

EL ARTE DEL TEJIDO Y DEL BORDADO EN EL CONVENTO DE LA MERCED DE ÉCIJA.

Jesús Aguilar Díaz

*Profesor del Departamento de Historia
del Arte de la Universidad de Sevilla*

Hasta hace pocos años, la Historia del Arte en España guardaba un elocuente silencio sobre un amplio muestrario de manifestaciones artísticas que -conocidas bajo el descalificativo término de “Artes Menores” y a pesar de su elevada presencia en todos los contextos culturales, sociales e históricos del país- no pasaban de ser consideradas casi como simples “artesanías”, siendo en el mejor de los casos tan sólo citadas o enumeradas de pasada, como algo anecdótico y sin la mayor trascendencia. Dentro de este grupo de artes, que continúan siendo unas auténticas desconocidas, tanto para el historiador del Arte como para el gran público, se encuentran las pertenecientes al Arte del Bordado. Tan brillante manifestación artística, sin duda alguna, ha tenido un destacado protagonismo en la vida humana desde sus orígenes. Han expresado y simbolizado los más variados y diversos valores. Pero, por encima de todo, se ha mostrado siempre como una relevante muestra de una determinada concepción jerárquica y social, al tiempo que ha suministrado elementos consustanciales o valores vinculados muy directamente con lo sagrado, el rito y la ceremonia.

A día de hoy poco, muy poco, se conoce sobre este tema en Écija. Podemos exceptuar, al respecto, algunas aportaciones puntuales. Obviamente el estudio del arte del bordado, por el momento, no había despertado el más mínimo interés. Sobre todo el estudio realizado con seriedad, rigor científico y metodología universitaria. Por consiguiente, hasta ahora, no se sabía ni tampoco se podía aventurar el alcance de este patrimonio artístico. Tal situación de abandono ha conducido incluso a la desaparición en las últimas décadas de importantes ejemplos y conjuntos. Y, en consecuencia, a la progresiva merma de las colecciones y los ajuares litúrgicos ecijanos.

Ejemplo de esto último es el caso de la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Santísimo Cristo de la Exaltación en la Cruz. Gracias a varios inventarios del Archivo Arzobispal de Sevilla podemos dar fe de ello. De esta forma en el *Inventario de Alhajas y Ornamentos de la Iglesia del Convento de la Merced Calzada* de 1836 queda recogido que en el edificio se guardaban veintisiete casullas, siete dalmáticas, seis capas pluviales, un palio, un paño de hombro y un paño de púlpito. En otro inventario posterior, de 1886, la iglesia ya solo contaba con un terno blanco, otro negro, una capa morada y ocho casullas.

A continuación haré una serie de consideraciones generales acerca de los dos pilares fundamentales de este arte. Por un lado los artistas y por otros los materiales utilizados en la elaboración de estas prendas. A medida que vayamos viendo esto último iremos ejemplificándolo con algunas de las obras más notables de la Hermandad.

No se ha escrito nada, hasta el momento, sobre la existencia de un oficio o gremio

de bordadores en la localidad de Écija, aunque dada la ausencia de estudios sobre el bordado en Sevilla, en general, y Écija, en particular, estas referencias, aún siendo escasas, resultan preciadas y de suma utilidad para los estudiosos y especialistas sobre la sugestiva parcela de las artes ornamentales.

En cambio, si coexistieron numerosos gremios de otros campos artísticos. Baste recordar, por ejemplo, el de carpinteros cuyas ordenanzas estuvieron reglamentadas desde antiguo o el del gremio de plateros. Sabido es que la constitución del Colegio de Plateros ecijano tuvo lugar en 1786¹.

En la documentación manejada, a los bordadores también se les denomina “maestros de sastre”, sobre todo a los artífices locales. No sabemos con seguridad si dentro de esta denominación se incluían solamente a los bordadores o a otro tipo de artesanos. Relacionado con esto último tenemos constancia como en 1751 eran numerosas las personas dedicadas a este trabajo. En el catastro del Marqués de la Ensenada se recoge lo siguiente: “Que los artistas que ai en el Pueblo se declaran con sus utilidades en esta forma. Maestros de sastre Regular solo en esta clase siete con expresión de quienes son y el Jornal diario de seis reales. Cinquenta y dos oficiales los dos milicianos que utilizan cada dia tres reales”². Pese a ello tenemos constancia documental de la existencia de alcaldes de bordadores. En este sentido, apuntamos que en el cabildo municipal del 23 de junio de 1614 se nombraron alcaldes de esta profesión a Melchor Martínez de Osaldun y a Simón Vargas³.

El cargo de alcalde de los bordadores, como el de los restantes oficios artísticos, tenía una duración anual. Sus atribuciones estaban perfectamente establecidas. Su cometido primordial era el de representar a sus colegas de profesión en las diligencias y requerimientos precisadas ante el ayuntamiento de la ciudad. Además, debía supervisar el conveniente cometido de la actividad, y ejecutar el examen de los nuevos candidatos⁴.

No obstante, numerosas ciudades españolas, en general, y andaluzas, en particular, contaron con los correspondientes gremios de bordadores. Inicialmente debemos citar el caso de Sevilla, primera ciudad donde se organizó el gremio de este oficio⁵. Fuera de los límites andaluces debemos destacar, por su especial relevancia, el caso de Zaragoza⁶.

A diferencia de lo reseñado sobre el particular a Sevilla y Zaragoza, en otras ciudades españolas no se instituyó ningún gremio de bordadores. Este es el caso de Murcia, donde no existía dicha institución gremial que normalmente regulaba y

¹ GARCÍA LEÓN, Gerardo: *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001, p. 58.

