

## INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL ARTE DEL BORDADO EN JAÉN: SUS MANIFESTACIONES EN LA CATEDRAL

*Por Carmen Eisman Lasaga*

**O**BVIO es decir que son múltiples y diversas las dificultades que plantea el tema que aquí abordamos, unas de carácter técnico y otras bien distintas. El arte del bordado en Jaén carece, hasta el presente, de un estudio sistemático, orientado a dar a conocer el nivel que alcanzó en otros tiempos. Son mínimas, por no decir inexistentes, las noticias que los historiadores de nuestro arte dedican a esta noble manifestación, que en los más de los casos se interrelaciona intensamente con la pintura, así como con el resto de las expresiones artísticas.

Pero esto es algo que, aun siendo motivo de preocupación, hemos de encajar dentro de ese contexto general que supone el abandono en que se encuentran los estudios sobre las mal llamadas «artes menores», denominación que, aunque no es el momento de dedicarnos a inventar nuevos nombres, empleamos, advertidos de ser tan arbitraria como las «decorativas», «industriales», etc.

Como tuve ocasión de exponer en la introducción de mi tesis doctoral, el arte del bordado, tradicionalmente investido de un rango menor o secundario en el contexto general de las Bellas Artes, debe cobrar relieve en virtud de las actuales tendencias y de los nuevos criterios estéticos, y por cuanto en el momento actual, el conocimiento de esta parcela artística, despier-ta en nuestro país y concretamente en Andalucía, especial importancia y significación.

Es mi propósito que este sea el primero de una serie de artículos, en los que iré tratando de hacer llegar y con profundidad, las manifestaciones

de este arte no sólo en la capital, sino también en los diversos pueblos que configuran la geografía provincial. Así como su plasmación en la pintura y escultura de nuestros maestros, en la Semana Santa, etc.

Uno de mis objetivos, al planificar esta difícil pero a la vez atractiva tarea, como diría Eloy García de Quevedo en su artículo sobre la exposición de arte retrospectivo de Burgos, es dar a conocer, por su importancia, la inmensidad de lo que queda olvidado en iglesias y conventos, en casas y en archivos de esta provincia que respiró por todas partes un ambiente artístico (1).

Es el bordado una de las artes suntuarias más antiguas. Para M.<sup>a</sup> Ángeles González Mena, «esencialmente consiste en ornamentar una superficie flexible con hebras textiles o pequeños elementos manipulados pertenecientes al mundo mineral» (2). Villanueva lo define «como el arte de añadir a la superficie de un fondo preexistente una decoración cualquiera, lisa o en realce»; según este autor «el fondo admite variaciones al infinito y hay bordado desde el momento que el oro, la plata, la seda, el hilo y otros materiales se fijan sobre un fondo terminado de antemano» (3).

El bordado, para Floriano Cumbreño, «es toda labor de aguja en la cual, sobre un tejido o materia de fondo penetrable, se aplica una decoración». Claramente dice, «es la introducción de un color en una superficie por medio de la aguja, lo que la hermana en cierto modo con la pintura y justifica el nombre de acupictus que le dieron los romanos» (4).

Entre las manifestaciones artísticas de tipo suntuario, es ésta una de las que han alcanzado mayor florecimiento en nuestra Patria. Dónde, cuándo y cómo se origina el bordado erudito, es cosa que no se puede precisar, ni aun siquiera delimitar aproximadamente, pero es posible que se conociera desde los tiempos más antiguos. El bordado, como arte doméstico, sin embargo, parece haber existido desde las más remotas edades.

Del siglo X datan los más antiguos ejemplares de bordados españoles. Modalidad interesante del siglo XII es el bordado de banderas, guiones y estandartes. Pero hasta el siglo XIII el arte del bordado en España no ofre-

(1) GARCÍA DE QUEVEDO, E.: *Exposición de Arte retrospectivo de Burgos*, (julio y agosto de 1912), pág. 348; *Museum*, Barcelona, t. III, págs. 307-348, 1913.

(2) GONZÁLEZ MENA, M.<sup>a</sup> A.: *Catálogo de bordados*. Instituto Valencia de Don Juan. Madrid, 1974, pág. 13.

