



I SIMPOSIO: ARTES Suntuarias EN ANDALUCÍA

JESÚS M. MENA GARCÍA (coord. Y ed.)

Organiza:

H^SR | HOSPITAL
DE LA SANTA
RESURRECCIÓN
UTRERA

I SIMPOSIO: ARTES Suntuarias EN ANDALUCÍA

**FUNDACIÓN HOSPITAL SANTA
RESURRECCIÓN DE UTRERA**

JESÚS M. MENA GARCÍA (coord. Y ed.)

© Edita: Fundación Hospital Santa Resurrección de Utrera

© Del texto y las fotografías: sus autores.

Colabora en la edición de este libro Fundación Caja Rural de Utrera

I.S.B.N

Deposito Legal

Maquetación: Sergio Román Morato

Imprime: Impresión León, Utrera (Sevilla)

CARTA DEL PATRONATO DEL HOSPITAL SANTA RESURRECCIÓN DE UTRERA

Desde el Patronato de la Fundación Hospital Santa Resurrección de Utrera nos encontramos sumamente comprometidos con el patrimonio cultural e histórico que precede a nuestra entidad, pero también a toda Andalucía. El pilar fundamental establecido por nuestra fundadora es el practicar la caridad, con el mayor decoro y recogimiento posible. No obstante, su legado, su historia, es en sí mismo ya otro gran tesoro a proteger y divulgar, pues es el resultado de más de cinco siglos de actividad. Hecho que nos ha llevado a ser considerada como una de las instituciones más antiguas de Europa.

Al ahondar en el tejido de nuestro pasado, atestiguamos los distintos pasos que han conseguido dotar a esta Casa de una naturaleza que la hace única, cuyo testimonio queda materializado a través de nuestro patrimonio. En nuestra intención de contribuir a su puesta en valor, consideramos fundamental el llevar a cabo un adecuado proceso de conservación y divulgación de los mismos, donde se engloba no solo su buen estado y mantenimiento, sino el poder conocer la historia que precede a cada uno de ellos. Una labor en la que la investigación de archivo es fundamental, con la que también nos mostramos sumamente comprometidos.

La elección de este primer simposio, y su temática, es el descubrir la riqueza textil y suntuaria que se ha concentrado en este edificio durante más de medio milenio, conteniendo una heterogeneidad de obras y piezas totalmente desconocidas para los historiadores y profesionales hasta ahora. Enseres de orfebrería y bordado son un claro ejemplo de ello, conservándose en la actualidad algunos surgidos de los más relevantes artífices de su tiempo, y otros totalmente novedosos e inéditos.

Nos sumamos con ello a la reivindicación de estas artes, denostadas o infravaloradas por las modas de antaño y que poco a poco van buscando el recuperar el sitio que les corresponde. Por consiguiente, y con la intención de dar visibilidad a esta causa, pensamos en la posibilidad de ampliar las miras fuera de este espacio utrerano y mirar al resto de la provincia en este caso, para seguir haciéndolo por todo el territorio andaluz. De ese modo, investigadores y profesionales en la materia, han contribuido con su granito de arena para traernos con sus estudios un claro ejemplo de la valía de estas joyas del arte.

Un escaparate académico que profundiza en estos artistas, sus técnicas y materiales y, que permitan conocer, la complejidad de sus facturas, a la vez que el valor que tuvieron en el momento de su encargo. Una forma de caridad que también alimenta la mente y el espíritu, acercándonos a un conocimiento que nos ayuda a valorar la esencia de lo nuestro en todas sus variantes.

LA BORDADORA ANTONIA BAZO DAVIED POSIBLE AUTORA DEL ANTIGUO SIMPECADO DEL ROSARIO DE SAN GIL¹.

THE EMBROIDERER ANTONIA BAZO DAVIED POSSIBLE AUTHOR BY THE ANCIENT BANNER OF THE ROSARIO DE SAN GIL.

José Manuel García Rodríguez

Abordamos el estudio del antiguo estandarte o simpecado de la Virgen del Rosario de San Gil, permitiéndonos atribuir la hechura de sus bordados a Antonia Bazo.

Antonia Bazo Davied, bordado sevillano, siglo XVIII, siglo XIX, Virgen del Rosario de San Gil, Hermandad de la Macarena, Sevilla.

We address the study of the ancient banner or simpecado of the Virgin of the Rosary from San Gil, allowing us to attribute the workmanship of its embroidery to Antonia Bazo.

Antonia Bazo Davied, Sevillian embroidery, 18th century, 19th century, Virgin of the Rosary of San Gil, Brotherhood of the Macarena, Seville.

1. INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX los textiles recibieron la valoración de auténticas obras de arte y desde entonces la historiografía ha aportado abundantes datos sobre estos. Un notable tema de interés habitual en los estudios de tejidos ha sido el bordado sevillano, ya que desde el siglo XIV ha venido siendo considerado un centro productor de primer orden. Pese a ello, y aun siendo pródiga la bibliografía existente, continúan apareciendo nuevos datos relativos a obras y artífices tanto conocidos como ignotos. Esta casuística expone la necesidad de seguir prestando atención a esta destacada parcela artística, ya que los nuevos descubrimientos nos ayudan a abordar diversas líneas de investigación que aportan importantes y novedosos conocimientos². Un claro ejemplo es el caso de la bordadora protagonista

¹ El presente texto tiene su origen en el trabajo de investigación realizado entre enero y septiembre de 2023 con motivo de la restauración de la obra *Simpecado de la Virgen del Santo Rosario* de la Hermandad de la Macarena de Sevilla, financiada mediante la subvención concedida por la Junta de Andalucía para la conservación-restauración e inventario de bienes muebles del patrimonio histórico de carácter religioso en Andalucía, línea 1, y ejecutada bajo la dirección de los técnicos de la empresa CYRTA Pablo José Portillo Pérez y Pablo Pérez Díaz. Si bien, fruto de la revisión concienzuda de datos y su posterior interpretación, algunos de los resultados volcados en el mencionado informe se han visto modificados en el presente texto con el objetivo de precisar ciertos aspectos, sobre todo históricos, de la pieza de la que nos ocupamos que en su momento debieron quedar sin concretar tanto por espacio como por tiempo.

² En AA.VV., 2006, se compila y analiza prácticamente toda la bibliografía sobre bordados sevillanos realizada desde la publicación de José Gestoso en 1885 sobre el pendón de la ciudad, pasando por las notables contribuciones de Turmo, Fernández de Paz, González Mena y Mañes entre otros muchos. Posteriormente se han realizado nuevas e interesantes aportaciones como las de: Santos Márquez, 2012, pp. 631-648; 2024a, pp.167-181; 2024b: 58-59; Roda Peña, 2013, pp. 223-252; 2020: 480-481; Caballero Páez y Sanchiz Álvarez de Toledo, 2014; Gelo Pérez, 2017, pp. 194-206; 2018, pp. 237-260; Gelo Pérez y Santos Márquez, 2019, pp. 15-26; Martínez Amores, 2019, pp.

de nuestro estudio sobre la cual, pese a ser dada a conocer por el afamado historiador del arte José Gestoso en 1899, ha sido en la actualidad cuando se ha podido documentar con mayor profundidad su vida y su obra, permitiéndonos con ello abordar el análisis que presentamos en estas páginas.

2. La bordadora Antonia Bazo Davied: su vida y su producción.

Antonia María Joaquina Bazo Davied es considerada una de las artistas del bordado erudito sevillano más importantes de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Fue hija del matrimonio formado por Vicente Antonio Bazo Simón (El Puerto de Santa María, ¿? – Sevilla, 1781) y Ana Davied Lacandre (Yenne, ¿? – Sevilla, 1804)³, naciendo en Medina de Rioseco (Valladolid) el 22 de diciembre de 1750 y bautizándose ese mismo día en la parroquia de la Santa Cruz de la citada localidad, actuando como sus padrinos el franciscano fray Vicente Trigueros y Rosa de Glamón⁴.

Cuando nuestra protagonista vino al mundo, tal y como se expresa en el inédito documento bautismal que aportamos en las presentes páginas, su padre prestaba servicios como soldado del Regimiento de Caballería Borbón. Este dato confirma el planteamiento del doctor Amores Martínez⁵, quien proponía que sus progenitores comenzaron su relación y contraerían matrimonio en Saboya durante la ocupación española con motivo de la Guerra de Secesión austriaca (1742-1749)⁶. Igualmente, esta circunstancia explicaría el arribo de la pareja a la localidad vallisoletana una vez concluida la contienda, ya que por aquellos años múltiples destacamentos participantes en el conflicto se asentarían en la zona donde vendría al mundo su único retoño. Parece ser que pasados unos años Vicente Bazo abandonó la milicia, pues hacia 1760 ya se localiza a nuestra familia asentada en la ciudad de Sevilla, concretamente en el entorno de la collación del Sagrario, identificándose profesionalmente como maestro bordador, carrera que fue

24-28; Navarro Ambrojo, 2019, pp. 210-230; Luque Teruel, 2020; García Rodríguez, 2020, pp. 243-269; 2022, pp. 30-34; 2023, pp. 30-39; 2024a, pp. 44-73; 2024b, pp. 275 - 301; Amores Martínez, 2021, pp. 226-228; 2023, pp. 836-843; Alonso Megías, 2024, pp. 8-23; García, Pérez y Portillo, 2023, pp. 167-198; Mena García, 2024: 421-438; Pérez Díaz, 2024a, pp. 74- 85; 2024b: 122-138; Portillo Pérez, 2024: 96-111, entre otros muchos.

³ Los datos de Vicente bazo y Ana Davied fueron dados a conocer por: Amores Martínez, 2023, pp. 837-838, texto en el que también se expone que el enlace matrimonial se llevó a cabo en 1747 en la localidad natal de la esposa.

⁴ Por la fecha de su bautismo podemos asignar también su nacimiento en ese mismo día al ser bautizada por el capellán del regimiento de infantería y no por el propio párroco de la villa. El inédito documento, localizado en: Archivo Diocesano de Valladolid (ADVa), Sig. 3162: Medina de Rioseco, Parroquia de Santa Cruz, Libro de Bautizados del 09/01/1746 al 23/10/1768, n.º 13, p. 86, Antonia María Joaquina (Ver apéndice documental), lo hemos obtenido por mediación de la historiadora del Arte Dña. Teresa Casquete Rodríguez, a quien agradecemos su desinteresada cesión.

⁵ Amores Martínez, 2023, pp. 836-837.

⁶ El expresado Amores planteó la citada posibilidad al encontrar que la dote de Vicente tan solo fue “la ropa de su uso”, mientras que Ana aportó cien pesos.

también ejercida por su esposa, la única mujer documentada que consiguió trabajar para la Catedral hispalense durante las últimas décadas del siglo XVIII⁷.

Con esta circunstancia, y como no podría ser de otra forma, Antonia se formaría en el arte del bordado de la mano de sus padres, trabajando en el obrador familiar hasta finales de la década de 1780. Posiblemente, alrededor de esa fecha abriría taller propio en su domicilio, ubicado en el número 33 de la calle Dados haciendo esquina con la del Burro, en la collación del Salvador⁸; aunque durante los últimos años de su vida se asentó en la cercana calle Lineros, donde murió el 15 de abril de 1809 cuando contaba con 58 años⁹.

Los datos sobre la vida social de nuestra artista son escasos, aunque esta circunstancia no es óbice para poder trazar un esbozo sobre aquella. En primer lugar, sabemos que contrajo matrimonio con Laureano Ortega (+ ha. 1789), con quien tendría al menos un hijo que desafortunadamente murió de forma prematura¹⁰. También podemos afirmar que fue una persona de fuertes convicciones religiosas; su familia estaría imbuida del espíritu franciscano como lo confirma no solo el apadrinamiento de nuestra artista por un hermano del *poverello*, sino el conocido dato sobre la localización del velatorio de su madre en la conventual iglesia de Nuestra Señora del Valle de Sevilla¹¹. Esto se expresó, como no podría ser de otro modo, con la pertenencia de Antonia a la Venerable Orden Tercera (V.O.T.) de San Francisco del citado convento¹² y a la Cofradía de la Coronación de Espinas asentada entre los muros del monacal enclave – donde ejerció como camarera del Cristo de la Coronación de Espinas¹³, al igual que en su pertenencia a la Hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina –donde también ostentó el cargo de camarera segunda en 1806 y 1807–¹⁴, lo que también indica que, con probabilidad, sus relaciones personales se desarrollasen entre las inmediaciones de la Puerta del Osario y la de Córdoba. Por último, a tenor de las noticias publicadas recientemente por el expresado Amores Martínez, podemos

⁷ Ravé Prieto, 1986, pp. 74-75; Amores Martínez, 2023, p. 837; Santos Márquez, 2023, pp. 180 y ss.

⁸ Gestoso y Pérez (1899, p. 40) situó el obrador en la mencionada calle del Burro, aunque sin aportar el número exacto, sita que refieren posteriormente Turmo, 1955, p. 79; Gelo Pérez y Santos Márquez, 2019, p. 17; Martínez Amores, 2019, p. 25; Amores Martínez, 2021, p. 226; 2023, p. 838; Recientemente hemos podido precisar la ubicación real del taller en la localización expresada en el texto (García Rodríguez, 2024d).

⁹ Amores Martínez, 2023, pp. 838-839.

¹⁰ Amores Martínez, 2023, p. 838.

¹¹ No hemos podido confirmar la pertenencia de los progenitores de Antonia Bazo a la institución seglar. El dato fue publicado en: Amores Martínez, 2023, p. 838.

¹² Sobre esta institución se conocen pocos datos históricos que se pueden consultar en: Gutiérrez Núñez, 2006, pp. 284-285; Ruíz Barrera, 2012, pp. 82-85; Campa, R. de la, 2016, p. 351.

¹³ Mañes Manaute, 2003, pp. 157-158; Sánchez Rico, 2021, p. 38; Amores Martínez, 2023, pp. 838-839.

¹⁴ Agradezco a Pablo Pérez Díaz la cesión de este inédito dato que se encuentra en: Archivo Hermandad de la Divina Pastora de Santa Marina (AHDPSM), Libro de actas 1787 a 1877, libro segundo, Cabildo general de elecciones y cuentas, 21/09/1806, s.p.; Cabildo general de elecciones y cuentas, 06/09/1807, s.p.

suponer que tendría una posición económica medianamente relajada, ya que en su testamento se expone que atesoró a lo largo de su vida un conjunto de varias piezas suntuarias de oro – tres rosarios, un reloj o un aderezo con brillantes – y plata – en este caso se trataría de una cubertería –. Igualmente, las honras fúnebres de primera clase que recibió en la iglesia colegial del Salvador, donde de igual forma fue sepultada¹⁵, denotan una vez más la buena condición que poseería la artista.

De su trayectoria profesional, por fortuna, existe una mayor abundancia de documentos que nos permiten conocer una extensa cantidad de sus trabajos. Todos ellos fueron realizados entre 1791 y 1809¹⁶, encontrándose auxiliada en algunos de ellos por una amplia plantilla de mujeres¹⁷ que le permitió acometer sin apuros los múltiples encargos para los que fue requerida. Aunque del total de sus compromisos pocos han llegado a nuestros días, es mediante los ejemplares conservados por lo que podemos acercarnos afortunadamente a lo que serían sus rasgos tanto estilísticos como técnicos, permitiéndonos relacionar ambos con las maneras del obrador de sus padres. Así se manifiesta esta inspiración al observar el constante empleo de formas arrocalladas, cintas y ces encrespadas, potencias dobles y elementos vegetales de estética cartilaginosa que su progenitor, Vicente Bazo, plasmó en obras suyas como el simpecado de los Remedios de San Miguel (1760)¹⁸ y en el Sítial del Corpus de la parroquial de San Juan (1768-1772)¹⁹, ambos con destino a la villa de Marchena; así como otras que aparecen en el terno negro que su madre, Ana Davied, realizó para la Catedral de Sevilla (1782-1784)²⁰. Estas formas, como decimos, llegaron a ser bien asimiladas por nuestra artista, aunque fueron interpretadas desde el prisma ilustrado de finales del siglo XVIII y principios del XIX, lo que le llevó a contenerlas a lo largo de sus perímetros en lugar de desbordarse por la superficie tal y como acontecía en el momento de la rocalla plena²¹.

¹⁵ Además, se conoce que por la salvación de su alma recibió varias misas en diversos lugares. Amores Martínez, 2023, p. 839.

¹⁶ Sierra Lozano, 2024, pp. 28-30.

¹⁷ Este dato se dio a conocer y se transcribió en Aguilar Díaz, 2016, p. 592. Posteriormente el expresado documento ha sido revisado por el Dr. Santos Márquez en una publicación que verá la luz en breve. Igualmente, hemos tenido la oportunidad de completar aún más la información de la lista que aparece en este, aportando interesantes datos sobre una de sus oficiales: María Rafaela Monferrin Fernández (García Rodríguez, 2024d), a la sazón madre de las sevillanas bordadoras Antonia y Mercedes Janin.

¹⁸ Ravé Prieto, 1986, p. 74; Ramos Suárez, 2020, p. 120.

¹⁹ Ravé Prieto, 1986, pp. 74-75.

²⁰ Amores Martínez, 2023, p. 837; Santos Márquez, 2023, pp. 180 y ss. Durante la restauración llevada a cabo por la empresa CYRTA sobre el simpecado sacramental de la Hermandad del Cautivo de Utrera se localizó en su interior parte del dibujo preparatorio de dicho terno, siendo un descubrimiento de suma importancia. Ver en: Lamprea, 2023, en línea (20/08/2024).

²¹ Esta casuística quizás se observe de una forma más notoria en las caras internas de las caídas del palio de la Virgen del Valle de Sevilla, donde pese a emplear formas propias del Barroco las organizó con una concepción puramente neoclásica tal y como apuntó Mañes Manaute (2024, p. 88).



Fig. 1. Antonia Bazo Davied, Simpecado de Gala, 1807, Hermandad de la Divina Pastora, Cantillana (Sevilla). © Pablo Pérez Díaz

Además, Antonia Bazo aportó en sus creaciones otro rasgo de contemporaneidad al añadir con abundancia unos menudos enriquecimientos fitomorfos entre los que destacan unas características granadas o piñas de lentejuelas y malla que los investigadores han tomado como uno de sus sellos propios —casi como su firma—, dando lugar a un resultado final de cierto anacronismo (Fig. 1), tal y como lo demuestran las siguientes obras:

1791. Simpecado (desaparecido), Hermandad de Señoras Mujeres del Rosario de Nuestra Señora de las Mercedes de San Laureano, Sevilla²².

1794. Guion, Hermandad Sacramental de Santa Ana, Sevilla²³.

1797. Paño de difuntos (desaparecido), Hermandad de la Vera Cruz, Sevilla²⁴.

1790-1800. Terno “de los cuernos de la abundancia” (atribución), Hermandad de la Virgen del Monte, Cazalla de la Sierra²⁵. Simpecado (atribución), Hermandad de la Macarena, Sevilla²⁶. Simpecado “de Gala” (atribución), Hermandad de la Divina Pastora de Santana Marina, Sevilla²⁷.

²² Ruiz Barrera, 1999, pp. 45-48.

²³ Aguilar Díaz, 2016, p. 592. Anteriormente Turmo (1955, p. 137, Lám. LXXXVI) la fechó como obra de la primera mitad del siglo XIX. Por su parte, en: Fernández, Núñez, Ferreras, Martín, Sameño y Gómez, 2003, p. 40, la situaron hacia 1800.

²⁴ Amores Martínez, 2021, pp. 226-227.

²⁵ Fernández, 2022: s.p. En estas piezas encontramos similitudes muy cercanas con las obras de Vicente Bazo y Ana Davied, por lo que consideramos que podrían fecharse entre 1795 y 1800.

²⁶ Estudio realizado en estas páginas.

1800. Simpecado de la Virgen de la Esperanza (atribución), Hermandad de la Esperanza, parroquia de Santiago “el viejo”, Sevilla²⁸. Saya y manto para procesiones (este último desaparecido) de la Virgen del Valle, Hermandad de la Coronación de Espinas, Sevilla²⁹.

1801. Saya y manto para procesiones para la Virgen de los Dolores (atribución), Orden Seglar de los Siervos de María, Carmona³⁰.

1802. Paño de difuntos y estandarte, Hermandad Sacramental de Santa María, Utrera³¹. Simpecado (desaparecido), Hermandad del Rosario de Ntra. Sra. de la Presentación del Apeadero del Real Alcázar, Sevilla³². Túnica (desaparecida) del Dulce Nombre de Jesús para la hermandad homónima, Marchena³³.

1803. Tres capas procesionales nuevas y composición de otras tantas para canónigos y racioneros, S. M. P. Iglesia Catedral, Sevilla³⁴.

1804. Restauración con oro y matices de dos dalmáticas, bocamangas, parches, collarines estolas y manípulos del terno de pontifical del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, S. M. P. Iglesia Catedral, Sevilla³⁵.

1805. Terno del Corpus, S. M. P. Iglesia Catedral, Sevilla³⁶. Clámide para el Cristo de la Coronación de Espinas y túnica (desaparecida) para Jesús con la Cruz al

²⁷ Pérez Díaz (2025, pp. 110) descubrió que esta pieza fue vendida por nuestra protagonista en 1805 a la cofradía, si bien fecha su realización en las últimas décadas del siglo XVIII, relacionándola con el taller de nuestra artista o incluso con el taller paterno.

²⁸ Carrero Rodríguez, 1992, s.p., B. 6 publicó la fecha de su estreno, pero la atribución de la autoría de los bordados es planteada por nosotros mismos en un estudio que en breve podrá ver la luz.

²⁹ Mañes Manaute, 2003, pp. 176-177. La primera ha sido recuperada por la corporación en fechas recientes (Lamprea, 2024) mientras que el segundo, pese a hallarse perdido, parece que se ha podido identificar a través de una antigua fotografía en: Sánchez Rico, 2021, pp. 36-39.

³⁰ García Rodríguez, 2024c.

³¹ González de la Peña y de la Peña, 2016, p. 78

³² En Gestoso y Pérez, 1899, p. 40, se fecha como una obra de 1502, siendo reproducido por Turmo (1955, p. 79) y por Gelo Pérez y Santos Márquez (2019, p. 17). En cambio, Martínez Amores (2019, p. 25) se percató de que su situación cronológica en el siglo XVI debió ser un error de imprenta, dato que apoyamos de la misma forma como anteriormente lo hicieron tanto Amores Martínez (2021, p. 226 y 2023, p. 839) como Sierra Lozano (2024, pp. 28-29).

³³ Ramos Suárez, 2017, p. 200.

³⁴ Amores Martínez, 2023, p. 840.