² CATASTRO MARQUÉS ENSENADA, fol. 933.

³ Arch. Mpal. de Écija. Libro de actas capitulares de 1614.

⁴ GARCÍA LEÓN, Gerardo: *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Op. cit., p. 32.

⁵ GONZÁLEZ GÓMEZ, Antonio: “Un noble oficio de gran raigambre artística: la historia y la evolución profesional de los bordadores sevillanos (siglos XIII-XX)”, en *Sevilla Aguja y Oro. Arte y esplendor del bordado*. Sevilla, 2006, p. 38.

⁶ ÁGRED A PINO, Ana María: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*. Zaragoza, 2001, p. 16.

protegía las tareas profesionales de sus miembros y propiciaba las labores mutualistas, caritativas y asistenciales que normalmente desarrollaban estas corporaciones⁷.

Dentro de los artistas que intervinieron en nuestra ciudad sobresalen aquellos que trabajaron durante los siglos XVII y XVIII, es decir, en la época dorada del arte ecijano. Entre los artífices ecijanos más importantes del Seiscientos hay que nombrar a **Melchor Martínez de Osaldun** y **Simón de Vargas** quiénes, como expuesto queda líneas atrás, el 23 de junio de 1614 son nombrados alcaldes de bordadores⁸. Asimismo **Pablo de Velasco** que trabajó para la iglesia parroquial de San Juan Bautista durante la primera mitad del siglo XVII.

Un número mayor de bordadores locales son los que trabajan en el siglo XVIII. Hay que destacar a **Diego de Aranda** que también trabajó para la iglesia parroquial de Santa María⁹. **Juan Elías Bermuda** trabajó para la iglesia de Santa Bárbara. **Juan Antonio Herrero** también trabajó para la iglesia parroquial de Santa María. **Juan José Moreno** realizó en 1784 para la iglesia de Santa Cruz un terno de damasco blanco, compuesto de capa, casulla, dalmáticas, capas de coro, frontal y paño de púlpito¹⁰. **Pedro de Orejuela** realizó en 1791 cuatro casullas y una manga de terciopelo para el culto litúrgico del referido templo astigitano¹¹. **Francisco Reina** enriqueció el vestuario litúrgico del templo parroquial de Santa María de Écija¹². A todos estos hay que añadir las figuras de **Sebastián de los Reyes**, **José Torija**, **Alonso de Trigo Paniagua**, **Andrés del Trigo** y **Antonio de Vargas**. Dignas de destacar son las dos únicas mujeres bordadoras de las que hemos obtenido información: **D^a Bernarda Riero** realizó el bordado del respaldo de los sillones de la parroquia de Santa Cruz¹³ y **María Navarro** que bordó un par de dalmáticas para la iglesia de San Juan de Écija¹⁴.

En relación a los artífices foráneos dos destacan sobre el resto: **Marcos Maestre** y **Sebastian de Montesinos**. Estos bordadores fueron los maestros más importantes y con más demanda de la capital hispalense en el siglo XVII.

Como sabemos y hemos visto anteriormente el barroco fue la época de mayor esplendor de las artes en la ciudad de Écija. Muchos de los templos renuevan sus ornamentos litúrgicos. Entre ellos la propia hermandad de la Merced, que también aumentó su patrimonio textil en el Setecientos. De esta forma, en 1795, y según recogen las actas capitulares de esta institución, se mandó hacer un estandarte nuevo para la misma. Según se recoge en el documento, para tal menester se utilizaron varios

⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI-XIX*. Murcia, 1999, p. 54.

⁸ Archivo Municipal de Écija (AMP). Libro de actas capitulares de 1614.

⁹ Archivo Parroquial de Santa María (AP Santa María). Libro de cuentas de fábrica de 1704-16, fol. 42.

¹⁰ AP Santa María. Libro de cuentas de fábrica de Santa Cruz de 1782-89, fol. 78.

¹¹ AP Santa María. Libro de cuentas de Santa Cruz de diversos años, fo. 129 de 1793.

¹² AP Santa María. Libro de visita y cuentas de Santiago de 1743-48, fol. 53 del año 1745.

¹³ FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes: *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*. Op. cit., p. 201.

¹⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*. Op. cit., p. 308.

materiales: terciopelo negro y carmesí, seda negra, tafetán del mismo color y nueve onzas de oro. La pieza costó más de mil reales. En este precio final se incluía, además, el trabajo del botonero, el precio de los flecos y el cordón, el coste del teñir de la seda y la colocación de una leyenda.¹⁵

En segundo lugar analizaremos los materiales más importantes en la elaboración de estas piezas. Al mismo tiempo, como dijimos líneas atrás, iremos analizando las piezas más notables de este convento.

El arte del bordado ha tenido una serie de materiales básicos y principales que han estado presentes en todos los talleres hispánicos y europeos. La evolución estética del bordado desde las primeras obras conservadas del románico hasta los bordados neobarrocos de nuestros días, sin duda, ha condicionado en gran medida y ha venido siempre acompañada de una evolución también en la propia elección, gusto y predilección por unos materiales concretos sobre otros; asimismo la adaptación a los nuevos tiempos ha provocado en su mayor parte que se generen materiales nuevos aptos para el arte del bordado, los cuales han venido de la mano del avance tecnológico.