(3) VILLANUEVA, A. P.: *Los ornamentos sagrados en España*. Edit. Labor. Barcelona, 1935, pág. 45.

(4) FLORIANO CUMBREÑO, A. C.: *El bordado español*. Publicación de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Madrid, 1941, pág. 7.

ce el menor elemento para su estudio, hallándolo entonces ya siguiendo el proceso de incorporación a todo el movimiento artístico europeo. Es en el siglo XIV cuando el bordado al parecer se profesionalizó, siendo a final de dicho siglo cuando los nombres de bordadores comienzan a mostrárenos con una relativa frecuencia, pero sin que ellos puedan ser unidos a obra alguna determinada. El tránsito al siglo XVI se hace notar en ésta, como en todas las demás artes, por la intensificación determinante de los influjos italianos.

El arte del bordado español, durante el siglo XVI, alcanza el momento culminante de su desarrollo. Ello tuvo por causas principales y destacadas el perfeccionamiento de sus medios técnicos y los nuevos conceptos artísticos; el italianismo trajo la naturalidad a las composiciones, siendo intenso y unánime el gusto que por ello se despierta.

Durante los siglos del Barroco el gusto por lo decorativo y suntuoso se sobrepone a cualquier otro ideal. El barroco se refleja en el bordado con mayor intensidad que en ningún otro arte, porque el bordado, según Floriano Cumbreño, «parece haber nacido precisamente para el barroquismo» (5). La brillantez, el rico colorido, los grandes ramajes y las opulentas cartelas, típicos de este estilo, encuentran en la aguja un perfecto intérprete.

A principios del siglo XIX los temas de la decoración neoclásica se mezclaron con los propios del final de Barroco, y tuvieron entonces gran aceptación las canastillas, las flores en ramos o en guirnaldas, y toda clase de temas alegóricos. En la actualidad, la Semana Santa española, con sus «pasos» ricamente engalanados y la competencia de las distintas cofradías, mantiene vivo el bordado de ricos metales, generalmente sobre tejidos de terciopelo.

Una gran mayoría del arte, y concretamente del arte que ahora nos ocupa, no sólo de Jaén, sino de España en general, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, es de carácter religioso; así queda evidenciado en las diferentes manifestaciones. Podemos aludir para ello al gran poder económico de la Iglesia en esos momentos; la Iglesia, en función de dicho poder, fue junto con la nobleza y el Estado, uno de los grandes promotores de obras de arte y también mecenas de muchos artistas. El pueblo, por su parte, con sus profundas creencias, contribuyó al esplendor de nuestros templos en sus más variadas expresiones artísticas; pero esta disposición no es algo exclu-

---

(5) FLORIANO CUMBREÑO, A. C.: *El bordado*. Edit. Alberto Martín. Barcelona, 1942, pág. 149.

sivo de los siglos a los que hacemos referencia, sino que en la actualidad sigue plasmándose a través del mundo complejo y cada día más destacado de las procesiones de Semana Santa.

Como dije al referirme a Granada en mi tesis doctoral, es evidente que muchas manifestaciones de este arte, también aquí se han perdido o permanecen plenamente ignoradas. Las causas de ello son diversas. Tal vez la más importante sea la fragilidad del propio material sobre el que estaban realizadas, pero con ello colaborarían los diversos avatares de la historia local, así como las ventas realizadas, el abandono y el olvido, en definitiva, la incultura.

Otras causas, ajenas a las apuntadas, quedan de manifiesto al examinar los libros de Actas Capitulares y de Cuentas de Fábrica.

Gestoso, en su obra «Sevilla monumental y artística», ha explicado la desaparición de los ornamentos más antiguos de la catedral sevillana, «basándose en la costumbre que tenía el Cabildo de quemar los viejos, con el fin de aprovechar el oro fundido» (6). Villanueva también afirma «que la causa de tanta pobreza son las disposiciones capitulares, ordenando que se quemaran unos por viejos y otros por calificarlos de inservibles» (7).

Por lo que respecta a Jaén podemos señalar la costumbre apuntada, como asimismo la de utilizar las partes buenas de una prenda inservible para hacer otras nuevas; así queda de relieve en la documentación de todos los tiempos, especialmente de los siglos XVII y XVIII, en que no son raras las referencias de ornamentos quemados y refundidos.

