrounding their cumulative interaction. See H. GLASSIE, *The Spirit of Folk Art: The Girard Collection at the Museum of International Folk Art*. New York, 1989, p. 41.

31 W. KAPLAN, *The Arts & Crafts Movement in Europe and America, 1880-1920: Design for the Modern World*. London, 2004, p. 11.

32 J. RADAUŠ RIBARIĆ, *Narodni vezovi Hrvatske / Kroatian Stickkunst / Croatian Folk Embroidery*. Zagreb, 1978, pp. xv-xvi.

33 The “Andrija Buvina” Association of Applied Artists (1950) is now registered as the Croatian Association of Fine Artists of Applied Arts - ULUPUH that develops and promotes applied arts and design in Croatia throughout a range of its sections. See B. HLEVNJAK, *ULUPUH 1950. - 2010.*, [ULUPUH 1950 - 2010]. Zagreb, 2010, pp. 33-50.

34 Membership Form of Ema Ehrlich-Bazala, “Andrija Buvina” Association of Applied Artists, Registration Number 119, 1951, Archives of the Croatian Association of Fine Artists of Applied Arts (ULUPUH), Zagreb, Croatia.

35 G. LEES-MAFFEI and L. SANDINO, “Dangerous Liaisons: Relationships between Design, Craft and Art”. *Journal of Design History* vol. 17, n° 3 (2004), pp. 207-219.

as well as the playfulness and delicacy with which she approached all her disciplines. Depictions of pierrots, cockerels, and flowers, built on her 1930s guignol cycle, whose whimsical nature uncovered a search for spontaneity and dreamlike determination. In line with her post-war works, the poetic scenery revealed in the embroideries conveyed the simplicity and delicacy of small things interwoven throughout the narratives of unworldliness, nostalgia, fantasy, and evasion. In this regard, Ehrlich created tactile spaces in which nature manifested itself as an environment that opened up the possibility for a range of idyllic interactions.

In Ehrlich's textile-based work, a particularly delicate effect is obtained by leaving a portion of the ground unstitched, allowing the embroidered details to support an atmosphere of ethereal tenderness in which figures occupy the surface through joyful interaction and liveliness of colour. The vibrancy and interchange of tones across the unique details of petals, leaves, feathers, and garments is strongly supported by the superb shading technique of Ehrlich-Bazala. A group of works stitched in white thread on white grounds further enhances the sense of lightness and enables a deeper exploration of ethereal subject matter, inviting the viewer to observe the monochromatic shapes more carefully, as if in an effort to obtain a grasp on their impalpable, fleeting presence. The collaborative realisation of such white-works achieved a particularly notable textured effect through a skilful combination of techniques, along with the inclusion of net embroidery. The prevailing themes dispersed throughout the softness of the textile ground revisit the world of nature displaying interrelations between flowers, butterflies, cockerels, mushrooms, and leaves, enhanced by Ehrlich's distinctive inclination towards the realm of dreams and imagination. Scenes illustrating harvesting and gardening composed of figures immersed

in idyllic rural activities convey a harmonious connection with nature and serenity of communal homesteading, celebrating the abundance of life in an environment devoid of everyday hardships and demands of contemporary, urban living. Set against dark fabrics that serve as windows into their dreamlike existence, whimsical portrayals of flowering birds, gracious mermaids, or rhythmically dancing harlequins dispersed among large leaves (Figure 1) emerge constructed through wondrously shaded vibrant tones accompanied by a texture-inducing variety of stitches. A number of works capitalises on the repetition of motifs, creating patterns of stylised birds, positioned through the exchange of colour and orientation across the surface as a continuous, horizontal narrative reminiscent of repetitive features inherent to printed textiles. However, due to a sparsity of true, identical iteration of elements, references towards repetition in Ehrlich's embroideries warrant further attention. As if constantly aiming to lure the viewer's eye into another look at her world, Ehrlich appears a master in constructing compositions rich with concealed details through which she obscures layers of playfulness and (re)introduces challenges to any observations of her depictions. A closer examination of Ehrlich's symmetrically conceived compositions, like the four marry-go-rounds surrounded by children and stylised trees, reveals her skill to present what appears to be well-balanced and repetitive merely as a cleverly disguised illusion. The characterisation of Ehrlich's painterly work as "seemingly incoherent but wonderful, seemingly naïve but profound, seemingly simple but complex"³⁶ noted by art historian Magda Weltrusky epitomises

36 M. WELTRUSKY, "U prostorijama društva arhitekata grada Zagreba. Marta Ehrlich i njene modre vizije: Plavi prozor" [In the Premises of the Zagreb Society of Architects: Marta Ehrlich and Her Blue Visions: The Blue Window]. *Svijet*, Zagreb, 11 March 1977, p. 21.



Figure 1. MARTA EHRLICH, *Spread* (ca. 1950). Museum of Arts and Crafts, Textile Collection, Zagreb.

her ongoing determination that did not omit her textile output to any extent. On a similar note, underpinned by technical abilities of Ehrlich-Bazala, the artist's display of chicken coops allowed her to both introduce and obscure a sense of chaos by interweaving an intense level of details through carefully arranged alterations of colours, patterns, and shapes, assigned in a way that enables the viewer to engage with the composition from multiple perspectives (Figure 2).

As asserted by Virginia Gardner Troy, within the discourse of modernism, "pictorial

textiles were frequently compared to paintings, rather than analysed on their own terms"³⁷, which brought complexity to their critical reception and made it difficult to align them with either fine or applied art. In the case of Taeuber and Arp, whose collaboration transgressed the division between the arts as well as between feminine and masculine identifiers, the two artists approached the textile medium from their respective backgrounds. Having specialised in applied arts,

37 V. GARDNER TROY, op. cit., p. 109.



Figure 2. MARTA EHRLICH, *Spread* (ca. 1950). Museum of Arts and Crafts, Textile Collection, Zagreb.

Taeuber's works in textiles entered into a conversation with fine arts while retaining their essential perspective of craft, while Arp's investigations of the embroidered medium represented a challenge to painting and were situated by art critics within the domain of high art as works of ornamental and decorative nature³⁸. According to Griselda Pollock and Roszika Parker, the determining notion

that places textile works within the realm of art or craft does not ultimately arise from the gender of their maker, but is rather defined by conditions surrounding their production (home or studio) as well as their reception (domestic use or public display)³⁹. Like the works of Arp, Ehrlich's embroideries shared the purpose of her paintings and were conceived for their aesthetic qualities. This has been further affirmed by the recollection of

38 B. OBLER, "Taeuber, Arp, and the Politics of the Cross-Stitch". *The Art Bulletin* vol. XCI, n° 2 (2009), pp. 210-113.

39 G. POLLOCK and R. PARKER, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London, 2013, p. 70.

Nikola Gavella, according to which the textile works were not known to have served a specific quotidian or functional purpose⁴⁰. Based on the information entered into Ehrlich-Bazala's membership form in 1951 mentioning "many years of continuous collaboration" with her daughter Marta⁴¹, considering the slow and laborious nature of embroidery, the origin of earliest works could be placed at the end of the 1940s, following Ehrlich's encounter with ceramics. As such, the embroideries were first introduced to the public in May 1952 at the Museum of Arts and Crafts in Zagreb. The exhibition included around 40 pieces and was reviewed in a newspaper article as an "interesting and rare exhibition" of embroidered textiles that represented the result of a "joyful collaboration" between the renowned painters Marta Ehrlich and Kamilo Tompa as "artists-designers"⁴² and Ema Ehrlich-Bazala as the "artist-executor"⁴³. The article drew attention to the extraordinary

precision of execution and intuitive connections with design, as well as to the technique of Ehrlich-Bazala that enriched the compositions with a "subtle and inexhaustible scale of colours" whose development was ascribed to the skills of the "embroiderer herself"⁴⁴. By balancing the segments of the creative input and acknowledging the important contribution of Ehrlich-Bazala, the text highlighted the constitutive details of Ehrlich's collaborative endeavour and countered the presumption of the often-anonymous position of the maker. The detailed account of authorship stated in the review was further affirmed by a letter addressed to Ehrlich-Bazala in 1953 in which the Museum expressed its gratitude for the donation of two works embroidered by Ema Ehrlich-Bazala and two sketches of embroideries designed by Marta Ehrlich⁴⁵, asserting the maker's "subtle understanding and rare dedication to, an already somewhat forgotten, activity of artistic craft"⁴⁶.

Ahead of the exhibition, Ehrlich created an extensive handwritten record of embroideries, including a total of over 70 works, along with seven designs attributed to Tompa. In addition to predominant use of light-coloured backgrounds, Ehrlich distinguished works entirely stitched in white from those situated on intense shades of linen and silk, such as blue, violet, and terracotta. While conceiving her works, the painter paid detailed attention to the materiality of

40 Interview with Nikola Gavella, nephew of Marta Ehrlich and Professor Emeritus, Faculty of Law, University of Zagreb, November 2024.

41 Membership Form of Ema Ehrlich-Bazala, "Andrija Buvina" Association of Applied Artists, Registration Number 119, 1951, Archives of the Croatian Association of Fine Artists of Applied Arts (ULUPUH), Zagreb, Croatia.

42 A closer review of several resumes with listings of Ehrlich's independent and group exhibitions offers a direct insight into the artist's own perception of her contribution to the collaborative endeavour. Despite being undated, the handwritten or, more rarely, typed out and annotated by hand, sheets of paper and notebook entries include some of Ehrlich's last exhibitions of the 1970s and, reflecting on the entirety of lifelong achievements, identify her engagement with the embroideries exhibited in 1952 as that of "designer", "author of designs", or "inventor". Personal documentation of Marta Ehrlich, Archives of Fine Arts, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Croatia, K1-f2.

43 "Zanimljiva izložba vezenog tekstila" [An Interesting Exhibition of Embroidered Textiles]. *Unknown Newspaper*, Zagreb, 26 May 1952, Personal documentation of Marta Ehrlich, Archives of Fine Arts, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Croatia, K1-f1.

44 Ibidem.

45 The donated preparatory sketches illuminate a sequence in Ehrlich's methodology by which she conceived her textile-oriented iconography on paper, while a preserved unfinished embroidery reveals residues of an intermediate stage in which the stitched expressions emerge from shapes previously outlined in detail onto the fabric.

46 Letter of appreciation from the Museum of Arts and Crafts in Zagreb, signed by Olga Klobučar and addressed to Ema Ehrlich-Bazala, Varšavska 2, Zagreb, on 9 April 1953, Personal documentation of Marta Ehrlich, Archives of Fine Arts, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Croatia, K1-f2.



Figure 3. MARTA EHRLICH, *Circus* (1960s). Zagreb Jewish Community, Zagreb.

ground fabrics assigned to individual embroideries, placing the complexity of her vision not only on linens and silks, but on an extensive variety of fabrics ranging from batiste and marquisette, gold and silver lace, to tulle, velvet, and organdie. Further classifications were established based on the dimensions of embroideries, differentiating “small” and “large” categories⁴⁷. Although the complete

record of works does not contain individual measurements, a comparison with a second list⁴⁸ that narrows down the selected works along with their dimensions⁴⁹ allows for the

47 List of embroidered designs by Marta Ehrlich and Kamilo Tompa, Personal documentation of Marta Ehrlich, Archives of Fine Arts, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Croatia, K1-f2.

48 List of designs selected by Marta Ehrlich for the exhibition of embroidered textiles held at the Museum of Arts and Crafts in Zagreb in May 1952, Personal documentation of Marta Ehrlich, Archives of Fine Arts, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Croatia, K1-f2.

49 A comparison between the two lists and the dimensions of preserved artefacts reveals that Ehrlich considered embroideries measuring between 40 and 50 centimetres “small”, while those listed as “large”

establishment of further correlations with objects held in the Textile Collection of the Museum of Arts and Crafts. Given that these artefacts were accessioned without titles, the lists serve as a valuable document with the power of illuminating several aspects of Ehrlich's exploration of the medium. Moreover, the presence of descriptive denominators establishes parallels with ways in which Ehrlich assigned titles to her painterly works, notably those produced during the same period. This reinforces her perceived validity of the textile segment and further affirms the importance of her contribution to embroidery as a non-canonical medium of artistic expression. In comparison to her oils of the 1970s where titles such as *Hocus Pocus* (1977), *Equilibrist* (1973), *Underwater Sun* (1977), or *Family of the Black King* (1975) accompanied a greater departure from realism, those assigned to her earlier works reflected the painter's, at first glance, reserved, modest artistic personality. However, along with "wildflowers", "mushrooms", "harlequins", "autumn leaves", "cockerels", and "marry-go-rounds", descriptors such as "Adam and Eve" add an additional layer of meaning to several embroideries where fashionably clad pairs of male and female figures intersected by stylised apple trees engage in stitched narratives in which the male figure is shown eating an apple, while the female holds a basket of fruit, thereby creating a strong reference to the theme.

In 1959, Ehrlich embarked on the creation of a *cadavre exquis* cycle through which she revisited the surrealist technique together with Tompa. In addition, her investigation of materials and textures continued to evolve during her 1960s engagement with Informalism, in which her curiosity towards

the combined use of wax, gouache, and ink represented a continuation of explorations of materiality carried out in ceramics and textiles⁵⁰. Before returning to figuration in the 1970s⁵¹, Ehrlich once again revisited the embroidered medium, this time in collaboration with her close friend Valerija Singer. Unlike Ehrlich-Bazala, Singer possessed no previous training in needlework and was drawn to embroidery at a mature age, having retired from a prolific career in the field of social work⁵². The incentive obtained through the observation of Ehrlich-Bazala's work opened up a path for Singer to adopt a new practice, which allowed her to fabricate both Ehrlich's and Tompa's designs and realise her potential in the creation of her own works⁵³. A first-hand interview conducted with Mira Wolf, Head of the Judaica Museum Collection and Artworks of the Zagreb Jewish Community, revealed that as an embroiderer, Singer was entirely self-taught which encouraged her to develop her specific technique with which she approached the textile surface⁵⁴. This way, the collaborative endeavour encapsulated the bonds of an affective and thoughtful friendship, while the more experimental execution of simple stitches prompted by the lack of technical training contributed to Ehrlich's search for the spontaneous, the

correspond to works measuring between 50 and 100 centimetres (or even over 150 centimetres in breadth in the case of a large unfinished embroidery depicting a single marry-go-round).

50 T. MAROEVIĆ, "Zagovor slikarstva Marte Ehrlich" [Intercession for Marta Ehrlich's Painting], in S. DOMAC-CERAJ, *Retrospektivna izložba Marta Ehrlich, 1931-1978* [Retrospective Exhibition Marta Ehrlich, 1931-1978]. Zagreb, 2012, p. 211.

51 Đ. PETRAVIĆ-KLAIĆ, "Marta Ehrlich: na putu u beskonačnost" [Marta Ehrlich: On the Road to Infinity]. *Art Magazine Kontura* n° 11/12 (1992), p. 47.

52 Interview with Mira Wolf, Head of the Judaica Museum Collection and Artworks, Zagreb Jewish Community, October 2024.

53 S. DOMAC-CERAJ, *Retrospektivna izložba Marta Ehrlich, 1931-1978* [Retrospective Exhibition Marta Ehrlich, 1931-1978]. Zagreb, 2012, p. 172.