El arte del bordado ecijano tiene sus orígenes en la época medieval y, desde ese mismo momento, la principal promotora y mecenas en su desarrollo fue la Iglesia, ávida siempre de ornamentos con el que sostener, enriquecer y materializar el rito litúrgico católico. Pues bien, en Écija, desde estos primeros tiempos, la predilección de los comitentes y artistas en el ámbito de los materiales fue por los terciopelos, tafetanes y sedas, a los que se añadían bordados y aderezos de múltiples y ricos detalles policromos y dorados, algo que no se diferencia en nada de lo que se demandaba en otras partes de España.

No se puede negar que la producción ecijana, al igual que la del resto de los pueblos más importantes del occidente andaluz, debe mucho a la capital hispalense en este terreno. Pero no sólo a Sevilla sino también a Córdoba, por la especial relación que siempre ha existido entre Écija y esta última ciudad debido a su cercanía geográfica¹⁶. Que esto es así lo prueba tanto la producción conservada como las fuentes documentadas al respecto. Muchos de los bordados y bordadores ecijanos tomaban como modelo las modas y los tipos que se iban imponiendo en estos centros artísticos de primer orden en el territorio andaluz, algo que también se reflejó de manera importante en el mundo material utilizado para su elaboración.

Así pues, centrándonos en el estudio específico del presente apartado, debemos abordar de forma pormenorizada los diferentes materiales que, según las fuentes documentales y los ejemplares que han llegado hasta nosotros, podemos hoy

¹⁵ Archivo Hermandad del Santísimo Cristo de la Expiración y Ntra. Sra. de la Piedad. Actas capitulares. 1795. s.f.

¹⁶ Para el estudio del arte del bordado hispalense es de consulta obligada la obra de TURMO, I, *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XV a XVIII)*, Sevilla, 1955, así como el trabajo realizado sobre el bordado catedralicio hispalense de GONZÁLEZ MENA, M. A., "Ornamentos Sagrados", en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1986, ps. 647-697. En el caso del bordado cordobés desgraciadamente no existe ningún estudio de referencia que aborde este tema de forma profunda y científica.

catalogar como los más comunes y habituales en el arte del bordado ecijano, desde sus orígenes conocidos hasta nuestros días.

En este sentido habría que comenzar por los tejidos que actúan como **soporte de los bordados**. Dichos tejidos son básicos en nuestro campo de investigación, ya que van a dar forma a la prenda, y serán el fondo sobre el que se desarrolle toda la ornamentación preceptiva que va ligada al bordado propiamente dicho. Antes de adentrarnos en el análisis de los tejidos más comunes, deberíamos definir lo que entendemos por este último elemento. Según la especialista García Colorado, el tejido es *“el entrelazamiento flexible de dos órdenes de hilos perpendiculares entre sí. Los hilos colocados en sentido vertical reciben el nombre de urdimbres, y tienen, por tanto, la longitud de la pieza. Trama se llama al hilo que cruza los hilos de la urdimbre, extendiéndose en sentido horizontal de una a otra orilla. Los cruces de la trama con la urdimbre se llaman ligamentos”*¹⁷.

Asimismo, se denomina tejeduría al proceso de elaboración de tejidos por entrecruzamiento de hebras hiladas o torcidas, producción que fue la que dominó en el panorama del bordado español, y, como no podría ser de otra manera, el ecijano, hasta la llegada de las novedades de los tejidos de fabricación industrial a partir del siglo XIX¹⁸.

La industria textil siempre ha sido una de las más importantes producciones europeas, sobre todo a partir del siglo XIII, constituyendo su comercialización una de las principales fuentes de riqueza en las ciudades medievales. Los tejidos de seda, objeto primordial de nuestra consideración como soportes del bordado, ya se cultivaban y tejían en la España musulmana desde el siglo VII, siendo la cabeza principal de esta producción la ciudad de Almería desde época califal, y difundiéndose y popularizándose por Italia y Francia a partir del pleno medievo¹⁹.

En Écija el arte de la seda advirtió un notable esplendor durante el siglo XVI, sobre todo en el último cuarto. La causa de dicho apogeo vino dada por la llegada a Écija de una numerosa población morisca que había sido expulsada de Granada y que se caracterizaba por su dominio de la cría de gusanos de seda y en la elaboración de la misma²⁰.

Debido a que se requería una institución reglamentaria que sistematizara la manufactura de la seda el consejo dispuso que se trasladara el reglamento vigente, en la citada materia, de las ciudades de Granada, Córdoba y Toledo. En 1586, después de examinar las disposiciones de estas tres ciudades, se acordó aprobar las

¹⁷ GARCÍA COLORADO, C.: *Bordados y bordadores de Toledo (siglos XVI-XX)*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1989, p. 36.

¹⁸ FLEMING, J., HONOUR, H.: *Diccionario de las artes decorativas*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 830.

¹⁹ ALFAU de SOLALINDE, J.: *Manual de tejidos españoles o nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*. Madrid-México, Real Academia Española e Instituto de Estudios y Documentos Históricos, A.C., 1981, p. 19.

²⁰ MARTÍN OJEDA, Marina: *Ordenanzas del concejo de Écija (1465-1600)*. Écija, 1990, ps. 111 y 112.

correspondientes a Toledo. A pesar de ello este oficio jugó un papel no primordial en relación a las demás artes textiles debido a dedicarse a la elaboración de prendas de lujo²¹. En relación a los torcedores de seda ecijanos podemos aportar algún dato considerable. Gracias a un documento perteneciente a la *Colección de papeles del Conde del Águila* tenemos constancia de que esta organización profesional astigitana pretendía establecer sus Ordenanzas en el año de 1719. Para dicho fin solicitaron al gremio de Sevilla las suyas. Estos accedieron a entregárselas y en ellas se especificaba, entre otros términos, la anual reunión de sus miembros el 6 de enero en la sacristía de la iglesia de Santa Marina con motivo del nombramiento de dos veedores²². También conocemos, gracias al Catastro del Marqués de la Ensenada, que Écija en el año de 1751 contaba con “Quince torcedores con tornos propios los diez para seda y los cinco para ylo que lucran annualmente diez y ocho mil y doscientos reales”²³.

Entre las telas de seda escogidas por los bordadores ecijanos con mayor frecuencia para fijar sobre ellas los diferentes motivos ornamentales, se encuentran el terciopelo, el damasco, el brocado, el raso, el tisú, la lana, el moaré y el tafetán²⁴. También puede bordarse sobre malla, es decir, sobre una red de hilos de oro o plata tejida a mano, en la que puede emplearse las técnicas de bolillos, nudos o ganchillo.

No obstante, cuando hablamos de soportes hay que tener en cuenta que es muy difícil encontrar tejidos originales entre los bordados conservados en la actualidad en las iglesias ecijanas, ya que, como sucedió en la mayor parte de los territorios hispanos, a causa de su deterioro por el paso del tiempo o por otra causa concreta, fue bastante frecuente la sustitución de los mismos por otros de fabricación reciente, todo ello en pos de mantener la propia funcionalidad y decoro de estos ornamentos litúrgicos²⁵.

No cabe duda que el material predilecto en el bordado español, y uno de los soportes más suntuosos, fue el **terciopelo**, cuya aparición parece remontarse a finales del siglo XIII. Como no podía ser de otra manera, también ha sido y sigue siendo la tela de seda más empleada en el bordado astigitano, existiendo numerosos testimonios escritos y materiales de su utilización al menos desde el siglo XVI²⁶.

Una de las causas de la falta de terciopelos originales en bordados antiguos, radica en su mayor parte por la dificultad en la limpieza de las manchas. No obstante, en Écija se tienen algunos terciopelos de la época del bordado de las piezas, como el de la manga de cruz conservada en la iglesia de Santa María.

²¹ Ibidem., p. 112.

²² TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*. Op. cit., p. 29.

²³ CATASTRO MARQUÉS ENSENADA, fol. 934.

²⁴ EISMAN LASAGA, C.: *El arte del bordado en Granada. Siglos XVI al XVIII*. Granada, 1989, p. 33; FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Los talleres del bordado de las Cofradías*. Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 84-86; *Galería de los Oficios. El Bordado*. Sevilla, Padilla Libros Editores, 1996.

²⁵ EISMAN LASAGA, C. *El Arte del Bordado en Granada*. Op.cit., p. 33.

²⁶ Su aparición en Europa parece que data de estos años y tuvo como centro las ciudades de Lucca, Génova, Florencia y Venecia, ciudad esta última en la que ya existía un gremio de tejedores de terciopelo en 1347. DAVANZO POLI, D.: *Las Artes Decorativas en Venecia*. Colonia, Köneman, 2000, p. 254.

Dentro del convento de Ntra. Sra. de la Merced de Écija nos encontramos con unas interesantes piezas elaboradas con este tejido. Concretamente se trata del capillo o mozzetta y el capelo cardenalicio de San Ramon Nonnato (Lám. nº 1). La decoración bordada de ambas prendas demarca los bordes de ambas prendas. Se trata de una amplia cenefa constituida con rocallas decadentes, diferentes elementos vegetales como tallos, hojas, roleos y pequeñas florecillas. Todos estos elementos se conjugan en una atinada estructura.

A dicha sucesión de *rocailles* se le unen movidos tallos vegetales, hojas y pequeñas florecillas cuyos cinco pétalos rodean a una lentejuela. Las citadas florecillas, conforme al simbolismo hagiográfico, aluden siempre a las virtudes que adornaban al santo en cuestión²⁷. Y el color rojo del terciopelo signo de martirio²⁸. Para la elaboración de esta pieza se han utilizado distintas técnicas como son el setillo y empedrado, aplicación de lentejuelas y bordado en realce sobre cartulina. Posee lagunas en el terciopelo y bastante hilo de plata perdido. Estas obras se pueden datar en los últimos años del siglo XVIII.

El **damasco**, cuyo nombre deriva de la capital de Siria de donde procede, es una tela fuerte de seda que con cierta frecuencia presenta un esquema de red con líneas romboidales, donde se encierran dibujos de distinto brillo formados con el propio tejido, siendo muy variado el repertorio ornamental, pudiéndose configurar a base de coronas, piñas, alcachofas, granadas o florones de distintos formatos y bien resaltados. Los efectos de la luz y mate se obtienen por la aplicación del mismo ligamento en positivo y negativo; de ahí que el tejido muestre la misma belleza por ambas caras. Granada y Valencia han venido siendo, desde el siglo XV, los principales centros productores españoles²⁹.

Asimismo existen numerosas piezas ecijanas que poseen este material, no obstante algunos no corresponden a la época del bordado ya que fueron utilizadas para remodelaciones posteriores.

De este material ha sido confeccionada una dalmática del convento (Lám. nº 2). Es una obra moderna pero que responde a la tipología básica de esta prenda. La dalmática un ornamento diaconal que posiblemente los romanos tomaron de los dálmatas. Desde el siglo II se convirtió en un vestido solemne utilizado en la Edad Media por reyes y emperadores. Debido a su función honorífica, fue reservada en Roma al Sumo Pontífice. Posteriormente, en el siglo IV, el papa San Silvestre I decidió que fueran portadas por los sacerdotes en la celebración de la misa, bendiciones sagradas y otras ceremonias³⁰. Este tipo de prenda experimentó una evolución por iniciativa de Benedicto V (siglo X) y Clemente VII (Siglo XVI). Al principio era confeccionada con lino blanco y más tarde con ricos tejidos de seda. En esos primeros momentos se trataba de un vestido estrecho y un tanto incómodo. Por esto se decidió abrirlo en la zona inferior y por todo el costado para, de esta forma, agilizar el movimiento de las piernas. Estas

²⁷ REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., ps. 185-186.

²⁸ Ibidem., p. 379.

²⁹ Ibidem., pp. 111-114; EISMAN LASAGA, C., *El Arte del Bordado en Granada*. Op.cit., ps. 33-34.

³⁰ ARAGÓN, A.: *Nociones de indumentaria sacra*. Librería y Tipografía Católica Pontificia. Barcelona, 1926, p. 39.

aberturas se fueron ampliando por toda la costura hasta los puños. Posteriormente se le fue incorporando vivos de color a lo largo de toda la pieza que recibían el nombre de *clavi*. También se le añadieron recuadros de distinto color, llamados *calliculae* en el pecho, espalda, puños y rodillas. Los *clavi* dieron lugar a los *jabastros* que eran unas tiras a modo de tirante que recorren tanto la parte delantera como posterior de la prenda. Por su parte, los *calliculae* fueron el precedente de los *faldones* o recuadros que aparecen en el reverso y anverso de la dalmática. La utilización de estos últimos se debe, al parecer, a la protección de las zonas de mayor desgaste. Por ello, también se aplicaron trozos de tela en el borde de las mangas. A estos recuadros se les denomina *bocamangas*. Otra de las partes destacables son los collares que junto a los jabastros, faldones y bocamangas eran las partes que normalmente se decoraban con el consabido bordado³¹.

En esta ocasión la prenda ha sido confeccionada completamente con damasco morado. Los recuadros anteriormente mencionados, bocamangas, faldones y jabastros, han sido delimitadas por pasamanería dorada también de la época del vestido.

Por **brocado** entendemos una tela de seda labrada y entretejida con hilos de oro y plata, de modo que el metal forma, en la cara superior, flores, palmas y rameados. Existen varios géneros, en función del relieve que adquiere su labor, pero el más estimado y lujoso se denomina de tres altos. A fines del siglo XVI se extendió el uso del *brocatel*, hecho con tramas y urdimbres dobles, unas de seda y otras de cáñamo o lino, con un coste menor al del brocado, pero con el mismo efecto vistoso y decorativo³².

De este material ha sido confeccionado un palio que habitualmente es utilizado por la hermandad para decorar el púlpito del templo conventual (Lám. nº 3). La tela, fechable en la primera mitad del siglo XIX, es de color ocre y está salpicada de pequeños ramos compuestos de flores rojas y azules con los correspondientes tallos de color verde. También con este mismo material ha sido confeccionada una túnica para la pequeña figura del Niño Jesús. Esta prenda, datable al igual que la anterior en los primeros años del Ochocientos, es de color amarillo y está ornamentada por un gran número de pequeñas florecillas rosas.

Hay dos prendas, correspondientes a un mismo terno litúrgico, donde se ha empleado también el brocado. Se trata de una dalmática y una casulla. Ambas han sido realizadas en terciopelo grana. No obstante ha ciertas zonas que se han enriquecidos con trozos de tela de brocado. En la dalmática (Lám. nº 4) los faldones, bocamangas y jabastros; y en la casulla la cenefa central. Como podemos ver se sustituye la zona bordada por otro tejido. Estos vestidos lo podemos fechar en el siglo XIX.

Por su parte, el **tisú** presenta la seda labrada con hilos de oro o plata que pasan desde el haz al envés. Se asemeja en el tacto y en su aspecto al terciopelo, aunque con un aspecto brillante producto de la utilización de los hilos metálicos. Es de por sí, un material muy caro y se utiliza normalmente en prendas de gran valor y significado litúrgico.

³¹ AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Op. cit., p. 256.

³² CASTANY SALDRIGAS, F.: *Diccionario de tejidos*, Op. cit., ps. 51-54.

Con este tejido fueron confeccionadas una serie de piezas que sirven para vestir a una de las imágenes del templo, pero que actualmente es aprovechada por la hermandad para aderezar a Ntra. Sra. de la Piedad. El conjunto se compone de una saya, dos mangas y un escapulario (Lám. nº 5). Todas ellas están ricamente bordadas con hilo de oro. Se ha utilizado para esto último distintos puntos entre los que sobresalen los setillos, empedrados y la hojilla. Además el aderezo se completa con otros materiales como son pequeños cristales que aumentan la suntuosidad del conjunto (Lám. nº 6). Esta ornamentación bordada reproduce elementos vegetales y florales. Se puede datar la obra en la primera mitad del siglo XVIII.

Asimismo, otro elemento fundamental en el arte del bordado es el **hilo**, el cual es pasado a través del soporte con la aguja, formando las decoraciones de cada estilo en su momento y que pueden ser de dos tipos básicos: los hilos metálicos y los de sedas de colores, estos últimos sobre todo empleados para dar más verismo y realismo a escenas figurativas y vegetaciones como pasaremos seguidamente a comentar.

Con respecto al **hilo metálico**, debe advertirse que bajo esta denominación entra el dorado y el plateado, siendo a su vez diferente según la propia composición material del metal empleado. Es decir, se viene atribuyendo la nominación de hilo de oro al hilo que utiliza oro fino y puro convertido en fina hebra, que es quizás el que menos se emplea en el bordado artístico por su alto coste económico, y al hilo de plata sobredorada, que por su aspecto cumple la misma función de reproducir la superficie dorada del oro.

Realmente, además de ser más asequible, la plata sobredorada se adapta muy bien a esta función ya que es un material dúctil y maleable. Como es natural, la plata puede dejarse en su color, sin sobredorar, debiéndose entonces hablar de hilo de plata fina o entrefina. En épocas de carestía o, en muchas ocasiones en la actualidad ante el elevado coste de estos metales, se va a utilizar lo que se viene a llamar *oro y plata falsas*, aleaciones metálicas que los imitan y cuyo resultado viene a ser, en un primer momento, bastante similar.

Posee la hermandad varias piezas donde se ha empleado el hilo metálico para la decoración bordada de las mismas. A la última obra comentada hay que sumarle un faldellín de la Virgen (Lám. nº 7). La pieza, confeccionada con terciopelo grana moderno, ha sido decorada con una serie de tallos, hojas y flores cuatrefolias. Esta obra es una creación reciente. Al parecer aprovechó los bordados antiguos, fechables en la segunda mitad del siglo XVII, procedentes de un sudario del Cristo para componer esta prenda.

Del mismo modo se ha utilizado el hilo dorado para ornamentar una capa pluvial (Lám. nº 8) y una casulla, pertenecientes a un mismo terno, que debemos datar en el siglo XIX. Los orígenes de la primera de ellas, según la mayoría de las opiniones, hay que fijarlos en la *lacerna* romana que era un manto semicircular con capuchón en la parte trasera. La Iglesia la comenzó a utilizar para abrigar a los cantores en épocas de frío. No obstante otros autores piensan que deriva de la casulla cuando, en su forma

primigenia, era muy amplia. Comienza a ser utilizada en el último tercio del siglo VIII³³. La evolución de este ornamento sacerdotal fue parejo al enriquecimiento paulatino del mismo. De forma progresiva se fue confeccionando con tejidos cada vez más ricos y sugestivos, que se decoraban con nobles trabajos bordados. El bordado se localizaba en las cenefas aplicadas a lo largo de la abertura y en el capuchón. Este último elemento se suprimió a mediados del siglo XIV, convirtiéndose en un fragmento decorativo que en un primer momento adoptó forma triangular y posteriormente rectangular. Esta parte de la capa recibe el nombre de capillo³⁴.

Su utilización se reservaba para procesiones, bendiciones, letanías y otras ceremonias. No era una prenda exclusivamente sacerdotal. A veces la vestía el celebrante e incluso los ministros inferiores. La denominación *pluvial*, al parecer, tiene su origen en el uso de una capa en las procesiones realizadas en el exterior de la iglesia para resguardarse de la lluvia. Se le considera un emblema del ropaje eterno con el que serán vestidos los elegidos³⁵.

En esta ocasión la pieza que nos ocupa está, confeccionada con seda blanca, está decorada con una cenefa que recorre el anverso y las aberturas de la misma. Dentro de esta cenefa se inserta una decoración compuesta por medio de unos estilizados tallos y elementos vegetales. El capillo, que ha sido simplificado a un óvalo, recoge la escena del pelícano dando de comer a sus polluelos. Todo este aderezo ha sido realizado, principalmente, con los puntos de setillo y empedrado³⁶.

Por otro lado nos encontramos con la casulla (Lám. nº 9). Este ornamento es el más característico del sacerdote. En sus orígenes esta prenda era un manto circular con un agujero en la parte superior por el que se introducía la cabeza y con una importante longitud, ya que llegaba casi a los pies. Se denominaba además *paenula* o *planeta* y era considerada noble o vulgar dependiendo de la calidad del tejido con el que hubiera sido realizada. Como se confeccionaba con varios trozos de tela, en ocasiones aparecían costuras a lo largo de su amplitud, en la zona del pecho y la espalda. Estas costuras se ocultan y decoran mediante el añadido de una franja de color que dio origen a la cenefa, también llamada *fres*³⁷. Hasta el siglo VII no será usada como ornamento sagrado. Desde entonces el vestido evoluciona de forma considerable. En origen poseía dos grandes aberturas para sacar los brazos. Alrededor del siglo X se disminuye su campo y a partir del 1300, aproximadamente, se acortó por los costados. Por consiguiente, la forma acampanada de un principio se modifica al ser recortada por los lados y dio lugar al perfil de guitarra posterior³⁸. San Isidoro, en sus *Etimologías*, pone en relación el

³³ AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Institución Fernando el Católico. Excma. Diputación de Zaragoza. Zaragoza, 2001, p.268.

³⁴ GUDIOL y CUNILL, J.: *L'Indumentaria litúrgica : resúm arqueològich*. Barcelona, 1918, p. 480. AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Op. cit., p. 268.

³⁵ AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Op. cit., p. 269.

³⁶ Estos puntos son similares. Tienen como base una serie paralela de hilos gruesos de algodón cosidos al lienzo del fondo; estos hilos normalmente tienen entre sí una separación aproximada al grueso de uno de ellos. No obstante hay infinidad de variantes.

³⁷ ARAGÓN, A.: *Nociones de indumentaria sacra*. Op. cit., p. 42. AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Op. cit., p. 265.

³⁸ GUDIOL y CUNILL, J.: *L'Indumentaria litúrgica : resúm arqueològich*. Op. cit., p. 21. AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Op. cit., pp. 265-266.

término casulla con cogulla, por su parecido con el hábito monacal. La parte decorativa más destacada de esta prenda es la cenefa, faja ornamentada que como ya hemos dicho ocupa la parte central³⁹.

La casulla que analizamos, datable al igual que la capa pluvial en el Ochocientos, posee una decoración particular. En esta ocasión la habitual cenefa que aparece en estas prendas ha sido sustituida, tanto en parte delantera como la trasera por sendas cruces confeccionadas por medio de roleos y elementos vegetales. En el centro de cada una de ellas podemos apreciar el trigramma del Iesú en el anverso y el anagrama de María en el reverso. Toda esta composición está realizada con hilo de oro.

El **hilo de seda**, por su parte, está compuesto por varias hebras, muy finas y flexibles, producidas por el gusano de la misma especie, pudiendo señalarse el uso de las que se designan como sedas matizadas, torcidas y de encarnaciones⁴⁰. Los diferentes colores que luego van a componer las ricas decoraciones, son el resultado del teñido que se les realiza desde los inicios de su empleo y utilización en China, allá por el siglo III d. C.

Se tienen noticias de la existencia de tintoreros en Al-Andalus, sobre todo en Almería, a través de cuya práctica se generaba una gran riqueza en la gama polícroma. Esta tradición fue continuada en el Reino de Granada y luego será heredada por los talleres andaluces que desarrollaron a partir del siglo XVI labores y creaciones de gran belleza. En Écija, a mediados del siglo XVIII, no eran muchas las personas dedicadas a este menester. Así, en 1751, la localidad sevillana contaba con “Tres tintoreros de seda y lana cuio util consiste en quatro mil y cuatrocientos reales”⁴¹.

Una de las 40 preguntas que contenía el interrogatorio del Catastro de Ensenada, en concreto la 33 dice lo siguiente: “Qué ocupaciones de Artes mecanicos hay en el Pueblo, con diftincion, como Albañiles, Canteros, Albéitares, Herreros, Sogueros, Zapateros, Sastres, Perayres, Tixedores, Sombrereros, Manguiteros, y Guanteros, explicando en cada Oficio de los que huviere el numero que haya de Maestros, Oficiales, y Aprendices; y qué utilidad le puede resultar, trabajando meramente de fu Oficio, al dia a cada uno”. La respuesta de dicha pregunta, en el caso ecijano, y en concreto en lo referente a los tintoreros, dice lo siguiente: “Dos Maestros de tintes de lana tres oficiales y quatro aprendizes con utilidad diaria de quatro reales y medio los primeros tres los Segundos y real y medio los terceros. Dos Maestros de tintes de seda que utilizan al dia quatro reales y medio cinco oficiales a tres y quatro aprendizes a real y medio”⁴².

Tanto es así, que gracias a la seda se van a poder crear fantásticas composiciones pictóricas en el bordado moderno, las cuales ocuparán un papel fundamental en los ricos ternos que se confeccionaban para las principales iglesias y que se usaban en

³⁹ De SOUSA CONGOSTO, Francisco: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, 2007, pp. 420-422.

⁴⁰ RODA PEÑA, José: “Soportes, técnica y materiales en el bordado sevillano”, en *Sevilla. Aguja y Oro. Arte y Esplendor del Bordado*. Sevilla, 2005, p. 63.

⁴¹ CATASTRO MARQUÉS ENSENADA fol. 934.

⁴² Ibidem., fol. 940.

las más relevantes fiestas litúrgicas del año, siendo típicas las ornamentaciones con capillets de santos, en las que incluso se puede apreciar la propia evolución estética que se iba en paralelo a la que se planteaba en las otras artes figurativas⁴³.

En este sentido, nos parece sorprendente y llamativo, la ausencia total de estas escenas pictóricas en el bordado ecijano conservado en la actualidad, ya que sin duda, al igual que en otras localidades del Arzobispado Hispalense (caso de Utrera, Osuna, Lebrija o la propia capital), debieron existir en su origen.

Bien es cierto, que esta carencia de material del periodo mencionado en la ciudad astigitana, pudo ser debido a su total renovación a partir del Barroco de la mayoría de los ornamentos de sus iglesias, algo que también sucedió en otros ámbitos del arte local. La prenda más cercana a esta época y que muestra la utilización parcial de la seda en el bordado, aunque con un claro predominio del oro, es la capa pluvial de la parroquia de Santa Cruz.

La hermandad posee una dalmática que ha sido confeccionada con diferentes retales, pertenecientes posiblemente a alguna pieza deteriorada, de brocado. Curiosamente justo en la parte superior del faldón posee un recuadro donde la decoración ha sido realizada utilizando para ello hilos de seda de colores (Lám. nº 10). En este fragmento vemos grandes flores y hojas de colores que se combinan con otros elementos vegetales realizados con hilos metálicos. La técnica utilizada para la ejecución de las primeras es la denominada punto de matiz.

Además de los hilos, existen **otros materiales** que, desde el alto medievo, fueron susceptibles de emplearse en el arte del bordado, generando así una mayor riqueza y cromatismo. Nos referimos al engarce de piedras preciosas y semipreciosas, perlas cultivadas y de bisutería, corales, camafeos, esmaltes, cuentas de vidrio o mostacillas, espejuelos o talcos, lentejuelas y plata. Estas últimas, que aparecen en el bordado español durante el siglo XV, alcanzan su máximo apogeo en el Setecientos; son pequeñas piezas circulares de metal brillante con un orificio central para dejar pasar el hilo; las hay de oro y plata, unas veces en su color, y otras teñidas con lacas o barnices que permiten traspasar el brillo metálico. Pueden agruparse para configurar motivos ornamentales dispuestos en nervios, en escama de pez o en abultamientos redondeados que reciben el nombre de bodoques.

En el sudario del Cristo de la Expiración (Lám. nº 11), fechable en el siglo XIX, vemos como se ha empleado en la elaboración del aderezo bordado numerosas lentejuelas junto al hilo dorado. La pieza fue restaurada recientemente por el gran bordador ecijano Jesús Rosado. En esta obra también son dignos de destacar la pasamanería que ribetea toda la pieza. Los galones de pasamanería, generalmente dorados, imponen su presencia en multitud de piezas, bordeando sus perfiles, creando franjas, enmarcando elementos arquitectónicos, etc. De otro lado, la blonda y el flecaje o flocadura, materias primas que llegan al taller ya elaboradas, constituyen dos suntuosos

⁴³ En este sentido, reconocido es por este carácter pictórico el terno elaborado por Marcos Maestre para la Catedral de México de hacia 1640. TURMO, I.: *Bordadores y bordados sevillanos*. Op. cit., ps. 62, 122-123.

recursos para rematar determinadas prendas bordadas. La primera es un tipo de encaje fino de oro, plata o seda, mientras que los flecos están confeccionados con una serie de hilos o cordoncillos que cuelgan de una tira de tela o de pasamanería⁴⁴.

El trabajo de los maestros pasamaneros jugó un papel esencial en la elaboración de las indumentarias bordadas. Sobre ellos incurría la labor de la numerosa diversidad de aplicaciones y aditamentos que las consabidas vestimentas acostumbraban lucir para su embellecimiento. Este arte de la pasamanería aportaba toda clase de galones, cintas, ribetes, etc., llegando a su plenitud en los últimos años del siglo XVIII⁴⁵.

Por último vamos a citar algunas de las piezas que decoran tanto el paso de palio de Ntra. Sra. de la Piedad como a la propia titular. Estas obras han sido ejecutadas mediante la técnica del bordado de aplicación. En primer lugar citaremos dos sayas modernas una blanca (Lám. nº 12) y otra morada, realizadas por Joaquín Ojeda Osuna. Ambas obras poseen en su ornamentación un esquema compositivo muy similar. Toda la decoración borda está estructurada por medio de elementos vegetales, tallos, roleos y salcillos. Tan rica ornamentación es también perceptible en el atractivo y vistoso manto (Lám. nº 13) y en el palio de la Virgen. Por último los faldones han sido confeccionados con la misma técnica por los artistas ecijanos Jesús Rosado y Rafael Amadeo Rojas.

⁴⁴ RODA PEÑA, José: "Soportes, técnicas y materiales en el bordado sevillano", Op.cit., ps. 57-69.

⁴⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI-XIX*. Op. cit., ps. 93 y 94.



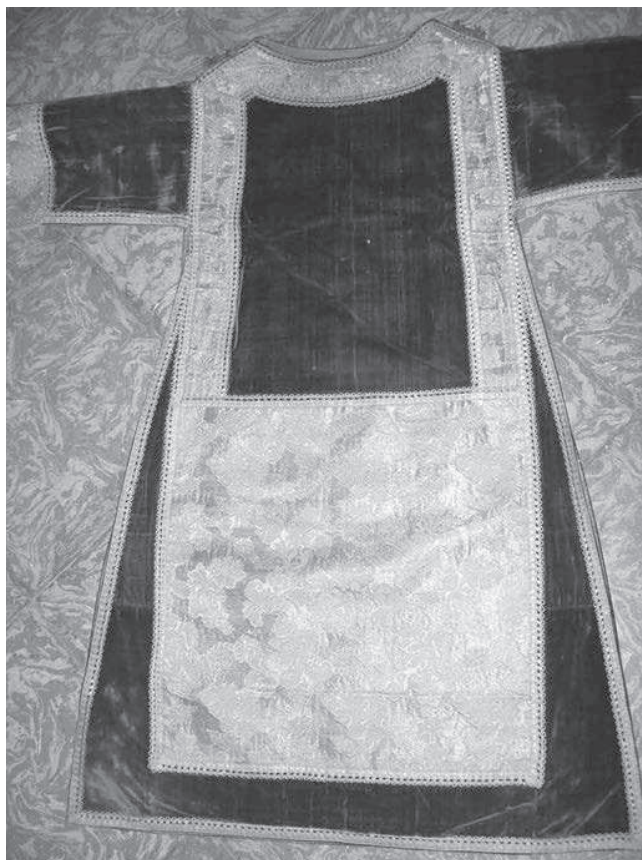
Lám. nº 1: Capillo y capelo cardenalicio de San Ramón Nonnato.
Convento de la Merced. Écija.



Lám. nº 2: Dalmática. Convento de la Merced. Écija.



Lám. nº 3: Palio. Convento de la Merced. Écija.



Lám. nº 4: Dalmática. Convento de la Merced. Écija.



Lám. nº 5: Escapulario. Convento de la Merced. Écija.



Lám. nº 6: Mangas (detalle). Convento de la Merced. Écija.



Lám. nº 7: Faldellín de Ntra. Sra. de la Piedad. Convento de la Merced. Écija.



Lám. nº 8: Capa pluvial. Convento de la Merced. Écija



Lám. nº 9: Casulla. Convento de la Merced. Écija.



Lám. nº 10: Dalmática (detalle). Convento de la Merced. Écija.



Lám. nº 11: Sudario del Stmo. Cristo de la Expiración.
Convento de la Merced. Écija.



Lám. nº 12: Saya de Ntra. Sra. de la Piedad. Convento de la Merced. Écija.



Lám. nº 13: Manto de Ntra. Sra. de la Piedad. Convento de la Merced. Écija.