³⁵ Aunque Amores Martínez, 2023, p. 840. Aunque Amores Martínez (2023, pp. 839- 840) aporta el dato documental, la relaciona con unas bordaduras que bajo nuestro de vista poco se podrían relacionar con nuestra artífice. Por ello, animamos desde estas líneas a trabajar en una nueva línea de investigación para un futuro próximo que trate de esclarecer esta cuestión.

³⁶ Mañes Manaute, 2003, pp. 157-158 y 161-162.

³⁷ La información la hemos recogido de la muestra “Pío XII y el Dogma de la Asunción”, celebrada entre el 4 y el 13 de octubre en el Círculo Mercantil de Sevilla, hipótesis que creemos muy acertada tras conocerse la autoría del Simpecado de la Divina Pastora de la misma villa.

³⁸ Mañes Manaute, 2003, pp. 166-169.

Hombro, Hermandad de la Coronación de Espinas, Sevilla³⁷. Simpecado fundacional (atribución), Hermandad de la Asunción, Cantillana³⁸.

1806. Arreglo y enriquecimiento del palio para la Virgen del Valle, Hermandad de la Coronación de Espinas, Sevilla³⁹.

1807. Simpecado de gala, Hermandad de la Divina Pastora, Cantillana⁴⁰ (Fig. 1).

1809. “Banderillas” o Paños de bocinas, Hermandad de la Coronación de Espinas, Sevilla⁴¹. Túnica de Jesús de las Tres Caídas, Hermandad de San Isidoro, Sevilla (finalizada por Ana Sánchez en 1810)⁴². Paño de difuntos (desaparecido), Hermandad de San Crispín y San Cipriano (del gremio de zapateros) de la parroquia del Salvador, Sevilla⁴³.

1800-1809. Saya para la Virgen del Mayor Dolor (atribución), Iglesia de San Francisco, Écija. Terno procesional verde (atribución), Hermandad de la Virgen del Valle, Écija⁴⁴. Saya (atribución), Hermandad de la Soledad, Olivares⁴⁵. Simpecados del Rosario de Sanlúcar la Mayor, la Inmaculada de Umbrete, de la Sacramental de San Miguel de Marchena, del Rosario de Arahál y el de los Dolores de San Blas de Carmona (atribuciones)⁴⁶.

No podemos pasar por alto, tal y como demostró Amores Martínez al publicar parte del contenido de su testamento, que realizó bordaduras con fines civiles encargadas por personalidades de la alta sociedad sevillana bien por cuenta propia –como los trabajos para la marquesa de Montefuerte– o contratada por diversos sastres. De igual forma, por medio de este historiador también conocemos que poseía un establecimiento de venta de “cintería de sedas y otros géneros” que administraba Juan Martínez⁴⁷, lo que denota las fuertes dotes para los negocios que poseía nuestra artista.

³⁹ Mañes Manaute, 2003, pp. 166-169.

⁴⁰ Amores Martínez, 2023, pp. 841-842; Santos, 2024, pp. 58-59.

⁴¹ Amores Martínez, 2023, p. 839.

⁴² Amores Martínez, 2023, pp. 840-841.

⁴³ Amores Martínez, 2023, p. 839.

⁴⁴ Fernández, 2022: s.p. Por las evidencias que presentan con el terno de “los cuernos de la abundancia” de la Virgen del Monte de Cazalla de la Sierra (1795-1799) y el de los Siervos de María de Carmona (1801) creemos que ambas piezas con destino a Écija podrían haberse ejecutado en los primeros años de la década de 1800.

⁴⁵ Sánchez Rico, 2008, pp. 15-16. Por su similitud con la saya fechada para los Siervos de Carmona creemos que podría haberse ejecutado alrededor de 1801.

⁴⁶ Martínez Amores, 2019, pp. 24-28. El mismo autor relacionó con Antonia Bazo el simpecado de la Orden Tercera de los Siervos de María de San Marcos, en Sevilla, situándolo como una obra de principios del siglo XIX (Martínez Amores, 2021, p. 223). Nosotros en cambio desestimamos esta posibilidad, retrasando incluso la fecha de su hechura a la mitad de la citada centuria al encontrar más similitudes con la obra del bordador sevillano Manuel María Ariza Campelo.

⁴⁷ Amores Martínez, 2023, p. 839.

3. EL SIMPECADO ROJO DE LA VIRGEN DEL SANTO ROSARIO DE SAN GIL: ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y SU POSIBLE RELACIÓN CON ANTONIA BAZO

Como hemos observado, la fama de Antonia Bazo fue constante durante los veinte años entre los que desarrolló su actividad laboral, aportando un nutrido grupo de obras con una reconocible personalidad. Las particularidades que presentan nos han permitido poner nuestra atención en el simpecado rojo bordado en oro de la hispalense Virgen del Santo Rosario de San Gil (actual Hermandad de la Macarena).

En primer lugar, con el fin de contextualizar nuestra obra recurriremos a las palabras de Fermín Arana de Valflora, quien expresó que en la capital hispalense el rezo público o callejero del santo rosario era presidido por una imagen de la Virgen portada “con el esmero [...] y con la mayor decencia” en un estandarte “de las más preciosas telas, adornados con bordaduras, las más costosas y del mejor gusto” que poseía el sobrenombre de “sin-pecado”⁴⁸.

En la hermandad de la parroquia de San Gil, aunque desde su fundación efectuada en 1703⁴⁹ existiría un simpecado para emplear en sus rezos⁵⁰, las primeras referencias documentales a este tipo de insignias las encontramos en el cabildo del 5 de septiembre de 1728. Fue en esa fecha cuando la junta de gobierno acordó que para el rosario de gala que se celebraría el 24 de octubre del citado año se estrenase un estandarte bordado con mástil y cruz de plata⁵¹. No obstante, el estreno de la insignia sobre la que disertaremos en las presentes páginas (Fig. 2) consideramos que sucede a finales de la centuria dieciochesca, coincidiendo con

⁴⁸ Arana de Valflora, 1789, T.II, p. 87-88.

Esta insignia religiosa surgió en la urbe hispalense en 1615 para conmemorar el Voto Concepcionista que emitió la Hermandad de la Santa Cruz de Jerusalén en septiembre de 1613, y, a pesar de que su origen estaba íntimamente unido a la devoción inmaculista, su empleo en los rosarios públicos se extendió rápidamente durante el siglo XVIII, llegando a convertirse en un elemento característico y netamente ligado a esta práctica de la piedad popular. González Gómez y Rojas-Marcos, 2012, p. 383; Romero Mensaque, 1990, p. 27

⁴⁹ Matute y Gavira, 1887, T.I, p. 258; Arenas González, 1987, p. 57; Ros González, 2013, p. 132.

⁵⁰ Además de sus cultos anuales a la Virgen del Rosario y honras fúnebres a los hermanos difuntos; como fin principal, realizaba a diario una procesión rosariana iniciada a Prima Noche, tal y como era habitual en estas corporaciones, aunque quizás más tarde se celebraría también un rosario de madrugada o aurora, saliendo tras el toque de alba y acabando con la celebración de una misa a la manera de la Orden Tercera Dominica del aludido convento de San Pablo. Romero Mensaque, 2004: 285; 2013: 119-120.

⁵¹ Dos años más tarde, en 1730, y como fruto de un periodo de gran esplendor del que gozó la cofradía, se acordó hacer un retablo para exponerlo bajo un costo de 10 pesos, y hacia 1756, para acompañarlo en sus salidas, se realizaron faroles nuevos que se guardaron en un escaparate o vitrina en el interior del templo. Arenas González, 1987, p. 58; Ros González, 2013, pp. 133-134 y 143; Mañes Manaute, 2013, p. 372. Archivo Hermandad de la Macarena (AHM). Fondos de la Hermandad del Rosario, Acuerdos-Actas, Caja R001, Carpeta 002, Libro de Actas 1728-1845, Cabildo de oficiales, 05/09/1728, f. 1v.

la legalización de la cofradía tras los avatares sufridos por el Real Decreto de Carlos III que obligaba a la extinción de estas instituciones religiosas erigidas sin reglas aprobadas por el Consejo de Castilla⁵² y con las primeras salidas procesionales de la imagen de la Virgen del Rosario⁵³. Esta pieza, por los rasgos estéticos y artísticos que presenta –propios de las últimas décadas de la centuria dieciochesca–, sería, según la historiografía, el “de Gala [...] bordado en oro fino” referido en el inventario de 1799⁵⁴, siendo la pieza de tipología textil decana del patrimonio macareno⁵⁵.

Nos encontramos ante una interesante obra de formato rectangular con una abertura triangular practicada en su tercio inferior formando unas flámulas o “patas”, poseyendo sus perfiles con un

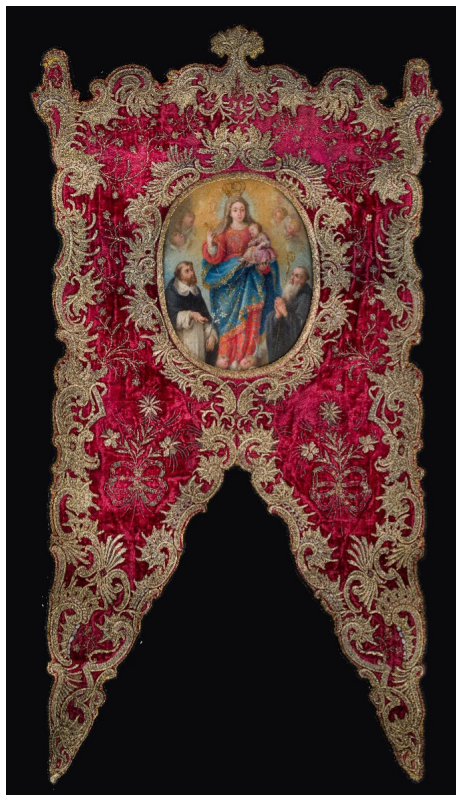


Fig. 2. Antonia Bazo Davied (atribución), *Simpecado de la Virgen del Santo Rosario* (pormenor), ha. 1790, Hermandad de la Macarena, Sevilla. © Hermandad de la Macarena.

⁵² Esto ocasionó la unión con la cofradía de la Sentencia y Esperanza de la misma parroquia, estando bien desarrollado su estudio en: Ros González, 2013, pp. 130-195.

Para entender esta situación legal recomendamos la consulta de: Sánchez Herrero, 1999, pp. 45 y ss; Mira Ceballos, 1999, 49-86; Rodríguez Mateos, 2006.

⁵³ Tradicionalmente se ha identificado como una obra del escultor Pedro Duque Cornejo (Ceán Bermúdez, 1800, T. 2, p. 25; Guichot y Sierra, T.I, 1925, p. 408) ejecutada en el segundo tercio del siglo XVIII a la que se le acopló un Niño Dios del siglo XVI (Hernández Díaz, 1987, p. 221). Si bien recientes investigaciones la sitúan como una obra de Roque Balduque realizada para la parroquia de San Gil, junto a un retablo en 1556 que, la Hermandad del Rosario acogió como imagen titular y que la reformó muy profundamente para convertirla en imagen de candelero a mediados del siglo XVIII (Luque Teruel, 2008, p. 129; 2013, pp. 175-177).

⁵⁴ Se inventaría junto a otros dos (Ros González, 2013, p. 180), que se emplearían en el rezo diario, y que gracias al inventario de 1825 sabemos que se ejecutaron en seda. AHM. Fondos de la Hermandad del Rosario, Acuerdos-Actas, Caja R001, Carpeta 002, Libro de Actas 1728-1845, Ynbentario de los bienes y halaja y finca que posee la hermandad de N.S. del Rosario de la Parroquial de S.n Gil de esta ciudad echo en 6 de enero de 1825, ff. 201r.-202r.

⁵⁵ Ferreras Romero, 2005, pp. 3-4; Ros González, 2013, p. 180; Mañes Manaute, 2013, p. 375; Ferreras Romero y Montero Moreno, 2013, p. 407.



Fig. 3. Antonia Bazo Davied (atribución), Simpecado de la Virgen del Santo Rosario (pormenor), ha. 1790, Hermandad de la Macarena, Sevilla. © Hermandad de la Macarena.

corte mixtilíneo de carácter polilobulado —tan propio del estilo tardo-barroco— lo que le otorga el sobrenombre popular de “simpecado de orejillas”⁵⁶. Se encuentra confeccionado en terciopelo de seda color carmesí⁵⁷, siendo este su soporte original, con decoración bordada en hilos entorchados de plata y plata sobredorada⁵⁸ siguiendo los modelos tardo-barrocos de estilo Luis XV, aunque con ciertos influjos neoclasicistas.

Las bordaduras, ejecutadas en la técnica de los hilos tendidos con un leve realce, se desarrollan de manera simétrica y bilateral en torno al eje central

del estandarte y alrededor de un buen óleo que representa a la Virgen del Santo Rosario, al modo de verdadero retrato de la imagen titular de la hermandad que podría ser de autoría cercana al pintor Juan de Espinal Narváez (Sevilla, 1714-1783)⁵⁹. El lienzo se orla perimetralmente (Fig. 3) por un galón bordado con efecto

⁵⁶ González Gómez y Rojas-Marcos, 2012, p. 12

⁵⁷ Gracias al estudio científico realizado con motivo de la restauración de 2023 por la Dra. Pilar Morillo, de la Universidad Pablo de Olavide, conocemos que el colorante empleado para su tinción fue de origen natural, concretamente grana cochinilla, extraído de la cochinilla americana. Roquero, 2003, pp. 29-43.

⁵⁸ La Dra. Morillo concluyó, gracias al análisis químico de los materiales del simpecado, que los hilos empleados están compuestos por una fibra de seda entorchada en láminas de plata y plata bañada en oro, siendo este último el más abundante.

⁵⁹ Aunque anteriormente se ha relacionado con el pintor Domingo Martínez nosotros creemos más certero ubicarla en el quehacer de su yerno o el entorno de este último. Esta atribución podrá consultarse en breve convenientemente publicada. Para conocer en profundidad la figura de Juan de Espinal es imprescindible la consulta de: Perales Piqueres, 1981, único monográfico dedicado a la figura más importante de la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII. Si bien, tras su publicación se han venido registrando importantes aportaciones tanto biográficas como curriculares culminándose, hasta la fecha, con la publicación de Muñoz Nieto, 2024, pp. 685-704, donde a su vez se compilan todas las fuentes que anteriormente han tratado sobre Espinal.

⁶⁰ Para conocer los tipos de hilos y las técnicas de ejecución empleados en el bordado erudito aconsejamos la consulta de: Fernández de Paz, 1982, pp. 71-102; Portillo Pérez, 2024, pp. 101-105.

de setillo empleando hilos de tipo muestra y decorado con espejuelos de corte lanceolado⁶⁰ dispuestos de forma geométrica y creando una sinuosa modulación. A su alrededor se dispone una cenefa creada a partir de encrespadas “ces” trabajadas con hilos de tipo muestra y camaraña aplicando trabajos a la media onda y a la cartulina respectivamente, que se coronan por rocallas –que en unos casos se muestran menudas y titubeantes y en otros surgen decididas y bien desarrolladas –, bordadas también con hilo de muestra fijado con efectos de setillo y quebrado según el caso, además de ejecutar ciertos pormenores elaborados con hilo moteado, laminillas envueltas helicoidalmente por un alambre sobredorado, canutillos y chaperías ejecutadas en

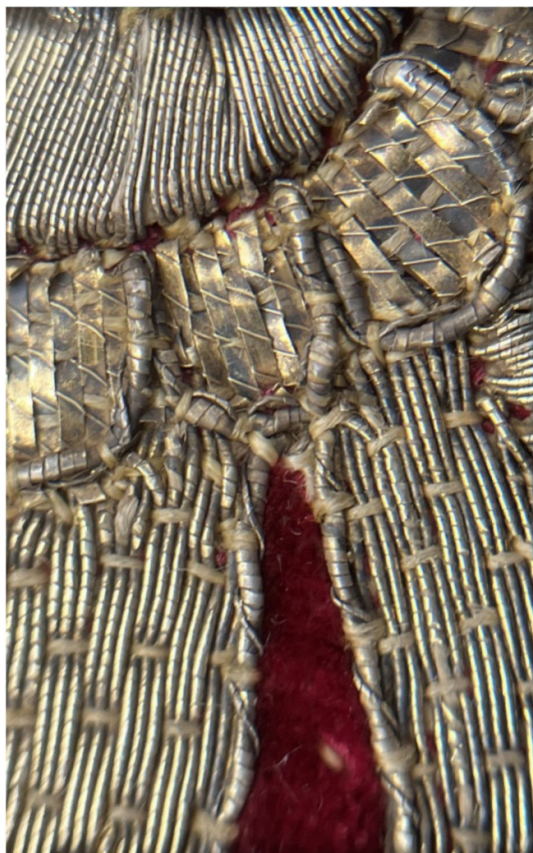


Fig. 4. Antonia Bazo Davied (atribución), *Simpecado de la Virgen del Santo Rosario* (pormenor donde se observan los tipos de hilos principales), ha. 1790, Hermandad de la Macarena, Sevilla. © CYRTA.

plata en su color con formas ovales –imitando a los talcos– y plata sobredorada redondas (lentejuelas) y lanceoladas (espiguillas). Estos motivos convergen en la zona superior formando un gallardo remate construido con esbeltas hojas lobuladas; se presentan ejecutadas con hilos de muestra fijados con efecto de setillo y con sus nervios realizados en carreras de lentejuelas, encontrándose totalmente perfiladas por un grueso hilo de muestra envuelto en una hebra de camaraña, construcción parecida a la que hemos apuntado anteriormente que presentan algunas laminillas (Fig. 4). El citado enmarque se funde a su vez con una segunda cenefa que copa todo el perímetro del paño y que es la que le confiere a la pieza la característica silueta ya comentada. En ella se disponen los mismos motivos



Fig. 5. Antonia Bazo Davied (atribución), *Simpecado de la Virgen del Santo Rosario* (pormenor), ha. 1790, Hermandad de la Macarena, Sevilla. © Hermandad de la Macarena.

ya expuestos pero envueltos por cintas mixtilíneas tanto simples – bordadas con punto de media onda – como escamadas –ejecutadas a cartulina armada–, cartilaginosas potencias dobles, sinuosos elementos foliáceos, etc., hasta coronar la zona superior con un esbelto y curioso penacho de rocallas. Estos se desarrollan con los materiales y técnicas ya expresados anteriormente, creando un interesante y espléndido juego visual (Fig. 5). Entre los expresados bordados se hayan unos menudos pero profusos enriquecimientos ejecutados mediante tallos de hilo moteado de los que nacen florecillas realizadas con lentejuelas fijadas al terciopelo mediante dos tipos de trabajos: bien por pasadas de hilos de camaraña o mediante canutillos, formando con ellos diversas florituras que enriquecen la visión de la plancha metálica. Unas labores similares se observan en las flámulas; aquí se decoran con unos sencillos ramos de



Fig. 6. Motivos de potencias dobles documentados y atribuidos a Antonia Bazo en diversas piezas 1. *Simpecado de la Virgen del Santo Rosario*, Hermandad de la Macarena (Sevilla). © Hermandad de la Macarena; 2. *Simpecado de gala*, Hermandad de la Divina Pastora (Cantillana). © Pablo Pérez Díaz; *Manto de “los cuernos de la abundancia”*, Hermandad del Monte (Cazalla de la Sierra). © José Manuel Fernández Fernández; *Manto verde*, Hermandad del Valle (Écija). © José Manuel García Rodríguez.

flores, de pétalos tratados a cartulina o a chaperías según el tipo a representar, y que se sujetan por una ampulosa lazada, toda tratada a base de carreras de len-tejuelas y remarcadas por una *trencilla* o cordón. Por último, no podemos pasar por alto la estrecha pasamanería de hilo metálico dorado que perimetra todo el simpecado y que pudiera ser original.

Teniendo en cuenta todas estas particularidades que acabamos de exponer he-mos reconocido en nuestro ejemplar, como ya se ha anunciado anteriormente, las grafías de la bordadora Antonia Bazo Davied. Nuestra obra se vincula muy estrechamente con múltiples aspectos estilísticos presentes en sus obras, aunque nosotros especialmente destacamos los siguientes: en primer lugar, los elementos que conforman la decoración bordada y su distribución poseen grandes analogías con estas obras, guardando especiales correspondencias con las que muestran el simpecado de Sanlúcar la Mayor y más aún el de la Pastora de Cantillana, encon-trando la particularidad con este último de que la traza coincide en un alto por-centaje, lo que nos sugiere que quizás nuestro ejemplar –fechado como anterior a 1799– serviría como modelo a seguir. La relación con esta última pieza también nos remite a los mantos de la Virgen del Valle de Écija y del Monte de Cazalla (Fig. 6), donde en mayor o menor medida aparecen los elementos compositivos principales de cintas, ces, rocallas y potencias apropiados del taller paterno. A todo ello se le suman los característicos tallos floreados que pueblan las zonas lisas de la composición a la manera de enriquecimientos, una constante en la obra de Bazo (Fig. 7).



Fig. 7. Motivos de finas ramas floreadas.

1. *Simpecado del Santo Rosario*, Hdad. de la Macarena (Sevilla).

2. *Clámide* de Jesús de la Coronación de Espinas (Sevilla).

© José Manuel García Rodríguez.

