

# DE LUIS DE GÓNGORA A MARCOS MAESTRE: EL TERNO BLANCO DE LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE JEREZ DE LA FRONTERA (1584-1634)

FROM LUIS DE GÓNGORA TO MARCOS MAESTRE: THE  
THREE-PIECE, WHITE, EMBROIDERED VESTMENTS OF  
SAINT MICHAEL'S PARISH CHURCH IN JEREZ DE LA  
FRONTERA (1584-1634)

ROCÍO GELO PÉREZ  
rgeloperez@hotmail.com

En este artículo se recogen los hechos ocurridos en torno a la elaboración del terno blanco bordado de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz). Además, gracias al hallazgo de un manuscrito de Luis de Góngora, uno de los artífices que contribuyeron a su creación, se aportan nuevos datos acerca del agitado proceso, el cual se prolongó en el tiempo a lo largo de cincuenta años.

Palabras clave: bordado; terno; San Miguel; Jerez de la Frontera; Luis de Góngora.

This paper collects the facts that occurred during the making of the three-piece, white, embroidered vestments of Saint Michael's Parish Church in Jerez de la Frontera. Moreover, owing to the discovery of a manuscript by Luis de Góngora, one of the artist who contributed to its creation, brand new information about its hectic making process, which took more than fifty years, is provided.

Keywords: embroidery; three-piece vestment; Saint Michael; Jerez de la Frontera; Luis de Góngora.

El arte del bordado elaborado en Sevilla a lo largo del siglo XVI participó, como el resto de las artes, en el florecimiento artístico que imperaba en la ciudad de la época. Es durante esta centuria cuando el bordado español alcanzó la perfección técnica, principalmente gracias al dominio conseguido en el empleo de la técnica de aplicación de oro que permitía introducir avanzados efectos en estas

labores<sup>1</sup>. Asimismo, los nuevos requerimientos emanados de la Contrarreforma a partir de 1563 provocaron que la mayoría de los ajuares litúrgicos se vieran en la necesidad de ser renovados, de manera que las vestiduras y ornamentos religiosos se sirvieron del bordado tanto para plasmar los nuevos repertorios iconográficos como para incrementar la suntuosidad y riqueza de estas piezas mediante el empleo de materiales nobles como la seda, el oro o la plata. De este modo, la Iglesia se convirtió en el principal demandante de bordados en el siglo XVI, aunque su interés es plausible desde épocas anteriores, como prueba la existencia de un taller de bordados en la catedral de Sevilla desde al menos el año 1401<sup>2</sup>.

Los artistas bordadores podían formar parte del obrador catedralicio o bien regentar talleres particulares, aunque su ubicación siempre solía ser próxima a las inmediaciones de la catedral<sup>3</sup>. Gracias a los testimonios documentales conservados tenemos constancia del elevado número de encargos de ornamentos bordados con los que proveían a las parroquias y templos del antiguo reino de Sevilla, pues son pocos los ejemplares del siglo XVI conservados en comparación con los que debieron realizarse. No obstante, algunos de estos ornamentos han conseguido prevalecer hasta la actualidad, testimoniando de este modo el virtuosismo que llegaron a alcanzar algunos maestros bordadores en la Sevilla del quinientos. En este sentido, el terno blanco bordado para la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera constituye un ejemplo fehaciente de la maestría de los bordadores que contribuyeron a su creación, dando sentido a la denominación de *acupictile* o pintura de aguja que ya desde la Roma clásica se le daba a algunos bordados, comparando así los efectos conseguidos con el pincel a los que se lograban con la aguja<sup>4</sup>. Una obra que fue encargada a uno de los bordadores más importantes del último tercio del siglo XVI en la capital andaluza, Luis de Góngora, y del que tenemos pruebas de su buen hacer en el bello encargo que recibió de la catedral hispalense en el año 1579 para la ejecución del bordado del popularmente conocido como *terno de los Pajaritos*<sup>5</sup>.