54 Interview with Mira Wolf, Head of the Judaica Museum Collection and Artworks, Zagreb Jewish Community, October 2024.

illogical, and the non-conforming. Although significantly fewer in number, the embroideries created during the 1960s were preserved by Singer herself and nearly two decades after the death of Ehrlich donated to the Zagreb Jewish Community. Their display at the Milan and Ivo Steiner Gallery in Zagreb in 2003 as part of the exhibition, titled, *Embroidered Paintings*, reasserted Ehrlich's previous understanding of the collaborative engagement and capability of produced works to act as an expression of her creativity while affirming the artistic contribution of the executor.

Conceived more freely, the second series of embroideries displays synchronised explorations of shapes, colours, and movements realised on fine silk backgrounds of green, turquoise, orange, purple, and grey tones. This time, Ehrlich's imagery recaptured the world of nature on large-scale foundations through an enhanced dimension of elements and a heightened sense of the otherworldly. Once again, the artist's design principles capitalised on the multiplication of figures and sceneries that fleetingly evoke repetition but ultimately affirm Ehrlich's ability to envision individuality through indefatigable inventiveness. The dancing flowers, the flowering fish, as well as the fantastic architecture of beehives aligned in formations of (im)perceptible (a)symmetry exhibit an attention to detail that requires layered observation. The richness and variety of dragonflies strategically positioned in a nearly pyramidal configuration among an abundance of shimmering flowers and heart-shaped leaves depicted in Ehrlich's *Composition with Insects* evoke the late-mediaeval and Renaissance *mille-fleur* tapestries, revealing a tightness of motif that can be equally observed in chestnuts, mushrooms, and acorns carried out in *Autumn Fruits*, although in a higher sense of disarray. In this series of embroideries, the confident shading of Ehrlich-Bazala is replaced with alternating colour blocks of significantly

larger dimensions, often introduced through contrasting elements. By presenting the activities of hunting and fishing through a reproduction of scenes separated across the surface, Ehrlich manages to draw attention towards the variability and individuality of figures as well as towards an increased sense of dynamics with which she assigned them a nearly animated nature. Approaching the imaginary space of Surrealism, the kinetic expressivity is further enhanced through the rhythmicity of the anthropomorphic dance of flowers or the unexpected multiplication of limbs rendered through the display of childlike figures engaging in a variety of lively circus acts (figure 3). By displaying the subject of the guignol for the first time in the textile medium, Ehrlich approached their existence in the work, titled, *Puppet Theatre*, staging recurrent and nearly identical, but always alternating scenes in which their performance is accompanied by equally enchanting puppeteers, alluding to layers of magical correlations and unlimited possibilities of unexpected metamorphoses.

A conversation with Magda Weltrusky mentioned in a review of Ehrlich's last solo exhibition held at the Zagreb Society of Architects in 1977 reveals a rare, unmediated record of the painter's artistic philosophy, encapsulating her approach through the following words: "I enjoy small things...I hate reality. I do not want logic in my painting! I do not want interconnected things! When it comes to my mind, I will paint a bird with a hat"⁵⁵. As a testimony to Ehrlich's inexhaustible curiosity and propensity towards the playful and the metaphysical, the two series of embroideries represent a distinctive segment of her sophisticated Gesamtkunstwerk in which the interactions of needle, thread, and fabric construct small stages of freely transforming characters, objects, and spaces. Each embroidery conceived by Ehrlich

55 M. WELTRUSKY, op. cit., p. 21.

evokes a unique story as much as its tangible presence appears as a repository of collaborative creative capacities, experiences, and meanings, epitomising intrinsically interwoven processes of artistic creation and skill sharing throughout its stitched threads. Over time, Ehrlich carefully monitored and assembled newspaper clippings containing reviews of individual and group exhibitions of her works. Along with above-mentioned documents, the collected articles, catalogues, letters, certificates, and notes constitute a personal archive that acts as an important source of information regarding the public presentation of Ehrlich's oeuvre and establishes a cohesive narrative of her advancements⁵⁶. A preserved transcript of the speech delivered by art historian and curator Ivan Bach at the opening of Ehrlich's 1954 solo exhibition of gouaches and drawings is of particular relevance. Speaking about her work, Bach summarised the contemporary museological reception of Ehrlich's embroideries, indicating that, within the textile medium, a part of her art "translates, or better: re-weaves itself into the works of the so-called applied art...that are executed according to her designs by her mother", further

describing her work as that of "an artist in whom the unity of the so-called pure art and the so-called artistic craft or applied art is immanent". According to Bach, "her art is neither applied nor decorative, but is precisely art itself, with its vivacious expression, its verve, that is specific to true art"⁵⁷. As a forward-looking author whose primary pursuit exhibited ongoing ties with the domain of fine arts, Ehrlich confidently resisted both the restraints imposed by the perceived hierarchies of media as well as those of reality, appearing equally confident in exploring the peculiar as in threading the sphere of a gendered tradition. In her recognition of the potential of textile surfaces, she exhibited a vigour that allowed her to interlace the principles of her dominant discourse with an authentic and inventive exploration of novel, textured materialities of pictorial expression. To this end, skilfully illuminating the possibilities of artistic engagement with textiles, the embroideries firmly anchor Ehrlich's remarkable work among the notable contributions to the experiments in modern embroidery and assert the perceived value of the medium within the international developments of modern art.

56 Personal documentation of Marta Ehrlich, Archives of Fine Arts of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Croatia, K1, K2, and K3.

57 Speech of Ivan Bach at the opening of Ehrlich's second solo exhibition, titled, *Marta Ehrlich - Exhibition of Gouaches and Drawings*, held at the Museum of Arts and Crafts in Zagreb on 16 June 1954, Personal documentation of Marta Ehrlich, Archives of Fine Arts of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Croatia, K1-f2.

Modern embroidery designs on waste fabrics as a contribution to sustainability

Diseños modernos de bordado sobre tejidos de desecho como contribución a la sostenibilidad

ŞULE NUR ALACATLI

Istanbul Commerce University

IRMAK BAYBURTLU ÇETİNSOY

Istanbul Commerce University

RESUMEN

El aumento del consumo en la industria textil conduce a una generación incontrolada de residuos y la sostenibilidad desempeña un papel importante en la reducción de este problema. Métodos como el reciclaje y el upcycling ofrecen la oportunidad de revalorizar los residuos. El arte del bordado contribuye a esta transformación decorando superficies textiles con técnicas tradicionales y modernas. En este estudio, se aplicaron técnicas modernas de bordado sobre tejidos de desecho inspirados en la naturaleza y se diseñaron diferentes productos. El objetivo de estos diseños es concienciar sobre la protección del medio ambiente, el uso eficiente de los recursos y el diseño sostenible mediante el uso del bordado.

PALABRAS CLAVE

Bordado; Residuos; Sostenibilidad; Textil.

ABSTRACT

Increasing consumption in the textile industry leads to uncontrolled waste generation and sustainability plays an important role in reducing this problem. Methods such as recycling and upcycling offer the opportunity to re-evaluate waste. Embroidery art contributes to this transformation by decorating textile surfaces with traditional and modern techniques. In this study, modern embroidery techniques were applied on waste fabrics inspired by nature and different products were designed. The aim of these designs is to raise awareness on environmental protection, efficient use of resources and sustainable design by using embroidery.

KEYWORDS

Embroidery; Sustainability; Textile; Waste.

Sustainability in Textiles

Sustainability is achieved through various methods in order to make available to future generations without consuming existing resources and to leave a livable world. Sustainability can be expressed as a production method that provides solutions to emerging problems. This production method aims to protect cultural elements, ensure economic justice, support local production methods, reduce waste generation and chemical use, and utilise waste.

“It is stated that the concept of sustainability was defined by the United Nations Commission on Environment and Development in 1987 as ‘meeting the needs of the present generation without jeopardising the resources to be used while meeting the needs of the next generation’¹. According to Metlioğlu and Yakın, “the concept of sustainability is based on the concept of leaving resources to the future by using them fairly and correctly for each generation, damaging the environment in the least possible way, and ensuring that living standards are at a certain level and humane for almost everyone”².”

“It is stated that globalization, industrial development and population growth increase production and consumption”³. These reasons also lead to the disproportionate use and consumption of natural and non-natural resources. A number of important steps are being taken to reduce the amount of waste

generated by the current consumption intensity, and the concept of sustainability is one of these steps. In our century, sustainability is becoming a necessity beyond the need.

It is stated that “unlimited production quantities, inappropriate production methods, unconscious consumption of natural resources in industrial enterprises create serious waste problems.”⁴ With the rapid increase in technological developments and mechanization, production, which was previously carried out by hand one by one at every stage, is carried out day by day using machines, products are produced rapidly and consumed rapidly by consumers. Since the increase in production increases the quantity, the price decreases and this situation leads to an increase in consumption.

The reasons such as women’s participation in working life and gaining their economic freedom, increasing purchasing power, especially clothing has ceased to be a necessity and turned it into materials used with the motive of appreciation and pleasure. The act of buying, which has become arbitrary from the state of need, has become a trigger for constantly wanting the new and consuming. This continuous production, non-stop consumption state of the textile industry is expressed as fast fashion.

In order to reduce the amount of waste created by fast fashion, to increase the quality in production, workmanship and materials, to make labor valuable and to use natural and non-natural resources more efficiently, understandings such as sustainable fashion and slow fashion are developed.

“Among the aims of sustainable fashion, it is stated that understanding the essence of the material, producing in small quantities and establishing a bond between the

1 T. ATEŞ, A. ASMA and B. SÜEL, “Sürdürülebilir Moda Üretiminde Tasarımcının Rolü”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* n° 6 (12) (2020), p. 106 and pp. 99-111.

2 H. HALAÇELİ METLİOĞLU and V. YAKIN. “Tekstilde Sürdürülebilirlik: Hızlı Moda Markalarının Sürdürülebilirlik Stratejileri”. *Uluslararası Toplum Araştırması Dergisi* n° 11(18) (2021), p.1885 and pp. 1885-1906 DOI: 10.26466/opus.873787

3 Ö. CAN and K. AYVAZ, “Tekstil ve Modada Sürdürülebilirlik”. *Akademia Doğa ve İnsan Bilimleri Dergisi* n° 3 (1) (2017), p. 110 and pp. 110-119.

4 N. S. TUNÇ and Ö. CEYLAN, “Moda Ve Tekstilde Sürdürülebilir Ürün Tasarımı Ve Ted 10 Stratejilerinin Uygulanması”. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi* n° 2 (3) (2021), p. 271 and pp. 270-278.

producer and the consumer⁵". This statement of Alpat can be interpreted as the transparent realization of production. "It is stated that sustainable fashion is not one-dimensional, it is said that this understanding is a life cycle that includes all stages from production to design, distribution, marketing, use and after use⁶".

Evaluating pre-consumer and post-consumer waste, continuing to use the used garment by repairing it, and reusing waste garments with traditional and design-oriented actions fall within the scope of sustainable fashion. Designing in a way that does not produce waste or produces very little waste in the stages of garment or textile production offers a significant alternative to the endless waste cycle of fast fashion. Designing waste-free designs before the use of the garments will affect both the understanding of design and the amount of waste in the long term. Evaluating waste designs after the use increases the efficiency of the product, extends the life of the product and provides benefits to minimize waste generation. It is possible to perform production and waste evaluation actions by methods such as recycling and upcycling.

Fast Fashion as the Cause of Waste Fabrics

"It is said that the origin of fast fashion dates back to the 1960s and has been adopted by many companies over the years. It is stated that in the 1970s, manufacturers shifted their production to Asian countries due to lower wages of laborers and fast fashion

spread rapidly all over the world after the 1990s⁷".

According to Cachon, "fast fashion is a business model that responds to consumer demands instantly, starting from the design process to the marketing of products based on speed⁸". In order to respond to consumer demands instantly, it is necessary to follow the changing trends and predict future ones.

Clothing is a second skin for human beings. People have to wear textile products every day, under all conditions. Due to the different purposes of use, varying environments, and physical conditions, there is a frequent need to change textile products. Even on the same day, multiple clothes are worn and taken off. Therefore, it is very common for people to need more than one clothing product, but fast consumption beyond the need is increasing day by day.

"It is stated that fast fashion, which is widely adopted today, is competitive, has a wide variety of products and new models are constantly introduced to the market regardless of the season⁹". Technological and industrial developments, the development of machines and the increase in the use of machinery increase the speed of production. In addition to this situation, the demands of consumers are changing and increasing day by day with the widespread use of social media by people and globalization. The flow of a large number of cheap products to the

5 F. ENGİN ALPAT, "Yavaş moda nedir?" *Akdeniz Sanat* n° 4 (8) (2011), p. 46 and pp. 44-47

6 E. UTKUN and N. ÜNAL, "Tekstil Ve Konfeksiyon Sektöründe Sürdürülebilir Tasarımlar İçin Kalip Formu Uygulamaları (Kadın Giysileri Örneği)". *Turkish Journal of Fashion Design and Management* n° 2 (2) (2020), p. 38 and pp. 37-46.

7 Ş. SEVGİLİ and M. PEKACAR, "Hızlı Modanın Çevresel Etkileri". *TAM Akademi Dergisi* n° 3 (1) (2024), p. 122 and pp. 119-134.

8 G. CACHON and R. SWINNEY, "The Value of Fast Fashion: Quick Response, Enhanced Design, and Strategic Consumer Behavior". *Management Science* n° 57 (4) (2011), p. 778 and pp. 778-795 DOI: 10.1287/mnsc.1l00.1303

9 V. BHARDWAJ and A. FAIRHURST, "Fast fashion: response to changes in the fashion industry". The international review of retail, distribution and consumer research n° 20 (1) (2010), p. 165 and pp. 165-173. DOI: 10.1080/09593960903498300

market causes people to constantly want and search for new textile products.

In this period when actions of producing and consuming are carried out significantly, more consumption and less production are carried out on an individual basis. Industrialization has reduced the productivity of individuals and increased the accessibility of ready-made products in a short time, in abundant quantities and at affordable prices. There are similar conditions in almost every consumption material, but in the textile and ready-to-wear industry, which is one of the sectors with the highest industrial production, consumption has become unstoppable.

Problems such as the inefficient use of natural and artificial resources during production, the discharge of dyestuffs and chemicals into streams and rivers without proper filtration, the release of harmful gases into the air, and the exploitation of workers through low wages are exacerbated by the fast fashion industry. Solid waste generated during and after the production and consumption of fast fashion products is also a major environmental problem. In addition to this situation, the textile materials left over from the production stage of each product in the sector that directs the current causes waste formation.

The trends changing at short intervals, the differentiation of tastes with each product, the decrease in product quality and the wear of the products after a few uses, the changing desire to wear in accordance with the differentiations in the body, the products purchased with instant urge lead to the disposal of the products after a short time and even some of them are thrown away without being worn. If these wastes generated before or after the user is not utilized through different means, it will not be possible to keep this waste after a while and great negative consequences will occur for the world.

Various individual and industrial methods are used to reduce the amount of waste.

Methods such as upcycling, recycling, reuse are methods of evaluating waste such as garments, fabrics, fibres and accessories generated in the textile industry. It is very important to use these methods actively in order to minimize the damage of waste to the environment.

Recycling from Waste Recycling Methods

It is possible to categorise the various methods available for waste utilisation in individual and industrial terms. The first of these is recycling, which is mostly used in the industrial sense. Recycling can be defined as the collection of waste products that are formed before or after the user, classified according to certain parameters, transformed by various methods, transformed into raw materials and re-included in the production process.

