

El manto rojo de la Divina Pastora de Capuchinos, obra de la bordadora Dolores Santana Caraballo¹

THE RED MANTLE OF THE DIVINA PASTORA DE CAPUCHINOS, A WORK OF THE EMBROIDERER DOLORES SANTANA CARABALLO



JOSÉ MANUEL GARCÍA RODRÍGUEZ

Graduado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

RECIBIDO: 22-04-20 / ACEPTADO: 16-11-20

RESUMEN: En este artículo presentamos a la bordadora sevillana Dolores Santana Caraballo. Aportamos sus primeros datos biográficos, tanto personales como laborales, teniendo como referente en estos últimos a su única pieza documentada: el manto rojo de la Divina Pastora de las Almas Coronada de Capuchinos (Sevilla). Asimismo, contextualizando su trabajo para los Capuchinos tratamos la figura de Angustias Elías, principal mecenas de la Orden del primer cuarto del siglo XX y donante de la pieza.

PALABRAS CLAVE: Bordado; Sevilla; Siglo XX; Dolores Santana Caraballo; Convento de Capuchinos; Divina Pastora; Angustias Elías Sánchez.

ABSTRACT: In this article we presents Dolores Santana Caraballo in Seville embroidery. We contribute with her firsts biography points, about her personal and work live, using like as reference her only documented work: the red mantle of the Divina Pastora de las Almas Coronada de Capuchinos (Sevilla). Likewise, we contextualize her works for Capuchinos researching the figure of Angustias Elías, the main Capuchinos' patron in the first quarter of 20th century and donor of this piece.

KEY WORDS: Embroidery; Sevilla; 20th Century; Dolores Santana Caraballo; Capuchin convent; Divina Pastora; Angustias Elías Sánchez.

1. Este artículo es parte del resultado de un Trabajo Fin de Máster realizado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, dentro del programa del Máster Universitario en Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección Iberoamericana. Desde estas líneas quiero agradecer al Dr. Antonio Joaquín Santos Márquez su tutorización, apoyo y constante colaboración en el proyecto, así como sus comentarios y correcciones. Igualmente, agradezco a Antonio Valiente Romero, archivero del convento de Capuchinos de Sevilla, su amabilidad y ayuda durante la investigación.

En Sevilla el bordado fue una actividad desarrollada desde tiempos antiguos. No obstante, fue a partir del siglo XV cuando obtuvo una destacada importancia al constituirse el gremio de brosladores² o bordadores.³ Desde entonces y durante tres siglos de notable bonanza, ricos tejidos suntuosamente adornados con hilos metálicos dorados y plateados, de sedas, perlas, etc., salieron de los obradores maestros con fines civiles y religiosos.⁴ Con la llegada del siglo XVIII esta institución, junto con el resto de las que conformaban la industria textil, vieron mermada su producción e importancia. Así, en la primera mitad del siglo XIX, terminó por desplomarse a causa del paulatino peso que fueron ganando las ideas ilustradas en la sociedad del Nuevo Régimen. Los acontecimientos políticos y sociales del momento hicieron perder el grueso poder de la Iglesia, su principal cliente. A esto se deberían sumar los efectos de la Revolución Industrial, que al margen de toda restricción gremial favoreció la creación de pequeños talleres artesanales y conventuales. De esa forma podría decirse que fue entonces cuando en la elaboración del bordado erudito⁵ tomaron buena parte las manos femeninas, las cuales, hasta entonces, y con contadas excepciones, tuvieron poca representación en este arte. Comenzó así una nueva época para el bordado sevillano que ha llegado hasta nuestros días, encontrando desde entonces importantes talleres regentados por hombres o mujeres indistintamente.⁶

2. Antigua denominación de los bordadores que procedía de la palabra «broslar», que al igual que su sinónimo «bordar», significa «adornar una tela o piel con bordadura».

3. Según Isabel Turmo desde 1433, fecha en la que se autoriza a constituir sus propias Ordenanzas, los bordadores de Sevilla se organizan «de forma gremial». Para más información véase: TURMO, Isabel. *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*. Sevilla: Universidad, 1955, pp. 25-28.

4. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Noticia Histórico-descriptiva de la Bandera de la Hermandad de Nuestra Señora de los Reyes y San Mateo (Vulgo de los Sastres)*. Sevilla: Gironés y Orduña, 1891, pp. 14-34; GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el Siglo XIII hasta el XVIII*, T. I. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899, pp. 27-42; GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el Siglo XIII hasta el XVIII*, T. III. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1909, pp. 26-69; VILLANUEVA, Antolín. *Los Ornamentos Sagrados en España. Su evolución histórica y artística*. Barcelona: Diputación Provincial de Badajoz, 1935, pp. 177-183, 245; FLORIANO CUMBREÑO, Antonio. *El Bordado*. Barcelona: A. Martín, 1942; TURMO, Isabel. *Bordados y bordadores...* ob. cit., pp. 32-73; GONZÁLEZ MENA, M^a Ángeles. «Ornamentos Sagrados» en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984, pp. 647-697. GONZÁLEZ GOMEZ, A. «Un noble oficio de gran raigambre artística: Historia y evolución profesional de los bordadores sevillanos (siglos XIII-XX)» en *Sevilla aguja y oro. Arte y esplendor del bordado*. Roma: Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 2006, pp. 33-55.

5. «Entra en el campo de las denominadas labores artísticas cultas. Los materiales empleados, tejidos y elementos de bordadura, son ricos y suntuosos». Véase en: GONZÁLEZ MENA, María de los Ángeles. «Bordados, Pasamanerías y Encajes» en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1987 (2^a Ed.), pp. 417-418.

6. Ibídem. Véase también en: FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther. *Los talleres de bordado de las cofradías*. Madrid: Editora Nacional, 1982, pp. 23-25. GONZÁLEZ GOMEZ, A. «Un noble oficio de gran raigambre artística... ob. cit., pp. 33-55.

A este cambio profesional se debería unir la revolución social que experimentó durante la segunda mitad del siglo XIX la alta sociedad sevillana. La llegada de importantes familias burguesas del resto de España, y el establecimiento en la capital andaluza de los duques de Montpensier, que trajeron consigo los fastos propios «de la corte de Orleans», y con quien los burgueses estrecharon lazos y por consiguiente imitaron su estilo de vida, hicieron que Sevilla experimentase un resurgimiento artístico y cultural de gran importancia.⁷ Esto se vio reflejado en el auge que vivieron las tradicionales y populares fiestas de la ciudad, como el Corpus o la Semana Santa, y que, siguieron progresando conforme avanzó el siglo, sufriendo, sobre todo esta última, un importante cambio estético. La revolución estilística de la Semana Santa de Sevilla hizo que surgieran un considerable número de nuevos talleres de bordados en la ciudad. Algunos de estos consiguieron, como sugirió Mañes Manaute, una «gran calidad técnica»; encontrándose entre esos grupos, sin duda alguna, la protagonista de esta investigación.⁸

**LA BORDADORA DOLORES SANTANA CARABALLO, AUTORA
DEL MANTO ROJO DE LA DIVINA PASTORA CORONADA.
NOTAS BIOGRÁFICAS Y ESTUDIO DE SU OBRA**

Dolores Santana Carballo fue una bordadora de una excepcional maestría que hasta ahora era completamente desconocida. Nació en Sevilla entre los años 1867 y 1871, siendo hija del carmonense Claudio Santana Tortolero y de la palmeña Antonia Carballo García.⁹

Aunque apenas se conocen datos de su vida, se tiene constancia de que en 1895 vivía en la collación de Santa Marina, concretamente en el número 18 de la calle Duque Cornejo, junto a sus padres y a su hermano pequeño Rafael.¹⁰ Igualmente, en 1901, la

7. VALDIVIESO, Enrique. *Pintura sevillana del Siglo XIX*. Sevilla: El Autor, 1981, p. 24; CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del Siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1995, pp. 43, 89-93; LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier. Segunda Corte de España*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1997, pp. 158-197; GARCÍA MELERO, José Enrique. *Arte español de la ilustración y del siglo XIX*. Madrid: Encuentro, 1998, pp. 194-195; ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel y PALENQUE, Marta. *Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del Siglo XIX: El Álbum de Antonia Díaz*. Sevilla: Diputación, 2008, pp. 127-132.

8. MAÑES MANAUTE, Antonio. «La transformación estética en los tejidos bordados: Gremios, talleres y diseñadores» en *Sevilla aguja y oro...* ob. cit., pp. 71-142. Véase también en: FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther. *Los talleres de bordado...* ob. cit., pp. 23-25; GONZÁLEZ MENA, M^a Ángeles. «Ornamentos...», ob. cit., pp. 647-697; GONZÁLEZ MENA, María de los Ángeles. «Bordados, Pasamanerías...», ob. cit., pp. 400-401; MAÑES MANAUTE, Antonio. «Esplendor y simbolismo en los bordados» en *Sevilla Penitente*, T. III. Sevilla: Gever, 1995, pp. 243-337; LUQUE TERUEL, Andrés. «Juan Bautista Gimeno y Antonia Riutort, puesta en valor de un taller de bordados acreditado» en *Calle Real*. Castilleja de la Cuesta: Hdad. de la Vera Cruz, 2018, pp. 38-46.

9. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), *Empadronamiento, Santa Marina*, Vol. P-3445. Registro de empadronamiento de Dolores Santana Carballo, 1895, s.p.