Precisamente sobre el referido terno jerezano va a versar nuestra investigación. Su gestación tiene lugar en el año 1584, cuando el provisor episcopal, don Íñigo de Lesiñana, encargó al afamado bordador sevillano Luis de Góngora un terno blanco compuesto por capa, casulla, dos capas de cantores, una frontalera

<sup>1</sup> FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C.: *El bordado*. Barcelona, 1942, pp. 113-114.

<sup>2</sup> GONZÁLEZ MENA, M.<sup>a</sup> Ángeles: “Ornamentos sagrados”, en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991, pp. 647-697.

<sup>3</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Antonio: “Un noble oficio de gran raigambre artística. La Historia y la evolución profesional de los bordadores sevillanos (siglos XIII-XX)”, en *Sevilla. Aguja y Oro*. Sevilla, 2005, pp. 33-55.

<sup>4</sup> FLORIANO CUMBREÑO, A. C.: *El bordado...*, op. cit., p. 16.

<sup>5</sup> GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. T. I. Sevilla, 1899, pp. 31-32.

con caída y una manga de cruz<sup>6</sup>. Para todas estas prendas se estableció la realización de una serie de imágenes y motivos acordes con cada pieza y su función. En el caso de la capa, debía ir bordada con una cenefa en la que se mostrarían seis apóstoles separados por un encasamento en el que se insertarían ángeles portando cartelas con “las palabras que dijeron los apóstoles”, mientras que en el capillo se bordaría la escena del Nacimiento de Cristo y el pectoral con un Dios Padre, estimándose todos estos bordados en un total de 500 ducados. Para la casulla se demandaron seis historias de la vida de Cristo, de la que no se aportan más detalles, salvo que se valoraba en 400 ducados. En el caso de la manga de cruz, al bordador se le impuso seguir el modelo de la que poseía la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, la cual contaba con cuatro imágenes insertas en capillas, alcanzando en este caso el precio de 500 ducados. Igualmente, las dos capas de cantores debían hacerse conforme a las de los racioneros de la iglesia de Sevilla, presentando imágenes en las cenefas y en el capillo a gusto del mayordomo de fábrica de la iglesia de San Miguel, valorándose en este caso en 250 ducados. Finalmente, para las dalmáticas y la frontalera se demandaron elementos al romano, es decir, elementos vegetales que seguían el modelo de los candelieri renacentistas. De este modo, las dalmáticas, tasadas en 400 ducados, se encargaban con bordados al romano ejecutados con los puntos de oro llano y matizado, y presentando en los collares las insignias de San Miguel, mientras que en la frontalera además del mencionado romano se solicitaban tres redondos en el frente y dos redondos más en las caídas en las que aparecerían las imágenes elegidas nuevamente por el mayordomo de fábrica de San Miguel y valorándose nuevamente en 400 ducados. Así pues, además de recoger los motivos bordados que había de tener cada ropaje que componía el terno, Francisco de Espinosa, creador de estas condiciones, aporta otros datos como la cantidad de dinero que se le entregaría a Luis de Góngora, concretamente 300 ducados para acabar la capa y la casulla que ya estaban comenzadas. El bordador además debía de gozar de cierta fama en la realización de las encarnaduras de las imágenes, ya que Espinosa hace también especial hincapié en cómo “toda esta encarnación de rostros y pies y manos vayan hechos de la propia mano de Luis de Góngora”.

En el contrato se decía que debía estar acabado en un plazo máximo de dos años, algo que no se llegó a cumplir. De hecho, la ejecución de estos bordados se retrasó enormemente, ya que en el año 1597 Góngora apoderó a Jorge Fernández para que cobrara en su nombre las cantidades que se le debían en determinadas iglesias entre las que se nombra el templo jerezano de San Miguel<sup>7</sup>. Y

---

<sup>6</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.Se.), sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 16.725, oficio 24, lib. 2 de 1584, s. f. Cit. en TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*. Madrid, 1955, pp. 47-48.