La atribución al quehacer de Antonia Bazo no solo la manifestamos con base a las similitudes compositivas de los dibujos; también desde el punto de vista técnico y material observamos interesantes paralelismos que abarcan desde la calidad de los materiales empleados para su ejecución hasta los rellenos y puntos empleados. Nuestra artista tejía las piezas de sus bordados con las hebras de los hilos dispuestas en grupos de a tres (Fig. 8.1) – salvo en las piezas de los ramos ubicados en las flámulas –, algo que, pese a no ser un argumento concluyente por encontrar trabajos de otros artistas coetáneos con esta misma particularidad⁶¹, debemos tener en cuenta para reforzar nuestra teoría. Algo similar ocurre con las preparaciones sobre las que se disponen los bordados, que se realizaban en muchos de los casos por medio de cordeles y tomizas aplicados directamente sobre

⁶¹ Las populares hermanas Zuloaga trabajaron el *Simpecado* de Gala de la Asunción de Cantillana (principios del siglo XIX) con esta misma disposición de los metálicos filamentos, aunque sin duda parece ser una formalidad puntual.

el tejido principal⁶² (Fig. 8.2), aunque en algunas piezas puntuales empleaba fieltro como material preparatorio. Si bien, el mayor desarrollo volumétrico era conseguido por Antonia Bazo mediante el empleo de finos pergaminos recortados con las formas deseadas –trabajo conocido popularmente como cartulinas–, siendo muy demandado desde la segunda mitad del siglo XVIII y que en nuestro ejemplar, al igual que en los trabajos documentados o atribuidos a nuestra bordadora, se observa abundante y con un buen dominio técnico, otorgándole a la pieza un acabado pulido y minucioso. Estas labores poseen la particularidad de que en sus terminaciones aparece

una característica puntada de hilo de seda dispuesta de forma transversal a los hilos metálicos (Fig. 8.3), no sabemos si con el fin de fijarlos y evitar su deformación o como elemento decorativo. También observamos unos singulares trabajos, tanto en nuestro ejemplar como en el de la Divina Pastora o el manto del Monte de Cazalla, de esta misma técnica que, en lugar de trabajar la pasada del hilo metálico de forma transversal a la forma a bordar lo hace de manera longitudinal (Fig. 8.4), para lo que necesitaría fijar las hebras traspasando la propia cartulina

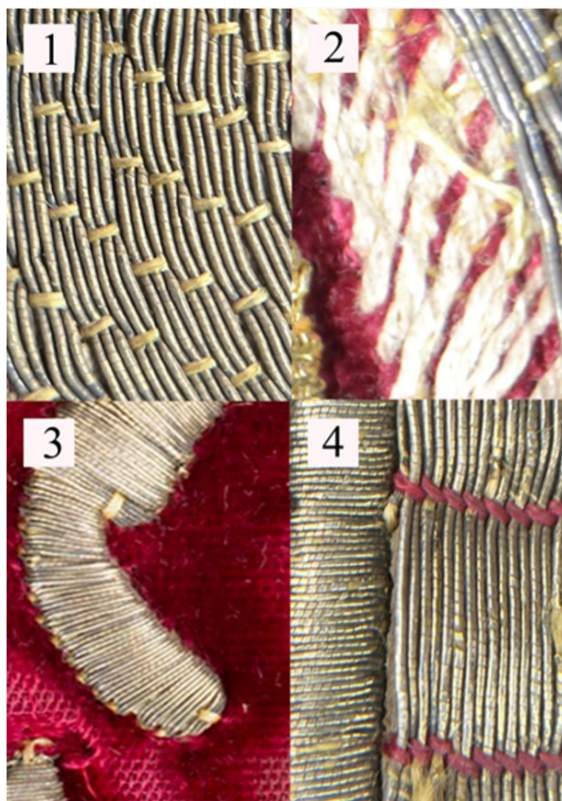


Fig. 8. Detalles de características técnicas del *Simpecado de la Virgen del Santo Rosario de la Macarena*. 1. Hilos de muestra trabajados en grupos de a tres; 2. Preparación en basto con cordeles; 3. Puntadas de seda que fijan los hilos en las terminaciones de las cartulinas; 4. Trabajos de cartulinas bordadas en dirección transversal (izq.) y longitudinal (dcha.). © CYRTA.

⁶² Este recurso podría proceder de la aplicación de complejas combinaciones de puntos y la búsqueda de grandes volúmenes de las obras dieciochescas, que encontraron en este momento una aplicación más tradicional que por finalidad.

creando un interesante efecto escamado que recuerda lejanamente a algunas soluciones estilísticas de los talleres paternos.

No debemos pasar por alto los perfilados de las bordaduras. En la mayoría de los casos se prescinde de este tipo de trabajo, lo que denota la sobrada pulcritud que presentaban en sus acabados. Si bien, hay algunas excepciones para las que se emplean carreras de lentejuelas principalmente, aunque también se observan diversos hilos tipo cordón o calabrote que se complementan grácilmente, en casos muy puntuales, con gruesos y complejos hilos que perfilan las formas y las delimitan – característica heredada una vez más del taller paterno –.

4. CONCLUSIONES

En estas páginas, tal y como hemos podido exponer con cierta profundidad, nos ha sido posible relacionar estrechamente con la producción de Antonia Bazo el simpecado del Rosario de San Gil. Y es que, pese a la falta de documentación que ratifique nuestra teoría, creemos que basándonos en los criterios estilísticos y técnicos propios de esta artífice del bordado erudito sevillano, es posible que desde este momento se sume a su considerable catálogo de obras, permitiéndonos también exponer las evidencias palpables en este ejemplar, y las encontradas en otros muchos, sobre la estrecha vinculación estética y técnica que nuestra bordadora manifestó durante toda su producción con el taller paterno, lo que le permitió asimilar sus preceptos y fundirlos con un atisbo de modernidad. Además, gracias a esta investigación, hemos tenido la posibilidad aportar el importante dato de su fecha exacta de nacimiento, consiguiendo confirmar algunas hipótesis generadas en torno a su familia, y especialmente sobre su padre, el bordador Vicente Bazo.

APÉNDICE DOCUMENTAL.

1750, diciembre, 22

Partida de bautismo de Antonia María Joaquina Bazo Davied.

ADVa, Sig. 3162: Medina de Rioseco, Parroquia de Santa Cruz, Libro de Bautizados del 09/01/1746 al 23/10/1768, n.º 13, p. 86.

Antonia/ María/ Joaquina [escrito al margen izquierdo]

Martes Veintedos de diciembre de mil setecientos y cincuenta años / Con el permiso de los Señores Curas de esta Santa Yglesia parro / quial de Santa Cruz de la Ciudad de Medina de Rioseco / yo D.n Jaquin de Zervera Capellán del Regimiento de / Caballería de Borbón Bauticé Solemnemente a Antonia / María Joaquina hija de Bicente Antonio Bazo, y de Ana / David (sic.) su muger primer matrimonio de ambos y soldado / del dicho Regimiento fueron sus padrinos el hermano Bicen / te Trigueros de la Orden de S.ⁿ Francisco y Rosa de Glamon/ dieron por Abogados a San Antonio y Santa Ana, advirtiéndole el parentesco espiritual al padrino, siendo testigos Juan García y Manuel Burillo y Joseph la Parra soldados de dicho Regi / miento y lo firmo con el padrino y testigos

D. Joachin Servera [rúbrica]/ el hermano Bicente Triguero [escrito al margen derecho] Juan García / Manuel Burillo / Joseph La Parra

5. BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR DÍAZ, J. (2011), “Arte y liturgia. Los ornamentos sagrados en la Sevilla de Miguel Mañara (1627-1679)”, en FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. y MALO LARA, L. (coords.), *Estudios sobre Miguel de Mañara: su figura y su época, historia, santidad y arte*, Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla, pp. 421-434.

AGUILAR DÍAZ, J. (2016), “El arte del bordado en la Iglesia de Santa Ana de Sevilla”, en RODRÍGUEZ BABÍO, A. (coord.), *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, Real Parroquia de Santa Ana de Triana, Sevilla, pp. 587-593.

ALONSO MEGÍAS, A. (2024), “El mundo ¿femenino? De las «labores de aguja» y la pintura. La mujer trabajadora en el siglo XIX: de la «Hybris» a la invisibilidad”, en GARCÍA RODRÍGUEZ, J. M. (coord.), *Antonio del Canto y Teresa del Castillo. El bordado elevado a arte*, Fundación Cajasol, Sevilla, pp. 10-23.

AMORES MARTÍNEZ, F. (2016), “El Simpecado de la Hermandad de la Redención y el pintor José Suárez”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 694, pp. 848-849.

AMORES MARTÍNEZ, F. (2021), “Aportación a la obra de las bordadoras Antonia Bazo y Narcisa de Cuenca. Un paño de difuntos de 1798 para la Hermandad de la Vera Cruz”, *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n.º 746, pp. 226-228.

AMORES MARTÍNEZ, F. (2023), “La maestra bordadora Antonia Bazo Davied (1751-1809). Su vida y su obra”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 779, pp. 836-843.

ARANA DE VALFLORA, F. (1789), *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla Metrópoli de Andalucía*, Tomo II, Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, Sevilla.

ARENAS GONZÁLEZ, H. (1987), “Al amparo del Rosario”, en ARENAS GONZÁLEZ, H. (coord.), *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Guadalquivir, Sevilla, pp. 53-61.

AA.VV. (2006), *Sevilla: Aguja y Oro*, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma.

CABALLERO PÁEZ, M. Y SANCHIZ ÁLVAREZ DE TOLEDO, H. (2014), “El mecenazgo de los Marqueses de Cerverales en las Cofradías de Estepa. El manto de Ntra. Sra. de la Asunción”, *Assumpta. Historias de la Hermandad Antigua, Real y Hospitalaria*, n.º 1, pp. 4-38.

CAMPA CARMONA, R. de la (2016), “Ego flos campi et lilium convallium. El Convento de Nuestra Señora del Valle de Sevilla (1400-1873)”, en SÁNCHEZ RAMOS, V. (ed.), *Maria, Regina Naturae*, Centro Virgitano de Estudios Históricos, Berja, pp. 340-371.

CARRERO RODRÍGUEZ, J. (1992), *Los Tesoros*, Caja San Fernando, Sevilla.

CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1800), *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, T. 2, Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid.

FERNÁNDEZ, J. M. (2022), “El conjunto de manto y saya de la abundancia”, *Monte-Anuario 2022*, n.º 11, Anexo I.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (1982), *Los talleres del bordado de las cofradías*, Editora nacional, Madrid.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, L., NÚÑEZ CASARES, L., FERRERAS ROMERO, G., MARTÍN GARCÍA, L., SAMEÑO PUERTO, M. y GÓMEZ MORÓN, A. (2003), “Proyectos del IAPH. Una intervención compleja sobre textil y plata”, *Revista PH*, n.º 43, pp. 37-49.

FERRERAS ROMERO, G. (2005), *Informe diagnóstico y propuesta de intervención “Simpecado de la Virgen del Rosario de la Hermandad de la Macarena”*, IAPH, Sevilla.

FERRERAS ROMERO, G. y MONTERO MORENO, A. (2013), “Estudio morfológico y descriptivo de los bordados de la Hermandad de la Macarena”, en LUQUE TERUEL, A. (coord.), *Esperanza Macarena: Arte*, Vol. II, Hermandad de la Macarena, Sevilla, pp. 406-446.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J. M. (2020), “El manto rojo de la Divina Pastora de Capuchinos, obra de la bordadora Dolores Santana Caraballo”, *Archivo Hispalense*, n.º 312-314, pp. 243-269.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J. M. (2022), “Antonia Janín Monferrín, Bordadora sevillana del siglo XIX: nuevos datos biográficos y atribuciones de obras para Sevilla”, *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n.º 756, pp. 30-34.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J. M. (2023), “Las bordadoras Antonia y Mercedes Janín: unas desconocidas artistas sevillanas del siglo XIX”, *Datatèxtil*, n.º 42, pp. 30-39.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J.M. (2024a). “Antonio del Canto y Teresa del Castillo. El bordado elevado a arte”, en GARCÍA RODRÍGUEZ, J.M. (coord.), *Antonio del Canto y Teresa del Castillo. El bordado elevado a arte*, Fundación Cajasol, Sevilla, pp. 44-73.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J. M. (2024b), “Una obra de las hermanas Antúnez para la Virgen del Rosario de San Gil”, *Laboratorio de Arte*, 36, pp. 275 – 301.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J. M. (2024c), “Bordados procesionales para la Virgen de los Dolores”, en MAZA FERNÁNDEZ, F. de la (coord.) *Shekînâh. Estudio sobre el paso de María Santísima de los Dolores*, Orden Seglar de los Siervos de María, Carmona, pp. 22-25.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J. M. (2024d): “Apuntes sobre la bordadora Rafaela Monferrín Fernández”, *Datatèxtil*, n.º 43 [en imprenta].

GARCÍA RODRÍGUEZ, J.M., PÉREZ DÍAZ, P. Y PORTILLO PÉREZ, P.J. (2023), “Los bordados de Teresa del Castillo y Antonio del Canto para la Hermandad de la Macarena de Sevilla”, *Archivo Hispalense*, Tomo CVI, 167-198.

GELO PÉREZ, R. (2017), “De Luis de Góngora a Marcos Maestre: el terno blanco de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera (1584-1634), *Laboratorio de Arte*, n.º 29, pp. 194-206;

GELO PÉREZ, R. (2018), “Simón de Trujillo y su familia, bordadores en la Sevilla del siglo XVI”, *Archivo hispalense*, n.º 306-318, pp. 237-260.

GELO PÉREZ, R. y SANTOS MÁRQUEZ, A. J. (2019), “Mujeres artistas en la Sevilla del siglo XVI. Noticias sobre bordadoras”, en ARANDA BERNAL, A. M., COMELLAS AGUIRREZÁBAL, M., ILLÁN MARTÍN, M.(eds.), *Mujeres, arte y poder: el papel de la mujer en la transformación de la literatura y las artes*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, pp. 15-26.

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1899), *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el Siglo XIII hasta el XVIII*, Vol. I, La Andalucía Moderna, Sevilla.

GONZÁLEZ DE LA PEÑA Y DE LA PEÑA, J. (2016), *Historia de la Hermandad Sacramental de Santa María*, Hermandad Sacramental de Santa María, Utrera.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2012), *Simplicados del Rocío: Speculum Reginae Roris*, T. I, Hermandad Matriz de Nuestra Señora del Rocío de Almonte (Huelva), Sevilla, 2012.

GUICHOT Y SIERRA, A. (1925), *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*. T. I, Imprenta Municipal, Sevilla.

GUTIÉRREZ NÚÑEZ, F. J. (2006), “La Orden Tercera en los conventos franciscanos de Sevilla (Siglo XVIII)”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coord.), *XI Curso de verano “El Franciscanismo en Andalucía*, CajaSur, Montilla (Córdoba), pp. 280-302.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1987), “Las imágenes titulares de la Cofradía de la Macarena”, en ARENAS GONZÁLEZ, H. (coord.), *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*, Guadalquivir, Sevilla, pp. 213-223.

LAMPREA, M. (2023), “El histórico hallazgo de CYRTA durante la restauración del estandarte del Cautivo de Utrera”, *Diario de Sevilla*, Sevilla, 6 de julio de 2023, Dirección URL: [https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/hallazgo-cyrta-restauracion-estandarte-cautivo-utrer_0_1808521108.html]

LAMPREA, M. (2024), “El Valle recupera la histórica saya realizada por Antonia bazo en 1800”, *Diario de Sevilla*, Sevilla, 20 de junio de 2024, Dirección URL: [https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/valle-recupera-historica-saya-realizada_0_2000218588.html (11/09/2024)],

LUQUE TERUEL, A. (2008), *Barrio de la Macarena. Guía visual*, Girones de Azul, Sevilla.

LUQUE TERUEL, A. (2013), “Las imágenes titulares de la Hermandad de la Macarena”, en LUQUE TERUEL, A. (coord.), *Esperanza Macarena: Arte*, Vol. II, Hermandad de la Macarena, Sevilla, pp. 116-177.

LUQUE TERUEL, A. (2020), *Juan Manuel Rodríguez Ojeda: el diseño como fundamento artístico*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

LUQUE TERUEL, A., (2024), “Los simpecados en la Semana Santa de Sevilla”, *Cabildo. Semana Santa de Murcia*, s.n., pp.81-86.

MAÑES MANAUTE, A. (2003), “El bordado. Una brillante exposición ornamental y simbólica”, en LÓPEZ GARRIDO, M.I. (coord.), *La Hermandad del Valle de Sevilla: Patrimonio Cultural y Devocional*, Fundación El Monte, Sevilla, pp. 149-199.

MAÑES MANAUTE, A. (2013), “Los tejidos bordados. Alegoría y evolución estética”, en LUQUE TERUEL, A. (coord.), *Esperanza Macarena: Arte*, Vol. II, Hermandad de la Macarena, Sevilla, pp. 344-403.

MAÑES MANAUTE, A. (2024), “Simbolismo en los bordados de Antonio del Canto y Teresa del Castillo”, en GARCÍA RODRÍGUEZ, J. M. (Coord.), *Antonio del Canto y Teresa del Castillo. El bordado elevado a arte*, Fundación Cajasol, Sevilla, pp. 86-95.

MARTÍNEZ ALCALDE, J. (2011), *Anales histórico-artísticos de las Hermandades de Gloria de Sevilla*, T. II, Consejo de Hermandades y Cofradías, Sevilla.

MARTÍNEZ AMORES, J. C. (2019), “Acerca de la posible autoría del Simpecado de la Inmaculada de Umbrete”, *Pureza*, s.n., pp.24-28.

MATUTE Y GAVIRA, J. (1887), *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla Metrópoli de Andalucía*, T. I, E. Rasco, Sevilla.

MENA GARCÍA, J. (2024), “El estandarte del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera: una simbiosis de bordado, pintura y orfebrería”, *Archivo Hispalense*, Tomo CVI, pp. 421-438.

MIRA CEBALLOS, E. (1999), “Hermandades y cofradías en la archidiócesis sevillana a través del censo de 1771”, *Archivo Hispalense*, n.º 250, pp. 49-86.

MUÑOZ NIETO, E. (2024), “Domingo Martínez y Juan de Espinal. Nuevas contribuciones sobre la influencia de los antecedentes creativos en la pintura sevillana del siglo XVIII”, *Hipogrifo*, n.º 12.1, pp. 685-704.

NAVARRO AMBROJO, G. (2019), “Ignacio Gómez Millán, la Casa Caro y su aportación al bordado sevillano del Regionalismo”, en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico ámbitos europeo, americano y asiático*, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 210-230.

PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1987), “Las Artes Suntuarias: Bordados, Orfebrería y Cerámica”, en ARENAS GONZÁLEZ, H. (coord.), *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*, Guadalquivir, Sevilla, pp. 287-392.

PERALES PIQUERES, R. M. (1981), *Juan de Espinal*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.

PÉREZ DÍAZ, P. (2024a). “El estilo de Antonio del Canto. Influencias y desarrollo personal”, en GARCÍA RODRÍGUEZ, J.M. (coord.), *Antonio del Canto y Teresa del Castillo. El bordado elevado a arte*, Fundación Cajasol, Sevilla, 74-85.

PÉREZ DÍAZ, P. (2024b). “Bajo la estela de Antonio del Canto y Teresa del Castillo”, en GARCÍA RODRÍGUEZ, J.M. (coord.), *Antonio del Canto y Teresa del Castillo. El bordado elevado a arte*, Fundación Cajasol, Sevilla, 74-85.

PÉREZ DÍAZ, P. (2025). “Simpecado de Gala”, en MARTÍN LÓPEZ, F.J. (coord.), *La mejor Pastora Assumpta. Arte e historia en torno a la Virgen de Fray Isidoro de Sevilla*, Distrito Casco Antiguo – Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 110.

PORTILLO PÉREZ, P. J. (2024). “El bordado de Teresa del Castillo: Estudio técnico y material de sus obras”, en GARCÍA RODRÍGUEZ, J. M. (coord.), *Antonio del Canto y Teresa del Castillo. El bordado elevado a arte*, Fundación Cajasol, Sevilla, 96-111.

RAMOS SUÁREZ, M. A. (2017), “De pleitos y retazos histórico-artísticos de las hermandades del Dulce Nombre de Marchena (Sevilla)”, en ARANDA DONCEL, J. (coord.), *Los dominicos y la advocación del Dulce Nombre de Jesús en Andalucía*, Archicofradía del Dulce Nombre de Archidona (Málaga), Archidona, pp. 189-221.

RAVÉ PRIETO, J. L. (1986). *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla.

RODA PEÑA, J. (2013), “La colección de bordados de la Archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla”, en RODA PEÑA, J. (coord.), *XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, pp. 223-252.

RODA PEÑA, J. (2017), “Apostilla sobre el simpecado de la Virgen de la Esperanza de la iglesia de Santiago de Sevilla”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 695, p. 48.

RODA PEÑA, J. (2020), “Un paño de difuntos para la Hermandad de las Santas Justa y Rufina del convento de la Trinidad Calzada”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. n.º 737: 480-481.

RODRÍGUEZ MATEOS, J. (2006). *Las cofradías y las luces. Ilustración y reforma en la crisis del Barroco*, Instituto de la Cultura y de las Artes, Sevilla.

ROMERO MENSAQUE, C. J. (1990), *El Rosario en Sevilla: Religiosidad popular y hermandades de Gloria*, Ed. Eco 21, Sevilla.

ROMERO MENSAQUE, C. J. (2004), *El rosario en Sevilla: devoción, rosarios públicos y hermandades (siglos XV-XXI)*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.

ROMERO MENSAQUE, C. J. (2013), “Dominicanismo y explosión rosariana en el convento de San Pablo de Sevilla: el carisma de Fray Pedro de Ulloa y el Laicado dominico en la religiosidad popular del Barroco”, *Archivo Dominicano: Anuario*, n.º 34, , pp. 109-134.

ROQUERO CAPARRÓS, A. (2003), “Aproximación a los tintes históricos: documentación sobre los tintes antiguos”, en, *I Congreso Textil e indumentaria: Materias, técnicas y evolución*, Grupo Español del IIC, Madrid, pp. 29-43.

ROS GONZÁLEZ, F. S. (2013), “La Hermandad en el inestable siglo XVIII”, en LUQUE TERUEL, A. (coord.), *Esperanza Macarena: Historia*, Vol. I, Hermandad de la Macarena, Sevilla, pp. 130-195.

RUIZ BARRERA, M. T. (1999), “La Hermandad de Señoras mujeres del Rosario de Nuestra Señora de las Mercedes sita en san Laureano”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 487, pp. 45-48.

RUIZ BARRERA, M. T. (2012), “1811: El secuestro de bienes de la VOT de Nuestra Señora del Valle”, *Anuario de estudios locales*, n.º 6, pp. 82-85.

SÁNCHEZ DE LOS REYES, F. J. (2021), “El bordado en oro sevillano: arte, oficio e identidad”, en RODA PEÑA, J. y JIMÉNEZ SAMPEDRO, R. (coord.), *In nomine Dei. Patrimonio artístico de la Semana Santa de Sevilla*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, pp. 194-218.

SÁNCHEZ HERRERO, J. (1999), “Crisis y permanencia. Religiosidad de las cofradías de Semana Santa de Sevilla, 1750-1874”, en AA.VV., *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991-1ª Ed., pp. 35-84.

SÁNCHEZ RICO, I. (2008), “El ajuar bordado de las imágenes titulares de la hermandad de la Soledad de la Villa de Olivares”, *Boletín de la Hermandad de la Soledad de Olivares*, n.º XII, pp. 14-18.