10. *Ibidem*.

familia al completo se mudó al número 7 de la calle Santa Paula del vecino barrio de San Marcos.¹¹ A partir de ese momento se le pierde la pista, hasta que, en el año 1906, consta de ella lo siguiente en el libro de registro de hermanas de la Venerable Orden Tercera (V.O.T.) de Capuchinos de Sevilla:

El día ocho de Diciembre del/ año mil novecientos seis tomó/ el Santo Hábito de la V.O.T./ de Capuchinos de manos del/ M. R. P. Fray José de Pedro/ Abad, la hermana Dolores Santa-/na Caraballo, hija de Claudio/ y Antonia; tomó el nombre/ de la Anunciación; fue su ma-/drina la Hermana Ministra Angustias Elías.
De lo que doy fe/ Dolores Cubero.¹²

[Contiguo, a la derecha como era costumbre en estos libros, aparece anotado:]

El día ocho de Diciembre del año/ mil novecientos ciete, Profesó la/ Hermana que al margen se expre/sa en esta V.O.T. de Capuchinos/ de manos del M. R. P Fray/ Francisco de Castro, siendo su/ madrina la Hermana Ministra/ Angustias Elías.
De lo que doy fe/ Dolores Cubero.¹³

Del ámbito personal de esta artista no se sabe más allá de lo expuesto en estas líneas. Entre 1904 y 1909, época en la que hay un vacío de documentos en el Archivo Municipal, se pierde su pista, apareciendo en la citada fecha extrema el domicilio de la calle Santa Paula habitado por otra familia.¹⁴ Asimismo, en el Archivo Provincial de Capuchinos se ha encontrado un listado de hermanas de la V.O.T. del convento de Sevilla, fechado en 1926,¹⁵ en el que no aparece inscrita la bordadora. Este hecho cerciora que no pertenecía ya por esa fecha a la congregación terciaria. Ante esta situación sería posible plantear dos posibles vías resolutivas: una muerte temprana antes de la citada fecha o un traslado de domicilio a otra ciudad.

En el ámbito profesional tampoco es posible tener un conocimiento extenso de su carrera como bordadora. En los documentos del padrón municipal encontrados se registra como dedicada a su casa, no siendo extraño que pasara desapercibido su magnífico trabajo con la aguja. Ya se ha apreciado que desde antiguo el bordado erudito

11. AMS, Rectificación de Empadronamiento, San Marcos L-V, Vol. P-3767. Registro de empadronamiento de Dolores Santana Caraballo, 1902, s.p.

12. Llama la atención la firma de la secretaria Dolores Cubero, siendo la primera mujer que da fe y firma en el libro de inscripciones, supliendo la figura del sacerdote de turno que firmaba hasta ese momento.

13. Archivo Histórico Provincial de Capuchinos de Andalucía (AHPCA), leg. 256, Libro Tercero de Profesiones y Recepciones de las hermanas del V.O.T. de Capuchinos de Sevilla, f. 64r.

14. AMS, Empadronamiento 1909, Vol. P-18. Registro de empadronamiento en la casa de la calle Santa Paula n.º 7, 1909, s.p.

15. AHPCA, leg. 256, Lista de las hermanas de la V.O.T. en el año 1926, s.p.

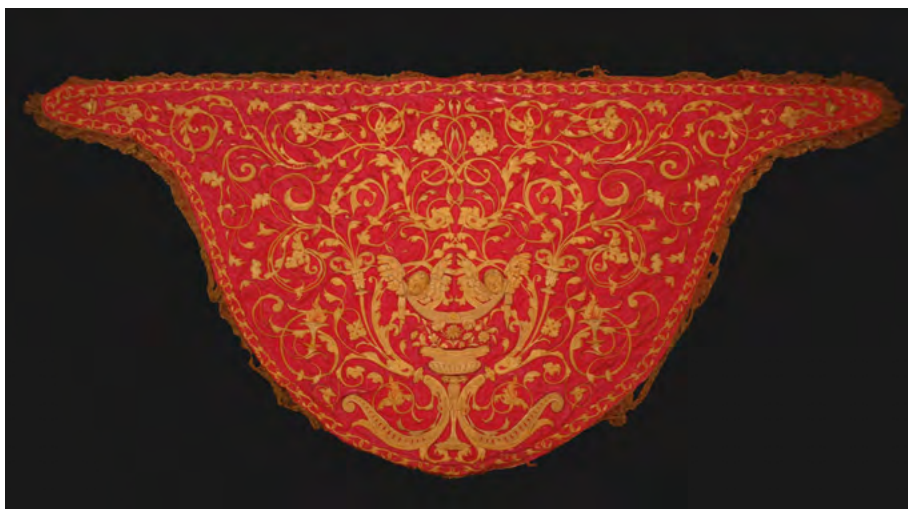


FIG. 1. *Manto rojo de la Divina Pastora de las Almas*, 1908 (Fotografía del autor). Dolores Santana Caraballo. Convento de Capuchinos, Sevilla.

«estuvo en manos de hombres profesionales, con escasa intervención femenina». Y aunque, en el tiempo en el que desarrolló su actividad profesional ya había habido en Sevilla bastantes talleres de bordados regentados por mujeres,¹⁶ es posible que debido a que la función de la mujer en aquel momento seguía mayoritariamente relegada a su hogar y las labores de éste, la profesión de nuestra protagonista no constase como tal en ningún documento.¹⁷ Por ello, no se tiene constancia de su actividad como bordadora hasta el hallazgo, el pasado año 2017, de un papel bajo una de las piezas del *manto rojo de la Divina Pastora de las Almas Coronada* (FIG. 1), imagen del convento de los Capuchinos de Sevilla.

En este documento se especifica lo siguiente:

Se bordó este manto año 1908/ Para la Divina Pastora de la VO Tercera/ de Capuchinos de Sevilla. Costea / do por la S^{ta} D^a Angustia Elías/ hermana Ministra y Camarera de la /

16. Como los casos de: Las hermanas Zuloaga, Patrocinio López, Eloisa Rivera, Teresa del Castillo, Consolación Sánchez, las hermanas Antúnez, etc., todas desarrollando sus trabajos durante la segunda mitad del siglo XIX e incluso llegando algunas a seguir en activo los primeros años del siglo XX. Véase en: MAÑES MANAUTE, Antonio. «Esplendor y simbolismo en los bordados... ob. cit., pp. 243-337; MAÑES MANAUTE, Antonio. «La transformación estética en los... ob. cit., pp. 71-142. Véase también en: LUQUE TERUEL, Andrés. *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1879-1900*. Sevilla: Girones de Azul, 2009, pp. 89-150.
17. Para comprender esta situación de economía sumergida del bordado, aunque sea un estudio contextualizado en una época reciente sería conveniente consultar: AGUILAR CRIADO, Encarnación. *Las bordadoras de Mantones de Manila de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999 (2ª Ed.), pp. 34-48.

VO. Se bordó en el taller de D^a/Dolores Santana Caraballo rogado/a N.S. por la Sra. que lo costeó/y por la que lo bordó.¹⁸ (Fig. 2)

Gracias a este manuscrito se pueden corroborar varios datos. El primero de todos es que Dolores Santana regentaba un taller de bordados. También, gracias a que se fecha la pieza, podemos estimar la edad a la que trabajó en dicha empresa, calculándose que lo haría entre los 37 y 41 años. Con esta edad, y remitiéndonos a las pruebas materiales, podemos afirmar que se encontraba en una etapa de madurez artística más que evidente, teniendo en cuenta que la instrucción del bordado se realizaba desde que las aprendizas eran niñas prácticamente. Esto abalaría el hecho de tener un taller en propiedad con esa edad, siendo también, probablemente, la directora del mismo. No obstante, no es posible saber la capacidad que este poseía o el número de empleadas que trabajaban para ella al carecer de más documentación al respecto, como ya hemos enunciado.

Pues bien, el *manto de la Divina Pastora* está realizado en raso de seda de color rojo con ricas labores de bordado en hilos metálicos dorados y sedas de colores, utilizando una amplia gama de puntos.¹⁹ La pieza se encuentra totalmente perimetrada por una punta de encaje de oro «Punto de España»,²⁰ perteneciente a la época de ejecución de la prenda y que se encuentra en un estado de conservación delicado. En el inventario de la Orden correspondiente a 1920 se valoró, junto con una saya bordada a juego, en 17.000 ptas.²¹

La fecha de su elaboración ubica la obra en los inicios de la revolución del bordado sevillano en oro, y en él es posible percibir el nuevo período artístico que estaba despuntando en Sevilla: el Regionalismo. Nos encontramos ante una pieza de gran importancia ya que es uno de los primeros trabajos de bordados en la Sevilla del siglo XX, según constancia documental, en el que se emplean motivos renacentistas.²²

18. AHPCA, leg. 183, documento de donación y autoría del manto rojo de la Divina Pastora, s.p.

19. Mide 195 x 410 cm aproximadamente.

20. Estos encajes de bolillo, tipo torchón, eran realizados con diversos hilos metálicos dorados o plateados. El nombre de Punto de España viene dado por ser nuestro país el mejor productor de encajes de hilos metálicos. Véase en: LEFÉBURE, Ernesto. *El Bordado y los Encajes*. Madrid: La España, 1887, pp. 255-256. Véase también en: VILLANUEVA, Antolín P. *Los Ornamentos Sagrados en España...* ob. cit., pp. 297-298; GONZÁLEZ MENA, María de los Ángeles. «Bordados, Pasamanerías...» ob. cit., pp. 417-418.