<sup>7</sup> A.H.P.Se., sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 3.557, oficio 5, lib. 4 de 1597, f. 863-v.

aunque este pago podría hacer referencia a otra obra que no se correspondiera con el terno blanco, en este mismo año de 1597 escribió una carta de pago al mayordomo de fábrica de San Miguel, Antonio de Pastrana, tras recibir 136 ducados en cuenta de los más de 589 ducados que se le debían por un mandamiento del provisor de Sevilla Íñigo de Lesiñana, es decir, de la obra encargada en 1584<sup>8</sup>. Igualmente, en noviembre de 1598 Góngora continuaba recibiendo pagos de Antonio de Pastrana; en este caso argumentó que los 550 ducados eran por el bordado del terno rico en el que aún se encontraba trabajando para la iglesia de San Miguel de Jerez<sup>9</sup>.

En definitiva, la obra se eternizó en su conclusión, y si bien desconocemos la causa de esta demora y los efectos que pudo conllevar, lo cierto es que finalmente Luis de Góngora fue despojado del bordado, hecho que consternó al bordador, ocasionando que llegara a realizar una petición al arzobispo de Sevilla suplicándole la devolución del encargo<sup>10</sup>. En este documento Góngora manifiesta, en primer lugar, que se trataba de esta misma obra que se le encargó para la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera, en tiempos en los que fue arzobispo el cardenal don Rodrigo de Castro, esto es, coincidente con la referida fecha de 1584, y cuya labor se centraba en bordar de imaginería las “historias de Nuestro Señor” en el terno blanco. Afirma además que se le dieron 300 ducados con los que realizó el frontal y la frontalería, del que dice que la iglesia ya se estaba sirviendo, además de “muchas obras de historias sueltas” para las prendas ornamentadas con imágenes del terno, entre las que se incluían las dalmáticas, las cuales, según las condiciones de 1584, debían presentar elementos al romano. Asimismo, Góngora apunta que, encontrándose el encargo en este estado, el arzobispo don Fernando Niño de Guevara solicitó que fuese entregada al mayordomo mayor de fábricas, don Juan de Montesinos, hacía más de siete años. Gracias a todos estos datos el documento puede adscribirse a una época concreta, ya que, aunque la súplica no está fechada ni aporta el nombre del arzobispo al que va dirigido, Góngora sí alude que se trataba del sucesor de don Fernando Niño de Guevara, es decir, don Pedro de Castro, acotando por tanto la datación entre 1610 y 1623, fechas en las que éste estuvo al frente del arzobispado. Por otro lado, aunque el documento en sí no aporta fecha, se encuentra inserto en una carpeta con otros documentos de asuntos diversos que está datada en el año 1611. Aunque este hecho podría servir para considerar dicho año el momento en el que se ejecutó la carta, los datos aportados por el propio bordador avalan con mayor certeza que esta suplica tuviera lugar en el año 1611. Igualmente, permite establecer otro dato de suma

<sup>8</sup> TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos...*, op. cit., p. 48.

<sup>9</sup> A.H.P.Se., sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 3.560, oficio 5, lib. 3 de 1598, ff. 573v-574r.

<sup>10</sup> Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S), sección II, caja 5.153, exp. n° 5.

importancia, ya que de este modo el año en el que se produciría el cese de Góngora al frente del terno de Jerez sería 1604.

