



TEJIDOS Y BORDADOS DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE JAÉN*

WEAVING AND EMBROIDERY OF VIRGEN DE LA ANTIGUA OF THE CATHEDRAL IN JAÉN

ISMAEL AMARO MARTOS
Universidad de Jaén

Recibido: 21/02/2022 / Aceptado: 24/04/2023

RESUMEN

La Virgen de la Antigua es una escultura con una interesante indumentaria y ricas estofas, que además ha sido engalanada con vestiduras desde su llegada a la catedral de Jaén. Durante los siglos XVII y XVIII aparecieron los principales conjuntos y algunos de ellos aún se conservan, por eso es necesario relacionarlos con las manufacturas del momento y la datación de estas modas. Además, encontramos algunas vestiduras bordadas que incorporan otros estilos posteriores a tan magnífica colección. Con este trabajo se pretende analizar el traje tallado y policromado de esta imagen devocional, para aportar nuevos datos a su catalogación; conocer el origen de su ajuar textil a través de las fuentes de archivo y estudiar las piezas que componen este singular patrimonio.

Palabras clave: manto, saya, seda, tejido labrado, bordado.

ABSTRACT

The *Virgen de la Antigua* is an sculpture with an interesting attire and lavish quilts which additionally has been decorated with vestments since its arrival to the Cathedral in Jaén. Amidst 17th and 18th centuries the main ensemble appeared and some of them are

still preserved, therefore it is necessary to relate them with the manufactures at that time and the dating of those styles. Furthermore, we behold a number of embroidery clothing which integrate previous styles to this magnificent collection. The principal aim of this essay is to study the engraved and polychromatic garb of this devotional image to provide new datum to its catalogue. Moreover, to get acquainted with its trousseau textile origin throughout source files and study the different pieces which adorn this unique heritage.

Keywords: cape, skirt, silk, engraved fabric, embroidery.

1. LA VIRGEN DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE JAÉN

La Virgen de la Antigua, patrona del cabildo catedralicio jiennense y venerada en la capilla mayor de la seo, es una talla anónima fechada entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV (fig. 1). La figura femenina, hierática y con la mirada perdida, aparece sentada en un banco de estilo gótico, decorado con arcos apuntados, mientras amamanta al Niño Jesús, que está sentado en su rodilla izquierda, por eso puede ser considerada una *Galactotrofusa*. Originalmente llevaría una corona en la cabeza, de la que solo se conserva la base¹.

Uno de los aspectos más llamativos de esta escultura de bulto redondo son las vestiduras de los personajes. La Virgen tiene un traje ajustado por la cintura y el pecho, con un vuelo que arranca en la cadera y que el manto dorado, colocado sobre los hombros, impide verlo, aunque se puede comprobar en los faldores. La datación de la escultura coincide con los años de mayor vigencia de este tipo de vestiduras en las estatuas marianas. Al tratarse de una Virgen de la leche no podemos concretar el tipo de escote que lleva, aunque sí sacamos en claro que tiene reborde y que su abertura es bastante pronunciada, características propias de los años sesenta del siglo XIV y que continuaron hasta mediados de la siguiente centuria².

* Este trabajo ha sido realizado en el marco de la Ayuda Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores/as, dentro del programada de Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español para 2021-2022, concedidas por el Ministerio de Universidades y regulada por la Universidad de Jaén. La estancia de investigación postdoctoral que supone este contrato está siendo desarrollada en la Università degli Studi di Palermo (Italia).

1 MARTÍNEZ ROJAS, F.J., “Virgen de la Antigua”, en SERRANO ESTRELLA, F. (coord.), *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 2012, p. 18.

2 BERNIS MADRAZO, C., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fecha-ción”, *Archivo Español de Arte*, t. 43, nº170, 1970, pp. 196 y 201.

En cuanto al tejido que recrean las estofas, es de color azul y tiene una decoración vegetal muy sencilla, silueteada y en sentido vertical, que se repite por toda la superficie, delimitada con una red de rombos que en su diagonal menor son recogidos con abrazaderas. El Museo del Tessuto de Prato conserva un lampás español del siglo XV similar a la policromía de la Virgen, también de fondo azul y con motivos ornamentales amarillos que conforman rombos, con los ángulos inferiores curvados y sujetos por pequeñas flores, y un elemento natural en su interior³. Al tratarse de un ejemplo realizado en España, mantiene el arabesco propio de los textiles hispanos medievales. Si bien, el del traje de la escultura giennense es más italianizante, como las sederías realizadas en Florencia y Venecia durante el *Quattrocento*, con una mayor claridad y simetría en el diseño. Este estilo eliminó los animales enfrentados de las composiciones anteriores, en pro de un interés exclusivo en el motivo floral⁴.



Fig. 1. *Virgen de la Antigua* (finales del siglo XIV-principios del siglo XV), anónimo. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Fuente: Arturo Aragón Moriana.

3 MUSEO DEL TESSUTO. “Tessuti e abiti extraeuropei”, *Museo del Tessuto*, 2022 [Consulta: 15/2/2022]. <https://www.museodeltessuto.it/collezione/tessuti-e-abiti-extraeuropei/>

4 El libro muestra unas láminas con las estructuras habituales en este tipo de tejidos. Mientras que el de la *Virgen de la Antigua* sería el IA, el del textil español de Prato sería el II, pero ambos pertenecen a un mismo estilo. BONITO FANELLI, R., *Five centuries of italian textiles: 1300-1800*, Prato, Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, 1981, pp. 35-36.