La pérdida de piezas bordadas es una realidad de ámbito nacional e incluso general a otros países. Antonio López Ferreiro manifiesta, en su artículo sobre el bordado en Galicia, «que hasta no hace mucho tiempo, gran número de iglesias, aun rurales, podían ostentar ricas vestiduras, ricas, no precisamente por el valor material, sino por el valor artístico y arqueológico; pero desde entonces acá, la mayor parte de ellas, en alas de la codicia, explotadora de la indigencia o tal vez de la ignorancia, emigraron a no muy lejanas tierras» (8).

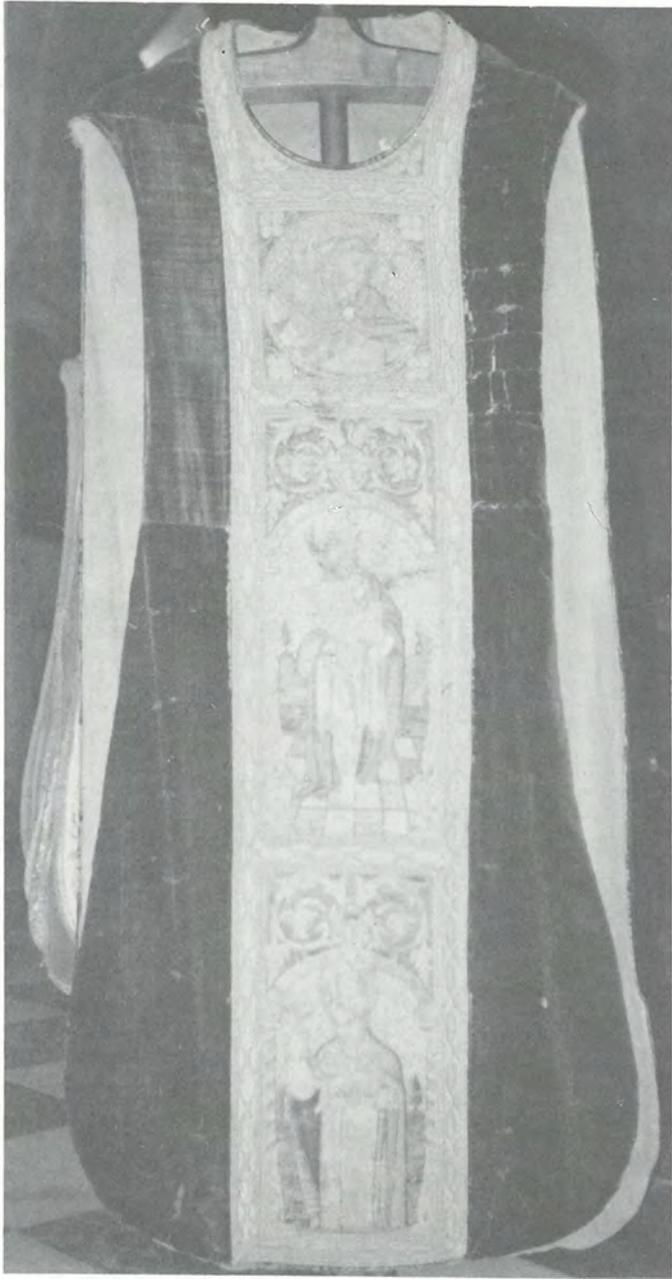
Respecto de Francia, Mr. de Farcy se lamenta «de lo poco que allí que-

---

(6) GESTOSO PÉREZ, J.: «Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables». *Hispal*, 3 vols. Sevilla, 1889, vol. II, pág. 408.

(7) VILLANUEVA, A. P.: *op. cit.*, pág. 178.

(8) LÓPEZ FERREIRO, A.: *Bordados y bordadores de Santiago*, págs. 251-252; *Galicia Histórica*, Santiago, t. I, núm. 4, págs. 251-264. 1902.



LAMINA I.—Casulla roja. Museo de la Catedral de Jaén.



LAMINA II.—Casulla rosa. Museo de la Catedral de Jaén.

da de los productos de esta arte suntuaria, con que antes se engalaban no sólo iglesias y palacios, sino las más modestas viviendas de personas particulares» (9).

Resulta casi imposible, dentro de esta parcela de la Historia del Arte, la correlación entre los datos documentales y las obras existentes o ya desaparecidas. Las atribuciones presentan, por tanto, gran dificultad. Ello encaja plenamente dentro de lo que constituye el anonimato de las mal llamadas «artes menores», a pesar de ser piezas que con orgullo deberían ostentar la firma de sus creadores.

Por ello, el recurso estilístico ofrece una gran importancia, pues dicha fuente de conocimiento no es menos auténtica y legítima que la documental, aunque sea menos explícita. Pierre Francastel, a este respecto, afirma: «es pueril pensar que los únicos valores creados por la historia son aquellos consignados por la escritura» (10). La obra de arte en sí misma, equivale y, aun en muchos casos, supera el valor documental del testimonio escrito.

El estudio de los bordadores es fundamental por varias razones, entre ellas por lo que tiene de auténtica aportación al estudio del arte en general y de la sociedad del momento en particular. Asomarse a la historia del arte de un pueblo sólo a través de los genios, sería actitud, como dice el profesor Lafuente Ferrari, que «falsearía la justa visión del pasado» (11).

Son esplendorosas y múltiples las referencias al bordado del siglo XVI. Durante el siglo XVII este arte decae; podría afirmarse, sin lugar a dudas, que a lo largo de esta centuria se vive de lo mucho que se ha producido en el siglo anterior. En el XVIII el arte del bordado se diluye aún más en esta ciudad. A partir del siglo XIX, esta manifestación artística se limita, casi de un modo general, a la imitación de los temas decorativos y de los procedimientos técnicos de épocas pasadas, y la producción decrece notablemente por causas complejas, entre las que podemos señalar la dura competencia que sufrieron por parte de los tejedores, que desde el siglo XVIII venían labrando telas muy ricas y vistosas; así como por la exclaustación, que disminuyó notablemente el mercado habitual de los bordadores, pasando los ornamentos de muchos conventos clausurados a enriquecer otros templos y colecciones particulares.

Los tejidos más empleados como base, para fijar los bordados, son muy

---

(9) FARCY, Mr. de: *La broderie du XI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Angers, 1890, pág. 3.

(10) FRANCASTEL, P.: *La realidad figurativa*. Edit. Emecé, Buenos Aires, 1970, pág. 13.

(11) LAFUENTE FERRARI, E.: *Historia de la Pintura Española*. Edit. Tecnos, IV edic., Madrid, 1953, pág. 20.

diversos, aunque serán siempre el terciopelo, brocado, damasco, raso, tisú, etc., los que ocupan un lugar destacado. Naturalmente las preferencias por unos u otros varían a lo largo de los siglos. Conviene señalar que los tejidos que hoy se encuentran en las diferentes piezas bordadas, pertenecientes a los siglos XVI al XVIII, no son en su inmensa mayoría, por no decir en su totalidad, los originales. Las diferentes restauraciones llevadas a cabo en cada uno de ellos, hace que sus telas bases sean posteriores a la fecha de su bordado.

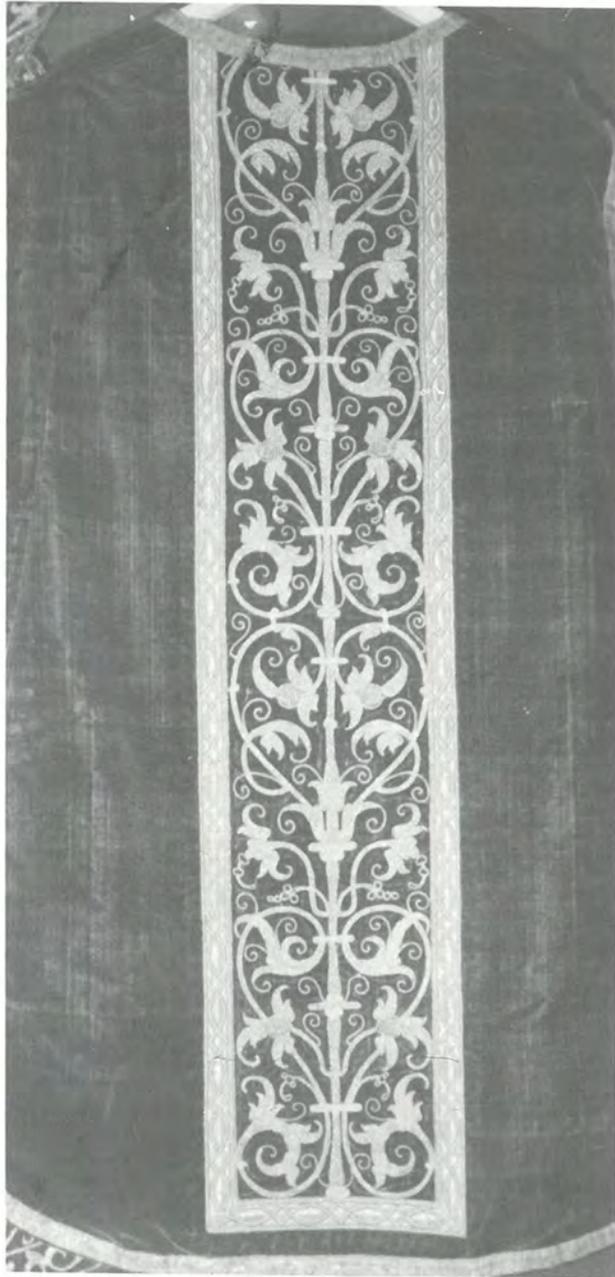
Los motivos decorativos constituyen uno de los aspectos más atractivos del estudio del arte del bordado. En algunos de los momentos de este arte, encontramos que lo puramente decorativo aparece como elemento fundamental por excelencia, para intentar la necesaria agrupación de las obras. No hay en ello nada paradójico, dice Isabel Turmo, «porque en la misma naturaleza de este arte se halla la razón de la primacía de lo ornamental» (12).

Durante el siglo XVI predomina el bordado de imaginería, que triunfa en las cenefas de las casullas y de las capas, en los capillos de las mismas, así como en los centros de las cartelas de faldones y bocamangas de las dalmáticas. Las imágenes se insertan en capilletas u hornacinas, formadas por un arco o doselete sobre dos soportes. Al fondo sobre el que la imagen se proyectaba se le llamaba campo, y al espacio situado entre el arco y la hornacina superior se denominaba encasamento.

Los bordados al «romano» entran en competencia a fines del siglo XVI con los de imaginería, limitándolos frecuentemente a espacios reducidos a medallones o cartelas de escasas dimensiones. Se calificaba «bordado al romano» a toda clase de labores que representaban grutescos y demás motivos renacentistas: tallos, jarrones, fruteros, animales fantásticos, etc. En las casullas con cenefas enteramente bordadas al «romano», sin rastro de imaginería, queda, no obstante, cierto recuerdo de la cenefa dividida en «capilletas» al repetir a lo largo de ella dos o tres veces un mismo motivo decorativo.

Durante el Barroco, las imágenes, van quedando relegadas ante la invasión de la fronda barroca, de flores y de frutos, rocallas y chinescos. Las diferentes piezas gustan de bordarse plenamente y en ellas llega a desaparecer por completo el fondo. Ello es plenamente explicable por cuanto el Barroco es esencialmente un triunfo de lo decorativo. Sus obras se caracterizan por la brillantez; no en vano, como dice José Antonio Maravall, «el

(12) TURMO, Isabel: *Algunos bordados del Museo Lázaro Galdiano*, pág. 147; *Goya*. Madrid, núm. 33, págs. 147-154, 1949.



LAMINA III.—Casulla del terno de terciopelo rojo. Museo de la Catedral de Jaén.



Barroco es también la época de la fiesta y del brillo» (13). La ornamentación barroca está inspirada primordialmente en el mundo vegetal, como sucede también en otras manifestaciones artísticas, tales como la orfebrería.

El conocimiento de las técnicas de bordado es de gran interés por diversas razones. En primer lugar, por cuanto compartimos con el profesor Sánchez Mesa que «la obra artística no es un artefacto de nacimiento mágico y misterioso, sino un producto técnico e intelectual del hombre y, por tanto, perfectamente cognoscible y estudiable en su más primaria naturaleza de intención y de técnica» (14). En segundo lugar para comprender y valorar en su justa medida todas y cada una de las obras.

Existe un predominio del bordado sobrepuesto, que consiste en aplicar al fondo piezas bordadas aparte y recortadas, contorneándolas de diversas maneras al hacer la aplicación. En los bordados artísticos, sólo excepcionalmente y en pequeños trozos, se trabaja directamente sobre un tejido rico; lo normal es dibujar sobre un lienzo que se coloca en el bastidor, bordar en él todos los motivos que adornarán la prenda, recortarlos luego y aplicarlos al terciopelo, raso, etc. Es fácil de comprobar este hecho en la gran mayoría de las obras, por los deterioros que presentan, pero también hay constancia de ello en la documentación.

Los puntos empleados son diversos y entre ellos cabe señalar «el punto de matiz», que consiste en cubrir una superficie con pequeñísimas puntadas de seda, de diferentes tonos de color, en delicada graduación. Las sedas van marcando las escalas cromáticas, las luces y las sombras. Se emplea fundamentalmente para bordar los rostros, las manos y los pies, de los diferentes personajes, recibiendo en este caso la denominación específica de punto de «encarnación» o «carnación». Si este punto se aplica al cabello de las figuras, entonces se llama «peleteado».

Como labor complementaria del «punto de matiz» hay que destacar el «pespunte». Se le llama también punto atrás y es de sencilla ejecución. Suele ser de tonos generalmente oscuros y se emplea con frecuencia para marcar los pliegues más profundos de las vestiduras de las imágenes. Igualmente, se utiliza formando parte de la labor denominada «abrir los rostros»

---

(13) MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*. Edit. Ariel, Madrid, 1975 y 1980, pág. 322.

(14) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: «Técnica de la escultura policromada granadina». *Colectión Monográfica de la Universidad*. Granada, 1971, págs. 1-7.

(dibujar ojos, narices, bocas, etc.), así como marcar los contornos de uñas y dedos, y «peinar el pelo».

El «oro llano», cuya técnica consiste en cubrir la superficie a bordar, de una serie paralela de hilos de oro, sujetos de trecho en trecho al lienzo, con unas puntaditas de seda anaranjada, que sobre el metal resultan casi imperceptibles. Recibe gran variedad de nombres, siendo los más frecuentes los de «oro llano», «oro tendido» y «oro atravesado». Su empleo fue primordialmente para tapizar los fondos de las capiletas, para bordar tondos y medallones, etc. Adaptándose a los temas vegetales en boga, se emplea asimismo en el barroco.

«El oro matizado» es un punto de oro y sedas. En esencia, la técnica es la misma del «oro llano», pues en definitiva de lo que se trata es de sujetar unos hilos de oro mediante puntaditas de seda. La diferencia radica en que mientras en el «oro llano» el hilo de seda es de color anaranjado, aquí las sedas utilizadas son de colores diferentes, azul, verde, etc., y se colocan más tupidamente que en aquél, de forma que puede decirse que el metal se emplea en este bordado con el único fin de lograr un efecto de transparencia. En principio, se utiliza para bordar paños y vestiduras ricas, dentro estrictamente del bordado de imaginería; después ampliará su radio de acción, se extiende por los fondos, alcanza la totalidad de la composición, invade el paisaje y se continúa incluso por los encuadramientos.

Como plasmación de todo lo hasta aquí expuesto, nuestra Catedral conserva varias piezas, pocas ciertamente, pero no por ello menos representativas de su momento.

Nos han llegado dos casullas, una realizada en terciopelo de color rojo (lám. 1) y otra sobre un tejido de flores rosado (lám. 2), ambos en disgregación con las cenefas, especialmente el de la segunda, fruto por tanto de restauraciones posteriores. Por el conjunto de sus características pertenecen a la segunda mitad del siglo XVI.

Concentran la ornamentación en la cenefa o franja que centra y recorre en sentido vertical las partes anteriores y posteriores, las cuales contienen una decoración de imaginería, bordada en oro y sedas de diversos colores. Dichas cenefas están delimitadas por una retorcha, en la primera de las piezas decorada con motivos geométricos y en la segunda de ajedrezados y barras, bordadas en oro, que a su vez individualizan cada recuadro en que se dividen. Sus medidas son 25 cms. de ancha por 135 cms. de larga, y 21 cms. de ancha por 125 cms. de larga, respectivamente.

Tanto las franjas delanteras como de las espaldas aparecen estructuradas en tres recuadros rectangulares, dispuestos en sentido vertical. En cada uno de ellos, excepto en el superior de las partes delanteras, que es más pequeño que los restantes, por adaptarse a la apertura del cuello, se desarrolla una decoración conjunta de imaginería, elementos vegetales y arquitectónicos, motivos todos que se repiten.

El interior de cada recuadro, salvo el superior de los delanteros, lo ocupa una capilleta formada por un arco de medio punto rebajado, que a través de sus respectivos capiteles apoya sobre fustes, con decoración vegetal en la parte baja, en el caso de la casulla roja, y sobre fustes sogueados, en la rosa, que descansan sobre altos basamentos. El fondo de dichas capilletas presenta decoración geométrica formando cuadrícula, que está muy perdida en algunos. En la casulla roja tienen suelos de baldosas, en colores azul, rosa y amarillo, y sobre ellas decoración vegetal de montículos y esquemáticos arbolitos que contribuyen a la perspectiva que marca el suelo.

Dentro de las capilletas se representan figuras de cuerpo entero, nimbadas, que tienen en sus manos atributos.

Ocupa el recuadro superior del delantero, de la casulla roja, un tondo formado a cordoncillo. En su interior, la figura del Padre Eterno, de medio cuerpo, nimbado, vestido con túnica azul y manto rosado, que tiene en las manos una estilizada cruz. El fondo es de dibujo espigado.

En el recuadro central está bordado San Juan Bautista, situado de pie, vestido con túnica rosada y manto verdeamarillento, de rubia cabellera, en los brazos un cordero, y ondeando en el espacio una especie de guión.

En el recuadro inferior se representa una figura masculina, casi de cuerpo entero, vestida con túnica azulada y capa rosada, cubre su cabeza con una mitra a su vez aureolada por un nimbo; en el broche de la capa están las siglas J.H.S.; en la mano derecha una banderola y en la izquierda un libro. Pudiera tratarse del obispo que la mandó hacer o bajo cuyo episcopado se bordó.

Ocupa el recuadro superior de la espalda la Virgen con el Niño Jesús en los brazos, situada de pie, vestida con túnica rosada y manto azul que le cubre la cabeza, las ropas del Niño son de tonalidades azules.

En el recuadro central está bordado el apóstol San Juan, situado de pie, de rizado cabello rubio, vestido con túnica verdeamarillenta y manto rosa, en la mano derecha el cáliz.

En el recuadro inferior se representa a Santa Lucía, casi de cuerpo en-

tero, vestida con túnica rosa y manto verdeamarillento; con la mano izquierda sujeta el plato con sus ojos y en la derecha sostiene la palma del martirio.

En la espalda, uno a cada lado de la cenefa, y en la parte alta, se sitúan sendos escudos sobrepuestos, que no pertenecen a ningún obispo de esta diócesis.

Ocupa el recuadro superior del delantero de la casulla rosa la figura del Padre Eterno, casi de cuerpo entero, nimbada, vestida con túnica verdeamarillenta y manto de tonos rosados, en la mano izquierda el universo. Sobre el arco, decoración de cuadrícula, como la que forma el fondo de las distintas capilletas.

En el recuadro central está bordado el apóstol San Pedro, situado de pie; la cabeza prácticamente ha perdido su bordado, por estar muy deteriorada esta capileta; al parecer, por los restos que quedan, su túnica sería de color azul claro y el manto salmón; bajo el brazo derecho un libro y en la mano derecha la llave.

En el recuadro inferior se representa el apóstol Santiago, casi de cuerpo entero, vestido con túnica rosa y manto azulado, de poblada barba; en la mano derecha tiene un libro y en la izquierda una larga vara que apoya en el suelo.

Ocupa el recuadro superior de la espalda la Virgen con el Niño en los brazos, situada de pie, vestida con túnica rosa y manto azul; las ropas del Niño son verdeamarillentas.

En el recuadro central está bordado el apóstol San Andrés, situado de pie, vestido con túnica azulada y manto verdoso; en las manos un libro abierto y sujeta bajo el brazo izquierdo una cruz aspada. Figura como todas, de dibujo desproporcionado.

En el recuadro inferior se representa el apóstol San Juan, casi de cuerpo entero, sin barba, vestido con túnica rosada y manto verdeamarillento, con la mano izquierda sujeta el cáliz.

En los encasamientos existe una decoración, centrada en la casulla roja por una especie de jarrón o frutero, y en la rosa por una hoja. A ambos lados de dichos motivos aparecen en el primero de los casos elementos vegetales de tallos y hojas, y en el segundo, animales fantásticos, situados con gran simetría. Al igual que el conjunto de los recuadros, se encuentran bastante deteriorados y, como en ellos, hay evidentes muestras de restauraciones.

Tanto en una como en otra casulla, se trata de un bordado sobrepues-

to en el que se han empleado los siguientes puntos: matiz para bordar algunas ropas de los distintos personajes, las carnaciones y el pelo. Oro matizado en ciertos elementos decorativos de los encasamentos, en las baldosas de los suelos, en diversos vestidos y capiteles, en las partes altas de algunos fustes. Oro atravesado en las retorchas, en el fondo de cuadrícula de las capilletas, en las columnas sogueadas, en los arcos, capiteles y basas, en ciertos elementos decorativos de los encasamentos, en la decoración vegetal de los fustes, en el cáliz de San Juan, en la cruz del Padre Eterno. Cordoncillos de oro en la delimitación de los distintos elementos arquitectónicos y de la decoración de los encasamentos; en el marcado de los pliegues de túnicas y mantos; dando forma a los nimbos, los libros, las baldosas de los suelos, la vegetación de las fustes, la llave de San Pedro, la cruz de San Andrés, el cáliz de San Juan. Realce en los gallones del jarrón. Pespunte en los lugares que le son habituales, así por ejemplo, abrir los rostros y marcar diversos detalles.

Del siglo XVII es un terno realizado en terciopelo rojo, compuesto de casulla, dos dalmáticas y dos collarinos, bordado en oro y algo de sedas.

La casulla (lám. 3) concentra la ornamentación en la cenefa o franja que centra y recorre en sentido vertical la parte anterior y posterior; dicha cenefa, que mide 25 cms. de ancha por 130 cms. de larga, está delimitada por una retorcha almendrada, bordada en oro.

Las dalmáticas, cuyos caracteres son idénticos en todos los aspectos, centran su decoración en los jabastros que en forma de tirantes recorren su parte anterior y posterior, y, asimismo, en los tarjetones de las bocamangas y de los faldones, unos y otros delimitados por una greca vegetal bordada en oro.

Los collarinos, que son iguales tanto en decoración como en técnica, están enmarcados por cordones de oro.

En todas estas piezas la decoración se encuentra formada por hojas, tallos, zarcillos, etc., rítmicamente enlazados y distribuidos con gran simetría a ambos lados de un marcado eje central vertical. En la casulla, el recuerdo de los recuadros rectangulares en que se estructuran estas franjas en otras piezas, queda aquí patente en la repetición de los temas con gran regularidad. La ornamentación de los faldones de las dalmáticas está centrada por una flor.

Técnicamente se trata de un bordado sobrepuesto, en el que se han empleado los siguientes puntos: oro atravesado en la retorchas de la casulla y en las grecas de la dalmática, así como en los rellenos de los diferentes

elementos decorativos. Cordoncillos bordando los zarcillos y delimitándolo todo. Algo de realce y de oro matizado.

Del siglo XVIII se ha conservado un terno de raso blanco bordado exclusivamente en oro. Los motivos decorativos son de carácter vegetal: flores, tallos, hojas, etc., de formas y tamaños diferentes, que se extienden por todas las piezas cubriéndolas en su totalidad, pero mostrándonos, aunque de forma difuminada, la tradicional disposición de cada una.

De la centuria decimonónica son dos mitras realizadas en raso blanco y bordadas en oro, pero con algunos detalles en plata. Los motivos decorativos son vegetales y se distribuyen con gran simetría por ambas caras. En el centro de dichas piezas está el cordero con el guión crucífero sobre el libro de los siete sellos. Su bordado es sobrepuesto y en él se han empleado el oro y la plata atravesada en el relleno de algunos motivos, cordoncillos delimitándolo todo. Hay que señalar la presencia de lentejuelas.