Desconocemos si esta petición tuvo una respuesta favorable, pero lo cierto es que no volvemos a tener noticias de la obra en cuestión hasta el año 1622 en el que el maestro bordador Sebastián de Montesinos la toma a su cargo, quien por otra parte compartía apellido con el mayordomo mayor de fábricas, Juan de Montesinos, mencionado por Góngora en su carta. Aunque desconocemos si existía parentesco entre ambos, la cuestión es que el bordador recibe el terno para su conclusión, atestiguándolo mediante un poder que entrega a Juan del Castillo en dicho año de 1622, en el que afirma que se le había encargado el bordado que está por hacer de un terno de la iglesia de San Miguel de la ciudad de Jerez de la Frontera por 454 ducados, habiendo recibido como primer pago 90 ducados<sup>11</sup>. Sin embargo, un año más tarde, Montesinos debe recurrir nuevamente a la fábrica jerezana solicitando 90 ducados más para poder continuar trabajando en la obra, ya que afirmaba haber realizado algo más de la mitad del trabajo utilizando dinero de su propio bolsillo<sup>12</sup>.

De este modo, Sebastián de Montesinos trabajaría en los bordados del terno desde 1622 hasta 1627, fecha en la que se realizó la cesión de la obra a Marcos Maestre<sup>13</sup>, poseedor del título de bordador de fábrica del arzobispado. Maestre fue el encargado de concluir los bordados que quedaban por ejecutar en el terno, para lo cual se redactaron nuevas condiciones en el año 1628<sup>14</sup>. No obstante, durante el periodo en el que se ocupó del trabajo tampoco estuvo exento de problemas, como bien informan los datos aportados por Javier E. Jiménez López de Eguileta. En este sentido, en el año 1629, Maestre se vio en la necesidad de recurrir al provisor general del arzobispado debido a que la fábrica de San Miguel le adeudaba 3.000 ducados, impago que parecía radicar en el hecho de que en esos momentos se estaba llevando a cabo la finalización del dorado del retablo mayor, por lo que los fondos se destinaban a este cometido. Sin embargo, Maestre argumentaba que la fábrica podía permitirse ambas obras, además de que la suya había sido contratada en primer lugar. Finalmente, fue en el año 1634 cuando el maestro bordador entregó las últimas cartas de pago a la iglesia jerezana de San Miguel, pudiéndose tomar esta fecha como la definitiva en cuanto a la finalización de este terno<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos...*, op. cit., p. 62.

<sup>12</sup> A.H.P.Se., sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 3.613, oficio 5, lib. 2 de 1623, ff. 974r-975v.

<sup>13</sup> DEL LITTO, Lilia: *El revestimiento de lo sagrado. La obra del bordador Marcus Maestre en Tepotzotlán*. México, 1999.

<sup>14</sup> TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos...*, op. cit., pp. 67-68.

<sup>15</sup> JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILITA, Javier E.: *Limes Fidei. 750 años de cristianismo en Jerez*. Jerez de la Frontera, 2014, pp. 290-291.

Por lo tanto, la elaboración del terno blanco de San Miguel habría pasado por la aguja de tres destacados bordadores sevillanos, dilatándose en el tiempo durante el último cuarto del siglo XVI y primer tercio del siglo XVII. Destacados estudiosos de la materia como Isabel Turmo ya aludieron en su momento a la teoría de que se tratara siempre del mismo encargo, apoyándose en cuestiones como los tipos de prendas que componían el terno, entre los que se encontraban dos capas de cantores, algo poco frecuente, además del hecho de que en los contratos de los tres bordadores la casulla siempre presentara las mismas características<sup>16</sup>. Por otro lado, también tomó en consideración las declaraciones de Alonso Godines, mayordomo mayor de fábricas que en 1627 afirmaba que la obra que pasaba de las manos de Sebastián de Montesinos a las de Marcos Maestre hacía más de veinte años que había sido comenzada. Sin embargo, Turmo aporta también datos que pueden llevar a pensar que no se trate del mismo terno, señalando en este sentido la extrañeza que supone el hecho de que Luis de Góngora pidiera en su contrato 300 ducados por tener empezada la casulla y la capa y que sin embargo cuando el terno llegó hasta Marcos Maestre, éste nunca recibió dicha casulla y por ello tuvo que realizarla.