Por su parte, el Niño Jesús lleva un envolvente paño con una minuciosa decoración. El diseño presenta una piña con forma romboidal, surgida a partir de un tallo y con una serie de hojas a su alrededor, todo ello enmarcado por elementos geométricos que recargan mucho más la estofa. Actualmente el tejido presenta un fondo blanco, mientras que el dibujo tiene un tono oscuro y algunas partes del mismo revela un llamativo rojizo, lo que hace pensar que primitivamente el ornato sería dorado. Las piñas pudieron venir de Persia, desde donde los musulmanes, a través del Mediterráneo, las harían llegar a Italia y España⁵, por eso las encontrábamos dentro de las decoraciones romboidales a las que hacíamos referencia en el traje de la Virgen y, anteriormente, en los tejidos luqueses con animales enfrentados desde la segunda mitad del siglo XIII, a los que también hacíamos referencia⁶.

2. NOTICIAS SOBRE SU AJUAR TEXTIL Y PIEZAS CONSERVADAS

La Virgen de la Antigua no fue pensada para cubrirse, ya que es una talla completa, lo que la exime de ser considerada “vestidera”⁷. No obstante, el afán por engalanarlo todo, hacerlo más ostentoso, incluso alejarlo del fiel y divinizarlo aún más, propició la creación de ricas vestiduras entre las pertenencias de este tipo de esculturas⁸. De hecho, esta práctica es anterior a las imágenes de candelero, ya que el origen se encuentra en las tallas recamadas de planchas de oro y plata durante la Edad Media⁹. Además del interés decorativo y glorioso, en esta escultura también influye el factor del decoro, por su condición de Virgen de la leche. Francisco Pacheco recoge en su tratado *El arte de la pintura* la definición específica de decoro asociada a la decencia que expuso anteriormente Cicerón (106 a.C.-43 a.C.): “DECORO es aquello que así es correspondiente a la naturaleza, que en ello hay una moderación y templanza con una

5 BARRIGÓN MONTAÑÉS, M., “Entre el Renacimiento y el Barroco: textiles de seda en la España de Cervantes”, en GARCÍA SERRANO, R. (coord.), *La moda española en el Siglo de Oro*, Toledo, Castilla-La Mancha, 2015, p. 82.

6 El término piña vino después, los luqueses los definen como brotes ondulados con forma oval terminados en punta. BOCCHERINI, T. y MARAVELLI P., *Atlante di storia del tessuto. Itinerario nell'arte tessile dall'antichità al Déco*, Florencia, Maria Cristina de Montemayor, 1995, p. 37.

7 SIGÜENZA MARTÍN, R., “Arte y devoción: una imagen vestidera en el Museo Cerralbo”, *Pieza del mes Museo Cerralbo*, nº enero, 2010, p. 6.

8 AMARO MARTOS, I., “El patrimonio textil del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coord.), *El franciscanismo: identidad y poder*, Priego de Córdoba-Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 2015, pp. 49-51.

9 PRIETO PRIETO, J., “Las primeras imágenes vestideras. Breve recorrido histórico por los modelos y gusto en el atavío de la Madre de Dios en los siglos XI y XVII”, *Décima estación. Boletín digital II*, nº marzo, 2014, p. 14.

cierta apariencia liberal”¹⁰. Se refiere a la naturaleza del hombre como poseedora de la razón, la cual nos ha proporcionado constancia, moderación, templanza y vergüenza¹¹. El recato asociado a la Iglesia, impregnada de este decoro, es sin duda el gran impulso para cubrir esta imagen, aunque curiosamente no siempre se tapara el busto de la figura femenina¹².

La talla ya contaba con un buen número de vestiduras y joyas cuando el obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (†1520) ordenó la realización del inventario de 1518, por lo que muy probablemente desde la centuria anterior ya sería ataviada con suntuosas ropas¹³. Si bien, la mayor parte de los cambios en el ajuar de la Virgen se proyectaron en la segunda mitad del siglo XVII, cuando el Barroco pleno inundó la catedral de Jaén, se renovaron todos los ornamentos litúrgicos y también las vestiduras de la patrona del cabildo. Durante este periodo la imagen recibió cuantiosos donativos para que se le hiciesen diferentes atavíos, aunque sin duda el manto sería la prenda más repetida en los inventarios. Estos se colocaban sobre su espalda, como el que lleva tallado, y de ese modo dejaba ver el rostro y el tocado¹⁴. Actualmente, en las contadas ocasiones en las que la Virgen es engalanada, el manto se coloca encima de la cabeza, como ocurre en la mayor parte de las esculturas marianas. En cuanto al traje, sus reducidas dimensiones y su compleja posición solo permitieron la realización de sayas con forma de delantal¹⁵. El traje del Niño Jesús podría ser del mismo modo o incorporar mangas. Estas formas se mantuvieron en los siglos XVII y XVIII, por lo que las innovaciones en este ámbito se limitaron al diseño de los tejidos labrados y el bordado¹⁶.

Al tratarse de un periodo con tantos modelos textiles sofisticados, los donantes compitieron por ofrecer a la imagen los vestidos de mejor calidad, hecho con el que también mostraban su posición social¹⁷. El mal estado de

10 En *De Officiis* de Cicerón (pp. 292-293) a través de: PACHECO, F., *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra. Arte, grandes temas, 1990, p. 292.

11 *Ibidem*, p. 292.

12 Las fuentes orales afirman que en el siglo pasado aún se vestía la imagen y que no siempre se cubría su pecho. No obstante, esto no siempre fue así, a juzgar por el tamaño de las sayas y de los trajes del Niño Jesús.

13 MARTÍNEZ ROJAS, F.J., *op. cit.*, p. 18.

14 SÁNCHEZ RICO, J.I., BEJARANO RUIZ, A. y ROMANOZ LÓPEZ-ALFONSO, J., *El arte de vestir a la Virgen*, Sevilla, Almuzara, 2017, p. 21.