SÁNCHEZ RICO, I. (2021), “Noticias acerca del antiguo manto de salida de la Virgen del Valle bordado por Antonia Bazo sobre terciopelo azul turquesa en 1799”, *Coronación*, n.º 74, pp. 36-39

SANTOS MÁRQUEZ, A. J. (2012), “Trabajos y labores de carpinteros, orfebres y bordadores sevillanos en la provincia de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVI”, *Boletín de Arte*, n.º 32-33, pp. 631-648.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J. (2024a), “La creatividad femenina en la Catedral de Sevilla: las bordadoras que trabajaron para su fábrica durante los siglos XV al XVIII”, en ILLÁN, M. y ARANDA, A. (coords.), “*Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia*”. *Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)*, Silex Ediciones, Madrid, pp. 167-181.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J. (2024b), “El Simpecado de gala. Una obra maestra de la bordadora Antonia Bazo”, *Cantillana y su Pastora*, n. ° 29, pp. 58-59.

SIERRA LOZANO, J.M. (2024), “Bordadores y bordadoras en la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX”, en GARCÍA RODRÍGUEZ, J. M. (coord.), *Antonio del Canto y Teresa del Castillo. El bordado elevado a arte*, Fundación Cajasol, Sevilla, pp. 24-41.

TURMO, I. (1955), *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

EL MAESTRO BORDADOR JUAN BAUTISTA CARRASCO Y ALARÁS

MASTER EMBROIDERER JUAN BAUTISTA CARRASCO

Pablo Pérez Díaz

Resumen: A lo largo del siguiente estudio se aportarán algunos datos inéditos sobre la figura del maestro bordador Juan Bautista Carrasco y Alarás que entendamos, servirán para plantear futuras investigaciones que ayuden a esclarecer las incógnitas que aún existen en torno a su vida y producción artística.

Abstract: The following study will provide some unpublished information about the master embroiderer Juan Bautista Carrasco y Alarás, which we believe will serve to propose future research that will help to clarify the unknowns that still exist around his life and artistic production.

Palabras clave: Juan Bautista Carrasco y Alarás; Maestro bordador; Bordado erudito; Sevilla; Utrera; s. XIX; Artes suntuarias; Patrimonio.

Keywords: Juan Bautista Carrasco y Alarás; Master embroiderer; Erudite embroidery; Seville; Utrera; 19th century; Sumptuary arts; Heritage.

1. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA DEL MAESTRO BORDADOR JUAN BAUTISTA CARRASCO

Hasta la fecha, la información relativa a este bordador era muy escasa pues se limitaba a enumerar los encargos que le realizaron tanto la Catedral de Sevilla como la hermandad sacramental de la Parroquia del Salvador de la misma ciudad así como su homónima, asentada en la parroquia de Santiago de Utrera. Sin embargo, gracias a la investigación realizada con motivo de este simposio, se han podido sacar a la luz una serie de datos, hasta ahora desconocidos, que nos han permitido tener una visión más amplia y esclarecedora sobre su figura, especialmente desde un punto de vista biográfico.

Parece ser que Juan Bautista era hijo del matrimonio formado por Juan Manuel Carrasco e Hipólita Alarás, tal y como se deduce de los libros de padrones que se conservan en la Parroquia del Sagrario de Sevilla⁶³. Así mismo, en la vivienda familiar habitaban varias mujeres: María, Josefa, María Amparo, Ana y

⁶³ Archivo Histórico de la Parroquia del Sagrario de Sevilla (AHPSS) Padrones, Libro nº 50, 1808, Primer padrón, nº 68

Josefa Carrasco, habiéndose identificado a estas dos últimas como hermanas de nuestro maestro bordador⁶⁴. Todos ellos habitaron, entre 1808 y 1814, una casa ubicada en las gradas bajas de la Catedral, próxima al colegio de San Miguel, en la actual avenida de la Constitución.

Además, en el archivo de la Parroquia del Sagrario se ha hallado la partida de defunción de Juan Bautista Carrasco, lo que nos ha permitido obtener un mayor conocimiento en torno a su persona. La escueta nota, fechada en 1827, apunta *“Enfrente de la Pta grande. Funeral de D. Juan Baptista Carrasco natural de esta Ciudad, de edad de cuarenta y nueve años marido que fue de D^a M^a del Carmen Bernal.”* Sin duda, esta información es de gran relevancia pues nos permite establecer una fecha aproximada de nacimiento y, por tanto, trazar una línea cronológica en torno a su figura con gran certeza.

Junto a ello, se han podido documentar a tres hijas que nacieron fruto de la unión entre Juan Bautista y M^a del Carmen Bernal, y cuyos nombres son María de los Ángeles, Patrocinio y Dolores⁶⁵. Por todo lo hasta aquí expuesto, entendemos destacada toda la información aportada pues, ahora sí, es posible tener una visión más completa sobre la figura de este bordador, tan desconocido hasta la fecha y que, sin duda, puede ser un buen punto de partida sobre el que seguir ahondando.

⁶⁴ La partida de defunción de Ana Carrasco apunta que es hija de Juan Manuel e Hipólita Alarás (AHPSS) Defunciones, Libro n° 31, fol 134; Por su parte, el acta matrimonial de Juan Bautista Barranco y Josefa Carrasco la señalan como hija del mismo matrimonio (AHPSS) Matrimonios, Libro n° 34, fol. 87r. Así mismo, se ha documentado otro hermano, Manuel, quien falleció en 1801, según consta en la partida de defunción consultada en: (AHPSS) Defunciones, Libro n° 28, fol. 228v. En relación a María, no ha sido posible hallar ninguna documentación que nos permita establecer el grado de consanguinidad con Juan Bautista Carrasco, aunque cabría la posibilidad de que también fuese su hermana. La otra Josefa Carrasco identificada en la vivienda sólo habitó en ella entre 1811 y 1813. Esto, unido al hecho de que el matrimonio Carrasco Alarás ya tenía una hija con el mismo nombre nos permite pensar que esta fuera hermana de Juan Manuel y, por tanto, tía carnal de nuestro protagonista. La última de ellas, María Amparo, vivió en la misma vivienda en 1809 y 1810. Así mismo, en los archivos consultados se ha identificado una partida de defunción correspondiente a una señora con su mismo nombre y apellido, hija de Antonio Carrasco y Salvadora Santamarina. Por ello, de hablar de la misma persona, cabría pensar que fuera prima paterna de Juan Bautista Carrasco Alarás. (AHPSS) Defunciones, Libro n° 32, fol. 193 r.

⁶⁵ La primera de ellas falleció a la edad de trece años, en 1839 (AHPSS) Defunciones, Libro n° 32, fol. 33 r; Patrocinio, por su parte, casó con Joaquín Sánchez de Vargas (AHPSS) Matrimonios, Libro n° 34, fol. 87 r, y de cuya unión nacieron dos hijos, Juan y Magdalena. La tercera de las hijas de Juan Bautista Carrasco, Dolores, permaneció soltera, apareciendo documentada en la misma vivienda que su hermana Patrocinio, en 1894 y 1895, sita en el número 81 de la calle San Vicente, según fuentes consultadas en: Archivo Municipal de Sevilla, (AMS) Padrón municipal, San Lorenzo, 1894, s.p. Se puede consultar en: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939N-NJS3-J?view=index&personArk=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AKN6K-MF3&action=view&cc=2015365&lang=es&groupId=> y AMS, Padrón municipal, San Lorenzo, 1895, s.p. Se puede consultar en: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939J-QH7S-G?view=index&personArk=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AKN6P-3QR&action=view&cc=2015365&lang=es>

2. ETAPA FORMATIVA Y POSIBLES INFLUENCIAS ARTÍSTICAS

Pese a no existir documentación que lo confirme, todo apunta a que el oficio pudo venirle por vía familiar, concretamente de su padre. Esto lo demostrarían unos pagos conservados en el archivo de la Catedral de Sevilla en los que se le abonan varias sumas de dinero por el bordado de “una capa nueva para los señores caperos”⁶⁶.

Esta información resulta de gran interés dado que uno de los recibos, con fecha de 1805, especifica que fueron sus hijos los encargados de ejecutar el trabajo, por lo que entendemos que se refiere, presumiblemente, a Juan Bautista, Josefa y Ana Carrasco Alarás⁶⁷.

Por otro lado, entendemos que la cercanía con el arte del bordado en oro pudo haberle venido por un posible vínculo familiar con el matrimonio formado por los bordadores Juan Narciso de Alarás⁶⁸ y Joaquina Benítez⁶⁹. El primero ejecutó en 1795 un Simpecado para la Hermandad del Rosario de San Vicente, hoy fusionada con la de las Siete Palabras⁷⁰ mientras que Joaquina Benítez ejecutó en, 1803, el estandarte de Ánimas que conserva la Hermandad Sacramental del Cautivo de Utrera, entre otros⁷¹.

⁶⁶ Archivo Catedral de Sevilla (ACS) Fondo Capitular (FC), contaduría, libramientos, legajo 6359. Libramientos de los años 1805-1808, f. 314, v.

⁶⁷ También se conserva un recibo, con fecha de 1812, a nombre de Juan Bautista Carrasco y en el que se vuelve a referir a sus hijas como las encargadas de realizar las labores. (ACS, FC, contaduría, libramientos, Legajo 06360. Libramientos de los años 1809-1814, f. 392, v.) Sin embargo, es posible que esto se debe a una confusión dado que las hijas de Carrasco Alarás nacieron en los últimos años de vida de este, entre 1823 y 1827, por lo que entendemos que tal alusión es, en realidad, hacia sus hermanas.

⁶⁸ Apenas se conocen datos sobre su persona más allá de los que aporta su partida de defunción, acaecida el 20 de octubre de 1800. Esta, hallada durante la investigación aquí desarrollada, alude a Joaquina Benítez como su viuda. (AHPSS) Defunciones, Libro nº 28, fol. 218. Además, uno de los padrones consultados, concretamente el fechado en 1803, la refieren como bordadora al mismo tiempo que anotan el nombre de dos de sus hijos, (A) Polonia y José Alarás Benítez, de ahí que tengamos la certeza de hablar de la misma persona. AMS, Padrón Municipal de habitantes, 1803, Parroquia del sagrario, f. 20 r.

⁶⁹ En el año 1803 contaba con 30 años de edad, según AMS, Padrón Municipal de habitantes, 1803, Parroquia del sagrario, f. 20 r, por lo que debió nacer en torno al año 1773. Además, aparece empadronada en la Parroquia del Sagrario desde, al menos, 1803 y hasta 1824, en una casa próxima al Colegio de San Miguel, actual avenida de la Constitución, muy cerca, precisamente de la casa familiar de los Carrasco Alarás. (AHPSS) Padrones, Libros nº 48-55, 1803-1824, Primer padrón.

⁷⁰ Jiménez Sampedro, 2012, p. 206.

⁷¹ Trabajo para la Catedral de Sevilla realizando, principalmente, resanados y composiciones de casullas y capas, los cuales han quedado reflejados en documentos conservados en el archivo de la Catedral de Sevilla. Se recomienda la lectura de Santos Márquez, (2025) En el caso del estandarte de Utrera, sus bordados fueron tras pasados a nuevo terciopelo aunque su apariencia, presumiblemente, parece no haber variado mucho de su estado primigenio. Jiménez Corpas, 2004, p. 44. Este estandarte también guarda grandes similitudes con un Simpecado rojo que atesora la Hermandad del Rosario de Carrión de los Céspedes aunque en este caso, además de estar muy desvirtuado, carece de autoría. Así mismo, las analogías entre las obras de Joaquina Benítez y Juan Bautista Carrasco quedaron recogidas en Pérez Díaz, 2024, p. 142.

La posible relación entre Juan Narciso Alarás y Juan Bautista Carrasco Alarás viene derivada, primeramente, por el hecho de compartir un apellido muy poco común, lo que nos permite pensar que el primero fuese tío carnal, por vía materna, de nuestro protagonista⁷².

Por su parte, los vínculos entre Joaquina Benítez y nuestro protagonista se sustentan en los claros paralelismos advertidos durante el análisis de las obras ejecutadas por ambos, en concreto el simpecado de Ánimas (Joaquina Benítez, 1803) y el bordado por Carrasco para la Sacramental del Salvador, en 1815⁷³, cuyas composiciones guardan claras semejanzas. A esto se le suma el hecho de que muchos de los motivos ornamentales de la insignia de la Colegial sevillana, especialmente los cuernos de la abundancia, aparecen resueltos técnica y materialmente de forma idéntica a como los desarrollara Benítez años atrás, algo que no suele ser tan frecuente pues es lógico que dos bordadores distintos interpreten y ejecuten un mismo elemento con materiales y técnicas que terminen diferenciándose entre sí. Por esto, estas coincidencias técnicas, son las que nos hacen suponer que Juan Bautista tuvo que tener un contacto directo con esta bordadora, algo que se explicaría fácilmente si se confirmase que se trataba de su tía política.

También entendemos interesante mencionar un reciente hallazgo acaecido durante la restauración del simpecado de la Hermandad Sacramental de Santiago de Utrera, obra de Juan Bautista de 1823⁷⁴. Durante esta intervención se documentó la presencia de un papel, que actuaba a modo de refuerzo interno, y en cuya superficie se observa un delicado picado que reproducía fielmente el diseño ornamental de las dalmáticas negras que Ana Davied ejecutó, en 1782, para la Catedral hispalense⁷⁵. Pese a este curioso hecho, y dado que estas piezas fueron traspasadas en 1814 por Juan Bautista Carrasco⁷⁶, se entiende que el referido documento se debe a un material empleado por él mismo y no porque hubiera existido algún tipo de relación laboral entre ambos bordadores.

También se han observado ciertas similitudes entre algunos motivos ornamentales empleados por Carrasco y los documentados en el palio sacramental que

⁷² A esto habría que sumar el hecho de que Juan Manuel Carrasco, marido de Hipólita Alarás y padre de Juan Bautista, fuera testigo del enlace matrimonial de Apolonia Alarás Benítez, reforzando la posibilidad de que fuera su sobrina. (AHPSS) Matrimonios, Libro nº 33, fol. 218 r.

⁷³ Roda Peña, 2013, p. 234.

⁷⁴ Dicha restauración fue llevada a cabo en, 2023, por la empresa de restauración CYRTA, cuyos técnicos identificaron la pieza a la que correspondía el picado que presentaba el papel hallado en el interior.

⁷⁵ Santos Márquez, 2024b, p.352.

⁷⁶ ACS, fondo capitular, contaduría, libramientos, legajo 06360, libramientos de 1809 a 1814, f. 418 v.

que bordó Feliciano Bermúdez para la Catedral de Sevilla, entre 1802 y 1804⁷⁷. Pese a ello, es probable que Juan Bautista tuviera acceso a esta pieza en los años en que trabajó para el Cabildo, lo que le habría permitido servirse del uso de estos motivos para plasmarlos en sus obras⁷⁸. Pese a todo, entendíamos necesario reflejar esta observación.



Fig. 1. A y B) Similitudes entre las flores de tres pétalos realizadas por Feliciano Bermúdez (Palio de la Catedral, 1802-1804) y las trabajadas por Juan Bautista (Palio de la sacramental de Santiago de Utrera, 1821). C y D) Similitudes morfológicas y técnicas entre los bordados del Simpecado de Ánimas del Cautivo de Utrera (Joaquina Benítez, 1803) y el simpecado de la Archicofradía de Pasión de Sevilla (Juan Bautista Carrasco, 1815) (© Pablo Pérez Díaz).

⁷⁷ Santos Márquez, 2025, pp.257.

^{78v} Un caso similar se observa en el terno de la Inmaculada de la Catedral de Sevilla, diseñado por la bordadora Francisca Zuloaga, la cual recurrió a unos elementos muy similares a los aquí expuestos para, posteriormente, bordarlos junto a su hermana y una joven Patrocinio López. Gestoso Pérez, 1899, pp. 40 -41.

3. LA OBRA DOCUMENTADA DEL BORDADOR JUAN BAUTISTA CARRASCO

Como se apuntó anteriormente, las obras documentadas del taller que dirigió Carrasco y Alarás son muy escasas pues, a día de hoy, sólo se conocen seis, amén del vestido para un Niño Jesús que se expondrá más adelante.

Esto nos hace pensar, bien que tuviera una producción relativamente corta o bien que, al realizar piezas de estilos muy antagónicos, aún existan bordados sin catálogo cuyo estilo dificulte relacionarlos con su producción.

Por ello, aquí nos centraremos en las obras que con seguridad salieron de su obrador puesto que ello permitirá, más adelante, establecer paralelismos con otras piezas que atribuímos a su producción.

Como ya se refirió, el primer trabajo del que se tiene constancia es el paño mortuario que le encomienda la corporación sacramental del Salvador de Sevilla. Este paño, que a día de hoy forma parte del patrimonio de la Archicofradía



Fig.2. Paño mortuario de la Archicofradía de Pasión (Juan Bautista Carrasco, 1812)
Vista general delantera del vestido del Niño de la Sacristía Mayor de la Catedral (Juan Bautista Carrasco, 1813) (© Pablo Pérez Díaz).

de Pasión, está realizado sobre un soporte de terciopelo negro⁷⁹ y decorado mediante la técnica del bordado en hilos tendidos⁸⁰, sin apenas realce.

⁷⁹ El soporte actual no es el original pues se ha comprobado que los bordados fueron recortados de un soporte anterior, hecho por el cual todos se encuentran perfilados por un fino hilo de tipo brizado, muy recurrido en este tipo de labores.

⁸⁰ El nombre de esta técnica le viene dado por el hecho de tender los hilos metálicos sobre una preparación interna previa, generalmente un tejido de fieltro, a la que se fijan por medio de hilos suplementarios, principalmente de seda en color amarillo. Para más información se recomienda la lectura de Portillo Pérez, 2024, pp. 52-53. Así mismo, cabe apuntar que en dicho trabajo, los hilos metálicos están trabajados por pares, algo que puede variar en función del taller, pues hay algunos que los trabajan de tres en tres, como se ha documentado en el caso de la familia Bazo-Davied. Esta singularidad la aborda García Rodríguez en el artículo de este mismo simposio.

La ornamentación se distribuye a lo largo de todo el perímetro de la pieza, a modo de guardilla, presentando cinco cartelas de forma ovalada, donde la más prominente se ubica en la zona central mientras que las restantes lo hacen en cada una de las cuatro esquinas. El óvalo central presenta un artístico ostensorio trabajado en hilos de plata sobredorada resuelto, principalmente, con la combinación del punto de setillo y la cartulina⁸¹, aportando una mayor riqueza técnica y visual.

Por su parte, la representación de la Sagrada Forma se trabajó en hilos de plata, en forma de espiral. Dicho ostensorio se asienta sobre una base de nubes, realizadas en hilos de plata y jiráspe⁸², que aportan cierta tridimensionalidad, y sobre las que se arrodillan dos ángeles turiferarios, trabajados en sedas policromas con punto de matiz⁸³. Todo ello, cobijado bajo un cortinaje resuelto con hilos de plata trabajados en setillo, que se despliega y recoge en ambos laterales. En las cuatro cartelas restantes se inscriben unos elementos iconográficos estrechamente relacionados con el carácter eucarístico de la congregación, siendo un haz de tres espigas, cuyos granos se trabajan en cartulina con hilos de plata sobredorada, enlazado con un delicado sarmiento del que brotan un prominente racimo de uvas, dos hojas de parra y finos zarcillos. En el caso de las uvas, los hilos se disponen en espiral, siguiendo la forma de cada uno de los frutos.

Los tallos, por su parte, se resuelven con varios hilos de torzal, mientras las hojas se trabajan en hilo de muestra y efecto setillo. Los cinco óvalos antes referidos se enmarcan por la misma cenefa encargada de recorrer todo el perímetro del paño, con la diferencia de que los esquineros se coronan por medio de una pequeña esfera fajada, rematada por una pequeña cruz, como símbolo de la Iglesia Colegial del Salvador a la que pertenecía la Hermandad. Dicho elemento aparece también trabajado en hilos de plata, dispuestos en forma de espiral. La cenefa que bordea tanto el paño como las cartelas se resuelve mediante la alternancia y repetición de dos pequeños módulos ornamentales, cada uno de ellos de carácter simétrico y bilateral, que se enlazan entre sí por medio de finas ramificaciones.

El primero se conforma por un elemento central, a modo de palmeta, orientado hacia el interior y ejecutado por medio de la combinación de hilos de muestra y

⁸¹ El punto de setillo se puede considerar como el más básico de todos los que existen. Consiste en fijar el primer par de hilos metálicos con puntadas equidistantes entre sí y a la vuelta, dar las puntadas con la misma separación pero coincidiendo con el espacio intermedio que dejaron las anteriores. La tercera pasada repetirá el esquema de la primera y la cuarta el de la segunda y así sucesivamente. La técnica de la cartulina consiste en colocar un soporte rígido, de este material, a modo de preparación interna, quedando cubierta mediante la disposición de los hilos metálicos en sentido de zig-zag, que se fijan a ambos lados del soporte preparatorio.

⁸² Hilo resultante de la combinación entre un hilo entorchado metálico con otro de seda u otra naturaleza, pero polícromo, que se retuercen entre sí.

⁸³ Turmo, 1955, pp. 9-10.

ondulados⁸⁴, trabajados en punto setillo. De este surgen dos sinuosas hojas con una acentuada curvatura, cuyo lado interior se resuelve mediante la consecución de pequeñas y carnosas hojas de perfiles polilobuladas, trabajados en punto de setillo e hilos de muestra, delimitada en su lado externo por un fino nervio, trabajado en cartulina y cuya extremidad superior se retuerce sobre sí misma.

El segundo módulo se conforma, principalmente, por dos estilizadas cintas enfrentadas en su zona superior, dispuestas a modo de “ese” recostada. Estas, que se rematan en sus dos extremidades por sendas volutas, están trabajadas en su interior mediante el punto de media onda⁸⁵ en hilos de muestra, mientras que su perfil externo se contornea por medio de una fina cartulina que, en mitad de su recorrido, se despliega a través de unos finos tallos. De la unión de ambas cintas, que viene a coincidir con la zona más próxima al borde del paño, surgen tres hojas donde destaca la central, de cinco lóbulos dispuestos en forma piramidal y resuelta con punto setillo con unos pequeños nódulos, a modo de semillas, en cartulina. Las laterales, por su parte, se trabajan con punto de rombo⁸⁶. Del mismo punto en que nacen estas tres hojas surgen dos finos tallos, resueltos en hilos de torzal, que se despliegan hasta enlazarse con el centro de la composición del módulo anterior, siendo este el nexo de unión entre ambos. Es mediante la repetición de este esquema como se resuelve este suntuoso paño, hoy propiedad d la Archicofradía Sacramental de Pasión.

Desde el siguiente año, 1813, y hasta 1817 realizó numerosos trabajos para la Catedral de Sevilla, como así recogen los numerosos libramientos que se conservan en sus archivos⁸⁷. En esta ocasión, su producción se basó, principalmente, en el resanados de capas, casullas y dalmáticas que se encontraban deterioradas, por lo que se entiende que su labor fue la de traspasar los bordados a nuevos soportes o repararlos in situ, en caso de labores de menor envergadura⁸⁸. No en vano, también ejecutó piezas de nueva factura aunque la dificultad para acceder a los ornamentos catedralicios nos impiden estudiarlos e identificarlos.