Clothes and home textile products that are no longer used by the user, pieces of fabric and yarn left over from moulds during clothing and textile production, pieces left over from fabric balls are considered as textile wastes. Waste fiber, yarn, fabric, and other textile materials generated at every stage, from raw material to the final product, should be recovered from idle status and transformed into new products. "It is stated that textile wastes must undergo some physical, chemical and biological processes in order to be recycled into products. It is said that recycling technologies are classified as primary, secondary, tertiary and quaternary, in primary recycling, the product is evaluated by changing its original state, in secondary recycling, the material containing synthetic fibre raw material is melted and converted into a lower quality product, in tertiary recycling, plastic wastes are converted into basic chemicals and fuels, and in quaternary recycling, the heat generated by burning the waste is used. At the same time, it is stated that as the degree of transformation and the

process increases, the amount of petrol consumed and energy consumption increases, and gases harmful to the environment are released¹⁰". Based on this information, it can be interpreted that advanced recycling methods for the transformation of waste are more environmentally friendly and less costly.

Upcycling from Waste Recycling Methods

Upcycling is the process of transforming waste or unused materials into more high-quality and environmentally friendly new products with a design approach. Compared to recycling, since waste materials do not turn into raw materials, extra energy is not used during production, and there is no serious decrease in quality since the raw material to be transformed does not undergo serious chemical and biochemical treatment. "It is said that creating high quality products from inert garment parts or textile materials by various methods is referred to as upcycling. Upcycling is achieved through methods such as smart designs, hand craftsmanship and the use of new technologies¹¹".

Many materials that have expired, have been discarded, have lost their suitability to the tastes of the period, are no longer desired to be used, or are worn out and damaged, come to life again with various advanced transformation techniques and are reused. "It is stated that some of these transformation methods are printing, embroidery and applique¹²".

In upcycling, sometimes a garment is disassembled into pieces and a new product is created by combining with the pieces of other clothing products, while sometimes waste fabrics can be processed and turned into new art, textile and clothing products. Upcycled products are generally regarded as original, thoughtfully crafted, labor-intensive, and high-value items, as they cannot be mass-produced. While contributing to sustainability with this transformation method, current designs are enriched with local elements, enabling the utilization of existing materials using traditional or modern methods. Upcycling combines aesthetics and functionality, including all kinds of craft techniques and technological approaches.

The Place of Embroidery in Upcycling

The art of ornamentation has existed in every period from ancient times until today. It is thought that people use the art of ornamentation to individualize, differentiate and aestheticize the products they use. Çakır and Mangır stated that "ornamentation is the work done with various objects and techniques in order to both prepare a structure, an object for use and to make this use more aesthetic, and that the ornaments vary according to the period, the size of the area to be decorated, and the material to be used¹³".

Embroidery, which is widely used as a method of decorating clothing and textile surfaces, has been used as a means of expressing people's feelings, thoughts and emotions, and has been passed down from generation to generation as one of the crafts that carry the cultural elements of societies.

"It is stated that there is no clear information about the history of embroidery, but

10 Y. WANG (ed.), *Recycling in textiles*. Cambridge, 2006, p. 8 and pp. 225.

11 D. ŞENOL, "Sürdürülebilir Moda Tasarımına Bir Yaklaşım: Denim Giysi Atıklarının İleri Dönüşümü". *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi* n°9 (63) (2021), p. 1110 and pp. 1108-1118. DOI: 10.7816/ulakbilge-09-60-07

12 S. G. AYANOĞLU and S. AĞAÇ, "Sürdürülebilir Moda Kavramına Yönelik Tasarım Fikirleri". *Art-e Sanat Dergisi* n° 10 (19) (2017), pp. 252-273.

13 A. F. MANGIR and M. ÇAKIR, "Basit Nakış Tekniklerinin Giysi Tasarımında Kullanım Alanları ve Giysi Örnekleri". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (48) (2022), p. 387 and pp. 386-402. DOI: 10.52642/susbed.1115107

there are traces of embroidery in the culture of many civilizations such as Egypt, Mesopotamia, Assyrians, Persians, Hittites, Phrygians, Lydians, Seljuks, Ottoman Period, Romans, Byzantines, Anatolian Seljuks, Huns, Iran, India, China, Japan, Republican Period¹⁴. “It is stated that in Sumerian, Phrygian, Lydian, Urartu, Assyrian, Persian, Persian, Egyptian and Greek civilizations, women’s, children’s and men’s clothes were decorated with techniques such as embroidery and painting, and these are seen in works such as reliefs, paintings and figures that have come to light in archaeological finds¹⁵”.

“Embroidery is said to be ornaments made on woven, felt and leather surfaces consisting of different fibers, using threads such as silk, wool, linen, cotton¹⁶”. “Embroidery is defined as ornaments made on various surfaces, using various materials, made by hand or machine, using materials such as needle, stack, applied by using different needle techniques together or alone¹⁷”. Apart from thread and fabric, the use of auxiliary materials such as beads, stones, sequins, and metal threads are also common in embroidery.

The first examples of embroidery were embroidered by hand. With the industrial revolution, mechanization became

widespread, and machine embroidery emerged as an alternative to hand embroidery. The increase in machine embroidery can be interpreted as a faster spread of embroidery and reaching large masses. Embroidery finds its place in many areas, mainly with ornamentation, then differentiation and aesthetic concerns. It is widely used in clothing and accessory products, home textile products such as pillows, curtains and tablecloths.

“It is stated that people use ornamental details especially to give the clothes a model feature, to increase the aesthetic appearance of the clothes, to differentiate the clothes according to the area where they will be used, in addition to these, ornamental details such as embroidery are used to bring together the parts of the garment or to hide some faults in the garment¹⁸”.

During garment design, designers use different techniques in order to make the products high-quality and original and to enhance the desirability of the product and the use of embroidery is one of the examples of ornamentation that has recently become widespread again. Embroidery is influenced by cultural elements, beliefs, lifestyles and local materials. In sustainability, the use of local materials, regional techniques and production methods are important. Today, the increase in interest in sustainability and the recent use of traditional and cultural elements as a source of inspiration can popularize the use of embroidery techniques.

Upcycling can be defined as the process of transforming unused, idle items into new and useful products by increasing their function, value and aesthetics. When embroidery is considered in the context of

14 K. ŞAN, (2023). *Sanat Ve Zanaat Akımı Bağlamında Tuval Üzerine Nakış Uygulamaları* (Master’s thesis). Kırşehir Ahi Evran University, Kırşehir, 2023.

15 H. KARAOĞLAN, “Punch Nakışı ile Giyim Süsleme Yöntemi (Yelek Örneği)”. *Atlas Journal* n° 5 (19) (2019), p. 383 and pp. 382-389. <https://doi.org/10.31568/atlas.322>

16 M. ERDOĞAN and T. BAHAR, “Nakış Sanatında Farklı Malzeme Yaklaşımları; Kâğıt Örneği”. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication* n° 12 (3) (2022), p. 784 and pp. 781-794. DOI: 10.7456/11203100/015

17 E. ODABAŞI, *Deri Üzerine Yapılan Nakış Tekniklerinin İncelenmesi ve Endüstriyel Nakış Uygulamaları*, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara, 2020.

18 A. F. MANGIR and M. ÇAKIR, “Basit Nakış Tekniklerinin Giysi Tasarımında Kullanım Alanları ve Giysi Örnekleri”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (48) (2022), p. 387 and pp. 386-402. DOI: 10.52642/susbed.1115107

contribution to sustainability, it can be characterized as one of the arts that provide added value to textile products and materials. Old, worn out, outdated, out of style clothes and fabric waste left over from production can be given a new look with embroidery. Embroidery motifs embroidered on clothes can make clothes aesthetic and suitable for reuse by covering stains, holes or worn areas.

Embroidery can also be used to obtain new and creative products from pieces of fabric or leftover fabrics, except for unused clothing products. By applying embroidery techniques on these fabric pieces, they can be evaluated in the field of textile and items such as bags, pillows, wall ornaments, covers and accessories can be produced.

Today, embroidery plays an important role in upcycling projects as a creative method of embellishment and renewal. When embroidery is used in upcycling projects, it not only provides an artistic and functional contribution to old or unusable textiles and other materials, giving them a new life, but also reduces the amount of waste and creates unique and personalised products. When upcycling and embroidery come together, they make significant contributions to sustainable fashion and creative designs.

Modern Embroidery Techniques and Features

“Embroidery emerged for ornamental purposes after the discovery of the act of sewing. For many years, it was characterised as ‘women’s work’ with a sexist approach. Craft-based embroidery gained a different dimension when textile designer William Morris, the founder of the Art’s and Craft movement, decorated textile products to change this sexist perception. He embellished home textile products with embroidery in the embroidery workshops he established in order to glorify handmade products and revitalize

craft¹⁹”. Embroidery, which is described as women’s work and considered as a craft, has evolved in a different direction with the increase in mechanization. The fact that it can be done more easily and in large quantities with the help of machines has increased the recognition and accessibility of embroidery.

It is possible to see embroidery, which is also used as an art product, with different surfaces and materials. Erdoğan and Bahar expressed this situation as “as a result of the use of materials of different qualities in order to create original products, embroidery has started to be done on grounds other than weaving²⁰”.

Traditional embroidery is usually done on materials such as cotton, silk and metal threads and is mostly done with embroidery techniques that are used regionally. In modern/contemporary embroidery, sometimes even a wall is used as a surface. There is no limit to the use of materials and techniques.

It can be said that traditional embroidery techniques can be repeated and reproduced over certain motifs, whereas modern/contemporary embroidery is unique, inspiring, unrepeatable, using original materials.

Nicholson states that “good material selection is important for design ideas in embroidery, and even the reasonable size of the fabrics left over from the sewing of clothing products can be reused in various fields²¹”.

Modern embroidery techniques can be defined as methods that combine traditional methods with creativity and different

19 G. Ş. BERBER, S. T. ARABALI KOŞAR and M. DEĞİRMENCI AYDIN, “Geleneksel Nakış Tekniğinin Güncel Sanata Yansıması”. *İdil* (75) (2020 Kasım), p. 1697 and pp. 1695–1704. DOI: 10.7816/idil-09-75-06

20 M. ERDOĞAN and T. BAHAR, “Nakış Sanatında Farklı Malzeme Yaklaşımları; Kâğıt Örneği”. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication* n° 12 (3) (2022), p. 784 and pp. 781-794. DOI: 10.7456/11203100/015

21 J. NICHOLSON, *Contemporary embroidery design*. 2016.



Figure 1. Şule Nur Alacatlı, 2024, Istanbul, Water Theme.

material groups. Thanks to these techniques in both artistic and commercial fields, more original and innovative designs emerge. The use of these techniques is increasing in fashion, home decoration and the art world. These techniques, which are applied both by hand and by machine, have brought an innovative and contemporary perspective to the art of embroidery.

Most traditional embroidery techniques have a two-dimensional appearance. Modern embroidery techniques, on the other hand, use thread, layers of fabric or fillers to create raised ridges on the surface. Dynamic and deep patterns are created with this method. It is often used in floral, leaf and insect motifs inspired by nature. In modern embroidery, freehand embroidery techniques are used to create creative, especially abstract designs that do not depend on a motif or pattern.

In modern embroidery, beads and sequins are often used to add shine and volume to the

surface of garments and accessories. Instead of thread, small beads, sequins or stones are embroidered into the fabric. For contemporary embroidery, different fabric textures, colors and patterns can be combined to create a collage effect. Embroidery can be added to this collage to create both visual and tactile depth.

In recent years, under the influence of the sustainable fashion trend, embroidery using organic threads, recycled fabrics and natural dyes has gained importance. This technique both encourages working with environmentally friendly materials and adapts traditional craftsmanship to the modern world.

“Examples of simple hand embroidery include stem work, seed work, chain work²²”. In addition to these, techniques such as

22 A. HAMAMCI and N. R. OYMAN, “Pamuklu Kumaşlarda Kumaş Manipülasyon Teknikleri”. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)* n° 10 (91) (2023), p. 226 and pp. 221-233.



Figura 2. Şule Nur Alacatlı, 2024, İstanbul, Forest Theme.

winding work, Chinese needle technique, straight stitch are among the simple hand embroidery techniques. Hand embroidery techniques are differentiated by using various thread threading methods and different needles, enabling the formation of new techniques.

The stem work technique is one of the techniques that imitate nature, such as flowers and leaves embroidered with long knots, giving volume and depth to embroidery. Wrap stitch is a technique in which loops of thread are wrapped around the needle. This technique is used to create volume for parts such as leaves and petals, and various floral motifs are especially enriched with this technique, creating a 3D effect. Seed work (French knot) is often used for detailed motifs such as small flower centers, seeds or buds. The needle is threaded several times to create small, raised knots. Ring stitch (chain stitch) is a stitch made by forming chain links. It is used to sharpen the edges

of motifs or to make fuller structures. The raised structure of the chain stitch also helps to make patterns look more voluminous.

Unlike traditional embroidery techniques, these techniques are usually not dependent on a pattern or motif but can be changed and diversified with the use of imagination and materials and create dynamic effects because they are usually three-dimensional.

It is crucial that items which appear to have been discarded and forgotten are revived through designs created with contemporary embroidery techniques, allowing them to continue their journey from where they left off. In the study, embroidery, one of the oldest decorative arts, was brought together with the use of waste fabrics, which leads to environmental awareness. Inspired by the surfaces, colors and textures of existing waste fabrics, nature was taken as the subject. It aims to

contribute to the concept of sustainability by transforming waste into a creative object, starting with the discarded item and continuing with embroidery.

In the works, waste fabric surfaces, waste yarns of various thicknesses, needles of various sizes and thicknesses were used to create three-dimensional surfaces. Inspired by nature, designs were made with the themes of water, forest and soil. Mimetic interpretations of these themes were made with techniques made possible by embroidering the surfaces in nature and similar two-dimensional / three-dimensional surfaces were created. New surfaces and designs were created by combining the colors and textures of the waste fabrics with embroidery.

Modern Embroidery Designs on Waste Fabrics as a Contribution to Sustainability

In the study, some of the fabrics and yarns were obtained from the materials in the textile waste box in the sewing workshop within the scope of the *TUBITAK 2209* A project, which is encouraged by *TUBITAK* in Turkey, while the students were producing clothing and textile design in the workshop. The fabrics and textile materials suitable for the designs were selected and photographed. The subject was decided by taking inspiration from nature and the color and texture of waste fabrics. Water, forest and soil, which constitute the basic balance of nature, were chosen as the theme, and the colors and textures were created by embroidery on waste fabrics, and original designs and applications were made to ensure the use of waste. These fabrics will be used as accessories, home textile products and textile art products. Combining textile waste with embroidery, which is one of the upcycling methods, will both keep an ancient art alive in the future and make the idle waste functional.

Stages of Textile Art Sample Created with Water Theme

For the water theme, burnt tulle fabric was found as waste in the workshop and chiffon fabric in blue tones were used. A three-dimensional form of burnt tulle gives the effect of a sea wave. The sea was imagined by overlapping the two fabrics in the hoop and the water theme was created by applying the two basic techniques of French knot and needle through techniques. The created design was left in the hoop and presented as an example of textile art (Figure 1).

Clothing Accessory Design and Stages Created with Forest Theme

Green printed cotton fabric found as waste in the workshop was used for the forest theme. As yarn, the ones with green tones were selected from the colorful mouline yarns found to be waste and these waste yarns were used in each embroidery technique. A design was created and embroidered on the fabric with techniques such as French knot, needle thread, chain work, spider rose, rococo. The embroidery embroidered on the green patterned fabric was kept firm with the help of interlining. A collar was created from another waste fabric and this embroidered piece was combined with the collar by applique method (Figure 2).