15 PALOMERO PÁRAMO, J.M., “El arte sevillano de vestir Vírgenes (II)”, *ABC Sevilla*, nº19-III-1985, 1985, pp. 106-107.

16 SÁNCHEZ RICO, J.I., BEJARANO RUIZ, A. y ROMANOZ LÓPEZ-ALFONSO, J., *op. cit.*, pp. 38 y 102.

17 ÁGREDA PINO, A.M., “Tipología y evolución de los ornamentos”, en ÁGREDA PINO, A.M., *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de*

conservación de algunas vestiduras motivó su venta o quema para extraer la plata, para así invertir el dinero derivado en nuevos trajes. No obstante, a diferencia de los ornamentos litúrgicos, no fue necesario ese pretexto para proporcionarle nuevas sayas y mantos a la Virgen de la Antigua, ya que esta compra venía motivada por la devoción.

Los cambios comenzaron el 12 de agosto de 1661 cuando se pidió que desde Sevilla se trajese “tela para un vestido a N[t]ra. Sra.”¹⁸. La ciudad hispalense había sido un gran centro sedero desde la Edad Media, aunque en el Setecientos comenzó su proceso de decadencia. Si bien, por aquel entonces, sus tejidos aún gozaban de fama en todo el territorio¹⁹. Para el mismo fin Domingo Pasano, muy devoto de la Virgen, dejó mil reales, recibidos del chantre el 22 de octubre del mismo año²⁰, pero en 1662 dejaron constancia de que para su realización solo se destinasen ochocientos y lo que faltase se sacase de la fábrica²¹.

El 8 de enero de 1666 se volvió a encargar un vestido morado para la talla, esta vez con el dinero dejado por el licenciado Antonio Fernández de Biedma²². A pesar de la cercanía de las fechas, no es el mismo del que hablan las actas capitulares del 11 de agosto de ese año, pues este nuevo al que hacen referencia y que piden que “den las gracias al Sr. don Joseph de Ribas por un vestido que presentado a Nra. Sra.” es de color blanco²³. Al año siguiente se decidió que se hiciese un vestido morado para lo cual José Rubiños y Jorge de Contreras ofrecieron doscientos reales cada uno²⁴.

En la siguiente centuria nos vuelven a llegar noticias sobre las donaciones a la Virgen de la Antigua. El 27 de enero de 1750 el canónigo Santolalla propuso que se hiciese un vestido para la imagen, fruto de un superávit de la

bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Diputación de Zaragoza, 2001, p. 298.

18 Archivo Histórico Diocesano de Jaén (a partir de ahora AHDJ), *Capitular*, Actas capitulares, 12 de agosto de 1661.

19 En Sevilla llegó a haber más de treinta mil personas ocupadas en el sector de los tejidos de seda y a partir del XVII cayó por razones como la expansión industrial de los Países Bajos, las constantes guerras, el papel mercantil de la ciudad como lugar de recepción de tejidos de otros centros españoles y el envío a América, y las dos pragmáticas contra el lujo. En 1679 su estado comercial no era muy floreciente, con la peste de 1649 aún muy presente. En su alcaicería quedaban muchas tiendas, pero pocas explotadas. GARZÓN PAREJA, M., *La industria sedera en España. El arte de la seda en Granada*, Granada, Gráficas del Sur, 1972, pp. 70-72.

20 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de octubre de 1661.

21 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de julio de 1662.

22 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 8 de enero de 1666.

23 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de agosto de 1666.

24 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de marzo de 1667.

dotación a la catedral realizada por Tomás de Vera: “se prevenía que el residuo que quedase para el ornato y vestidos de N[ost]ra. Sra. de la Antigua y su capilla y que respecto a tener el presente algún superávit en dicha dotación y no estar los vestidos de dicha sagrada Imagen con la decencia que corresponde, si parecería conveniente a dicho SS. que con el referido superávit y las limosnas de algunos devotos se le hiciese un vestido [...]”²⁵. El citado Santolalla fue el encargado de mandar a realizar este atavío²⁶. En el mes siguiente se pidió que se vendieran otros conjuntos textiles de su ajuar, o que se extrajera “el oro y plata que tuvieren dichos vestidos y algunas joyas que no sean preciosas para su adorno se vendan también, todo para el efecto del expresado vestido nuevo”²⁷. Nada se dice sobre el color de este conjunto, aunque sí sabemos que sería una pieza muy rica dadas las ventas que tuvieron que hacer para costearlo.

Por entonces, el estilo predominante en los tejidos era el Rococó, muy extendido en la década de 1740²⁸. En un afán de ligereza, dibujado sobre todo a partir de 1742, las flores disminuyeron su tamaño en la decoración de los tejidos²⁹ y adquirieron dimensiones reales³⁰. De ese modo, empezaron a organizarse en sentido vertical³¹, de forma serpenteante, acompañadas de cintas que iban marcando su discurrir sobre el fondo³². También lo hacían las finas ramas dispuestas con elegancia, que iban al encuentro de florecitas sueltas, en ramos, zarcillos³³, cestos o jarrones, inspirados en grabados y pinturas³⁴. A veces también se unían a guirnaldas florales que caían con gusto sobre las ramas o serpentinales. Los ramilletes podían anudarse a fingidas pasamanerías o volantes de encaje³⁵, un indispensable en la indumentaria de la Edad Moderna, que se trasladó a la decoración de los tejidos labrados³⁶. En ocasiones se sumaban

25 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de enero de 1750.

26 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de enero de 1750.

27 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de febrero de 1750.

28 THORNTON, P., *Baroque and rococo silks*, Londres, Faber and Faber, 1965, p. 125.

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

30 MORANT, H., *Historia de las artes decorativas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 405.

31 BENITO GARCÍA, P., “Tejidos de seda en la Andalucía barroca y la influencias italianas y francesas”, en MARTÍNEZ-MONTIEL, L.F. y PÉREZ MULET, F. (coords.), *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa. Iglesia de Santa Cruz de Cádiz. 12 de noviembre de 2007-30 de enero 2008*, Cádiz, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2008, p. 94.