De los documentos consultados, especial interés nos despierta uno con fecha de 16 de octubre de 1813, en el que se le libera la cantidad de 3.464 reales “que

⁸⁴ Estos hilos se caracterizan por mostrar una sutil sinuosidad a lo largo de superficie fruto de las dos almas que se retuercen en su interior, las cuales provocan que la lámina que las entorcha, se vayan adaptando a las torsiones de ambas. Este punto se consigue fijando las diferentes pasadas de los hilos metálicos con el hilo suplementario cuya disposición hace que se cree un efecto de líneas diagonales, paralelas y equidistantes entre sí.

⁸⁵ Como su propio nombre indica, las puntadas con los hilos complementarios crean un efecto de rombos a lo largo de la superficie de la pieza.

⁸⁷ Aprovecho estas líneas para agradecer a D. Antonio Joaquín Santos Márquez por su generosidad a la hora de facilitarme dicha información.

⁸⁸ De hecho, el último trabajo documentado para la Catedral Hispalense fue el “resanado casi nuevo” del tercer faldón de la custodia, como bien apunta Santos Márquez, 2024, p.84.

costado la capa nueva del señor maestro de capilla y el bordado de nuevo vestido del Niño Jesús de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua”⁸⁹. La primera de estas piezas no ha sido posible localizarla dentro de la amplia variedad de ornamentos que atesora la iglesia Metropolitana. Sin embargo, el vestido se puede identificar con el que viste un Niño que actualmente se venera en el altar relicario de la Sacristía Mayor de la Catedral⁹⁰.

Dicha prenda, que conserva su tejido original, presenta características estilísticas y técnicas propias de la época, estando realizada sobre un característico soporte de tisú de plata con efecto de pequeños rombos en su superficie⁹¹. La ornamentación bordada se ejecuta mediante la combinación de las técnicas del bordado en hilos tendidos, sin apenas realce, y la del bordado en picado o trevesado⁹². El diseño, de sencillas líneas, se divide en dos espacios claramente diferenciados siendo, por un lado, unos motivos más menudos, dispuestos en la zona perimetral, mediante una estrecha cenefa, y el grueso de la guarnición encargada de abarcar la zona de la falda.

La cenefa perimetral se compone por un por un sinuoso elemento a modo de horquilla, ligeramente recostada, trabajada en picado con hilos de muestra y en cuyo interior se dispone una sutil ramificación enriquecida con lentejuelas y espejuelos. Este elemento se repite sucesivamente, quedando enlazado entre sí por medio de un espejuelo envuelto por un delicado trabajo de canutillos y lentejuelas. Por su parte, los bordados que ornamentan el resto de la prenda se articulan en base a unos delicados elementos a modo de “ces”⁹³ enlazados entre sí, donde los dos que se orientan hacia arriba presentan un mayor grosor, por estar trabajados en hilos de muestra y efecto de media onda, frente a los contiguos, mucho más finos, pues se resuelven por la combinación de dos cordones torzales. De la unión de los primeros surge, en sentido ascendente, un elegante y fino tallo del que brotan pequeñas hojas trabajadas en picado y que se remata en su extremo superior por una prominente flor resuelta por medio de un elaborado trabajo en el que se combina el uso de espejuelos, lentejuelas y canutillos. Estas soluciones

⁸⁹ ACS, FC, Secc. IV. Sign 12383 n° 3.

⁹⁰ Desafortunadamente los libros consultados no refieren la existencia de la citada talla en la Capilla de la Virgen de la Antigua. Esto nos hace pensar que la imagen haya ido cambiando de ubicación a lo largo de su historia, encontrándose en dicho espacio en el momento en que se le realizó la prenda (Villar Movellán, 1977, pp. 113-114). Otras publicaciones lo ubican en la Sacristía Mayor, como Hernández Díaz, 1991, p.296.

⁹¹ Este mismo soporte fue el empleado por las hermanas Zuloaga para la confección del Simpecado de Gala de la Hermandad del Amparo de Sevilla en 1804. La documentación que conserva la Hermandad nos ha permitido conocer que fue adquirido a D. Juan Antonio Calonge, costando 265 reales la vara, quien lo denomina “tisú de plata con labor”. (Consultada en: <http://hermandadde lamparo.com/mayo-cultural-iv-el-simpecado-de-gala-de-la-hermandad-de-nuestra-senora-del-amparo/> 5 de octubre de 2024)

⁹² González Mena, 1974, p.53.

⁹³ Estos elementos, muy característicos del estilo rococó, son muy recurridos en el primer tercio del s. XIX, aunque más simplificados, como así apunta Mañes Manaute, 2000, p. 68.

técnicas se han identificado, por ejemplo, en el conjunto realizado, años más tarde, por el maestro Carrasco y Alarás para la Sacramental de Santiago de Utrera.

De 1815 data el Simpecado que realizó para la misma corporación Sacramental del Salvador. Esta suntuosa pieza, de forma rectangular y rematada por dos grandes picos en su mitad inferior, conserva por fortuna la práctica totalidad de sus materiales originales, salvo el forro, pues sus bordados nunca han sido pasados a un nuevo soporte⁹⁴. Esto se debe, principalmente, a que el tejido que da sustento a la pieza se encuentra bordado en toda su superficie, mediante hilos de plata tendidos conformando un efecto de zigzag o quebrado doble⁹⁵, solución más resistente que si se hubiera empleado un tejido de seda o tisú.

Por su parte, las bordaduras se ejecuta íntegramente en hilos y láminas de plata sobredorada, tachuelas, lentejuelas y canutillos en el mismo material y, de forma puntual, hilos de seda polícromos para los ángeles que se representan en el óvalo central ya citado. La decoración de este estandarte, de carácter simétrico y bilateral en función a un eje longitudinal de simetría, se distribuye a lo largo de todo el perímetro de la obra, a modo de cenefa o guardilla, mismo esquema encargado de envolver el prominente óvalo central. Este presenta en su interior un elaborado ostensorio bordado en hilos de plata sobredorada, flanqueado por dos ángeles turiferarios, trabajados en sedas polícromas matizadas⁹⁶.

Dicha guardilla se constituye por un módulo ornamental que se va repitiendo a lo largo de todo su recorrido, salvo en el extremo superior de la pieza, donde se plantea de una forma diferente. Dicho módulo se constituye por una delgada cinta mixtilínea, trabajada en hilos de muestra con efecto de media onda y un fino perfil trabajado en cartulina, de la que surgen varias hojas orientadas hacia el interior de la pieza. De estos elementos foliáceos, el de mayor tamaño, presenta una forma sinuosa que lo aproxima al borde del estandarte, trabajándose mediante la técnica de la cartulina y caracterizándose por presentar pequeños pimpollos a lo largo de su alargada superficie.

Esta hoja, además, se encarga de atravesar un estilizado y ascendente cuerno de la abundancia, cuyo fuste se trabaja mediante hilos ondulados y efecto setillo,

⁹⁴ José Roda Peña apunta que los bordados fueron restaurados por José Guillermo Carrasquilla Perea, en 1987 (Roda Peña, 1994, p. 16) La intervención de dicho taller, que a día de hoy no puede denominarse con el mismo término pues existen especialistas formados profesionalmente para tal fin, totalmente alejados del ámbito tradicional del arte del bordado, consistió en fijar hilos así como en reponer, puntualmente, elementos perdidos.

⁹⁵ El punto quebrado doble, también denominado puntita doble (Portillo Pérez, 2024, p.104) consiste en crear, mediante los hilos de seda que fijan el metálico, un efecto de zigzag, donde el grosor de las bandas transversales resultantes se alternan, siendo de mayor y menor grosor, sucesivamente.

⁹⁶ La apariencia de estos dos ángeles si nos hace pensar que pudieron haber sido rebordados en la intervención ejecutada por Carrasquilla.

estando perfilado en ambos lados por dos finas piezas de cartulina. La zona superior, próxima a la boca, se decora por medio de una característica hoja de tres lóbulos, mostrando el central un acentuado pico y cuyo interior se resuelve por medio de laminillas con efecto setillo. De aquí surgen una serie de motivos iconográficos estrechamente relacionados con el carácter sacramental de la corporación como son un pequeño sarmiento, conformado por un fino tallo del que surgen dos pequeñas hojas y un racimo de uvas, trabajadas en tachuelas y canutillos de plata sobredorada y un haz de tres espigas, cuyos granos se trabajan en canutillos del mismo material.

Remata este módulo una prominente hoja polilobulada que, conforme asciende, se va retorciendo sobre sí misma y que tiene la singularidad de presentar sus dos mitades resueltas con hilos de diferente naturaleza, siendo en un lado hilos de muestra perfilados en torzal, y en la otra, ondulados cuyo contorno se perfila con un grueso cordón de canutillo.

Además de este esquema, que se va repitiendo con leves cambios a lo largo de todo el perfil del simpecado, encontramos una serie de elementos iconográficos que refuerzan la carga simbólica del mismo. En relación a esto se pueden identificar, en la zona superior, un acetre, la bola del mundo fajada, como emblema de la Colegial y un elemento que se asocia con los panes de la proposición⁹⁷. En la zona inferior, por su parte, se aprecia el cordero sobre el libro de los siete sellos así como un altar del que brota una lengua de humo y en el que se lee la inscripción “ALTARE DEI”

El guion de la misma corporación se estrenó en 1816⁹⁸. Esta pieza es de forma rectangular, presentando una prolongación en la mitad superior de su lado externo pues, de forma muy esquemática, trata de simbolizar una mano cerrada con el dedo índice extendido que alude la próxima llegada de Cristo, dado que es una insignia que suele ir cerca de las andas donde procesiona la custodia. Este aviso se potencia con el tintineo de unas pequeñas campanas de plata que penden de la zona inferior de dicho guion, separadas entre sí por medio de unas pequeñas guirnalda bordadas.

⁹⁷ Mañes Manaute, 2000, p. 71.

⁹⁸ Roda Peña, 2013, p. 236.

⁹⁹ En el año 2016, el bordador Jesús Rosado intervino la pieza, a la que le añadió elementos perdidos tras realizar una leve limpieza de los hilos metálicos constitutivos. Así mismo, entendemos que se repusieron gran parte de los hilos de seda policroma con que se resuelve la escena de la Sagrada Cena, dada la viva tonalidad que presentan. (Consultado en <https://www.hermandaddepasion.org/noticias/restauracion-del-guion-sacramental> 8 de octubre de 2024). Tal y como se mencionó en el caso de Carrasquilla, la intervención fue ejecutada por un taller de bordados y no por profesionales formados en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, por lo que los criterios estuvieron sujetos a la subjetividad del propio taller, así como los tratamientos, que fueron ejecutados, presumiblemente, siguiendo las técnicas tradicionales que se suelen emplear en dichos talleres.



Fig.3. Simpecado sacramental de la Archicofradía de Pasión (Juan Bautista Carrasco, 1816) Vista general del anverso y detalle del óvalo trasero del guión sacramental de la misma corporación (Juan Bautista Carrasco, 1816) (© Pablo Pérez Díaz).

Al igual que la anterior, presenta el fondo bordado no habiendo sido nunca objeto de traspaso de bordados⁹⁹.

En la parte izquierda del anverso del guión destaca un óvalo en cuyo interior se representa la Sagrada Cena, donde los personajes aparecen trabajados mediante la técnica del bordado en sedas matizadas. La escena se enmarca por un arco apoyado sobre dos pares de columnas dóricas, trabajados en hilos metálicos dorados, tras las cuales se despliegan y abren dos amplios cortinajes en sedas de color burdeos.

El óvalo queda inscrito por cuatro pequeños ramilletes, de carácter simétrico y bilateral, que se expanden hacia ambos lados, enlazándose visualmente entre ellos. De su centro surgen unas sinuosas hojas polilobuladas, trabajadas en hilos de muestra y laminillas, con efecto setillo así como un pequeño racimo de uvas, en tachuelas de plata sobredorada, que se encarga de completar este espacio. De las hojas anteriores nacen otras, más finas y trabajadas en cartulina e hilos ondulados, que a su vez, dan paso a otro par, de forma lanceolada, trabajadas en hilos de muestra y efecto setillo. El espacio central de la extensión derecha queda

ocupado por una cartela de menor tamaño en la que se inscribe la bola del mundo, fajada y coronada por una pequeña cruz. Esta se envuelve por cuatro pares de sinuosas hojas, enfrentadas entre sí, y que se trabajan en hilos de muestra y efecto setillo, completándose la guarnición por medio de finas hojas.

El reverso del guion es idéntico en decoración con la salvedad de que la cartela de mayor tamaño sirve para inscribir al Cordero Místico, trabajado en canutillos de plata bucleados, que se asienta sobre el libro de los siete sellos, acompañado por una banderola en la que se lee, bordado en sedas negras: “*Ecce Agnus Dei*”. Así mismo, todo el conjunto ornamental se cierra con una sinuosa y estrecha cenefa de motivos fitomorfos que se van desplegando hasta abarcar todo el perímetro del guion, tanto por anverso como por reverso¹⁰⁰.

Cinco años después, la Hermandad Sacramental de la Parroquia de Santiago de Utrera contrató con este maestro bordador tres piezas que, en la actualidad, forman parte del patrimonio de la Hermandad Sacramental del Redentor Cautivo de la misma Parroquia. Se trata de un guión, un simpecado y un palio que, afortunadamente, conservan la integridad de sus materiales originales, a excepción de los soportes de forro, en el caso de los dos últimos. Esto nos permite analizar las obras sin ningún tipo de alteración, salvo las propias provocadas por el paso del tiempo¹⁰¹.

Las tres piezas están realizadas sobre un soporte de tisú de plata y decoradas mediante la técnica del bordado en hilos tendidos y puntualmente picados, empleándose hilos, lentejuelas, tachuelas y canutillos de plata sobredorada. Así mismo, abunda el empleo de pequeños espejuelos que aportan gran riqueza visual al conjunto. En estos tres casos el estilo ornamental dista mucho del planteado en las piezas del Salvador, pues se aleja de las líneas barrocas para conformar composiciones más ligeras, que bien podrían asociarse a un estilo más neoclásico, donde los elementos se expanden por las superficies textiles de una forma más sutil y sinuosa. Además, son muy característicos de este conjunto el uso de unas finas hojas, de perfil lanceolado, a las que se recurre con frecuencia a lo largo de todo el diseño.

¹⁰⁰ MEI esquema de esta estrecha cenefa tiene un gran parecido con el que, años más tarde, plantearon las hermanas Francisca de Paula y Rita Zuloaga para decorar el perímetro de la túnica que realizaron para el Nazareno del Silencio así como el vestido de la Virgen de las Mercedes, de Bollullos Par del Condado. Para más información de este último: Pérez Díaz, 2024, p. 146.

¹⁰¹ Entre los años 2021 y 2023 la empresa de restauración textil CYRTA restauró las tres piezas, estabilizando los daños y permitiendo su correcto uso. Dicha intervención, gracias a estar sujetas a los criterios que rigen la profesión de los conservadores-restauradores de Patrimonio, ha permitido la conservación íntegra de las obras y compaginarla con su normal uso.

Así mismo, como en las piezas del Salvador, los motivos se articulan en torno a dos espacios diferenciados, siendo los de mayor tamaño para el campo central y la estrecha cenefa para embellecer el perímetro de las obras.

Las primeras piezas que se contrataron fueron el palio y el guion, en 1821¹⁰². Este último presenta una morfología idéntica al del Salvador, con la salvedad de que tanto la ornamentación como el soporte que lo sustenta son diferentes. Aquí, los óvalos son sustituidos por elementos más circulares, disponiéndose dos en cada uno de los lados siendo de mayor tamaño el más próximo a la vaina y más pequeño el que se ubica en el apéndice externo. En la cartela de mayor tamaño del anverso se representa al pelícano, como símbolo del amor, que se hiere en el pecho para alimentar a sus crías. Este se resuelve mediante un delicado trabajo de canutillos, siendo el detalle de la sangre de gran realismo, por estar resuelto mediante hilos de seda roja.

La moldura que lo inscribe, también bordada, se envuelve por cuatro sencillos ramilletes florales, dispuestos en torno a una forma imaginaria rectangular, en cuyas esquinas se ubica un conjunto de tres hojas, actuando como inicio de la composición y donde destaca la central, de forma lanceolada. Esta se trabaja en hilos de muestra y efecto setillo con un elaborado entrelazado de laminillas y canutillos en su interior que le aporta riqueza y vistosidad. Las otras dos hojas que la flanquean, ligeramente arqueadas hacia el exterior, dan paso a un fino roleo trabajado en hilos de muestra y punto setillo que se remata por una artística flor, ejecutada íntegramente en espejuelos perfilados con canutillos dispuestos en bucle. En el espacio intermedio del tallo anterior surgen, de un pequeño anillo, unas finas hojas también lanceoladas, trabajadas en cartulina, donde la central presenta una nervadura interna de canutillos, que se enfrentan a las respectivas que nacen del tallo opuesto, coincidiendo con el espacio central de la composición.

El otro elemento circular, de menor tamaño, enmarca una artística cruz de Santiago, en alusión al Titular de la Parroquia, resuelta por medio de canutillos y espejuelos. Todo este conjunto queda envuelto por motivos fitomorfos del mismo estilo que los anteriores, adaptados a las dimensiones del referido espacio.

En la cara opuesta, el espacio redondeado de mayor tamaño lo completa una representación del Ave Fénix resurgiendo de sus cenizas, como símbolo de la

¹⁰² Aportamos la transcripción del recibo conservado en archivo de la Parroquia dado el interés del mismo: "Como Mtro Bordador q soy recivi de los Señores Dn Jose Cansino ¿Pio? Y Dn Fran^{co} Diputados del V^o Clero y Escav del Smo Sacramen^{to} de la Y^{ga} Parroq del S^{or} Santiago el Mayor de la Villa de Utrera, ocho mil y doscientos r.v^{os} por el bordado, cortes y hechura de un Palio y guión para el ¿mo? De dcha Y^{ga} y Esclav. Y para q conste lo firmo en Sevilla Noviembre 17 de 1821. Juan Bautista Carrasco y Alarás (Rúbrica) Esa transcripción la recoge Mena Villalba, 1993, p. 93.

Resurrección, mientras que el pequeño inscribe un sutil haz de espigas enlazado a un racimo de uvas.

Todo el conjunto se cierra por medio de una estrecha cenefa perimetral compuesta por una hoja de tres afilados filamentos, trabajados en picado, a la que le sigue otra, de forma pandurada, resuelta en cartulina. Esta da paso a unas sutiles ramificaciones en cordoncillos e hileras de lentejuelas y canutillos que sirven de nexo de unión con el primer elemento citado, siendo este el módulo ornamental que se repite alrededor de todo el guion.

El palio, por su parte, está compuesto por un cielo o techo y cuatro caídas para las que se emplearon los mismos recursos estilísticos, técnicos y materiales.

El cielo presenta una decoración menos recargada que las caídas, estando conformado por un prominente resplandor en la zona central, que viene a envolver al cordero místico, asentado sobre el libro de los siete sellos. Además, incluye una prominente banderola en la que se puede leer, bordado en canutillos de plata: “*Ecce Agus Dei quit pe*”¹⁰³. Los resplandores se resuelven, en su zona central,



Fig.4. Conjunto de palio y guion de la Hermandad del Redentor Cautivo de Utrera (Juan Bautista Carrasco, 1821). A) Vista del bordado de las caídas. B) Detalle del interior del techo. C y D) Vista general del anverso y reverso del guion. © CYRTA).

¹⁰³ Es posible que la inscripción de la banderola quisiera aludir a la leyenda “Agnus Dei, qui tollit peccata mundi”, con la que también se hace alusión a San Juan Bautista, quien se considera el precursor e relacionar a Cristo con la figura del Agnus Dei. Recomendamos a Torres Jiménez, 2013, pp.49-93 para profundizar en esta iconografía.

por una estrecha cartulina que recorre toda su extensión y que se envuelve en sus laterales por dos estrechas bandas ejecutadas en laminillas y efecto setillo.

Estas quedan también flanqueados por otra estrecha tira, esta vez en hilos de muestra. Los espacios intermedios de los resplandores se embellecen, en la zona próxima al marco que envuelve al cordero, con varios espejuelos perfilados en canutillos dispuestos en bucle. El cordero, por su parte, está trabajado por un estrecho elemento de pasamanería en hilos de plata y cuyos bucles vienen a simular los vellones de lana.

Cierra la composición del cielo una estrecha cenefa, dispuesta a lo largo de todo el perímetro, que encierra en cada una de las esquinas una cruz de Santiago, cuidadosamente trabajada en hilos de muestra en picado. Estas quedan flanqueadas por dos cuernos de la abundancia que se encargan de desplegar los motivos ornamentales hacia ambos lados y de los que surgen. De dichos cuernos surge un fino tallo que, conforme avanza, va desplegando unos pequeños roleos que se orientan hacia el interior y el exterior, sucesivamente. Estos elementos, que se trabajan en hilo de muestra y efecto setillo se terminan rematando en carnosas flores de tres y cuatro pétalos, resueltas con el mismo tipo de hilo y punto, enriquecidas con un espejuelo en su zona central. La composición la completan pequeñas y estilizadas hojas, que se van desplegando conforme avanzan los tallos y que se trabajan en hilos de muestra, ondulados o laminillas, con efecto setillo. Así mismo, en el espacio próximo a las esquinas, pero independizados de la cenefa, se representan elementos iconográficos propios del carácter sacramental de esta corporación siendo, por un lado, un sutil haz de espigas y, por otro, un voluminoso racimo de uvas con dos pequeñas hojas de parra.

La dinámica decoración de las caídas externas, por su parte, es de carácter simétrico y bilateral, en función de un eje longitudinal que recorre el centro de la misma, punto donde confluyen las bordaduras que surgen de los extremos laterales. Estos, de carácter vegetal, tienen como punto de inicio dos elegantes cuernos de la abundancia trabajados con hilos ondulados, alternados con laminilla, mediante punto de setillo. De su interior, resuelto por un entramado de canutillos y hojillas, surgen varias hojas, algunas con la característica forma lanceolada ya mencionada, así como un tallo que, conforme avanza, va trifurcándose o bifurcándose a partir de pequeñas agrupaciones de sutiles hojas de forma similar a las antes descritas. Conforme se van desplegando estos elementos surgen una suerte de flores, de pétalos carnosos, trabajados en hilos de muestra, alternados en otros casos con laminillas, siempre en efecto setillo y completándose, en algunos casos, con un espejuelo en la zona central. Estos elementos florales se combinan con otros, resueltos en su totalidad por espejuelos perfilados con canutillos en bucle.

