

Los bordados de Teresa del Castillo y Antonio del Canto para la Hermandad de la Macarena de Sevilla

THE EMBROIDERY OF TERESA DEL CASTILLO AND
ANTONIO DEL CANTO FOR THE BROTHERHOOD
OF LA MACARENA OF SEVILLE



JOSÉ MANUEL GARCÍA RODRÍGUEZ

Graduado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9660-6976>

PABLO PÉREZ DÍAZ

Graduado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Textiles

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7964-0030>

PABLO JOSÉ PORTILLO PÉREZ

Graduado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Textiles

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-4741-2926>

RECIBIDO: 21-09-23 / ACEPTADO: 08-03-24

RESUMEN: En el presente artículo se estudia el histórico conjunto de bordados que realizase Teresa del Castillo, bajo la idea de su marido Antonio del Canto, entre 1863 y 1865 para la sevillana Hermandad de la Macarena. A pesar de que se creía perdido, gracias a la abundante documentación existente se ha podido profundizar y actualizar su historia material, logrando identificar entre su patrimonio actual una de las piezas que lo componían, reasignando su autoría.

PALABRAS CLAVE: Bordado, Sevilla, Siglo XIX, Teresa del Castillo y Morilla; Antonio del Canto y Torralbo, Hermandad de la Macarena.

ABSTRACT: This article examines the historical ensemble of embroideries created by Teresa del Castillo, under the guidance of her husband Antonio del Canto, between 1863 and 1865 for the Sevillian Brotherhood of La Macarena. Despite being believed lost, abundant existing documentation has allowed for a deeper and updated understanding of its material history, leading to the identification of one of the pieces that comprised it within its current heritage, along with the reassignment of authorship.

KEY WORDS: Embroidery, Seville, 19th Century, Teresa del Castillo y Morilla, Antonio del Canto y Torralbo, Brotherhood of La Macarena.

Las Artes Suntuarias de las cofradías de Sevilla llevan varias décadas siendo objeto de importantes estudios históricos y artísticos. Este interés facilita el conocimiento de las corporaciones y su relación con los artífices de cada época, no obstante los bienes textiles bordados llevan relativamente poco tiempo despertando el interés de los estudiosos.

A esta casuística se le debe unir que un momento en particular poco atendido es el siglo XIX. Sobre esta centuria se encuentra un vacío historiográfico más que considerable pese a que durante su segunda mitad floreció una importante revolución estilística y técnica que llegó a desencadenar lo que podría identificarse como el germen del actual bordado erudito sevillano. De todas formas, gracias al empeño de los investigadores por realizar nuevos descubrimientos en torno a estos centros de producción, se ha logrado poner en valor algunas de las aportaciones realizadas entonces al bordado sevillano, como es el caso que se dio a lo largo del tercer cuarto del siglo con los protagonistas de nuestra investigación: Antonio del Canto Torralbo y María Teresa del Castillo Morilla.

El novedoso y profundo conocimiento sobre ambos artistas va permitiendo abrir nuevos horizontes y reconducir la historia material de algunas piezas que realizaron además de ponerlas en valor. Un ejemplo claro es, como se verá en estas páginas, la saya blanca y el manto verde que ejecutasen para la sevillana Virgen de la Esperanza de San Gil (Macarena); unas obras de las que hasta la fecha se conocía poco más que su encargo y sobre las que presentaremos nuevos datos que aclaran varios de sus aspectos históricos.

LOS CANTO-CASTILLO, DATOS BIOGRÁFICOS DE UN MATRIMONIO DE ARTISTAS DEL SIGLO XIX SEVILLANO

Un hecho que marcó la historia de los talleres de bordados fue sin duda la abolición de los gremios en 1836. Este acontecimiento cambió drásticamente el estricto sistema laboral que desde el siglo XV imperaba en España y por ende en la ciudad de Sevilla,¹

1. Las ordenanzas propias del gremio de bordadores de Sevilla se autorizaron en 1433. Para más información sobre el mismo y su historia véase: GESTOSO Y PÉREZ, José. *Noticia Histórico-descriptiva de la Bandera de la Hermandad de Nuestra Señora de los Reyes y San Mateo (Vulgo de los Sastres)*. Sevilla: Gironés y Orduña, 1891, pp. 14-34; GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el Siglo XIII hasta el XVIII*, T. I. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899, pp. 27-42; GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el Siglo XIII hasta el XVIII*, T. III. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1909, pp. 26-69; TURMO, Isabel. *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*. Sevilla: Universidad, 1955, pp. 25-28; GONZÁLEZ MENA, M.^a Ángeles. “Ornamentos Sagrados” en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984, pp. 647-697; GONZÁLEZ GÓMEZ, Antonio. “Un noble oficio de gran raigambre artística: historia y evolución profesional de los bordadores sevillanos (siglos XIII-XX)” en *Sevilla aguja y oro. Arte y esplendor del bordado*. Roma: Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 2006, pp. 33-55.

favoreciendo, con la supresión de sus restrictivas normas, la creación de pequeños talleres artesanales y conventuales, pasando así de ser una disciplina mayoritariamente masculina a ampliamente femenina.² Además, la llegada a la capital hispalense de los infantes-duques de Montpensier en 1848 así como la revalorización de la cultura y las más antiguas tradiciones de la ciudad que estos promovieron, fue un revulsivo para la celebración de la Semana Santa y por lo tanto el comienzo de un importante cambio estético de la fiesta.³ Esto motivó la creación de nuevos talleres para llevar a cabo la actualización ornamental de los pasos y ajuares de las imágenes procesionales resurgiendo así, tras la grave crisis en la que se sumió la profesión durante las primeras décadas de la centuria, uno de los históricos focos de producción de bordados españoles. Así, entre todos esos obradores, se encontraría el de los Canto-Castillo.⁴

María Teresa del Castillo Morilla fue una artista del bordado erudito, o de hilos de seda, oro y plata como se conoce popularmente, que nació en Sevilla en 1805,⁵ fruto

2. GONZÁLEZ MENA, María de los Ángeles. “Bordados, Pasamanerías y Encajes” en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1987 (2.ª Ed.), pp. 417-418; FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther. *Los talleres de bordado de las cofradías*. Madrid: Editora Nacional, 1982, pp. 23-25; GONZÁLEZ GÓMEZ, Antonio. “Un noble oficio de gran raigambre artística...” *op. cit.*, pp. 33-55; SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J. “Las maestras bordadoras al servicio de la Catedral de Sevilla a principios del siglo XIX”, en “*Poderosísimas Armas*”. *Mujeres artistas, escritoras, promotoras y protagonistas de la escena cultural andaluza*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2024 [en imprenta].
3. LLEÓ CAÑAL, Vicente. “*Las fiestas de Sevilla desde 1850*” en *El Monte y Sevilla. 150 años, 1842-1992*. Sevilla: Fundación El Monte, 1992, s.p.; LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier. Segunda Corte de España*. Sevilla, 1997, pp. 158-197; SÁNCHEZ HERRERO, José. “Crisis y permanencia. Religiosidad de las cofradías de Semana Santa de Sevilla, 1750-1874” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*. Sevilla, 1999 (2.ª Ed.), pp. 35-84, prestamos especial atención a las pp. 60-65; JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. *La Semana Santa de Sevilla en el Siglo XIX*. Sevilla, 2013.
4. FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther. *Los talleres de bordado...* *op. cit.*, pp. 23-25; GONZÁLEZ MENA, M.ª Ángeles. “Ornamentos...” *op. cit.*, pp. 647-697; GONZÁLEZ MENA, María de los Ángeles. “Bordados, Pasamanerías...” *op. cit.*, pp. 400-401; MAÑES MANAUTE, Antonio. “Esplendor y simbolismo en los bordados” en *Sevilla Penitente*, T. III. Sevilla: Gever, 1995, pp. 243-337; MAÑES MANAUTE, Antonio. “Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda” en *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*. Sevilla: Diario de Sevilla, 2000, pp. 51-87; MAÑES MANAUTE, Antonio. “La indumentaria procesional de la Virgen de Regla de Sevilla. Un compromiso entre la estética decimonónica y el Regionalismo” en *Estudios de Historia del Arte*, T. II. Sevilla: Universidad, 2009, pp. 413-426; MAÑES MANAUTE, Antonio. “La transformación estética en los tejidos bordados: Gremios, talleres y diseñadores” en *Sevilla aguja y oro...* *op. cit.*, pp. 71-142. GARCÍA RODRÍGUEZ, José Manuel (Coord.). *Antonio del Canto y Teresa del Castillo: el bordado elevado a arte*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2024.
5. Francisco Espinosa de los Monteros fechó su natalicio en 1805 por la edad apuntada en su partida de defunción. No obstante, en los padrones municipales se fecha el nacimiento de Teresa del Castillo entre 1808 y 1815. En esta investigación se opta por secundar la fecha aportada en el documento de su deceso hasta confirmar lo contrario con la partida de bautismo de la artista. Las referencias sobre su fallecimiento se han publicado recientemente en: GARCÍA RODRÍGUEZ, José Manuel. “Antonio del Canto y Teresa del castillo: el bordado elevado a arte” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo: el bordado elevado a arte*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2024, pp. 48-49.

del matrimonio entre Misael del Castillo e Isabel Morilla, según consta en los padrones municipales de Sevilla.⁶

Sobre su formación como bordadora no hay noticias fehacientes. Se ha llegado a plantear su aprendizaje en el sevillano taller de Manuel María Ariza Campelo (1798-1877) o en el de las hermanas Rita (1766-1856) y Francisca Zuloaga (1761-1848), siendo más que plausible la relación con estas últimas.⁷ Si bien, el diseñador Emigdio Serrano Dávila (1829-1901),⁸ que trató estrechamente con la bordadora, en unas interesantes cartas dirigidas a D. José Ramos no llega a mencionar el lugar donde desarrolló su instrucción. Esto no es óbice para negar nada puesto que de la bordadora Patrocinio López, reconocida alumna y ayudante de las segundas, tampoco fue referida como tal en el citado documento.⁹ Sea como fuere, nos encontramos, como ya la definiese Antonio Mañes, “ante uno de los máximos exponentes del arte del bordado del siglo XIX”,¹⁰ y es que Teresa del Castillo, como se la conoce de forma habitual, realizó una importante aportación al arte sevillano decimonónico.

Para comprender este hecho es necesario detenernos en un acontecimiento crucial de su vida: la celebración de su matrimonio, el 28 de octubre de 1838,¹¹ con el prolífico artista palmeño Antonio del Canto Torralbo (1815-1894).¹² El señor Del Canto era pintor y profesor particular de esta disciplina y de música, comerciante de

6. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), La Magdalena, Padrón general para la Quinta de 1844, f. 133 r/v.; Padrón general para la Quinta de 1858, La Magdalena, vol. P/4580 (imagen 44-45); Quinta, La Magdalena, Quinta 1859, vol. P/ 3921, (imagen 578-579); Quinta, La Magdalena, 1863 (Img. 762 763); La Magdalena, Padrón 1865 (Img. 2305-2306); La Magdalena, Padrón 1870 (2216-2217); Censo de 1875, vol. P/2142 (imagen 70-71).
7. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco. “Nuevas aportaciones a la vida y obra de la bordadora Teresa del Castillo. Datos biográficos y artísticos”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, septiembre de 2019, n.º 728, pp. 685-686.
8. CABALGA SALGUEIRO, Diego. “Emigdio Serrano Dávila. El romántico y la aplicación del realce para la decoración de elementos en las cofradías de Sevilla”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, febrero de 2022, n.º 757, pp. 90-94.
9. Entre el 22 de enero de 1892 y el 5 de septiembre de 1894 se fecha un interesante conjunto epistolar, que documenta todo el proceso de construcción del conjunto procesional de la Virgen de la Asunción de Estepa (Sevilla). Entre las cartas existen varias firmadas por Emigdio Serrano, quien fue una pieza clave para la elección de quien materializase el proyecto. En una de sus misivas (la que referimos) expuso una extensa opinión sobre la situación del bordado erudito sevillano del momento. Al tratar sobre Teresa del Castillo y la ya expresada Patrocinio no las nombra como discípulas de ninguno de esos talleres como sí hace con otras como al expresar que: “hasta las ancianas Janín discípulas de las Zuloaga salieron al Palenque con ser las que mejores oros presentaban”. Los documentos fueron convenientemente publicados en: CABALLERO PÁEZ, Moisés y SANCHIZ ÁLVAREZ DE TOLEDO, Hipólito. “El mecenazgo de los Marqueses de Cerverales en las Cofradías de Estepa. El manto de Ntra. Sra. de la Asunción”. *Assumpta Regina in Cielum*, n.º 1, febrero 2014.
10. MAÑES MANAUTE, Antonio. “Esplendor y simbolismo en los bordados”, *op. cit.*, p. 278.
11. GARCÍA RODRÍGUEZ, José Manuel. “Antonio del Canto y Teresa del castillo: el bordado elevado a arte” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo...* *op. cit.*, p. 48; LÓPEZ ORTEGA, Aurora J. “5. Acta matrimonial” en *ibidem*, pp. 150-151.
12. Nació en el año 1815 en Palma del Río (Córdoba), siendo sus padres Antonio del Canto y Paula Torralbo (La fecha de su nacimiento ha sido posible sacarla a través de su partida de defunción.

antigüedades y, además, un importantísimo erudito del arte. Esto le llevó a pertenecer a la Comisión Provincial de monumentos Históricos y Artísticos de Sevilla,¹³ a ser miembro de la Academia de Bellas Artes de la ciudad¹⁴ y a obtener una cátedra en la de San Fernando de Madrid y en la de los Quírites de Roma por mediación de José Lamarque de Novoa, con quien tenía una estrecha relación de amistad, compartiendo, además, círculo de amigos.¹⁵

Con respecto al domicilio familiar, desde que hay constancia, se sabe que se situó en el número 3 de la Alamedilla de la Puerta de Triana.¹⁶ En 1858, cuando la calle pasó a nomenclaturizarse como de los Reyes Católicos, tenían su morada en el n.º 9,¹⁷ y más tarde, en 1865, aparecen de nuevo en el número 3.¹⁸ Fue en esa última seña donde le llegó la muerte a Teresa del Castillo el 8 de mayo de 1881. Tras ese suceso, su marido casó en segundas nupcias con Carmen Torres y se mudó a la plaza de Doña Elvira, donde permaneció hasta su fallecimiento en 1894.¹⁹

No obstante, en los diversos censos de población -aportados en la nota n.º 6- su nacimiento podría haberse dado entre 1813 y 1820).

13. Tuvo una gran implicación en el reconocimiento de las ruinas de Itálica.
14. Allí también estudió como alumno, donde en 1853 obtuvo los premios de Colorido y Composición.
15. Para conocer de forma más extensa interesantes datos sobre las relaciones sociales que mantuvo el señor Del Canto es muy recomendable la consulta de: GARCÍA RODRÍGUEZ, José Manuel. "Antonio del Canto y Teresa del castillo... ob. cit. pp. 49 y ss. También se encuentran interesantes datos, aunque de manera leve al no ser el objeto principal de su estudio, en: PALENQUE, Marta y ROMÁN, Isabel. *El silencio será nuestra poesía: Antonia Díaz de Lamarque, una escritora sevillana del ochocientos*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2007, pp. 35 y 96; ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel y PALENQUE, Marta. *Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del Siglo XIX: El Álbum de Antonia Díaz*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2008, pp. 83, 158-160 (Además en las pp. 167 y en el catálogo del álbum aparecen varias referencias a su obra pictórica, identificándolo como magistral miniaturista). Igualmente se ahonda en su vida de una manera general en: CABALGA SALGUEIRO, Diego. "Un acercamiento a la vida y obra del diseñador Antonio del Canto Torralbo. El diseño romántico en las cofradías de Sevilla del siglo XIX, los principios historicistas". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, septiembre de 2018, n.º 715, pp. 533-538.
16. Esta dirección fue dada a conocer, aunque sin aportar la referencia documental, en: CARRERO RODRÍGUEZ, Juan. *Los Tesoros*. Sevilla: Caja San Fernando, 1992, s.p. Posteriormente ha sido secundada por varios autores, aunque la referencia a los documentos se ha publicado por vez primera recientemente en: GARCÍA RODRÍGUEZ, José Manuel. "Antonio del Canto y Teresa del castillo... ob. cit. pp. 48 y ss.
17. AMS, Padrón general para la Quinta de 1858, La Magdalena, vol. P/4580 (imagen 44-45); Quinta 1859, La Magdalena, vol. P/ 3921 (imagen 578-579); Quinta 1863, La Magdalena (Img. 762 763); Padrón 1865, La Magdalena (Img. 2305-2306)
18. No es posible saber si el cambio de números se debió a un reajuste en el orden de las viviendas en la calle o a que cambiaron de domicilio las veces citadas. AMS, Padrón 1870, La Magdalena (2216-2217); Censo de 1875, vol P/2142 (imagen 70-71).
19. GARCÍA RODRÍGUEZ, José Manuel. "Antonio del Canto y Teresa del Castillo... ob. cit. pp. 51 y 54-55.

EL TALLER DE LOS CANTO-CASTILLO Y SU NOVEDOSA ESTÉTICA

Del Canto y del Castillo no conformaron tan solo un núcleo familiar, sino que su sagrada unión también fue el germen de uno de los binomios más espléndidos del arte textil del siglo XIX sevillano. Bajo el sello inconfundible de los diseños de él y la espléndida destreza a la hora de manejar la aguja de ella, surgieron obras de gran calidad ornamental y técnica. Con esto, capitanearon “una valiente revolución” que revalorizó y revitalizó el arte del bordado cofrade sevillano, como argumentó en su momento el diseñador Emigdio Serrano Dávila.²⁰ Es más, sus trabajos fueron calificados por diversos eruditos del momento, entre los que se encontraba el poeta y periodista León Carbonero y Sol, como ejemplares en los que se observaban “todas las reglas de la estética”, alegando además que: “el señor D. Antonio Canto no ha sido nunca *bordador*. [...] La señora del Sr. Canto no es ni ha sido nunca *bordadora* [...] ambos son artistas distinguidos porque de ambos es la consumación de la obra”, acabando su alegato expresando que esas creaciones “no han salido, no pueden salir, de los *talleres*, sino de los *estudios* de los artistas”.²¹

Estas afirmaciones, secundadas por los cofrades, los convirtieron, junto a la genial Patrocinio López, en estandartes del nuevo estilo de la Semana Santa sevillana.²² No en vano, analizando detenidamente los diseños de Antonio del Canto, se observa un claro influjo de los esquemas que vertebraron los bordados neoclásicos, donde los motivos principales se distribuían en las zonas perimetrales de las piezas. Este hecho es bastante lógico pues fueron las estructuras compositivas que predominaron hasta bien entrados los años cincuenta del siglo, coincidiendo con su etapa formativa y primeros años de carrera profesional como diseñador de bordados.

Sin embargo, es el propio Emigdio Serrano, en una de las misivas anteriormente referenciadas, quien afirma que fue Antonio del Canto “el inventor de la nueva escuela”, algo que se hace latente en todas y cada una de sus obras, donde la disposición y dinamismo de las voluminosas hojas, secundado por los estilizados tallos y flores de

20. “En la obra de Canto se observaba el genio del gran artista, la inteligencia del gran dibujante, del inventor de la nueva escuela; secundado por el maravilloso alcance de su esposa, que estudiaba el más minucioso detalle que encarnable, aplicada y laboriosa hacía que saliera de su aguja”. Esta opinión de Emigdio Serrano se localiza en: Archivo Histórico de los Marqueses de Cerverales (AHMC), Fondo Natalia Reyna y Juárez de Negrón, Legajo 85, Carta de Emigdio Serrano Dávila a José Ramos Mejías fechada entre el 6 y 29 de octubre de 1892. Publicada en: CABALLERO PÁEZ, Moisés y SANCHIZ ÁLVAREZ DE TOLEDO, Hipólito. “El mecenazgo de... *op. cit.*”, pp. 19-24.

21. Entre estas palabras también se hacía referencia a “la novedad, elegancia y belleza del dibujo” junto a la “más exquisita limpieza y la mayor perfección de los perfiles [...] y parecen más que un bordado flores y ramos de oro cincelados con el buril más afortunado”.

22. Emigdio Serrano explica que eran los dos talleres más afamados de la Sevilla del momento creándose en torno a ellos una “lucha sin razón de los partidos Cantos y Patrocinio” que no era secundada “por el público verdaderamente inteligente” al saber que ambos obradores tenían el mérito suficiente para ser lo mejor del momento.

pétalos carnosos, rompen las estructuras marcadas para abarcar la totalidad de las superficies de las piezas.

De hecho, los estudios realizados hasta ahora apuntan que, lo mismo que años más tarde Rodríguez Ojeda se inspiró y se sirvió de los bordados barrocos para los diseños de sus obras, o Francisco Ruiz Rodríguez en el bordado del Terliz de la Catedral de Sevilla para diseñar el palio de la Virgen de Loreto, de la misma ciudad, no sería descabellado pensar que Del Canto tuviese acceso a otros tejidos, que, aunque alejados del carácter sacro, le sirviesen de inspiración para plasmar su arte y creatividad.

Con relación a esto, recientemente se ha planteado que en los diseños ejecutados por Del Canto existen influencias a partir de dos vertientes claramente diferenciadas: los tejidos presentes en la vida cotidiana y los historicismos.

La primera englobaría los diferentes tejidos a los que pudo tener acceso tanto en ambientes domésticos, como las denominadas telas indianas,²³ como en ambientes religiosos, caso de los tejidos bizarros,²⁴ tan presentes en los ornamentos sagrados. En el primero de los casos, cabe apuntar que estos exóticos paños estuvieron muy presentes en la moda romántica del momento, así como en piezas de uso diario en forma de pañuelos o colchas. Las similitudes estilísticas y compositivas entre ambos permiten plantear la hipótesis de que nuestro artista las conociera y las trasladara, gracias a su creatividad personal, a los dibujos que posteriormente bordó su esposa. La segunda de las vertientes pone de manifiesto el peso que los historicismos tuvieron en el mundo artístico del momento y como, a raíz de esto, Del Canto plantea novedosos diseños con estilos que, hasta el momento, no se habían trasladado a las piezas bordadas de las cofradías sevillanas. Si bien, aunque la bibliografía siempre ha referido el estilo neogótico como el sello artístico del matrimonio por sus trabajos para el Santo Entierro de Sevilla,²⁵ el análisis de su obra delata una influencia más amplia de otros estilos artísticos que marcaron su obra, especialmente el mudéjar, en el caso de la capa y la túnica que realizara para José de Arimatea, de la Hermandad de la Carretería, o el barroco, forma esta más extendida en su producción y que se hace muy presente en piezas como los conjuntos de la Virgen de los Milagros de El Puerto de Santa María o la capa del Carmen de Cádiz.²⁶

23. SALADRIGAS CHANG, Silvia. "Diseños en el tiempo: Florales (II)". *Datatèxtil*, 2001, n.º 6, p. 47.

24. THORTON, Peter. *Baroque and Rococo silks*. Londres: Faber and Faber, 1965, p. 95; PÉREZ MORA, Jesús: "Las manufacturas sederas sevillanas: una aproximación a las telas brocadas de los siglos XVII y XVIII". *Laboratorio de Arte*, 2022, n.º 34, pp. 48-50.

25. MESTRE NAVAS, Pablo A. *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla: Del Colegio de San Laureano al de San Gregorio de los Ingleses*. Sevilla: Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, 2010, pp. 331-333.

26. Se realiza un profundo análisis de las influencias estilísticas aquí descritas sobre Antonio del Canto en: PÉREZ DÍAZ, Pablo. "El estilo de Antonio del Canto: influencias y desarrollo personal" en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo... op. cit.*, pp. 75-85.

Todos sus diseños se configuran mediante la combinación de elementos de distintos tamaños y formas y en los que, además, incluye grafías de marcada geometría. Un caso de estas características se observa en mantos como el de la Virgen de los Milagros de El Puerto de Santa María o el antiguo de la Exaltación de Sevilla, actualmente en La Palma del Condado, donde crea toda una suerte de perfectas circunferencias engarzadas entre sí que se combinan con voluminosas hojarascas y flores que conforman la guardilla perimetral.

A esta personalidad arrolladora a la hora de diseñar se uniría una exquisita interpretación de los motivos por parte de su esposa. Para ello se valió de diversos materiales y técnicas con lo que resolvió, magistralmente, todos y cada uno de los diseños de su esposo, buscando siempre dotar a los elementos que bordaba de realismo y naturalismo. Esto llevó a expresar a los eruditos del momento que los motivos decorativos eran tratados con tanta veracidad que “faltaba solo el colorido que los hilos de oro no le podían dar”.

En relación con esto, cabe apuntar que a la maestría de Teresa se debe la introducción de un recurso técnico no conocido hasta el momento y que consistía en ejecutar las distintas hojas mediante puntos libres a fin de recrear las nervaduras internas que estos elementos tienen en la naturaleza. De esta forma, dotaba a los referidos motivos de un mayor realismo, siendo un recurso que, posteriormente, emplearon las hermanas Antúnez o Rodríguez Ojeda, entre otros.²⁷

Poco se sabe del modo de funcionamiento del taller, que parece ser que estuvo situado en el domicilio familiar. Sin embargo, Emigdio Serrano apuntó que las oficiales de los talleres eran compartidas entre todos, pues acudían a donde se las necesitaban, adaptándose a las direcciones de las regidoras de los obradores.²⁸ También es conocido por algunas crónicas del momento que la señora Antonia Díaz trabajó bajo la supervisión del matrimonio en algunas obras.²⁹ Esto hace pensar que se sirvieran de profesionales del bordado como era habitual, pero que, además, trabajasen personas de la alta sociedad del momento, que de manera puntual ofrendaban este trabajo a sus devociones, característica no conocida hasta la fecha en ningún taller de bordados. No obstante, pese a todo, es interesante reseñar que en los padrones municipales con los que hemos trabajado se recoge la situación profesional de Teresa del Castillo como “casada” o dedicada a “su casa”.

Esto deja patente, por un lado, la escasa consideración que las mujeres tenían dentro del terreno profesional, al menos desde el punto de vista administrativo, al mismo

27. Para profundizar sobre su técnica recomendamos la lectura de: PORTILLO PÉREZ, Pablo José. “El bordado de Teresa del Castillo: estudio material y técnico de sus obras” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo...* *op. cit.*, pp. 98-111.

28. CABALLERO PÁEZ, Moisés y SANCHIZ ÁLVAREZ DE TOLEDO, Hipólito. “El mecenazgo de...” *op. cit.*, pp. 21-22.

29. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco. “Nuevas aportaciones...” *op. cit.*, p. 686.

tiempo que deja entrever la economía sumergida que rodeaba a estos centros de producción, lo cual dificulta los estudios rigurosos sobre la organización de estos talleres.³⁰

DATOS HISTÓRICOS SOBRE EL CONJUNTO PROCESIONAL DE TERESA DEL CASTILLO Y ANTONIO DEL CANTO PARA LA VIRGEN DE LA ESPERANZA DE SAN GIL (MACARENA)

La producción de los Canto-Castillo fue muy considerable pues trabajaron para múltiples cofradías de la capital hispalense haciendo que su fama se extendiese fuera de las fronteras de la urbe por multitud de pueblos aledaños, incluso llegando a recibir encargos desde las provincias de Cádiz, Huelva o Madrid.³¹ Una de las cofradías sevillanas que quisieron contar entre sus haberes con piezas debidas a este matrimonio fue la del Señor de la Sentencia y la Virgen de la Esperanza de la parroquia de San Gil, del popular barrio de la Macarena.³²

El encargo se gestó en el cabildo general extraordinario que celebró la hermandad el 3 de mayo de 1863, con el objeto de proponer “la reforma del traje de Ntra. Señora de la Esperanza”. Con este fin, el hermano mayor, D. Manuel Zamarra, expresó a los asistentes que debido al mal estado en el que se encontraba el ropaje que por aquel entonces poseía la imagen³³ era necesario que se hicieran “una saya y un manto nuevos”. El foro de asistentes accedió unánime “en su fervoroso júbilo”, aceptando también “una suscripción entre los hermanos, por la que contribuyesen mensualmente con la cuota que tuviesen a bien”. Con este fin se nombró una comisión de seguimiento³⁴ encargada “de hacer saber a los hermanos que no asistieron [...] a este cabildo lo acordado en él en relación a su cometido y de la cuota voluntaria”, teniendo

30. Para comprender esta situación recomendamos la lectura de: AGUILAR CRIADO, Encarnación. *Las bordadoras de mantones de manila en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999; ALONSO MEGÍAS, Ana: “El mundo ¿femenino? de ‘las labores de aguja’ y la pintura. La mujer trabajadora en el siglo XIX: de la ‘hybris’ y la invisibilidad” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo...* op. cit., pp. 8-23.

31. GARCÍA RODRÍGUEZ, José Manuel. “Antonio del Canto y Teresa del castillo... ob. cit. pp. 45-73.

32. JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. “El primer manto verde de la Esperanza”. *Esperanza Nuestra*, febrero 2003, n.º 111, 2.ª Época, p. 42-43; JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. “El primer manto verde de la Virgen de la Esperanza”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, diciembre 2014, n.º 670, pp. 843-844; LUQUE TERUEL, Andrés. *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900*. Sevilla: Jirones de Azul, 2009, pp. 99-100; MAÑES MANAUTE, Antonio. “Los tejidos bordados. Alegorías y evolución estética” en *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad*, Vol. 2. Sevilla: Hermandad de la Macarena, 2013, p. 377.

33. Antonio Mañes ya apuntó el dato de que en 1842 se recogió que la Virgen de la Esperanza poseía tan solo una saya y un manto para diario, así como otro juego de saya y otro manto, bordados, para la salida procesional. MAÑES MANAUTE, Antonio. “Los tejidos bordados...”, op. cit., p. 376.

34. La comisión estaba compuesta por los señores hermanos: D. Manuel Zamora, D. Manuel Muñoz, D. Juan Ojeda, D. José Tristán, D. Francisco Herrera, D. José Lamata y D. Francisco Postigo.



Figura 1. Estado original del conjunto. 1865-1880. AHM.

también el objeto de “desplegar su influencia entre todos los fieles no hermanos para que ayudasen con sus limosnas”.³⁵

³⁵. A la citada comisión se le encargó, también en este mismo momento, la tarea de vender las antiguas ráfagas de plata de la Virgen de la Esperanza con el objeto de emplear la suma adquirida por tal hecho, en la restauración de la corona argéntea de la imagen, que se hallaba en mal estado, así como la adquisición de una nueva “falsa [posiblemente se referirían a una de latón] para el uso diario”; desarrollando de esta forma lo que se aprobó en el cabildo del 8 de mayo de 1859. Además, se le pidió a la comisión que con las limosnas que pidieran “se atendiera a la par que a la saya y manto a la composición y renovación de las coronas acordadas”. Archivo Hermandad de la Macarena (AHM), Sección Gobierno: Cabildo de Oficiales, Caja 5, Carpeta. 2, Libro de Actas 1845-1872: Cabildo del 3 de mayo de 1863, ff. 101r/v y 102r.

El 12 de septiembre de 1863 se celebró un nuevo cabildo general donde se comunicó que la comisión de hermanos creada para la reforma de traje de la Virgen de la Esperanza había comenzado su trabajo.³⁶ Esta encargó, como anteriormente se ha desvelado, a Antonio del Canto y a Teresa del Castillo un conjunto de saya blanca y manto verde bordados en oro (Fig. 1), lo que manifiesta que la iconografía de la imagen vistiendo estos colores fue concebida, al menos, por Antonio del Canto y no por Rodríguez Ojeda hacia 1900 como se ha declarado tradicionalmente.³⁷

El valor de los trabajos fue de 4.000 reales para el vestido³⁸ y 18.000 para el manto.³⁹ Dentro de este precio no se contaba con los terciopelos⁴⁰ para el soporte de cada

36. En este cabildo se explicó la imposibilidad de arreglar la corona antigua y se expuso la necesidad de hacer una nueva “de plata de estilo moderno”, dándole al platero la corona antigua y que este descontase de la suma total lo que valdría esta. El hermano mayor aprovechó la tesitura para mostrar un diseño nuevo “adquirido de uno de los mejores artistas” para que en el caso de acceder a una nueva se siguiera el dibujo presentado por él. Debido a las explicaciones se aprobó por unanimidad el hacer la presea nueva. AHM, Sección Gobierno: Cabildo de Oficiales, Caja 5, Carpeta. 2, Libro de Actas 1845-1872: Acta del Cabildo General del 12 de septiembre de 1863, f. 104r/v.

37. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. “Las Artes Suntuarias...”, *op. cit.*, p. 292; LUQUE TERUEL, Andrés. *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño...*, *op. cit.*, pp. 48 y ss.

38. Se contemplan cuatro pagos de 1000 reales, siendo el primero un “anticipo hecho a D. José* (sic.) Canto encargado en el bordado de la saya de Ntra. Sra. de la Esperanza” el 31 de agosto de 1863. Así como tres más “a D.ª Teresa Castillo de Canto por cuenta del bordado de la antedicha saya” fechados a 24 de octubre y 19 de diciembre de 1863 y un último pago 6 de octubre de 1864.

*Se observa que el encargado de transcribir el nombre del señor Canto erró al plasmar José en lugar de Antonio. AHM, Cuentas Generales y Libros de Cuenta y datas, Caja 909, carpeta 4, Libro de Cuentas, 1845- 1886: Clavería 31 de agosto de 1863, s.f. El dato del pago fue convenientemente dado a conocer y estudiado en: JIMÉNEZ SAMPEÑO, Rafael. “El primer manto verde de la Esperanza...”, *op. cit.*, p. 42.

39. El manto tuvo los siguientes pagos: 5 de enero de 1865 con una cantidad de 6000 reales y otro más de 12000 reales el 1 de mayo del mismo año. AHM, Cuentas Generales y Libros de Cuenta y datas, Caja 909, carpeta 4, Libro de Cuentas, 1845- 1886, s.f.

40. En el archivo de la corporación se encuentra una carta dirigida al hermano D. José M.ª Roldán de parte de Mariano Garín, de la fábrica valenciana de Tejidos de Mariano Garín e Hijo. En la misiva se exponen dos muestras de terciopelo de seda color verde donde se pone a disposición de la hermandad el muestrario completo de tejidos. Por su interés se transcribe la carta a continuación:

“Sr. D. José M.ª Roldán/ Calle de Peraján (sic) de Ribera 5./ Sevilla./ Muy Sr. Nuestro y del mayor aprecio:/ El dador de la presente que lo será nuestro nuevo/ Representante D. Felix Dalli, tendrá el honor de/ renovarle nuestros ofrecimientos y de poner a su disposi-/ ción el muestrario de esta su Fábrica, no dudando/ merecerle nueva ocasión para acreditarle nuestros suce-/ sivos deseos en complacerle./ Solicitamos de V. mayor favor, recomendando con/ eficacia el indicar al Sr. Dalli, las personas que/ V. juzgue conveniente vean el muestrario, a cuyo/ fin le quedaran nuevamente reconocidos S.S.S. / L.S.M.B./ M.no Garín e hijo [rúbrica]”.

Aunque la misma se encuentra catalogada como en 1869, bajo nuestro punto de vista podría tratarse de un error y fecharse realmente en 1863, cuando la cofradía estaba inmersa en la realización del manto verde. No obstante, esto debería quedar en una mera hipótesis, pues por el contrario bien podría ser también una oferta comercial posterior de la renombrada fábrica valenciana, aun cuando la hermandad no lo necesitase. AHM, Secretaría, Entradas 1869, Muestras de terciopelo verde remitidas por la Fábrica de Tejidos Mariano Garín e Hijo (Valencia), 1869 (clasificación provisional).

pieza,⁴¹ amén de sus forros⁴² y blondas,⁴³ que corrieron por cuenta de la hermandad; igualmente, la corporación destinó una gratificación de 300 reales a las bordadoras,⁴⁴ lo que montó un gasto total de la nada desdeñable cantidad de 26.300 reales.

Los trabajos comenzarían el 31 de agosto de 1863, acabándose la saya el 6 de octubre del año siguiente, como se recoge en las cuentas, apareciendo el pago de 12 reales “por el mandado de traer el vestido de la Virgen y forro que faltó para el mismo”.⁴⁵ El manto, por su parte, estaría concluido para la Semana Santa de 1865, cuando se estrenó,⁴⁶ saldándose el pago a la bordadora por este a primeros de mayo de ese año, no sin antes pasar alguna que otra estrechez económica como expuso el hermano mayor en el cabildo general del 6 de enero.⁴⁷ La liquidación vendría ayudada por la cuantiosa donación de 10.000 reales de vellón que realizó la señora doña Trinidad Calvo y Castrillo, hermana de la corporación, en nombre de su difunto esposo, el también hermano don José Díaz de Villegas,⁴⁸ lo que mereció el agradecimiento de la cofradía.

41. En la clavería con fecha de 5 de enero de 1864 se anota que se adquirieron para la saya “5 varas de terciopelo blanco a noventa y cuatro reales cada una – 486 reales”. El 6 de octubre de ese mismo año se compraron “36 varas de terciopelo verde para el manto” junto a 10 varas de tafetán blanco bajo un coste de 2340 reales. AHM, Cuentas Generales y Libros de Cuenta y datas, Caja 909, carpeta 4, Libro de Cuentas, 1845-1886, s.f.

42. La clavería 5 de enero de 1864 refleja el pago de 30 reales por adquirir “5 varas de percalina y media de tafetán para los forros de la expresada saya”. Para el manto, por su parte, se encargaron, además del antedicho forro de tafetán, 25 varas de brillantina asargada por 128 reales, realizándose su compra el 15 de febrero de 1865. AHM, Cuentas Generales y Libros de Cuenta y datas, Caja 909, carpeta 4, Libro de Cuentas, 1845-1886, s.f.

43. “Por veinte varas de puntilla de oro para el manto de Ntra. Sra., a 53 reales vara – 1.060”. AHM, Cuentas Generales y Libros de Cuenta y datas, Caja 909, carpeta 4, Libro de Cuentas, 1845-1886: Clavería 3 de mayo de 1865, s.f.

44. AHM, Cuentas Generales y Libros de Cuenta y datas, Caja 909, carpeta 4, Libro de Cuentas, 1845-1886, Clavería 1 de mayo de 1865, s.f.

45. AHM, Cuentas Generales y Libros de Cuenta y datas, Caja 909, carpeta 4, Libro de Cuentas, 1845-1886, Clavería de 6 de octubre de 1864, s.f.

46. Hemeroteca Municipal de Sevilla (HMS), “Cofradía”, en *El Porvenir*, Sevilla, 24 de marzo de 1865, p. 3. Publicado en: JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. “El primer manto verde de la Esperanza...”, *op. cit.*, p. 42.

47. “El Sr. hermano mayor que siendo necesario ocuparse en esta sesión, de la salida de la Cofradía [...] participó que eran muy pocos los recursos con que para ello se contaba, pues, aunque resultada un remanente en las cuentas del año anterior, no podía contarse con él, ni con [...] las limosnas, por tener que atender al pago del bordado del manto de Ntra. Señora de la Esperanza, cuya obra no podía descuidarse”. Por este motivo se solicitó que para poder salir en procesión los hermanos “pusieran de su parte” y pidiesen “algunas demandas”. AHM, Sección Gobierno: Cabildo de Oficiales, Caja 5, Carpeta. 2, Libro de Actas 1845-1872: Acta del Cabildo General del 6 de enero de 1865, f. 116r/v.

48. “Para el bordado del manto que se está haciendo a nuestra Señora de la Esperanza para su estación en el presente año a la Santa Iglesia Metropolitana en la Madrugada del Viernes Santo, había entregado la Señora D.ª Trinidad Calvo y Castrillo nuestra hermana y viuda del que también lo fue D. José Díaz de Villegas la suma de diez mil reales v.º del legado que dicho señor dejó en su testamento para el paso de Ntra. Señora”.

En el citado cabildo se autorizó también al hermano mayor a que le diese carta de pago a la referida señora al haber llevado a efecto la entrega del dinero acordado. AHM, Sección Gobierno: Cabildo de

Con este conjunto de bordados procesionó la Virgen de la Esperanza hasta 1881. En esa última fecha comenzó a lucir un nuevo manto de salida diseñado por el mayordomo de la cofradía, el dibujante Juan Manuel Rodríguez Ojeda, y realizado por la bordadora Elisa Rivera Dalvi,⁴⁹ quedando el que nos ocupa sin uso.

La realización de la nueva obra se gestó en la junta de oficiales del 10 de junio de 1879 cuando se expuso que se debían hacer varias reformas en el ajuar procesional “siendo la primera un manto nuevo” por encontrarse “muy deteriorado el que actualmente tiene Nuestra Señora”. En esa misma reunión también se notificó que la camarera de la Virgen “tenía en proyecto reformar la saya o vestido [...] por cuenta de ella sin que la hermandad tuviera que hacer sacrificio alguno”, acordándose por la mesa de gobierno de la corporación aceptar tales propuestas⁵⁰ y refrendándose por los hermanos meses más tarde, en el cabildo general del 25 de enero de 1880.⁵¹

La citada prenda que la camarera solicitaba reformar no era otra sino la ejecutada por los Canto-Castillo en 1864, como así lo refleja el inventario realizado en 1889 donde se expresa literalmente que se atesoraba “una saya o vestido [...] morado bordado en oro, el cual es procedente de la antigua saya que tenía blanca para la cofradía”.⁵² Sin embargo, al ser un gasto externo a la hermandad, no se conservan más datos que abalen los trabajos. Lo que sí está claro es que los encargados de su ejecución fueron los mismos artífices que los del nuevo manto, estrenándose en 1881 junto a este (Fig. 2), como así se ha venido afirmando en los numerosos estudios realizados.⁵³ Esta reforma cambió definitivamente la apariencia de la saya (Fig. 3) afectando tanto al color del soporte, que pasó a ser morado, como al diseño. Con respecto a este último, además de redistribuir muchos de los bordados originales, alterando su esquema compositivo, se le incluyeron otros cambiando de una forma tan considerable la apariencia ideada originalmente por Del Canto y materializada por Del Castillo, que ha propiciado que, a

Oficiales, Caja 5, Carpeta. 2, Libro de Actas 1845-1872: Acta del Cabildo General del 26 de marzo de 1865, f. 120r/v.

49. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. “Las Artes Suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica” en *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Sevilla: Guadalquivir, 1989, p. 292; MAÑES MANAUTE, Antonio. “Los tejidos bordados...”, *op. cit.*, p. 383-384; LUQUE TERUEL, Andrés: *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como fundamento artístico*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019, pp. 48-57 y 60-62.

50. AHM, Sección Gobierno, Cabildo de Oficiales, Caja 5, Carpeta. 4, Libro de Actas, 1872-1890: Acta de Oficiales. Cabildo de oficiales de 30 de junio de 1879, f. 94r.

51. Se aprobaron las reformas del manto, la saya y los candelabros del paso de palio. AHM, Sección Gobierno, Cabildo de Oficiales, Caja 5, Carpeta. 4, Libro de Actas, 1872-1890: Acta de Oficiales. Cabildo General de 25 de enero de 1880, f. 97r/v.

52. AHM, Inventarios de bienes 1770-1966, Ynventario hecho en el día 24 de noviembre de 1889, f. 4.

53. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. “Las Artes Suntuarias...”, *op. cit.*, p. 292; MAÑES MANAUTE, Antonio. “Los tejidos bordados...”, *op. cit.*, p. 383-384; FERRERAS ROMERO, Gabriel y MONTERO MORENO, Araceli. “Estudio morfológico y descriptivo de los bordados de la Hermandad de la Esperanza Macarena” en *Esperanza Macarena...*, *op. cit.*, p. 417; LUQUE TERUEL, Andrés: *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño...*, *op. cit.*, pp. 57-62



Figura 2. Vista de la saya tras la modificación ideada por Ojeda.1880-1900. Archivo Ruiz Vernacci, IPEC, Ministerio de Cultura y Deporte.

lo largo de los años, se haya catalogado como una obra de nueva factura de Juan Manuel Rodríguez y Elisa Rivera y no por una modificación como lo que en realidad es.

El manto por su parte también fue objeto de una importante modificación. El mencionado diseñador propuso el mismo año del estreno de su manto realizar nuevas reformas al cortejo procesional. De entre todas, lo primero que expondría sería la necesidad de “que el [antiguo] manto verde fuera pasado a otro terciopelo con el objeto



Figura 3. Vista general actual del conjunto de saya y mangas. CYRTA.

de que luciera como faldones en el paso de N. Sra.”⁵⁴ acción que confirman tanto los documentos gráficos conservados como los recibos y cuentas de la hermandad de ese año,⁵⁵ además de un inventario con fecha de 24 de noviembre de 1889 en el que se cita textualmente en el punto 32 que existían:

Cuatro faldones de terciopelo negro y tres de ellos bordados en oro, y con un escudo redondo de la hermandad el q.^e se pone al frente del paso, cuyo bordado es procedente del antiguo manto q.^e sacaba la Virgen de la Esperanza en la Cofradía; dichos faldones son para este paso.⁵⁶

54. También informó de la realización de unos nuevos paños de bocinas verdes “por encontrarse los que se usan deteriorados”, una insignia conocida como *Senatus* nuevo por no estar a la altura “de la grandeza que ostenta esta hermandad”, entre otras nuevas piezas. AHM, Sección Gobierno, Cabildo de Oficiales, Caja 5, Carpeta. 4, Libro de Actas, 1872-1890: Acta de Oficiales. Junta de oficiales del 30 de diciembre de 1880, f. 111v.

55. AHM, Comprobantes de ingresos y gastos, Caja 423, Carpeta 3, Gastos de 1881, Recibo n.º 1. Firmado por “Juan Manl. Rodríguez” el 30 de abril de 1881, refleja que entre otros trabajos cobró 400 reales por hace el “dibujo de los faldones del paso de la Virgen”, así como una igual cantidad por “preparar y dirigir el pasado de los faldones”.

56. AHM, Inventarios de bienes 1770-1966, Ynventario hecho en el día 24 de noviembre de 1889, f.1.

EL CONJUNTO PROCESIONAL DE TERESA DEL CASTILLO EN UNA FOTOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE LA ESPERANZA

La antigua fotografía citada como *Figura 1* parece ser el único testigo del conjunto que nos ocupa en su estado original. Esta afirmación podemos aseverarla en primer lugar porque las características formales de la ornamentación bordada de las piezas nos permiten vincularlas estrechamente con las obras de los Canto-Castillo, como ahora veremos. Igualmente, en segundo lugar, la estética que presenta la mariana efigie permite ubicar la toma entre 1865 y 1880; es decir, antes de la aludida reforma.

En dicho retrato se muestra un mínimo porcentaje visual del manto, pues únicamente es posible observar la zona de “las vistas” o delanteras, quedando el resto fuera del plano de visión. Sin embargo, los motivos que alcanzamos a ver nos aportan interesantes datos para identificar la paternidad de las bordaduras. Así la prenda presenta una decoración totalmente alejada del horror vacui tan característico de los bordados tardobarrocos y de las compactas guardillas que, por regla general, decoraban perimetralmente este tipo de piezas a mediados del siglo XIX.⁵⁷ En este caso se aprecia un equilibrio entre la ornamentación y el fondo, siendo los elementos que se observan de carácter vegetal y floral, principalmente estilizados tallos, flores y hojas de diverso tamaño.

Muy a tener en cuenta, en este caso, son unos acantos curvados de grandes dimensiones, ubicados en la zona inferior de ambos lados de esta prenda, rematados por una prominente voluta en uno de sus extremos. Este recurso fue muy característico en la obra del matrimonio Canto-Castillo, siendo visible en los mantos realizados para la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso de la Hermandad del Gran Poder (1858), este último inmortalizado en la fotografía firmada por Beauchy,⁵⁸ en el de la Virgen del Carmen de Cádiz (1859), en el de la de los Milagros de El Puerto de Santa María (1864), o en la túnica del Nazareno del Valle de Sevilla (1881). Igualmente, en este manto de la Virgen de la Esperanza se aprecian unas características flores compuestas por cuatro carnosos pétalos de perfiles lobulados, dispuestos en forma de cruz, unidos en el centro mediante un voluminoso estambre que también aparecen en el ya mencionado de la Dolorosa del Gran Poder.

57. Véase el caso del manto procesional de la Virgen del Amparo, de Sevilla, obra documentada de Manuel María Ariza, estrenada en el año 1851, así como el manto de la Virgen de las Mercedes, de Bollullos par del Condado, realizado por el bordador Francisco Marcos en 1844.

58. La citada imagen sirvió como modelo para realizar la pintura que en 1929 donara José García Tasara. Sobre esta, aunque Gómez Villa expuso que la imagen probablemente portase el manto de Consolación Sánchez (1873), lo cierto es que, pese a que en la pintura el diseño del bordado se observa difuso, en la fotografía no muestra ninguna concomitancia con la citada obra, por lo que se puede identificar como la de Teresa del Castillo como ya se expuso en: GARCÍA RODRÍGUEZ, José Manuel: “Teresa del Castillo y Antonio del Canto y sus trabajos para las imágenes de San Juan Evangelista en la Semana Santa de Sevilla” en *Congreso San Juan Evangelista*, 2023 [sin publicar]. Ver también: GÓMEZ VILLA, José Luis. “Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso y San Juan Evangelista (1860-1900)” en *Gran Poder, Mesa te esculpió, Sevilla te hizo. 400 años de devoción*. Sevilla: Hermandad del Gran Poder, 2020, pp. 176-177.



Figura 4. Detalle de la estrecha cenefa perlada en el manto de la Virgen de la Esperanza y el escapulario de la Virgen del Carmen de Cádiz, en su estado original. CYRTA.



Figura 5. Detalle de la composición vegetal situada en el tercio inferior de la saya y de su tratamiento técnico. CYRTA.

Otro detalle muy empleado por nuestros protagonistas, y que en el caso del manto para la Virgen de la Esperanza se puede observar a la altura de los hombros, son unos elementos a modo de pequeñas flores o estrellas. Estas aparecen en piezas que han llegado hasta nuestros días sin haber sufrido traspasos, como el hábito del Carmen de Cádiz,⁵⁹ y que se aprecian trabajadas, de forma muy minuciosa, en canutillos o

59. GARCÍA RODRÍGUEZ, José M., PÉREZ DÍAZ, Pablo, PORTILLO PÉREZ, Pablo J. “El terno del Carmen de Cádiz, una obra excepcional de Teresa del Castillo y Antonio del Canto”. *Getsemaní-Glorias 2021*, 2021, n.º 8, pp. 52-56.



Figura 6. Recurso técnico en el que, mediante un recamado de lentejuelas, recrean el volteo de una hoja para aportar sensación de profundidad. CYRTA.

tachuelas metálicas de forma circular, haciéndose también presentes en el antiguo manto de la Virgen de la Quinta Angustia o la túnica de Jesús del Gran Poder.

Finalmente, el manto de la Virgen de la Esperanza quedaba rematado mediante una delicada sarta de perlas a lo largo de todo su perímetro, motivos a los que recurrieron con asiduidad nuestros protagonistas en sus creaciones (Fig. 4).

La mencionada fotografía nos ofrece también la imagen del vestido o saya, mostrando esta prenda casi en su integridad, lo que nos permite observar con claridad su diseño ornamental. Este responde a los claros preceptos de gusto barroquizante que Antonio del Canto introdujo en los diseños de bordados desde mediados de la centuria decimonónica y que influenciaron posteriormente en la creatividad de los artistas sevillanos relacionados con los textiles.⁶⁰ Aquí el dibujo posee unas evidentes trazas asimétricas, con marcado carácter naturalista, al estar compuesto en su totalidad por elementos fitomórficos de acentuado movimiento.

El inicio de la composición se puede observar en el tercio inferior central de la falda, donde nacen tres grandes hojas de acanto de apariencia carnosa y estilizada. De todas ellas, la ubicada en el centro, trabajada en hilo de muestra mediante la técnica de la muestra armada⁶¹ reproduciendo sus nervaduras, presenta un acentuado

60. PÉREZ DÍAZ, Pablo. “Bajo la estela de Antonio del Canto y Teresa del Castillo”, en *Antonio del Canto y Teresa... op. cit.*, pp. 123-138.

61. Técnica consistente en fijar elementos de cartón o similar sobre el tejido de fieltro en el que posteriormente se tenderán los hilos metálicos. Estos últimos se fijan mediante el punto de setillo en las zonas donde únicamente hay fieltro, adaptándose al motivo de cartón, formando así diversos y vistosos efectos.



Figura 7. Similitud estilística, material y técnica entre los pétalos de una flor del manto de la Virgen de la Luz de la Hermandad de la Carretería, ejecutada totalmente con lentejuelas y canutillos, y una hoja presente en la saya de la Virgen de la Esperanza. CYRTA.

quiebro que hace que su extremo final vuelva a buscar el punto en el que nace la composición. Así mismo, las otras dos que la flanquean se disponen de tal forma que abarcan los lados izquierdo y derecho, respectivamente, del espacio subyacente de la saya y se encuentran ejecutadas en un fino hilo torzal y a efecto setillo (Fig. 5). Este trabajo puede apreciarse en piezas tanto de la saya de la Virgen de los Milagros de El Puerto de Santa María como de la túnica del Nazareno del Valle. Llegados a este punto cabe referir un interesante recurso empleado por nuestros artífices en los elementos vegetales de mayor volumen aquí representados donde, mediante el bordado en cartulina o recamados de lentejuelas, simulan el envés de las hojas, potenciando así un efecto tridimensional que denotaba gran maestría tanto en concepto como en ejecución (Fig. 6 y 7).