32 THORNTON, P., *op. cit.*, p. 125.

33 BARELLA, A., “Iniciación a la historia del arte en el tejido”, *Costura3*, nº71, 1984, p. 63.

34 PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, nº12-13, 1996-1997, p. 282.

35 BARELLA, A., *op. cit.*, p. 63.

36 JELMINI, J.P., CLERC-JUNIER, C. y KAEHR, R. (coords.), *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*, Neuchâtel, Musée d'Art et d'Historie, 1986, p. 39.

peleterías, como leopardo o armiño, e incluso se añadían plumas³⁷. Las composiciones no seguían una línea simétrica, sino que danzaban por el textil con muchas florituras³⁸ y en ocasiones hacían uso de elementos de jardinería³⁹. Todos esos motivos se prestaban a enredarse y a veces eran rizados hasta que volvían a recoger el siguiente elemento⁴⁰.

Esta disposición decorativa dio paso a ornamentos más elaborados a finales de la década⁴¹. La ruptura del estilo se produjo entre 1752 y 1753. Las flores mantuvieron un tamaño natural, como ocurría desde la década de los cuarenta, pero sus tallos se volvieron más cortos y se eliminaron hojas adicionales. Además, fue característico un mayor uso de la plata y la creación de fondos con textura⁴².

La Virgen de la Antigua cuenta con varios conjuntos de gusto rococó y alguno de ellos podría ser el citado en 1750. Uno de ellos lo conforman la saya rosa y el traje del Niño Jesús a juego, guarnecido con galón dorado, que por su diseño podría ser datado entre 1740 y 1753⁴³ (fig. 2). Sobre el fondo rosa se disponen cintas azules serpenteantes y onduladas. Al ser una decoración labrada han intentado recrear las texturas difuminadas y los brillos propios de los lazos de raso con degradaciones de color. Esto se consigue espolinando con hilos azules de todas las gamas hasta llegar al blanco, que representan los focos de luz. En determinados puntos las cintas añaden nudos que sujetan ramilletes con flores blancas, amarillas y rosas de diferentes tipologías. Además de estos grupos florales, también se añaden otros ramos, algunos azules y otros beis, de menor tamaño. En todos estos conjuntos es muy importante la vegetación, pues los tallos y las hojas representadas con cierta tridimensionalidad multiplican el realismo de la composición. Para una mayor delicadeza, las cintas paralelas representadas en sentido ascendente son acompañadas, como si de una sombra se tratase, por encajes blancos de gran detallismo⁴⁴.

37 SALADRIGAS CHENG, S., “Diseños en el tiempo: florales (II)”, *Datatèxtil*, nº6, 2001, p. 44.

38 THORNTON, P., *op. cit.*, p. 125.

39 MORANT, H., *op. cit.*, p. 425.

40 THORNTON, P., *op. cit.*, p. 125.

41 BROWNE, C., *op. cit.*, p. 8.

42 ROTHSTEIN, N., *The Victoria & Albert Museum's. Textiles collection. Woven textile design in Britain from 1750 to 1850*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1994, pp. 7-8.

43 N° de inv. 00.01.03.03.1 (saya) y 00.01.03.03.2 (traje del Niño Jesús). Sacristía Mayor, armario 3.

44 AMARO MARTOS, I., “Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, p. 18. AMARO MARTOS, I., “Saya de la Virgen de la Antigua”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja



Fig. 2. N° de inv. 00.01.03.03.1. *Saya de la Virgen de la Antigua* (1740-1753), manufactura francesa o española. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Fuente: Juan Antonio Partal.

Otra posibilidad es que el citado vestido de 1750 fuese el blanco guarnecido con una bella puntilla de encaje de plata sobredorada⁴⁵ (fig. 3). El tejido puede ser estudiado en detalle gracias al gran formato del manto. Ente muestra hojas de plata muy grandes y frondosas sobre el fondo blanco, acompañadas por otras de diferente formato, pero igualmente llamativas. Estas actúan como sombras de los largos tallos verdes, con claveles rojos, morados y azules, estos últimos cerrados. También aparecen finas guirnaldas con florecitas plateadas y bordes azules, que unen los grandes ramilletes. En el fondo advertimos cintas

Rural de Jaén, 2019, pp. 104-105. AMARO MARTOS, I., “Diseños europeos en los textiles de la catedral de Jaén”, en GALERA ANDREU, P.A. y SERRANO ESTRELLA, F. (coords.), *La catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, Jaén, Universidad de Jaén, 2019, pp. 287-288.

⁴⁵ N° de inv. 00.01.03.13.1 (manto), 00.01.03.13.2 (saya), 00.01.03.13.3 (traje del Niño Jesús) y 00.01.03.13.4 (busto). Sacristía Mayor, armario 3.

de encaje labradas en un ligamento diferente al del fondo, lo que hace diferenciarlas de este gracias a su brillo. Todo este ornato se dispone en sentido vertical, de forma sinuosa y en torno a un eje de simetría a modo de espejo. Su diseño camina entre las grandes flores naturalistas aún vigentes en la década de 1740, y el gusto por la plata de los años cincuenta⁴⁶.



Fig. 3. N° de inv. 00.01.03.13.1. *Manto de la Virgen de la Antigua* (1740-1770), manufactura francesa o española. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Fuente: Rafael Mantas Fernández.

Supuestamente, esta moda acabó en 1755⁴⁷. No fue así, prosiguió en la década de 1760⁴⁸. La reducción del tamaño de las flores, los colores pasteles combinados con fondos claros o blancos y la simplificación de los tallos fue a más, hasta representar simples líneas de unión entre flores o ramilletes y, si acaso, añadieron los ya citados volantes de encaje del mismo color que el fondo mate, pero en brillo, lo cual implementaba la delicadeza de estas telas. A este periodo correspondería el traje dorado del Niño Jesús, con flores diminutas moradas, naranjas y plateadas, de distinta clase, con hojas verdes y amarillas⁴⁹ (fig. 4). Esta exquisita decoración está acompañada a su paso por un ornato plateado y dorado que aporta riqueza al textil. Para mayor distinción, la pieza se encuentra guarnecida con puntilla de encaje dorada a su alrededor.