En el caso de las caídas laterales, por ser más largas, este módulo ornamental se repite para poder abarcar la totalidad de la superficie textil, presentando en la zona central un prominente racimo de uvas, que sirve de nexo de unión a los motivos que vienen a encontrarse en el referido espacio.

Cierra la composición la estrecha cenefa descrita en el guion, que se dispone a lo largo de todo el perímetro de cada uno de los paños.



Fig.5. Vista general y detalle del simpecado sacramental de la Hermandad del Redentor Cautivo de Utrera (Juan Bautista Carrasco, 1823). (© CYRTA)

Así mismo, las bambalinas se embellecen por medio de una flequería de hilos de muestra torcidos, en plata sobredorada. Así mismo, posee seis pares de cordones y borlas¹⁰⁴ que se ubican tanto en los vértices del palio como en la zona central de las bambalinas laterales, coincidiendo con los puntos de unión entre este conjunto y los varales que lo sustentan.

La última de las piezas encargadas por esta corporación fue el simpecado, estrenado en 1823¹⁰⁵. Este tiene forma rectangular, con sus perfiles totalmente rectos, mostrando dos grandes picos en su extremo inferior. En su centro se dispone un prominente ovalo timbrado por una corona de finos y estilizados imperiales, trabajados en hilo de muestra y efecto setillo en su cara interna así como por una cartulina ligeramente dentada en su parte externa, resuelta en hilos ondulados.

Los motivos iconográficos que encierra el óvalo son idénticos a los planteados en el simpecado de la Archicofradía de Pasión. El resto del paño se decora por medio de una guardilla cuyos motivos se despliegan de forma prácticamente idéntica a como lo hacen en las caídas del palio antes descrito, y que tiene como punto de inicio los picos inferiores.

¹⁰⁴ Estos elementos parecen ser los originales. Además, cabe destacar el delicado trabajo de las borlas.

¹⁰⁵ En el recibo se puede leer “Digo yo Juan Bautista Carrasco y Alarás qe me obligo a Bordar un Simpecado ajustado en tres mil cuatrocientos r s v n para la Hermandad del Smo de la Villa de Utrera de la Parroquia de San-tiago y tengo de darlo construido en todo el mes de Eno del año 1823, no siendo de mi cago mas que el Bordado, y echura pues me han de dar el genero de plata para la tela, el forro, fleco, y Borlas con sus cordones, y también la entretela. Esta obligación es echa con dos Sres diputados de Dicha Hermandad y Villa y para qe conste donde convenga doy y firmo esta en Seva a 17 de Dic.re de 1822. Juan Bautista Carrasco y Alarás (Rúbrica)”. Su transcripción también la recoge Mena Villalba, 1993, p. 94.

4. NUEVAS ATRIBUCIONES AL CATÁLOGO ARTÍSTICO DE JUAN BAUTISTA CARRASCO

Como ya se ha citado con anterioridad, las pocas obras conocidas del taller que dirigía este bordador presentan estilos tan antagónicos entre sí que, de no estar documentadas, sería difícil relacionarlas con su producción¹⁰⁶. Esto nos da pie a pensar que, a día de hoy, algunos bordados anónimos, cuyo estilo no ha sido posible relacionar con ningún taller en particular, puedan haber sido creadas por el referido maestro.

Por ello, a lo largo de las siguientes líneas se expondrán, de forma somera, una serie de piezas cuyos motivos ornamentales presentan unos rasgos que, de una u otra forma, se pueden relacionar con algunas de sus obras documentadas. Esto, por tanto, desterraría el concepto que actualmente se tiene en torno a una, aparentemente, corta producción pues su catálogo pasaría a engrosarse en cierta medida.



Fig.6. Vestido del Niño de la Hermandad de las Tres Caídas de San Isidoro y detalle de la sotana y capa de la antigua imagen de San Blas, Patrón de Aracena (Juan Bautista Carrasco, atrib). (© Pablo Pérez Díaz).

La primera pieza que encabeza esta lista de atribuciones es un vestido, de excelente factura, que forma parte del ajuar del Niño Jesús de la antigua Hermandad Sacramental de San Isidoro, hoy fusionada con la de las Tres Caídas. Desgraciadamente no existen documentos que identifiquen al autor de la prenda, aunque la Hermandad sí conserva el acta de donación por parte de D. José Retegui, tanto del Niño como de sus ropas, en el año 1847¹⁰⁷, fechas posteriores al periodo en que Carrasco y Alarás estuvo en activo.

¹⁰⁶ Este sería uno de otros casos conocidos, como el de la bordadora Teresa del Castillo o Juan Manuel y Josefa Rodríguez Ojeda, que trabajaron diversos estilos a lo largo de su producción.

¹⁰⁷ El documento se conserva en el Archivo de la Hermandad de las Tres Caídas de San Isidoro, caja 24, carpeta 116.

Este traje, que afortunadamente conserva su soporte original de tisú de plata, se decora por medio de un esquema compositivo que reproduce fielmente el que se observa en el vestido del Niño que se venera en la Sacristía Mayor de la Catedral hispalense¹⁰⁸ aunque el análisis visual de los motivos delata un empleo de recursos, tanto materiales como técnicos, más ricos que los de este último.

Otro conjunto que también ha despertado nuestro interés es un antiguo terno compuesto por sotana y capa pluvial, perteneciente a la antigua imagen de San Blas, Patrón de Aracena, que tristemente desapareció en los sucesos de 1936. En el caso de la sotana, llama la atención, por un lado, que la estrecha cenefa perimetral que la remata presenta un esquema idéntico al de los dos vestidos referidos anteriormente. Así mismo, parte del esquema que vertebró la composición se basa en la disposición de unos finos tallos ascendentes que quedan rematados por un elemento floral, siendo este el mismo concepto que plantean las dos prendas ya citadas, aunque en este último caso, con una composición más elaborada.

Más complejo resulta el caso de la capa, pues los motivos que la decoran no se han identificado en otras prendas ejecutadas por Juan Bautista. No obstante, la complejidad que entraña abordar este tema nos obliga a reservarnos las pertinentes hipótesis, que se desarrollarán debidamente en cuanto sea posible.

Volviendo a las atribuciones, apuntamos a un conjunto de túnica verde y mantolín rojo pertenecientes a una imagen de San Juan que se venera en el municipio gaditano de Zahara de la Sierra. Curiosamente, las características de muchos motivos ornamentales presentan grandes analogías con diversos bordados ejecutados por Carrasco, especialmente con las piezas ejecutadas para la sacramental de Santiago de Utrera, hecho que nos permite plantear esta vinculación.

Otra de las piezas que vendrían a engrosar el catálogo de Juan Bautista Carrasco, y que guarda ciertas similitudes con la anterior, es una antigua túnica que

¹⁰⁸ Curiosamente el esquema decorativo de estos dos vestidos tiene un claro antecedente en una saya de terciopelo azul de la Virgen de la Merced de la Archicofradía de Pasión, cuyos bordados parece ser que fueron ejecutados por Antonio Argüelles Rúa, en 1804 y que recoge Santos Márquez, 2019, p. 213. Años más tarde, en 1829, sería la bordadora Francisca Marco la que emplease esta graciosa cenefa para decorar los paños de bocina encargados por la sevillana Hermandad del Santo Entierro, como recoge Mestre Navas, 2010, p.187. Así mismo, la saya del denominado “traje de los Montpensier” de la Virgen del Rocío de Almonte, que se viene atribuyendo a la bordadora Francisca de Paula Zuloaga, atribución que aún no ha sido abordada con la suficiente profundidad, se remata en su zona inferior por medio de este mismo esquema decorativo. También está el caso del palio sacramental de la Hermandad de Todos los Santos de Omnium Sanctorum, de autor anónimo y donde es posible apreciar este esquema ornamental. Todos estos casos denotan que el recurso decorativo basado en el ensortijado de estos motivos, a modo de “ces”, fue empleado por diversos artistas a lo largo del primer tercio del s. XIX, lo que vendría a justificar que Juan Bautista Carrasco también se sirviera de ellos para resolver algunos de sus encargos.

conserva el Nazareno de Medina Sidonia (Cádiz). Esta pieza, pese a que no conserva su soporte original, nos permite estrechar vínculos con el conjunto anterior, tanto por el estilo de la ornamentación como por las resoluciones técnicas de los elementos que lo conforman, hechos plausibles que nos posibilitan anotarlo en dicho capítulo.



Fig. 7. A) Detalle de la parte delantera de la túnica del Nazareno de Medina Sidonia) (© Pablo Pérez Díaz) B) Detalle de la túnica de San Juan de Zahara de la Sierra; C) Detalle del mantolín del mismo. (Juan Bautista Carrasco, atrib) (©Santiago Javier Tardío Pico).

Por último, pasaremos a describir otros cuatro conjuntos cuyos bordados presentan líneas ornamentales prácticamente idénticas a los de la corporación utrerana, por lo que su vinculación al referido bordador es mucho más evidente.

Se trata, por un lado, de tres conjuntos que se conservan en la Parroquia de Santa María de la Mesa Utrera, muy próxima a la de Santiago, para la que sí trabajó Carrasco, y que es un hecho que también debemos tener en cuenta. Estos conjuntos son una saya de la Virgen del Dulce Nombre, trabajada en un peculiar tejido laminado en plata, un conjunto celeste de la Virgen de la Mesa así como un vestido de Niño Jesús y banderola.

La primera pieza, que afortunadamente conserva su soporte original, sigue las mismas líneas estilísticas y materiales que el palio de la Hermandad Sacramental



Fig. 8. A) Detalle de la ornamentación del palio sacramental de la Hermandad del Redentor Cautivo de Utrera (Juan Bautista Carrasco, 1821) B) Saya de la Virgen del Dulce Nombre de la Parroquia de Santa María de la Mesa; C) Detalle del manto de la Virgen de los Dolores de la Hermandad del Nazareno de Carmona; D) Detalle de la saya celeste de la Virgen de la Mesa de Utrera (Juan Bautista Carrasco, atrib) (© Pablo Pérez Díaz).

de la cercana Parroquia de Santiago. Sin embargo, encontramos ciertas diferencias técnicas el hecho de que los bordados sean mucho más planos, así como el detalle de que los hilos de plata sobredorada, a diferencia de trabajarse por pares como en el resto de obras documentadas, aquí se trabajan de tres en tres¹⁰⁹.

En origen esta saya se completaba con un manto que desafortunadamente se mutiló en su totalidad para componer el terno celeste de la Virgen de la Mesa, titular de la misma Parroquia¹¹⁰ y que se compone por saya, sobre mangas y pecherín. No obstante, y pese a la agresividad de la intervención, el análisis de los motivos bordados nos ha permitido relacionarlos con la anterior saya y, por ende, con el nombre de Juan Bautista Carrasco, como su posible autor.

Finalmente, mencionar una pequeña túnica y banderola, perteneciente a una imagen de Niño Jesús de la misma Parroquia, que aún conserva, por fortuna, su

¹⁰⁹ Esta diferencia técnica no debería hacer descartar esta hipótesis de autoría pues se conocen otros similares. Por ejemplo, el Simpecado de Gran Gala de la Asunción de Cantillana, ejecutado por las hermanas Zuloaga en la primera década del s. XIX, se trabaja de esta forma, mientras que en la saya de la Virgen de las Mercedes de Bollullos Par del Condado, en 1839, los fijan por pares.

¹¹⁰ El autor de esta intervención fue el bordador utrerano Jesús Miguélez Fuentes. Agradezco esta información a Juan Romero González y Carlos Fernández Mena.

soporte de tisú de plata original. No obstante, en el caso de estas piezas hemos de decir que ciertas características morfológicas de los motivos, así como el uso de materiales no documentados hasta ahora, nos hacen mostrar cierta cautela a la hora de plantear esta atribución.

Para concluir estas atribuciones citamos un conjunto formado por saya y manto de camarín o “de vistas”, perteneciente a la Virgen de los Dolores de la Hermandad del Nazareno de Carmona y cuya ornamentación, pese a que se encuentra muy desvirtuada como consecuencia de los traspasos de bordados, guardan grandes paralelismos estilísticos y técnicos con el conjunto de la Sacramental de Santiago de Utrera. Esta atribución, además, se vería reforzada por el hallazgo de un documento en el archivo de la corporación, en el que refiere el encargo de un manto negro así como su estreno, en los años 1815 y 1816, respectivamente¹¹¹.

En definitiva, de confirmarse todo lo aquí expuesto, el catálogo de bordados salidos del taller de Juan Bautista Carrasco se aumentaría con un total de diez obras más, sin tener en cuenta las posteriores intervenciones o mutilaciones que estas pudieran sufrir y de las cuales se han creado otras nuevas. Este mayor número de obras vendría a poner de manifiesto la relevancia y prestigio que pudo llegar a tener este maestro bordador, contemporáneo al también reconocido taller de las hermanas Zuloaga, pues así lo ponen de manifiesto el virtuosismo técnico con que, tanto él como sus hijas, resolvieron las diversas piezas bordadas que afortunadamente nos legaron, hace ya más de dos siglos.

Por ello, sirva este estudio para poner en valor la figura de este desconocido maestro, así como para plantear nuevas vías de estudio en torno a su figura, que permitan ir disipando las numerosas incógnitas que aún existen alrededor tanto de su vida como de su obra.

¹¹¹ El cabildo con fecha de 15 de mayo de 1815 apunta: “Se decretó por la Hermandad se hiciese a la Imagen de la Virgen de los Dolores como q.es de ella un manto bordado de oro de terciopelo negro cuyo costo saliese de los fondos de la Cofradia, si no se juntaban limosnas para el. (...) Quinto, habiendo acordado en el cabildo anterior qe se hiciese un Manto de terciopelo negro bordado de oro para vestir la Sagrada Imagen de la Santísima Virgen de los Dolores, se nombró a el Hermano Mayor para q acompañado de D^o. Pedro José Gómez, formen una subscripción de limosnas para recaudar las q los hermanos voluntariamente quieran ofrecer con tan piadoso fin”. El cabildo con fecha de 10 de marzo de 1816 cita “Se dio cuenta pr el Hermano Mayor hallarse concluido el manto de la Imagen de Dolores, q en Cavildo de 15 de Mayo próximo pasado se determinó hacer y suplido su costo p^r los fondos del Patronato como igualmente se determino”. Archivo de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Carmona, Libro 4 de cabildos generales 1779-1895.

BIBLIOGRAFÍA

AMORES MARTÍNEZ, F. (2023), “La maestra bordadora Antonia Bazo Davied (1751- 1809). Su vida y su obra”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 779, pp. 836-843

DE LA ROSA MATEOS, A. (2009). “Los bordados del taller de Miguel Olmo en Jerez” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Sevilla, pp. 304-306.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J. M (2024): “Apuntes sobre la bordadora Rafaela Monferrín Fernández”, *Datatextil* n° 43.

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1899) *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla: Desde el s. XIII al XVIII*, Vol. I. La Andalucía Moderna, Sevilla.

GONZÁLEZ MENA, M. A. (1974): *Catálogo de bordados*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1991) “Retablos y esculturas” en VV.AA. (Ediciones GUADALQUIVIR S.L.) *La Catedral de Sevilla* 2º Edición, Sevilla, pp.221-320.

JIMÉNEZ CORPAS, R (2004). *El Silencio del Redentor Cautivo 1954-2004*. Hermandad de El Silencio. Utrera.

JIMÉNEZ SAMPEDRO, R. (2012) “*La Archicofradía de las Siete Palabras. Cinco siglos de devoción en el barrio de San Vicente*” Ed; Rafael Jiménez Sampedro, Sevilla.

MAÑES MANAUTE, A. (2000). “Gremios, talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla desde el s. XVI al XIX”, *Arte y artesanos de la Semana Santa de Sevilla*, El Correo de Andalucía, Sevilla, T.X.

MENA VILLALBA, F. J. (1993) *Catálogo Memorial de Utrera*. Ayuntamiento de Utrera, Utrera.

MESTRE NAVAS, P. A. (2010) *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla: Del colegio de San Laureano al de San Gregorio de los Ingleses*. Hermandad del Santo Entierro, Sevilla.

PÉREZ DÍAZ, P. (2024) “1. Estandarte de Ánimas” en GARCIA RODRÍGUEZ, J.M. (coord.) Antonio del Canto y Teresa del Castillo. El bordado elevado a arte. Fundación Cajasol, Sevilla, pp.142-143.

PÉREZ DÍAZ, P. (2024) “3. Saya de la Virgen de las Mercedes” en GARCIA RODRÍGUEZ, J.M. (coord.) Antonio del Canto y Teresa del Castillo. El bordado elevado a arte. Fundación Cajasol, Sevilla, pp.146-147.

PORTILLO PÉREZ, P.J. (2024) “El bordado de Teresa del Castillo: estudio material y técnico de sus obras” en GARCIA RODRÍGUEZ, J.M. (coord.) *Antonio del Canto y Teresa del Castillo. El bordado elevado a arte*. Fundación Cajasol, Sevilla, pp.98-111.

RODA PEÑA, J (1994). “Simpecados Sacramentales”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 418, pp. 15-17.

RODA PEÑA, J. (2013), “La colección de bordados de la Archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla” en: RODA PEÑA, J. (Coord.) *XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla, 2013, pp.223-252.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J. (2019) “El ajuar de las sagradas imágenes. Orfebrería y bordados” en RODA PEÑA, J (coord.) *Pasión: historia y patrimonio artístico*, Sevilla Hermandad de Pasión, pp.195-217.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J. (2023) “La creatividad femenina en la Catedral de Sevilla. Las bordadoras que trabajaron para su fábrica durante los siglos XV al XVIII” en ILLÁN, M. y ARANDA, A. (coords.), “Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia”. Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940), Silex Ediciones, Madrid, pp. 167-181

SANTOS MÁRQUEZ, A. J. (2024a) “El bordado rococó de la Catedral de Sevilla: la obra de Félix Carrillo”, *OADI, Revista dell' osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, nº 30, pp.81-86.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J. (2024b): “Seda y oro en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVIII: producción local versus foránea” en GIUSTI, M.A y MORILLAS ALCÁCAR, J.M (coord.) *Oltre la Cina. Trame di seta nel paesaggio europeo*, Ed: Leo S. Olschki, Florencia, pp-335-353.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J. (2025) “Las maestras bordadoras al servicio de la Catedral de Sevilla a principios del s. XIX” en: ILLÁN MARTÍN, M, ARANDA BERNAL, A, COMELLAS, M (coords.), (Universidad de Sevilla) “Poderosísimas armas”. Mujeres artistas, escritoras, promotoras y protagonistas en la escena cultural andaluza. Sevilla, pp.255-268.

TURMO, I. (1955), *Bordados y bordadores sevillanos* (Siglos XVI a XVIII), Universidad de Sevilla, Sevilla.

TORRES JIMÉNEZ, R. (2013) “Ecce Agnus Dei Qui Tollit Peccata Mundi. Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media” en *Hispania Sacra*, Vol 65, N° Exta 1, pp 49-93.

VILLAR MOVELLÁN, A. (1997). *La Catedral de Sevilla: guía oficial*. Cabildo de la Iglesia Metropolitana y Patriarcal, Sevilla.

EL MECENAZGO ARTÍSTICO Suntuario EN EL HOSPITAL DE LA SANTA RESURRECCIÓN DE UTRERA DURANTE LA EDAD MODERNA (S.XVI-XVII)

THE SUMPTUOUS ARTISTIC PATRONAGE AT THE HOSPITAL OF THE HOLY RESURRECTION OF UTRERA DURING THE EARLY MODERN PERIOD (16TH–17TH CENTURIES)

Jesús M. Mena García

Resumen: Durante décadas, la historiografía especializada se ha centrado en el estudio del patrimonio artístico considerado como artes mayores: pintura, escultura y arquitectura. En el caso del histórico Hospital de la Santa Resurrección de Utrera, se ha puesto en valor el edificio, la pintura o su imaginería. No obstante, en tiempos recientes, se ha dirigido la mirada a la que muchos llamaron artes menores o “suntuarios” que englobaban recursos como la orfebrería o el bordado y que, gracias a distintas revisiones académicas, han ido adquiriendo el valor que auténticamente le corresponde. Con este artículo, vamos a sacar a la luz todos aquellos enseres surgidos del trabajo de bordadores o sederos, que durante siglos han quedado silenciados en este espacio hospitalario y que merecen por su valor una óptima divulgación y puesta en valor.

Abstract: For decades, specialized historiography has focused on the study of artistic heritage considered part of the major arts: painting, sculpture, and architecture. In the case of the historic Hospital de la Santa Resurrección in Utrera, attention has been given to the building itself, its paintings, and its imagery. However, in recent years, scholars have turned their attention to what many once called the minor or “sumptuary” arts, which encompassed crafts such as goldsmithing and embroidery and which, thanks to various academic reassessments, have gradually acquired the recognition they truly deserve. With this article, we seek to bring to light all those objects produced by embroiderers and silk workers that, for centuries, have remained overlooked within this hospital space and which, because of their value, deserve proper dissemination and appreciation.

Palabras claves: bordado. Artes suntuarios, bordadores sevillanos, mercaderes sevillanos, Hospital Santa Resurrección de Utrera, bordado renacentista, bordado barroco.

Keywords: Embroidery. Sumptuary arts, Sevillian embroiderers, Sevillian merchants, Hospital of the Holy Resurrection of Utrera, Renaissance embroidery, Baroque embroidery.

1. EL HOSPITAL DE LA SANTA RESURRECCIÓN DE UTRERA

El Hospital de la Santa Resurrección de Utrera nace como consecuencia del amor incondicional de una madre por su hijo, la cual aseguraría su perdurabilidad por siempre. De ahí que en la actualidad sea considerada como una de las obras pías más antiguas del mundo en funcionamiento, presentando una longevidad que supera ya el medio milenio.

Nacida bajo el calor de la familia Ponce de León y Perea, esta institución encontraría sus orígenes en el año de 1514, tras la pérdida de dos de sus principales miembros familiares, D. Lope Ponce de León (+1483)¹¹², y de su hijo, D. Juan Ponce de León y Perea (+1505). El primero de ellos perecería en combate, concretamente en la famosa Axarquía de Málaga. Mientras que el infante lo haría en su propia cama, tras luchar de forma constante contra una enfermedad que lo atormentó a lo largo de toda su vida. Este hecho pudo ser la causa principal que lo inspirara a dar forma a un espacio de beneficencia en su villa, que adquiriría la naturaleza de hospital. Su muerte truncaría los planes establecidos, los cuales fueron retomados por su madre, doña Catalina de Perea¹¹³. Desde entonces, comenzará una epopeya que culminaría con la llegada de una bula fundacional emitida por el pontífice León X, dando pie a la materialización definitiva del sueño de su hijo¹¹⁴. La testadora blindaría la citada fundación dotándola de una serie de beneplácitos vaticanos que asegurase su continuidad en el tiempo. Privilegios que la eximiría de cualquier dependencia del arzobispado de Sevilla, la Corona o el propio reino, convirtiéndola en un fragmento de San Pedro de Roma en la localidad¹¹⁵. Privilegio que aún se mantiene intacto.