21. AHPCA, leg. 6, Estadística e Inventario General de nuestro Convento de Sevilla. Año 1920, s.p.

22. Aunque con anterioridad en Sevilla la Virgen de los Reyes portó bordados de estética renacentista, no fueron realizados en la capital andaluza, sino en Madrid por las hermanas Gilart, bordadoras de Cámara de Isabel II. Por ello podría decirse que en el ámbito cofrade el primero de todos es el palio y manto de la Virgen de la Victoria (1895-1898), conjunto diseñado por Pedro Domínguez en 1894, tomando como referencia la fachada del Ayuntamiento de Sevilla. Ver: LÓPEZ BERNAL, José Manuel. «Los bordados del paso de la Virgen de la Victoria (1894-1898)». *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 1999, n.º 482, pp. 73-81. Posteriormente le sigue el conjunto de ropas del misterio de la

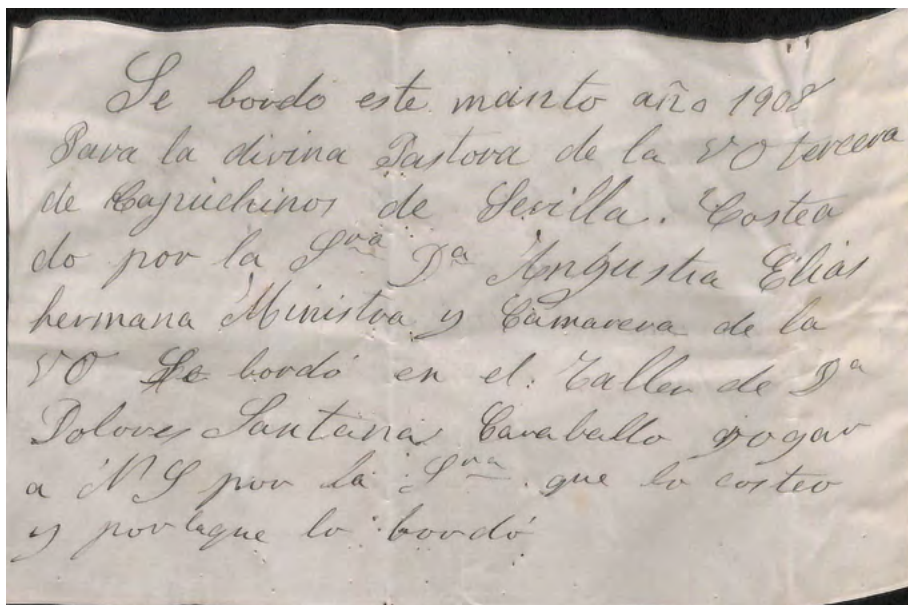


FIG. 2. AHPCA, leg. 183, documento de donación y autoría del manto rojo de la Divina Pastora, s.p.

Estos fueron puestos en valor años antes por José Gestoso y Pérez,²³ inspirándose en este caso concreto en los asuntos de la alfarería sevillana (FIG. 3).

Su diseño es simétrico en base a un eje central y consta de dos sectores bien diferenciados. Así, encontramos una greca menuda o guardilla, trabajada enteramente a setillo, que rodea todo el perímetro del manto y que bebe, como se ha anunciado anteriormente, de los dibujos del siglo XVI.²⁴ Se compone por unas «S» acostadas, y entrelazadas unas con otras por sus cabos finales, de las que nacen pequeñas y estilizadas hojas de acanto. Esta composición permite delimitar el campo de la pieza sobre el cual se dispone el resto del estudiadísimo dibujo. En este amplio sector se desarrolla la labor de diseño y bordado más interesante de la obra. Apreciamos el estilo

Sagrada Mortaja (1906), diseñado por Rodríguez Ojeda. Ver: CARRERO RODRÍGUEZ, Juan. *Esperanza Elena Caro, maestra del bordado en oro*. Sevilla: Marsay, 2000, pp. 122 y 146.

23. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla Monumental y Artística*, T. II. Sevilla: Ayuntamiento, 1890, pp. 418-420; PALOMO GARCÍA, Martín Carlos. «José Recio del Rivero, director artístico de la Fábrica de Mensaque y Vera» en *Un sueño de forja y cerámica para la Esperanza*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2016, pp. 65-76; SÁNCHEZ RICO, José Ignacio. «José Recio del Rivero: Un sueño de forja y cerámica para la Esperanza», en *Ibidem*, pp. 77-95.

24. Encontramos estos motivos un traje que la infanta Isabel Clara Eugenia regaló en el siglo XVI al monasterio de San Clemente de Toledo. MARTÍNEZ BONANAD, David. «María se viste de Reina: Regalos y mercedes de la Casa Real a imágenes marianas en los siglos XVI-XVII» en *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*. Valencia: Universitat Jaume I, 2016, pp. 413-431



FIG. 3. Detalle del *Retablo Mayor*, 1515 (Fotografía cedida por: José Manuel Jerez Linde). Niculoso Pisano. Monasterio de Tentudía, Badajoz.

Renacimiento empleado en las piezas que se insertan en un esquema compositivo de influencias decimonónicas, claramente expresado al desestimar la articulación de este a partir de los llamados *candelieri*. Esto permite que ambas partes converjan entrelazándose y creen un juego de cruces lineales muy interesante en la zona superior central que le aportan el ya mencionado aire romántico, organizando una interesante simbiosis estilística no vista con anterioridad.

El elemento central del que parte el dibujo y que se encuentra ubicado en la cola, es una copa o cáliz puramente renacentista, tratado a la técnica de la muestra armada y con algunas piezas trabajadas al «aire».²⁵ De éste surgen diversos tipos de flores entre las que podemos ver amapolas, crisantemos o rosas estilizadas. El tratamiento de estas últimas piezas, con cierta volumetría, es similar a los efectuados a finales del siglo XIX, ejecutándose a punto setillo, o a puntita simple y doble, enriqueciéndose esta última en la zona acanalada con rosarios de lentejuelas, creando una especie de efecto listado. Igualmente, también encontramos piezas realizadas con hilos de canutillos. Desde el fuste de la copa, a modo de asas, surgen a cada lado sendas composiciones simétricas que se resuelven mediante la oposición de dos grandes hojas de acantos. Estas, unidas mediante una alcachofa o anilla, confieren una sinuosa línea serpenteante. El ubicado en la zona inferior envuelve una cinta calada en forma de

25. Este tipo de trabajo se corresponde con un gran acanto que encontramos en el fuste del cáliz. Está realizado totalmente a punto «setillo» y emplea pequeñas lentejuelas para enriquecer los contornos de las hojas que se encuentran en relieve.

voluta, y está trabajado ricamente con una amplia gama de puntos propios del mejor bordado decimonónico, destacando la técnica de la muestra armada con la que forma una especie de escamado. Por el contrario, el acanto dispuesto hacia la zona superior del manto está enteramente tratado de una forma más simple, empleando tan solo la puntita doble. De este elemento arrancan los estilizados tallos que, con un elegante ritmo marcado por formas naturales y orgánicas, ocupa la mayor parte de la superficie textil. Los motivos aquí representados son todos vegetales y no se repiten en ninguna otra zona de la pieza más que en la simétrica. En esta extensión, también observamos interesantes trabajos de bordado que nos hablan claramente de la pulcritud técnica de esta artista. Así, citando algunos casos que se pueden considerar destacables, referiremos la unión de varios hilos de tipo brizcado para la creación de pequeños tallos²⁶ o la creación del haz de varios pétalos de flores y hojas de acanto con un recamado de lentejuelas, en lugar del extendido uso de las cartulinas.²⁷ También sobresale el uso de láminas de hojilla para ejecutar un punto setillo, donde las puntadas son realizadas con hilos metálicos dorados de tipo camaraña en lugar de con los hilos de seda que por regla general se empleaban.²⁸ Igualmente, llama la atención el trabajo de muestra armada para realizar los nervios de algunas hojas o pétalos²⁹ o el uso de las lentejuelas y cordoncillos para perfilar las piezas,³⁰ característica muy repetida a lo largo de toda la obra junto a otras peculiaridades.³¹ (FIG. 4)

No es posible obviar dentro de este análisis unas aplicaciones «casi escultóricas», como refiriase en su momento Juan Martínez Alcalde,³² formando dos cabezas angelicales «casi de bulto redondo» que se encuentran en el centro del manto (FIG.

26. Esta solución la podemos encontrar en los tallos de un grosor más fino.

27. Esta característica está presente en un alto número de obras de las hermanas Ana y Josefa Antúnez. También podemos observarlo en las primeras obras de Rodríguez Ojeda discípulo de las citadas bordadoras.

28. Este trabajo lo observamos en varias piezas del manto, percatándonos del mismo en algunos bodeques y nudos, aunque destacamos por su complejidad una pequeña flor situada dentro de la composición floral sobre la copa o cáliz de la cola.

29. Este tipo de trabajo es muy común en el bordado erudito en oro, sin embargo, lo destacamos por la sutileza con la que se ejecuta, por ejemplo, en la solución de los pétalos de las flores de acanto situadas en la zona central del manto, justo sobre las cabezas angelicales. Estas piezas poseen también un bonito perfilado realizado a base de lentejuelas fijadas con canutillos. Estos últimos elementos se disponen paralelamente a la orilla del dibujo de cada forma, creándose un efecto como de hilo continuo.