46 AMARO MARTOS, I., “Diseños europeos en...”, *op. cit.*, p. 287.

47 JENKINS, D., *The Cambridge history of western textiles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, vol. I, p. 554.

48 JELMINI, J.P., CLERC-JUNIER, C. y KAEHR, R., *op. cit.*, p. 38.

49 N° de inv. 00.01.03.08. Sacristía Mayor, armario 3.



Fig. 4. Nº de inv. 00.01.03.08. *Traje del Niño Jesús de la Virgen de la Antigua* (1760-1770), manufactura francesa o española. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Fuente: Rafael Mantas Fernández.

Los tejidos rococós antecedieron y compartieron su efímero protagonismo con los llamados meandros a partir de 1750⁵⁰. El gran cambio sucedió cuando las líneas ondulantes adquirieron una categoría propia sin ser o estar rellenas o compuestas de nada, simplemente campos sinuosos mucho más rígidos que encajaban flores en su distribución⁵¹ y se colocaban en sentido vertical⁵². Sí que es cierto que estaban dispuestos asimétricamente, pero, al igual que las telas predecesoras, tuvieron su contrapartida simétrica⁵³. Estos tejidos tuvieron una

50 ANSELMO, S., “II, 8 Pianeta e stola”, en ANSELMO, S. y MARGIOTTA, R.F. (coords.), *I Tesori delle Chiese di Gratteri*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2005, pp. 72-73.

51 THORNTON, P., *op. cit.*, pp. 127-128.

52 DEGL’INNOCENTI, D., “«Vestimenta, vel inaurata, vel uro, argento intacta...»”, en CERRETELLI, C., DEGL’INNOCENTI, D. y MANNINI, M.P., *Bagliori di seta e oro. 350 anni di capolavori tessili della Diocesi di Prato*, Prato, Fondazione Museo del Tessuto di Prato-Diocesi di Prato, 2004, p. 12.

53 THORNTON, P., *op. cit.*, p. 130.

mayor repercusión en las décadas de 1760 y 1770, aunque los podemos encontrar hasta 1789 aproximadamente⁵⁴.

El manto de mayores dimensiones de la Virgen de la Antigua está decorado con meandros dorados, aunque en vez de ramilletes o flores este presenta guirnaldas florales a su paso⁵⁵ (fig. 5). El conjunto también se caracteriza por ser el más rico, tanto por la gran cantidad de hilo de plata sobredorada de su tejido, como por su rica guarnición de galón y puntilla de encaje. En él encontramos rosas doradas con detalles verdes y magenta, claveles de este último color en varias tonalidades para crear tridimensionalidad, otras rosas más pequeñas rojas con los mismos degradados tonales, las hay también moradas y rosas, margaritas plateadas de filis rosas, otras blancas con polen de plata, otras flores similares plateadas con centro color coral, metrosideros, fresas y bayas⁵⁶.



Fig. 5. N° de inv. 00.01.03.01.1. *Manto de la Virgen de la Antigua* (1760-1790), manufactura francesa o española. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén.

Fuente: Juan Antonio Partal.

54 ROTHSTEIN, N., *op. cit.*, p. 9.

55 N° de inv. 00.01.03.01.1 (manto) y 00.01.03.01.2 (traje del Niño Jesús). Sacristía Mayor, armario 3.

56 AMARO MARTOS, I., “Al hilo de...”, *op. cit.*, p. 18. AMARO MARTOS, I., “Manto de la Virgen de la Antigua y vestido del Niño Jesús”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 110-111. AMARO MARTOS, I., “Diseños europeos en...”, *op. cit.*, pp. 288-289.

Todos los tejidos anteriores pudieron ser realizados en Francia, que contaba con la principal industria sedera del momento, desde que fue reactivada por Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), ministro de Luis XIV (1638-1715), a partir de 1660⁵⁷. Gracias a su drástica reorganización y al apoyo que brindó a los productores de artículos de lujo, convirtió al país y, muy especialmente, a Lyon, en el productor de tejidos de seda labrados más importante del Setecientos⁵⁸. Los diseñadores y tejedores de estas fábricas dedicaron sus esfuerzos a la innovación en los diseños para tejidos⁵⁹ y, de ese modo, consiguieron imponer las modas francesas en las demás cortes europeas⁶⁰. Tal es así que en España y, sobre todo, en Valencia, copiaron sus telas con gran acierto. De hecho, en la Real Cédula de 12 de enero de 1779 se vanaglorian de que los reyes españoles consiguieron que las sederías nacionales se igualasen a las francesas e italianas, e incluso que llegaran a confundirse⁶¹. Por lo que a veces resulta bastante complicado diferenciar unas producciones de otras.

Por poner un ejemplo valenciano esclarecedor, podemos tratar un conjunto de vestiduras rococós de la Virgen de la Antigua, con fondo blanco y decoración a base de ramilletes con dos grandes rosas rojas, otras flores más pequeñas del mismo color a los lados, y moradas en la parte superior con detalles azules⁶² (fig. 6). Estos ramilletes se unen a través de cintas plateadas, como el volante de encaje que adquiere gran movimiento por todo el fondo. Como podemos entrever, no difiere demasiado del resto de tejidos, aunque en las telas valencianas suele darse una mayor simetría, unos colores más vivos y un tamaño exagerado de los motivos.

57 DEGL'INNOCENTI, D., BRIDGEMAN, J., y HENDON, Z., *Woven splendour. Italian textiles from the Medici to the Modern Age*, Londres, Middlesex University Press, 2004, p. 22. BENITO GARCÍA, P., *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial*, Valencia, Universitat de València, 2015, p. 49.