Tras la muerte de Catalina, la responsabilidad del mantenimiento y control de este recaería en un patronato, establecido en regla por ella misma en su testamento. De ese modo, se marcarían tres líneas hereditarias que recaerían en tres de sus sobrinos, D. Juan de Perea Galindo, D. Íñigo López de Carrizosa y D. Juan López y Perea. Su función principal fue, y sigue siendo, que la caridad y la existencia de este nosocomio se mantenga intacta, hecho irrefutable hasta nuestros días. A su vez, también dictaría en ese documento testamentario que se erigiera una enfermería, camposanto e iglesia, que contribuyese a satisfacer todas las necesidades del cuerpo y el alma¹¹⁶. Ese primer espacio hospitalario fue creciendo con el tiempo hasta adquirir la presencia y monumentalidad que ahora presenta.

¹¹² Archivo Histórico Hospital de la Santa Resurrección de Utrera (AHHSRU), Documentos fundacionales, Donación de D. Juan Ponce de León a D. Lope Ponce de León (1469).

¹¹³ AHHSRU, *Documentos fundacionales*, Testamento de D. Juan Ponce de León y Perea (1505).

¹¹⁴ AHHSRU, *Documentos fundacionales*, Bula Fundacional del Papa León X (1514).

¹¹⁵ AHHSRU, *transcripción bulas Hospital de la Santa Resurrección de Utrera*, carpeta nº8, documentos s/l (1782)

¹¹⁶ AHHSRU, *Documentos fundacionales*, Testamento de doña Catalina (1522).

A las numerosas recepciones de enfermos, peregrinos y trotamundos se fue añadiendo la creación de un patrimonio artístico interesante, no solamente de carácter pictórico, arquitectónico o escultórico, sino también de distintos elementos propios del ajuar litúrgico, entre los que se destacaban variadas piezas en el género textil y la orfebrería. Algunas de ellas se siguen conservando en la Casa. Otras, por desgracia, desaparecieron o se utilizaron como material de acarreo de nuevas obras. Ahora, gracias a este escrito vamos a poder ser conocedores de la existencia de algunas de ellas, así como su fecha de ejecución, autoría y valor.

2. EL ARTE Suntuario en el Hospital de la Santa Resurrección de Utrera en la Edad Moderna

Desde su fundación, en los primeros compases del siglo XVI, el Hospital irá adquiriendo una presencia determinante dentro la propia villa, colocándose a la altura de otros espacios similares como el Hospital de las Cadenas, también conocido como de la Virgen de las Veredas o el Hospital de mujeres de la Mesa. Este hecho pudo deberse a la ampliación de las infraestructuras con la que dotaría doña Catalina la Casa, adquiriendo gran parte de los edificios colindantes que lo envolvían. A lo que se sumó la presencia de especialistas en materias de atención primaria, no solamente sanitarias, sino también espirituales. En sus comienzos, se contaba con la presencia de médico, boticario, enfermero/a, capellán y sacerdote. Hecho que demuestra una preocupación por distintos campos asistenciales. Para ello se crearía un amplio abanico de útiles propios de estas labores, que facilitarían la impartición de dichas ciencias.

En el caso de la iglesia, inicialmente reducida a una mera capilla doméstica, también requería de los elementos necesarios para poder oficiar la eucaristía. De ese modo, se irá gestando un auténtico aparato funcional, a la vez que artístico. Tal como queda referenciado en los primeros inventarios, se enuncian algunos de estos bienes que nos ayudan a tomar consciencia de cómo fueron los primeros pasos de esta Casa.

No obstante, la evolución del edificio, y con ello de la propia fundación, fue avanzando de forma exponencial. Ya en pleno siglo XVII apreciamos que la nómina mueble es mucho más elevada, extendiéndose a todos los campos artísticos referentes, entre los que destaca, por supuesto, las artes suntuarias. El número de pacientes, a la vez que fieles, fue mucho más elevado, consecuente también

de las distintas ampliaciones que fue sufriendo la fábrica. A lo que se sumó, en los momentos finales de la centuria, la renovación de la iglesia, adquiriendo los matices y estética que aún presenta.

2.1.- Patrimonio suntuario textil en el Hospital durante el siglo XVI

Tras la muerte de la Fundadora, ya en septiembre de 1522, el testigo recaería ahora en los tres primeros patronos, siempre bajo la protección etérea del Vaticano. En los primeros compases de sus patronazgos, actuarán como “albaceas” de algunas de las últimas peticiones de Doña Catalina. Se harán responsable de la ejecución del retablo del monasterio de Ntra. Sra. de las Veredas, así como la adecuación y ampliación del propio templo. Este hecho ya habría comenzado a tratarse en vida de su hijo. Sin embargo, tras su desaparición fueron retomados por su madre, la cual dejaría escrito que tras su ausencia se continuasen. Para ello, no se escatimó en esfuerzos, ni tampoco en gastos, invirtiendo una cantidad de hasta 300.000 maravedíes¹¹⁷.

Aunque siempre, las principales miras, estuvieron dirigidas a la obra benéfica. Así se concreta en sus últimas voluntades, nombrando al que fue el “sueño de su hijo” como heredero universal de todos sus bienes. De suma importancia será también la creación de una cofradía de “hombres y mujeres, llanos y llanas, buenos y buenas, de la villa de Utrera”¹¹⁸ que actuasen como intermediarios entre el patronato y el pueblo. Bajo esta premisa se dio inicio a una nueva etapa en este hospital.

El primer dormitorio o enfermería se localizaba colindante al oratorio doméstico de la vivienda, comunicado a través de una pequeña puerta que contribuyese a que los pacientes impedidos pudieran actuar de forma activa en la misa. Residentes que quedaban reducidos a seis, siendo este el número de camas que el nosocomio tuvo en sus principios, aunque estos números fueron variando a lo largo de la centuria. Es de destacar la mención que ya tenemos de algunos elementos textiles que se recogen en la visitación del año de 1540. Entre ellos cabe la pena

¹¹⁷ Ibidem. “Así mismo quiero y es mi voluntad que el dicho hospital después de cumplido este mi testamento, deudas, servicios, mandas y obras pías en el contenidas en el dicho hospital, antes de pagar a los dichos patronos y a las otras personas cosa alguna de que la que yo dejo mandado en este mi testamento, se obliga a hacer y se haga un retablo para el altar de la dicha capilla mayor del monasterio de Santa María de las Veredas, donde están el cuerpo de los señores y el mío, y que el dicho retablo sea muy bueno y muy rico, que cueste trescientos mil maravedíes”.

¹¹⁸ AHHSRU, *Documentos fundacionales*, Reglas de Doña Catalina de Perea (1548). Recoge, en formato de lujo, las reglas que la testadora dejó impuestas para el funcionamiento del Hospital. Reglas que aún hoy, quinientos años más tarde, son las que rigen el funcionamiento del mismo.

mencionar la colección de textiles que se inventarían y que, pese a no mencionarse, pudieron pertenecer a la fundadora. De este modo quedan citadas del siguiente modo:

Primeramente, visitaron y vieron sus mercedes los paños de tapicería que este santo Hospital tienen que hallaron:

- Tres paños de ras de seda de figura de un arma con tres goteras de figura.*
- Tres paños de materias y aves de verde con otras tres goteras de lo mismo.*
- Más un paño de ras de figuras que se llama “entresuelo”.*
- Otro paño de batalla de figuras que se llama “Pompeyo”.*
- Otro paño de ras más grande de materias.*
- Mas otros cuatro paños de ras de antepuertas, las dos finas y las dos notales, todas ellas de figuras.*
- Tres alfombras nuevas finas de Túnez.*
- Otras dos alfombras viejas.*
- Un sobre esterado grande verde.*
- Más dos bancales de la peana del altar hecho a ondas de colorado y verde¹¹⁹.*

Cabe la pena recalcar como en referencia a estas obras se mencionan las terminologías “tapicerías” y de una forma más reincidente “pañó de ras”. Estos últimos conceptos fueron tomados como sinónimos en los últimos compases de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento, refiriéndose a un tipo de tapiz que, por su calidad, era equiparable a aquella manufactura existente en el territorio de Arras y que alcanzarían altas cuotas de fama durante el reinado de Isabel I de Castilla. Este tipo de creaciones, representaban en si mismo un auténtico compendio artístico, cuyo resultado final eran los propios tapices. El primer paso recaía en el pintor, el cual establecía un modelo, que acabaría transformándose en posterior cartón que se reproduciría casi en serie por los miembros del taller, y que luego eran entregados a los tejedores, que solían materializarlo mediante el empleo de lino, lana o seda, que alternaban con el uso de hilos de plata y oro¹²⁰. Este hecho, los elevaba a auténticas joyas en el ámbito del artístico, tristemente denotado a partir del siglo XVIII.

¹¹⁹ AHHSRU, Libro de visitas de patronos, leg.2, nº1, pp. 112 v (1540).

¹²⁰ ZALAMA, M. Á. y PASCUAL MOLINA, J. F., “Tapices de Juan II de Aragón y Fernando el Católico en La Seo de Zaragoza”, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 109 (2012), pp. 285-320.



Paño de ras de la Historia de Pompeyo, Hermanos Bernard y Christian Van Bruston, Catedral de Segovia (Inicios del s. XVII)

En el caso que nos ocupa formaron parte del ajuar de la vivienda, cuyos usos podían intuirse que se centrarán en el embellecimiento de las estancias, así como en una demostración de poder por parte de la familia precedente, recursos propios de este tipo de piezas¹²¹. Pero lo que además interesa, es como casi en su totalidad, tenían una naturaleza historiada, representando escenas de “batallas” que solían impregnarse de un matiz mitológico. Así queda recogido en aquel llamado “Pompeyo”, del que poco más podemos añadir, solamente interpretar que adquiriese dicha denominación por plasmar una escena bélica relacionada con el emperador Pompeyo. En la actualidad, tenemos constancia de la existencia de una colección sobre esta temática, y de este género artístico, en la catedral de Segovia. En una serie de ocho piezas se narran algunos de los acontecimientos claves de la biografía de este general romano. Escenas que van desde su presencia en África, su matrimonio o su triunfo en Roma, que fueron realizadas por los hermanos Bernard y Christian Bruston, belgas, y cuyos dibujos se atribuyen a Antonio Sallaert¹²². Es posible que este que aquí se menciona se inspirara en esos mismos cartones.

Otro dato a tener en cuenta, junto con su variedad, es la existencia de dos bancales que se aplicaban en la peana del altar. El término bancal hace alusión a un paño ornamental que se solía colocar como complemento a una mesa, en este caso, muy posiblemente a la mesa de altar. Se nos describe sus colores, en forma de hondas de color rojas y verdes. Pero, lo que realmente merece recalcar es que ya nos habla de la existencia de un lugar de culto, cuya localización o, incluso advocación, no es desconocida, pero evoca a imaginar la presencia de una talla o pintura referencial en el Hospital.

No obstante, en los primeros libros de cuentas también se mencionan diferentes encargos textiles relacionados con los usos propios religiosos. Por ejemplo, en junio de 1549 años, se hace un desembolso *de 224 maravedies en oro, que se emplearía para una casulla de brocatel, a lo que suma la seda de grana y el lienzo curado*¹²³. Se añaden otros cargos, en el que ya se mencionan a los autores. De ese modo, Juana Martín, maestra bordadora, aparecerá mencionada por la creación de una saya en 1556¹²⁴. Su nombre no se registra en la historiografía actual,

¹²⁰ ZALAMA, M. Á. y PASCUAL MOLINA, J. F., “Tapices de Juan II de Aragón y Fernando el Católico en La Seo de Zaragoza”, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 109 (2012), pp. 285-320.

¹²¹ ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. “En torno a la valoración de las Artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica”, *Ellas siempre han estado ahí: coleccionismo y mujeres*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019, pp. 15-40.

¹²² Catedral de Segovia, colección Pompeyo de tapices, www.catedraldesegovia.es. Consultado el día 18 de julio de 2025.

¹²³ AHHSRU, Libro de cuentas de 1550 a 1575, leg.2, nº2, pp. 2r.

¹²⁴ AHHSRU, Libro de cuentas de 1550 a 1575, leg.2, nº2, pp. 57 v (1556).

desconociendo si era vecina de la villa de Utrera, o de la capital hispalense, pero supone una aportación importante para futuras investigaciones. Cabe la pena mencionar el reconocimiento que recibe Juana como maestra, dotándola de una profesionalidad reducida únicamente a la figura masculina en aquellos tiempos. Aunque, tal como recoge el profesor D. Antonio Joaquín Santos y doña Rocío Gelo, muchas de ellas ya ejercían dotadas de un cierto reconocimiento¹²⁵. Muchas como herederas viudas de las antiguas empresas de sus maridos, pero cuya perdurabilidad en ese gremio, sin perder encargos, demostraban que eran las auténticas artífices de estas artes.

Otro de los encargos significativos que podemos incluir en este siglo es el de un *frontal de oro y seda*, que se pagó a Alonso Gómez, y cuyos materiales fue suministrado por el mercader, Gonzalo Ruiz. Para ello el señor mayordomo llevaría a cabo un desembolso de 2.208 maravedíes¹²⁶. Este elemento se usaba para decorar un determinado altar, quedando visible a los fieles y aplicando recursos propios de tapicería o bordado durante el periodo tardomedieval y primer renacimiento, dotándolo de una mayor grandiosidad y apariencia. En ese mismo año de 1564, se pagará a otro mercader, D. Pedro Rodríguez, para la *hechura de una capa negra de difuntos* de la que añadimos algunos de los recursos que la componen, como fue el tafetán negro y el uso se seda, y que se completaría con una estola¹²⁷. Tres años más tarde, en 1567, este juego se vería ampliado con la adquisición de una *dalmática negra*, que se valorará en 238 maravedíes¹²⁸. Este conjunto cumpliría una misión determinante en el recinto hospitalario, como era dar misa y sepultura a los enfermos que fallecían en él. La propia doña Catalina así lo dejó indicado en su testamento, contando con un camposanto propio, así como una zona de enterramiento en la parte baja de la iglesia.

Otra aportación totalmente inédita es la que se hace a continuación. En la visita de septiembre del año de 1573, entre los patronos, mayordomo y cofradía, se acuerda la contratación de Antonio Rodríguez, para *adobar la bandera de oro y seda de los sepulcros de San Francisco*¹²⁹. Este dato hace referencia a uno de los grandes tesoros escultóricos que aún se conservan en la localidad utrerana, concretamente en la capilla del Hospital de la Santa Resurrección, y que son los monumentos funerarios de la familia fundadora, D. Lope Ponce de León, y su hijo,

¹²⁵ GELO PÉREZ, Rocío y SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J. "Mujeres artistas en la Sevilla del siglo XVI, noticias sobre bordadoras", *Mujeres, Arte y Poder. El papel de la mujer en la transformación de la Literatura y las Artes*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2019, pp. 15-26

¹²⁶ AHHSRU, Libro de cuentas de 1550 a 1575, leg.2, n.º2, pp. 120v (1564)

¹²⁷ AHHSRU, Libro de cuentas de 1550 a 1575, leg.2, n.º2, pp. 125r (1564)

¹²⁸ AHHSRU, Libro de cuentas de 1550 a 1575, leg.2, n.º2, pp. 143r (1567)

¹²⁹ AHHSRU, Libro de cuentas de 1550 a 1575, leg.2, n.º2, pp. 306 r. (1573)

D. Juan Ponce de León y Perea. Ambos sepulcros fueron encargados por Catalina en el año de 1505, cumpliendo la promesa de ambos de querer descansar bajo los pies de la Virgen de las Veredas, devoción titular del monasterio franciscano en la villa¹³⁰. Así consta en ambos testamentos, en el que se incluye el de la viuda y madre, la cual reposará junto con el resto de su familia en aquel templo del que fueron mecenas. Con el Terremoto de Lisboa de 1755 la edificación se resentiría, provocando su inicial abandono, y posterior derribo, cuyo solar sería adquirido por D. Clemente de la Cuadra para la creación, del que ha sido, y es, el Cementerio Municipal de Utrera. Ello provocaría el desplazamiento de la orden hacia el antiguo Colegio de San José, que perteneció a los Jesuitas en la localidad, y que quedaría huérfano tras su expulsión en el año de 1767¹³¹. De ese modo, ya en 1794, los frailes trasladarían ambas tallas mortuorias, así como un arcón que contenía en su interior el resto de la familia primigenia a la que siempre fue su casa, donde ya llevan más de dos siglos¹³².

La escultura en la que intervendrá Antonio Rodríguez será la de D. Lope, la cual portaría sobre sus manos una bandera que, hoy día, se halla desaparecida. En ella se especifica que mostraba bordado y pintado la heráldica de los Ponce de León, donde por una parte aparece el felino rampante, mientras que la otra quedaba delimitada por un fondo dorado, con cuatro bastones de mando rojizos. Aplicado sobre seda, y contorneado mediante hilos de oro. La misma permaneció en el Hospital hasta la segunda mitad del siglo XX, momento en el que, por desgracia, desapareció. El dato proporcionado de Rodríguez amplía la nómina de encargos a otros bienes que superaban lo meramente religioso, para adquirir un papel más nobiliario.

Volviendo la mirada de nuevo a la capilla primigenia, se cita al maestro se-dero, D. Antonio Ruiz, el cual hará un dosel de altar en seda, evidentemente, y decorado con flocaduras y flecos¹³³. Se suma el encargo de un *pañó carmesí, decorado con damascos, guirnaldas, florones y racimos de oro para decorar al Santísimo Sacramento*¹³⁴. Ambas menciones se corresponden con el mes de abril de 1580, momento en el que también aparece la talla de un monumento para exponer el Santísimo, hecho que contribuyó a la adquisición de distintos elementos para asegurar un exorno digno. Esta tradición, se mantendrá vigente hasta los últimos años del pasado siglo, en el que cada Jueves Santo se alzaba este altar

¹³⁰ AHHSRU, Documentos fundacionales, Testamento de D. Juan Ponce de León y Perea (1505).

¹³¹ MENA VILLALBA, Fco. Javier. Guía Turística de Utrera. Utrera, Ayuntamiento de Utrera.

¹³² AHHSRU, Aceptación de los frailes para el traslado de las cenizas de los fundadores, documentos sin clasificar, carpeta nº7, leg.15 (1795).

¹³³ AHHSRU, Libro de cuentas de 1576 a 1598, leg.2, nº3, pp. 70v. (1580)

¹³⁴ AHHSRU, Libro de cuentas de 1576 a 1598, leg.2, nº3, pp. 75v. (1580)

efímero en la puerta principal del templo. El templete de madera tallada se iría renovando cada año, a excepción de otras piezas de gran valor, como el sol cincelado y repujado, que regalase la Escuela de Cristo a esta Institución ya en pleno siglo XVIII¹³⁵.

Al igual que en el anterior ejemplo, el nombre de este maestro ha sido desconocido por la historiografía general hasta ahora. Pese a la importancia que tuvo esta empresa en la capital hispalense desde los últimos compases de la Edad Media, no son muchos los artistas que han quedado inmortalizados o estudiados en la historia. Así lo expone doña María Rosa Liarte Alcaíne, donde afirma como existen distintos núcleos determinantes dentro de la Península Ibérica, y más concretamente en Andalucía, cuya manufactura sedera representó una auténtica potencia. Tanto que llegó a ser considerada como una de las grandes fuentes económicas en conflictos de tal relevancia como la Conquista de Granada (1492) o la sublevación morisca en tiempos de Felipe II¹³⁶.

Otro de los grandes referentes económicos relacionados con el arte textil es aquel que proporcionaban los mercaderes. Estos encontraron en Sevilla una fuente inagotable de ingresos, lo que facilitó la llegada de un mercado que superaba al propio reino, para extenderse por otras nacionalidades como la portuguesa, inglesa o flamenca¹³⁷. Gracias a ello podemos incluir a la lista ya existente personajes como *Baltazar Fernández, mercader sevillano* que en abril de 1586 proporcionó al Hospital *4 varas de terciopelo y dos más de terciopelo azul, así como damasco carmesí, todo ello usado para el paño de pulpito, bocas mangas y faldones de un alba*¹³⁸.

Otro de los contratos que encontramos en los momentos finales de este siglo es aquel que se firmó como Bartolomé Ruiz, sedero, por distintas intervenciones. En un principio, por el reparo de una casulla, para las que empleó *cinco onzas de seda, guardada y prensada*. Además de ello, se dedicó a *la hechura de otra casulla nueva, a la que decoró con 18 varas de flecos*¹³⁹.

Parece que será en estos momentos cuando comience a crearse un cuerpo litúrgico textil completo, ya que a estas dos casullas se le une otros encargos como

¹³⁵ G AHHSRU. Hermandad Escuela de Cristo, correspondencia, s/l. pp.53 (1750)

¹³⁶ LIARTE ALCAÍNE, Rosa. "La industria de la seda en España durante la Edad Moderna", Revista de Clase e historia, revista digital. www.clasehistoria.com

¹³⁷ PÉREZ GARCÍA, Rafael M., "Las ciudades de Sevilla y Toledo en la conexión de las redes económicas judeoconversas entre Castilla y América a mediados del siglo XVI", en Comercio y cultura en la Edad Moderna. Comunicaciones de la XIII reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 539-552.

¹³⁸ AHHSRU, Libro de cuentas de 1576 a 1598, leg.2, nº3, pp. 165r. (1586)

¹³⁹ AHHSRU, Libro de cuentas de 1576 a 1598, leg.2, nº3, pp. 188r. (1587)

un *terno de damasco blanco, con fondo de oro y seda*, dotado de brocatel para los collares y relleno de fondo, envuelto a su vez por *seda morada para su guar-nición*, que tuvo un costo de 4624 maravedíes, contando con su hechura¹⁴⁰. De igual modo se añadirá otro terno blanco, con casulla azul, manipulos y estolas, que surgiría del taller de Antón Ruiz, sastre, por valor de 94 reales¹⁴¹. Todo ello fue financiado durante la visitación de septiembre del año de 1587.