30. Aparte del ejemplo de las lentejuelas ya comentado en las notas n.º 25 y 29, observamos este trabajo en algunas flores que surgen del cáliz central, o en los perfilados en las pequeñas hojas de acanto de la cenefa que se distribuye por su perímetro.

31. Encontramos un numeroso empleo de gorrillos para enriquecer los bordados, como es habitual en las piezas de finales del siglo XIX.

32. Único historiador que, aunque sin detenerse en profundidad, ha hablado de esta pieza. Véase: MARTÍNEZ ALCALDE, Juan. *Hermandades de Gloria de Sevilla*. Sevilla: Boletín de las Cofradías, 1988, p. 57; Véase también en: MARTÍNEZ ALCALDE, Juan. *Anales histórico-artísticos de las hermandades de Gloria de Sevilla*, T. II. Sevilla: Boletín de las Cofradías, 2011, p. 38.



FIG. 4. Detalle de diversos puntos de bordado del *manto rojo de la Divina Pastora de las Almas*, 1908 (Fotografía del autor). Dolores Santana Caraballo. Convento de Capuchinos, Sevilla.

5), sobre el cáliz citado anteriormente. De estas piezas, de gran carácter figurativo, se puede decir que constituyen todo un alarde técnico que hace de este manto una obra de primer orden. El bordado, tratado a punto setillo, parece que se encuentra realizado directamente sobre cuero modelado,³³ demostrando así la alta complejidad técnica de las mencionadas piezas. Destaca también el trabajo en hueco de los ojos, que consigue matizar el iris con huevecillos de oro. Las citadas cabezas se encuentran orladas por sus respectivas alas, trabajadas a puntita doble en hilos metálicos dorados y enriquecidas con sedas de colores verdes, celestes y rosas, que hermocean más si cabe la totalidad del conjunto. De las mismas pende una guirnalda realizada en giraspe;³⁴ hilo puesto de

33. Se tiene constancia del uso de este material por parte de las hermanas Antúnez en los bordados de alto relieve del manto de la Virgen de la Asunción de Estepa (Sevilla) estrenado en el año 1893, también Juan Manuel Rodríguez Ojeda lo empleó en el manto de la Virgen de la Victoria entre 1895 y 1897, o el que realizó en 1900, conocido como el de «la camaronera», para la Hermandad de la Macarena. Parece ser que el manto de la Pastora de Capuchinos de Sevilla es una de las pocas piezas que albergan trabajos de este tipo, aunque no hemos podido corroborar el empleo del cuero al no poder observarlo a través del bordado.

34. Hilo que se consigue mezclando hebras de camaraña con sedas de colores. Su trabajo se realiza como si fuese un solo cuerpo de hilo pudiendo realizarse con él todos los puntos posibles.



FIG. 5. Detalle del bordado del *manto rojo de la Divina Pastora de las Almas*, 1908 (Fotografía del autor). Dolores Santana Caraballo. Convento de Capuchinos, Sevilla.



FIG. 6. Detalle de preparación del bordado con estopa para el *manto rojo de la Divina Pastora de las Almas*, 1908 (Fotografía cedida por: Pablo Pérez). Dolores Santana Caraballo. Convento de Capuchinos, Sevilla.

moda en Sevilla a finales del siglo XIX y principios del siglo XX por el taller de Rodríguez Ojeda, creando con él interesantes efectos de color en sus bordados. Con respecto al uso de la seda, también llama la atención el tratamiento realizado con ellas en unas antorchas flamígeras, bordadas a muestra armada a la altura de la cola de la prenda.

Ciertos procedimientos técnicos, como la realización de las comentadas testas angelicales, el empleo del giraspe o el uso de algunos elementos decorativos como los que conforman la greca perimetral,³⁵ han hecho que este manto se haya considerado popularmente, a través de los años, como una obra debida al taller de Rodríguez Ojeda.³⁶ El somero análisis dejó de lado evidentes diferencias técnicas, siendo la más llamativa para ser una obra de Ojeda la falta de volumetría de las piezas del conjunto (sin contar con las referidas cabezas),³⁷ resaltando sobre todo la planimetría en la ejecución de las cartulinas,³⁸ y la gran variedad y riqueza de puntos empleados.³⁹ Igualmente, las trazas del diseño no son las empleadas por este artista en sus obras desde los últimos años del siglo XIX. El manto de la Divina Pastora se aleja de los esquemas compositivos que repetía en sus creaciones partiendo de un *candelieri* central desde el que se disponía radialmente el resto de la decoración. No obstante, Alcalde ya dudó de esta atribución, teoría que abalamos en estas líneas, con la debida documentación.

Un interesante dato biográfico sobre nuestra artista del que desgraciadamente no se tiene por el momento la respuesta es el relativo a su formación. Debido a la cercanía de su primera vivienda conocida con el taller de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, tan solo unos números más atrás,⁴⁰ podría relacionarse con este afamado obrador de finales del siglo XIX y principios del XX. Si bien, atendiendo a la fecha de fundación del taller de

35. Este tipo de motivo fue utilizado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1902 para perimetrar el manto de la Virgen de la Amargura de Sevilla y en 1903 para hacer lo propio con el de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso de la Hdad. del Gran Poder. Años más tarde, en 1914, vuelve a retomar ese mismo dibujo perimetral para el manto rojo de la Virgen del Rosario de San Gil.

36. En el Catálogo de patrimonio mueble de Andalucía se identifica como una pieza de autor «anónimo sevillano» datada entre 1930 y 1940.

Véase: <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/97582/sevilla/sevilla/manto-de-la-divina-pastora> (Consulta realizada 29/10/2019).

37. Los rellenos de las piezas de Rodríguez Ojeda se caracterizan por poseer una considerable volup-tuosidad, consiguiendo piezas muy redundantes. Esta característica no es posible observarla en el manto rojo de la Divina Pastora, donde pese a encontrar relieves son mucho más sutiles, consiguiendo una visión menos pesada de la prenda en conjunto.

38. Los trabajos a la cartulina de Ojeda se caracterizan por trabajarse con cierto abultamiento central, sobre todo los elementos vegetales, resultando una apariencia carnosa. En cambio, en el manto de la Divina Pastora se observa una acusada planimetría en todas las piezas de cartulina, incluidas en las formas vegetales, característica técnica que aleja de los trabajos del bordador del siglo XX más renombrado de Sevilla.

39. En las piezas salidas del taller de Rodríguez Ojeda por aquella época el uso de puntos de bordado no era tan rico y complejo como el que apreciamos en este manto.

40. La ubicación del taller y la casa de Rodríguez Ojeda era la de la calle Duque Cornejo número 22,24. MANES MANAUTE, Antonio. «Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda» en *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*. Sevilla: Diario de Sevilla, 2000, pp. 51-87.

Ojeda (1889) y a la edad de nuestra protagonista por esa fecha, que contaría con unos 18-22 años, sería difícil encontrar esa situación, ya que de ser así comenzaría las labores de aprendizaje del bordado siendo bastante más mayor de lo habitual. Por eso, esta etapa instructiva podría relacionarse con el taller de las hermanas Ana y Josefa Antúnez.⁴¹ El mismo se encontraba ubicado en la Huerta del Zapote, un lugar más o menos cercano al domicilio de Santana. Además, esta idea podemos sustentarla al encontrar evidentes similitudes técnicas a la hora de preparar y realizar el bordado (FIG. 6). Por ejemplo, el manto de la Virgen de la Asunción de Estepa, fechado en 1893, es una de las piezas en la que nos basamos para realizar tal afirmación.⁴² Con esta obra, primeramente, podría decirse que las Antúnez fueron hasta la fecha, las únicas bordadoras que emplearon en sus piezas decoraciones con cabezas angelicales desarrolladas con tantísimo detallismo, volumetría y maestría⁴³ (FIG. 7), consiguiendo relacionar ese trabajo con el que encontramos en las que aparecen en el manto de la Divina Pastora. Así mismo, comparten infinidad de puntos de bordados como una particular «muestra armada», formando escamas en algunas hojas. También observamos similitudes técnicas con otras piezas procedentes del citado obrador,⁴⁴ y que cuesta encontrar en otros centros de producción de la Sevilla del momento, como la solución técnica y material de algunas flores o pequeños detalles bien producidos y finos remates y perfilados de las piezas (FIG. 8).

Otra cuestión por determinar surge alrededor de la creación del diseño del manto. Actualmente no hay constancia documental sobre su autoría, ni tampoco encontramos similitudes con otras piezas bordadas que permitan un posible acercamiento a algún artífice en concreto. No obstante, no podemos dudar que este diseño debió salir de la inventiva de algún reputado experto del dibujo. Por las características que posee, se podría conectar con alguien cercano a las ideas que José Gestoso manifestó a finales del siglo XIX, cuando defendió «tomar por modelos aquellos excelentes ejemplares [...] del siglo XVI» para conseguir «satisfactorios resultados» en los diseños ornamentales de las vestimentas de imágenes.⁴⁵ Por ejemplo, con las debidas reservas, el dibujo sería posible relacionarlo con Manuel Rodríguez Pérez de Tudela.

41. Estas artistas fueron a su vez las maestras de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, bordador al que se le ha venido atribuyendo este manto hasta ahora.

42. AA.VV. «El manto de la Asunción». *Assumpta Regina in Cielum*, 2014, n.º 1, pp. 45-50. Gracias a la intervención realizada por el IAPH sobre el manto estepeño hemos podido observar que el relleno de los bordados se realizó con estopa, material que podemos observar también bajo algunas piezas del manto de la Divina Pastora o también el empleo de rellenos de cartulinas de color blanco, etc.