Home Textile Product Design and Stages Created with Soil Theme

For the soil theme, fabrics in brown, cream, and orange tones found in waste form in the workshop were selected. There are very small sized fabrics in these fabrics. Both patterned and plain fabrics were brought side by side with the patchwork system and a surface was created. Embroidery techniques such as French knot, chain



Figura 3. Şule Nur Alacatlı, 2024, İstanbul, Soil Theme.

work and rococo were used to connect the fabrics on this patchwork surface. As yarns, brown and orange colored mouline yarns were selected from the waste colored mouline yarns and evaluated. On the resulting surface, some patterns left unfinished on the fabrics used were completed by using embroidery technique and the surface was enriched with embroidery. A cushion cover was sewn from a waste cotton fabric and this patchwork surface was applied to the surface with embroidery technique (Figure 3).

Conclusion

As long as the textile industry exists, the waste it generates will never be eliminated. However, it is within our power to take this waste out of its idle state and repurpose it. Embroidery, a craft that has been an integral part of civilization for centuries, continues

to evolve and remain relevant in the modern world. By combining this ancient decorative art with waste from one of the world's largest industries, we not only ensure the future of embroidery but also contribute to reimagining textile waste as a valuable product, work, and design.

While small products and artefacts can be produced with the waste from a small workshop, large amounts of waste can turn into artefacts in large spaces. It can be progressed in different ways through the example made about textile art. The evaluation of more waste materials in terms of volume can contribute to upcycling on a large scale as part of the decoration in public spaces such as hotels, public institutions, restaurants, etc., where textile art works are made in large or gigantic sizes and awareness is raised around them. As the demand for this from the public space listed here increases, it can be reduced and used efficiently.

"Con muchos pajaritos y flores doradas". Bordados chinos en Portugal entre los siglos XVI y XVIII

"With lots of little birds, & golden flowers". Chinese embroideries in Portugal
between the 16th and 18th centuries

MARIA JOÃO FERREIRA

Museu de São Roque; CHAM – Centre for the Humanities, NOVA FCSH-UAç

RESUMEN

Este artículo explora los textiles chinos destinados a la exportación al mercado portugués entre los siglos XVI y XVIII, centrándose en las sedas bordadas y decoradas con flora y fauna para su uso en entornos sagrados y domésticos. Mediante el examen de los objetos y las fuentes contemporáneas, se analizan las características de estas piezas ricamente decoradas, así como su función como vehículos de comunicación visual entre culturas y testimonios materiales de un mundo en expansión.

PALABRAS CLAVE

Bordado; Pájaros y flores; Portugal; Textiles chinos.

ABSTRACT

This paper explores Chinese textiles for export to the Portuguese market between the sixteenth and the eighteenth centuries and focuses on embroidered silks decorated with flora and fauna for use in sacred and domestic settings. By examining the objects and contemporary sources, it analyses the characteristics of these richly decorated pieces as well as their role as vehicles of visual communication between cultures and material testimonies of an expanding world.

KEYWORDS

Birds and flowers; Chinese textiles, Embroidery, Portugal.

Once the Portuguese reached Calicut on the southwest coast of India in 1498, they established a pioneer commercial circuit of Euro-Asian trade via the Cape Route. For the first time, the Carreira da Índia ensured direct maritime trade between Portugal and India and regular and privileged access to Asian commodities, like the great Chinese Ming silks. This new commercial network had an important role in the distribution of these goods to eager consumers across Europe and influenced the rise of a new material culture in Europe before the growth of the English and the Dutch trading companies in the seventeenth century¹.

1 Cf. M. J. FERREIRA, "Asian Textiles in the Carreira da Índia: Portuguese Trade, Consumption and Taste, 1500-1700". *Textile History* nº 46 (2) (2015), p. 148 ó pp. 147-168.

In these early years of the Portuguese voyage to the Indian Ocean, China was little more than a name with a promise of valuable products. But it soon aroused curiosity given the various signs that pointed to its importance in the Asian political and commercial panorama. So much so that the oldest Portuguese reference to goods from China already appears on the famous and beautiful Cantino planisphere, drawn in 1502 by an anonymous Portuguese cartographer. Here, an inscription close to Malacca mentions the goods that come to Calicut, which “come from the land of the Chins (Chinese)”. And when Diogo Lopes de Sequeira left for Asia in April 1508, he carried very precise instructions for the research he should carry out in order to obtain a minimally accurate picture of the Chins: “You will ask about the Chins, and from what parts they come from, and how far they are, and how often they come to Malacca (...), and the goods they bring, and how many ships they come in each year, and by the features of their ships, (...) and if they have factories in Malacca (...) and if they are rich merchants, and if they are weak men, if they are warriors, and if they have weapons or artillery and what clothing they wear, (...) and if they are Christians, if Gentiles, or if their land is large, and if they have more than one king among them, (...) and if they are not Christians, in what they believe or what they worship, and what customs they keep, and to what part their land extends”².

Subsequently, and especially after the conquest of Malacca in 1511, the Portuguese not only met and traded avidly with Chinese merchants but also strove to increase their knowledge of Chinese markets in order to develop and maintain this lucrative trading relationship. To this end, commercial contacts were kept even if through smuggling

in the coastal provinces of southern China. In 1554 a treaty with the local authorities allowed the Portuguese to trade in exchange for paying of taxes and to participate in the important biannual fairs of Canton, organised in December/ January and May/ June. Ultimately, the Ming officials authorized a permanent Portuguese settlement in Macao, in the Pearl River Delta, which soon became the central hub for the European trade and contact with China.

By the mid-1500s trade with China had become significant enough to encourage the production of goods whose size, decoration and even weight of the silk fabrics were adapted to the demands of the various markets in which the Portuguese traded³. This production, tailored to the tastes and needs of the new clientele included objects for secular and sacred use. The former ones were intended for the civil community and included pieces designed to furnish and decorate public and private residential spaces, such as bedspreads and armorial cloths, as well as clothing. The latter comprised vestments and ornaments for sacred use, intended for Catholic worship and for decorating sacred spaces.

These objects, whether textiles for sacred purposes, clothing or furnishing items combine Chinese and Portuguese (European) motifs, materials and technical procedures in varying proportions, resulting in a syncretic and original identity. They present a wide range of subjects, reflecting the vitality and modernity of Chinese textiles produced for export, as well as the adoption of different artistic models over time. This evolution reflects the changes in art and taste in both Europe and China. Some of the objects exclusively feature European patterns, reflecting

2 R. M. LOUREIRO, “The Image of China in the Culture of the Portuguese Discoveries”. *Review of Culture* 2nd series, Macau n° 23 (1995), pp. 5.

3 Y. RENFEI, “A Rota Marítima da Seda e o Grande Volume do Comércio Internacional de Macau, dos Finais da Dinastia Ming aos Finais da Dinastia Qing”. *Administração*, 15: V (1992-1), p. 189 ó pp. 179-196.

Renaissance, Mannerist, Baroque and even Rococo styles, developed between the 16th and the 18th centuries. Others combine European and Chinese decorative systems, while some are entirely Chinese.

In objects characterised by the overlap of Eastern and Western artistic programmes, European elements tend to stand out against Chinese motifs filling the remaining areas of the items. This can be seen in the orphreys of religious vestments and the central cloth panels of altar frontal typology. The same occurs with coverlets, bedspreads and hangings, where the central medallion is usually reserved for imported European iconographic themes, such as heraldry. However, the most prevalent and impressive aspect of these pieces is not the compositions tied to European themes, but those in line with Chinese artistic and cultural tradition. These pieces feature naturalistic representations of nature and its auspicious local fauna and flora. This is also the main subject found in pieces where Chinese themes and designs predominate, despite their European functional references. An example of this is liturgical ornaments, for which the Catholic Church prescribed the colours of the liturgical calendar (white, green, red, purple, and black), as well as the morphology, and dimensions of different types of implements.

Peonies, the king of flowers, are especially common in these items. They were introduced to the Chinese artistic repertoire at the end of the seventh century. Associated with the spring and the female beauty, they are depicted alongside dynamic and ascendant plant stems with leaves, tendrils, flowers, and fruits that virtually cover the entire surface. Flowering branches radiating from rocky mounds are visually effective and can be easily adapted to any kind of area and object. These elements form the basis of most of the compositions and are often combined with various species of animals, whether real, such as tigers, peacocks and lions,

or imaginary, composite of several parts of animals, such as the phoenix or *fènghuáng*, known in China as the “king of birds”, and *qílins*. Mammals and birds are commonly depicted perched or flying among the plants, just like butterflies and insects, and they also remind us of the importance of animals, alongside plants, as one of the most important links between humans and nature.

Despite the long travel time by sea between Portugal and China, which could take as long as two years, Chinese textiles were gradually imported and incorporated into daily sacred and secular life in both the colonial empire and the kingdom. These commodities, produced for local consumption and export, mostly departed from Guangzhou (Canton) for Macau, and from there to Goa (and Cochin until the 1610s) in India. From there, a portion was shipped to Portugal, mainly through private trade networks, which were responsible for the textiles’ widespread distribution primarily through orders and gifts.

As different sources indicate, these pieces became highly valued. Contemporary authors focus on these objects in their writings, regularly applying eulogising adjectives such as precious, marvellous, rich, fresh, and graceful to describe Chinese textiles displayed at special celebratory events. Many factors contribute to this perception. Firstly, as recommended, they were made from silk fabrics, one of the four main types of fibre used in textiles in the early modern period, and the most highly valued and expensive in terms of both cultural and monetary value⁴. Although silk was produced in Europe, it was geographically limited to some regions of Southern Spain and Italy, with most of it

4 G. RIELLO, “The world of Textiles in Three Spheres: European woolens, Indian, cottons and Chinese Silks, 1300-1700”, en M. L. NOSCH, Z. FENG and L. VARADARAJAN (coords.), *Global Textile Encounters*, Ancient Textiles Series vol. 20. Oxford & Philadelphia, 2014, p. 93 ó pp. 93-106.

coming from the Middle East and China and socially limited to a small stratum of society.

In addition to highlighting the nobility and preciousness of the materials used, they also mention the technical and artistic virtuosity of the craftsmen, as well as the distant provenance of the materials, from a mythical country in the East, that was synonymous with wealth, abundance and perfection. Siro Ulperni, who recorded the canonisation feast of Saint Magdalene of Pazzi in 1669, uses precisely this argument when describing the set of coloured satins that furnished the church of the Carmelite convent in Lisbon: “To praise it, one need only to say it was from China”⁵.

Furthermore, they are explicitly praised for their visual novelty, namely the vibrancy and naturalism of the decorative motifs, which are dominated by the aforementioned blooming flower branches inhabited by exotic fauna, particularly birds. The combination of flowers and birds was a significant convention in Chinese art⁶, with long-tailed birds such as pheasants and peacocks paired with peonies, and ducks and egrets paired with the lotuses, being the most common examples in these pieces⁷.

In 1595, one of the earliest detailed reports on Chinese textiles in Portugal was made during the transfer of a set of relics from the Cathedral of Coimbra to the monastery of Santa Cruz (of the Order of the Augustinians). A sleeveless cape used in the parade was described as follows: “in silk

from China decorated with birds of different colours, and as alive as those found in those parts”⁸. A few years later, in 1620, similar descriptions can be found of some of the apparel worn by the figures parading in a procession organised in Lisbon to celebrate the beatification of the Jesuit priests Ignatius of Loyola and Francis Xavier in Rome. Examples include a silk cape from China, decorated with flowers, a cloak of white silk from China, decorated with gold birds, and another cloak of white silk from China decorated with flowers⁹. Embroidered capes like these were highly fashionable among Portuguese nobility at the time and are reminiscent of the cape belonging to the convent of the Escorial, on the outskirts of Madrid (Inv. 10051047).

At the beginning of the eighteenth century, floral and bird motifs remained a dominant theme in Chinese textiles. An example of this can be seen in the profuse use of gauze to literally cover the entire interior of the now-disappeared Church of the Divine Providence of the Theatine Fathers, in Lisbon, during the solemn celebrations of the canonisation of Saint Andrew Avelino, in 1713. These fabrics in green, blue, orange, white and yellow provided vibrant polychromies, accentuated by the shine of the gold flowers.

A little over ten years later, in the account of the canonisation celebrations of Saint Louis Gonzaga and Saint Stanislaus Kostka held at the Jesuit college in Évora, once again a fine Chinese cloth is praised for its beautiful embroidery of birds, branches and other curiosities. This was most likely the same cloth used for the beatification celebrations of João Francisco Régis in the same city, in southern Portugal, in 1716 decorated with the arms of Cardinal King Henrique (1512-1580)

5 M. J. FERREIRA, *Os Têxteis Chineses em Portugal nas Opções Decorativas Sacras de Aparato (Séculos XVI-XVIII)* (Tesis Doctoral), vol. I, Universidade do Porto. Porto, 2011, p. 329.

6 P. BJAALAND WELCH, *Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery*. Tokyo, Rutland, Singapore, 2008, p. 18.

7 The first represent prosperity and righteousness while the second symbolise a harmonious conjugal relationship; Cf. P. BJAALAND WELCH, op. cit., pp. 83 and 71.

8 M. J. FERREIRA, op. cit., p. 296.

9 Ibidem.

embroidered in gold on blue satin, with four peacocks at the ends¹⁰.

The phenomenon of the rising interest in classifying, collecting, displaying and representing the natural world in early modern Europe is well documented. However, throughout the seventeenth century and until the eighteenth century, history painting was not only the most highly regarded pictorial genre, but Portuguese painting was overwhelmingly in the service of ecclesiastical institutions, primarily depicting themes of Catholic devotion, such as the lives of Christ and the Virgin, and hagiography. Other themes alluding to nature, such as landscapes and still lifes, had little impact in Portugal during this period. Even these were rarely associated with the affirmation of a naturalistic aesthetic; rather they lent themselves to a more symbolic-religious interpretation, connoted with the elements and the goodness of the Creator¹¹.

The lack of openness to the topic, coupled with a lack of investment in visual contexts capable of encompassing the representation of natural species beyond botany and science books that was emerging at the time, favoured this and other types of artistic manifestation with a more ornamental bent. Rather than being characterised as “austere, serious and severe”¹², these works featured dense compositions that were rich in texture and details, evoking the vitality and plenitude of nature. In this regard, it is worth noting the presence of insects (such as butterflies, damselflies and grasshoppers), as well as other classes of animals, such as amphibians. Their depictions would certainly be novel and intriguing. These winding flowery branches, inhabited by a myriad of vibrantly

coloured, strong and graceful animals, revealed geographies that were still relatively unknown to eighteenth century Europeans who, were more interested in scientific knowledge than in the symbolic meaning of these embroideries. At the time, these subjects made these textiles not only very appealing but also material witnesses of the Chinese imagery, culture and knowledge, which also contributed greatly to the development of new aesthetic trends such as *chinoiserie*, European in style but entirely oriental in inspiration¹³.

On the other hand, the catholic celebrants should adorn themselves with magnificent, beautiful and rich vestments that foreshadow eternal beatitude¹⁴. This would lead the faithful to a perfect world, associated with the Garden of Eden, described in the Old Testament (Gn 2, 8-17) and characterised by abundance, beauty and sobriety. Thanks to the variety of materials, colours and surface effects on offer, textiles were one of the main components used to visually recreate this environment in ephemeral decorations designed for festive occasions inside churches. These decorations were accompanied by perfumed odours and music, which also contributed to the overall sensory experience.