58 THORNTON, P., *op. cit.*, p. 21.

59 BENITO GARCÍA, P., *Paraísos de seda... op. cit.*, p. 48.

60 ARIZZOLI-CLÉMENTEL, P., *Le Musée des Tissus de Lyon*, París, Musées et Monuments de France, 1990, p. 72.

61 RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia, 1959, p. 29.

62 N° de inv. 00.01.03.15.1 (manto), 00.01.03.15.2 (traje del Niño Jesús), 00.01.03.15.3 (busto) y 00.01.03.15.4 (saya). Sacristía Mayor, armario 3.



Fig. 6. Nº de inv. 00.01.03.15.1. *Saya de la Virgen de la Antigua* (segunda mitad del siglo XVIII), manufactura valenciana. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Fuente: Rafael Mantas Fernández.

En contraposición, tenemos las fábricas toledanas, con una identidad mucho más marcada. Estas piezas, fundamentalmente ornamentos litúrgicos, estaban tejidas “a la forma” o “a disposición”, una técnica fraguada en un intento logrado de ahorrar trabajo en la confección de los ornamentos. Estas piezas salían directamente del telar para coserles el forro, sin costura alguna⁶³. Las cenefas y las tiras forman parte del mismo tejido de fondo y de la decoración⁶⁴. La complejidad que requiere la preparación del telar para dicha labor condicionó la evolución de los diseños, que restringió los cambios en el ornato en pro de una mayor rapidez en la producción en serie y usó los mismos motivos en muchas piezas, lo cual complica su datación⁶⁵. Tan curioso modo de fabricación se convirtió en el signo de identidad de las producciones toledanas del Setecientos, donde destacaron talleres tan importantes como los de Medrano, Molero, la Casa de la Caridad y Alfonso Bernostolfo Alemán⁶⁶.

63 MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M.J., *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980, p. 36.

64 MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *Tejidos artísticos de Toledo (siglos XVI al XVIII)*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980, p. 59.

65 MARTÍN I ROS, R.M., “Tejidos”, en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Las artes decorativas en España*, en PIJOÁN, J. (coord.), *Summa Artis: Historia General del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, p. 65.

66 FERRER GONZÁLEZ, J.M. y RAMÍREZ RUIZ, V., *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha*, Guadalajara, Aache, 2007, pp. 115 y 118.

Entre los ornamentos litúrgicos de Miguel Gregorio Molero destaca la capa pluvial, que suele aparecer con un gran girasol central, del cual brotan una serie de flores de diferentes tipologías, tallos, hojas y hojarasca. A los lados se insertan frutos como bulbos, espigas y vides con sus correspondientes hojas. Esta decoración curvilínea, en torno a un eje de simetría central, continúa a izquierda y derecha de la capa, e incluye más flores de mayor y menor tamaño, tallos cada vez más alargados y voluptuosos, y nuevos frutos como la granada. En el capillo se suele reproducir una decoración similar a menor escala. La influencia de los motivos vegetales italianos en torno a un eje de simetría, desarrollados en centurias anteriores, parece ser evidente⁶⁷. Se puede ver como una evolución extrema y tardía del jarrón central del que brotan flores de diferentes formas y tamaños, antiguo motivo textil de gran tradición⁶⁸.

Justamente la pieza más antigua de Molero de la que tenemos conocimiento en la catedral de Jaén es el manto morado de la Virgen de la Antigua⁶⁹ (fig. 7). En él se advierte que en su origen fue una capa pluvial, no solo por las medidas (107 x 263) y la forma, sino también en el recorrido entrecortado de la “galonería”. Esta aparece y desaparece en función de la nueva distribución dada a las piezas que componen su patrón. El resultado es una gran “H” central, envuelta por toda una amalgama de hojarascas, acantos y flores de mayor formato alrededor de este motivo inventado, fruto de la dislocación del diseño de la cruz labrada en los paños de cáliz. Esa milimétrica e ilógica disposición, en un intento por aprovechar todas las partes de tan exquisito tejido, corta la firma de la manufactura en dos. Así, en la parte derecha queda: “MICHA/RO, TOLET/CIT. TOLET/177”; y en la izquierda: “L MOLE/NUS. FE/ANNO”⁷⁰. Lo que al menos nos revela que se trata de un terno perteneciente a la década de 1770. La zona central de la capa pluvial se empleó en la confección de la saya de la imagen y responde al esquema prototípico de los ternos de Molero. Otra saya parece estar hecha con las caídas de la capa y el vestidito del Niño Jesús con el capillo. Cada uno de los componentes de este ajuar ha sido guarnecido con rica pasamanería de encaje dorado⁷¹.

67 BENITO GARCÍA, P., *Paraísos de seda...* op. cit., pp. 38-47.

68 BONITO FANELLI, R., *Five centuries of...*, op. cit., p. 111.

69 N° de inv. 00.01.03.04.1 (saya), 00.01.03.04.2 (saya), 00.01.03.04.3 (traje del Niño Jesús), 00.01.03.04.4 (manto), 00.01.10.39.1 (casulla) y 00.03.01.68 (bolsa de corporales). Sacristía Mayor, armarios 3 y 10 y Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.

70 Ordenado quedaría de la siguiente manera: “MICHAEL MOLE/RO, TOLETANUS.FE/CIT.TOLETI. ANNO 177” (“MIGUEL MOLERO, TOLEDANO. HECHO EN TOLEDO. AÑO 177”).

71 AMARO MARTOS, I., “El terno de san Eufrasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero en la diócesis giennense”, *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, n°4, 2018, pp. 29-47.



Fig. 7. N° de inv. 00.01.03.04.4. *Manto de la Virgen de la Antigua* (1770-1779), Miguel Gregorio Molero. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén.

Fuente: Néstor Prieto Jiménez.