Gracias a este siglo, y a los datos aportados podemos poner nombres a distintos mercaderes, sastres, sederos y bordadores que eran desconocidos hasta el momento. Algunos de ellos procedentes de la capital, y otros con una naturaleza más localista, pero que demuestra la riqueza y pluralidad de estas artes en el siglo XVI. Muchas de ellas se mantendrán en el tiempo, mientras que otras se irán sustituyendo o perfeccionando durante siglos posteriores.

2.2.- Patrimonio suntuario textil en el Hospital durante el siglo XVII

Superada la primera centuria fundacional, el Hospital irá tomando una mayor envergadura y consciencia en su finalidad. El número de pacientes irá en ascenso, superando los meramente seis residentes, para elevarse a casi una veintena. Ello obligó a la adecuación de distintos espacios de la Casa que se vieron visto ampliados y transformados para acoger el mayor número de necesitados posible. Cabe la pena recalcar los grandes brotes epidémicos de los que será testigo esta Casa durante los años venideros. Una de las más cruentas fue la famosa Peste, la cual, se habría mantenido en la villa intermitente durante todo el siglo XVI, alcanzando su punto álgido en el año de 1649¹⁴². A la que se le unió otra de casi igual calado, consecuencia de la existencia de zonas de aguas estancadas y marismas en las cercanías del municipio, como lo fue la malaria. El paludismo alcanzó unas cuotas muy altas de afectados, muchos de ellos resididos y tratados en la enfermería de este nosocomio. Resultado de ello fue la aportación que uno de los facultativos médicos aportó a la ciencia, y que aún hoy sigue siendo de una gran importancia histórica-sanitaria en la provincia de Sevilla. En este caso, el médico Diego Salado Garcés, elaborará un escrito en el que ya propone la utilización de los polvos de quarango (quina) para el tratamiento contra la

¹⁴⁰ AHHSRU, Libro de cuentas de 1576 a 1598, leg.2, nº3, pp. 188v. (1587)

¹⁴¹ AHHSRU, Libro de cuentas de 1576 a 1598, leg.2, nº3, pp. 191r. (1587)

¹⁴² SALADO GARCÉS, Francisco. Varias materias de diuersas facultades y sciencias política contra peste : gouier-no en lo espiritual, temporal y medico ... cuyos documetos servirán de reglas para todos los siglos futuros, para con-tagios y pestes... con sus margenes copiosas de autoridades de letras diuinas y humanas... y memoria de algunos insignes ingenios andaluzes...Utrera, imprenta de Juan Malpartida, 1655.

enfermedad¹⁴³. Práctica empírica que, posiblemente, habría puesto en práctica en este mismo edificio.



Capilla del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera (1645-1693)

Pero si necesaria es la atención médico-sanitaria, igual lo será la religiosa. Ello obligará que ese reducido oratorio doméstico fuese sustituido por una construcción mucho más amplia y capaz, ofreciendo amparo espiritual a un número de fieles semejantes a las plazas que ofertaba en aquel momento el nosocomio. Por consecuencia, se pondrá en marcha una serie de obras que empezarán en el año de 1645 y que encontrarían su fin ya en 1693, momento en el que la fábrica se vería rematada por la portada del exterior del templo, así como por la finalización del retablo¹⁴⁴. Este último habría sido ejecutado por el imaginero, retablista y ensamblador jerezano, Francisco Antonio de Soto¹⁴⁵. En pleno corazón de éste se establecería la Virgen del Rosario, la cual fue cambiando de advocación a lo largo del tiempo, pasando por Patrocinio y culminando en Salud. Al igual que lo haría posiblemente su estética, pues si nos ceñimos a la documentación existente,

¹⁴³ SALADO GARCÉS, Diego. Apologetico discurso, con que se prueba que los polvos de quarango se deben usar por feбри-fugio de terciana nothas, y de quartanas... Sevilla, imprenta Thomas López del Haro, 1678.

¹⁴⁴ AHHSRU, Contrato del retablo del Hospital, maestros doradores y retablos, carpeta n°10, (1693) pp.26r.-26v.

¹⁴⁵ QUILES GARCÍA, Fernando: Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750. Sevilla, 1999, pp. 134 y 196.

podemos asegurar que la fundación ya contaba con esta imagen desde antes de la cometida del conjunto retablistico. La talla contaría con su propio ajuar, del que hablaremos a continuación. Todo ello es consecuencia de una renovación de todo el patrimonio hospitalario que traería consigo nuevas cuotas artísticas, así como la incorporación de nuevas piezas y encargos.

Una de las primeras referencias que encontramos en los libros de cuentas de este siglo, es un inventario en el que reza lo siguiente: *El día 11 de septiembre de 1608 años, se llevó a cabo la visita de los patronos D. Pedro de Perea y D. Juan de Perea y Vargas, pidiendo un inventario de todos los bienes muebles que en esta casa hay, tanto de ropa del patronato, enfermería y sacristía...* Bajo esta premisa aparecen recogidos todos los bienes textiles que aquí se custodian, desde los *almohadones o sábanas de ruan* del dormitorio de los patronos, a los *colchones de lana o paños* que se usaban en la enfermería. Sin embargo, vamos a centrar nuestra atención en el apartado que titulan como “ropa de la sacristía”, donde encontramos una lista de los principales recursos suntuarios con los que se contaban:

- *Una casulla y una dalmática de damasco blanca, sin cuerdas, con estola blanca y manipulos.*
- *3 albas.*
- *Una casulla de terciopelo azul con su estera y manipulos.*
- *2 palios y 2 corporales.*
- *Una casulla negra con dalmática de camello negro.*
- *Una estola de damasco carmesí y manipulo.*
- *Un paño negro de tafetán.*
- *Una estola de sacramentos.*
- *2 pares de manteles del altar y 2 paños de los cálices, uno colorado y otro a su aderezo de color azul.*
- *Un frontal de terciopelo carmesí con cenefa de damasco amarillo y azul.*
- *2 frontales viejos antiguos y uno más.*
- ...¹⁴⁶

¹⁴⁶ AHHSRU. Libro de cuentas del 1601 en el Hospital de doña Catalina, leg. 7, nº3, pp. 229v.-232v. (9 de septiembre de 1608).

En esta cita apreciamos como algunos de los enseres suntuarios confeccionados durante el siglo pasado, se seguían conservando como bienes de la iglesia del Hospital. Ese es el caso de las casullas citadas, como la de terciopelo azul o la dalmática de damasco blanco. Quizás sea pronto para que encontremos una mayor demanda de nuevas producciones. No obstante, ya en otra revista del patrimonio, tan solo 6 años más tarde, surgen nuevas incorporaciones posiblemente añadidas durante ese corto periodo de tiempo. Así nos consta una nueva referencia que afirma que en el año de 1612, se habrán adquirido los siguientes bienes:

- *2 varas de tafetán negro para la exposición del Santísimo el Viernes Santo.*
- *Un paño de tafetán negro para el cáliz para el Viernes Santo.*
- *Manteles para el altar mayor, con borlas y encajes de menaje.*
- *Una esquila para acompañar y llevarse al altar, al lado del Santísimo Sacramento.*
- *Un misal nuevo.*
- *Un lebrillo de latón para el agua bendita.*
- *Dos ramilletes de flores contrahechas para el altar mayor.*
- *Un paño de atril de damasco carmesí de Flandes.*
- *Un frontal de damasco carmesí de Flandes con pasamanos de plata.*
- *Un alba de cruzar de pelos.*
- *Una toalla de tafetán para el altar mayor.*
- *Unos corporales de Holanda.*
- *Dos dalmáticas de tafetán negro.*
- *Un paño de rostro de ruan de una vara*¹⁴⁷.

En este caso, vemos como son varios las adquisiciones que se relacionan con la exposición del Santísimo del Viernes Santo, hecho que se conjuga con lo anteriormente mencionado, el montaje del monumento. Gran parte de estos nuevos elementos serán consecuencia de la petición de la cofradía del Hospital de la Santa Resurrección, vigente desde el nacimiento de esta Casa, bajo la batuta de su fundadora¹⁴⁸.

¹⁴⁷ AHHSRU. Libro de cuentas del 1601 en el Hospital de doña Catalina, leg. 7, nº3, pp. 234r.- 236v. (septiembre de 1612).

¹⁴⁸ AHHSRU, Documentos fundacionales, Reglas de Doña Catalina de Perea (1548).

En este momento si encontramos nombres referenciales del bordado sevillano que trabajaron en diferentes piezas para este Hospital. Uno de ellos fue Rodrigo Ordóñez de Mendoza, celebrado bordador de Sevilla, que estuvo activo en todo el reino durante el periodo de transición hacia el Barroco, quedando su nombre recogido por la historiadora doña Isabel Turmo¹⁴⁹. Este hecho queda contrastado por distintos artículos en los que el nombre de Ordóñez se repite en su labor. Uno de ellos nos habla de la reparación de una capa de imaginería y bordado de unas dalmáticas y capas, para el pueblo vecino de Alcalá de Guadaira, en el año de 1587, donde trabaaría con Francisco Trujillo y Miguel de Peñaranda. En este mismo se hace referencia a la estética que éste aplicaba a sus creaciones, mirando a los modelos romanistas, articulando elementos vegetales como piñas y frutos¹⁵⁰. Del mismo modo, lo encontramos referenciados por el doctor D. José Roda Peña como contratado por parte de la Sacramental del Salvador para le hechura de un guion bordado en oro y seda sobre tisú de plata¹⁵¹. Poco más sabemos de su biografía o de su producción, aunque ahora podemos añadir ciertos datos sobre él mismo. Ya para el centro de beneficencia utrerano consta de un pago de *340 reales por la hechura de una casulla de damasco blanco con sedas de Marrakech, manipulo y distribuido en 4 varas, a 35 reales la vara de damasco, y 6 más del brocatel de la cenefa*. Ésta fue bendecida por una vela a lo largo del año de 1636. De igual modo, en esa misma visitación, se vuelve a contar con sus servicios, en este caso describiéndolo como un pago a *Rodrigo Ordóñez, vecino de Sevilla, por una frontalera de brocatil para el altar mayor, con los flecos anchos y angostos de seda de colores*¹⁵². Poco más podemos precisar sobre cómo eran estos ejemplos de patrimonio textil, debido sobre todo a su desaparición en el tiempo. No obstante, ayuda a completar aspectos tan significativos como su biografía, pues gracias a este documento somos conscientes que aún en la década de los 30 del siglo XVII, seguía operativo.

La última frontalera obtenida se tuvo que ver renovada, por causas desconocidas, en años posteriores. Concretamente en el año de 1643, tal como consta en los datos tomados en la Visitación de ese mismo año. De ese modo podemos leer *Se gastan 365 reales y medio por un frontal nuevo para el altar mayor, compuesto de 9 varas de damasco blanco encarnado de Córdoba. Se compró además 12 varas de galón fino, 12 reales para el forro y flecos, seda y tachuelas, así como su hechura*.

¹⁴⁹ TURMO, Isabel. Bordados y bordadores sevillanos (s. XVI-XVIII). Sevilla, Universidad de Sevilla, 1955, pp.

¹⁵⁰ GELO PÉREZ, Rocío. "Miguel de Pañaranda, bordador de Barcarota en la Sevilla del último tercio del siglo XVI", *Revistas de Estudios Extremeños*, n.º 3. Badajoz, Diputación de Badajoz, Tomo LXXIV, N.º III, 2018, pp. 1999-2028.

¹⁵¹ RODA PEÑA, José. "la colección de bordados de la archicofradía sacramental del Salvador de Sevilla", XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia. Sevilla, 2013, pp. 223-252.

¹⁵² AHHSRU. Cuentas tomadas en el Hospital el 3 de junio de 1637. Libro de gastos del Hospital. Leg. 3, n.º 1, pp. 209 r.- 235v.

Como promotores y ejecutores de dicho trabajo surgen los nombres de *D. Diego de Ortega, mercader*, y don *Alonso de Bera, bordador*¹⁵³. A diferencia del caos de Ordoñez, no tenemos más información sobre ambos, ni siquiera podemos concretar si eran vecinos de la propia villa de Utrera, o si lo eran de la ciudad de Sevilla. Estas aportaciones vienen a ampliar el campo de estudio, así como aportar luz sobre el mercado textil y su importancia en aquellos tiempos.

Si seguimos avanzando en el tiempo surgen nuevas adquisiciones significativas, como aquella que se analizó por parte del patronato el 3 de octubre de 1655 y que se correspondía con un gasto de 797 reales que invirtieron en *11 varas y tres cuartos de damasco carmesí, adquiridos para un frontal, casulla y bolsa. Sumaron 9 onzas y tres cuartos de oro para los ornamentos, así como 6 onzas y un cuarto de flecos de oro*. Finalmente, la elaboración de estos ornamentos tuvo un costo de 30 reales y de 22 para la bolsa. La compra no termina aquí, sino que también invirtieron en *tafetán carmesí tintado de cochinilla para el cáliz*¹⁵⁴.

Como hemos podido comprobar, a la incorporación de patrimonio suntuario, se le unía su reparación. En febrero de 1666 hay un pago al *mercader Juan de la Clavería, vecino de la ciudad de Sevilla y mercader de telas, de 78 reales y media, por el valor de una vara y un tercio de damasco blanco y tafetán carmesí para aderezar una casulla y hacer un manipulo*¹⁵⁵. Este fenómeno puede deberse al desgaste por el uso continuado del material existente, cuya renovación y restauración era obligada cada cierto tiempo. También era mucho más económico el aderezar ese elemento, a pagar la confección de uno nuevo. Aunque este hecho no condicionaba que se siguiese ampliando el ajuar textil. En el año 1686, se mandan *34 reales de vellón para oro y lienzo que se compró para dos albas que se hicieron nuevas*, en cuyo precio se incluía la hechura y el hilo¹⁵⁶.

Aunque un momento clave será aquel del que hablamos al comienzo de este apartado y que se correspondió con la finalización de la nueva iglesia. Sera en el año de 1693 cuando consta un recibo de 562 reales en la adición de los siguientes elementos:

- *Un esterado para la nueva capilla mayor*;
- *Unos corporales guarnecidos con encajes*.

¹⁵³ AHHSRU. Cuentas tomadas en el Hospital el 22 de abril de 1643. Libro de gastos del Hospital. Leg.3, nº1, pp. 495r.-534v.

¹⁵⁴ AHHSRU. Cuentas tomadas en el Hospital el 3 de octubre de 1655, Libro de gastos del Hospital. Leg.3, nº2, pp. 171r.- 207v.

¹⁵⁶ AHHSRU. Cuentas tomadas en el Hospital el 29 de septiembre de 1669, Libro de gastos del Hospital. Leg. nº3, nº2, pp. 314r.-379v.

- *Una casulla morada, con guarnición con cuchillejo y esterlín para el forro.*
- *Hechura en bretaña de dos dalmáticas con listón.*
- *Una cortina del sagrario y encajes para guarnecerlos.*
- *Colonias para Ntra. Sra. del Rosario y un velo guarnecido para velarla¹⁵⁷.*

La intención de adquirir los enseres seleccionados no es otro que buscar la mayor grandiosidad para la inauguración del retablo y la apertura del nuevo templo. Su presentación fue muy celebrada por los habitantes de la villa, contando con la presencia de figuras del cabildo municipal. Pero también lo fue para la ciudad de Jerez de la Frontera y Écija, concentrando desde a los ilustres patronos, como a miembros vinculados al clero, así como miembros del templo de San Juan de los Caballeros.

Tras la gran aportación económica realizada en el conjunto eclesiástico, y el acercamiento al final de una nueva etapa histórica, se vivirá una ausencia de encargos que volverán a verse triplicadas en siglos posteriores, tanto al final del Barroco, con el ascenso de la Contemporaneidad, siendo este último del que conservamos una mayor cantidad de bienes. Pese a la desaparición de casi todos los elementos expuestos, nos queda el consuelo de la conservación de la documentación, gracias a la cual hemos podido esclarecer cual fue el valor y papel que jugó las artes suntuarias, y el bordado en particular, en la Edad Moderna.

3. CONCLUSIÓN

Son pocos los datos que se conservan actualmente sobre el arte del bordado en toda la provincia. No obstante, gracias a este tipo de investigaciones se está buscando esclarecer y dar visibilidad a un arte que, pese a tratarse a partir del siglo XVIII como inferior, demuestra que está a la altura de la triada artística. Es más, estos escritos demuestran que son un compendio y un sincretismo de casi todas ellas. Poco a poco van surgiendo nombres que permiten crear una nómina también de aquellos artífices que hicieron posible su creación y manufactura y que, por desgracia, habían quedado olvidados de la historiografía moderna. En este artículo hemos podido ahondar en todos aquellos que trabajaron para este Hospital de la Santa Resurrección, proporcionando piezas de un enorme valor que,

¹⁵⁷ AHHSRU. Cuentas tomadas al Hospital el 23 de agosto de 1693. Libro de gastos. Leg. 4, cap. 5, nº1, pp. 460r.- 500r.

superaban lo meramente decorativo o funcional, para adquirir una clara identidad plástica. Nombres como los de Antonio Rodríguez, Alonso Gómez o Antonio Ruiz, se une al de otros maestros sederos y bordadores ya tratados por otros doctos en la materia, como Isabel Turmo. Obras que, por consecuencias del paso del tiempo, y sobre todo de modas, desaparecieron y que, con iniciativas como las presentes, vuelven a estar más viva que nunca.

ANEXO DOCUMENTAL

1564, septiembre, Utrera

Encargo de diferentes piezas para la hechura del frontal que se está realizando para el Altar del Hospital, año de 1564.

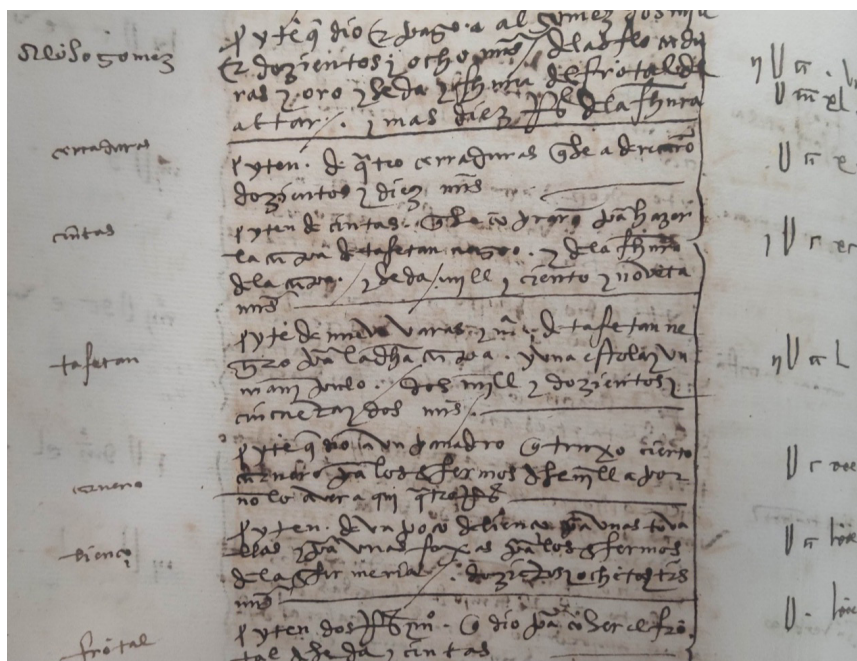
AHHSRU, Libro de cuentas del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera de los años. Libro de cuentas de 1576 a 1598, leg.2, nº2, pp. 117v.

Diego Alonso Gómez. - Item que dio y pagó a Alonso Gómez, dos mil y doscientos y ocho maravedíes/ de las flocaduras de oro y seda y hechura del frontal del altar/ y más diez reales de la hechura.

Cintas. – Ítem de cintas que se compraron para hacer la capa de tafetán negro y de la hechura de la capa/ Y seda/ mil y cientos y noventa maravedíes.

Tafetán. – Ítem de nueve varas y media de tafetán negro para la dicha capa y una estola y un manipulo/ dos mil y doscientos y cincuenta y dos maravedíes.

Frontal. – Ítem dos reales y medio, que dio para coser el frontal de seda y cintas.



BIBLIOGRAFÍA

Catedral de Segovia, colección Pompeyo de tapices, www.catedraldesegovia.es. Consultado el día 18 de julio de 2025.

GELO PÉREZ, Rocío. “Miguel de Pañaranda, bordador de Barcarrota en la Sevilla del último tercio del siglo XVI”, *Revistas de Estudios Extremeños*, nº3. Badajoz, Diputación de Badajoz, Tomo LXXIV, N.º III, 2018, pp 1999-2028.

GELO PÉREZ, Rocío y SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J. “Mujeres artistas en la Sevilla del siglo XVI, noticias sobre bordadoras”, *Mujeres, Arte y Poder. El papel de la mujer en la transformación de la Literatura y las Artes*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2019, pp. 15-26

LIARTE ALCAINE, Rosa. “La industria de la seda en España durante la Edad Moderna”, *Revista de Clase e historia*, revista digital. www.clasehistoria.com

MENA VILLALBA, Fco. Javier. Guía Turística de Utrera. Utrera, Ayuntamiento de Utrera.

PÉREZ GARCÍA, Rafael M., “Las ciudades de Sevilla y Toledo en la conexión de las redes económicas judeoconversas entre Castilla y América a mediados del siglo XVI”, en Comercio y cultura en la Edad Moderna. Comunicaciones de la XIII reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 539-552.

QUILES GARCÍA, Fernando: Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750. Sevilla, 1999, pp. 134 y 196.

RODA PEÑA, José. “la colección de bordados de la archicofradía sacramental del Salvador de Sevilla”, XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia. Sevilla, 2013, pp. 223-252.

SALADO GARCÉS, Francisco. Varias materias de diuersas facultades y ciencias politica contra peste : gouierno en lo espiritual, temporal y medico ... cuyos documetos servirán de reglas para todos los siglos futuros, para contagios y pestes... con sus margenes copiosas de authoridades de letras diuinas y humanas... y memoria de algunos insignes ingenios andaluzes... Utrera, imprenta de Juan Malpartida, 1655.

SALADO GARCÉS, Diego. Apologetico discurso, con que se prueba que los polvos de quarango se deben usar por febri-fugio de terciana nothas, y de quartanas...Sevilla, imprenta Thomas López del Haro, 1678.

TURMO, Isabel. Bordados y bordadores sevillanos (s. XVI-XVIII). Sevilla, Universidad de Sevilla, 1955, pp.

ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. “En torno a la valoración de las Artes: tapides y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica”, Ellas siempre han estado ahí: coleccionismo y mujeres. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019, pp. 15-40.

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Histórico Hospital Santa Resurrección de Utrera (AHHSRU)



Colabora:



Fundación
CAJA RURAL DE UTRERA