Idealised European images of paradise had long been associated with China. Subsequently, the presence of these textiles greatly contributed to recreating these ideal atmospheres, with their particularly appropriate and evocative iconography, depicting colourful birds and flowers, one of the most fragile and ephemeral elements of God’s creation¹⁵.

10 Ibidem, pp. 289-290.

11 L. DE MOURA SOBRAL, *Pintura Portuguesa do Século XVII: histórias, lendas, narrativas*. Lisbon, 2004, pp. 107-108.

12 L. DE MOURA SOBRAL, op. cit., p. 31.

13 D. JACOBSON, *Chinoiserie*. London, 1999, p. 7.

14 C. ARIBAUD, *Soieries en Sacristie. Fastes liturgiques*. Paris, 1998, p. 22.

15 A. GRUBER, “Les Arts en Fleurs. Introduction à l’histoire des motifs floraux dans les arts décoratifs de l’antiquité aux temps modernes”, en A. GRUBER (coord.), *Les motifs floraux au naturel dans les arts textiles du moyen-âge au XIXe siècle*. Riggisberg, 1986, p. 21 ó pp. 21-33.

Although Chinese textiles knew a limited diffusion in Portugal until the end of the sixteenth century, from then on, they benefited from an increase in recipients and fields of use, albeit still more limited than the Indian cloths. Analysis of inventories dating from the sixteenth to the eighteenth centuries shows that plain, twill, satin, velvet or gauze (known in Portuguese as *volantes* and *lós*) were the most common cloths, especially in shades of crimson, blue, yellow and white. The latter was highly prized for its unparalleled pure tone, especially when compared to its European counterparts¹⁶, and at a time when keeping the textile surface white was a permanent challenge.

These woven fabrics were often combined in order to explore the effects of texture and chromatic contrast between the different elements of the pieces. Others were painted. However, most of the identified items are embroidered. In fact, embroidered or painted pieces are much easier to locate than pieces that are simply cut from fabric, which despite being made in Europe, India or China, may appear similar to each other¹⁷. In any case, the preponderance of embroidered pieces may also be due to the Portuguese's true appreciation for this decorative textile enrichment; not only were the majority of surviving early modern Asian imported textiles embroidered, but so were the most important local Portuguese manufactures, such as Arraiolos carpets and Castelo Branco bedspreads.

Following Chinese tradition, these works were embroidered in wooden frames or on trestles, on ground fabrics with patterns that

had been transferred to the fabric either by printing, pouncing or tracing with nanquin ink, an aqueous solution containing charcoal particles and Arabic gum. In addition to the motifs' own guidelines, it is sometimes possible to recognise characters in areas of pieces in a worse state of conservation. We interpret these as instructions directed to those responsible for execution regarding the type of stitch or colour to use to fill the surface. Indeed, recent transcription and translation work by our colleague Mei Mei Rado¹⁸ has revealed that the characters identified in a quilt from the Museu do Oriente (Inv. FO/1340), in Lisbon, indicate the colour to be used in the motifs. In this case, black silk was used but this has since disappeared due to the use of corrosive tannin-based mordants to fix the colour¹⁹.

These pieces are characterised by high-relief embroidery, particularly those dating back to the seventeenth century. Textured effects are achieved using padding materials such as hemp or cotton fibres and paper rolls, but also cardboard, all of which are easily visible in the most worn areas. This seems to have been a solution mainly in line with European production since in China relief motifs were used more sparingly, limited to small details, such as the centres of flowers and the eyes of animals²⁰. The combination of materials and techniques produced a vibrant embossed effect creating a striking visual impact.

The main material used was untwisted, very shiny silk which was used in long and short stitch or silk shading. This technique allows a faded chromatic gradation effect,

16 M. J. FERREIRA, "Notícias da seda: referências a seda chinesa na documentação impressa dos séculos XVI a XVIII e seu impacto na sociedade europeia". *Revista de Cultura*, Macau, Série. 3 nº 16 (2005), pp. 118-139.

17 L. LEE-WHITMAN, "The Silk Trade: Chinese Silks and the British East India Company". *Winterthur Portfolio*, vol. 17 nº 1 (1982), p. 21 ó pp. 21-41.

18 To whom I thank.

19 About the dying colors used in this production see A. CLARO and M. J. FERREIRA, "Chinese Textiles for the Portuguese Market: Rethinking their History through Dye Analysis". *The Textile Museum Journal*, nº 47 (2020), pp. 109-135.

20 Cf. HAROLD OSBORNE, *The Oxford Companion to the Decorative Arts*. Oxford, 1975, p. 211.

similar to that achieved through painting. Interestingly, in 1590, the Jesuit priest Duarte de Sande when describing Chinese crafts, reports on the existence of many painters who use a brush or needle and notes that the latter are called embroiderers²¹, a term that evokes the famous expression ‘painting with a needle’. Although silk could be used independently, it was mostly explored in conjunction with double-twisted silk cord and gold-wrapped paper thread to fill the surfaces and to outline the motifs.

Both silk and gold were considered luxurious and precious goods, so using them in textile production made them the most valuable and expensive commodities in ancient China²². Various techniques were employed to create silk fabrics adorned with gold, which can be categorised into three main methods: gold thread, gold powder and gold foil²³. The metallic thread was first introduced to silk fabrics in the Shang dynasty (1600-1050 a.C.), but it only became popular as a way to embellish luxury silks during the Tang dynasty (618-907)²⁴. Despite attempts to replicate it, it remained shrouded in mystery in Europe until the end of the eighteenth century, due to the secrecy surrounding its production: it consists of a thin strip of paper impregnated with animal glue, on which a bolus layer is applied, followed by another layer of gold leaf or powder, in turn wrapped around a silk core in a spiral shape. This production process differs from that of traditional metallic threads used in early

modern European productions, resulting in a thread that is much lighter but also more fragile. Fr. Álvaro Semedo, another Portuguese Jesuit priest, sums this up in 1637, when he points out that “their gold thread is smaller in appearance than ours; however, twisting the paper to make it look real is a great artifice”²⁵.

Like its European equivalent this thread cannot perforate the ground fabric. However, thanks to its high degree of malleability, it can easily be used to recreate patterned motifs, such as scales or the basket effect, one of the most representative techniques of sixteenth and seventeenth century European gold embroidery²⁶: thick (cotton) threads are arranged parallel to each other and crossed in relation to the gold laminated thread. They are then fixed individually or in groups of two with silk threads.

As the eighteenth century began, the taste for Chinese textiles in Portugal persisted. However, gold-wrapped paper thread was largely replaced by silk, and the relief effect and double-twisted silk thread - both hallmarks of seventeenth century Chinese exports to the Portugal - disappeared. This gave rise to a production method that was more suited to all the East India trading companies in Asia, as they had begun negotiating directly with the Chinese following the Kangxi decree of 1685.

Consequently, the use of more diverse and complex methods has decreased; it is now largely limited to the satin stitch, which

21 Cf. M. J. PACHECO FERREIRA, “Chinese Textiles in Christian Contexts in Sixteenth Century India”. *CIETA Bulletin* n° 86-87 (2009-2010), p. 45 ó pp. 40-48.

22 X. HU and W. YU, “The Techniques and Origin of Ornamental Gold Silks in Ancient China”. *Journal of Fiber Science and Technology*, vol. 72, n° 6 (2016), p. 132 ó pp. 132-138.

23 X. HU and W. YU, op. cit., p. 133 ó pp. 132-138.

24 Y. YANG CHUNG, *Silken Threads. A History of Embroidery in China, Korea, Japan, and Vietnam*. New York, 2005, p. 116.

25 A. SEMEDO S.J., *Relação da Grande Monarquia da China*. Macau, 1994, p. 66 (1ª ed. 1642). About news relating with this thread see M. J. FERREIRA, “Hilado por modo jamas visto en la Christandad”. O fio de ouro chinês aos olhos dos europeus (séculos XVI a XVIII). *Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO* I Série vol. V-VI (2006-2007), pp. 169-179.

26 Cf. A. A. BARRÓN GARCÍA, “Bordados del Renacimiento en Burgos”. *Datatèxtil* n° 30 (2014), p. 6. Available at: https://www.researchgate.net/publication/320299882_Bordados_del_Renacimiento_en_Burgos_Datatèxtil_30_2014.

was predominant in China at the time, in its various forms. Thus, the traditional method of using fixing stitches to create patterns and textures over large areas of colour has disappeared. Another technique that fell out of use was the application of mixed yarns. This procedure was clearly geared towards export production and aimed to meet the needs and tastes of new customers as well as maximising profit, as it greatly accelerated the process of achieving nuanced effects.

The techniques described are mainly associated with direct embroidery. Although this type of embroidery is best suited to small pieces, it was used for most of the observed works, regardless of their size or the type of fabric used, including damask, taffeta, satin and velvet, despite the pile making it difficult to work with.

Occasionally, some pieces are based on appliqué embroidery, which was the preferred option in Europe during the 15th and 16th centuries, particularly for embroidery depicting holy images. In this technique, the motifs are embroidered on a ground fabric first and then fixed to the final support fabric. This is the case with two hangings from the Museum of São Roque, in Lisbon (inv. MT 1185 and 1186) where one finds some compositional elements arranged incorrectly, perhaps unsurprisingly.

Some of the motifs on an altar frontal in the National Museum of Machado de Castro, in Coimbra (inv. 560) were embroidered on a very thin, gauze-like silk fabric, which was then glued to cardboard of the same size and fixed to the ground with small stitches. In the same objects, others have a cardboard base lined with fabric and articulated with padding, which is protected by a layer of paper. A gauze was then plied on top of this and fixed with stitches according to the shapes of the flowers represented. Some motifs were also painted as a complementary means of decoration. Although this piece is an isolated example of this procedure among those

studied, we have identified other works produced in the same way outside Portugal, albeit of poorer quality and dating back to the end of the nineteenth century²⁷.

Another method in line with appliqué embroidery (or “cortaduras”, as it is called in contemporary Spanish documentation relating to Escorial production) can be seen on a different altar frontal in the Church of São Cristóvão in Lisbon. This system is much simpler, quicker and more economical, as the ornamental component is obtained by fixing previously cut motifs in crimson velvet onto a different fabric ground, only profiled with a double-twisted silk cord in a contrasting colour.

These objects were produced using precious and expensive materials. While they were not produced for the luxury market, they were of a superior quality and much more affordable than their European counterparts, thanks to labour conditions in China and the use of simpler yet visually effective technical procedures. The fact that the pieces studied were almost all embroidered also contributed to this perception. Embroidery was one of the most important techniques for decorating textiles in Europe in the early modern period, particularly for liturgical vestments. Embroidered works also remained one of the most significant forms of expression for transposing the floral domain into Western interiors. These invaded all types of textile surfaces, from hangings, to carpets, bedspreads and curtains, with the aim to transport to the interior what the gardens were unable to perpetuate throughout the year²⁸, as well as reproducing botanical species from other regions, as was the case with those represented in these pieces. However, highly specialised and expensive

27 Cf. The objects at the catalogue on line of the Textile Research Centre, in Leiden, with the following inventory numbers: TRC 2010.0141 to 0146A.

28 A. GRUBER, *op. cit.*, p. 26.

embroidered work practically disappeared in Europe during the eighteenth century, making way for woven fabrics, which were finally able to reproduce almost all types of floral patterns thanks to recent technological developments²⁹.

In both sacred and domestic decorative displays, Chinese silks adhere to convention, as well as decorative and scenographic strategies. They are used as a form of cross-cultural and social communication, and for identity construction. Given the importance of the imperial enterprise in the Portuguese system of representation in Asia, these objects were real metaphors and signs of status, prestige and ostentation, visually alluding to the owners' involvement in the Portuguese overseas empire. This was even more apparent when Macau remained the only authorised European trading post in China until the end of the seventeenth century, despite the English, Dutch and French making every effort to gain direct access to this key market.

Until a few years ago, the lack of a sufficiently expressive set of pieces with similar characteristics and examples did not allow these textiles to be recognised as an autonomous group. Instead, they were considered to be more or less isolated works resulting from specific commissions, which were often interpreted as being from India

or another Asian country. However, this perspective has changed in light of the information gathered since then. Ongoing research has revealed not only more identical pieces in international museums and private collections, but also items displaying a set of common characteristics, regardless of their sacred or profane function. Many of these pieces are identical to, or traceable to, those identified in Portugal, thus reinforcing this conclusion. Bequests, donations and acquisitions help us to understand how they ended up in foreign collections. However, it should also be noted that, although this textile production was initially intended for Portuguese interests, it soon spread to other European recipients either via Lisbon, through the Indian Run, or directly from Asia. This was the case with the Spanish, whose trade routes the Portuguese were heavily involved in. The same was true of the British and the Dutch. Despite their growing dominance in the area and permanent rivalry, they not only benefited from the well-established Portuguese trading networks but also continued to depend on these exchange and distribution channels, especially those between Macau and Canton. In spite of all the challenges I'm sure the continuation of this research is bound to bring great surprises and open new vistas in the future.

29 C. ARIBAUD, op. cit., p. 71.

El taller de bordado de la Congregación de Santo Domingo de Granada

The embroidery workshop of the Congregation of Saint Dominic of Granada

JOSÉ ANTONIO PALMA FERNÁNDEZ

Universidad de Granada

RESUMEN

En el último tercio del siglo XIX surge en Granada, por iniciativa de Sor Teresa Titos Garzón, la Congregación de Santo Domingo. Para poder financiar los proyectos de este instituto religioso pone en marcha un taller de bordado erudito que realizó importantes piezas para muchas parroquias y hermandades del sur de España. A lo largo de este estudio reflexionaremos sobre la importancia de este taller nunca estudiado hasta ahora.

PALABRAS CLAVE

Bordado erudito; Congregación de Santo Domingo; hilos de oro y seda; Sor Teresa Titos Garzón, Sur de España.

ABSTRACT

In the last third of the 19th century, the Congregation of Santo Domingo emerged in Granada at the initiative of Sister Teresa Titos Garzón. To finance the projects of this religious institute, she started an erudite embroidery workshop that produced important pieces for many parishes and brotherhoods in southern Spain. Throughout this study, we will reflect on the importance of this workshop, which has never been studied until now.

KEYWORDS

Congregation of Saint Dominic; gold and silk threads; scholarly embroidery; Sister Teresa Titos Garzón; southern Spain.

De beaterio a congregación: los orígenes de las Hermanas de la Congregación de Santo Domingo

El día 5 de abril de 1492, los Reyes Católicos fundan mediante una real cédula el convento dominico de Santa Cruz la Real y lo dotan de importantes rentas y parcelas pertenecientes a la reina Aixa, madre del rey Boabdil, en el barrio del Realejo de Granada¹. Desde su origen, este convento masculino se convertiría en un importante centro espiritual e intelectual en torno al cual surgieron otras fundaciones que, atraídas por el espíritu de la orden que fundó Santo Domingo de Guzmán vivirían los diferentes carismas que contempla su regla y dependerían

1 A. HUERGA TERUELO, *Santa Cruz la Real: 500 años de historia*. Granada, 1995, pp. 11-19.

de Santa Cruz la Real. Nos referimos a instituciones laicales como la Archicofradía del Rosario (1492); de vida consagrada como el Real Monasterio de Santa Catalina de Siena, de monjas dominicas de clausura (1514); u otras que combinaban elementos de la vida laical y consagrada, como es el caso de la institución que nos ocupa: el Beaterio de Santo Domingo, de terciarias dominicas (1539).

Las primeras referencias sobre el beaterio datan del año 1539, aunque desde al menos 1516 se menciona a las beatas. Y desde sus orígenes siempre se hace alusión a la institución como “casa de educación de niñas”, lo cual hace patente que la enseñanza fue desde su inicio una de las principales misiones de la institución². Sin embargo, se toma como fecha oficial del comienzo de su andadura el año 1701. En este año dicta su testamento la beata Juliana de Santa Inés y en el mismo declara ser heredera de su sobrina, la beata Úrsula de Santa Catalina, fallecida en 1693, de la cual había recibido dos casas: una principal, para que en ella habitaran las beatas y otra secundaria, para que pudieran arrendarla y subsistir. Además, en este mismo documento establece algunas bases fundamentales para el desarrollo de la vida de la institución como: que solo se deben someter a la autoridad del prior de Santa Cruz la Real, las cualidades que deben tener las aspirantes a beatas, las reglas que debían observar, la obligación de las beatas de vivir en el beaterio o asuntos sobre la administración económica. A pesar de ello, estas directrices solo se pueden considerar el reglamento de régimen interno de una institución privada, la cual no tendría unas ordenanzas aprobadas por el Consejo de Castilla hasta 1820³.

Durante el siglo XVI, XVII y XVIII la inmensa mayoría de alusiones que encontramos sobre las beatas están asociadas a la

imagen de Nuestra Señora del Rosario Coronada, de la cual fueron camareras desde el origen del beaterio y aun en la actualidad. En el inventario más antiguo que conserva la Archicofradía del Rosario de Granada, realizado en 1594, se indica que algunas de las piezas son guardadas por las beatas⁴. Igualmente, en una placa de mármol ubicada en el Camarín de la referida imagen reza que, en el año 1628, las beatas Dña. María, Dña. Jerónima y Dña. Catalina de Aragón, costearon un vestido de plata, piedras preciosas y esmaltes al sagrado simulacro, siguiendo el patrón de los que usaban las reinas e infantas de la corte de Felipe II. También tendrán un papel destacado los testimonios de las terciarias en los procesos canónicos que se llevan a cabo en 1670 y 1679, respectivamente, para tratar la sobrenaturalidad de los prodigios del “sudor y la estrella” que se manifestaron en la efigie de la Virgen del Rosario⁵.

Las postrimerías del siglo XVIII y los comienzos del siglo XIX estuvieron marcados por la precariedad económica para el beaterio. En la resolución de esta gran dificultad tendría un papel clave D. Antonio María de la Milla y Fernández de Córdoba, Marqués del Saltillo, quien, en su testamento, el 18 de septiembre de 1805, constituye al mismo como único heredero de todos sus bienes. El Marqués lleva a cabo una reforma primordial en la institución, que cambiará su denominación original por la de: Beaterio del Niño Jesús del Consuelo. Los principales fines de esta transformación son: la revitalización de la enseñanza de niñas necesitadas y del culto al Niño Jesús del Consuelo, imagen de su propiedad de la que era gran devoto, así como el sostenimiento de una institución que se encargaría de los sufragios por su alma. A su vez, también promueve el fortalecimiento de su vida espiritual y revitaliza los

2 C. PÉREZ RESTREPO, *Historia de la Congregación de Santo Domingo*. Granada, 1981, pp. 34-39.

3 Ibidem, pp. 39-44.

4 Archivo de la Archicofradía del Rosario de Granada (AARG). Caja 1, 1 Libro de cabildos 1578-1628, s.f.

5 AARG. Libro de los Milagros (1670-1679).



Figura 1. Manto de la Virgen de los Remedios de Montefrío. Sor Dolores Roda. 1891. PFH.

principios del ideal dominicano, muy vinculado a la familia del marqués ya que varios miembros de la misma fueron terciarios dominicos⁶.

Después de varias vicisitudes adversas acaecidas a lo largo del siglo XIX, como la desamortización eclesiástica o las penurias económicas debido a que llegaron a atender a 300 alumnas, se produce un hecho clave que cambiaría la historia del beaterio. En el año 1883 muere la rectora, Madre Josefa

García, y es elegida para sustituirla la Madre Teresa Titos Garzón. Esta religiosa, con tan solo 31 años, debido a la difícil situación que atravesaba la institución, se vio en la encrucijada de renovar o dejar morir el beaterio. Dado que optó por la primera opción, su elección marcó el inicio del camino hacia la transformación del beaterio en una congregación religiosa⁷. Esta transformación, no solo se centró en aspectos religiosos como la profesión por parte de todas las hermanas de

6 C. PÉREZ RESTREPO, *Historia de la Congregación...* ob. cit., pp. 49-74.

7 A. HUERGA TERUELO, *Madre Teresa de Jesús Titos y Garzón*. Caracas, 1960, p. 8.

la regla del Beaterio de Vich, por primera vez en la historia de la institución, en 1991; si no que también se ajustó en aspectos materiales como la construcción de un nuevo colegio. Para llevar a cabo la ampliación y construcción del nuevo colegio la Madre Teresa fue comprando las casas colindantes a las propiedades que constituían el núcleo original del beaterio⁸. La capilla fue bendecida por el arzobispo Moreno Monzón en 1903 y el nuevo edificio del colegio en 1905. Además, en ese mismo año todo el conjunto recibió del rey Alfonso XIII el título de “Real Colegio de Santo Domingo”⁹. Igualmente, a partir de 1907 comienza la expansión de la institución con la fundación del Colegio del Santísimo Rosario en Motril (Granada) ese mismo año y el Colegio Madre de Dios en Baena (Córdoba) en 1911¹⁰.

A partir de este momento, la Madre Teresa va a centrar sus esfuerzos en conseguir que el beaterio se convirtiera en una congregación religiosa. Este anhelo llega en el mes de enero de 1915, cuando el arzobispo Mesequer y Costa comunica a la Madre Teresa, en su lecho de muerte, que la Santa Sede había concedido permiso para establecer la Congregación de Santo Domingo, de derecho diocesano, y que desde aquel momento se convertía en la Madre General de la Congregación. Sin embargo, pocos días después, el 14 de febrero, moriría y eligen como su sustituta a la Madre Dolores Roda de la Fuente, quien moría también el 14 de mayo de 1916. Justo un año antes de su muerte, el 15 de mayo de 1915 recibió la carta del Maestro General de la Orden de Predicadores, el Beato Jacinto María Cormier, OP, con la

comunicación oficial de la incorporación de la Congregación a la Orden de Predicadores. Finalmente, en 1931 es erigida como instituto de derecho pontificio, obteniendo la aprobación definitiva en 1942 por el Papa Pío XII.

El taller de bordados

Sostener un colegio que llegó a albergar a 300 niñas con pocos recursos, el beaterio y las nuevas casas que fundó la Madre Teresa Titos suponían una ingente cantidad de gastos que no se podían cubrir con las rentas, los donativos y las dotes de las religiosas. Esta situación obligó a las beatas a buscar otro modo de sustento y es por ello que hallaron en el bordado erudito con hilos de oro y sedas la solución para poder salir adelante. Realmente no sabemos cuándo comienza esta labor, aunque como veremos en el próximo apartado hay piezas documentadas, hasta ahora, desde la última década del siglo XIX, coincidiendo precisamente con el momento en el que la Madre Teresa está comprando un gran número de inmuebles colindantes con las casas que constituían el núcleo original del beaterio. Igualmente, podemos decir que la época más prolífica y de mayor esplendor del taller es la primera década del siglo XX, momento en el que se están edificando el nuevo colegio y la capilla, así como las nuevas fundaciones de Motril y Baena.

En el libro de crónicas de la Congregación que se conserva en su archivo se dice del taller de bordados que “*era tal su fama, que los reyes de España les encargaban la confección de las canastillas para los infantes*”¹¹. Este hecho puede deberse a la relación del beaterio y su colegio con la alta nobleza¹² y la realeza, ya que entre sus alumnas

8 El conjunto completo está compuesto en la actualidad por la “Casa Madre” y capilla de la Congregación, así como el Colegio Mayor Universitario Santo Domingo.

9 Archivo de la Casa Madre de la Congregación de Santo Domingo (ACMCS). Carpeta 1, punto cuarto.

10 C. PÉREZ RESTREPO, *Historia de la Congregación...* ob. cit., pp. 102-107.

11 ACMCS. Historia de la Congregación, p. 91.

12 Para poder sostener las plazas de las niñas más pobres, que recibían la enseñanza de manera totalmente gratuita, se reservaban algunas matriculas de



Figura 2. Manto “del Pueblo” y manto de la Virgen del Rosario. Sor Dolores Roda. 1899 y 1904. Torres Molina.

contó con la emperatriz Eugenia de Montijo, la cual tuvo un gran cariño por la institución y promocionó su labor. Igualmente, la principal historiadora de la Congregación, Sor Consuelo Pérez Restrepo, apunta que “*muchas imágenes de la Virgen María veneradas en diversos santuarios de España y América ostentan mantos que se bordaron en nuestro beaterio*”¹³. Y ciertamente, tal fama fue merecida y se consiguió gracias al espíritu de sacrificio, constancia y pasión por el trabajo de la Madre Teresa Titos y las grandes dotes artísticas de las dos religiosas que dirigieron el taller: la Madre Dolores Roda de la Fuente y Sor Amor de Dios Martín Hitos. La primera de ellas, nació en la localidad granadina de

Dílar a mediados del siglo XIX y estudió magisterio. Tras licenciarse con un expediente brillante como maestra superior ingresó en el Beaterio, donde impartió clases y llevó la institución a un elevado nivel académico¹⁴. Las crónicas de la Congregación y la prensa granadina se hicieron eco de sus grandes dotes artísticas como pintora y dibujante¹⁵. De sus manos salieron los diseños de todas las obras que bordó el obrador desde las últimas décadas del siglo XIX hasta 1915, momento en el que es elegida segunda Madre General de la Congregación tras la muerte de la Madre Teresa Titos. La sustituyó su alumna más aventajada, Sor Amor de Dios

pago para alumnas de la alta sociedad. Por este motivo, el vínculo del Beaterio y la Congregación con la nobleza fue muy importante.

13 C. PÉREZ RESTREPO, *Historia de la Congregación...* ob. cit., pp. 89-90.

14 *El defensor de Granada*, nº 17361, 16 de mayo de 1916.

15 *Ibidem*, nº 12424, 25 de abril de 1902. El artículo refiere que realizó las pinturas que decoraban el claustro y la capilla de la Casa Madre, así como pinturas del oratorio del colegio de Motril del que fue directora.

Martín Hitos también con gran talento para el dibujo y la pintura. Por suerte, si se conservan muchos dibujos y diseños salidos de sus manos. Algunas religiosas aun vivas que pudieron conocerla, como por ejemplo Sor Pilar García Mariscal, recuerdan que era una persona muy perfeccionista y exigente con el bordado, lo cual propició que las piezas salidas del taller fueran de una calidad excelente. Muchas de las piezas dirigidas por Sor Dolores Roda fueron restauradas o pasadas a nuevo tejido por Sor Amor de Dios y sus alumnas Sor Joaquina, Sor Josefina García y Sor María Teresa López. Debido a la edad avanzada de la directora y las demás oficiales que trabajaban en el obrador, este cesó para siempre su actividad a finales de los años 50 del siglo pasado. A partir de ese momento, la comunidad se ganaba el sustento realizando otras labores como la fabricación de medias de algodón o baberos para escolares¹⁶. Sor Amor de Dios murió en Granada en 1966.

Por la escasa documentación que se conserva, sabemos que los tejidos para bordar las piezas que generalmente eran terciopelos, sedas o tisú, se encargaban a telares de Lyon. Además, los hilos de oro se adquirían en Barcelona en la empresa conocida como “Tirador de oro y plata” fundada en 1857, actualmente “Monforte Systemfil S.L.”¹⁷. En lo que respecta a la técnica vemos como en líneas generales el taller evoluciona desde un tipo de bordado más plano y de piezas pequeñas, típico de los obradores conventuales barrocos, hacia un bordado decimonónico más voluminoso y de piezas más grandes. Para ello utilizan diversos tipos de hilo entre los que destacan: sedas de colores, camaraña, brillante, rizado, torzal mate, torzal

brillante, canutillo, etc.¹⁸, a la vez que gran variedad de lentejuelas, piedras de colores y perlas. Igualmente, usaban muchos tipos de puntadas y técnicas de bordado como: cartulina, zetillo, ladrillo, media onda, puntita, mosqueta, dado, hojilla, muestra, armada, etc.

Un hecho que también favorecería al éxito del taller y la cantidad de encargos que recibió fue el contexto histórico, social y cultural en el que comienza su actividad. En aquel momento Granada y Andalucía oriental, lugares donde se producen la inmensa mayoría de los encargos, cuentan aun con una clase nobiliaria muy potente, propietaria de grandes explotaciones agrarias, así como una incipiente burguesía que está a la vanguardia del mundo industrial, especialmente en el sector azucarero. Por ello, casi todos sus mecenas pertenecerían a las dos clases sociales mencionadas anteriormente, nobles y burgueses vinculados a grandes explotaciones agrarias, a las industrias más punteras del momento o la banca¹⁹.

Otro factor fundamental es el auge del bordado erudito en el sur de España, un apogeo que es inherente al de las cofradías y hermandades especialmente las que procesionan en Semana Santa. En Sevilla podemos destacar talleres como los de Patrocinio López, Teresa del Castillo, las hermanas Antúnez o Juan Manuel Rodríguez Ojeda²⁰. En el caso concreto de Granada, los talleres de bordados que surgen en la época son

18 *El defensor de Granada*, nº 13279, 6 de julio de 1904.

19 J. GAY ARMENTEROS y C. VIÑES MILLET, *Historia de Granada. La Época Contemporánea. Siglos XIX y XX*. Granada, 1982, pp.118-125.

20 Los talleres de bordados sevillanos han sido ampliamente estudiados, especialmente el de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Véase: A. LUQUE TERUEL, *Juan Manuel Rodríguez Ojeda: Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900*. Sevilla, 2009 y A. LUQUE TERUEL, *Juan Manuel Rodríguez Ojeda: Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930*. Sevilla, 2011.

16 Agradecemos a Sor Pilar García Mariscal su valioso testimonio.

17 C. PÉREZ RESTREPO, *Colección documental de la Madre Teresa Titos*. Madrid, 2002, pp. 147-151.



Figura 3. Estandarte de Lepanto y diseños preparatorios. Sor Amor de Dios Martín. Hacia 1920. PFH.

fundamentalmente en conventos de clausura y sus obras son más escasas y tardías que las de los talleres sevillanos, además apenas se han estudiado. Destacan el de las jerónimas del Convento de Santa Paula, que realizan el magnífico terno negro para la Virgen de la Soledad del citado cenobio en 1881; el de las dominicas del Convento de la Piedad, que realizaron el palio y el manto de la Virgen de la Victoria de Santo Domingo entre 1946 y 1954; el de las Adoratrices, que realiza el manto de la Virgen del Mayor Dolor de la parroquia de San José de Calasanz en 1959²¹; y finalmente, el único taller seglar regentado por Doña Trinidad Morcillo Raya (1891-1985) que realizó obras como el manto de la Virgen de la Misericordia de San Cecilio en 1953 o el palio de la Virgen de la Esperanza de Santa Ana en 1955²².

21 C. EISMAN LASAGA, "El arte del bordado granadino durante los siglos XIX y XX". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* nº 17 (1985-1986), pp. 77-85.

22 M. C. GILA MALO, "Trinidad Morcillo Raya: obra personal de una artista desconocida de Granada".

Asimismo, otro motivo del apogeo en esta ciudad del bordado erudito es la recuperación de la Semana Santa; tras las reformas ilustradas de Carlos III, la invasión napoleónica y la desamortización; comienza partir de 1917²³. Como estudiaremos a continuación este taller será muy importante para la constitución de los primeros enseres procesionales de las corporaciones penitenciales granadinas.

Principales obras del taller

Las primeras obras que hemos podido documentar son el manto y saya de la Virgen de los Remedios, patrona de la localidad granadina de Montefrío, diseñadas por Sor Dolores Roda y ejecutadas por las religiosas a su cargo en el año 1891. El propio manto cuenta

Arenal: Revista de historia de las mujeres vol. 22 nº 2 (2015), pp. 267-281.

23 M. L. y J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción*. Granada, 2002, pp. 213-350.

con una inscripción en el forro que dice: “*Lo costeó D^a María Josefa Vega García Valdecasas. Año 1891. Lo restauraron sus nietos los Sres. G^a Valdecasas Fuensalida y Figueruela Fuensalida. Año 1951*”. Las piezas figuran en el inventario parroquial de la iglesia de dicha localidad, firmado por Don Prudencio Carvajal Martín, párroco, y por Don Antonio Martín, notario, el 7 de octubre de 1911²⁴. Este dato demuestra que la propiedad de la pieza es de la parroquia de Montefrío y que fue donada a la Virgen de los Remedios por la referida señora. Este inventario, además, confirma la información gráfica que nos proporcionan las fotografías de 1904 y 1915 en las que la imagen viste este conjunto, pero con el manto sobre tejido diferente al actual. Y es que la pieza, como reza el inventario, fue bordada inicialmente sobre terciopelo celeste. Sin embargo, durante la guerra civil quedó tan maltrecha que en 1951 fue restaurada y pasada a nuevo soporte, gracias a la generosidad de los descendientes de la donante que adquirieron un magnífico terciopelo de color verde oscuro en Lyon y la de muchos devotos del municipio entre los que destacan Don José Alba y Don Eduardo Pedregosa, mayordomos en el año 1950-1951. La saya y el vestido el Niño Jesús, aunque también se pasaron a nuevo textil mantuvieron el color blanco.

La obra, de una calidad técnica excepcional, cuenta con un diseño en el que aparecen una serie de grafismos que van a caracterizar las obras de Sor Dolores Roda y que se repetirán en muchas otras obras. Uno de esos elementos característicos es, por ejemplo, la cenefa de hojas alargadas que se entrelazan con “caracolillos”. La mayor carga de bordado, compuesto por piezas de dimensiones medias, muy gráciles y con bastante volumen; se dispone en una greca que rodea

toda la obra y que repite rítmicamente el motivo del cuerno de la abundancia del que brotan: hojas de acanto, rosas y azucenas. Este ritmo variará en las esquinas y la cola, donde aparecen racimos de azucenas simétricos, dispuesto en diagonal y que sobresalen de la greca. Ese último motivo se repetirá en casi todos sus diseños. En el centro, como también se dará en muchas otras obras, aparece un “salpique”, en este caso de estrellas.

La ejecución de este encargo coincide con el inicio de la ampliación del beaterio que lleva a cabo la Madre Teresa, lo cual confirma que sus principales proyectos y compras se financiaron en gran medida gracias al bordado. En este sentido, no muy lejano en el tiempo y coincidiendo con las obras del nuevo colegio, se produce el siguiente encargo documentado. Se trata del manto procesional de la Virgen de la Esperanza, titular de la Hermandad de la Vera Cruz de la localidad Sevillana de Marchena. La obra fue ejecutada en 1896 y costeada por Don Luis de Andrada-Vanderwilde y Pérez de Vargas, marqués de Cartagena, natural de Marchena y casado con la granadina Doña Antonia Pérez de Herrasti. El encargo, debió producirse no solo por el vínculo de la familia Pérez de Herrasti, condes del Padul, con la Archicofradía del Rosario de Granada y por ende con el beaterio, sino también porque los marqueses de Cartagena, históricamente, profesaron como terciarios dominicos al igual que nuestras beatas.

Este manto diseñado también por Sor Dolores, está bordado en oro sobre terciopelo verde oscuro y fue restaurado en los años 40 del siglo pasado. Aunque es de mayores dimensiones que el anterior, sigue un mismo esquema compositivo, aunque con variaciones. En este caso, se repite la cenefa con hojas alargadas y unidas por “caracolillos”, sin embargo, la greca se elabora únicamente a través de cuernos de la abundancia de los que parten diversos tipos de flores. Igualmente, en las esquinas, se remite el motivo

24 Archivo Histórico Diocesano de Granada (AHDG). Legajo 188-F, s/f. Agradecemos los datos facilitados al profesor Don José Antonio Peinado Guzmán.

de los ramos de azucenas diagonales. La gran variación en este caso está en la cola del manto de la que parte una gran jarra con este mismo tipo de flor. En este caso el salpique central es de lirios.

En 1898, llegaría otro encargo de Andalucía occidental, en este caso de trata de la túnica procesional de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Priego de Córdoba, obra insigne del imaginero Pablo de Rojas (1549-1611), venerada en la Iglesia de San Francisco. Bordada en oro sobre terciopelo de color burdeos, fue un encargo realizado por el hermano mayor de la corporación que le da culto, Don Carlos Valverde López. Este escritor, político y terrateniente prieguense, estudió durante muchos años derecho en Granada, periodo durante el que conocería el taller de bordados que nos ocupa. Según relata en sus memorias: *“El 28 de noviembre entró en Priego la túnica nueva de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Su coste ascendió a 7.500 pesetas, sin incluir el valor de las perlas que contenía, pues éstas fueron donadas por señoras devotas”*²⁵. El diseño de la Madre Roda, que compone cada vez piezas de mayor tamaño y más voluminosas, repite la misma cenefa que en las dos obras anteriores, tanto en el filo de la túnica como en las mangas. Igualmente, el motivo escogido es el de las hojas de acanto para la greca que rodea la túnica y en la parte frontal coloca su típico ramo de azucenas. En las mangas coloca grandes piezas de hojas de acanto dispuestas en composición especular.

Una de las piezas más laureadas será el “manto del pueblo” de la Virgen de las Angustias, patrona de Granada. La pieza se estrenó en 1899, pero el encargo se realizó un año antes. En el año 1897, varias señoras de la nobleza y la alta burguesía lideradas por Doña Mercedes Pérez del Pulgar, marquesa de Casa Blanca, iniciaron una suscripción

popular para costear un nuevo manto. Además, se convocó un concurso a nivel nacional para seleccionar el proyecto más esplendoroso. Desde que llegó la noticia a oídos de la Madre Teresa Titos quedó muy entusiasmada y estaba convencida de que debían participar en el concurso. Sin embargo, Sor Dolores Roda, caracterizada por una gran modestia, no estaba tan entusiasmada con la empresa y, de hecho, en un primer momento, se negó a realizar el diseño ya que afirmaba no sentirse capacitada para ejecutar un proyecto tan ambicioso. Ante esta situación, y acogiendo al voto de obediencia, la Madre Teresa, como rectora del beaterio, obligó a Sor Dolores a realizar el boceto. Sin duda, fue la opción más acertada, ya que el jurado lo seleccionaría por unanimidad²⁶. En este caso, la composición presenta grandes novedades y es totalmente diferente a las anteriores. El manto esta orlado por una greca conformada a partir de coronas de laurel que en su interior combinan: los nomogramas de Isabel y Fernando, los yugos y las flechas, así como granadas. En el centro se disponen grandes acantos, azucenas y flores de la pasión. En las esquinas, sin embargo, si repite el motivo del ramo de azucenas, aunque en este caso triple. En la parte central de la cola del manto coloca el escudo de la ciudad de Granada.

La obra se confeccionó en un año en oro y sedas sobre terciopelo negro. Dada la complejidad del proyecto las religiosas tuvieron que trabajar en turnos de día y de noche. Durante el turno nocturno dos religiosas alumbraban con palmatorias a las bordadoras. Incluso, tuvieron que pedir ayuda a dos señoras seglares, una amiga y una sobrina de la Madre Teresa, para que les ayudaran a terminar la obra²⁷. A pesar de todas las fatigas y desvelos, el resultado fue todo un éxito,

26 C. PÉREZ RESTREPO, *Colección documental...* ob. cit., pp. 147-151.

27 C. PÉREZ RESTREPO, *¡Con toda mi alma! Teresa Titos Garzón*. Madrid, 2011, p. 194.

25 C. VALVERDE LÓPEZ, *Memorias íntimas y populares*. Priego de Córdoba, 1917, p. 113.

la prensa se deshizo en elogios e incluso la prestigiosa revista “La Alhambra” sacó a la luz un número extraordinario²⁸. Además, la Real Sociedad Económica de Amigos del País, concedió su premio extraordinario a las beatas por su artística labor²⁹.

El éxito del “manto del pueblo” hizo que no tardaran en llegar más encargos. En este momento la obra del nuevo colegio y la capilla llegan a su punto álgido, se ha tenido que demoler parte de las casas antiguas y las beatas casi no tienen donde dormir. A esta situación hay que sumarle las estrecheces económicas. Es por ello que se ven obligadas a realizar trabajos en tiempo récord, como por ejemplo el manto y la saya de la Virgen de los Dolores de la localidad granadina de Cogollos Vega. El compromiso llegó a finales de agosto y la fiesta de la imagen en la que se estrenó las nuevas piezas se celebró el 15 de septiembre de 1900. Es decir, las piezas se bordaron en menos de un mes³⁰. Aunque la calidad de esta obra, bordada en oro sobre terciopelo negro, es excelente, advertimos como debido a la premura Sor Dolores se verá obligada a realizar un diseño menos abigarrado. Por ejemplo, la saya sigue un esquema muy similar al de la Virgen de los Remedios de Montefrío, aunque con dibujo más sencillo. Todo parte de un anagrama del avemaría, situado en el centro, que queda envuelto por dos ramilletes de azucenas que parten simétricamente de la parte inferior de la saya, la cual se remata con la característica cenefa de hojas unidas con “caracolillos”. Este encargo podemos decir que marcará un antes y un después en la historia de este taller de bordado ya que las religiosas van a darse cuenta de la rentabilidad de este

tipo de diseños más sencillos, a la vez que muy “efectistas”, y que les permitiría aceptar varios encargos al mismo tiempo, así como ingresar todo aquello que necesitaban para saldar sus deudas. Este hecho confirma la genialidad de Sor Dolores Roda, que consolida un modelo que tendrá un gran éxito y al que realizará ligeras modificaciones para hacer únicas cada una de sus creaciones.

En esta misma época, aunque se desconoce la fecha exacta de ejecución, realizan varios ternos muy similares al de Cogollos Vega. Podemos destacar los de la Virgen de los Dolores y la Virgen de las Angustias de la localidad granadina de Padul, o la Virgen de los Dolores de Alfacar, en la misma provincia. Todos ellos bordados en oro sobre terciopelo negro, a excepción del que confeccionan para Nuestra Señora de los Ángeles, del extinto convento del mismo nombre ubicado en las “Vistillas” del barrio del Realejo de Granada, el cual está bordado sobre terciopelo blanco. Este último, además, tiene un terno gemelo que les encargaron para la Virgen del Rosario, patrona de Pórtugos, en la Alpujarra. Sin embargo, estos dos conjuntos cuentan con un diseño diferente en la saya respecto a los de Cogollos, Padul y Alfacar, ya que presentan una composición asimétrica ejecutada a partir de ramos de flores de lirios y rosas. A pesar de ello, todos los mantos que aparecen mencionados en este párrafo y el de Cogollos se articulan con la característica cenefa, tantas veces mencionada, por todo el filo, seguida de una greca sencilla de hojas de acanto, que solo se ve interrumpidas en las esquinas y la cola para dar paso, a los también icónicos, ramos de azucenas. En todos ellos la parte central se resuelve con un salpique de ramilletes de azucenas, solución empleada ya en el ejemplar de Marchena.

A pesar de que repetirán algunos modelos, no siempre será así, ya que contamos con algunas excepciones como por ejemplo el manto de terciopelo verde, bordado en oro y la “saya de los cañones”, que realizaron

28 *La Alhambra*, número extraordinario, 1 de octubre de 1899.

29 *El defensor de Granada*, nº 11651, 3 de noviembre de 1899.

30 C. PÉREZ RESTREPO, *¡Con toda mi alma!...* ob. cit., p. 195.

en 1904 para la gran devoción mariana de la congregación, Nuestra Señora del Rosario Coronada, Copatrona de Granada. Como ya adelantamos, las religiosas son desde el siglo XVI y aun en la actualidad las camareras de este antiguo y venerado simulacro. Tal y como reza en las crónicas de las beatas y de la congregación: “...a sus pies aprendieron a vivir el espíritu de la Orden Dominicana y en ellos se acunó nuestro Beaterio...”³¹. Por tal motivo, las dos piezas más originales que diseñó la Madre Dolores, bajo la atenta supervisión de la Sierva de Dios, Sor Teresa Títos, fueron precisamente estas dos. Dado que la prensa de la época, realizó una magnífica reseña sobre el manto, no hemos podido resistirnos a reproducirla íntegramente: “En el colegio de Santo Domingo, de esta ciudad, acaban de confeccionar las religiosas encargadas de aquel centro de enseñanza femenina, un riquísimo manto dedicado a la histórica imagen de la Virgen del Rosario que se venera en el suntuoso camarín de la Iglesia parroquial de Santa Escolástica.

El nuevo manto es una verdadera obra artística, superior en cuanto al gusto y estilo del dibujo al famoso de la Virgen de las Angustias, que tanto nombre dio al Colegio de Santo Domingo, y de más visualidad y efecto suntuario, por destacarse en él mejor el bordado, debida a la coloración verde esmeralda del terciopelo que le sirve de fondo. Las menores dimensiones del manto contribuyen también a que se aprecien mejor el conjunto de la composición decorativa del bordado, en el que ligaran detalles técnicos de novísima invención y feliz resultado artístico, originales de la Madre Dolores, directora de las clases y talleres de bordado en Santo Domingo y autora del manto de la Virgen de las Angustias y de otros muchos que después se han hecho en dicho establecimiento para diversas iglesias de Andalucía.

En el manto nuevo de la Virgen del Rosario han puesto las religiosas de Santo Domingo, singular empeño para que sobresalga sobre los demás allí confeccionados, por estar dedicado a su Santa Patrona, resultando de ello una obra inspiradísima de extraordinario gusto y riqueza, que ha entusiasmado a las personas que lo han visto. Sirve de motivo ornamental al dibuja las cifras del Ave María, artísticamente enlazadas por un rosario de cinco dieces rematados con la Cruz. Quince de estas cifras, de forma diferente, y adornadas con preciosas guirnalda variadas de rosas, azucenas y lirios, constituyen la orla del manto, en cuya cola aparece una cifra de mayor tamaño con artística corona, y adornada por gallardas ramas de rosal, que se desarrollan con elegancia natural y sin guardar simétrica uniformidad por todo el centro del manto.

Todo el bordado es de oro fino con algunas piedras preciosas engarzadas en el mismo, llamando la atención de los competentes la extraordinaria variedad de puntos e hilos empleados, que han permitido dar verdadero colorido a la obra, por el gran relieve y claro oscuro que tienen sus detalles. Sobresale entre estos la nueva clase de bordado ideado por Sor Dolores, que consiste en hacer las flores y ramas del dibujo en alto relieve, recortadas en cartón y recubiertas por completo con oro, y confeccionado todo sobre el manto. Además, son notables los bordados a broca y la imitación a tejidos con que están hechas algunas flores, como los lirios, que por primera vez se han bordado en oro en Santo Domingo. Como curiosidad anotaremos los diversos hilos de oro empleados, que son los llamados de camaraña, brillante, mostreado, de aguas, barquilla, rizado, torsal mate, torsal brillante, de lentejuelas y canutillo.

La confección del manto ha ocupado diariamente a cinco religiosas durante once meses, desde Agosto de 1903 al Junio último, proponiéndose concluir el delantal de la Virgen y vestido del Niño Jesús para Octubre

31 C. PÉREZ RESTREPO, *Historia de la Congregación...* ob. cit., p. 2.

próximo, a fin de poder estrenarlo todo para la procesión solemne que se proyecta en la octava del Rosario.

*Dos fervientes devotas de esta gloriosa advocación de la Santísima Virgen, doña Teresa Cardenete Rodríguez y doña Ignacia Rodríguez Acosta, iniciaron la idea de hacer el nuevo manto, adhiriéndose y cooperando de igual modo a ella sus parientes los señores don Manuel y don Miguel Rodríguez Acosta y las señoras de Damas y Méndez Vellido, hermana, de la segunda de las iniciadoras; figurando también entre los suscriptores don Salvado Montero, señora e hija, don Agustín Pacheco, doña Mariana Tello, doña Josefa Valenzuela y otras varias señoras y caballeros cuyos nombres sentimos no conocer para consignarlos con los anteriores, y felicitarles como a las religiosas de Santo Domingo por la ejecución del nuevo manto de la Virgen del Rosario*³².

Respecto a la saya, conocida como “de los cañones” y mencionada en el anterior artículo como “el delantal”, podemos decir, igualmente, que es una obra maestra de Sor Dolores, tanto desde el punto de vista del diseño, la técnica y la riqueza de los materiales. La disposición de la misma gira en torno a un anagrama del avemaría, coronada y escoltada por dos banderas, una del Imperio español y otra de los Estados pontificios. A sus pies se disponen los cañones que le dan nombre a la pieza y demás armas y trofeos de guerra a modo de panoplia. Más abajo, encontramos dos cuernos de la abundancia, que nos recuerdan a los de la saya de Montefrío, de los que parten sendos ramos exuberantes de rosas y azucenas, que rodean todos los elementos anteriormente descritos. Esta pieza, sigue a la perfección la línea estética del patrimonio de la Archicofradía del

Rosario que coloca elementos conmemorativos de la batalla de Lepanto en todos sus enseres³³.

Un año más tarde, en 1905 se estrenará el manto de la Virgen de los Dolores de Maracena, bordado en oro y sedas sobre terciopelo negro. Este, llamativamente, combinará elementos del manto de Cogollos Vega, especialmente en lo que respecta a la cenefa de hojitas enlazadas con caracolillos, la greca de acantos y las esquinas con jarrones de azucenas; y sin embargo, el centro de la composición se cubrirá con las ramas, hojas y flores de una planta pasionaria, que recuerda al manto de la Virgen del Rosario. La pieza fue costeada, en gran parte, por los Sres. Don Mariano López y Don Antonio Illescas, que entregaron al párroco de la localidad una considerable cantidad para iniciar el proyecto. Acto seguido, el sacerdote abrió una suscripción popular en la que participaron todos los vecinos de la localidad y con la que se recaudaron 3.000 pesetas. Además, comisionó a las Sras. Rita y Amalia Ballesteros para que escogieran los dibujos propuestos por la Madre Dolores, así como supervisaran su ejecución³⁴.

Curiosamente, las religiosas realizaron uno muy parecido al anterior que actualmente se encuentra en posesión de la Virgen del Alcázar, patrona de Baeza. La planta de pasionaria que decoran el centro de la pieza es idéntica a la del manto de Maracena. Sin embargo, la cenefa de hojillas y la greca de acantos y azucenas es totalmente diferente.

33 J. A. PALMA FERNANDEZ, “La Virgen del Rosario, Álvaro de Bazán y la Batalla de Lepanto: nuevos hallazgos documentales”, en C. J. ROMERO MENSANQUE (coord.), *Religiosidad y patrimonio en los dominicos de Andalucía*. Osuna, 2023, pp. 73-104 y J. A. PALMA FERNANDEZ, “Platería y artes suntuarias en la Archicofradía del Rosario de Granada: cinco siglos de mecenazgo”, en M. PÉREZ SÁNCHEZ e I. J. GARCÍA ZAPATA (coords.), *Historias del lujo: el arte de la plata y otras artes suntuarias*. Valencia, 2024, pp. 267-285.

32 *El defensor de Granada*, nº 13279, 6 de julio de 1904.

34 *El defensor de Granada*, nº 13464, 13 de enero de 1905.

De este modo, Sor Dolores demuestra, una vez más, que puede sacarle mucho partido a un modelo, realizando algunas variaciones que dan como resultado una obra diferente. De igual modo, nos permite advertir la gran personalidad de esta diseñadora, que crea un estilo inigualable, pero a la vez muy fácil de distinguir. Aunque actualmente la pieza está pasada a terciopelo de color blanco, este no es su tejido original.

El origen del manto se desconoce, aun así, está perfectamente documentado que, tras la Guerra Civil, el canónigo de la Catedral de Jaén y Canónigo Arcipreste de la Colegiata de San Isidro de Madrid, Don Andrés Trillo Marín, gran devoto e impulsor de la devoción a la patrona de Baeza, llevó la pieza a la localidad. Lo hizo en calidad de director de la Junta de recuperación de objetos Eclesiásticos, la cual trasladó a aquella Baeza devastada por la guerra algunas piezas cuya devolución era imposible por desconocerse su lugar de procedencia. El manto originariamente bordado sobre terciopelo negro, fue pasado en un primer momento a seda blanca, procedente del vestido de novia de una devota. Esta labor de cambio de tejido base fue realizada por las monjas Carmelitas Descalzas del Convento de la Encarnación de Baeza y costeada por Doña Carmen Escavias de Carvajal Sanz, viuda de Vinuesa, Camarera de la Virgen hasta 1963. Finalmente, en 1990 el manto es pasado nuevamente, esta vez por las dominicas del Monasterio de Santa Ana de Villanueva del Arzobispo. La tela blanca fue donada por Doña María Teresa Sánchez Salcedo, camarera de la Virgen, y el trabajo fue costeado gracias a los donativos de numerosos baezanos³⁵.

En 1908, los condes de Corbul, Don Antonio Sanmartín Contreras y Doña Isabel Contreras Pérez de Herrasti, costean el manto y saya de la Virgen de la Capilla, patrona de

Jaén. Nuevamente, un miembro de la familia Pérez de Herrasti realiza un encargo a este obrador. Se trata de uno de los conjuntos más icónicos del ajuar de esta imagen, con el que aparece en las fotografías antiguas y los retablos cerámicos. El manto está bordado en oro sobre terciopelo rojo y la saya sobre tisú de oro. En esta ocasión, Sor Dolores ejecuta un diseño con reminiscencias a varias obras anteriores. Por ejemplo, la cenefa es de rombos, como la del manto de la Virgen del Rosario; la greca recupera el motivo de los cuernos de la abundancia, de los que parten azucenas, usado en sus primeros diseños; y de las esquinas brotan los tradicionales tallos de azucenas. Sin embargo, en el centro coloca, esta vez, un entramado de ramas y hojas de parra de los que se desprenden racimos de uvas. También en la cola, coloca el escudo de armas de los donantes, como hiciera con el manto “del pueblo” de la Virgen de las Angustias. La saya, mantiene la composición del anagrama mariano en el centro, rodeado en composición especular por ramos de azucenas que parten de la base.

Las últimas piezas que hemos podido documentar, diseñadas y dirigidas por Sor Dolores Roda, son el manto y la saya de la Virgen de Gádor, patrona de la localidad almeriense de Berja. Estas fueron realizadas antes de 1911 y costeadas por un devoto. Estos datos los conocemos gracias al artículo publicado, en el periódico *La Gaceta del Sur*, el 8 de septiembre de 1911 por el sacerdote Don Antonio Sierra, titulado “la Virgen de Gádor. Patrona de Berja”. El manto está bordado sobre terciopelo rojo y originalmente era de dimensiones inferiores a las actuales, esto se debe a que en 1959 fue ampliado por las Adoratrices de Madrid, las cuales añadieron el escudo de la ciudad de Berja³⁶. En fechas recientes fue restaurado de nuevo por

35 Agradecemos todos los datos facilitados por Don Fernando Curiel.

36 A. CAMPOS REYES. *Nuestra Señora de Gádor Coronada. Compendio histórico de la devoción a la patrona de Berja*. Berja, 2019, pp. 287-288.

el bordador malagueño Sebastián Marchante. El diseño original seguía el modelo de Cogollos, aunque con ligeras variaciones en el ramo de azucenas que parte del remate de la cola hacia el centro del mismo. La saya, bordada sobre tejido blanco, también sigue el modelo iniciado en 1900.

La última pieza hemos encontrado realizada por la Madre Roda sería el hábito de Santa Rita de Casia de la Iglesia del antiguo hospital del Corpus Christi, vulgo “los Hospitalicos” de Granada. Aunque no se conoce la fecha de su ejecución, está realizado en terciopelo negro. El diseño se centra en la parte delantera de la falda, decorada con el típico ramo de azucenas que encontramos en las vistas de los mantos; así como en las mangas, compuestas por hojas de acanto. No podemos dejar de mencionar la magnífica colección de ornamentos litúrgicos que posee la “Casa Madre” de la Congregación de Santo Domingo, bordados en oro y sedas sobre tisú y raso, diseñados también por Sor Dolores, en la primera década del siglo XX, coincidiendo con la inauguración de la capilla.

Tras la muerte de la Madre Dolores en 1916, toma el relevo como directora y diseñadora del taller Sor Amor de Dios Martín. Por suerte se conservan los diseños de muchas de sus obras, como por ejemplo el famoso “estandarte de Lepanto” de la Archicofradía del Rosario. Se trata de un singular blasón con forma de pabellón real, en cuyo centro aparece bordado en oro y sedas una cartela con la Virgen del Rosario, rematada por una corona y escoltada por los escudos de: España, la orden de predicadores, la familia Guzmán y Haza. A los pies aparecen bordados en oro y sedas magistralmente matizadas, elementos alusivos a la batalla de Lepanto, que da nombre al pendón. La pieza debió ser confeccionada hacia 1920 y puede considerarse, sin lugar a dudas, como el estandarte más original de la provincia de Granada y uno de los más singulares del sur de España.

Aunque si se conservan algunos diseños, sin embargo, hay menos piezas documentadas correspondientes a esta época, esto puede deberse a que el taller comenzó a realizar trabajos más seriados y de menor envergadura, como por ejemplo los escudos para los hábitos de las Cofradías de Semana Santa como: la del Señor de la Humildad, Santa Cena, Nuestra Señora del Rosario en sus misterios Gloriosos, el Dulce nombre de Jesús, Santa María de la Alhambra, etc., a partir de los años 20 del siglo pasado. Aun así, sabemos que en los años 30 realizan las bambalinas del primer palio que procesiona en Granada, en el año 1928, el de Nuestra Señora de Rosario Coronada. El mismo estaba confeccionado sobre raso de seda color verde pistacho y tenía bordadas varias cruces dominicas de las que pendían las cuentas de un rosario. También en esta época confeccionaron el mantolín del Señor de la Humildad, diseñados por Sor Amor de Dios y bordado en oro y sedas sobre terciopelo color cardinal. Como podemos observar, en este periodo se le va a dar un mayor protagonismo a las sedas, matizadas magistralmente y combinadas con el oro. Igualmente, también bordaron las insignias de algunas cofradías como, por ejemplo, los guiones de la Santa Cena y el Silencio.

Pero sin duda, el último gran encargo que realiza el taller, y, además la obra maestra de Sor Amor de Dios es el manto de los “Alféreces provisionales” de la Virgen de las Angustias de Granada. Bordado en oro y sedas sobre terciopelo negro, fue costado por el coronel Izquierdo, antiguo director de la Academia de alféreces, en recuerdo de los miembros de este cuerpo caídos en la Guerra Civil. Por ello, su principal singularidad radica en que el centro está ornamentado con 537 estrellas de seis puntas bajo las que se sitúan pequeñas cartelas con el nombre y apellido de los alféreces fallecidos en la contienda. La pieza está orlada por una greca doble de grandes y voluminosos hojas de acanto que

acogen los escudos de la ciudad, la hermandad y en la cola se presenta el de los Reyes Católicos, sus monogramas y símbolos alegóricos del lema tanta monta. Fue estrenado el 22 de septiembre de 1940 y restaurado en 1993 por las monjas dominicas del Convento de Nuestra Señora de la Piedad de Granada.

Conclusiones

Nos encontramos, sin lugar a dudas, ante el taller más importante de Andalucía oriental desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX. No solo por la cantidad de piezas que realizan para todo el sur de España,

sino principalmente, por la importancia de los encargos y la calidad técnica y artística de los mismos. Algo que le da especial valor es haber estado encabezado por tres mujeres de gran talento empresarial y artístico, que aún no han sido lo suficientemente reconocidas como son: la Sierva de Dios, Madre Teresa Titos, la Madre Dolores Roda y Sor Amor de Dios. Este estudio ha sido tan solo un acercamiento a la cuestión que esperamos poder completar con la documentación de más obras, en más lugares de España y América, tal y como refieren las crónicas de la propia congregación y la prensa de la época.

Este libro propone una aproximación rigurosa y coral al bordado entendido como una de las prácticas artísticas más complejas y persistentes de la historia visual y material. A través de estudios que abarcan amplios marcos cronológicos y geográficos, el volumen atiende a la dimensión técnica del bordado, a sus usos sociales, litúrgicos y ceremoniales, y a su capacidad para articular significados culturales, identitarios y simbólicos en contextos muy diversos.

Los trabajos aquí reunidos examinan el bordado como saber transmitido, como ejercicio de virtuosismo y como forma de creación sujeta a normas, talleres y tradiciones, sin desatender su presencia en ámbitos cortesanos, devocionales y populares, ni su proyección en el arte contemporáneo y en las prácticas actuales de conservación y restauración. Desde el análisis de piezas históricas y conjuntos patrimoniales hasta la reflexión sobre técnicas, materiales y procesos, el volumen construye una lectura matizada de un arte situado en la confluencia entre la cultura visual, la historia social y la materialidad de lo textil.

Con una atención particular al bordado en la Región de Murcia y, de manera muy especial, al caso de Lorca, donde esta práctica ha alcanzado una excepcional densidad histórica, técnica y simbólica, el volumen presenta este ámbito como ejemplo paradigmático de continuidad, excelencia técnica y proyección patrimonial. Desde esta perspectiva, la monografía aspira a ofrecer un marco de referencia sólido para el estudio del bordado desde la Historia del Arte y las disciplinas afines, integrando tradición y contemporaneidad en una visión unitaria, reflexiva y abierta.



CATEDRA
FRANCISCO
SALZILLO
UMU



GENERAL DE GALERIAS
COMERCIALES, S.A.



UNIVERSIDAD
DE MURCIA

Grupo de Investigación
Cultura Material, Arte e
Imagen