43. No podemos constatar el material con el que se trabajaron los volúmenes mayores de estas cabezas, si bien presentan un recubrimiento realizado con una especie de fieltro blanco donde sujetar las puntadas. Con respecto a estos elementos se tiene constancia que el manto de la Soledad de San Lorenzo de Sevilla (1867-1875) poseía unos «ángeles de alto relieve» según las crónicas periodísticas, que actualmente no conserva por causas desconocidas.

44. Véase por ejemplo la túnica de la Hermandad del Gran Poder de Sevilla (1881) o el palio y el desaparecido manto de la Hermandad de la Carretería de Sevilla (1886).

45. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Noticia Histórico-descriptiva de la Bandera de...* ob. cit., p. 44.



FIG. 7. Detalle del *manto de la Virgen de la Asunción*, 1893 (Fotografía cedida por: Antonio Jesús Fernández). Hermanas Antúnez. Hermandad de la Asunción, Estepa (Sevilla).

Este importante ceramista sevillano trabajó para el convento capuchino en la elaboración de los paños de azulejos para el altar mayor y presbiterio en 1897⁴⁶ (FIG. 9), así como en otras piezas posteriores. Incluso llegó a tener cierta amistad con algunos de los frailes más célebres de la casa hispalense como fray Juan Bautista de Ardales. Así es posible encontrar en la composición del manto elementos tan propios de la cerámica que él trabajaba, pudiendo hallar similitudes con algunos motivos ornamentales de los citados paños que Pérez de Tudela realizó para los Capuchinos como cálices, pebeteros, grandes acantos o cabezas de querubes, entre otras, adaptando sus formas para poder desarrollarlas con las técnicas de bordado. Llegados a este punto

46. Estos azulejos están firmados por este autor y se realizaron en la fábrica de Mensaque Hno. Y Cía., aunque curiosamente en un inventario del convento aparecen atribuidos a José Gestoso. Véase en: <http://www.retabloceramico.net/6120.htm> (Consulta realizada 24/03/2020); AHPCA, Archivo digital, *Inventario de los HH. MM. Capuchinos de la Provincia Bética. Fraternidad Del Convento Santas Justa y Rufina con Divina Pastora. Sevilla, años 1993-2002*, pp. 24-30.



FIG. 8. Detalle de la *túnica de Cardos*, 1881 (Fotografía del autor).
Hermanas Antúnez. Hermandad
del Gran Poder, Sevilla.

y si se confirmase esta hipótesis, pese a que podría parecer muy arriesgado, sería posible encontrar la influencia que, junto a Gestoso, Tudela ejerciese con este trabajo sobre su discípulo José Recio del Rivero,⁴⁷ a la hora de diseñar este último el manto de salida para la dolorosa de la Esperanza de Triana. La obra, en la que el dibujo toma directamente los motivos decorativos cerámicos de Triana, fue abordada por el taller de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y se estrenó en 1909, un año después que el manto de la Divina Pastora.⁴⁸

47. Tudela introdujo a José Recio en el mundo del dibujo y la cerámica y lo acercó también al mundo embrionario del regionalismo. Para más información consultese: SÁNCHEZ RICO, José Ignacio. «José Recio del Rivero...», ob. cit., pp. 77-95.

48. Desde 1947 este manto se encuentra en la localidad malagueña de Ronda, siendo propiedad de la hermandad patronal de la Virgen de la Paz. MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. «Los Bordados Artísticos de la Esperanza de Triana» en *Esperanza de Triana*, T. II. Sevilla: Tartessos, 1996, pp. 133-156; SÁNCHEZ RICO, José Ignacio. «José Recio del Rivero...», ob. cit. pp. 77-95.



FIG. 9. *Paño cerámico*, 1897 (Fotografía cedida por la web: www.retabloceramico.net). Manuel Rodríguez Pérez y Tudela. Convento de Capuchinos, Sevilla.

Sea como fuere, y al no contar con documentos que acrediten las hipótesis que se han expuesto, deben quedar como tal a la espera de su confirmación en un futuro.

LA DONANTE: DOÑA ANGUSTIAS ELÍAS, LA GRAN BENEFACTORA

Además de lo anteriormente expuesto, para cerrar este trabajo sería interesante abordar el estudio de la persona que consta como donante en el documento encontrado en el manto: doña Angustias Elías. Ante su aparición, se hacía obligado indagar sobre su persona para entender el porqué del encargo a nuestra artista, así como la donación de tan rica prenda, ya que, hasta este momento, su condición de mecenas y bienhechora era prácticamente desconocida.

Antes de zambullirnos en este último apartado, para contextualizar este hecho, deberíamos volver la vista a los últimos años del siglo XIX. En 1889 la comunidad capuchina de Sevilla había vuelto a tomar posesión de su convento tras la exclaustación de los religiosos en 1835.⁴⁹ Pese a que en los casi sesenta y cinco años de exilio de los frailes la imagen de la Divina Pastora fue cuidada y atendida por la V.O.T.,

49. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel. «El patrimonio escultórico del Convento de Capuchinos de Sevilla» en *II Curso de verano El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la Historia y en el Arte andaluz*. Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 1998, p. 19. Véase también: GONZÁLEZ CABALLERO, Alberto. *Los Capuchinos en la Península Ibérica. 400 años de historia (1578-1978)*. Sevilla: Conferencia Ibérica de Capuchinos, 1985, pp. 54 y 495.

por las circunstancias políticas anteriores a este hecho, el patrimonio de la imagen debería estar bastante mermado.⁵⁰ Por esto es posible suponer que entre sus haberes se encontraría un comedido ajuar de no demasiada riqueza y valor, exceptuando algunas piezas. Entre ellas hallaríamos a buen seguro una saya de seda blanca, bordada en hilos metálicos dorados, cristales y talcos siguiendo un dibujo a base de bandas horizontales,⁵¹ y un manto de terciopelo color grana con bordados de hilos metálicos dorados de la estética neobarroca propia del siglo XIX.⁵² Ambas obras todavía se conservan entre el patrimonio del convento y siguen en uso para vestir a la Divina Pastora.

Doce años después de la vuelta de la Orden al convento, encontramos la primera constancia documental escrita sobre el ajuar de la imagen capuchina. Según aparece en el inventario de la casa correspondiente al año 1901, la imagen contaba con: «17 vestidos, 9 mantos, 8 pares de pendientes, 7 aderezos, 4 pellicas, 2 pulseras, 8 sombreros, 42 vestidos del Niño Jesús, 9 alfileres, 12 sortijas, 2 pelucas y 4 hilos de coral».⁵³

Asimismo, el inventario del año 1902 refleja que el ajuar de la Divina Pastora se vio incrementado con tres nuevos mantos, sumando un total de once piezas, así como también entraron a formar parte de su ajuar nuevas joyas.⁵⁴ Igualmente, en 1905 se apunta la entrada de un nuevo manto y una nueva saya.⁵⁵

Como podemos apreciar, conforme la comunidad capuchina se fue asentando de nuevo en su histórico convento, se encargaron de honrar materialmente a su Pastora

50. Véase en: *Ibidem*, pp. 17-18.

51. Con esta saya se viste la Divina Pastora de los Capuchinos en su fotografía más antigua conocida. En la instantánea parece que se contempla con su diseño original, que constaba de seis registros horizontales. De estos, tres estaban conformados por un grupo de tres o cuatro estrellas, según la franja que ocupasen, y que se intercaban con otras tres bandas paralelas en forma de tallo del que nacían florecillas y hojas. El conjunto poseía una apariencia muy ingenua, propia de las labores conventuales del siglo XIX, además de contar con un diseño muy original. El tejido sobre el que se bordó, según restos encontrados bajo algunas piezas, parece ser que fue raso de seda blanca. Actualmente se sigue conservando entre el ajuar de la imagen, pero muy alterada.

52. Los bordados de esta pieza actualmente se conservan sobre un raso de seda color celeste al que fueron pasados en 1919 alterando en gran parte su dibujo original. Esta intervención también se registra como donación de Angustias Elías Sánchez junto con una saya a juego. Véase en: «La Procesión de la Divina Pastora de Sevilla». *El Adalid Seráfico*, 1919, n.º 20, p. 197. «Doña Angustias Elías». *El Adalid Seráfico*, 1920, n.º 21, p. 81.

53. AHPCA, leg. 6, Estadística o inventario general de nuestro convento de Sevilla, año 1901, s. p.

54. «Mantos – 11; Vestidos – 17; Pendientes – 6; Aderezos – 8; Pellicas – 3; Pulseras – 2; Sombreros – 8; Vestidos del Niño – 42; Alfileres – 10; Sortijas – 12; Pelucas – 2; Hilos de coral – 4». Véase en: AHPCA, leg. 6, Estadística o inventario general de nuestro convento de Sevilla, año 1902, s. p.

55. «Mantos – 12; Vestidos – 18; Pendientes – 6; Aderezos – 8; Pellicas – 4; Pulseras – 2; Sombreros – 8; Vestidos del Niño – 43; Alfileres – 10; Sortijas – 12; Pelucas – 3; Hilos de coral – 4; Báculo de plata Meneses – 1; Aureola id. – 1; Aureola de plata de ley sobredorada – 1; Báculo de plata de ley sobredorado – 1». Véase en: AHPCA, leg. 6, Estadística o inventario general de nuestro convento de Sevilla, año 1905, s. p. Igual reseña encontramos en el inventario realizado en 1908. Véase en: AHPCA, leg. 6, Estadística o inventario general de nuestro convento de Sevilla, año 1908, s. p.

Divina con el aumento de su patrimonio⁵⁶ y una de las contribuyentes a ello como se ha podido comprobar fue Angustias Elías Sánchez. Esta mujer no solamente fue una notoria e importante devota de la Divina Pastora, sino que, desde su ingreso en la V. O. T. de Capuchinos de Sevilla, en el año 1903,⁵⁷ hasta su fallecimiento, en el año 1920,⁵⁸ mostró una gran implicación con la institución a la que pertenecía, con los frailes y en especial, con su Divina Pastora. Esto la llevó a convertirse en su principal mecenas y bienhechora, logrando con sus donativos crear parte de la visión inequívoca que la imagen capuchina muestra hoy en día⁵⁹ (FIG. 10).

Angustias Elías nació en Morón de la Frontera, entre los años 1843 y 1855,⁶⁰ fruto del matrimonio entre Vicente Elías y Francisca Sánchez. Su vida la desarrolló principalmente en su pueblo natal, donde contrajo matrimonio con Pedro Cubero Hermosín, militar de profesión y concejal del Ayuntamiento moronense.⁶¹ El 25 de octubre

56. En el inventario correspondiente al trienio 1910-1913, se apuntan nuevas alhajas de gran valía, sumándose a las que ya poseían: un nuevo hilo de coral, un broche en forma de «trébol de brillantes y oro» y un par de «brazales de oro con florecitas y esmaltes». AHPCA, leg. 6, Estadística o inventario general de nuestro convento de Sevilla, año 1913, s. p.

57. AHPCA, leg. 252, Libro 5º, p. 84.

58. «Doña Angustias Elías...», ob. cit., p. 81.

59. Junto con los bordados que ocupan este estudio, se puede argumentar que el zénit iconográfico que identifica a la sevillana imagen de la Divina Pastora de Capuchinos se culminó en 1921. En 1918, un año después del arribo de Fray Juan Bautista de Ardales como guardián del convento, se inició una suscripción popular para recoger donativos, con el fin de realizar una «diadema de oro y piedras preciosas para la peregrina imagen de la Divina Pastora».

La diadema o aureola, obra original del platero cordobés Antonio Amián Austria, es una riquísima pieza que dispone doce estrellas sobre un aro de oro, de forma tangencial en lugar de insertadas dentro del mismo como es habitual. Asimismo, se completa con una corona «del mismo autor, costeada por D. Rafael Simón», que tan solo consta del canasto, sin poseer imperiales ni la llamada ráfaga o resplandor. Estas piezas le otorgan una silueta propia y muy diferenciable del resto, siendo de las pocas representaciones de la Virgen Pastora que porta el atributo de la realeza con cierta asiduidad. La presea le fue impuesta a la Virgen el 21 de mayo de 1921, haciéndose entonces realidad, en todos sus efectos, la imagen arquetípica de la popularmente conocida como *Pastora de Capuchinos*. Véase en: UBRIQUE, Sebastián (Fray). «La Diadema de la Divina Pastora». *El Adalid Seráfico*, 1918, n.º 19, p. 291; «Coronación de la Divina Pastora». *El Adalid Seráfico*, 1921, n.º 22, pp. 139-140.

60. En los tres documentos encontrados de empadronamiento en los que está registrada no consta su fecha exacta de nacimiento, observándose tan solo sus edades, pero sin concordar unas con otras, por lo que se ha tenido a bien anotar la horquilla temporal entre las que se hallan.

61. Archivo Municipal Morón de la Frontera (AMMF), Signatura 397, Libro de Padrón Vecinal año 1896. Morón de la Frontera, f. 52v.-f. 53r.

Más información sobre Pedro Cubero Hermosín: En el Libro de Actas Capitulares del Ayuntamiento de Morón, correspondiente a las sesiones comprendidas entre el 15-05-1900 y 11-11-1900 (Véase en: AMMF, Signatura 117, Libro de Actas Capitulares del Ayuntamiento de Morón, 1900), Pedro Cubero ya aparece como concejal del Ayuntamiento de Morón encontrándose entre los firmantes de las sesiones del Cabildo. Concretamente en las Actas comprendidas entre el 20 de mayo y el 26 de agosto de 1900. Tras ésta no vuelve a aparecer hasta la sesión ordinaria del día 30 de diciembre de 1900. Se recoge también en la sesión extraordinaria del 1 de enero de 1901, en el listado de los concejales del Ayuntamiento de Morón (reflejado en esta Acta), encontrándose en el número 6, con el cargo de síndico 1º y con domicilio en la calle Marchena n.º 13. (Estos dos últimos datos



FIG. 10. *Divina Pastora de las Almas Coronada*, 1802. José Fernández Guerrero. Convento de Capuchinos de Sevilla (Fotografía: Archivo Jesús Andrades Ramírez). En ella aparece la talla vestida con el manto de Dolores Santana, la saya blanca y la diadema de la coronación realizada por Antonio Amiáns.

de 1901 se traslada junto a su marido, su cuñada Dolores y una sirvienta, a Sevilla, estableciendo su domicilio en la calle San Eloy n.º 26.⁶²

La relación de Angustias Elías con los frailes capuchinos comenzó al año de su llegada. El 4 de octubre su cuñada profesa en la V.O.T. de Sevilla, proveniente de la de Morón,⁶³ y ese mismo día Angustias Elías tomó los hábitos como se refleja en la vuelta del mismo folio del *Libro de Profesiones*:

localizables en: AMMF, Signatura 118, Libro de Actas Capitulares del Ayuntamiento de Morón, 1901). Las fechas extremas de la duración de su cargo no han sido buscadas.

Agradezco a Juan Manuel Sierra Lozano su colaboración en la búsqueda de esta información.

62. AMS, Rectificación de empadronamiento, Magdalena A-G, Vol. P-3698. Registro de empadronamiento de Angustias Elías en Sevilla, año 1901, s.p.

63. AHPCA, leg. 256, Libro Tercero de Profesiones y Recepciones de las hermanas del V.O.T. de Capuchinos de Sevilla, f. 50r.

El día cuatro de octubre de/ mil novecientos dos tomó/ el Santo hábito de la V.O.T./ de Capuchinos de manos del/ R. P. Fr. Fran.^{co} de Castro del/ Río la hermana Angustias/ Elías Sánchez hija de Vicente/ y Fran.^{ca} tomó el nombre de M.^a/ del Rosario. Fue su madrina/ la Hermana Ministra María/ Auñón.

De lo que doy fe/ Fr. José de Pedro Abad.

[Contiguo, se encuentra escrito a la derecha:]

El día diez y nueve de/ octubre de mil novecientos/ tres profesó la hermana que/ al margen se expresa, en es-/ta V.O.T. de Capuchinos de/ manos del R. P. Fray Luis/ de Valdilecha siendo su ma/drina la hermana secretaria/ Natividad Sáenz.

De lo que doy fe/ Fr. José de Pedro Abad.⁶⁴

Esta inclusión en la V.O.T. de Capuchinos, sin duda alguna por lo expuesto en los párrafos anteriores, debió de venir de la mano de su cuñada, la señora Cubero, tras la muerte del hermano de ésta última y marido de la señora Elías,⁶⁵ animándola a formar parte de la institución religiosa a la que ella pertenecía. A partir de ese momento la figura de Angustias Elías Sánchez ocupa un papel fundamental dentro de los terciarios franciscanos de Sevilla. Desde 1905 ostentó el cargo de Hermana Ministra de la V.O.T. Capuchina consecutivamente hasta su muerte en 1920. Así se recoge sucesivamente en el libro de Profesiones de hermanas a las que amadrina durante todo este tiempo.⁶⁶ Además también aparece en las sucesivas notas de prensa publicadas en *El Adalid Seráfico* tras las elecciones de cada trienio,⁶⁷ siendo reelegida «por unanimidad» cada una de las veces de las que se tiene constancia. Durante el período en el que Elías estuvo al frente de las hermanas de la V.O.T., no dudó en aportar todo cuanto le fuese posible para cubrir las necesidades que se tuviesen. Así, realizó un donativo, en 1905, para la restauración del camarín de la Divina Pastora de la capilla de la V.O.T.⁶⁸

64. AHPCA, leg. 256, Libro Tercero de Profesiones y Recepciones de las hermanas del V.O.T. de Capuchinos de Sevilla, f. 50v.

65. En la Rectificación del empadronamiento de la familia Cubero-Elías realizada en el año 1903 aparece registrada doña Angustias como «jefe de familia», firmando ella el documento como tal, marcándose además su estado civil como «V. ^a», abreviatura de *viuda*. Véase en: AMS, Rectificación de empadronamiento, San Martín N-V, Vol. P-3737. Registro de empadronamiento de Angustias Elías en Sevilla, 1903, s.p.

66. AHPCA, leg. 256, Libro Tercero de Profesiones y Recepciones de las hermanas del V.O.T. de Capuchinos de Sevilla, ff. 56r-ss.

67. «Crónica Seráfica». *El Adalid Seráfico*, 1905, n.º 6, p. 28; «Noticias y variedades». *El Adalid Seráfico*, 1908, n.º 9, p. 30; «V.O.T. de Sevilla». *El Adalid Seráfico*, 1911, n.º 12, p. 31.

68. «N.º.2. Otro voto de gracias a n.ª hermana Ministra por sus donativos para los gastos de restauración del Camarín de la Divina Pastora de nuestra Capilla y para la reforma y arreglos de los sagrados ornamentos de la misma, y que se comuniquen por oficio». Véase en: AHPCA, leg. 256, Libro Cuarto de acuerdos tomados por el V.O.T. de Penitencia de Capuchinos de esta Ciudad, f. 103v.

En 1911 donó una gran suma de dinero para reponer el suelo de la misma capilla.⁶⁹ También en 1913 sufragó «casi todo el gasto del estandarte» de San Francisco que un año antes⁷⁰ encargó la V.O.T. de Capuchinos, entre otras cosas más,⁷¹ de las que desafortunadamente no se tiene constancia de su paradero.

No solo los terciarios franciscanos se vieron beneficiados con la figura de la señora Elías Sánchez. La propia comunidad de frailes menores capuchinos la sentían «como una madre», según la semblanza que *El Adalid Seráfico* publicó a su muerte, ya que se interesó «porque no les faltara de nada, proveyendo pródigamente todas sus necesidades». Por esto los religiosos le devolvieron el cariño que recibían de ella con el nombramiento de camarera o *vestidora* de la Divina Pastora, de la que sin duda era gran devota y amante y a la que estaba «consagrada en cuerpo y alma».⁷² La veneración a la Divina Pastora la visibilizó con la notable contribución al enriquecimiento de su ajuar, dejando constancia de ello con la pieza protagonista de este estudio: *el manto rojo* bordado en oro por Dolores Santana Caraballo en el año 1908. Asimismo, también donó un «vestido blanco bordado en oro»,⁷³ apareciendo reflejado en el ya mencionado inventario de 1920 como compañero del manto que nos ocupa (FIG. 11), o el pasado de los bordados del anteriormente reseñado manto del siglo XIX a un soporte de seda celeste en 1919.⁷⁴ Además, regaló «sus joyas todas para la diadema» y «otras muchas prendas que sería prodigio enumerar», pudiéndose encontrar entre estas últimas una saya burdeos, estrenada en 1919 a juego con el citado manto celeste,

69. «Aceptar la oferta de 250 ptas. de la H.^a Ministra para el pavimento de la Capilla y mostrar nuestro agradecimiento por su jenorosidad» y «Hacer constar el agradecimiento de la orden en lápida a la desprendida donante». Véase en: AHPCA, leg. 256, Libro Cuarto de acuerdos tomados por el V.O.T. de Penitencia de Capuchinos de esta Ciudad, f. 127r-v.

70. AHPCA, leg. 252, Libro 5º, p. 7.

71. «Se acordó constara en acta la gratitud de la V.O.T. hacia la H. ^a Ministra, D. ^a Angustias Elías por los dos ciriales y el grupo de la Imprección de las Llagas, que ha regalado a la V.O.T.». Véase en: AHPCA, leg. 252, Libro 5º, p. 84.

72. «Doña Angustias Elías...», ob. cit., p. 81.

73. Esta pieza podría identificarse como una saya realizada en raso color hueso con bordados en oro y sedas de colores compuesto por: saya o falda, mangas y pecho-cuello. La decoración se distribuye principalmente por la falda. Se ornamenta con un diseño naturalista en el que juegan a entrelazarse de forma caprichosa sus sinuosas grafías de aspecto decimonónico-romántico. Debido a su estado actual, profundamente desvirtuado por el pasado a un nuevo soporte, hace que sea difícil una identificación sobre la autoría de esta pieza. No obstante, podemos ubicarla en el círculo de los pequeños talleres sevillanos, casi familiares y poco conocidos, como el de Dolores Santana.

74. Estos bordados, de una calidad más que reseñable a pesar de la deformación sufrida con el pasado al soporte actual, presentan similitudes con los trabajos documentados de Manuel María Ariza, como por ejemplo el manto de la Virgen del Amparo de la Magdalena (Sevilla), lo que nos permite encuadrarlos a mediados de la centuria decimonónica. Originariamente parece ser que estaba elaborado sobre terciopelo color grosella, como se puede apreciar en algunas piezas que poseen pérdidas materiales. Posteriormente se pasó a terciopelo de seda burdeos; tejido a su vez utilizado para la confección de una saya a juego tras el pasado de 1919 y en el que observamos las marcas de las piezas del manto, lo que nos ha permitido conocer este dato.

siendo altamente probable esta hipótesis por encontrar piezas y trabajos similares en ambas obras. Tal fue la constante colaboración de esta mujer que en la necrología de *El Adalid Seráfico* se apunta, quizás siendo algo exagerado, que «por ella principalmente nuestra Divina Pastora ha podido salir a la calle sin desmerecer de las demás imágenes sevillanas», y que «sin ella solo tendría varios mantos casi sin valor alguno».⁷⁵

La fecha de su defunción no ha sido posible conocerla, encontrándose probablemente entre el 15 de febrero y el 1 de marzo de 1920.⁷⁶ El punto final de esta resplandeciente etapa que vivió la Orden de los Capuchinos de Sevilla y su Divina Pastora se recoge en el acta de la Junta de celadores del mes de marzo del citado año, quedando expresado de la siguiente forma:

Se dio cuenta a la Junta del fallecimiento de Nuestra Hermana Ministra q. en la paz del Señor d. D^a. Angustias Elías sintiendo con dolor y pena la pérdida tan irreparable que ha experimentado la Orden. Admirando el celo y constancia que siempre tuvo en su cargo, y que conste en acta el sentimiento de la V.O.⁷⁷

Tras conocer la relación de la donante con el convento de Capuchinos de Sevilla, y volviendo a la pieza que nos ocupa, no nos causa extrañeza la elección de la artista que protagoniza nuestras líneas para la realización del bordado del manto. Según hemos visto, la donante y la bordadora pertenecían a la misma congregación religiosa siendo, además, la primera madrina de la segunda. Por ello podría suponerse que la designación de Dolores Santana vendría dada por la confianza que habría hacia ella, fruto de la relación creada mediante la V.O.T. Es más, si volvemos la vista al documento encontrado entre las costuras del manto, se apunta que fue realizado «para la Divina Pastora de la VO Tercera de Capuchinos de Sevilla»,⁷⁸ evidenciando aún más el porqué del encargo. Es con respecto a este dato sobre la «propiedad» del manto, lo que hace saltar una duda, pues, aunque podría parecer una anotación sin más importancia, la imagen de la V.O.T. no era la misma que a la que los frailes capuchinos le rendían culto. Fray Juan Bautista de Ardales explica que la primitiva talla de la Virgen Pastora venerada por los frailes de Sevilla era propiedad de la V.O.T.⁷⁹, encontrándose

75. «Doña Angustias Elías...», ob. cit., p. 81.

76. Esta hipótesis es posible formularla debido a que en *El Adalid Seráfico* recoge su semblanza en la publicación del 1 de marzo de 1920 y en el acta de la junta de celadores celebrada el 15 de febrero no se notifica nada sobre este hecho.

77. AHPCA, leg. 252, Libro 5º, p. 84.

78. AHPCA, leg. 183, documento de donación y autoría del manto rojo de la Divina Pastora, s.p.

79. Según el testimonio de Fray Fernando Linares Fernández, delegado provincial de Bienes Culturales de los Capuchinos, esta talla de la primera Pastora que veneraron los capuchinos de Sevilla parece ser que fue fruto de la adaptación de una antigua imagen de la Virgen, siendo quizás una Inmaculada. Actualmente se encuentra en la Parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Moguer, siendo llevada allí por los frailes hacia el año 1956 al hacerse cargo de la dirección de esta.



FIG. 11. *Saya blanca de la Divina Pastora de las Almas*, ha. ¿1908? (Fotografía del autor). Anónimo. Convento de Capuchinos, Sevilla.

en la capilla edificada anexa a la iglesia conventual de los capuchinos.⁸⁰ Esto se mantuvo hasta que en abril de 1797⁸¹ la señora Rosalía Osguera donó a los HH.MM. Capuchinos una obra de Cristóbal Ramos.⁸² Esta talla fue reemplazada cinco años más tarde por la actual imagen, encargada por el guardián del convento, Fray Miguel de Otura, al escultor gaditano José Fernández Guerrero, quien elaboró una efigie⁸³ para vestir, en actitud sedente y con finas y serenas facciones que corresponden a los cánones neoclásicos del momento.⁸⁴

80. ARDALES, Juan Bautista de (Fray). *La Divina Pastora y el Beato Diego José de Cádiz*. Sevilla: Imprenta de la Divina Pastora, 1949, p. 149.

81. *Ibidem*, pp. 534-535.

82. Entre 2006 y 2008 la imagen fue trasladada a Jerez de la Frontera. Hasta ese momento, conservó su aspecto primigenio. Pero desgraciadamente, allí fue objeto de una profunda remodelación, ideada por fray Antonio Ruiz de Castroviejo, en la que se le sustituyó el candelero sentado por uno erguido, se le modificó la postura de la cabeza, se repolicromó por completo y le fue incorporada la imagen de un Niño Jesús, pasando a advocarse como Nuestra Señora de la Salud.

83. Mide 120 cm de altura.

84. Forma grupo escultórico con la imagen del Buen Pastor niño, obra atribuida con fundamento a Cristóbal Ramos, rodeándose ambas imágenes de cuatro ovejas, obras de Sebastián Santos en madera tallada y dorada, estrenadas en la procesión de 1946. Véase en: GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*. Sevilla,

Este planteamiento deja constancia de que desde 1797 los frailes poseían su imagen en propiedad, sin tener nada que ver con la de los terciarios. Por ello, probablemente, esta pieza nunca llegara a portarla su primitiva destinataria. No consta en ningún documento ni la recepción del manto por parte de la V.O.T., ni muestra alguna de agradecimiento desde la institución a nuestra donante, como sí se tiene constancia otras tantas veces en los libros de *Cuentas y Actas*, y no tan solo con ella. No obstante, la primera referencia a esta pieza no aparece en los inventarios del convento en la época de su hechura. Habrá que esperar diez años desde su confección para encontrar la primera referencia al mismo. Así, en la crónica de la procesión de 1918 se expone que: «la Divina Pastora lucía el manto bordado en oro, donado por D^a Angustias Elías».⁸⁵ En los inventarios se encuentra referenciado desde dos años después, en el de 1920 y siguientes, lo cual resulta extraño dado el extenso tiempo desde su confección.⁸⁶ Sea como fuere, y pese a continuar con esa incógnita, sí que podemos cerciorarnos que el citado documento aporta el comprobante pertinente para poder conocer a una nueva artífice sevillana del bordado en oro.

CONCLUSIONES

Hasta aquí se expone el conocimiento que tenemos sobre la bordadora Dolores Santana Carballo. Mediante la investigación llevada a cabo se ha podido conocer una ínfima parte de su vida, tanto en el apartado personal como laboral. Así, queda por despejar un considerable grosor de incógnitas siendo la principal la creación de su catálogo de trabajos. No obstante, el manto rojo de la Divina Pastora Coronada de Capuchinos es su primera obra documentada y puede jactarse de ser la que ha dado a conocer a su artífice. Asimismo, es una de las pocas piezas en la Sevilla de principios del siglo XX en recuperar el diseño cerámico renacentista adaptándolo a los bordados eruditos; una acción innovadora, realizada por manos anónimas, en un momento en el que era la inspiración barroca la que estaba floreciendo en este arte. Además, el conocimiento de esta pieza ha permitido indagar en la situación en la que se encontraba el convento capuchino de Sevilla, pudiendo conocer la importancia que en esta época tuvo la figura de Angustias Elías Sánchez, la mecenas más importante que ha tenido en su reciente historia la Orden Capuchina hispalense.

1844, pp. 261; ARDALES, Juan Bautista de (Fray). *La Divina Pastora y el Beato...*, ob. cit., pp. 528-538; MARTÍNEZ ALCALDE, Juan. *Anales histórico-artísticos...*, ob. cit., p. 16.

85. «La Procesión de la Divina Pastora». *El Adalid Seráfico*, 1918, n.º 19, p. 187.

86. No existen referencias sobre la entrada de nuevas prendas en el ajuar de la Divina Pastora en los inventarios desde 1910 hasta 1920, cuando se apuntó que «además de lo antiguo» para la Divina Pastora se adquirió el «manto grana [que nos ocupa] y vestido blanco bordado en oro» y el manto azul y saya grana bordados también en el mismo material. Véase en: AHPCA, leg. 6, Estadística e Inventario General de nuestro Convento de Sevilla. Año 1920, s.p.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. «El manto de la Asunción». *Assumpta Regina in Cielum*, 2014, n.º 1, pp. 45-50.
- ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel. «El patrimonio escultórico del Convento de Capuchinos de Sevilla» en *II Curso de verano El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la Historia y en el Arte andaluz*. Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 1998, pp. 13-38.
- AGUILAR CRIADO, Encarnación. *Las bordadoras de Mantones de Manila de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999 (2ª Ed.).
- ARDALES, Juan Bautista de (Fray). *La Divina Pastora y el Beato Diego José de Cádiz*. Sevilla: Imprenta de la Divina Pastora, 1949.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del Siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1995.
- CARRERO RODRÍGUEZ, Juan. *Esperanza Elena Caro, maestra del bordado en oro*. Sevilla: Marsay, 2000.
- «Coronación de la Divina Pastora». *El Adalid Seráfico*, 1921, n.º 22, pp. 139-140.
- «Crónica Seráfica». *El Adalid Seráfico*, 1905, n.º 6, p. 28.
- «Doña Angustias Elías». *El Adalid Seráfico*, 1920, n.º 21, p. 81.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther. *Los talleres de bordado de las cofradías*. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C. *El Bordado*. Barcelona: A. Martín, 1942.
- GARCÍA MELERO, José Enrique. *Arte español de la ilustración y del siglo XIX*. Madrid: Encuentro, 1998.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla Monumental y Artística*, T. II. Sevilla: Ayuntamiento, 1890.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Noticia Histórico-descriptiva de la Bandera de la Hermandad de Nuestra Señora de los Reyes y San Mateo (Vulgo de los Sastres)*. Sevilla: Gironés y Orduña, 1891.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el Siglo XIII hasta el XVIII*, T. I. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el Siglo XIII hasta el XVIII*, T. III. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1909.
- GONZÁLEZ CABALLERO, Alberto. *Los Capuchinos en la Península Ibérica. 400 años de historia (1578-1978)*. Sevilla: Conferencia Ibérica de Capuchinos, 1985.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*. Sevilla, 1844.

- GONZÁLEZ GOMEZ, A. «Un noble oficio de gran raigambre artística: Historia y evolución profesional de los bordadores sevillanos (siglos XIII-XX)» en *Sevilla aguja y oro. Arte y esplendor del bordado*. Roma: Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 2006, pp. 33-55.
- GONZÁLEZ MENA, M. A. *Catálogo de Encajes con una adición al Catálogo de Bordados*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1976.
- GONZÁLEZ MENA, M^a Ángeles. «Ornamentos Sagrados» en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984, pp. 647-697.
- GONZÁLEZ MENA, María de los Ángeles. «Bordados, Pasamanerías y Encajes» en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1987 (2^a Ed.), pp. 417-418.
- «La Procesión de la Divina Pastora». *El Adalid Seráfico*, 1918, n.º 19, p. 187.
- «La Procesión de la Divina Pastora de Sevilla». *El Adalid Seráfico*, 1919, n.º 20, p. 197.
- LEFÉBURE, Ernesto. *El Bordado y los Encajes*. Madrid: La España, 1887.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier. Segunda Corte de España*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1997.
- LÓPEZ BERNAL, José Manuel. «Los bordados del paso de la Virgen de la Victoria (1894-1898)». *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 1999, n.º 482, pp. 73-81.
- LUQUE TERUEL, Andrés. *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1879-1900*. Sevilla: Girones de Azul, 2009.
- LUQUE TERUEL, Andrés. «Juan Bautista Gimeno y Antonia Riutort, puesta en valor de un taller de bordados acreditado» en *Calle Real*. Castilleja de la Cuesta: Hdad. de la Vera Cruz, 2018, pp. 38-46.
- MAÑES MANAUTE, Antonio. «Esplendor y simbolismo en los bordados» en *Sevilla Penitente*, T. III. Sevilla: Gever, 1995, pp. 243-337.
- MAÑES MANAUTE, Antonio. «Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda» en Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda. Sevilla: Diario de Sevilla, 2000, pp. 51-87.
- MAÑES MANAUTE, Antonio. «La transformación estética en los tejidos bordados: Gremios, talleres y diseñadores» en *Sevilla aguja y oro. Arte y esplendor del bordado*. Roma: Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 2006, pp. 71-144.
- MARTÍNEZ ALCALDE, Juan. *Hermandades de Gloria de Sevilla*. Sevilla: Boletín de las Cofradías, 1988.
- MARTÍNEZ ALCALDE, Juan. *Anales histórico-artísticos de las hermandades de Gloria de Sevilla*, T. II. Sevilla: Boletín de las Cofradías, 2011.
- MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. «Los Bordados Artísticos de la Esperanza de Triana» en *Esperanza de Triana*, T. II. Sevilla: Tartessos, 1996, pp. 133-156.
- «Noticias y variedades». *El Adalid Seráfico*, 1908, n.º 9, p. 30
- PALOMO GARCÍA, Martín Carlos. «José Recio del Rivero, director artístico de la Fábrica de Mensaque y Vera» en *Un sueño de forja y cerámica para la Esperanza*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2016, pp. 65-76.

- ROMÁN GUTIERREZ, Isabel y PALENQUE, Marta. *Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del Siglo XIX: El Álbum de Antonia Díaz*. Sevilla: Diputación, 2008.
- SÁNCHEZ RICO, José Ignacio. «José Recio del Rivero: Un sueño de forja y cerámica para la Esperanza» en *Un sueño de forja y cerámica para la Esperanza*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2016, pp. 77-95.
- TURMO, Isabel. *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*. Sevilla: Universidad, 1955.
- UBRIQUE, Sebastián (Fray). «La Diadema de la Divina Pastora». *El Adalid Seráfico*, 1918, n.º 19, p. 291.
- VALDIVIESO, Enrique. *Pintura sevillana del Siglo XIX*. Sevilla: El Autor, 1981.
- VILLANUEVA, Antolín P. *Los Ornamentos Sagrados en España. Su evolución histórica y artística*. Barcelona: Diputación Provincial de Badajoz, 1935.
- «V.O.T. de Sevilla». *El Adalid Seráfico*, 1911, n.º 12, p. 31.