Si comparamos esta colección con el de otras devociones marianas españolas, una de las grandes peculiaridades de esta es la superioridad de los tejidos de seda labrados frente a los bordados, que suelen ser más habituales en otras tallas. En este caso, podemos destacar solo un conjunto color marfil bordado en plata sobredorada, lentejuelas y chapería⁷² (fig. 8). Este también pudo ser previamente una capa pluvial, ya que el manto no está decorado por la parte que correspondería al capillo, las caídas de la primitiva capa pluvial se encuentran bruscamente cortadas a la altura correspondiente a la cabeza y el dibujo del traje del Niño Jesús también ha sido recortado, como también ocurre en la saya. La decoración la podemos dividir en dos tipologías. Por un lado, la del manto y la saya, con líneas delgadas en forma de “S” rematadas en volutas y que en grupos de cuatro conforman rombos, que dan lugar a una red que en su interior incorporan delicados ramilletes de flores diminutas. Por otro lado, se alza una decoración *a candelieri* en las caídas del manto y el traje del niño, a base de roleos, algunos de ellos rematados con flores grandes y pequeñas y espigas. Este ornato queda culminado por una gran cesta de la que brotan flores y cuelgan guirnaldas, a un lado y a otro y encima de la composición. Todas las piezas se encuentran orladas con una cinta bordada con finos roleos.

⁷² N° de inv. 00.01.03.06.1 (manto), 00.01.03.06.2 (traje del Niño Jesús) y 00.01.03.06.3 (saya). Sacristía Mayor, armario 3.



Fig. 8. Nº de inv. 00.01.03.06.1. *Manto de la Virgen de la Antigua* (último tercio del siglo XVIII), anónimo español. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén.

Fuente: Rafael Mantas Fernández.

Su diseño responde al gusto Neoclásico que, como bien se puede advertir a través de este bordado, no supuso un cambio drástico con respecto al Rococó. El Neoclasicismo asociado al textil reaccionó en contra de lo recargado⁷³ y apostó por la simetría a finales de los años sesenta del siglo XVIII⁷⁴. Los elementos fueron prácticamente los mismos, como acabamos de comprobar: guirnalda colgantes, festones, cintas, flores y capullos, y se introdujeron primitivos elementos, como los jarrones, que combinaban con todos los anteriores. Las líneas, por su parte, ayudaron a multiplicar la sensación de verticalidad⁷⁵. Los tejidos neoclásicos pueden ser datados en la década de 1780, es decir, cuando la decoración rococó en los textiles ya estaba pasada⁷⁶. Más tarde, en los años noventa, incorporaron a su estética arquitectónica los rosetones, aunque el gusto todavía era neoclásico⁷⁷.

La última pieza a destacar es un faldellín del Niño Jesús, con el fondo blanco y decoración bordada con cierto realce, guarnecido con rapacejo dorado muy oscurecido por el paso del tiempo⁷⁸ (fig. 9). La decoración consiste en una

73 SALADRIGAS CHENG, S., *op. cit.*, pp. 44 y 47.

74 HARRIS, J., *500 years of Textiles*, Londres, British Museum, 1993, pp. 182-183.

75 JACKSON, A., *The V&A Guide to Period Styles. 400 years of British Art and Design*, Londres, Victoria and Albert, 2005, p. 66.

76 JELMINI, J.P., CLERC-JUNIER, C. y KAEHR, R., *op. cit.*, p. 39.

77 ROTHSTEIN, N., *op. cit.*, p. 11.

78 Nº de inv. 00.01.03.10. Sacristía Mayor, armario 3.

serie de tallos enredados alrededor del traje, como si de una corona de espinas se tratase, acompañados de espigas, racimos de uva y hojas de parra, con evidentes connotaciones eucarísticas. Las hojas son de color verde con nervios marrones, los frutos son amarillos y las ramas marrones. Por sus características y los tipos de hilos utilizados podemos catalogarlo ya en el siglo XIX.



Fig. 9. Nº de inv. 00.01.03.10. *Traje del Niño Jesús de la Virgen de la Antigua* (siglo XIX), anónimo español. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén.

Fuente: Rafael Mantas Fernández.

3. CONCLUSIONES

De los datos derivados de la lectura del traje de la Virgen de la Antigua y el estudio de sus estofas, extraemos que la teoría de que la obra puede ser datada entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV es más que certera. La talla, aun siendo completa, fue vestida desde el Cuatrocientos, por motivos devocionales, estilísticos y también de decoro. Los donantes compitieron por ofrecerle los mejores mantos y sayas, sobre todo durante el Barroco, movidos por el fervor, pero también por el afán por demostrar su estatus social y su poder. Entre los tejidos de seda labrados conservados impera el estilo Rococó, aunque también hay uno con meandros. Las posibilidades de que sean telas francesas son muy altas, tanto por su diseño como por la primacía de estas manufacturas en el Setecientos. Una de las vestiduras sí que tiene una clara apariencia valenciana, el centro sedero español más importante del siglo XVIII, y otro conjunto pertenece a Molero, siendo el más antiguo de los conservados de este taller

toledano en Jaén. Por último, las piezas bordadas fueron realizadas casi con seguridad en España, dada la maestría de la que gozó este arte en la Edad Moderna, que se mantuvo en las centurias venideras.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁGREDA PINO, A.M., “Tipología y evolución de los ornamentos”, en ÁGREDA PINO, A.M., *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Diputación de Zaragoza, 2001, pp. 255-348.
- AMARO MARTOS, I., “El patrimonio textil del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coord.), *El franciscanismo: identidad y poder*, Priego de Córdoba-Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 2015, pp. 45-64.
- AMARO MARTOS, I., “El terno de san Eufrasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero en la diócesis giennense”, *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, nº4, 2018, pp. 29-47.
- AMARO MARTOS, I., “Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 10-25.
- AMARO MARTOS, I., “Saya de la Virgen de la Antigua”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 104-105.
- AMARO MARTOS, I., “Manto de la Virgen de la Antigua y vestido del Niño Jesús”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 110-111.
- AMARO MARTOS, I., “Diseños europeos en los textiles de la catedral de Jaén”, en GALERA ANDREU, P.A. y SERRANO ESTRELLA, F. (coords.), *La catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, Jaén, Universidad de Jaén, 2019, pp. 246-320.
- ANSELMO, S., “II, 8 Pianeta e stola”, en ANSELMO, S. y MARGIOTTA, R.F. (coords.), *I Tesori delle Chiese di Gratteri*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2005, pp. 72-73.
- ARIZZOLI-CLÉMENTEL, P., *Le Musée des Tissus de Lyon*, Paris, Musées et