Aunque este hecho, como bien apunta la autora, pudiera responder también a que se demandara una nueva casulla por no ajustarse la de Góngora a los requerimientos exigidos, gracias al hallazgo del manuscrito de este bordador podemos conocer como él mismo afirma que recibió 300 ducados con los que empezó a trabajar, y con ello concluyó el frontal con frontalera y algunas “historias”. Por tanto, el hecho de que en las condiciones de la obra de 1584 se aluda al pago de 300 ducados para concluir la capa y la casulla que ya estaban comenzadas, podría responder a unos requerimientos que finalmente no se llevaron a cabo de este modo, o bien que la referencia a esas “historias sueltas” pudieran estar destinadas a la capa, aunque luego no se llegaron a emplear en ella. Destacar además que la información de la súplica de Góngora proviene del propio artista, mientras que los datos aportados en las condiciones de obra de 1584 corresponden a Francisco de Espinosa, encargado de elaborar estas cláusulas.

Sea como fuere, lo cierto es que afortunadamente han llegado hasta la actualidad algunas de las prendas que compondrían el célebre terno, conservándose en el mencionado templo de San Miguel de Jerez de la Frontera dos dalmáticas, una casulla y un capillo vinculados con la obra en cuestión.

Las dalmáticas siguen el mismo esquema, presentando los bordados en los faldones y las bocamangas de las prendas. Además, ambas muestran escenas de la Virgen en el anverso y escenas de San Miguel en el reverso, mientras que en las mangas se muestran a los cuatro evangelistas en un caso, y a los cuatro Padres de la Iglesia en el otro. Concretamente, en una de las dalmáticas se representa la

---

<sup>16</sup> TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos...*, op. cit., pp. 66-68.

Coronación de la Virgen en la parte delantera (Figura 1) y en el faldón trasero de la prenda, a San Miguel venciendo al demonio (Figura 2). En cuanto a las bocamangas, la correspondiente al lado derecho presenta a San Juan y San Marcos (Figura 3), mientras que en la izquierda se representan a San Lucas y San Mateo. Los cuatro evangelistas aparecen acompañados de sus símbolos parlantes, e insertos en el mismo tipo de encuadre renacentista que las escenas centrales.

En el caso de la segunda dalmática conservada se representa en la parte delantera la Asunción de la Virgen, en una composición centrada por la Madre de Dios, rodeada de los apóstoles y bendecida por el Espíritu Santo que aparece sobre su cabeza (Figura 4). En el reverso encontramos nuevamente a San Miguel, pero en este caso en una lucha contra tres demonios (Figura 5). En las bocamangas se representan a los Padres de la Iglesia, disponiéndose en el lado derecho San Agustín junto a San Ambrosio, y en el lado izquierdo, San Jerónimo y San Gregorio. Todas las escenas de las dalmáticas están insertas en una orla compuesta por perlas, recortes y elementos vegetales renacentistas. Formando parte de las dalmáticas debieron ir una serie de collares o collarejos, conservándose uno en el que se representa un personaje masculino con nimbo de santidad (Figura 6).

La ornamentación que presenta la casulla se sitúa a lo largo de una cenefa central que recorre la parte delantera y trasera de la prenda, disponiéndose en cada parte tres escenas del mismo tamaño, salvo la situada sobre el cuello de la vestidura (Figura 7). Este espacio, denominado redondo, suele ser de menor tamaño que el resto y presentar de manera habitual la figura de Dios Padre. En este caso, la imagen ha quedado tapada bajo el galón que bordea toda la cenefa, de modo que solo se advierte parte de lo que sería este bordado. En la parte central de la cenefa se representa la Visitación de la Virgen acompañada por San José a Santa Isabel y Zacarías. La última escena de la cenefa delantera corresponde a la Huida a Egipto.