En un segundo plano, y entrelazándose con las piezas anteriormente descritas, se observan dos estilizadas palmas, trabajadas mediante la técnica del bordado en picado con hilos de muestra. En este punto cabe reseñar que esta labor entraña una gran complejidad y, sin embargo, fue abundantemente empleada por el obrador de Teresa del Castillo. Afortunadamente, aún han llegado hasta nuestros días piezas en sus soportes originales, como es el caso del ya mencionado terno de la Virgen del Carmen de Cádiz, el cual nos ha permitido comprobar la brillantez y maestría con la que resolvían toda esa suerte de finos tallos, trabajados a base de traspasar el soporte de terciopelo con el hilo de plata sobredorada. Esta particularidad permite ver que, en el caso de la saya de la Virgen de la Esperanza, el estrato de tejido más cercano al hilo metálico es un terciopelo blanco, soporte original de la pieza, confirmando



Figura 8. Macrofotografías del terciopelo blanco hallado en el estrato inferior de tres piezas originales diferentes. CYRTA.

así lo que se expone en los documentos históricos con los que venimos trabajando⁶² (Fig. 8).

La composición en este espacio se culminaba con un juego de menudos tallos y pequeñas hojas. La apariencia de estas últimas se asimila con algunas que decoran el ejemplar actual y cuya resolución técnica se corresponde con las de otras piezas ejecutadas por el matrimonio (Fig. 9), por lo que entendemos que son elementos originales. Estos se resuelven mediante la técnica del bordado en hilos tendidos, con finos hilos de torzal, simulando las nervaduras propias de las hojas, lo que le confiere a las piezas una mayor naturalidad.

Alternándose con las finas ramificaciones y pequeñas hojas se pueden observar, en el lado izquierdo, dos flores superpuestas que son perfectamente reconocibles en la saya actual, lo que nos ha permitido identificar las técnicas de ejecución. La que aparece en un primer plano está trabajada mediante canutillos, dispuestos a modo de efecto setillo.⁶³ El lado interno de cada pétalo presenta una fina nervadura trabajada en hilos de muestra mediante la técnica del bordado en picado mientras que en la zona exterior se disponen dos pequeñas tachuelas ovaladas, aportando gran vistosidad al conjunto. Por su parte, la que está en segundo plano se resolvió totalmente mediante un delicado recamado de lentejuelas. Estas soluciones técnicas son perfectamente reconocibles en otras piezas salidas de la mano de Teresa del Castillo como algunas de

⁶². La citada apreciación ha sido posible al observar estas piezas con un microscopio, con el que, gracias a sus aumentos, se han descubierto los restos del referido tejido original.

⁶³. Se puede considerar uno de los puntos de bordado más básicos. Consiste en tender el hilo metálico y fijarlo en distintas zonas de su superficie mediante un hilo suplementario, creando espacios equidistantes. La siguiente pasada reproducirá la acción, pero dando la puntada en el centro de los espacios creados anteriormente en los hilos de la pasada anterior.



Figura 9. Similitudes estilísticas y técnicas entre una hoja del conjunto de la Hermandad de la Carretería y otra de la saya de la Virgen de la Esperanza. CYRTA.



Figura 10. Similitud estilística, material y técnica en la representación del nervio interno de una hoja. Saya de la Virgen de los Milagros de El Puerto de Santa María y de la Virgen de la Esperanza. CYRTA.

las flores que ornamentan el vestido de la Virgen de los Milagros de El Puerto de Santa María o las túnicas de María de Cleofás y María Salomé, de la sevillana Hermandad de la Carretería (Fig. 10).

La otra flor que se identificaba en la zona inferior derecha de la saya estaba conformada por cinco carnosos pétalos, de perfiles lobulados, que brotaban de un abultado estambre de forma esférica. Desconocemos si este elemento en concreto se ha conservado en la actual pieza. No obstante, las características que se pueden analizar en la fotografía a la que nos referimos permiten identificarla con tres de las flores que actualmente decoran la saya, por lo que es posible que se trate de una de ellas. En este caso, dichos elementos están trabajados mediante finos hilos torzales, empleando la técnica del bordado en hilos tendidos, con efecto de setillo. Como curiosidad, y volviendo a hacer gala de la pulcritud y el cuidado del más mínimo detalle por parte de Teresa del Castillo, cada puntada de seda que servía para fijar el hilo metálico quedó oculta por un canutillo de pequeñas dimensiones, aportando un característico acabado que es reconocible, también, en las piezas de la Carretería y El Puerto de



Figura 11. Similitudes estilísticas, materiales y técnicas entre los elementos florales. Saya de la Virgen de los Milagros de El Puerto de Santa María y de la Virgen de la Esperanza. CYRTA.

Santa María antes anotadas, así como en el terno de la Virgen del Carmen de Cádiz o la saya de la sevillana Virgen del Valle⁶⁴ (Fig. 11). En el interior de la flor, a modo de estambres, se identifican seis pequeños bodeques, trabajados en canutillos los cuales crean un anillo en el que se inscriben una serie de lentejuelas y canutillos que, en este caso, son de nueva factura, presumiblemente del último traspaso al que se sometió la pieza en el año 2008.⁶⁵

Volviendo al inicio de la composición ideada por Antonio del Canto, se observa el nacimiento de un fino y curvado tallo, dispuesto en sentido ascendente, que se bifurcaba, primeramente, para rematarse en una gran hoja de parra, compuesta por cinco lóbulos dentados, que ocupaba la parte central del vestido. Este elemento foliáceo se conserva en la actualidad, lo que nos ha permitido documentar el uso de hilos de muestra trabajados mediante la técnica del bordado en hilos tendidos, recreando el efecto de rombo. La superficie de esta hoja presenta un juego de volúmenes que se conseguía añadiendo un material de relleno, imposible de identificar, pero que por lo observado en otras piezas de nuestros artífices podría constar, presumiblemente, de varios estratos de fieltro superpuestos (Fig. 12 y 13). Si bien es cierto que el empleo de rellenos con fieltros, cordones o estopa se ha documentado en obras de otros talleres de bordado en oro, tanto anteriores como coetáneos al de Teresa del Castillo, es a ella a quien se le deben una serie de particularidades tanto conceptuales como técnicas, al trasladar y dotar al bordado de un concepto escultórico. Esto se conseguía con la

64. PORTILLO PÉREZ, Pablo José. "El bordado de Teresa del Castillo: estudio material y técnico de sus obras" en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo... op. cit.*, p. 110.

65. Este traspaso corrió a cargo del taller de José Ramón Paleteiro, quien antes realizó una actuación similar, siendo los únicos trabajos de estas características que están bien documentados. Véase: PORTILLO PÉREZ, Pablo José. "12. Saya de la Virgen de la Esperanza Macarena" en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo... op. cit.*, pp. 164-165.



Figura 12. Similitud estilística entre dos elementos foliáceos. Saya de la Virgen de los Milagros de El Puerto de Santa María y de la Virgen de la Esperanza. CYRTA.



Figura 13. Detalle. Carácter escultórico creado mediante los volúmenes de la preparación interna de las hojas. Saya de la Virgen de los Milagros de El Puerto de Santa María y de la Virgen de la Esperanza. CYRTA.

colocación de rellenos más acentuados en zonas estratégicas, que generan en las piezas bordadas cierto modelado naturalista.⁶⁶

⁶⁶. En relación al carácter escultórico al que se está haciendo mención, es preciso apuntar que en el escapulario que bordara en 1677 Frutos García para la Virgen del Voto, de la parroquia del Salvador de Sevilla, se aprecia la cabeza de un querubín perfectamente anatomizada volumétricamente hasta el punto de parecer esculpida o modelada. Sin embargo, en el caso barroco se pretendía dotar de realismo a la figura humana, mientras que los Canto-Castillo trasladan este concepto a

Así mismo, el interior de cada uno de los lóbulos muestra un nervio realizado en canutillos que envuelven un cordón de algodón, dispuesto a modo de preparación en basto,⁶⁷ lo que le confiere un mayor volumen y, por ende, un mayor protagonismo en el conjunto.

La instantánea decimonónica que se analiza permite seguir el recorrido de la otra ramificación del tallo que continuaba ascendiendo. En este caso, a la altura de la hoja anteriormente descrita, volvía a trifurcarse para dar paso, por un lado, a un fino tallo que se orientaba hacia la derecha formando un ligero zarcillo. De este se puede identificar que florecen a ambos lados unas pequeñas hojas, cuya apariencia y resolución técnica se corresponde con las ideadas y ejecutadas por los Canto-Castillo en muchas de sus obras, por lo que entendemos que se tratan de las originales aunque actualmente aparezcan cambiadas de disposición.

Los otros dos tallos que continuaban ascendiendo se remataban por dos prominentes hojas de parra, que también han llegado hasta la actualidad, por lo que es posible confirmar que los materiales, técnicas y efectos empleados fueron los mismos que en la primera de esta morfología que hemos analizado. De estos dos últimos elementos foliáceos que ocupaban el tercio superior de la saya, el que quedaba a la derecha, se orientaba hacia la zona superior, quedando ligeramente inclinada hacia la derecha. La otra, sin embargo, que es de mayor tamaño, se orientaba hacia el lado izquierdo de la composición. El empleo de esta tipología de formas vegetales, así como la técnica con la que se resolvieron, no fue, sin duda, una rara avis en la producción del taller de Teresa del Castillo pues son numerosos los trabajos salidos del ingenio de estos artistas los que cuentan con elementos de esta tipología. Es el caso de la saya de la Virgen de la Luz y la túnica de San Juan, de la Carretería, o la ya expresada saya de la Virgen de los Milagros.

En zonas próximas a estas grandes hojas se distribuían otras, de forma ovalada y un formato mucho menor. Unas, trabajadas en muestra armada, recreando las nervaduras propias de este tipo de elementos naturales y otras, para las que se emplearon finos hilos torzales trabajados en setillo, en cuyo interior se representaba una fina nervadura mediante la técnica del bordado en picado, para la que se empleó un fino hilo de muestra. Estos elementos foliáceos quedaban perfilados por lentejuelas sobre las que se disponían unas hileras de canutillos rectos, solución que se repiten en los conjuntos del Carmen gaditano, la patrona de El Puerto o las piezas bordadas del misterio de la Carretería de Sevilla (Fig. 14).

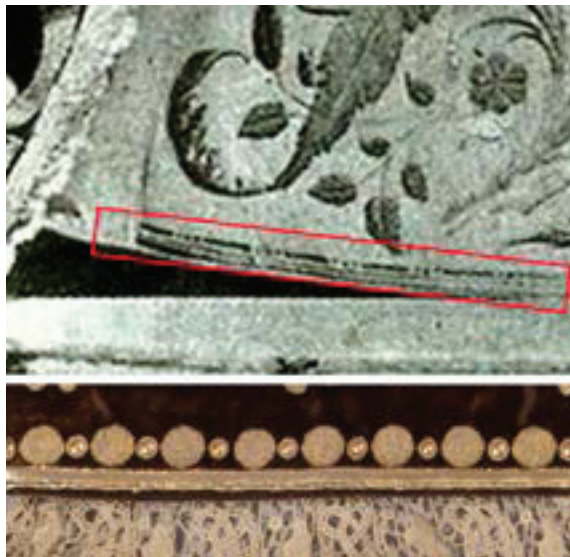
los motivos fitomorfos de sus obras, siendo en esto pioneros. Este juego de volúmenes fue seguido posteriormente por talleres como el de las hermanas Antúnez o el de Rodríguez Ojeda.

67. GONZÁLEZ MENA, M.ª Ángeles. *Catálogo de bordados*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1976, p. 53.

Figura 14. Pequeñas hojas resueltas en setillo con un nervio interno trabajado mediante la técnica del bordado en picado y otras en muestra armada. Saya de la Virgen de la Esperanza y manto de San Juan de la Carretería. CYRTA.



Figura 15. Detalle de las cenefas perlada y lisa que remataban la saya en su perímetro inferior y de las dos similares que rematan los puños del conjunto del Carmen de Cádiz. CYRTA.



Desafortunadamente, y debido a los diferentes traspasos a nuevo soporte que han sufrido los bordados, no se conservan muchos de los tallos y hojas que se ven en la fotografía que estamos analizando, por lo que se desconocen los materiales y técnicas con los que se ejecutaron.

Por último, la prenda se remataba en su perímetro inferior con dos estrechas cenefas (Fig. 15), la externa, lisa, mientras que la interior la componen los mismos motivos perlados que remataban el perímetro del manto y a los que ya se hizo alusión con anterioridad, motivos que vienen a unificar ambas piezas textiles.

ANÁLISIS DE LAS MODIFICACIONES EJECUTADAS POR RODRÍGUEZ OJEDA AL DISEÑO ORIGINAL DE LA SAYA Y EL MANTO DE TERESA DEL CASTILLO

Atendiendo a la estética que presenta esta obra actualmente se hace necesario explicar las reformas llevadas a cabo por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1881 sobre su esquema ornamental original (Fig. 1, 2 y 3).

Tras los trabajos de compostura que nos ocupan, el esquema estructural del dibujo sigue comenzando en el tercio inferior del vestido, quedando sin alterar en exceso los motivos aquí plasmados con el objetivo de poder aprovechar un mayor porcentaje del bordado. De esta forma se mantuvieron tal cual los elementos principales que ornamentan el expresado espacio, como son las grandes hojas de acanto y las de palma. No obstante, las pequeñas ramificaciones, hojas y florecillas que enriquecían originariamente la mencionada zona fueron sustituidas por un nuevo dibujo de menor complejidad, formado por unos brotes tripartitos de los que florecían sendas hojas ovaladas y de apariencia menuda, que se ubicaron tanto bajo la palma izquierda como entre la palma derecha y la hojarasca que cerraba la composición en el extremo inferior respectivamente.

El trabajo de recomposición prosiguió sobre el ascendente tallo que ocupa los dos tercios superiores de la prenda, lugar donde el porcentaje de la modificación fue mayor. La ubicación y orientación de este elemento vertebral fue respetada por Ojeda, aunque, en su diseño redistribuyó las tres grandes hojas de parra que copaban el grueso del espacio. De esta manera el tallo, una vez superados los grandes acantos de los que arranca el dibujo, se bifurca para dar paso en su lado izquierdo a la misma hoja de parra que Del Canto proyectara en 1865 hacia el centro de la saya, dispuesta de similar forma. Sin embargo, las pequeñas ramificaciones que, en origen, se podían apreciar a ambos lados de esta fueron suprimidas y es que, del tallo derecho, que será el encargado de continuar ascendiendo y vertebrando la composición, brotaba, a la altura de la primera gran hoja, una fina ramificación en sentido diestro. Es aquí donde Ojeda incluye el pequeño elemento foliáceo cuya morfología no se distingue en la imagen de la saya en su estado original; de ahí que se pueda pensar que nos encontremos ante el primero de los nuevos bordados añadidos para enriquecer el conjunto.

Al analizar esta bordadura es evidente la enorme similitud estilística, material y técnica que guarda con las que podemos considerar originales de Teresa del Castillo. Estas semejanzas permiten plantear dos hipótesis: la primera, que Elisa Rivera las realizara empleando el mismo tipo de hilo y siguiendo el mismo efecto de rombo y nervaduras de canutillos, con el fin de que quedase perfectamente integrada en el conjunto;⁶⁸ la segunda, y quizás la más probable, es que procediera del manto verde

⁶⁸. Es preciso mencionar que, pese a que se conocen trabajos de la propia Elisa Rivera y de otros talleres coetáneos que intentan reproducir la técnica de los Canto-Castillo, las diferencias que se observan

que concibió el matrimonio Canto-Castillo y que Ojeda también desmontó, como ya hemos visto, para componer varias piezas. Por tanto, al tener constancia de este tipo de actuación, es lógico pensar que algunos de los elementos bordados en el manto se emplearan para enriquecer la saya.

Si volvemos de nuevo al tallo vertebral, se observa que en la zona central de la saya se bifurca una vez más, para dar paso a una fina rama curvada y orientada hacia la derecha y de la que nace otra de las grandes hojas bordadas por Teresa del Castillo. La principal diferencia con respecto al caso que analizábamos en el párrafo anterior reside en que este elemento sufre una variación en su posición, pasando de estar orientado hacia el extremo superior derecho de la saya a hacerlo hasta el extremo inferior del mismo lado. Un caso similar ocurre con la tercera y última hoja original. Esta, que surge de un pequeño apéndice del tallo central, se ubica a la misma altura que la anterior, pero se orienta hacia el lado opuesto, buscando crear cierta simetría con ella.

El mencionado elemento estructural continúa ascendiendo y ahora se abre hacia el lado izquierdo para crear un acentuado roleo que sirve para enmarcar la última de las hojas de parra que remata la ramificación. En ella se aprecian idénticas características en morfología, materialidad y técnica a la que anteriormente describíamos y relacionábamos o bien con una pieza de Elisa Rivera o bien con una procedente del antiguo manto, con la única diferencia de que esta se orienta en el sentido opuesto.

Por su parte, del voluminoso tallo que cierra la composición en la zona superior, surgen una suerte de pequeñas hojas ovaladas y pequeñas flores, en sentido ascendente, que son las encargadas de completar el dibujo en las zonas próximas a la cintura.

En cuanto a las mangas, dado que las fotografías no permiten observarlas de forma clara, es imposible conocer si la disposición original de la ornamentación se alteró o se respetó. Lo que si delatan los documentos gráficos conservados es la supresión, por parte de Elisa Rivera y Rodríguez Ojeda, de la estrecha cenefa perlada que remataba tanto las bocamangas como la parte inferior de la saya.

Sobre el destino de los bordados del manto hemos confirmado que acabaron empleándose para bordar unos faldones. Estos serían los que se usaron desde el momento de la reforma, acaecida en 1881, hasta el estreno de los proyectados entre 1906 y 1907, precediendo al del famoso “palio rojo”.⁶⁹

Desafortunadamente poco se puede comentar de estas piezas, pues nada se sabe de su paradero. Una vez dejaron de cumplir su funcionalidad a principios del siglo XX, son pocas las ocasiones en las que volvieron a usarse, o al menos así lo reflejan los

entre ellos son evidentes, lo que hace que debamos tomar con cautela esta hipótesis por la similitud que esta hoja presenta con las documentadas de Teresa del Castillo. PÉREZ DÍAZ, Pablo. “Bajo la estela de Antonio del Canto y... *op. cit.*, pp. 123-138; PÉREZ DÍAZ, Pablo. “28. Manto de San Juan Evangelista” en *Ibidem*, pp. 196-197; GARCÍA RODRÍGUEZ, Jose Manuel. “30. Saya de la Virgen de la Esperanza” en *Ibid.*, pp. 200-201.

69. LUQUE TERUEL, Andrés. *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño...*, *op. cit.*, pp. 229-237.

documentos gráficos conservados. La primera de las fotografías en las que se vuelven a apreciar se corresponde con el túmulo funerario que Rodríguez Ojeda levantó en la iglesia de San Gil, con motivo de la muerte del torero Joselito El Gallo, en 1920. Así mismo, diez años más tarde, en 1930, volvieron a ser fotografiados, esta vez en el túmulo que se erigió en la iglesia de San Julián, con motivo de la muerte del expresado Juan Manuel.

En ambos casos se puede distinguir el faldón delantero, gracias al gran escudo que ornamentaba la zona central. Igualmente, en el caso del túmulo de Joselito, se puede distinguir también uno de los faldones laterales, motivo que nos lleva a pensar que, al menos en esta ocasión, se usaran todas las piezas.

Tras el fallecimiento de Ojeda, y ya en los años de la posguerra, dejan de visualizarse las referidas obras, al menos como faldones, y es que, curiosamente, la Virgen de la Esperanza comenzó a vestir por esa época un manto de camarín con unos bordados que bien podrían corresponderse con los referidos, o lo que es lo mismo, con los del primitivo manto realizado por Teresa del Castillo. No obstante, y como ya se ha explicado, en la actualidad se desconoce el paradero que tuvieron dichos bordados, bien conformando los faldones o bien conformando un manto, siendo este un tema que trataremos como se merece en futuras publicaciones.

Como se ha podido comprobar, los cambios realizados entre Ojeda y Rivera fueron considerables hasta el punto de hacer pensar, como se ha apuntado anteriormente, que se trataban de piezas de nueva factura. Esto, sin duda, pone de manifiesto tanto la fragilidad que tienen los tejidos con este marcado carácter funcional como lo susceptibles que son a sufrir modificaciones en su apariencia, algo que, desgraciadamente, sigue ocurriendo a día de hoy, aunque afortunadamente en menor medida.

El hecho de lamentar este tipo de intervenciones —los traspasos de bordados— no es por otro motivo que por lo invasivas de las mismas pues, además de suponer la pérdida de valores intrínsecos a la obra de arte, alteran su apariencia primigenia, dificultando al espectador la comprensión de cómo era esta en su origen.

Además, hay que tener muy en cuenta que, pese a que las técnicas de ejecución son las mismas, cada maestro o maestra bordadora imprime ciertas particularidades, muchas de ellas en pequeños detalles, que permiten distinguir sus obras de las del resto de talleres. Estos podían ir desde la combinación de técnicas de bordado hasta el perfilado de los motivos con un tipo de forma concreta o empleando colores con los que crear efectos visuales de gran riqueza. Sin embargo, estos pequeños detalles suelen ser muy proclives a desaparecer en el momento en que las piezas se traspasan a un nuevo soporte, de ahí que conforme se van sucediendo en el tiempo estas acciones, se va dificultando, en mayor medida, el reconocimiento de la obra primigenia.

A esto hay que añadir que todas las piezas trabajadas con la técnica del bordado en picado, en origen muy planas y carentes de cualquier elemento de perfilado, en el momento de ser traspasadas adquirieron un mayor volumen, además de precisar un

cordoncillo con el que perfilar sus contornos, restándole toda la delicadeza que mostraron en principio. Si a esto añadimos que, por los documentos gráficos conservados, se han podido documentar al menos cinco traspasos de los bordados que conforman esta saya, es comprensible que su apariencia diste, en gran medida, de la que mostró en 1865.

La ornamentación de esta saya no es la primera que se ha sometido a traspasos, pues es preciso aclarar que este tipo de intervenciones ya aparecen documentadas desde el siglo XVI,⁷⁰ no en vano, gracias a estas acciones, muchos bordados históricos han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, no cabe duda de que, en la actualidad, el concepto de Patrimonio y la conciencia sobre su conservación está adquiriendo otro cariz, siendo mucho más consciente del valor de la obra de arte como conjunto, englobando soporte textil, bordados y elementos decorativos, por entenderse todos como parte fundamental de la obra de arte concebida por sus creadores.

CONCLUSIONES

En el presente estudio se han expuesto los aspectos más reseñables de la vida de los artistas creadores de este conjunto, recalcando la importancia que tuvieron en el panorama artístico de la Sevilla del momento. El artículo también ha permitido dar a conocer, con una base científica, un interesante conjunto textil que hasta la fecha se creía desaparecido. Con ello se ha podido profundizar en el contexto histórico del encargo y su elaboración, a la vez que ha permitido identificar la profunda transformación de la que fueron objetos ambas piezas y que las ha mantenido ocultas hasta la fecha. Todo ello mediante el análisis de las fuentes documentales existentes, tanto escritas como gráficas, acompañándose de medios científicos actualizados que han ayudado a clarificar algunas hipótesis.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR CRIADO, Encarnación. *Las bordadoras de mantones de manila en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- ALONSO MEGÍAS, Ana. “El mundo ¿femenino? de ‘las labores de aguja’ y la pintura. La mujer trabajadora en el siglo XIX: de la ‘hybris’ y la invisibilidad” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo: el bordado elevado a arte*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2024, pp. 8-23.
- CABALGA SALGUEIRO, Diego. “Un acercamiento a la vida y obra del diseñador Antonio del Canto Torralbo. El diseño romántico en las cofradías de Sevilla del siglo XIX, los principios historicistas”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, septiembre de 2018, n.º 715, pp. 533-538.

⁷⁰. El bordador Mateo de León se comprometió en 1566 a hacer una reparación en un velo de cruz perteneciente a la iglesia de San Salvador de Carmona que consistió en pasar el bordado viejo a un terciopelo nuevo. Véase: TURMO, Isabel. *Bordados y bordadores sevillanos*, op. cit., p. 34.

- “Emigdio Serrano Dávila. El romántico y la aplicación del realce para la decoración de elementos en las cofradías de Sevilla”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, febrero de 2022, n.º 757, pp. 90-94.
- CABALLERO PÁEZ, Moisés y SANCHIZ ÁLVAREZ DE TOLEDO, Hipólito. “El mecenazgo de los Marqueses de Cerverales en las Cofradías de Estepa. El manto de Ntra. Sra. de la Asunción”. *Assumpta Regina in Cielum*, n.º 1, febrero 2014.
- CARRERO RODRÍGUEZ, Juan. *Los Tesoros*. Sevilla: Caja San Fernando, 1992.
- DIÁNEZ ASUERO, Francisco J. y PÉREZ DÍAZ, Juan I. *Nuestra Señora de las Mercedes. Historia de su Hermandad*. Huelva: Diputación de Huelva, 2000.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco. “Nuevas aportaciones a la vida y obra de la bordadora Teresa del Castillo. Datos biográficos y artísticos”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, septiembre de 2019, n.º 728, pp. 684-686.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther. *Los talleres de bordado de las cofradías*. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- FERRERAS ROMERO, Gabriel y MONTERO MORENO, Araceli. “Estudio morfológico y descriptivo de los bordados de la Hermandad de la Esperanza Macarena” en *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad*, Vol. 2. Sevilla: Hermandad de la Macarena, 2013, pp. 406-443.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, José Manuel. “Teresa del Castillo y Antonio del Canto y sus trabajos para las imágenes de San Juan Evangelista en la Semana Santa de Sevilla” en *Congreso sobre San Juan Evangelista*, 2023 [sin publicar].
- “Antonio del Canto y Teresa del castillo: el bordado elevado a arte” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo: el bordado elevado a arte*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2024, pp. 45-73.
- “30. Saya de la Virgen de la Esperanza” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo: el bordado elevado a arte*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2024, pp. 200-201.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, José M., PÉREZ DÍAZ, Pablo, PORTILLO PÉREZ, Pablo J. “El terno del Carmen de Cádiz, una obra excepcional de Teresa del Castillo y Antonio del Canto”. *Getsemaní-Glorias 2021*, 2021, n.º 8, pp. 52-56.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Noticia Histórico-descriptiva de la Bandera de la Hermandad de Nuestra Señora de los Reyes y San Mateo (Vulgo de los Sastres)*. Sevilla: Gironés y Orduña, 1891.
- *Ensayo de Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el Siglo XIII hasta el XVIII*, T. I. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899.
- *Ensayo de Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el Siglo XIII hasta el XVIII*, T. III. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1909.
- GÓMEZ VILLA, José Luis. “Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso y San Juan Evangelista (1860-1900)” en *Gran Poder, Mesa te esculpió, Sevilla te hizo. 400 años de devoción*. Sevilla: Hermandad del Gran Poder, 2020, pp. 176-177.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Antonio. “Un noble oficio de gran raigambre artística: historia y evolución profesional de los bordadores sevillanos (siglos XIII-XX)” en *Sevilla aguja y oro. Arte*

- y esplendor del bordado. Roma: Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 2006, pp. 33-55.
- GONZÁLEZ MENA, M.^a Ángeles. *Catálogo de bordados*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1976.
- “Ornamentos Sagrados” en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984, pp. 647-697.
- “Bordados, Pasamanerías y Encajes” en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1987 (2.^a Ed.), pp. 417-418.
- JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. “El ajuar procesional de la Virgen del Rosario de San Vicente”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, septiembre 1997, n.º 46, pp. 52-59.
- “El primer manto verde de la Esperanza”. *Esperanza Nuestra*, febrero 2003, n.º 111, 2.^a Época, p. 42-43.
- *La Semana Santa de Sevilla en el Siglo XIX*. Sevilla: Abec Editores, 2013.
- “El primer manto verde de la Virgen de la Esperanza”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, diciembre 2014, n.º 670, pp. 843-844.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier. Segunda Corte de España*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1997, pp. 158-197.
- “Las fiestas de Sevilla desde 1850” en *El Monte y Sevilla. 150 años, 1842-1992*. Sevilla: Fundación El Monte, 1992, s.p.
- LÓPEZ ORTEGA, Aurora J. “5. Acta matrimonial” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo: el bordado elevado a arte*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2024, pp. 150-151.
- LUQUE TERUEL, Andrés. *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900*. Sevilla: Jirones de Azul, 2009.
- *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como fundamento artístico*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019.
- MAÑES MANAUTE, Antonio. “Esplendor y simbolismo en los bordados” en *Sevilla Penitente*, T. III. Sevilla: Gever, 1995, pp. 243-337.
- “Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda” en *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*. Sevilla: Diario de Sevilla, 2000, pp. 51-87.
- “La transformación estética en los tejidos bordados: Gremios, talleres y diseñadores” en *Sevilla aguja y oro. Arte y esplendor del bordado*. Roma: Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 2006, pp. 71-142.
- “La indumentaria procesional de la Virgen de Regla de Sevilla. Un compromiso entre la estética decimonónica y el Regionalismo” en *Estudios de Historia del Arte*, T. II. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009, pp. 413-426.
- “Los tejidos bordados. Alegorías y evolución estética” en *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad*, Vol. 2. Sevilla: Hermandad de la Macarena, 2013, pp. 344-403.
- MESTRE NAVAS, Pablo A. *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla: Del Colegio de San Laureano al de San Gregorio de los Ingleses*. Sevilla: Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, 2010.

- MURAT, Javier. “Las hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de su majestad”. *Arte y Patrimonio*, 2017, n.º 2, pp. 9-23.
- NIETO GALÁN, A. “Industria textil e historia de la tecnología: Las indianas europeas de la primera mitad del s. XIX”. *Revista de historia Industrial*, 1996, n.º 9, pp. 11-38.
- PALENQUE, Marta y ROMÁN, Isabel. *El silencio será nuestra poesía: Antonia Díaz de Lamarque, una escritora sevillana del ochocientos*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2007.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. “Las Artes Suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica” en *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Sevilla: Guadalquivir, 1989, pp. 287-315.
- PÉREZ DÍAZ, Pablo. “El estilo de Antonio del Canto: influencias y desarrollo personal” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo: el bordado elevado a arte*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2024, pp. 75-85.
- “Bajo la estela de Antonio del Canto y Teresa del Castillo” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo: el bordado elevado a arte*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2024, pp. 123-138.
- “28. Manto de San Juan Evangelista” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo: el bordado elevado a arte*. Sevilla: Fundación Cajasol 2024, pp. 196-197.
- PÉREZ MORERA, Jesús. “Las manufacturas sederas sevillanas: una aproximación a las telas brocadas de los siglos XVII y XVIII”. *Laboratorio de Arte*, 2022, n.º 34, pp. 37-66.
- PORTILLO PÉREZ, Pablo José. “El bordado de Teresa del Castillo: estudio material y técnico de sus obras” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo: el bordado elevado a arte*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2024, pp. 98-111.
- “12. Saya de la Virgen de la Esperanza Macarena” en *Antonio del Canto y Teresa del Castillo: el bordado elevado a arte*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2024, pp. 164-165.
- SALADRIGAS CHANG, Silvia. “Diseños en el tiempo: Florales (II)”. *Datatèxtil*, 2001, n.º 6, p. 47.
- SÁNCHEZ HERRERO, José. “Crisis y permanencia. Religiosidad de las cofradías de Semana Santa de Sevilla, 1750-1874” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*. Sevilla, 1999 (2.ª Ed.), pp. 35-84.
- SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J. “Las maestras bordadoras al servicio de la Catedral de Sevilla a principios del siglo XIX” en “*Poderosísimas Armas*”. *Mujeres artistas, escritoras, promotoras y protagonistas de la escena cultural andaluza*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2024 [en imprenta].
- THORTON, Peter. *Baroque and Rococo silks*. Londres: Faber and Faber, 1965.
- TURMO, Isabel. *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*. Sevilla: Universidad, 1955.