- Monuments de France, 1990.
- BARELLA, A., “Iniciación a la historia del arte en el tejido”, *Costura3*, nº71, 1984.
- BARRIGÓN MONTAÑÉS, M., “Entre el Renacimiento y el Barroco: textiles de seda en la España de Cervantes”, en GARCÍA SERRANO, R. (coord.), *La moda española en el Siglo de Oro*, Toledo, Castilla-La Mancha, 2015, pp. 81-89.
- BENITO GARCÍA, P., “Tejidos de seda en la Andalucía barroca y la influencias italianas y francesas”, en MARTÍNEZ-MONTIEL, L.F. y PÉREZ MULET, F. (coords.). *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa. Iglesia de Santa Cruz de Cádiz. 12 de noviembre de 2007-30 de enero 2008*, Cádiz, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2008, pp. 76-95.
- BENITO GARCÍA, P., *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial*, Valencia, Universitat de València, 2015.
- BERNIS MADRAZO, C., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación”, *Archivo Español de Arte*, t. 43, nº170, 1970, pp. 193-218.
- BOCCHERINI, T. y MARAVELLI P., *Atlante di storia del tessuto. Itinerario nell'arte tessile dall'antichità al Déco*, Florencia, Maria Cristina de Montemayor, 1995.
- BONITO FANELLI, R., *Five centuries of italian textiles: 1300-1800*, Prato, Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, 1981.
- BROWNE, C. (intro.), *Silk designs of the Eighteenth century from the Victoria and Albert Museum, London*, Londres, Thames and Hudson, 1996.
- DEGL'INNOCENTI, D., BRIDGEMAN, J., y HENDON, Z., *Woven splendour. Italian textiles from the Medici to the Modern Age*, Londres, Middlesex University Press, 2004.
- FERRER GONZÁLEZ, J.M. y RAMÍREZ RUIZ, V., *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha*, Guadalajara, Aache, 2007.
- DEGL'INNOCENTI, D., “«Vestimenta, vel inaurata, vel uro, argento intacta...»”, en CERRETELLI, C., DEGL'INNOCENTI, D. y MANNINI, M.P., *Bagliori di seta e oro. 350 anni di capolavori tessili della Diocesi di Prato*, Prato, Fondazione Museo del Tessuto di Prato-Diocesi di Prato, 2004, pp. 10-12.
- GARZÓN PAREJA, M., *La industria sedera en España. El arte de la seda en Granada*, Granada, Gráficas del Sur, 1972.
- HARRIS, J., *500 years of Textiles*, Londres, British Museum, 1993.

- JACKSON, A., *The V&A Guide to Period Styles. 400 years of British Art and Design*, Londres, Victoria and Albert, 2005.
- JELMINI, J.P., CLERC-JUNIER, C. y KAEHR, R. (coords.), *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*, Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire, 1986.
- JENKINS, D., *The Cambridge history of westerns textiles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, vol. I.
- MARTÍNEZ ROJAS, F.J., “Virgen de la Antigua”, en SERRANO ESTRELLA, F. (coord.), *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 2012, pp. 18-21.
- MARTÍN I ROS, R.M., “Tejidos”, en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Las artes decorativas en España*, en PIJOÁN, J. (coord.), *Summa Artis: Historia General del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, pp. 7-130.
- MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M.J., *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980.
- MORANT, H., *Historia de las artes decorativas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *Tejidos artísticos de Toledo (siglos XVI al XVIII)*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980.
- MUSEO DEL TESSUTO. “Tessuti e abiti extraeuropei”, *Museo del Tessuto*, 2022 [Consulta: 15/2/2022]. <https://www.museodeltessuto.it/collezione/tessuti-e-abiti-extraeuropei/>
- PACHECO, F., *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra. Arte, grandes temas, 1990.
- PALOMERO PÁRAMO, J.M., “El arte sevillano de vestir Vírgenes (II)”, *ABC Sevilla*, nº19-III-1985, 1985, pp. 106-107.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, nº12-13, 1996-1997, pp. 271-292.
- PRIETO PRIETO, J., “Las primeras imágenes vestideras. Breve recorrido histórico por los modelos y gusto en el atavío de la Madre de Dios en los siglos XI y XVII”, *Décima estación. Boletín digital II*, nº marzo, 2014, pp. 14-17.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia, 1959.
- ROTHSTEIN, N., *The Victoria & Albert Museum's. Textiles collection. Woven*

textile design in Britain from 1750 to 1850, Londres, Victoria & Albert Museum, 1994.

SALADRIGAS CHENG, S., “Diseños en el tiempo: florales (II)”, *Datatèxtil*, nº6, 2001, pp. 40-63.

SÁNCHEZ RICO, J.I., BEJARANO RUIZ, A. y ROMANOZ LÓPEZ-ALFONSO, J., *El arte de vestir a la Virgen*, Sevilla, Almuzara, 2017.

SIGÜENZA MARTÍN, R., “Arte y devoción: una imagen vestidera en el Museo Cerralbo”, *Pieza del mes Museo Cerralbo*, nº enero, 2010.

THORNTON, P., *Baroque and rococo silks*, Londres, Faber and Faber, 1965.

Ismael Amaro Martos

Dpto. de Historia del Arte

Universidad de Jaén

<https://orcid.org/0000-0002-5236-125X>

iamaro@ujaen.es