En el reverso de la casulla los espacios sí se compartimentan con el mismo tamaño, representándose en primer lugar el Nacimiento de Cristo, la Adoración de los Magos en la parte central y la Adoración de los Pastores en último lugar. Todas las escenas están compartimentadas en rectángulos, salvo el caso del redondo de menor tamaño, y separadas por un encasamiento con ángeles que sostienen cartelas en las que se presenta la escena bordada. Finalmente, en el capillo que correspondería con alguna de las capas que formaría el terno se representa la Entrada de Jesús en Jerusalén, aunque representada de forma poco habitual, ya que prescinde del pollino y aparece acompañada solo de ocho de los apóstoles, ocupando el primer plano San Pedro (Figura 8).

En cuanto a la técnica utilizada en la elaboración de todos estos bordados, se ha utilizado el punto de oro matizado, en el que mediante hilos de oro y seda se crea un efecto similar a la técnica del tapiz. Este punto se ha empleado en los fondos, ropajes y demás elementos, a excepción de las encarnaduras de las imágenes, en las que se ha utilizado punto de matiz, con el que se consiguen sutiles

gradaciones con sedas de colores. De este modo, podemos observar cómo los materiales esenciales en estos tipos de puntos son la combinación del oro y la seda en el caso del oro matizado, y el uso exclusivo de la seda en el punto de matiz. El empleo de materiales nobles es una constante en los bordados de ornamentos y vestiduras litúrgicas, aunque conviene tener en cuenta que en el siglo XVI ya no se utiliza el oro reducido a hilo, sino que se sustituye por una mecha de seda fina cubierta por una lámina de oro estrecha a la que se denomina torzal redondo, resultando así más manejable para la precisión requerida en estas labores<sup>17</sup>. Igualmente, el tejido que presentan en la actualidad las mencionadas prendas no se correspondería con la tela original sobre la que se asentaron los bordados, debiendo ser ésta terciopelo carmesí, ya que además de ser uno de los tejidos más habituales durante el siglo XVI<sup>18</sup>, en las condiciones originales entre Luis de Góngora y la iglesia de San Miguel se menciona que los bordados de las dalmáticas irían asentados sobre dicho tejido, por lo que sería extensivo al resto de prendas que formaban el conjunto del templo jerezano. Pese a todo, las vestiduras que se conservan actualmente continúan mostrando la destreza de sus autores y siguen siendo un reflejo de la suntuosidad propia de estas vestiduras, que constituían además un medio con el que mostrar el interesante repertorio iconográfico de la época. En la realización previa de estos diseños solía ser habitual la intervención de pintores, prueba de ello la encontramos en *Il libro dell'Arte* realizado por Cennino Cennini en el que el artista incluye consejos para los pintores a los que los bordadores les solicitaban dibujos y modelos<sup>19</sup>.

En conclusión, el terno blanco de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera evidencia el esplendor del arte del bordado realizado en el antiguo reino de Sevilla a lo largo de toda la Edad Moderna, constituyendo un tesoro artístico en cuya elaboración participaron tres célebres artistas a lo largo de cincuenta años.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 6 de abril de 2017

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>18</sup> MAÑES MANAUTE, Antonio: “La transformación estética de los tejidos bordados: gremios, talleres y bordadores”, en *Sevilla. Aguja y Oro*. Sevilla, 2005, pp. 71-142.

<sup>19</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, A.: “Un noble oficio...”, op. cit., pp. 33-55.



Figura 1. *Coronación de la Virgen* (detalle de la dalmática del terno blanco), parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera.



Figura 2. *San Miguel contra el demonio* (detalle de la dalmática del terno blanco), parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera.



Figura 3. *San Juan y San Marcos* (detalle de la dalmática del terno blanco), parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera.



Figura 4. *Asunción de la Virgen* (detalle de la dalmática del terno blanco), parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera.



Figura 5. *San Miguel contra los demonios* (dalmática del terno blanco), parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera.



Figura 6. *Collarejo del terno blanco*, parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera.



Figura 7. Anverso de la casulla del terno blanco, parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera.



Figura 8. *Capillo de la capa del terno blanco*, parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera.