identidad

TRADICIÓN *textil* Y *moda* CONTEMPORÁNEA EN JAÉN

I D E N T I D A D

Tradición textil y moda contemporánea en Jaén

Sala de Exposiciones de la Antigua Escuela de Magisterio

9 de octubre de 2026 - 8 de enero de 2027

Universidad de Jaén

CATÁLOGO

Edición
Publicaciones de la Universidad de Jaén.
Vicerrectorado de Cultura
1.ª edición. Octubre 2026

Coordinación
Servicio de Actividades Culturales
Vicerrectorado de Cultura

Fotografías
Fernando Mármol Hueso

Impresión
Gráficas La Paz de Torredonjimeno

© de los textos: Ismael Amaro Martos
© de la edición: Universidad de Jaén

Depósito legal
J-483-2026

ISBN
978-84-9159-782-7

EXPOSICIÓN

Identidad. Tradición textil y moda contemporánea en Jaén
Sala de Exposiciones de la Antigua Escuela de Magisterio

9 de octubre de 2026 - 8 de enero de 2027

Comisario
Ismael Amaro Martos

Organización y Coordinación
Servicio de Actividades Culturales
Vicerrectorado de Cultura

Montaje
Arquimera SL

PRESENTACIÓN

Nicolás Ruiz Reyes
Rector Magnífico de la Universidad de Jaén

La Universidad de Jaén, en su firme apuesta por la cultura y el arte contemporáneo, continúa acercando a la comunidad universitaria, en particular, y a la sociedad, en general, muestras expositivas muy ligadas a Jaén y su provincia. En este curso 2026/27, la sala de exposiciones de la Antigua Escuela de Magisterio se convierte en un singular atelier para acoger la muestra *Identidad. Tradición textil y moda contemporánea en Jaén*, comisariada por Ismael Amaro Martos (Universidad de Jaén).

El universo de la indumentaria supone todo un fenómeno social, una práctica colectiva fundamental que trasciende el consumo comercial para situarse como un reflejo directo de la identidad, la historia y el pensamiento de una época y de un territorio. Sin duda, llevar lo textil a los espacios de exhibición académicos despoja a la indumentaria de su habitual estigma banal, transformándola en un catalizador de debate social y un objeto de estudio intelectual.

En este sentido, el vestir se alza como un hecho cultural que abarca dimensiones clave como la relativa a la memoria —las prendas y los textiles funcionan como documentos que revelan dinámicas de clase, evolución técnica, rutas de comercio y transformaciones en los hábitos cotidianos—, a lo semiótico —la ropa ha sido utilizada como vehículo de protesta, de construcción de género, de representación estamental o de subversión cultural— o a lo artístico y científico —la creación textil contemporánea abarca desde la conservación de oficios artesanales hasta la investigación en biomateriales, economía circular e impresión 3D—.

Así, la muestra evidencia el papel del patrimonio textil en la divulgación del saber hacia la sociedad, articulado en torno a la identidad —en sus esferas sagrada y profana— y asentado en la tradición popular. Y todo ello gracias a la disponibilidad e implicación del deán catedralicio, de las cofradías religiosas, de la asociaciones culturales y de los creadores giennenses que han cedido complacientemente sus obras y diseños.

En definitiva, la Universidad de Jaén sigue trabajando por favorecer e impulsar, como institución pública, la promoción y creación artísticas, en aras de cumplir la tercera misión universitaria, a saber, la transmisión de la Cultura.


IDENTIDAD

IDENTIDAD
TRADICIÓN TEXTIL Y MODA CONTEMPORÁNEA EN JAÉN*

Ismael Amaro Martos
Universidad de Jaén

Trama y urdimbre: las dos sendas de la identidad

La exposición *Identidad. Tradición textil y moda contemporánea en Jaén* aborda una realidad hasta ahora inédita en las exhibiciones del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Jaén. Cierto es que, a través de la Cátedra Vandelvira, el vicerrectorado ha colaborado en distintas muestras en la catedral de Jaén en las que se han incluido tejidos y bordados, pero siempre acotados cronológicamente a la Edad Moderna y al ámbito religioso[1]. Con esta exposición se pretende dar a conocer otro interesante periodo de la historia del textil en Jaén, en este caso, desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XXI, y mostrar cómo la provincia ha sido y es un gran foco de recepción de género foráneo y grandes maestros artesanos, pero también de producción de telas y bordados, de ávidos sastres y modistas y, en la actualidad, de reconocidos diseñadores de moda.

Para profundizar en el entramado de este discurso, no se puede obviar la omnipresencia del diseño como base de todo lo que concierne a la vida de los textiles. Desde que un tejido es fabricado en el telar, ya existe una elección de la fibra, del hilo, de los ligamentos y del color. Los tejidos lisos, y más si son de cuadros o a rayas, y los tejidos labrados implican un diseño de su aspecto que tendrá mucho que ver con su finalidad. Antes o después de su uso definitivo, estos pueden ser rasgados, estampados, bordados... y en todas estas formas de ornamentación se parte de un boceto previo, que es el resultado de un proceso creativo. Con los tejidos se tapizan muebles, se cubren estancias, se crea el soporte para una pintura, se confecciona indumentaria... y, por supuesto, todas estas transformaciones también implican un diseño, que no solo es estético, sino que atiende a una funcionalidad —*form ever follows function*, en palabras de Louis Sullivan

* Quisiera agradecer la ayuda prestada para la elaboración de este trabajo a Javier Cano Expósito, Ángel Marchal Jiménez, Luis Javier Pérez Marcos, Marta Torres Martínez y todos los bordadores y diseñadores giennenses en activo citados en este libro.

1 Una selección importante de los tejidos y bordados de la Edad Moderna conservados en la provincia de Jaén, todos ellos de carácter religioso, fue mostrada en la exposición: *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén*, celebrada en la catedral de Jaén entre el 7 noviembre de 2019 y el 16 de febrero de 2020. Además, otras piezas textiles del mismo periodo se expusieron en: *Splendor europae. Arte europeo en la diócesis de Jaén* (entre el 29 de marzo de 2012 y el 11 de junio de 2012), *Constantia. 500 años del cardenal Merino como obispo de Jaén (*entre el 20 de diciembre de 2023 y el 24 de marzo de 2024) y *Peregrinos de Esperanza. Años santos, jubileos y peregrinaciones en la Historia de la Iglesia* (entre el 31 de octubre de 2025 y el 8 de febrero de 2026), todas ellas en la seo giennense.

(1856-1924) (1896: 408)—. Para muestra, el vestuario que protagoniza esta exposición. Entre sus prioridades siempre está cubrir y proteger el cuerpo, aunque con su diseño también busque la belleza o sumar cualquier otra categoría estética impuesta por la moda, que de manera resumida se podría definir como la asimilación de propuestas efímeras por parte de la sociedad dispuesta a consumirlas y que son el resultado de lo que se denomina como «diseño de moda»[2].

Aunque el textil y su uso en indumentaria son la base de esta exposición, el fin último no es ofrecer un simple muestrario de telas, sino un espacio para el diálogo entre el diseño, el arte y la artesanía, y, cómo no, la cultura y el territorio. Estos dos últimos conceptos son dos factores fundamentales sin los cuales no pueden entenderse las propuestas creativas, aquellas que parten de la imaginación. El diseño como principio de todo, y el arte y la artesanía como forma de plasmación, beben directamente del pensamiento, de los modos y costumbres en los que se han fraguado, por lo que están estrechamente unidos y son indisolubles. Cada sociedad tiene una serie de rasgos comunes que conforman su identidad, que se dejan ver en cada una de las manifestaciones de creatividad formuladas por sus individuos. La identidad existe previamente, pero es importante que las personan tomen conciencia de los elementos que las hacen diferentes y los muestren orgullosos como parte de su legado (GARCÍA GARRIDO, 2021: 8 y 19).

De acuerdo con ese discurso, la exposición aborda dos realidades que organizan la identidad giennense: lo sagrado y lo profano, que, al tratarse de Jaén, a veces son inseparables. Para estructurar esta temática, se han recogido algunos planteamientos sobre arte y estética dictados por Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936). Cuando en el catálogo de la exposición de Julio Romero de Torres (1874-1930) de 1922 en Argentina dijo: «Porque eso que solemos decir arcaico, no es otra cosa que la condición de eternidad, por cuya virtud las obras del arte antiguo han llegado a nosotros», estaba determinando que el arte del pasado, el que se ha realizado antes que en el ahora, llega hasta la actualidad y revela la esencia de ese tiempo atrás, y así seguirá siendo, por eso adquiere la «condición de eternidad». Lo arcaico, lo antiguo, lo viejo, también puede ser identificado con la tradición, que se perpetúa y evoluciona (SANTOS ZAS, 1998: 419). Con lo cual, si se quiere llegar a alcanzar la moda contemporánea, es necesario acudir a la tradición textil como impulso del pasado, pero también del presente y el futuro.

Miguel de Unamuno (1864-1936) también abaló este pensamiento: «Hay una tradición eterna, como hay una tradición del pasado y una tradición del presente, [...] porque la tradición es la sustancia de la historia, como su sedimento, como la revelación de lo intrahistórico, de lo inconsciente en la historia» (MORENO MOLINA, 2013: 17). Cómo no acudir a ese sedimento para entender la identidad de un pueblo, visible en su arte, en general, y en el textil y en su variante de indumentaria, en particular. Anatole France (1844-1924), Premio Nobel de Literatura, lo expresó así:

> «Si me fuese dado elegir en el fárrago de libros publicados cien años después de mi muerte, ¿sabe usted lo que cogería? Sencillamente una revista de moda, para ver cómo irán vestidas las mujeres un siglo después de haber yo muerto. Y esos trapos me dirían mucho más acerca de la humanidad futura que todos los filósofos, novelistas, sabios y predicadores» (MANSILLA VIEDMA, 2012: 7).

2 Decía Roland Barthes que «frente al tiempo largo de la usura nace un tiempo soberano, que es un tiempo ucrónico y que se destruye en un acto de eliminación anual» (DELLO RUSSO, 1988: 143). Si se desmenuzan sus palabras, se extrae que la moda crea imposiciones que rápidamente se vuelven efímeras, porque «la moda enseña a adaptar un vestido, no a hacerlo durar» (BARTHES, 1978: 223).

Las dos sendas (*ca.* 1911-1912), que da título a esta introducción, es el nombre de una obra de Romero de Torres ideado por Valle-Inclán (MORENO MOLINA, 2013: 17 y 100), en la que una mujer debe elegir el camino a recorrer: el espiritual o el terrenal, el de la devoción o el de los placeres. Esta dicotomía que transita por la obra del pintor cordobés –uno de los principales referentes, si no el más importante, de la identidad de Córdoba– es símbolo del sentir de Andalucía. El pueblo andaluz navega continuamente entre la religión y lo festivo, pero precisamente la fiesta, en gran parte de las ocasiones, tiene un componente específicamente cristiano. La Navidad, la Semana Santa o las romerías son ejemplo de ese trasfondo. Incluso algunas ferias, que en su mayoría nacieron con un carácter comercial ligado a la ganadería, tienen ese vínculo religioso, como la Feria de Nuestra Señora de la Salud de la citada Córdoba, la Feria del Corpus Christi de Granada o la propia Feria de San Lucas de Jaén, tradicionalmente celebrada en agosto y coincidente con el día de la Asunción. Así que, a veces, el límite entre lo sagrado y lo profano no está totalmente definido. Y eso es extrapolable a la indumentaria, pues todo el mundo necesita vestirse, pero como hecho transdisciplinar e identitario, también es portador de valores jerárquicos, políticos, económicos, religiosos, simbólicos, culturales, estéticos, etc. (DE SOUSA CONGOSTO, 2007: 11).

Los dos actos en los que se divide esta exposición, con un tercero a modo de epílogo, llevan por título: *Amor sagrado* y *Amor profano*. De nuevo, estas denominaciones responden a una invención de Valle-Inclán para una obra de Romero de Torres: *Amor Sagrado, amor profano* (1908), perteneciente a la Colección Cajasur (MORENO MOLINA, 2013: 17 y 86). El nombre es una referencia directa a una pintura de Tiziano (1488/1490-1576), *Amor Sacro e Amor Profano* (1515-1516), conservada en la Galería Borghese de Roma (núm. de inv. 147). Las dos mujeres representadas y enfrentadas en la obra italiana son una muestra de las dos formas de amar: la espiritual y la pasional. La primera, vestida u acompañada de atributos nupciales, y la segunda mostrada desnuda. ¿Acaso no es esta separación una unión? El perfecto amor no solo es emocional, no solo se mueve por sentimientos, sino también en la intimidad (IOMMELLI, 2023). Por su parte, Romero de Torres lo plantea de una forma más trágica y mística, más andaluza, como si se tratase de una vánitas barroca. Dos mujeres con cierta semejanza, quizás hermanas, una ataviada de riguroso negro con mantilla y otra, más funcional, vienen a simbolizar, respectivamente, la castidad y el dolor del amor sagrado, y el fuego y la sangre del amor profano, en palabras de Valle-Inclán. A las dos les espera el mismo final, la muerte, que aparece al fondo; es un *Memento mori*, el tercer acto de esta exposición. En el centro de la imagen, una rosa blanca, que se puede mantener pura si llevan una vida religiosa, o marchitarse si se alejan de Dios (IZQUIERDO FERNÁNDEZ, VÁZQUEZ ARJONA y SÁNCHEZ PÉREZ, 2026).

El amor, por tanto, no solo mueve el mundo, en alusión a esa manida frase que se repite hasta la saciedad, sino que en este caso también encauza esta exposición. Porque el amor emocional sustenta la pareja, pero también la familia y los amigos. Y luego está el amor a Dios, a la Virgen, a los santos, que, en Andalucía, en general, y en Jaén, en particular, tiene tanto peso. El amor, en sus dos versiones afectivas y en sus dos estadios de fe o de ausencia de ella, lo impregna todo. En todas estas situaciones, el textil es testigo de excepción, protagonista y escenario de esa unión: desde el vestido de novia en el matrimonio por la Iglesia, a la mantilla para el culto, pasando por los ornamentos litúrgicos, «el traje de los domingos», el atavío de una Virgen o llevar un traje regional en una procesión. Todo forma parte de la identidad del pueblo giennense y en todos los aspectos están presentes el textil, la indumentaria y la moda.



AMOR SAGRADO: VESTIR LA DEVOCIÓN EN EL SANTO REINO

I. AMOR SAGRADO: VESTIR LA DEVOCIÓN EN EL SANTO REINO

Mantos y sayas para engalanar a la Virgen

En esta exposición se atiende a dos de las grandes devociones marianas de la provincia de Jaén: la *Virgen de la Cabeza*, patrona de Andújar (Jaén) y de la diócesis de Jaén, además de contar con la distinción pontificia de la Rosa de Oro; y la *Virgen de la Capilla*, patrona principal y alcaldesa mayor de la ciudad de Jaén. Las dos imágenes protagonizaron de forma individual los capítulos cuatro y uno respectivamente de la corografía *Relación de algunas cosas insignes que tiene este reino y obispado de Jaén*, escrita por Gaspar Salzedo de Aguirre (1545-1632), prior de la Iglesia de San Ildefonso de Jaén, publicado en Baeza por Pedro de la Cuesta en 1614, en tiempos del obispo Sancho Dávila y Toledo (1546-1625), entre 1600 y 1615. La inclusión en este escrito ya refuerza la antigüedad del fervor a estas imágenes, continuado en el tiempo hasta llegar a ser las primeras en ser coronadas canónicamente en la diócesis: la *Virgen de la Cabeza*, el 23 de abril de 1909, y la *Virgen de la Capilla*, el 11 de junio de 1930.

La imagen de la *Virgen de la Cabeza* desapareció en los sucesos de 1936, siendo sustituida por la talla actual, realizada por José Navas Parejo (1883-1953) en 1944. La Virgen es de pequeñas dimensiones, con un rostro dulce y tez morena, por eso se la conoce popularmente como «La Morenita». En su mano izquierda sostiene al Niño Jesús, también moreno, mientras que con la derecha alcanza la misma mano del pequeño, que sostiene un fruto o esfera dorada con la mano izquierda. La imagen presenta una saya carmesí tallada y estofada con decoración vegetal *a candelieri* a base de roleos, ceñida con una faja de bandas. Cubre sus hombros con un manto azul, también estofado en oro por el anverso y el reverso, y su cabeza, con una toca color crudo, también estofada del mismo modo. El Niño Jesús, por su parte, viste una túnica en los mismos colores que la toca de su madre.

La imagen primitiva también era una escultura completa y no de candelero, con indumentaria tallada y policromada, pero se desconoce cómo era toda su fisionomía porque en las pinturas, las estampas y las fotografías antiguas siempre aparece revestida con prendas textiles reales. Esto era una práctica habitual para aportarles mayor riqueza, divinización y, en algunos casos, decoro, además de ser un sencillo método de renovación de estas imágenes (AMARO MARTOS, 2025: 620). Por esa razón, visualmente solo se conoce su rostro, el fruto de su mano derecha y la cabeza y la mano de su hijo. José Pérez de Vargas y del Río (1894-1987), VII conde de la Quintería, vio la imagen sin vestir y la describió del siguiente modo:

> «pieza de unos 35 centímetros, montada sobre castillejo de madera a modo de peana [...], desproporcionada de miembros, de abultada cabeza sobre largo cuello, peinada hacia atrás con raya en su mitad, a lo nazareno, sedente, de cortas piernas, con una fruta en la mano derecha y el niño en el lateral contrario, bien sobre el brazo o erguido en el regazo» (DOMÍNEZ CUBERO, 2014: 188).

La escultura antigua, al igual que la actual, seguía la tradicional disposición de *Theotokos*, es decir, la Virgen con el Niño Jesús para reforzar su papel como madre de Dios (DOMÍNEZ CUBERO, 2014: 189). Lo que no dejó claro Pérez de Vargas es si Jesús estaba sobre las piernas, lo que la convertiría en *Kiriotissa*, construyendo esa idea de Virgen como trono de Dios, como la *Virgen de los Reyes* (segundo cuarto del siglo XIII) de la catedral de Sevilla; o sobre el brazo, como la talla actual y como la *Virgen de la Capilla*, de la que se hablará a continuación. La imagen original podría ser de finales del Medievo, con cierta predisposición hacia el naturalismo posterior, al vincular sentimentalmente las dos figuras a través del fruto, que sería interesante saber de qué se trataba para acertar en su simbología[3]. Dominguez Cubero (2014: 189) propone que podría ser una talla del siglo XIII, aunque alterada para poder ser vestida. De hecho, el Niño Jesús presenta unas características que se alejan de los que acompañan a otras imágenes marianas medievales. En cuanto a las carnaciones, la talla no tendría originariamente la tez morena, sino que se debió oscurecer por la oxidación del barniz y la combustión de las velas y las lámparas de aceite, lo que propició que fuera representada con la piel morena.

Según la leyenda, la noche del 11 al 12 de agosto de 1227, Juan Alonso de Rivas, un pastor manco de Colomera (Granada), estaba en el cerro Cabezón de Sierra Morena, en el término municipal de Andújar, cuando una campana en una encina llamó su atención. Bajo el árbol, se le apareció la Virgen María sobre una roca y obró el milagro de que recuperase la movilidad de su brazo (AMARO MARTOS, 2024c: 116). El año de su aparición ya se baraja como posible fecha para la celebración de la primera romería, reconocida, eso seguro, como la más antigua de Andalucía. Aunque no hay un consenso sobre cuándo se inició, también se propone hacia el año 1233 o en una horquilla temporal entre 1236 y 1241, siempre dentro del reinado de Fernando III «el Santo» (1199/1201-1252), entre 1217 y 1252 (DOMÍNGUEZ CUBERO, 2009: 307). Los estudios más recientes apuntan a que comenzó a celebrarse en las últimas décadas del siglo XV, probablemente en un mes distinto al que se impuso al final de esta centuria, el último domingo de abril, fecha que se mantiene hasta día de hoy (GÓMEZ MARTÍNEZ, 2010: 123).

---

3 Dominguez Cubero (2014: 191) dice que claramente es una manzana y que alude a María como Nueva Eva, para que con su alumbramiento redima a la humanidad del pecado original. También aclara que muchos lo confunden con un madroño, al que se refiere como símbolo de los placeres efímeros terrenales. No obstante, en el cuadro de *La romería de la Virgen de la Cabeza* (1677-1682), de Bernardo Asturiano, conservado en el Museo de la Basílica y Real Santuario de la Santísima Virgen de la Cabeza, así como en otras pinturas antiguas, se puede ver una esfera casi perfecta impropia de la manzana. Además, no es extraño que la Virgen sea representada con un madroño, para ejemplo, la *Virgen del Madroño* de la catedral de Sevilla, atribuida a Lorenzo Mercadante de Bretaña (†1480) hacia 1454, en la que el fruto ofrecido al Niño Jesús simboliza eternidad e inmortalidad como salvador de la humanidad. En cualquier caso, lo que sí está claro es que el fruto adquiere forma de orbe que, aunque sin llegar a estar en manos del Señor, se convierte en sinónimo de su omnipotencia.

La Romería de la *Virgen de la Cabeza* ha sido y es un escenario para la devoción de iliturgitanos, giennenses y peregrinos venidos de todas partes. También para la representación, no solo de la fe, sino de las cofradías, de los poderes civiles y del estatus económico y social de los visitantes. Incluso, para comerciantes y pícaros. Todo ello acompañado de música, cantos y danzas (DOMÍNEZ CUBERO, 2014: 183). Miguel de Cervantes (1547-1616) dejó constancia de su visita a la romería en el capítulo sexto del tercer libro de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617: 141v), seguramente en abril de 1592 (CORONAS TEJADA, 1979: 27-28). En ella sitúa a una peregrina que asegura que

> «es una de las fiestas que en todo lo descubierto de la tierra se celebra; tal es, según he oído decir, que ni las pasadas fiestas de la gentilidad, a quien imita la de la Monda de Talavera, no le han hecho ni le pueden hacer ventaja. Bien quisiera yo, si fuera posible, sacarla de la imaginación, donde la tengo fija, y pintárosla con palabras, y ponérosla delante de la vista, para que, comprendiéndola, viérades la mucha razón que tengo de alabárosla; pero esta es carga para otro ingenio no tan estrecho como el mío. [...] El lugar, la peña, la imagen, los milagros, la infinita gente que acude de cerca y lejos, el solemne día que he dicho, le hacen famoso en el mundo y célebre en España sobre cuantos lugares las más extendidas memorias se acuerdan».

Lope de Vega (1562-1635), por su parte, le dedica todo el segundo acto de *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* (1618). El Fénix de los ingenios debió visitar la romería el último domingo de abril de 1593, un año después que Cervantes. Llama la atención cómo describe el folclorismo andaluz en base a esta celebración: «Salgan con gran fiesta a armar una tienda mujeres y hombres con guitarras y adufes, bailando como se usa en Andalucía en la fiesta de la Virgen de la Cabeza» (DOMÍNGUEZ CUBERO, 2014: 185). La música, los cantes y las danzas son una forma de expresión y del fervor de los peregrinos, aunque Lope de Vega es comedido en ese sentido. En el cuadro de *La romería de la Virgen de la Cabeza*, de Bernardo Asturiano, sí que se puede ver cómo era la devoción a finales del siglo XVII, muy similar a la actual. Un clérigo capellán sobre las andas, vestido con alba, cíngulo, casulla roja y estola, lleva un palo para proteger la imagen, mientras uno de los devotos intenta subir hasta ella (AMARO MARTOS, 2024c: 116). Como sucede a día de hoy, la Virgen desata pasiones a su paso y conmueve a los fieles venidos de todas partes. Los vivas, las súplicas, las peticiones, las gracias, los gritos y los llantos se suceden a lo largo de toda la procesión, y si la marea humana lo permite, tocar la Virgen supone alcanzar el mayor amparo.

La Virgen María, como mujer judía de clase humilde que vivió entre finales del siglo I a.C. y mediados del siglo I d.C., debería vestir con: *sadin*, similar a una camisa; *chetoneth*, una túnica de lino holgada y larga hasta los pies, con mangas; *maatapha*, otra sobretúnica holgada, pero más corta y sin mangas; *kischourim* (*ligamina* en latín), un ceñidor de lino que daba varias vueltas al cuerpo, cuyos remates terminaban en borla o *ciciths*; *schebisim*, una especia de cofia que, después de recoger el cabello, comúnmente trenzado, cubriría con un velo la cabeza, por debajo de la barbilla y parte del cuello, pecho y espalda, hasta confundirse con la túnica; y *simla* o *mitpaahath*, un manto que se llevaba sobre la espalda o sobre la cabeza (E., 1895: 9-10). La túnica y el manto se mantuvieron en las representaciones de la Virgen en el arte bizantino y perduró en las siguientes centurias. No obstante, a partir del siglo XIV se convirtió en una saya, un vestido surgido en el siglo

XIII, muy ceñido en la parte superior y las mangas, con cierto escote y despegado del cuerpo en la cintura y las caderas (BERNIS MADRAZO, 1978: 14-15). Con este tipo de vestido aparece ataviada la *Virgen de la Cabeza* en el citado cuadro del santuario, además de llevar corona de oro y rostrillo de perlas (AMARO MARTOS, 2024c: 116). Con esa misma composición se puede ver en la pintura del siglo XVII de la iglesia de Santa María La Mayor de Andújar y en el conocido como *Cuadro de la Virgen,* de principios del siglo XVIII (DOMÍNGUEZ CUBERO, 2009: 338-340; 2014: 211-212).

En otras obras barrocas se puede ver a la *Virgen de la Cabeza* vestida en consonancia con los trajes femeninos de la dinastía de los Austrias, el llamado «modelo clásico» (PRIETO PRIETO, 2014: 14-17). Algunas pinturas que lo demuestran son: la que perteneció a la colección del escultor Antonio González Orea (1925-2004), de mediados del siglo XVII, hoy en el santuario; la del Santuario de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga y la de Antonio García Reinoso (*ca.* 1623-1677) de 1653, perteneciente a la familia Pérez de Vargas (DOMÍNGUEZ CUBERO, 2009: 319-326). En los tres cuadros se puede ver cómo la Virgen adquiere una forma acampanada similar al verdugado del siglo XVI, un artilugio colocado debajo de la falda para ahuecarla, formado a base de aros de mimbre forrados de tela, llamados verdugos, cosidos a una enagua. Sobre el verdugado, las damas llevaban la falda interior, llamada saya de debajo; y la exterior, conocida como basquiña, la "saya de encima", con forma trapezoidal (DE LA PUERTA ESCRIBANO, 2008: 68-69). Por tanto, se mantiene el término saya que se sigue empleando en las vestiduras de la Virgen. La basquiña solía tener marcado el centro a través de la unión de dos delanteros bordados o bordeados con galón y unidos a través de alamares o agujetas, que daban lugar a una cenefa denominada orifrés (MUSEO NACIONAL DEL PRADO, 2020). Esta orifrés también se reconoce en la saya de la *Virgen de la Cabeza* representada en estas pinturas. Por último, en todas ellas la Virgen lleva una toca sobre la cabeza, compuesta de dos partes: una que tapaba la cabeza y el cuello de forma holgada, y solo dejaba descubierto el rostro; y otra que se llevaba por encima y caía sobre los hombros. Esta prenda se generalizó en el siglo XIII y en tiempos de Carlos V (1500-1558) todavía se mantenía, usada por mujeres de cierta edad, viudas o aquellas que querías vestir con recato (BERNIS MADRAZO, 1962: 18 y 42; 1986: 154; VV.AA. 2016: 53). Al ponerla en la Virgen cumplía la misma función del *schebisim* judío.

La *Virgen de la Cabeza* tiene una amplísima colección de mantos, algunos de ellos anteriores al asedio del santuario en la Guerra Civil (1936-1939). Este es el caso del mal llamado *Manto de la Aparición*, que debe fecharse entre los siglos XVI y XVII; del donado por Fernando de Cuadros en 1862, y no por Isabel II (1830-1904), que donó otro manto desaparecido (ELIPE PÉREZ, 2020); del bordado por las hermanas Ana y María Engelmo y donado por Inés Jiménez Ariosa en 1904; del que llevó en la coronación canónica de 1909 y del donado por los reyes Alfonso XIII (1886-1941) y Victoria Eugenia de Battenberg (1887-1969) en 1917. Entre todos los mantos de los siglos XX y XXI, merece la pena citar el de la «recoronación», realizado en 1960 por el bordador giennense Leopoldo Padilla Vis (1895-1962), nacido en Vilches (Jaén) y afincado en Sevilla, del que se hablará más adelante. Del ajuar de la *Virgen de la Cabeza* se ha seleccionado para la exposición el *Manto del Centenario de la Coronación Canónica*, realizado por el bordador iliturgitano Pedro Palenciano Olivares en el 2009 y estrenado en la romería de ese mismo año. El manto, la saya y el mantolín del Niño Jesús fueron costeados por la cofradía matriz con motivo del centenario de su coronación canónica y para

inaugurar el año jubilar, y con él se continuaba la tradición iniciada con los mantos de la coronación y la «recoronación», anteriormente citados. Para la realización de las piezas muchos devotos hicieron donaciones y, como agradecimiento, sus nombres figuran en el forro del manto, lo que supone toda una demostración del fervor de su pueblo.

El *Manto del Centenario de la Coronación Canónica* sigue el diseño más votado entre los nueve propuestos, siendo el elegido el más rico de todos ellos. Sobre tisú de plata, el bordado a realce en plata sobredorada acapara prácticamente todo el fondo de la pieza. A lo largo del perímetro del manto se sucede una cenefa dividida en tres bandas con fondo de malla: la exterior, a base de flores de lis formadas a partir de bucles y roleos, que lindan con la puntilla de encaje de bolillos dorada; la central, con guirnaldas muy frondosas, con tallos enrevesados, hojas y flores de distintas tipologías y tamaños; y la interior, son con tallos que abren y cierran formando bucles, que en su interior incluyen flores de gran formato. La línea que separa este marco del interior es serpenteante. En el centro de la cola, dentro de estas tres bandas, hay dos elementos eseados, enfrentados y unidos por una abrazadera, que dan lugar a un triunfo vegetal. Sobre esta parte se alza una palmeta de grandes dimensiones, y a un lado y a otro, de forma simétrica, se incluyen roleos, acantos, tallos, flores y rocalla. Este ornato es similar al de las esquinas, que se abre y aflora hacia el centro. A continuación, se disponen una serie de flores salteadas hasta alcanzar el cuerpo central, formado por una ráfaga de rayos separados por flores estrelladas y marco entrelazo con roleos, entrantes y salientes, culminado en palmeta. En el centro, sobre fondo de maya, está bordado el escudo de la cofradía matriz con la corona del centenario basada en la de la coronación de 1909, todo ello en plata sobredorada y de su color, sedas de colores y perlas naturales donadas por una joyería de Andújar. El diseño responde al gusto dieciochesco, con atisbos barrocos y detalles rococós.

La otra imagen mariana que centra la atención en esta exposición es la *Virgen de la Capilla*. La noche del 10 al 11 de junio de 1430 se produjo el «Descenso» de la Virgen a las espaldas de la Iglesia de San Ildefonso de Jaén, vestida de blanco resplandeciente, con el Niño Jesús a su derecha y acompañada de San Ildefonso y Santa Catalina, la otra patrona de Jaén. El suceso quedó recogido dos días después en el informe testifical que ordenó Juan Rodríguez de Villalpando, vicario general y provisor del obispado, con el beneplácito del obispo Gonzalo de Zúñiga (1422-1456) (DOMÍNGUEZ CUBERO, 2010: 99-100; LÓPEZ PEGALAJAR, 2019: 59-60; MOLINA PRIETO, 1997: 15). El prelado mandó construir una pequeña capilla en el lugar donde los cuatro humildes testigos vieron el milagro y en ella colocó en recuerdo una Virgen que estaba en la iglesia y que no tenía advocación. Desde entonces, se la conoció como la Virgen que está en la capilla o sencillamente *Nuestra Señora de la Capilla*. La Virgen que se colocó en la capilla sería, por tanto, anterior al suceso, lo cual no impide que fuese sustituida por una imagen posterior, como reza en «su ficha iconográfica» (MOLINA PRIETO, 1997: 15), aunque Domínguez Cubero (2010: 100) asegura que la talla, de acuerdo con su tipología, sería de las últimas décadas del siglo XIV o ligeramente anterior, y que «la crítica lo acepta unánimemente», por lo que, de ser así, sería la escultura original, anterior al «Descenso». Lo que está claro, dado su sencillo y aplanado reverso, es que se trata de una escultura que fue pensada para ser vista de frente y que debió ser tallada por un artista andaluz de formación flamenca (PÉREZ CANO, 2011: 53).

En 1554 tuvo lugar la primera procesión de la Virgen para pedir por el príncipe, el futuro Felipe II (1527-1598), con motivo de su viaje a Inglaterra. A partir de entonces, se sucedieron quince procesiones por rogativas y acción de gracias en esta centuria. Estas procesiones se hacían a petición del cabildo catedral o el concejo de la ciudad. A finales de esta centuria se tienen noticias de la cofradía, aunque es descrita como «muy antigua», por lo que debió fundarse mucho antes. En el siglo XVII la fe y el fervor a la Virgen aumentó considerablemente. La rogativa más común era para pedir lluvias, que en este siglo sucedió treinta y cinco veces, aunque curiosamente también procesionó el 5 de abril de 1649 para lo contrario, después de cincuenta y dos días de intensas lluvias. En total, se registraron ciento treinta y cuatro procesiones durante este siglo. El siglo XVIII comportó ochenta y cuatro procesiones, siendo significativas una vez más las rogativas de lluvia y, en menor medida, las de salud. Este descenso se debe a que lo primeros cuarenta años el cabildo solicitó que las fiestas y procesiones generales de la *Virgen de la Antigua* (finales del siglo XIV-principios del siglo XV) prevalecieran por encima de las de la *Virgen de la Capilla*. El siglo XIX trajo una importante decadencia de la devoción a la Virgen, a pesar de la creación de una nueva cofradía en 1856, así que las procesiones no fueron muy numerosas, solo se hicieron cincuenta. En 1926 las dos cofradías se fusionaron y, a partir de entonces, se produjo una subida considerable del número de hermanos (LÓPEZ PEGALAJAR, 2019: 60-63). Desde entonces, se aprobó una procesión claustral cada 11 de junio, propuesta por Vicente Montuno Morente, por lo que seguía sin salir a la calle, salvo rogativas, acciones de gracias y, como novedad, años jubilares. Hasta que en 1961, por iniciativa del párroco Manuel Maroto Castro, se determinó que la Virgen procesionase cada 11 de junio (LÓPEZ PÉREZ, 2011b: 106-107). Desde entonces, el fervor que despertaba la *Virgen de la Capilla* a lo largo de su historia, muy reforzado a partir de 1930 con su coronación canónica, no se limitó a ser una fe íntima, del barrio de San Ildefonso o de rezo colectivo como agradecimiento o petición, sino que se convirtió en la manifestación pública de la devoción de toda una ciudad.

La imagen de la *Virgen de la Capilla*, al igual que la *Virgen de la Cabeza*, tiene los ropajes tallados, pero al conservarse la escultura original se puede analizar su vestimenta: un manto sobre los hombros y un traje holgado despegado del cuerpo, llamado "hábito" por los textos de la segunda mitad del siglo XV, que solían llevar las mujeres que querían vestir honestamente. El cuello cuadrado fue habitual en el último cuarto de la misma centuria, lo que permite hipotetizar con otra fecha de ejecución de esta obra, posterior al «Descenso» (BERNIS MADRAZO, 1970: 196, 199, 201 y 205). El hábito estofado tiene una serie de flores de pequeño formato dispuestas al tresbolillo sobre el fondo dorado, por lo que imita la decoración de motivos *isolati* (aislados) característica de los tejidos florentinos del siglo XV, herederos de los textiles orientales (AMARO MARTOS, 2026: 484). En este caso, seguramente se trate de una policromía posterior, consecuencia de un repinte, ya que este tipo de ornamentación continuó en las siguientes centurias y aquí se encuentra en un excelente estado de conservación. Además, en la imagen se advierte que ha sido transformada, conservando los restos de una primitiva corona tallada sobre la cabeza, que sería seccionada para poder colocarle una de orfebrería (DOMÍNGUEZ CUBERO, 2010: 100), como también le sucede a la *Virgen de la Antigua* de la catedral de Jaén (AMARO MARTOS, 2024d: 142; MARTÍNEZ ROJAS, 2012b: 18).

Como la *Virgen de la Cabeza*, la *Virgen de la Capilla* también ha sido siempre cubierta con ricas vestiduras. En las estampas antiguas, que van del siglo XVII al siglo XIX (LÓPEZ ARANDIA, 1999), así como en

obras pictóricas, como la que se conserva en el Santuario de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Jaén, se puede ver la imagen mariana vestida con el «modelo clásico» o modelo de corte, con doble toca, manto y saya con orifrés. A diferencia de la Virgen de Andújar, que seguramente también lo llevaría antes del siglo XX, la *Virgen de la Capilla* mantiene a día de hoy el pollero, la estructura que sirve para dar forma piramidal al manto y que le da volumen por la parte trasera. Este término proviene de la pollera, que es otra forma de llamar al verdugado y que viene de su similitud con una cesta de pollos (BANDRÉS OTO, 2002: 43).

La Virgen tenía un gran número de mantos, sayas y trajes para el Niño Jesús en el siglo XVII, como queda recogido en el *Libro de bienes de Ntra. Sra. de la Capilla*, con adquisiciones y donaciones que iban desde 1630 hasta 1690 (LÓPEZ ARANDIA, 2002). Seguramente todos los citados en la primera parte del inventario se perderían en el incendio del 2 de septiembre de 1667, cuando decidieron hacerle un nuevo vestido. El cambio de gusto importado de Francia en la siguiente centuria, especialmente a partir del segundo cuarto, traería un progresivo desinterés por los mantos bordados y una incorporación de tejidos labrados que atendiesen a las distintas modas de este tiempo. Así, en la actualidad, cuenta con veintitrés mantos, de los cuales cuatro pueden ser datados en el siglo XVIII: uno de damasco morado con motivos bizarros (1705-1710) y otros tres de estilo rococó, con una datación aproximada entre 1740 y 1770 (AMARO MARTOS, 2022: 148, 200, 231, 355, 374 y 375). El siglo XIX está vagamente representado, con uno de 1857 y otros de 1862, donado por la reina Isabel II[4]. El resto son todos del siglo XX, a excepción de uno del siglo XXI («Los mantos y el ajuar de la Virgen», 2008).

Para la exposición *Identidad* se ha elegido el conocido como *Manto de los Niños*, obra del citado vilcheño Leopoldo Padilla Vis. El manto, de terciopelo azul bordado a realce en plata sobredorada, fue realizado entre el 11 de mayo de 1960, fecha de firma del contrato con «Bordados Padilla» («Los mantos y el ajuar de la Virgen», 2008: 88), y abril de 1961, cuando fue recibido (LÓPEZ PÉREZ, 2011a: 102). Su planteamiento comenzó en 1959 con la mirada puesta en el III Año Jubilar de la *Virgen de la Capilla*, que se celebraría en el año 1961[5]. La futura celebración llevó a constituir una comisión organizadora, dirigida por Vicente Montuno desde Madrid. Manuel Villaplana Ugena, secretario de la cofradía y miembro de las escuelas unitarias, tuvo la idea de que el manto fuera costeado con las donaciones de todos los niños de las escuelas públicas y privadas de Jaén. Para tal fin, se creó otra comisión en abril de 1959 compuesta por Villaplana, maestro representante de las «escuelas unitarias y parroquiales»; Manuel Moya Cobo, como representante de los colegios privados; Germán Conde, en representación de los colegios religiosos; y Ana María Noguera García, como representante de los directores de grupos escolares. La iniciativa se lanzó en mayo de ese mismo año, con la instalación de huchas con una estampa de la Virgen en los distintos centros escolares, en las que los niños depositaban modestas donaciones de diez céntimos semanalmente, animados a que fuera un

4 Esta clasificación cronológica podría variar si se revisase el inventario y se procediese a un estudio exhaustivo de la colección textil, ya que muchos de los modelos creados en el siglo XVIII fueron reinterpretados en el siglo XIX, por lo que es difícil determinar con exactitud la fecha de estos bienes sin la confrontación con las fuentes de archivo.

5 Durante este tiempo, se convocó entre los profesores un concurso de «lecciones escolares» para inculcar a los niños, los jóvenes y sus familias la devoción a la *Virgen de la Capilla*. También se difundió un pequeño libro titulado *¿Conoces la historia de tu patrona...?*, que fue repartido en todos los centros escolares. Además, se inició la costumbre de que una pequeña imagen peregrina de la Virgen recorriese los centros escolares de la ciudad, que comportaba una serie de actividades, y que culminaba con un acto multitudinario el 31 de mayo en la iglesia de San Ildefonso, al que acudía el alumnado de todos los colegios de Jaén (LÓPEZ PÉREZ, 2011a: 100).

sacrificio personal. Con cada donativo se entregaba un vale o justificante que, de llegar a las cinco pesetas, se le regalaría una lámina de la Virgen con una dedicatoria gratulatoria. Otras cantidades mayores fueron aportadas por padres y profesores, y también se llevaron a cabo rifas y funciones benéficas para recaudar más dinero (JIMÉNEZ DELGADO, 2002: 18; LÓPEZ PÉREZ, 2011a: 101).

La elección de Leopoldo Padilla Viss se debió a la gran aceptación que había tenido el palio negro de la *Virgen de los Dolores* de la Hermandad de la Vera Cruz, realizado por el mismo autor y estrenado en 1955 (JIMÉNEZ DELGADO, 2002: 18). Si bien le precedían magníficas obras en Sevilla, como el palio de malla de la *Virgen de la Paz* de 1947, con diseño de Francisco Maireles; el antiguo palio de la *Virgen de la Salud* de San Gonzalo, de 1960; y la saya y el manto de la *Virgen de la Encarnación* de San Benito, la primera de 1959 y al segundo, aunque estrenado el Martes Santo de 1957, se le fueron añadiendo los bordados entre 1959 y 1962 (MOLINA CAÑETE, 2020: 871-872). En el tiempo coincidiría con el citado *Manto de la Recoronación* de la *Virgen de la* Cabeza, de 1960. El bordador mandó dos bocetos en octubre de 1959, uno más sencillo y otro más recargado, pues dependería de los donativos que se recaudasen. La comisión seleccionó varios dibujos de los dos diseños, así que el manto elegido fue una mezcla de los dos (JIMÉNEZ DELGADO, 2002: 18) y tuvo un coste total de 42.200 pesetas[6] (LÓPEZ PÉREZ, 2011a: 102; «Los mantos y el ajuar de la Virgen», 2008: 88). El forro del manto da buena cuenta de ello mediante una inscripción: «Los niños de las escuelas nacionales y colegios religiosos y privados de Jaén, ofrendaron este manto a su Patrona la Santísima Virgen de la Capilla en homenaje de amor y devoción a la celestial Señora, con motivo del III Año Jubilar. 31-Mayo-1961» (JIMÉNEZ DELGADO, 2002: 20; LÓPEZ PÉREZ, 2011a: 102; «Los mantos y el ajuar de la Virgen», 2008: 88). La saya y el traje del Niño Jesús, por su parte, fueron un regalo del bordador vilcheño (JIMÉNEZ DELGADO, 2002: 20).

El manto necesitó catorce metros de terciopelo azul de algodón y fue bordado a realce en plata sobredorada, aunque añade seda de colores en el escudo de Jaén, que se sitúa en el centro de la composición (JIMÉNEZ DELGADO, 2002: 20; LÓPEZ PÉREZ, 2011a: 102). Hasta llegar a este motivo central de la trasera del manto, que recalca la implicación del pueblo giennense en su donación, se aglutinan los roleos en forma de ce, ese y otras formas más complejas, terminados en su mayoría en acantos y acompañados de flores de diferentes tipologías y tamaños. Toda esta conjunción sigue una adecuada simetría que, lejos de los abigarrados grutescos de los bordados regionalistas de Juan Manuel Rodríguez Ojeda (1853-1930), aquí se desarrolla a un lado y a otro de un eje mucho más despejado, que deja respirar la pieza de orfebrería enrejada con guirnalda representada bajo el escudo de la ciudad, y los motivos en forma de flor de lis que rematan cada sección. La decoración de las esquinas de las caídas delanteras y de la parte central de la cabeza, donde se sitúa un Ave María coronado, difieren de la otra parte del manto, al añadir elementos vegetales y florales más originales y estirados, menos enrollados, que probablemente se deba a esa elección selectiva que se hizo de los diseños propuestos por Padilla. En esta parte hay una mayor presencia del enrejado y unas flores más menudas, que concuerdan con la decoración central de la trasera, haciendo uso en ambos espacios de un lenguaje más rococó, con ciertos detalles neoclásicos. En cambio, el resto de los bordados se mantienen en una estética mucho más grandilocuente y barroca. Todo el manto se encuentra circundado por una cenefa

6 Jiménez Delgado (2002: 18) dice que fueron 42.000 pesetas.

de tornapuntas eseadas, en cuyo centro se despliega una flor y se unen mediante abrazaderas. A su vez, toda la pieza se encuentra rematada por una puntilla de encaje de bolillos de plata sobredorada.

El solemne acto para la ofrenda del manto y su bendición se llevó a cabo el 31 de mayo de 1961, coincidiendo con la festividad del Corpus Christi, celebrado por la mañana en la catedral debido a las inclemencias del tiempo, como también ocurrió por la tarde en la iglesia de San Ildefonso. En el acto participaron tres mil niños que llegaron en orden de todos los colegios de Jaén, acompañados por sus profesores. Después hizo su entrada el obispo Félix Romero Mengíbar (1901-1974), que se sentó en el solemne sitial del presbiterio, junto a los canónigos Juan Montijano Chica y José Vera Mármol, anterior párroco de San Ildefonso. Entre las personalidades políticas, militares y religiosas se encontraba el entonces alcalde de Jaén José María García Segovia. La *Virgen de la Capilla* se encontraba bajo el templete del altar mayor, vestida con el manto de terciopelo rojo donado en 1908 por los Condes de Corbull. Bajo el tabernáculo se dispuso el *Manto de los Niño* extendido, sostenido a los lados por algunos niños. Más tarde, otros niños depositaron flores a los pies del altar. El manto fue estrenado en la procesión del 11 de junio de ese mismo año (JIMÉNEZ DELGADO, 2002: 19-20; LÓPEZ PÉREZ, 2011a: 102). Con esta donación y con este encuentro quedó demostrado que la *Virgen de la Capilla* es la patrona de todos los giennenses, que el pueblo de Jaén siente a su alcaldesa mayor como emblema de su identidad y que su devoción va más allá de los límites de su barrio. Como recogió la «Crónica del acto de ofrenda del conocido como "Manto de los Niños"» (2011: 103), el manto «constituyó una clamorosa manifestación de amor y de devoción de los niños de Jaén hacia la Santísima Virgen [...] hacia la cual va todo el sentimiento de Jaén, en la que pone sus mejores esperanzas».

La túnica de Jesús

Una de las advocaciones cristíferas que más devoción despierta en el ámbito hispano es la de Cristo camino del Monte Calvario. Como señalan los evangelios, Jesús cargaba con la cruz en solitario, hasta que fue ayudado por Simón de Cirene, forzado por los soldados (Mt 27: 32; Mc 15: 21; Lc 23: 26). Lo habitual era que el condenado llevase solo el travesaño horizontal, aunque en la Biblia se cita específicamente la cruz y en cuestiones iconográficas siempre se prefirió una representación completa de esta, lo que permitía una mejor adaptación del auxilio del Cirineo. Además, la muchedumbre que lo acompañaba, a la que hace referencia el evangelio de Lucas (23: 27), fue desapareciendo en el arte a lo largo de la Edad Moderna para centrar toda la atención en el sufrimiento del Señor, decaído por una cruz a cuestas que cada vez era más grande, como símbolo del peso de los pecados de la humanidad y que despertaba aún más la conmoción de los cristianos. A esta iconografía se le conoce como Nazareno, en referencia al gentilicio de Nazaret, la ciudad en la que Jesús pasó gran parte de su vida.

La representación de Jesús Nazareno en la provincia de Jaén se remonta a los siglos posteriores a la conquista cristiana, generalmente dentro del ciclo de la Pasión, como sucede, por ejemplo, en las pinturas góticas del ábside de la iglesia de San Lorenzo de la vecina Córdoba, fechadas en la segunda mitad del siglo XIV (INFANTE DE LA TORRE, 2010: 101). En Jaén, concretamente, en la capilla del Santo Rostro de la catedral vieja, había un retablo que mandó hacer el obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (†1520) presidido

por la imagen de Cristo con la cruz a cuestas (SERRANO ESTRELLA, 2025c: 287). No era el único, pues también había una capilla dedicada a Jesús Nazareno en el lateral sur, bajo el patronazgo de Juan Pizarro, arcediano de Jaén, que también contaría con una imagen con esta iconografía (DE ULIERTE VÁZQUEZ, 2007: 190)[7]. En la catedral renacentista queda un relieve con este mismo tema procedente de la antigua seo, tallado por Gutierre Gierrero entre 1519 y 1522 como parte de la imaginería de la sillería del coro (LEÓN COLOMA, 2012: 24).

San Juan de la Cruz (1542-1591) –un santo muy ligado a Úbeda (Jaén), donde murió– estuvo destinado en el convento del Carmen de Segovia entre 1588 y 1591. La tradición sitúa un hecho milagroso en este escenario: cuando el carmelita estaba ordenando la iglesia, se encontró con una pintura a la que no habían prestado atención y en la que se representaba a Jesús con la cruz a cuestas. San Juan cogió el cuadro, lo limpió, le hizo un dosel, le puso unas velas y flores y lo colocó en la iglesia. Cada vez que iba al templo le rezaba, hasta que un día, mientras oraba, escuchó unas palabras: «fray Juan pídeme lo que quisieres que yo lo concederé por este servicio que me has hecho». El santo le respondió: «Señor, lo que quiero que me deis son trabajos que padecer por vos y que sea yo menospreciado y tenido en poco». El Señor se lo concedió con distintas aflicciones y, estando en La Carolina (Jaén), le mandó una última prueba: moriría con todo su cuerpo plagado de llagas, como Cristo. Este relato dio lugar a numerosas obras en las que San Juan de la Cruz rezaba ante un Nazareno que se dirigía a él y, por eso, se convirtió en una de las grandes devociones de los Carmelitas Descalzos (DOBADO FERNÁNDEZ, 2018; LÓPEZ PÉREZ, LÓPEZ ARANDIA y LÓPEZ ARANDIA, 2005a: 25).

En Jaén, al igual que en el resto de España, aparecieron de forma progresiva cofradías «de los Nazarenos» o «de Santa Elena» vinculadas a los Carmelitas Descalzos, que tenían como titular la imagen de Jesús Nazareno. Todas ellas tenían muchas características comunes, ya que las reglas y los estatutos eran proporcionados por la orden, compartiendo aspectos como la procesión en la madrugada del Viernes Santo, el color morado, etc. La de Jaén se fundaría entre 1588, año de creación del convento carmelitano, y 1593, ya que la primera referencia documental es de abril de 1594, donde se aclara que Francisco de la Jara era gobernador de la Cofradía de Santa Elena de los Nazarenos, establecida en el convento de San José, de los P.P. Carmelitas Descalzos, del que era prior fray Bartolomé Bautista. La de Jaén no sería la primera de la provincia, ya que la de Baeza se fundó en 1585 (LÓPEZ PÉREZ, LÓPEZ ARANDIA y LÓPEZ ARANDIA, 2005a: 26-28).

Nuestro Padre Jesús Nazareno de Jaén es una talla anónima que en el siglo XIX dio lugar a una serie de leyendas que explicasen su origen, siendo la más difundida la que hizo que la imagen fuese bautizada popularmente como «El Abuelo». Esta cuenta que un atardecer llegó a la casería de Jesús un anciano peregrino que buscaba cobijo para la noche[8]. Al ver un grueso tronco depositado en la lonja, pidió hacer una talla de Jesús con él, con la condición de que no le molestasen. Al día siguiente, los caseros tuvieron que forzar la habitación del peregrino, donde encontraron la imagen de Jesús, que guardaba gran parecido

7 López Pérez, López Arandia y López Arandia (2005a: 19) recomiendan para el conocimiento de esta capilla: VÁZQUEZ DE LA TORRE, 1954a, 1954b y 1954c.

8 No debe extrañar la presencia de peregrinos en Jaén, pues en la ciudad se custodiaba el Santo Rostro, que se analiza detenidamente en el siguiente apartado. En cuanto a la casería de Jesús, anteriormente se llamaba Cortijo de Casa Tejada y, a comienzos de 1751, María Leonarda de Lamas lo entregó a los carmelitas descalzos, tal y como corrobora el *Catastro de la Ensenada* en 1752. En 1818 pertenecía a Joaquina Montoro, viuda de Juan Arias, pasando por diferentes manos privadas en las décadas sucesivas (LÓPEZ PÉREZ, LÓPEZ ARANDIA y LÓPEZ ARANDIA, 2005a: 52-53).

con el anciano (LÓPEZ PÉREZ, LÓPEZ ARANDIA y LÓPEZ ARANDIA, 2005a: 54)[9]. Cuando se creó la leyenda, *Nuestro Padre Jesús* ya gozaba de una fuerte devoción entre los giennenses, especialmente desde el siglo XVIII, aunque fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando el fervor popular alcanzó sus cotas más altas, llegando a decir que «*Nuestro Padre Jesús* es del pueblo». Así, en su procesión se vivía una auténtica «catarsis colectiva» que aún hoy se mantiene. Precisamente esta devoción instigó que quisiera ser declarado patrón de Jaén, teniendo noticias de este interés desde el 6 de julio de 1880, cuando en el acta de la cofradía es citado como «amadísimo Patrón del pueblo de Jaén». Estas peticiones continuaron durante décadas, aunque la más importante fue la solicitud de la cofradía al ayuntamiento y la diputación el 1 de mayo de 1957, en la que se dice que «deseamos para Jaén: un Patrón, Nuestro Padre Jesús, y una Patrona, la Virgen de la Capilla, que ya está declarada patrona principal, además de Santa Catalina, virgen y mártir». Para resolver esta cuestión, se consultó al obispado, que organizó una comisión que emitió la negativa (LÓPEZ PÉREZ, LÓPEZ ARANDIA y LÓPEZ ARANDIA, 2005c: 597 y 632-635).

María Luz de Ulierte Vázquez (1985: 47-48; 1985-1986: 342-343) atribuyó *Nuestro Padre Jesús Nazareno* a Sebastián de Solís (*ca.* 1550-1630) y su datación estaría comprendida entre 1588 y 1594, por las mismas razones anteriormente señaladas para la fundación de la cofradía. Se trata de una talla de pino, articulada y desnuda, cubierta simplemente con un paño de pureza de lienzo encolado. La barba bífida y arremolinada, la nariz alargada y la amplia frente son rasgos característicos de las obras de Solís. En su rostro, resignado y sereno, llama poderosamente la atención los ojos caídos, muestra de su cansancio, y la boca entreabierta, tan prodigada en la representación del martirio cristiano y que bebe directamente del *Laocoonte* (40-30 a.C.), obra cumbre de los escultores de Rodas: Agesandro, Atenodoro y Polidoro (Musei Vaticani, núm. de inv. 1059). Aunque se trata de una talla completa, sus vestiduras solo permiten ver la cabeza y las manos, así que deja oculta su vigorosa zancada, pero no su reducido canon, sobrepasado por las grandes dimensiones de la cruz, que originalmente porta en su lado derecho, sostenida en la parte trasera por el Cirineo, obra de Luis Montesinos de 1892.

El 29 de enero de 1595 se celebró un cabildo para la fundación de la cofradía del Nazareno de Mancha Real (Jaén), en el que se determinó que «para que esta santa cofradía vaya adelante conviene que se haga un pendón de tafetán morado en la forma que lo tiene la de la Bienaventurada Santa Elena de la ciudad de Jaén», para lo que se comisionó a Benito Sánchez de Montemayor (LÓPEZ PÉREZ, LÓPEZ ARANDIA y LÓPEZ ARANDIA, 2005a: 28). Esto demuestra que para entonces la cofradía de Jaén se constituía como un auténtico referente para el resto de cofradías que se crearon en las localidades limítrofes y en las del resto de la provincia. Galera Andreu y Serrano Estrella (2025: 61) insisten en que «se han conservado un buen número de lienzos que podríamos considerar como vera *effigies* del Nazareno de los Descalzos de Jaén», con el que «se creó un singular tipo iconográfico que, con certeza, debió de contar con una estampa como punto de partida, en el que se representa a Cristo con la cruz a cuestas y la soga de su prendimiento al cuello».

Para saber cómo debería vestirse la imagen de *Nuestro Padre Jesús*, es recomendable acudir a la Biblia. Tanto Mateo (27: 31) como Marcos (15: 20) dicen en sus evangelios que después de las burlas a

9 Otra leyenda menos conocida afirma que, en la misma casería, un mulo inquieto dio una coz a un muro de la cuadra del molino, lo derribó y apareció la imagen de Jesús junto a un candil encendido (LÓPEZ PÉREZ, LÓPEZ ARANDIA y LÓPEZ ARANDIA, 2005a: 54-55).

Jesús le volvieron a poner su ropa, una cuestión importante porque permite una aproximación a cómo iría ataviado en su discurrir hasta el Gólgota. Al igual que la Virgen, Jesús vestiría como los judíos humildes de su tiempo, con túnica interior (el *sâdîn*), realizada en un tejido fino y ligero, que podría ser de lino; y una superior (*chetoneth*), que podría ser del mismo material o lana y estar más adornada con bandas de tapicería llamadas *clavi* y medallones circulares denominados *orbiculi* (AMARO MARTOS, 2023: 245; MARTÍNEZ ROJAS, 2019: 33; RODRÍGUEZ PEINADO, 2017: 49; 2018: 8 y 10; TELLENBACH, 2014: 43; VV.AA., 2016: 35). La túnica tenía forma rectangular, con aberturas laterales, sin mangas, cerrada por fíbulas o botones y sujeta a la cintura por un ceñidor, que la levantaba un poco por delante, pero en el ámbito doméstico podía prescindirse de él (MARTÍNEZ ROJAS, 2019: 33; RODRÍGUEZ PEINADO, 2017: 49).

Jesús llevaba una túnica «sin costura, tejida en una sola pieza» camino del Calvario y fue echada a suertes por los soldados durante la Crucifixión, de ese modo, se cumplió con la profecía (Jn 19: 23-25). El hecho de que fuera tejida de una sola pieza puede tratarse de una alusión al sacerdocio de Cristo en la cruz, ya que la vestimenta del sumo sacerdote no debía tener costuras. Según la tradición, la túnica de Cristo había sido tejida por la Virgen (CARVAJAL GONZÁLEZ, 2018: 104-105), por lo tanto, sería una pieza modesta, de un tejido más bien sencillo. De acuerdo con los distintos relatos bíblicos, la túnica de Jesús estaría bordeada por una orla o fleco, que podría tratarse de los llamados *tzitzit*, unos flecos de lana con los que los judíos llevaban rematada su ropa y que recordaban su alianza con Yahvé[10]. Esta guarnición ocupa un papel importante en los distintos milagros del Señor, pues con solo tocarla los enfermos se curaban. A este tipo de reliquias, como el Santo Rostro o como la fimbria de la túnica de Cristo, que según la tradición se conserva en la iglesia de los Cartujos de Colonia, se les atribuye cualidades taumatúrgicas (protectoras, curativas, milagrosas...) que, en el caso de la pasamanería, conecta con los milagros que realizó en vida (CARVAJAL GONZÁLEZ, 2018: 103-104).

Varias ciudades afirman conservar la Santa Túnica original, aunque la más conocida es la de la catedral de Tréveris (Alemania). La tradición defiende que Santa Elena (*ca.* 248-329) la habría traído de Jerusalén junto a otras reliquias y esta, en concreto, se la habría entregado a San Agricio (*ca.* 260-después de 329), obispo de la ciudad (CARVAJAL GONZÁLEZ, 2018: 105)[11]. Según los estudios realizados por Mechthild Flury-Lemberg de la Fundación Abegg de Riggisberg (Suiza) en 1973, los pocos fragmentos originales que quedan son de lana, aunque ahora conforman un fieltro parcialmente cohesionado y desmoronado, que podrían ser

10 Este elemento remite al siguiente pasaje bíblico: «También habló el Señor a Moisés, diciendo: Habla a los hijos de Israel y diles que se hagan flecos en los bordes de sus vestidos, por sus generaciones, y que pongan en el fleco de cada borde un cordón azul. Y os servirá el fleco, para que cuando lo veáis os acordéis de todos los mandamientos del Señor, a fin de que los cumpláis y no sigáis vuestro corazón ni vuestros ojos, tras los cuales os habéis prostituido, para que os acordéis de cumplir todos mis mandamientos y seáis santos a vuestro Dios» (Nm 15, 37-40).

11 La túnica aparece documentada desde el 1 de mayo de 1196 y no se vuelve a hacer alusión a ella hasta el 14 de abril de 1512, cuando el emperador Maximiliano (1493-1519) pidió verla y el arzobispo Richard von Greiffenklau (1511-1531) no tuvo más remedio que concedérselo, acompañado de otros obispos y prelados. Esto incentivó que el pueblo también quisiese verla y así surgieron una serie de peregrinaciones anuales hasta 1517. Entre 1524 y 1545 la mostración de la Santa Túnica se hizo cada siete años, hasta que dejó de realizarse por las guerras que sacudían el territorio. Posteriormente, la reliquia fue enseñada puntualmente a altos dignatarios, hasta que fue mostrada nuevamente en 1655. Las numerosas guerras provocaron su cambio de ubicación en varias ocasiones, hasta que en 1810 regresó y se inició una peregrinación que se repitió en 1844, 1891, 1959, 1992, 1996 y 2012, quinientos años después de la primera mostración de 1512 (BISTUM TRIER, s.f.a).

del siglo I. Lo que se puede ver a simple vista es un «relicario textil» que envuelve las piezas auténticas y que está confeccionado en el anverso con satén de seda marrón rojizo, tul parduzco y tafetán verdoso cubierto con fragmentos de tela antigua unidos con goma tragacanto; mientras que el reverso consta de satén de seda marrón rojizo, tul parduzco, gasa de seda fina, una capa de fieltro, tafetán de seda verdoso, otra capa de fieltro y gasa de seda (BISTUM TRIER, s.f.a; s.f.b).

Otra ciudad que se postula es Argenteuil (Francia), cerca de París, donde se conserva la túnica que lleva el nombre de la ciudad en la basílica de Saint-Denys. Algunos consideran que es la túnica del Niño Jesús, mientras que otros defienden que sería la túnica interior (*sâdîn*) que se pondría debajo de la túnica superior (*chetoneh*). Esta reliquia habría llegado a este lugar porque la emperatriz Irene (750/756-803) se la habría entregado a Carlomagno (742-814) y este a su hija Teodrada (*ca*. 784-844/853), que llegó a ser abadesa de la Abadía de Argenteuil. En el siglo XVII pasaría a los benedictinos y en 1791 a la iglesia parroquial de la ciudad, donde el párroco la trocearía para protegerla de los revolucionarios. La túnica se mantiene en un estado nefasto, con manchas de sangre de finales del siglo XIX. En 1998 se realizaron unos estudios que determinaron que la tela había sido tejida con hilos de lana torsionados en z, en un telar horizontal como el que usaban los egipcios del siglo I a.C. y teñida con rubia (CARVAJAL GONZÁLEZ, 2018: 105).

En las primeras imágenes de Jesús, especialmente en las catacumbas, se alternaba la representación de la túnica corta, como sucedía en la iconografía del Buen Pastor, con la túnica larga con mangas, de mayor dignidad, a la que podían añadir la toga característica de los ciudadanos romanos (VV. AA., 2016: 35). Esta túnica suele incorporar algún tipo de ceñidor, que derivó en el cíngulo cristiano, un cordón de cuyos extremos pende una borla, sirve para ceñir la túnica y el alba y es símbolo de castidad y pureza del sacerdote (ÁGREDA PINO, 2001: 260; 2011: 115). En España, durante la Edad Moderna, la túnica mantiene su estructura más rica para vestir y cubrir las esculturas de Jesús, que solo llevaban tallado el perizoma o que también eran de candelero. Pero, en ese interés por resaltar la divinidad del Señor, también se podían adornar con puntillas de encaje, no solo con flecos; ricos tejidos y bordados, y, por supuesto, el cíngulo, al tiempo que la túnica interior se había convertido en una camisa como la de los hombres de este periodo.

Desde su realización, *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Jaén estaba pensado para ser cubierto con túnica. Al parecer, en sus inicios no sería ataviado con túnicas ricas, sino más bien cortas y humildes, como procedía, pero en el siglo XVIII ya sí que contaría con una de cierto lujo para procesionar y otra más modesta para su veneración diaria. La documentación recoge la existencia de una "bata de la China", donada en 1786 por Tomás de Jimena, vendida el 10 de febrero de 1793. Otra sería la representada en la pintura conservada en el Arco de San Lorenzo, de color azul con cuello y puños de encaje. En esta obra pictórica apenas puede ser estudiada la vestimenta, en cambio, en el grabado de mediados del siglo XIX conservado en el archivo de la cofradía, que recoge esta misma escena, sí que se advierte el bordado en oro, con decoración floral al tresbolillo, habitual de los años sesenta del siglo XVIII y hasta finales de la centuria; bandas rizadas zigzagueantes recogidas con ramilletes de una flor con lazo en el faldón, y una orla inferior a base de guirnaldas vegetales convexas con medallones colgantes en su interior, todo ello propio de finales del setecientos y principios del ochocientos. No se sabe qué ocurriría con esta túnica o ni siquiera si existió, pues a comienzos del siglo XIX la imagen no tenía una túnica adecuada para procesionar (LÓPEZ PÉREZ, LÓPEZ ARANDIA y LÓPEZ ARANDIA,

2005b: 162-163).

Todas las túnicas procesionales que tiene *Nuestro Padre Jesús Nazareno* en la actualidad son de color morado, símbolo de humildad, dolor y penitencia, por eso es utilizado para vestir a los Cristos durante la Pasión desde la Edad Media (AMARO MARTOS, 2022: 118). En concreto, se trata de túnicas talares de larga cola que deben ir ceñidas con un cíngulo: la llamada *Rica*, de 1853, realizada por Antonio García, bordador honorario de Cámara (AMARO MARTOS, 2024e: 200); la *de la Marquesa*, obra de un bordador granadino y donada por la marquesa de Blanco Hermoso en 1869; y la *del año 2000*, seleccionada para la presente exposición. Esta última fue realizada por los bordadores giennenses Javier García Molina (Jaén, 1969) y Martín Suárez Muñoz (Cazorla, Jaén, 1970), que juntos conforman «Artesanía del Bordado» desde el año 1993, con sede en el barrio de La Merced, y confeccionada por Concha Ortega Jiménez (Jaén, 1960), siguiendo la forma de la *Túnica de la Marquesa*. La túnica fue costeada por Manuel López Pérez, un giennense afincado en Pamplona desde 1950, en agradecimiento a *Nuestro Padre Jesús* por haberse salvado de una aparatosa caída del andamio, que sufrió en 1965 y en la que se fracturó un brazo y las dos piernas. Según relató el donante, si el accidente no tuvo consecuencias más graves fue gracias a la protección de «El Abuelo». Por eso, después de jubilarse en 1988, aún con secuelas de esa caída, tuvo el deseo de donar a la imagen una nueva túnica, para lo que destinó alrededor de cinco millones de pesetas de parte de una venta de una finca que tenía. Aunque el proyecto comenzó antes, con el diseño y su inscripción correspondiente en el registro de la propiedad, a fin de que fuera un dibujo irrepetible, la hechura de la túnica se inició en abril de 1999 y fue bendecida por el capellán de la cofradía, Jesús Simón Peinado Mena, el 22 de enero del 2000, de ahí su nombre. La obra fue expuesta en los salones del Palacio Municipal de la Cultura y fue estrenada en la procesión de la madrugada del Viernes Santo de ese mismo año (LÓPEZ PÉREZ, 1999: 50-51; LÓPEZ PÉREZ, LÓPEZ ARANDIA y LÓPEZ ARANDIA, 2005b: 163-179; «Túnica de Ntro. Padre Jesús», 2000: 15-21).

La *Túnica del Año 2000* está realizada en terciopelo cortado de algodón con bordado a realce en plata sobredorada y de su color y sedas, guarnecida en las mangas y el cuello con puntilla de encaje de bolillos de plata sobredorada y de algodón, lo que simula la túnica interior judía; y forro de algodón color morado. El diseño, a cargo de Javier García Molina, fue descrito como «de estilo Renacentista» («Túnica de Ntro. Padre Jesús», 2000: 15), una estética que eminentemente forma parte de la identidad de la provincia de Jaén y del propio Nazareno. La parte del faldón comienza orlado en su bajo con una serie de hojas eseadas unidas por finísimos roleos, como también sucede en las bocamangas. En el delantero se alza un diseño en espejo en torno a un eje de simetría en sentido piramidal. Este parte de dos ces enfrentadas que recogen dos hojas *a candelieri,* terminadas en punta en la parte inferior y con roleos en la superior. De este punto central brotan ramas de olivo con aceitunas y largos tallos, unos que dan lugar a la decoración vegetal de los laterales, enrevesada y continua, que repite la hojarasca anterior, aunque añade cornucopias; y otros a la superior, terminados en hojas de acanto enfrentadas e interrumpidos por dos ángeles bordados al matiz. El delantero del faldón culmina con una gran jarra con base en punta, del que parte un triunfo vegetal asimétrico, con flores y hojas. La parte de la cola utiliza el mismo lenguaje, pero mucho más grandilocuente, con estiradas eses en vez de ces, tallos más alargados, roleos más pronunciados, una mayor presencia de las hojas de acanto y un jarrón final que se alza sobre un largo grutesco que también está flanqueado por dos ángeles.

El pecho mantiene el uso de las hojas de acanto y los roleos en torno al cuello, que da lugar a un pecherín decreciente que en su interior incorpora un marco octogonal de cueros retorcidos, donde se puede leer el monograma de Cristo (JHS). Las mangas se dibujan también con forma de grutesco, aunque resaltan unan cornucopias torneadas de las que nacen carnosas rosas. Finalmente, la túnica quedaría ajustada a la cintura mediante un cíngulo dorado terminado en borlas, que hace las veces del ceñidor romano.

Los ornamentos litúrgicos para el culto al Santo Rostro

La mujer Verónica secó la cara de Cristo con un paño y, según el arcipreste Juliano, su rostro quedó impreso en tres pliegos: uno permanecería en Jerusalén, en paradero desconocido; otro llegaría a Roma y otro a Jaén, como identificaron los padres Salmerón, Vivar y Vázquez (GALERA ANDREU y SERRANO ESTRELLA, 2025: 57; SERRANO ESTRELLA, 2025a: 317)[12]. La tesis sobre la llegada del Santo Rostro a la catedral de Jaén que se remonta más atrás en el tiempo es la que protagoniza San Eufrasio, discípulo del apóstol Santiago, consagrado obispo por San Pedro en el año 44, cuando fue destinado a Iliturgi, cerca del actual Mengíbar (Jaén), donde predicó y murió martirizado en el año 57. Las crónicas afirman que el considerado primer obispo de la diócesis recibió la Verónica de manos del pontífice y la trajo a Jaén desde Roma, historia que sumó detalles tan rocambolescos como que su llegada se produjo volando a lomos de un dragón o diablo (MARCHAL JIMÉNEZ, 2025: 2; MARTÍNEZ ROJAS, 2012a: 14). Otra hipótesis establece que el Santo Rostro fue rescatado por Fernando III «el Santo» (1199 o 1201-1252), conquistador de Jaén en 1246, de manos de los musulmanes, que lo tenían escondido. Si bien, la teoría más extendida es la que argumenta que fue un regalo del papa Gregorio XI (1330-1378) a Nicolás de Biedma († 1383) –obispo de Jaén de 1368 a 1378 y de 1381 a 1383–, por haber realizado importantes servicios pastorales, entre los que estarían la visita a algunas diócesis de España y Portugal y a varias órdenes religiosas y militares[13]. Además, hay que entender este obsequio en el contexto en el que pudo desarrollarse, después de que en 1367 la ciudad fuera arrasada por las tropas de Muhammad V (1339-1391), en plena guerra civil entre Pedro I (1334-1369) y Enrique II (1334-1379). De ese modo, cumplía con la antigua costumbre de entregar un paladión protector a una ciudad fronteriza con el reino islámico (GALERA ANDREU y SERRANO ESTRELLA, 2025: 57; SERRANO ESTRELLA, 2013: 35; 2023: 461; 2025a: 320-322; 2025b: 29; 2025c: 285)[14].

El Santo Rostro de la catedral de Jaén es considerado una *acheropita*, una imagen que no precisa de intervención humana para su realización. Aunque aparente ser una pintura sobre tabla, realmente existe

---

12 El presente apartado se nutre de los resultados publicados por Felipe Serrano Estrella, investigador principal del proyecto de investigación *La Verónica de Jaén en el contexto de una devoción universal* (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PID2023-152633NB-I00), y, anteriormente, del proyecto *La imagen del Santo Rostro en la provincia de Jaén. Estudio y construcción de un catálogo virtual* (Diputación Provincial de Jaén-IEG, 2023/2024), en los que también participa el autor de este trabajo.

13 En el testamento de Nicolás de Biedma no aparece citado el Santo Rostro, un detalle controversial si la reliquia formaba parte de los bienes del obispo, todos ellos donados a la catedral (MARTÍNEZ ROJAS, 2012a: 14).

14 El obispo Baltasar Moscoso y Sandoval (1589-1665) encargó a Diego de Villegas, maestro de ceremonias de la catedral de Sevilla, el escrito *De la Sancta Verónica. Oficio y misa propia* (1643), en el que se ofrece una propuesta alternativa sobre la llegada de la Santa Faz. Según este relato, Fernando III habría depositado la reliquia en la seo hispalense tras la conquista de la ciudad y, más tarde, Nicolás de Biedma, entonces arcediano de Écija (Jaén), la reclamaría para llevarla a Jaén por ser una ciudad fronteriza necesitada de esta imagen sagrada, para lo que sería obligatoria la aprobación del papa (SERRANO ESTRELLA, 2025a: 321-322).

una fina tela que se sitúa entre el soporte lígneo y la capa pictórica. Esto permitió que el obispo Sancho Dávila regalase «fimbrias» al rey Felipe III (1578-1621), a su hermano, el marqués de Velada; al conde de Oropesa y a la Real Capilla de San Jerónimo de la universidad de Salamanca. La tela probablemente se trate de un lienzo (GALERA ANDREU y SERRANO ESTRELLA, 2025: 56; SERRANO ESTRELLA, 2023: 462; 2025a: 318 y 320; 2025b: 30; 2025c: 285), un tejido realizado en lino, cáñamo o algodón (NIÑO Y MÁS, 1945: 8). Aunque su acepción alude exclusivamente a la fibra con la que está realizado, generalmente se fabrica en ligamento de tafetán, aquel en el que «cada pasada de la trama, de uno a otro extremo, se enlaza alternativamente por encima y por debajo de los hilos de la urdimbre, tomados de uno en uno». Cuando el hilo vuelve, la alternancia en el paso por la urdimbre se invierte (GILLOW y SENTANCE, 2000: 68). Con lo cual, se trata del ligamento más corriente, siendo este el tejido más utilizado como soporte pictórico. Sobre esta última cuestión, Heinrich Pfeiffer (1981, 1986 y 2000, cit. en: SERRANO ESTRELLA, 2013: 35; 2025a: 319) atribuyó esta pintura al círculo de Simone Martini (*ca*. 1284-*ca*. 1344), aunque en la actualidad se maneja una cronología algo posterior. Por eso, se relaciona con uno de sus discípulos, como podría ser Lippo Memmi (*ca*. 1291-1356); incluso, vinculada a una generación más tardía, como sería el caso de Bartolomeo Bulgarini (*ca*. 1337-1378). La pintura presenta un tono oscuro que el doctor Juan de Acuña del Adarve atribuyó a la sangre de la Pasión de Cristo, constatado por el médico Luis de Mercado, lo que, a pesar de su similitud, la diferenciaría del *Mandylion* de Edesa (GALERA ANDREU y SERRANO ESTRELLA, 2025: 57; SERRANO ESTRELLA, 2025a: 317 y 319-320)[15].

Al tratarse de una reliquia generada de forma milagrosa, que estuvo en contacto directo con Jesús y que ofrecía una visión certera de su rostro, pronto convirtió a Jaén en uno de los centros de peregrinación más importantes de España, como Santiago de Compostela u Oviedo (SERRANO ESTRELLA, 2025c: 285). Antes de citar la romería de la Virgen de la Cabeza en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes (1617: 141) sitúa a la peregrina de la que antes se hablaba en Toledo y de ahí «me entretendré con la santa Verónica de Jaén»[16]. De ese modo, recalca las dos grandes devociones del reino. El texto cervantino es una fantástica muestra de cómo el Santo Rostro era conocido nacional e incluso internacionalmente como la «Verónica de Jaén», diferenciándola así de la reliquia romana (GALERA ANDREU y SERRANO ESTRELLA, 2025: 56-57; SERRANO ESTRELLA, 2023, 462; 2025a: 315-317; 2025b: 29; 2025c: 285). Este nombre recalca el vínculo indisoluble existente entre la Santa Faz, el contexto geográfico en el que se inserta su devoción y la sociedad en la que se desarrollan las distintas acciones para su culto. Por eso, Marchal Jiménez (2025: 20) lo considera «un símbolo identitario de la fe giennense», Serrano Estrella (2025b: 30) advierte que el ceremonial que se desarrolló en torno a la Verónica «generó un fuerte sentimiento de identidad» y este mismo autor, junto a Galera Andreu (2025: 56), hablaron de «la profunda identidad que se estableció entre la reliquia y el territorio en el que se hallaba». Esto explica que Salzedo de Aguirre (1614) también le dedicara un capítulo, el segundo,

15 El rey Abgar V de Edesa, en la actual Turquía, padecía una grave enfermedad y envió a un mensajero a pedir ayuda a Jesús. Como no pudo acudir en persona, envió un paño en el que imprimió su rostro, lo que permitió que el rey sanara al recibir la imagen sagrada. Bartolomé Ximenes Patón (1569-1640) (1628: 41-51) y, tras él, Juan de Acuña del Adarve, vinculó la reliquia giennense con la del rey Abgar, que puede ser la conservada en *San Bartolomeo degli Armeni* de Génova o en San Silvestro in Capitale, en Roma (SERRANO ESTRELLA, 2025a: 317). A estas dos *acheropitas* se suma una tercera posibilidad: *il Volto Santo di Manoppello*.

16 Coronas Tejada (1979: 27-28) propone que el escritor visitaría la ciudad un viernes de la segunda quincena de marzo de 1592.

de su corografía *Relación de algunas cosas insignes que tiene este reino y obispado de Jaén*, y que en el resto de España se escucharan juramentos como: «Sí, por la Verónica santa de Jahen» (BRANTÔME, 1787: 436, cit. en: SERRANO ESTRELLA, 2025a: 316) o «Así Dios me deje ver la Santa Verónica de Jaén por siete ventanas» (DE ACUÑA DEL ADARVE, 1637: 250v). Tal fue la identificación de Jaén con la reliquia que la literatura local, ya en el siglo XIX, acuñó el sobrenombre de «Santo Reino de Jaén» o simplemente «Santo Reino». De ello se aprovechó el fotógrafo Genaro Giménez, quien comercializó hacia 1864 unas fotografías, en formato de tarjeta de visita, con una composición protagonizada por las tres grandes devociones de Jaén: la *Virgen de la Capilla*, *Nuestro Padre Jesús Nazareno* y el Santo Rostro (LARA MARTÍN-PORTUGUÉS y LARA LÓPEZ, 2001: 141-142).

La llegada de peregrinos a Jaén se hacía especialmente notable los días que había ostensión, cuando los devotos se agolpaban en la plaza y la lonja de la catedral, en tejados, terrazas y hasta en el cerro de Santa Catalina, lo cual no impedía ver la Santa Faz con total nitidez, como afirman las crónicas. Si bien, a diferencia del *Velo della Veronica* de Roma, en Jaén se podía tocar, de forma directa o a través de las llamadas "verónicas", las copias del Santo Rostro realizadas en múltiples soportes. Este doble acercamiento al Santo Rostro se acabó en 1731, cuando el obispo Rodrigo Marín y Rubio (1659-1732) limitó de manera estricta el contacto con la reliquia, lo que generó un cambio significativo, no solo en la ostensión, sino también en el propio sentimiento de los fieles. A pesar de las críticas de los peregrinos y del ayuntamiento, que llegaron hasta el rey, el nuevo ceremonial quedó implantado y provocó una caída progresiva de la devoción y la peregrinación. Así, a lo largo del siglo XIX Jaén dejó de ser la gran meta de peregrinación en la que se había convertido desde la segunda mitad del siglo XV, hasta el punto de que la mostración llegó a desaparecer en los años ochenta del siglo XX. Afortunadamente y gracias a Francisco Juan Martínez Rojas, deán de la catedral de Jaén, en 2014 se volvió a recuperar esta tradición (SERRANO ESTRELLA, 2023: 467-469; 2025a: 328 y 331; 2025b: 30-32; 2025c: 293-294).

Los encargados de dirigir la ceremonia de mostración fueron el obispo, «revestido de pontifical» (DE ACUÑA DEL ADARVE, 1637: 250v), o, en su defecto, el deán, acompañados de clérigos (SERRANO ESTRELLA, 2023: 468; 2025a: 328; 2025b: 31; 2025c: 289). En este caso, se habla de pontifical porque sería un conjunto de ornamentos más amplio que el terno[17]. En la catedral vieja, la ceremonia de ostensión comenzaba en la capilla del Santo Rostro, junto al púlpito de la Epístola y en el muro de la capilla de los Ángeles, donde se custodiaba la reliquia. Tiempo después, se mudó al Sagrario, tal y como aparece en los inventarios de 1518 y 1539, hasta que finalmente se situó en la capilla mayor a partir de principios del siglo XVII, donde continúa a día de hoy (SERRANO ESTRELLA, 2025a: 323-324; 2025c: 287-288). Como cuenta Acuña del Adarve (1637: 250v):

> «los dos curas de la Santa Iglesia con sobrepellices, y estolas se suben, y ponen de rodillas sobre el altar

17 El terno es el conjunto de ornamentos litúrgicos portados por los tres miembros de órdenes mayores en la misa. Estos son el sacerdote oficiante, que lleva la casulla y la capa pluvial; y sus dos ministros, diácono y subdiácono, vestidos con dalmática. También pueden ser denominadas vestiduras exteriores, ya que las interiores son el amito, el alba y el cíngulo. Las prendas de altar –frontales, paños, colgaduras y cojines– y las insignias litúrgicas –manípulo, estola y mitra– complementan el terno (AMARO MARTOS, 2022: 101).

> mayor, y habiendo recibido las llaves de los claveros, abren el tabernáculo con mucha reverencia, y ponen la caja con la sacra efigie sobre el propio altar, y la persona, que la tiene que mostrar al pueblo la inciensa primero, y luego la toma, y muestra».

Especial importancia tuvo la denominada «Nave del Santo Rostro», que une la capilla mayor con el altar mayor a través de las dos naves laterales. Este lugar recuerda al deambulatorio de las iglesias de peregrinación, permitía el discurrir de los peregrinos sin interrumpir la misa y, en la ostensión, los fieles podían ver salir la reliquia de su urna. Ese día el cortejo se movía por la nave hasta llegar al altar mayor, en una solemne procesión seguramente antecedida por una cruz con manga de cruz y la imagen de Cristo bajo palio, acompañada de velas, música y las letanías propias del Santo Rostro. Una vez llegaban al altar mayor, la reliquia se disponía sobre el tabernáculo o la custodia procesional, donde se incensaba. A continuación, se celebraba la misa con la reja cerrada. Al terminar, se mostraba a los fieles en los púlpitos, seguramente engalanados con ricos paños; después en la sacristía mayor y, finalmente, en las galerías altas (SERRANO ENTRELLA, 2023: 467 y 471; 2025a: 329-330; 2025c: 288-290), donde:

> «van por todas las ventanas, y los balcones, balcones de dentro, y fuera de la iglesia, que están muy bien aderezados con frontales y sedas, y en cada uno dos hachas de cera, y antes de que se muestre en cada ventana, o balcón llegan dos ministros, y lo inciensan, luego el prelado habiendo primero dado su bendición al pueblo, la enseña, y en el entretanto en otra ventana están tocando los ministriles, y con este orden se discurre por todas» (DE ACUÑA DEL ADARVE, 1637: 250v-251).

Sin tener en cuenta las rogativas, las acciones de gracias y las visitas ilustres[18], la mostración se producía dos días al año hasta su fecha de desaparición en el siglo pasado, ambas jornadas recuperadas en este nuevo resurgir de la devoción: el Viernes Santo y el día de la Asunción de la Virgen. El primer día rememora el hecho milagroso en la calle de la Amargura y se celebraba al medio día hasta la segunda mitad del siglo XX, después del Oficio de la Pasión y Muerte del Señor; mientras que la segunda festividad es el día de la advocación de la catedral de Jaén. El Viernes Santo, al ser una jornada de luto y coincidir con la Semana Santa, el número de peregrinos era inferior, cifra que se acrecentaba considerablemente el 15 de agosto y que, al coincidir con la feria anual, ubicada en las inmediaciones de la seo, aumentaba el número de visitantes. Al tratarse de dos ostensiones tan diferentes, una más triste y otra más alegre, cambiaban aspectos como la música, el repique de campanas e, incluso, se decía que el propio rostro de Cristo se volvía más afligido el Viernes Santo y más gozoso el día de la Asunción (SERRANO ESTRELLA, 2023: 466-467; 2025a: 327 y 329; 2025b: 30; 2025c, 286).

El color litúrgico para el culto al Santo Rostro es el rojo, indicado para la celebración de la Pasión del Señor y, en concreto, para el Viernes Santo. Sin embargo, el 15 de agosto tenía preponderancia el color blanco, empleado para las festividades de la Virgen, como en este caso es el día de su Asunción. Por eso, para

18 En la actualidad, también habría que añadir la exposición para su veneración cada viernes en el Sagrario de la catedral de Jaén.

la presente exposición se han elegido dos casullas de estos colores, utilizadas cada una de ellas por el obispo o el deán en los dos días de la mostración, y una tercera que contextualiza ambas piezas y las sitúa dentro del culto al Santo Rostro en la catedral de Jaén. La elección del ornamento responde a su importancia en cualquier celebración litúrgica, por ser la prenda portada por el sacerdote oficiante. En concreto, las casullas seleccionadas son de tipo «guitarra», llamadas así por su forma, o «española», como eran conocidas en Roma. Esta tipología estuvo presente entre el siglo XVI y el Concilio Vaticano II (1962-1965) (AMARO MARTOS, 2022: 108-109), por eso son las más habituales en las sacristías que atesoran un rico patrimonio, como es el caso de la catedral de Jaén.

En primer lugar, se ha seleccionado una casulla de raso rojo de la que se desconoce su autor, pero que sin duda podría ser giennense, ya que en este territorio se dieron cita importantes bordadores a lo largo de toda la Edad Moderna y también a principios de la Edad Contemporánea[19], época en la que seguramente puede datarse esta pieza, en la segunda mitad del siglo XVIII. La forma de la guitarra ya invita a pensar que no se trata de una obra tardía de esta centuria, por la estrechez del ornamento y, en particular, la parte de los hombros, que permite una mayor movilidad de los brazos y que es el resultado de la evolución hacia una mayor comodidad. En cuanto al bordado en plata, presenta una decoración rococó basada en tallos en forma de riñoncillos, a veces con acantos, que conforman una estructura mixtilínea en sentido ascendente y simétrico, tremendamente elegante. Tanto en el anverso como en el reverso el ornato parte en la zona inferior de la cenefa de un medallón en forma de flor, sobre el que se alza una plataforma con flores menudas y espigas, de claras alusiones eucarísticas. Esos mismos elementos se suceden a lo largo de toda esa superposición de ces generadas a un lado y a otro. De nuevo, en la parte central de la cenefa se vuelve a colocar otra plataforma, esta vez con una canastilla con flores, también menudas. Finalmente, en la parte superior sí se da una diferencia entre las dos caras de la casulla, pues en el anverso se alza una última plataforma con una flor, otras flores más pequeñas y espigas, mientras que en el reverso hay un ramillete de espigas lazado con una cinta ondulada. Todo el ornamento queda orlado y estructurado por un falso galón bordado a base de tallos serpenteantes con florecitas.

Seguidamente, se muestra la *Casulla del Arca de la Alianza*, una pieza confeccionada en raso de seda blanco bordada en plata sobredorada y lentejuelas. Además, cuenta con forro de sarga de algodón de color salmón que no es el original[20]. La obra, aunque anónima, tampoco se descarta que sea una producción giennense, fechable hacia el último tercio del siglo XVIII. Esta adscripción responde, además de a su riqueza material, con el uso de lentejuelas y chapería en general, al aparato decorativo. La casulla se encuentra organizada en cenefa y laterales por un simulado galón que realmente es un bordado en forma de cadeneta que hace ochos. En el centro del ornamento se conforma una estructura *a candelieri* de la que parte una ornamentación más acusada en los laterales, a base de roleos, tallos, acantos, flores y guirnaldas. En el anverso se repite la misma disposición, aunque centrada por un triunfo vegetal que brota de un pequeño

19 Para ampliar el conocimiento sobre los bordadores que trabajaron para la catedral de Jaén, se recomienda la lectura: PÉREZ SÁNCHEZ, 1998.

20 Estudio técnico extraído del informe de restauración de la casulla del año 2024, a cargo de Laura Pol Méndez, restauradora especializada en textiles.

vaso gallonado, mientras que en el reverso se presenta el Arca de la Alianza con dos querubines dentro de un medallón, bordado con hilos de seda de colores y plata sobredorada y de su color. Por supuesto, la representación tridimensional de los objetos mediante el bordado se remonta al Renacimiento italiano, pero no se puede obviar la complejidad de esta pieza y lo que supone conseguir estos efectos tan naturalistas con «pinceladas» realizadas con aguja e hilo. Los rasgos que caracterizan esta pieza –la simetría bilateral, el jarrón, los acantos, el medallón, etc.– permiten identificarla como parte del Neoclasicismo y recuerda a los modelos grecorromanos, inspirados en los motivos pompeyanos, sin olvidar ciertos detalles que aún entroncan con la tradición rococó.

Por último, se expone la casulla del terno negro realizada entre 1940 y 1941 para la celebración periódica del funeral de José Antonio Primo de Rivera (1903-1936), cada 20 de noviembre, así como en honor a todos los enterrados en la cripta del Sagrario, víctimas de la persecución religiosa llevada a cabo durante la Guerra Civil española. Las piezas, seguramente bordadas en Jaén, están orladas con una cadeneta con flores cuatripétalas de lentejuelas. Las insignias no tienen mayor decoración, salvo las cruces habituales de los extremos de la estola y el manípulo, y del centro del cubrecáliz y la bolsa de corporales. Los ornamentos litúrgicos, por su parte, tienen una decoración vegetal y floral dorada, clásica y simétrica, a base de tallos que se abren y cierran de forma serpenteante, al tiempo que conforman roleos que sostienen pedestales y guirnaldas. Entre los elementos ornamentales también se reconocen hojas de parra, vides y espigas, de claras alusiones eucarísticas, todo ello reforzado por el Agnus Dei colocado en el centro del anverso de la casulla. En su reverso destaca la representación del Santo Rostro, con un original marco que revela la contemporaneidad de la pieza. En la misma posición, pero en las dalmáticas, se sitúa el escudo de Jaén, con el que se cierran las referencia al Santo Reino. Finalmente, la capa pluvial concentra la misma ornamentación en las caídas y el capillo, donde se dispone el monograma de Cristo (IHS) en un marco polilobulado.



Manto del Centenario de la Virgen de la Cabeza

2009. Pedro Palenciano Olivares (Andújar, Jaén, 1968)

Tisú manual de seda y plata, bordado a realce en plata sobredorada y de su color, hilos de seda, lentejuelas y perlas naturales. Puntilla de encaje de plata sobredorada

127 x 200 cm

Basílica y Real Santuario de la Santísima Virgen de la Cabeza, Andújar (Jaén)



Manto de los Niños de la Virgen de la Capilla

1961. Leopoldo Padilla Viss (Vilches, Jaén, 1895-Sevilla, 1964)

Terciopelo cortado de seda bordado a realce en plata sobredorada e hilos de seda. Puntilla de encaje de plata sobredorada

275 x 230 cm

Casa Museo Virgen de la Capilla, Jaén.



Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno

2000. Javier García Molina (Jaén, 1969) (diseño y bordado), Martín Suárez Muñoz (Cazorla, Jaén, 1970) (bordado) y Concha Ortega Jiménez (Jaén, 1960) (confección)

Terciopelo cortado de algodón bordado a realce en plata sobredorada y de su color, y bordado al matiz con hilos de seda. Puntilla de encaje de plata sobredorada y de algodón

170 x 260 x 300 cm

Antigua, Insigne y Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores. Iglesia de San José, Santuario de Nuestro Padre Jesús, Jaén.



Casulla del Santo Rostro

1940-1941. Anónimo español (¿Jaén?)

Raso de seda bordado en plata sobredorada y de su color, lentejuelas, perlas y piedras de vidrio; y bordado al matiz con hilos de seda

100 x 67 cm

S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Núm. de inv. 00.01.03.68.7.



Casulla del Arca de la Alianza

Último tercio del siglo XVIII. Anónimo español (¿Jaén?)

Raso de seda bordado en plata sobredorada y de su color, lentejuelas y chapas; y bordado al matiz con hilos de seda

117 x 67 cm

S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén.



Casulla

Segunda mitad del siglo XVIII. Anónimo español (¿Jaén?)

Raso de seda bordado en plata, lentejuelas y chapas

120 x 73 cm

S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Núm. de inv. 00.01.03.36.1.





AMOR PROFANO: COSTURAS EN LOS MÁRGENES

II. AMOR PROFANO: COSTURAS EN LOS MÁRGENES

Indumentaria tradicional: los trajes de «chirri» y «pastira»

A finales del siglo XVIII y muy especialmente durante todo el siglo XIX, los viajeros extranjeros que visitaron Jaén reconocieron que la indumentaria de la población rural de esta zona estaba muy alejada de las modas asimiladas por las clases privilegiadas y, mucho más, de las grandes capitales de la moda decimonónica, como Londres o París. A. C. Andros viajó por la península en el verano de 1859 y en el camino entre Granada y Jaén, más cercano a esta última, se encontró con que:

> «Estos son los hombres que vemos pintados a todo color en cajas de fruta, abanicos y en pinturas de la Academia. Estos son los majos que llevan chaquetas con muchos botones, calzones a la rodilla con alegres bandas laterales y polainas bordadas con flecos. Estos son los tipos que tocan la guitarra, hacen sonar las castañuelas, y saltan al bailar el bolero en la plaza» (LÓPEZ-BURGOS DEL BARRIO, 2008: 190).

Esta descripción es esclarecedora, ya que, en ocasiones, se ha vendido una imagen de la provincia de Jaén como la más castellana o, dicho de otro modo, la menos andaluza. El cliché andaluz del territorio alegre, festivo y danzante no suele incluir a Jaén, a pesar de que las fuentes apostillan lo contrario, como también han demostrado, por ejemplo, las crónicas de la romería de la *Virgen de la Cabeza*, anteriormente citadas. Si bien, sin faltar a la verdad, Andros se lamenta de no encontrar las bailarinas que todo extranjero tiene en su imaginario de España:

> «Comienzo a sospechar que la grácil criatura que entra en el escenario de puntillas, envuelta su cabeza, blancos hombros y prominente busto en la nívea mantilla, juguetea con su falda corta y sus calzas de seda, le da un golpecito a su anhelante amante con su incesante abanico y finalmente emergiendo de su velo como un capullo de rosa a punto de abrirse, da un salto tremendo en el aire y cae en brazos de su expectante amante, no es en realidad más que un mito» (LÓPEZ-BURGOS DEL BARRIO, 2008: 190).

Jaén no era un caso aislado, esto también ocurría en otras partes de España donde la mujer se dejaba ver más en público que en Andalucía, pero ya no vestían «a la española», sino que cada vez más se adaptaban a las modas internacionales. Así lo lamenta Théophile Gautier (1811-1872) a su paso por Madrid en 1845:

> «La manola es un tipo desaparecido, como la griseta de París, como las transtiberinas de Roma; existe aún, pero despojada de su carácter primitivo. Ya no lleva su traje atrevido y pintoresco [...] He buscado la manola pura sangre por todos los rincones de Madrid: en los toros, en el jardín de las Delicias, en el Nuevo Recreo, en la fiesta de San Antonio, y no he podido hallar ni una completamente castiza» (PENA GONZÁLEZ, 2007: 95).

La pintura costumbrista ofrece otra visión de España y sus mujeres, pero mayormente asociada a ferias y romerías o a fiestas en ventas, tabernas u otros espacios de recreo. Lo mismo sucede con las escenas captadas por los pintores extranjeros, que acostumbran a representar bailarinas profesionales y no escenas cotidianas, como *La señora Adela Guerrero, bailarina española* (1851) de Gustave Courbet (1819-1877) (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas. Núm. de inv. 6416) o *Lola de Valencia* (1862) de Edouard Manet (1832-1883) (Musée d'Orsay, París. Núm. de inv. RF 1991).

El mismo Théophile Gautier afirma que los hombres giennenses sí que visten de una manera pintoresca, hasta el punto de sostener que:

> «En Jaén es donde he visto más trajes nacionales y pintorescos; los hombres, en su mayoría, llevan calzones de pana azul, adornados con botones de filigrana de plata y polainas de Ronda, historiadas con mil calados, agujetas y arabescos de un cuero más oscuro. La suprema elegancia consiste en no abrocharse más que los botones de arriba y los de abajo, de modo que se vea la pantorrilla. Completan el atavío, que se parece mucho al de los antiguos bandidos italianos, anchas fajas de seda roja o amarilla, una chaquetilla de paño con alamares, una manta azul o café y un sombrero puntiagudo de anchas alas, adornado de terciopelo y madroños de seda. Otros llevaban lo que se llama vestido de cazador, todo de piel de gamo, color avellana, y pana verde» (OYA RODRÍGUEZ, 1988: 94).

Por la narración de Gautier, se trataría de un traje cercano al de «chirri», que era la forma de vestir de hortelanos, pastores, labradores y ganaderos en Jaén y algunas localidades limítrofes en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX (OYA RODRÍGUEZ, 1988: 92). Para su conocimiento, es importante diferenciar entre el utilizado en las faenas del campo y el de paseo, para el que se empleaban telas más ricas. El que detalla Gautier destaca por su colorido: calzones de pana azul, fajas de seda roja o amarilla, manta azul o café... Camacho Conde (2018: 298-299), a partir del trabajo original inédito de Isabel del Castillo Arista titulado *Estudio del traje típico de Jaén* (1919), describe un traje de «chirri» con prendas muy similares a las que enumera Gautier, aunque la sensación es que, salvo el chaleco, el resto del conjunto sería mucho más sobrio, compuesto:

> «en sus formas serranas más habituales de camisa de tejido cáñamo generalmente; de chaqueta, que llega hasta la cintura y ribeteadas como el pantalón con trencillas de paño negro; el chaleco en su mayoría de bayeta[21] roja para el trabajo y de distintos colores para vestir; las fajas de estambre o de seda; los calzoncillos que llegan poco más abajo de la rodilla para que no asome por la abertura del bombacho; las medias usan sobre el pie el llamado "escarpín", que es una polaina; el calzón, llamado de portón, por no tener abertura más que a los lados; el calzado llamado de borceguí, que es una bota de cuero enterizo con abertura central y ojetes por los que pasa una correa del mismo material que la bota; las coberturas que son una manta de flecos o jaretón; la anguarina, prenda de la forma de un abrigo; y el sombrero calañés, de ala de bizcocho, más alto de casco y recogido de ala o el sombrero de felpa negra con dos madroñitos o borlitas colocadas una sobre el ala, y la otra sobre el casco» (CAMACHO CONDE, 2018: 298-299).

El traje de «pastira», por su parte, lo vestían hortelanas, labradoras, cortijeras y lecheras en faenas del campos y domésticas durante el siglo XIX y principios del XX, aunque también existía la versión más engalanada para fiestas y paseos (CAMACHO CONDE, 2018: 299 y 310). Según Camacho Conde (2018: 298-299), a partir del trabajo de Isabel del Castillo Arista, el traje de «pastira»:

> «Se compone de camisa cerrada y de manga larga o la chambra que era semejante a la camisa, pero adornada en el delantero; de refajo[22] de canícula[23] a rayitas o cuadritos de amplio vuelo, que cubre otros refajos de paño rojo o algodón blanco; mandil de rayas o cuadritos azules y blancos; jubón[24] negro de terciopelo o satén muy justo de mangas y con encaje en puños y cuello; pañolón de Manila o mantón al talle; mantilla o pañoleta encarnada y festoneada de terciopelo negro, cogida en la cabeza; pendientes de "saboyana" y cruz al pecho; moño de alpargata y rodetes laterales; medias de "telarillo" y zapato de salón».

Aquí faltaría por citar las calzas o medias y los pololos debajo de las enaguas interiores de algodón, así como la faltriquera, un rectángulo de tela atado a la cintura que sirve de bolsillo interior entre los refajos para guardar cosas (SICILIA DE MIGUEL y NAVASAL HUERTAS, 2019: 87, 90, 95-96 y 147-148). En la ficha de inventario de los refajos y el mandil del ejemplar del Museo del Traje (núms. de inv. CE000332 y CE000333), datado hacia 1880, se argumenta que el traje estaba adaptado a las altas temperaturas giennenses, lo que explica que estas faldas sean de «canícula», un tejido ligero de algodón realizado en telares locales, así que

---

21 En el diccionario de Pagés (1925: 160, 3) y en los anteriores se dice que es una: «Tela de lana, floja y poco tupida».

22 A continuación, se ofrece una definición a partir de todas las acepciones incluidas en el diccionario de la Real Academia Española entre 1817 y 1918, fecha más cercana al texto de Castillo Arista: «saya o guardapiés», es decir, una falda «ordinariamente corta», por lo que dejaría a la vista tobillos y pies, «que se cruza por detrás», usada por «las mujeres en algunas provincias de España». En el de Aniceto de Pagés (1925: 739, 1) se define como: «Falda corta y vueluda, por lo general de bayeta o paño, que usan las mujeres de los pueblos encima de las enaguas. En las ciudades es falda interior que usa la mujer para abrigo». En el caso de Jaén, se refiere a la falda exterior y las interiores.

23 Si la canícula es un periodo caluroso, seguramente se refiera a que es una prenda de verano, con un tejido más fresco y ligero.

24 En el siglo XIX el jubón es una prenda anticuada, aunque en los tres siglos anteriores fue esencial. Esta cubre desde los hombros hasta la cintura y es ajustada al cuerpo.

tendría que ser una tela sencilla, con rayas o cuadros como única decoración[25]. Este mismo conjunto lleva el pañolón cruzado sobre el pecho encima del jubón (núm. de inv. CE000334), estando el primero bordado a punto de cadeneta, pero sería de Manila blanco o amarillo si se vistiese de gala. Finalmente, la mantilla (núm. de inv. CE000328), dispuesta sobre la cabeza y los hombros, no es de encaje, sino de tafetán de paño rojo[26], guarnecida con cinta de terciopelo negro, colores y materiales que la convierten también en una prenda de fiesta y paseo (CAMACHO CONDE, 2018: 301, 320 y 334). Antonio Alcalá Venceslada (1883-1955), en su *Vocabulario andaluz* (1951: 458), cuya primera edición es de 1933-1934, llegó a sentenciar que «Cuando una pastira se pone la mantilla colorada, no hay mujer que la iguale».

Como sucedía con el traje de «chirri», no debe extrañar que el de «pastira» también incluya prendas de colores vivos, como el mantón de Manila o, lo más característico, la mantilla encarnada. Para su explicación, se puede atender al relato de Hugh James Rose, capellán de las compañías mineras inglesas, francesas y alemanas en la vecina Linares, entre 1873 y 1875. Rose cuenta cómo en la ciudad minera, y también ocurriría en otras poblaciones cercanas, «La chabacanería de color y el pintoresquismo general de los atuendos» es una característica de la indumentaria. Esto se debe a que «La pañería en las tiendas es de los colores más brillantes y ordinarios que se pueda imaginar. Para los vestidos de las mujeres predomina un tono amarillo. Los pañuelos que llevan en la cabeza los hombres y las mujeres son rojos, azules, amarillos y de los tres colores mezclados» (LÓPEZ-BURGOS DEL BARRIO, 2008: 228). Como se puede comprobar, habla del colorido de los pañuelos y, en concreto, del color rojo para la mantilla de la cabeza.

Como ya ha quedado demostrado, Jaén es tierra de leyendas y para la toca de color rojo de las «pastiras» también existe un relato. Al parecer, una mañana de romería, no se especifica cuál, un grupo de mozos y mozas fueron al río Guadalbullón para rezar a la Virgen y comer, mientras disfrutaban de las vistas de la ciudad en primavera al fondo. Entonces, unos musulmanes granadinos les sorprendieron. A los hombres les quisieron dar muerte y a las mujeres llevarlas cautivas, pero los cristianos se defendieron con tanta fuerza que los granadinos acabaron huyendo. Desde entonces, las tocas de las mozas se volvieron de color rojo por la sangre de los musulmanes, lo que explicaría que el 11 de junio, festividad de la *Virgen de la Capilla*, lleven la pañoleta de ese tono («Presentación del cartel de la Cofradía de Nuestra Señora de la Capilla, Patrona y Alcaldesa Mayor de Jaén», 2008: 23). Cierto es que se ha querido ver en la mantilla de la «pastira» una pariente, cronológicamente muy lejana, de la toca blanca usada desde el siglo XIII y (BERNIS MADRAZO, 1962: 18 y 42; 1986: 154; CAMACHO CONDE, 2018: 313-316), en cierto modo, como toda moda procede de una transformada herencia. Con lo cual, podría tener sentido ubicar ese relato legendario en los años posteriores a la conquista cristiana de Jaén en 1246 o en el ataque de Muhammad V en 1368. Si bien, que ese «cambio de gusto» en el color de las tocas de la población agrícola giennense se mantuviese durante muchos siglos sería absolutamente insostenible, y más si se tiene en cuenta lo caro que sería obtener el tinte rojo en la Edad Moderna. Si se sitúa la leyenda en el siglo XIX, cuando se podían adquirir todos esos colores estridentes

25 Los tejidos con estos motivos no sueles ser labrados, sino lisos, pues su decoración no depende de los ligamentos, sino de la combinación de los hilos de colores dispuestos en el telar.

26 Tradicionalmente se usaba un tinte natural extraído del kermes, un insecto que vive parásito en arbustos locales (CAMACHO CONDE, 2018: 341).

de los que hablaba Hugh James Rose, tampoco tendría sentido la batalla de moros y cristianos. Con lo cual, aunque el relato hace aguas por todas partes, no deja de ser otra demostración de la identidad giennense, marcada por su ubicación estratégica como tierra de frontera, y cómo se ha querido ver en ello una fantasiosa explicación de su traje tradicional.

Lo que resultará más curioso al lector es que se llame mantilla a una pañoleta tupida. Esto se debe a que «mantilla» es un diminutivo de «manto», tan usado a lo largo de toda la Edad Moderna (CAMACHO CONDE, 2018: 311). Tal es así que, desde las primeras ediciones del diccionario de la Real Academia Española hasta la de 1852 (439, 1), se dice de esta prenda que era de bayeta, lienzo u otra tela, y no se especifica que podía ser de encaje hasta el diccionario de Gaspar y Roig de 1855 (449, 2). No obstante, el uso de la mantilla de encaje se generalizó en la segunda mitad del siglo XVIII, siendo uno de los primeros ejemplos la que lleva *La reina María Amalia de Sajonia* (1724-1760) en el retrato realizado por José del Castillo (1737-1793), retocado por Antonio Raphael Mengs (1728-1779), realizado en 1767 (Museo Nacional del Prado, Madrid. Núm. de inv. P002201)[27]. Aun así, Jaén no era un centro productor de encajes, como podría ser la comarca catalana de El Maresme o Almagro (Ciudad Real) (RIBAS SAN EMETERIO, 2024), así que lo tradicional es que fueran de paño. De hecho, Charles Rochfort Scott, capitán británico de la Guarnición de Gibraltar entre 1822 y 1830, atestigua que en Jaén existen «numerosas fábricas de tejidos y alfombras de seda, lino y lana y presenta el aspecto de ser un lugar floreciente» (LÓPEZ-BURGOS DEL BARRIO, 2008: 66), por lo que gran parte de los tejidos utilitarios de los que se componían los trajes de los habitantes de Jaén se fabricarían en la ciudad.

Tanto el traje de «chirri» como el de «pastira» dejó de ser un vestido habitual del mundo rural a principios del siglo XX, cuando los jóvenes ni siquiera reconocían este tipo de indumentaria y solo los más mayores la recordaban, aunque ya no la utilizasen. Cuando Isabel del Castillo Arista escribió su texto en 1919, esta vestimenta solo se usaba en carnavales y fiestas de trajes, aunque los refajos de canículas y el delantal todavía podían verse en algunas mujeres de pueblo (CAMACHO CONDE, 2018: 319 y 321). Sin poder establecer fechas concretas, sino solo una horquilla temporal aproximada, lo que se puede afirmar es que entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX estos trajes dejaron de estar en uso, sin que por ello fueran reconocidos como traje tradicional identificativo de Jaén.

Isabel del Castillo Arista cuenta que en la parroquia de San Ildefonso, centro neurálgico del barrio homónimo al que considera de labradores ricos, se celebraba todos los domingos a las once de la mañana una misa en el altar de la *Virgen de la Capilla*, a la que acudían las mujeres del barrio vestidas con mantilla colorada, por eso se llamaba la «Misa de las Mantillas» (CAMACHO CONDE, 2018: 330). Quizás esta fuera la

---

27 Hacia 1830 el uso de la mantilla entre las mujeres españolas estaba absolutamente extendido, pero en 1835 el *Correo de las Damas* detecta la crisis de este complemente debido a la imposición de las modas francesas. Por eso, animó a las mujeres a apostar por el tocado típicamente español, de calidad sobradamente superior. La respuesta a esta demanda fue muy positiva, hasta el punto de que 1837 la mantilla se exportó a Europa. A mediados de siglo el uso de la mantilla volvió a decaer (PENA GONZÁLEZ, 2007: 103), salvo para ir a misa, a las procesiones o a los toros. En tiempos de Amadeo I (1845-1890) se volvió a rescatar, aunque fue más bien un acto político, porque estéticamente se veía anticuada. Antes del 3 de marzo de 1875, fecha del estreno en París de la ópera *Carmen*, de Georges Bizet (1838-1875), las parisinas ya vestían con mantilla para ir al teatro, seguramente porque para entonces ya existían otras famosas óperas inspiradas en temas españoles, aunque la de Bizet fuera, sin duda, la que más influyó. La mantilla estuvo de moda algunos años más, tanto blanca como negra, y en la capital francesa la llamaban sencillamente «española» o «andaluza» (PENA GONZÁLEZ, 2011: 29-31).

primera vinculación histórica del traje de «pastira» con la devoción a la *Virgen de la Capilla*. En uno de los bocetos que se presentaron para el cartel de la Coronación Canónica de la *Virgen de la Capilla* en 1930, que no llegó a publicarse, aparece una «pastira» llevando la corona a la Virgen sobre un cojín. Esto hace pensar que la relación entre las mujeres ataviadas con este traje y la devoción estaba aún vigente, y que para entonces ya era considerada indumentaria tradicional. Para sostener esta afirmación, hay que tener en cuenta que, además del trabajo de Castillo Arista, solo conocido por unos pocos, se había celebrado la *Exposición del Traje Regional* (1925) en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, que tuvo un éxito extraordinario dentro y fuera de España y en la que, por supuesto, estaban incluidos los trajes giennenses.

En la siguiente década, en el año 1943, se creó la Asociación de Coros y Danzas «Lola Torres» de Jaén, que en su afán por recuperar las tradiciones y los trajes típicos de la ciudad seguramente estuviese presente desde el establecimiento de la primera procesión anual de la *Virgen de la Capilla* en 1961. Para muestra, la crónica del 11 de junio de 1980, que explica cómo «en la plaza de Santa María, organizada por la Cofradía y con la colaboración de la Asociación provincial de Coros y Danzas "Lola Torres", [tiene lugar] la primera ofrenda de flores en las rejas de la Catedral. Y baile del Bolero de Jaén por las Pastiras y Chirris». Por la tarde, durante la procesión, la *Virgen de la Capilla* iba precedida por «un gran cortejo con la presencia de la Junta de Gobierno en pleno, Camareras de la Virgen, Autoridades, Academia Bibliográfica mariana "Virgen de la Capilla", como Cofrades de honor la Asociación Lola Torres (Pastiras y Chirris), Corporación Municipal bajo mazas y Pendón, Cabildo Catedralicio y Obispado presidido por el Sr. Obispo, cerrando la procesión la Banda Municipal de Música de Jaén» (GALIÁN ARMENTEROS, 2025: 54). En este sentido, el cambio más significativo en la actualidad es que la ofrenda se realiza en la Basílica de San Ildefonso, y no en las inmediaciones de la catedral.

La asociación «Lola Torres» ha sido la que ha cedido los dos trajes que forman parte de la exposición *Identidad* y que, frente a las citadas piezas históricas del museo de indumentaria madrileño, estos deben ser entendidos como populares o típicos. El de «chirri» fue realizado por la sastrería 4 Jotas de Jaén en los años noventa del siglo pasado. Consta de chaqueta y pantalón de lana, la primera con apliques de fieltro y botones y caireles metálicos; chaleco amarillo y morado con vistas en negro, decorado con motivos geométricos; camisa blanca, pañuelo estampado y sombrero calañés de terciopelo negro. El de «pastira», por su parte, fue confeccionado por las modistas de la asociación en el año 2019, y se compone de refajo exterior de tejido de «canícula», fabricado exprofeso por la empresa «Ana y Francis Tejedores» de Orcera (Jaén); jubón de raso negro, mantón de lana estampado y mantilla o pañoleta confeccionada con un tejido rojo de lana conocido como paño de Béjar (Salamanca), guarnecida con cinta de terciopelo de seda.

El diseño, la artesanía y el negocio de la moda

Del traje civil histórico, basado en la funcionalidad, al traje típico, marcado por la identidad, en esta evolución falta un estrato: alcanzar la vanguardia. Esté más o menos pegado a la tradición, la vestimenta y sus complementos evolucionan movidos por las modas, pero también por la asimilación y la demanda que de ellas hace la sociedad. Para la confección de prendas que resulten deseables, el trabajo de los diseñadores

de moda es fundamental. Si bien, rara vez los diseñadores crean de la nada, más bien combinan ideas. Por eso, cuando se analiza un acto creativo de un artista debería ser entendido no como un hecho singular, sino como una miscelánea de elementos ya existentes que provoca una nueva realidad (RACIONERO, 1987: 285). «Nuestra cultura forma parte de nosotros, constituye un elemento integrante de nuestro modo de ver la realidad y, por tanto, todo aquello que escribimos y todo aquello que hacemos es nuestro y, en consecuencia, se encuentra impregnado por nuestro modo de obrar y de ver el mundo» (ALBERONI, BAULEO, FABBRI y GIANNETTA, 1987: 270).

El estudio de la moda giennense implica la apreciación de una serie de características comunes, que dan como resultado la integración indirecta de unas particularidades propias e inherentes en todos los diseñadores de la provincia y otras empresas del sector. La razón que explica este hecho reside en la cultura visual autóctona y la educación del gusto y la sensibilidad colectiva, de acuerdo con unos valores dominantes que se dan en la sociedad, abierta a estimulaciones multidireccionales, contrastadas y diferentes, que parecen contradictorias, aunque verdaderamente todas se encuentren bajo el mismo paraguas local. El hecho de que esos valores de gusto tengan una disparidad tan unificada no es algo casual, atiende a un mosaico riquísimo de contextos y tradiciones que tienen lugar en nuestra provincia, que precisamente constituyen uno de los principales patrimonios de este territorio (MERCADÉ, 1987: 246 y 250).

Por su cercanía con la tradición, es justo comenzar este apartado hablando de Artesanía San José, que tiene su origen en Los Villares (Jaén). Hace ya más de ochenta años, Segunda, que así se llamaba, comenzó el trabajo de la cestería como un pasatiempo que transmitió a sus nietos Juan y José. Esta ocupación doméstica se acabó convirtiendo en un taller de canastos y otros productos de cestería, que vendían a hoteles, balnearios y comercios de los pueblos de alrededor. José hizo el servicio militar en Barcelona, donde aprovechó para recorrer los comercios de la zona y ofrecer los productos realizados en Jaén. Ese primer contacto nacional tuvo una gran acogida y fue el inicio de un negocio mucho más consolidado. La demanda y las ventas crecían, al tiempo que lo hacía la empresa familiar, que ya requiso de más personal externo, sin perder ese carácter artesanal. Ese crecimiento se completó con la fabricación de piezas cerámicas en Bailén y Andújar, municipios de tradición ceramista. Esta nueva rama que se abría también pasaba por todas las fases: diseño, fabricación y pintura a mano. Mientras tanto, para asegurarse la materia prima que nutría su labor principal, cultivaron sus propias plantaciones de mimbre, con las que aseguraban abastecer su producción. El ascenso y la profesionalización que experimentaron los llevó a instalarse en una nave mucho más grande en Jaén capital y a abrir una oficina dedicada al comercio exterior en Madrid, acompañada de una exposición permanente, con la creación de toda una red de agentes comerciales que llevaban sus productos a toda España («Historia», s.f.).

Pronto empezaron a participar en ferias nacionales, donde se daban a conocer, descubrían tendencias y la situación del mercado actual. Esa amplitud de miras los llevó a ferias internacionales de París, Milán, Frankfurt, Nueva York y Tokio. De ese modo, la empresa dejó de tener un enfoque nacional para convertirse en un reclamo internacional. Eso los llevó a colaborar con diseñadores españoles y extranjeros, crear nuevos modelos adaptados a los tiempos modernos y darles nuevas formas a las fibras naturales, sobre todo al mimbre y al esparto, sin dejar de ser artesanos («Historia», s.f.). Para esta ocasión, se han elegido

tres bolsos que reflejan muy bien el vínculo con la tradición, el cultivo local, el trabajo artesanal a mano y la apuesta por la vanguardia y la modernidad. El primero forma parte de la colección para Loewe del año 2000 y combina el trenzado de ratán natural con acabados en piel. El segundo pertenece a la colección *Flamenca* del año 2020, y consta de cuerpo redondo con trenzado de palma natural, bordeado por una pasamanería de madroños azules de algodón, y un aplique de esparto en forma de toro en el centro. El tercero es del año 2024, tiene forma de baúl con estructura de madera de chopo y tejido de mimbre.

La siguiente empresaria, como así se define, es Isabel Hervás (Jaén, 1979). Diplomada en Ciencias Empresariales por la Universidad de Jaén y máster en Dirección de Empresas en el IESE de Navarra (AMARO MARTOS, 2024a; «Isabel», s.f.), Isabel trabajaba en el negocio familiar de construcción (CONTINENTE GARCÍA, 2023), hasta que de forma espontánea surgió la posibilidad de dedicarse al mundo de la moda. Hace ya algunos años, cuando se volvió a poner de moda el uso de tocados y pamelas, Isabel no encontraba el indicado para llevar a una boda, y como siempre ha tenido sensibilidad y destreza para este tipo de labores, se hizo su propio tocado utilizando como horma una sartén. Las fotografías de aquel evento acabaron en redes sociales y, fruto de ese acto creativo *amateur*, una boutique de Jaén le pidió que diseñase más tocados para unos vestidos, que se vendieron enseguida. También creó su propio logo con sus iniciales, sin tener conocimientos previos de diseño gráfico, y es que en la iniciación es más importante el don innato que la formación y la experiencia, que llegan con el paso del tiempo. Lo mismo ocurrió con los vestidos de novia. Isabel se hizo una original blusa para una boda y una mujer le escribió para proponerle si se atrevería a hacerle un vestido de novia a partir de la prenda que ella llevó. Tardó unos días en contestarle, pero finalmente aceptó. Hervás encontró una costurera que se quiso sumar al proyecto y así dieron forma a su primera clienta nupcial (CAÑADA y GUIRADO, 2025; LÓPEZ RUEDA y LÓPEZ RUEDA, 2025; NAVARRO, 2023).

El boca a boca fue dando a conocer a Isabel Hervás, hasta que finalmente montó su atelier en Jaén y su firma homónima en el año 2011, donde trabaja por encargo de forma exclusiva y muy personalizada («Isabel», s.f.). El proceso de consolidación como empresa del sector fue lento (CAÑADA y GUIRADO, 2025), pero consiguió clientela de forma progresiva, no solo de Jaén, sino también de otras partes de Andalucía, especialmente de Málaga, Granada y Córdoba, e incluso de otros puntos de España y el extranjero (CONTINENTE GARCÍA, 2023). Todo ello sin salir de su ciudad porque como ella defiende, «cuanto más sales, más valoras lo que hay aquí en Jaén, porque tenemos un grandísimo poder cultural aquí y una mano de obra bestial, del saber hacer. Eso se está perdiendo y aquí en Jaén hay muy buenos profesionales» (CAÑADA y GUIRADO, 2025). Ella es uno de ellos, por eso en 2016 fue reconocida con el Dedal de Oro, por su proyección en el mundo del diseño y la confección (EFE, 2016), y, más tarde, pasó a formar parte de la prestigiosa asociación Costura de Autor, donde se comparten valores como el diseño exclusivo, la moda a medida y la producción artesanal (MÁRQUEZ, 2025). Todo esto no sería posible sin su equipo, a quien alaba por su preparación y experiencia. El diseñador es importante, es la cara visible y la cabeza pensante, pero las creaciones no se podrían llevar a cabo sin las manos del taller (AMARO MARTOS, 2024a).

La palabra que más se repite en las entrevistas de Isabel Hervás es «cuerpo», la importancia de vestir el cuerpo para alcanzar la máxima belleza y seguridad en el que, se supone, será el día más importante de la vida de la persona. Cuando diseña, modela el vestido adaptado a la persona, es una creación exclusiva y

personalizada que se adecua a su cuerpo y a las circunstancias en las que se va lucir (AMARO MARTOS, 2024a). Cuando una clienta llega a su taller, lo primero que hace es un estudio del cuerpo para decidir qué silueta y qué corte le irá mejor. Siempre hace hincapié en que el corte del vestido sea favorecedor, que encaje con las formas de la novia y potencie su estructura corporal (CAÑADA y GUIRADO, 2025; CONTINENTE GARCÍA, 2023; MÁRQUEZ, 2025; NAVARRO, 2023). El vestido debe contribuir a ensalzar a la mujer, debe hacer que la asimetría natural se vuelva aparentemente simétrica, en sus hombros, su pecho y sus caderas (AMARO MARTOS, 2024a). Ese afán por convertir la belleza nativa en belleza clásica le ha traído momentos maravillosos, así lo explica: «Yo quito muchos complejos, porque con el corte de un vestido puedes hacer efectos ópticos. Entonces, esa chica que tenía metido en la cabeza ciertas cosas suyas de su cuerpo, se eliminan a lo largo del proceso del vestido. Entonces, se viven momentos superbonitos, muy bonitos, pero ya es la intimidad de la novia y tú» (LÓPEZ RUEDA y LÓPEZ RUEDA, 2025).

La personalidad de la clienta es muy importante, pues en cuestiones de indumentaria el factor comodidad es ciertamente significativo, no solo entendida como confortabilidad, sino también el hecho de sentirse representado con su ropa, que la persona se sienta identificada con lo que lleva (AMARO MARTOS, 2024a). Como dijo Anna dello Russo (1988: 140), «cada uno de nosotros determina en su interior el personaje que ha de representar». Por esa razón, una vez entendido el cuerpo de la clienta y haber encontrado el corte más favorecedor –el patrón y la confección, lo que Isabel ejemplifica a través del plano y la construcción de una casa–, es el momento de adaptar el vestido al estilo de la novia, «si se atreve más o menos a lucir esa prenda», como apostilla Hervás. Su máxima es no cambiarle el estilo a una clienta (LÓPEZ RUEDA y LÓPEZ RUEDA, 2025; MÁRQUEZ, 2025), se le da forma al vestido a través de los detalles para que esté en sintonía con su personalidad (CONTINENTE GARCÍA, 2023) –la decoración de la casa, por seguir con el símil– (CAÑADA y GUIRADO, 2025).

Para poder completar estas premisas, Isabel Hervás sigue un proceso reglado, que comienza con una entrevista personal con la clienta, donde observa su cuerpo, sus gestos, sus gustos y su personalidad. También la fotografía, pues ante todo se trata de un trabajo personalizado y único. De acuerdo con el estudio detallado del cuerpo, se ofrecen varias opciones de diseño, en las que también se tiene en cuenta si es una boda civil o religiosa, la estación del año, el horario y otros tantos detalles del evento. Tras elegir el modelo, se realiza un *toile* en glasilla que sirve para que la novia pueda ver físicamente cómo será su futuro vestido, pero también poder hacer algunos ajustes y modificaciones antes de seleccionar el tejido definitivo. Por último, se confecciona el vestido final, se realizan las pruebas pertinentes y se dan los últimos detalles (AMARO MARTOS, 2024a; MÁRQUEZ, 2025; NAVARRO, 2023). Como se puede deducir, en todo este proceso, que dura aproximadamente un año, se crea un vínculo con la clienta y, de ser positivo, contribuirá a que el vestido final sea mucho más exclusivo y especial (CAÑADA y GUIRADO, 2025; MÁRQUEZ, 2025).

Isabel Hervás dice admirar a los clásicos, como el francés Paul Poiret (1879-1944) o el español Cristóbal Balenciaga (1895-1972). «El saber reinventar algo sin que se haya visto antes, para mí es [...] ser un genio» (AMARO MARTOS, 2024a). Esto da que pensar en aquella famosa frase del maestro de Guetaria, que decía: «Un modisto tiene que ser arquitecto para los planos, escultor para las formas, pintor para el

color, músico en la armonía y filósofo para crear estilo» (FIGUERAS, 2005: 38)[28]. Las patronistas y modistas del taller de Hervás conjugan perfectamente la labor de patronaje con la confección, para realizar vestidos con los mejores tejidos, «proyectados, cortados y cosidos con tanto cuidado que las prendas se puedan apreciar no solo del derecho, también del revés» (NAVARRO, 2023). Aunque sus diseños se mueven al compás de la personalidad de sus clientas, lo que le hace tener un estilo bastante ecléctico, hay una serie de juegos lineales, de cortes, de plisados, de volúmenes y formas arquitectónicas que (CONTINENTE GARCÍA, 2023), sin duda, dejan entrever su pasión por el modisto vasco.

Las características de Isabel Hervás se reconocen en los tres vestidos seleccionados por la diseñadora para esta exposición. El primero (2023) es de manga larga y cuello alto, perfectamente entallado con hombreras pronunciadas y botonadura entelada en la espalda, hasta acabar en una impresionante cola de tul en forma de cascada formada por una serie de volantes. El segundo (2022) utiliza un exquisito tejido plisado que, gracias al cuerpo de esta tela, permite elevar el cuello barco y estructurar unas mangas al codo de hombreras acentuadas y terminadas en pico. Bajo el pecho, en la cintura y las caderas presenta un drapeado hasta que se abren en la falda recta de larga cola. El tercer vestido (2022), también de falda recta, tiene un cuerpo superior realizado en un tejido de seda rústica, marcado por la continuación de pliegues horizontales en la manga francesa y verticales en el tronco con cuello en pico, ajustado en la cintura y terminado en peplum. En la muestra, los tres diseños han sido resguardados bajo una instalación de la artista giennense Nati Kabuki para Kabuki Artesanía Contemporánea. Esta arquitectura aérea y flotante, organizada a través de un juego de caídas asimétricas, más pronunciadas en la parte central, parte de una naturaleza de papel, combinada con eucalipto blanco y flores transparentes, que recuerdan las raíces de los infinitos árboles de Jaén, y cadenas y cristales de lámpara que evocan la lluvia.

Isabel Hervás comparte espacio expositivo con el joven diseñador Vicente Martos (Bedmar, Jaén, 2002). Con solo cuatro años ya sabía enhebrar una aguja y daba sus primeras puntadas. Sus abuelas le transmitieron la pasión por la costura, a las que pedía que cortaran o confeccionaran las prendas que él dibujaba. «En ese momento, quería ser cura, pero realmente creo que era porque me llamaba mucho el arte religioso y el costumbrismo que veía en casa de mi abuela Bernarda. Se celebraba la Cruz de Mayo, por lo que durante todo el año se preparaban los altares. Entonces tenía mucho contacto con los materiales, como las flores y los tejidos». Siempre estaba imaginando y, sobre todo, diseñando, así que con nueve años empezó a tener más clara su vocación. Su madre le apuntó al taller de Mari Carmen Macías en Úbeda, donde aprendió las primeras nociones de patronaje, corte y confección, con las que poder dar forma a sus creaciones. «Empecé ahí un verano y después, sabía que me quería quedar». Con dieciocho años se mudó a Madrid a estudiar el Grado en Diseño de Moda en la Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología (UDIT), donde se graduó en 2024. En el centro se formó con muy buenos profesores, aunque reconoce que «esta carrera tiene una gran parte de aprendizaje autodidacta». Durante este tiempo también aprendió que la moda no es un sector fácil, que el ascenso es lento y progresivo, y que el trabajo tiene su recompensa. En ese proceso siempre hay que tener un poco de suerte y él la tuvo. Sin conocer absolutamente a nadie, empezó a relacionarse con maquilladores,

28 Hay otra versión, que es la que figura en el Cristóbal Balenciaga Museoa de Guetaria (Guipúzcoa), que dice así: «Un modisto debe ser arquitecto para la forma, pintor para el color, músico para la armonía y filósofo para la medida» (MANSILLA VIEDMA, 2012: 40).

fotógrafos y demás profesionales del mundo de la moda que le ayudaron a conformar el universo Vicente Martos y, desde entonces, «no han parado de surgir oportunidades» (FERNÁNDEZ y PALAZUELOS, 2025).

Algunos proyectos de la universidad escaparon de los muros del centro (CAÑADA, 2025). De hecho, la colección que presentó en el desfile de la UDIT en la Mercedes-Benz Fashion Week Madrid fue publicada en mayo de 2024 en *Vogue Portugal*.

> «Cuando aparecí [en *Vogue Portugal*], casi no me dio tiempo a pensarlo. Estaba en el último año de carrera, acabando mi TFG y recuerdo que era una época en la que estaba todo el rato en prensa. Cada cosa que hacía salía y no tenía mucho tiempo. Viéndolo con perspectiva, sí que fue un punto importante, pero creo que todo está por venir» (FERNÁNDEZ y PALAZUELOS, 2025).

De hecho, en cuestiones de difusión, estaba por venir una segunda aparición en *Vogue Novias Portugal* en mayo de 2026. La pieza que forma parte de la exposición *Identidad* también fue parte de la colección final de carrera y tuvo mucha presencia posterior en distintos medios, como *Forbes Women*, en diciembre de 2025, fotografiada por Alejandro Arrias y David Bravo; en *Harper's Bazaar Serbia*, en enero de 2026, fotografiada por Amer Mohamad; y Nieves Álvarez la lució en un episodio de marzo de 2026 del programa *Flash Moda*, en Televisión Española.

La pieza en cuestión se trata de un abrigo estructurado de astracán teñido de color rojo, que llama la atención por sus estudiados volúmenes. Como si se tratase de un gran anturio rojo, estableciendo un paralelismo con los del desfile primavera-verano 2025 de Jonathan Anderson para Loewe, el cuello del abrigo se alza y crea un gran óvalo que, con la modelo como centro, se vuelve hoja o flor. La parte inferior de las caderas también se abre de forma ovoidal, aunque de manera más natural, hasta cerrarse a la altura del tobillo. Así se configura todo un alarde técnico, pero tremendamente bello y unitario, a través de formas inspiradas en la naturaleza. Cómo no recordar, de nuevo, las palabras de Balenciaga: «...arquitecto para los planos, escultor para las formas, pintor para el color, músico en la armonía...». La elección de ese abrigo es muy significativa, porque supone el fin de un proceso de estudio, que dado su bagaje anterior era más bien un periodo de profesionalización, y el inicio de una nueva etapa en la que su trabajo deja de limitarse a ser un escaparate y sale a la calle (CAÑADA, 2025).

En esta nueva era, no cabe duda de que Vicente Martos puede definirse como un auténtico *coutier*:

> «Me gusta este término porque, en mi proceso de diseño, hay una gran parte técnica. No siempre los diseñadores cuentan con formación técnica, ni los técnicos son necesariamente diseñadores. Para mí es imposible concebir una cosa sin la otra. Disfruto trabajar con las manos e involucrarme en cada etapa del proceso creativo; es como dar vida a un hijo, y creo que nadie querría perderse ese momento» (CAÑADA, 2025).

Cuando se plantea hacer una colección, hace una selección de bocetos previos, que a veces solo son formas o siluetas que ha ido guardando sin tener claro en qué momento los rescatará. Después llega el tema, surgido de lo cotidiano (FERNÁNDEZ y PALAZUELOS, 2025), para así contar historias a través de sus creaciones (CAÑADA, 2025). Otras veces ocurre al contrario, primero selecciona el tema y luego revisa «su cajón» de siluetas. A continuación, elige los tejidos, que generalmente son los que se adhieren a las tendencias. No siempre es así, en ocasiones encuentra un tejido tan especial que le lleva a plantear el proceso a la inversa: darle forma y contar una historia a través de esa obra manual. Por tanto, aunque el orden más repetido es el de diseño, tema y tejido, lo cierto es que no hay una norma escrita para el proceso creativo. Llegado a este punto, «comienzan los modelados en maniquí, que después se convierten en *toiles*. Siempre me gusta que los diseños reposen sin avances técnicos, durante ese tiempo es cuando suelen surgir todas las soluciones para llevar a cabo la prenda final» (FERNÁNDEZ y PALAZUELOS, 2025). El resultado, prendas artesanales que, por su diseño y calidad, puedan pasar de generación en generación.

Entre sus referentes destaca, cómo no, el maestro Cristóbal Balenciaga, Christian Lacroix, John Galliano y Daniel Roseberry, actual director creativo de Schiaparelli. De ellos admira el dramatismo y la teatralidad de los volúmenes, como ya ha quedado de manifiesto en el abrigo rojo de astracán. Esto conecta directamente con sus aficiones: la jardinería, que pone en práctica en casa de sus padres, de la que absorbe una belleza clásica, basada en la naturaleza y las formas de las flores; y el teatro, pues le encanta crear personajes para él y los demás (FERNÁNDEZ y PALAZUELOS, 2025). Continuando la última cita de Dello Russo (1988: 140-141), «personaje que sin duda es mudable porque el lugar donde se desarrolla la moda posee características teatrales, ese lugar es un escenario en el que la escenografía cambia constantemente». Además de los grandes diseñadores internacionales, sin redundar en la españolidad del maestro de Guetaria, Vicente Martos admira a Sybilla, con quien también trabaja en la actualidad, compaginándolo con su proyecto personal. De ella ha aprendido «que no debemos encasillarnos y que un mismo diseñador puede trabajar varios registros sin alejarse de su identidad» (FERNÁNDEZ y PALAZUELOS, 2025).

Vicente Martos trabaja y hace su vida en Madrid, así que no se plantea volver, pero no le importaría tener un taller en Bedmar o cerca su localidad natal, donde desarrollar prendas personales con la tranquilidad de quien se aleja de la inmediatez que implica el mundo de la moda (FERNÁNDEZ y PALAZUELOS, 2025). Martos afirma: «Nunca podemos olvidar de dónde venimos. Bedmar es el lugar que siempre me hace sentir en casa. Todas las vivencias y referencias de mi infancia siguen presentes en mi forma de crear; son una gran fuente de inspiración» (CAÑADA, 2025). En su caso, Andalucía, en general, y su pueblo, en particular, la define como una tierra propensa a la creación. «El clima, la gente y esta forma de vivir que necesita del arte y a su vez lo alimenta», dice Martos, condimentan las puntadas de los diseñadores andaluces (CAÑADA, 2025). El arraigo a la artesanía, la persistencia de técnicas sostenibles, la fidelidad a los trabajos manuales intergeneracionales y la riqueza cultural e histórica son solo algunos de los aspectos que marcan el trabajo de los diseñadores andaluces y que se dejan ver en sus creaciones, como revela la meteórica carrera que le espera a Vicente Martos (FERNÁNDEZ y PALAZUELOS, 2025).

Este apartado se cierra con otro giennense afincado en la capital de España: Manuel García Madrid (Villacarrillo, Jaén, 1970). Desde pequeño demostró su interés por el dibujo, que se vio reforzado

cuando descubrió la biblioteca de su pueblo, donde consultaba libros de manualidades, de aventuras, enciclopedias... Aunque inició sus estudios de empresariales en el emblemático edificio de la Escuela de Peritos, muy cerca de donde hoy tiene lugar la exposición, pronto quiso salir de Jaén y descubrir mundo. Él lo hizo de manera radical, primero se fue a Madrid y de ahí a Londres, donde vivió un momento de máximo desarrollo creativo. A su vuelta, empezó a orientar su carrera hacia el mundo de la moda. Hacia 1994-1995 creó un espacio de sinergias que se llamaba Raves Market, un mercadillo que se fue repitiendo y que con el tiempo puede ser entendido como un precedente de las *pop-ups* actuales. Más tarde, abrió uno de los primeros establecimientos multimarca en la calle Fuencarral, que contribuyó a considerar esta zona como un enclave comercial. Con estas apuestas, García Madrid fue uno de los introductores del *streetwear* en España y la ropa para salir, el *clubbing* (AMARO MARTOS, 2024b).

Como ya había experimentado con la sastrería, en 2006 decidió crear la firma García Madrid, con una primera tienda en el barrio de Malasaña, por lo que este año está de aniversario, veinte años desde su fundación. En la actualidad, su ropa está a la venta en su tienda y atelier de la calle Conde de Aranda, 6, y a través de su página web, donde distribuye sus prendas a toda España y países de la Unión Europea. En estos espacios ofrece una sastrería contemporánea que bebe de los cánones clásicos. Esta suma permite crear piezas atemporales, totalmente adaptadas a la realidad social y al ritmo de vida actual (FERNÁNDEZ, 2024). Como casa de moda, sigue dentro de la vorágine de presentar dos colecciones al año, algunas de ellas en la Mercedes-Benz Fashion Week Madrid, aunque también se dedica a la sastrería a medidas, sobre todo para trajes de novio, sector nupcial en el que coincide con Isabel Hervás. Sus propuestas están marcadas por unos ideales y valores que han construido la personalidad de la marca: la calidad, el cuidado en los detalles y la excelencia; la responsabilidad social y medioambiental, y la creatividad («Sobre García Madrid», s.f.).

Para García Madrid, la calidad de la sastrería se basa en un buen patrón y una buena materia prima, con la elección de tejidos de las principales casas internacionales, como Loro Piana o Dormel (FERNÁNDEZ, 2024). Entre ellos, tiene preferencia por las fibras naturales, como el *cashmere*, la lana o el algodón, que forman parte del ADN de la firma (ACME, 2026). La responsabilidad medioambiental convive con la social, la parte humana, que se vuelve indispensable para alcanzar un resultado excelente. Como él mismo explica:

> «Nuestras prendas necesitan un tiempo, necesitan esa parte humana que cose, que prueba, que hace el patrón, que chequea... Eso es un proceso que, aunque nosotros sí que tenemos tecnología, y estamos totalmente a favor de ella dentro de nuestro trabajo, porque hay que ir avanzando, siempre hay la parte artesanal, que es un nombre y una persona detrás de cada prenda, aunque yo sea la imagen que todos ven, detrás hay un gran equipo» (FERNÁNDEZ, 2024).

Como último factor estaría la creatividad. De hecho, más que definirse como diseñador, sastre o, incluso, empresario, García Madrid prefiere autodenominarse como «director creativo», pues, como bien dice: «creo un universo alrededor del traje, más allá de hacer solamente trajes» (FERNÁNDEZ, 2024). Manuel García entiende el diseño como un conjunto de ideas, que va más allá de lo estrictamente creativo y que también incluye la inspiración, todo ello transformado en objeto final a través de la producción, marcado por

ese capital humano que le rodea. Un diseñador de moda debe ser un gran observador, ver lo que ocurre en el mundo, por la calle, a su alrededor; necesita saber cómo viste la sociedad real, pues diseña para todos, no solo para un nicho poblacional. Este proceso parte de un primer bosquejo, de dibujos y mediante la escritura para explicar sus intenciones. Esta fase más analógica se completa con otra más digital, que permite que el equipo de producción entienda su visión. A partir de ahí, busca los materiales con los que construir su idea y trabaja con el patronista. El resultado debe satisfacer la demanda del cliente habitual y potencial. Por eso, es importante crear prendas que se puedan vestir, que sean útiles, que duren, porque no cree en la cultura de usar y tirar, busca que perduren y acompañen a la persona el mayor tiempo posible (AMARO MARTOS, 2024b).

En todo este proceso creativo no deja de latir su identidad. Con el paso del tiempo, dice: «me he dado cuenta que el pueblo no ha salido de mí y que, dentro de mí, de mi trabajo, de mi forma de actuar, de mi forma de hablar, de mi forma de ser, está el pueblo y me doy cuenta de ello cuando vuelvo». Afirma que en sus colecciones: «hablo mucho de mi pasado, hablo mucho de mi tierra y de donde he nacido». Su moda es como un lienzo en blanco en el que hay un contenido latente: «si tú ves mis colecciones, yo utilizo el verde oliva, utilizo el color de las tierras, el encalar [...] utilizo el río Guadalquivir, que es donde nos bañábamos de pequeños [...] utilizo el ajuar de mi padre, los acabados, me fijo en fotografías antiguas a la hora de hacer una estética o un estilismo». Su obra es como un aglutinante de recuerdos que se dejan ver en pequeños detalles, solo hay que saber mirarlos. El pasado que vuelve continuamente, en una «huida hacia adelante». No obstante, esa dicotomía entre la tradición y la modernidad que canaliza su trabajo también le hace estar en el presente y encontrar influencia en el contexto actual, donde hay cabida para artistas como Santiago Ydáñez, del que tiene dos obras. También reconoce sentirse atraído por el trabajo de otros artistas giennenses, como Juan Francisco Casas, Miguel Scheroff o Belin (AMARO MARTOS, 2024b).

Lo paradójico de todo esto es que él no diseña para que sus colecciones terminen en un museo, ese no es su objetivo (AMARO MARTOS, 2024b), pero el diseño ha entrado en estas instituciones y su fantástico catálogo de trajes y otras prendas no puede escapar de esta realidad. Gracias a ello, sus diseños pueden ser descontextualizados, salirse de la trama urbana para la que han sido creados y alzarse como piezas antropológicas que cuentan historias personales, sociales e identitarias. Para esta ocasión, el propio diseñador a escogido tres *looks* que condensan todos los parámetros descritos. En orden cronológico, se expone un traje azul de lana de la colección otoño-invierno 2015/2016, con unas cadenas doradas que caen desde los hombros y que recuerdan al río de su infancia en el color del aceite de su tierra, aunque el resultado es absolutamente vanguardista. A continuación, presenta un traje con aberturas de algodón en color crudo, un tono nupcial que conecta perfectamente con los vestidos de Isabel Hervás y en consonancia con la paleta cromática que caracteriza a Villacarrillo, aunque con una textura que puede ser asociada con el trenzado de los asientos de mimbre. Por último, destaca un abrigo batín de lana de color marrón y cordón de algodón de la colección otoño-invierno 2018/2019, que pudo verse en la pasarela madrileña. A pesar de la funcionalidad de esta última prenda, la ha sabido dotar de tradición en los materiales y la forma del ceñidero, como si de una guita o cíngulo se tratase.



Traje de chirri

Década de 1990. Sastrería 4 Jotas (Jaén)

Tejido liso de lana con apliques de fieltro, botonadura y caireles metálicos (chaqueta y pantalón); tejido labrado de algodón (chaleco), tejido liso de algodón (camisa y faja), tejido liso de algodón estampado (pañuelo) y cartón revestido de terciopelo cortado de algodón (sombrero calañés)

55 x 52 cm (chaqueta) y 76 x 44 (pantalón)

Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», Jaén.





Traje de pastira

2019. Ana y Francis Tejedores (Orcera, Jaén) y modistas de la Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres» (Jaén)

Tejido liso de algodón –canícula– (refajo exterior y mandil), tejido liso de algodón y puntilla de encaje (refajos interiores), raso y puntilla de encaje (jubón), tejido liso de lana estampado (mantón) y paño de Béjar de lana con guarnición de terciopelo cortado de seda (pañoleta)

45 x 42 cm (jubón), 90 x 80 cm (refajo), 83 x 80 cm (mandil) y 46 x 180 cm (pañoleta)

Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», Jaén.





Bolso colaboración con Loewe

2000. Artesanía San José (Jaén)

Trenzado manual de ratán natural con acabados en piel

30 x 22 x 10 cm

Colección para Loewe de Artesanía San José, Jaén. Núm. de cód. 00777.



Bolso redondo con aplique de toro de la colección Flamenca
2020. Artesanía San José (Jaén)
Trenzado manual de palma natural, decoración de esparto a mano y madroños de algodón
40 x 12 cm
Colección Flamenca Artesanía San José, Jaén. Núm. de cód. 13243.



Bolso Baúl

2024. Artesanía San José (Jaén)

Estructura de madera de chopo, tejido de mimbre realizado a mano y herrajes metálicos

17 x 24 x 13 cm

Colección Artesanía San José, Jaén. Núm. de cód. 02129.

Vestido de novia
2023. Isabel Hervás (Jaén, 1979)
Cuerpo de crepé de seda con cola de tul
y organza plisada sobre base de tarlatana y cancán
154 x 100 x 100 cm
Colección particular.



Vestido de novia
2022. Isabel Hervás (Jaén, 1979)
Tafetán de seda plisado
156 x 46 x 200 cm
Colección particular



Vestido de novia
2022. Isabel Hervás (Jaén, 1979)
Tejido de seda rústica sobre base de tul de seda
150 x 42 x 200 cm
Colección particular.



Abrigo estructurado (colección final de carrera, otoño-invierno 2025/2026)
2025. Vicente Martos (Bedmar, Jaén, 2002)
Tejido de astracán teñido en rojo
140 x 80 cm
Archivo Martos, Madrid.



Chaqueta con cadenas y camisa
(colección otoño-invierno 2015/2016)
2015. García Madrid (Villacarrillo, Jaén, 1970)
Tejido 100% lana 110´S y cadenas metálicas doradas (chaqueta) y tejido super 100/2 100% algodón (camisa)
72 x 47 cm
Archivo García Madrid, Madrid.



Traje de dos piezas con aberturas frontales y camisa
(colección primavera-verano 2017)
2016. García Madrid (Villacarrillo, Jaén, 1970)
Tejido 100% algodón orgánico natural tridimensional (traje)
y tejido super 100/2 100% algodón (camisa)
74 x 50 cm (chaqueta) y 95 x 44 cm (pantalón)
Archivo García Madrid, Madrid.





Abrigo batín inspiración smoking jacket
(colección otoño-invierno 2018/2019)
2018. García Madrid (Villacarrillo, Jaén, 1970)
Tejido 100% lana tridimensional y cordones de algodón
104 x 54 cm
Tejido 100% lana tridimensional
y cordones de pendiente en algodón
Colección particular.







MEMENTO MORI: EL HILO QUE HA DE MORIR

III. *MEMENTO MORI*: EL HILO QUE HA DE MORIR

La locución latina *memento mori* («recuerda que has de morir») tiene un origen clásico, pero ha sido especialmente usada por los cristianos desde la Edad Media como alegato contra la sumisión a los excesos y los placeres mundanos, y a favor de las buenas acciones que propiciarán la subida al cielo. Las postrimerías que encauzaron el pensamiento Barroco –muerte, juicio, infierno y gloria– inciden en la inapetencia hacia los bienes terrenales y enaltecen por encima de todo las buenas acciones (BORNGÄSSER y TOMAN, 1997: 11). A pesar de este lema, hay cosas de las que es imposible desprenderse y el simple hecho de poseerlas ya implica cierto caudal, no necesariamente por su lujosa materialidad, pero sí por la dedicación y el trabajo que comporta, como es el caso de los tejidos. En la vida resulta imposible no hacer uso de los textiles, del reposo en las sábanas de la cuna hasta el tapizado del ataúd. Incluso desde el principio de los tiempos, cuando torcían fibras para sujetar pieles de animales, o con el simple trenzado de las hojas de higuera (Gn 3:7). Hasta el más pobre debe llevar algún tipo de cubrición, aunque solo sea por decoro y pudor. La desnudez, en cambio, puede resultar un mero símbolo, que no va tanto en exhibir el cuerpo, pecaminoso para la cristiandad, sino en privarse de ricas mitras y capas pluviales como las que aparecen representadas en las vánitas (*vanĭtas*) barrocas, recordatorios de la fugacidad de la vida (*tempus fugit*). Cuando en *El gran teatro del mundo* (1655), de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), el Mundo entrega los vestidos a cada personaje en función del papel que ha de representar, al pobre le dice que le tiene que quitar la ropa y andar desnudo, como metáfora de su condición y no desde la literalidad, a lo que él responde: «En fin, este mundo triste/al que está vestido viste/y al desnudo le desnuda» (vv. 605-607). Esto sucede en un teatro, en el que el telón se abre y se cierra, como la vida que empieza y termina.

En la pintura de Santiago Ydáñez (Puente de Génave, Jaén, 1969) resuena el eco del teatro calderoniano, la vánitas, la fugacidad del tiempo y el final de la vida (DE LA TORRE AMERIGHI, 2017: 18-19; GALERA ANDREU, 2022; INGARAO, 2018: 26). El símbolo que aglutina todos estos significados es la calavera, emblema absoluto del *memento mori*. Como se pudo ver en muchas de las obras de la exposición *Die Fledermaus* (del 7 de octubre de 2022 al 10 de febrero de 2023) en la Universidad de Jaén, Ydáñez hace uso de la calavera porque conoce todo este trasfondo teórico y también porque la cultura hispana tiene la muerte muy presente. Y más él, que ha convivido con la muerte desde su niñez: su padre cazador, como es habitual en esa zona; ha ido a matanzas y ha visto a su madre matar animales para luego cocinarlos. «Son escenas,

vistas en vivo, violentas. Ver cómo degüellan una gallina. A tu madre con el cuello del animal en la mano. Es duro» (YDÁÑEZ, MUNUERA y FORRIOLS, 2010: 84). El mundo rural es así, sin paños calientes, sin bandejas de plástico en el supermercado que eviten ver la realidad. A esta dosis de verdad hay que sumarle que fue monaguillo durante cinco años, realmente por arrastre social, porque después del primer año ya era ateo, pero aun así continuó. Durante ese tiempo tuvo que ver cosas espantosas, como acompañar al sacerdote a dar la extremaunción a ancianos en estado cadavérico. En el fondo lo vivió como algo emocionante y, desde luego, le ha marcado en su pintura (YDÁÑEZ, MUNUERA y FORRIOLS, 2010: 87 y 90).

La vida y la muerte, la vida tras la muerte, la religión como medio de conducción hacia lo «sagrado» y el arte que dibuja todas estas conexiones (GALERA DE ULIERTE, 2017: 49), toda una serie de interrelaciones que dan a parar a la calavera sin distracciones, como final tangible más inmediato después de la existencia. Galera Andreu (2022) trajo a colación las pinturas que realizó Juan de Valdés Leal (1622-1690) para el Hospital de la Caridad de Sevilla (1670-1672), pero, mientras que en *Finis Gloriae Mundi* («fin de la gloria mundana») la muerte es una consecuencia, en *In Ictu Oculi* («en un abrir y cerrar de ojos») la Muerte es una personificación con ataúd y guadaña. La fascinación de Ydáñez por este ente se descubre, además de en su obra, en sus palabras: «Pasé por una tienda, vi una guadaña y me la compré. La quería tener desde hacía muchísimo tiempo» (YDÁÑEZ, MUNUERA y FORRIOLS, 2010: 93). Seguramente esta sería la utilizada como soporte en *Sin título* (2013), que se pudo ver en la exposición *De reojo* (del 9 de octubre al 10 enero 2016) del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria.

Santiago Ydáñez no se limita al lienzo, los soportes son de lo más variado, con especial predilección por los objetos de uso cotidiano, que incorporan historias que complementan el significado de la iconografía representada. Pintura y objeto generan un diálogo que consiguen emocionar al espectador, aunque pueda despertar cierta sorpresa o recelo (SERRANO ESTRELLA, 2026: 39). Este es el caso de las cinco casullas pintadas y expuestas en esta exposición, de datación incierta, anterior al Concilio Vaticano II, de fondo blanco liso y guarnecidas con galón industrial amarillo. El blanco, como color litúrgico, se emplea en las solemnidades del Señor que no tengan que ver con la Pasión, de la Virgen María (con el privilegio del color azul para el día de la Inmaculada Concepción), los Santos Ángeles, los santos que no fueron mártires, el día de Todos los Santos, San Juan Bautista, San Juan Evangelista, la Cátedra de San Pedro y la conversión de San Pablo, la dedicación de los templos y los matrimonios (ÁGREDA PINO, 2001: 300-301). Así que son piezas que llevan de vuelta al «amor sagrado» y al «amor profano», especialmente a la *Casulla del Arca de la Alianza* y a los trajes de novia de Isabel Hervás. La elección de este soporte (acrílico sobre casulla) hay que ligarlo de nuevo con su niñez, con su etapa de monaguillo, y es que además todavía queda en él ese sedimento que le hace tener una comprensión y un respeto total. Con la elección de esta prenda, Ydáñez dota estas obras de toda la teatralidad bien entendida de la liturgia, que considera envolvente e hipnótica, pero también entiende que el mal uso de lo sagrado desacraliza el objeto (YDÁÑEZ, MUNUERA y FORRIOLS, 2010: 87). Eso es lo que ocurre con estas piezas, cuentan toda su historia «sagrada» anterior, pero ya están en un nuevo plano «profano».

Las dos casullas más perturbadoras, realizadas en el año 2020, entran en oposición con el color litúrgico. Estos ornamentos están protagonizados por la repetida calavera, que ocupa todo el centro de la cruz del reverso, con pintura por encima del propio galón que la configura. La calavera ha sido pintada con

pinceladas rápidas e impulsivas en blanco y negro, que construyen el cráneo iluminado y las sombras a la derecha, dando lugar a su habitual luz mortecina (DE LA TORRE AMERIGHI, 2017: 21). Bajo este símbolo se puede leer un escueto mensaje: en la primera «¡Hola!» y en la segunda «¡Hola y adiós!». La ironía de estas palabras no impide ver todo ese trasfondo simbólico del *memento mori*, de la fugacidad de la vida; un día estás y al otro no, un día saludas y al otro te despides. No deja de ser una iconografía, un tema y una simbología tremendamente cercanos al Barroco. No obstante, como bien argumenta Iván de la Torre Amerighi (2017: 18): «existe una diferencia sustancial entre ser –en tanto que unido a los términos pertenencia y dependencia– barroco, y sentirse fascinado por el Barroco y sus mecanismos de representación y escenificación». Por eso, dada la modernidad de su mensaje, de sus trazos y de su propia existencia, basada en un pensamiento ateo que no teme a la muerte, sino a la desaparición, la filiación correcta sería la de neobarroco (DE LA TORRE AMERIGHI, 2017: 15 y 18; GALERA DE ULIERTE, 2017: 35).

Otra casulla, que conforma un tríptico con las dos anteriores, muestra a una saltadora lanzándose con los brazos en cruz a una piscina que solo puede ser intuida. Este ornamento tiene unas particularidades técnicas diferentes a los anteriores, pues está realizado con un tejido de muaré, que históricamente se le ha denominado «de aguas» por las ondas brillantes que genera. Con lo cual, es una tela idónea para situar el personaje situado en el centro de la cruz del reverso de la casulla, conformada con los galones amarillos. Simbólicamente ocupa una posición flanqueada por el «hola» y el «adiós». Se está lanzando al vacío, de nuevo parte de un principio, un salto, que durará pocos segundos y que acabará en caída, el fin. García Sedano (2023: 44) encuentra siniestro que los personajes de Ydáñez se muestren en actitudes y posturas extrañas, como esta. «Un momento temporal detenido en el tiempo, anarrativo [...], pero marcado de una inminencia que denota peligro ante algo que va a suceder de forma inesperada», la muerte. De la Torre Amerighi (2017: 13) lo llama «antinarrativo», esto es, que el hecho que está ocurriendo se mantiene en absoluto suspenso, la vida que es ese espacio corto de tiempo, y esa parálisis provoca desasosiego y turbación en el espectador. Las historias, para poder ser entendidas, deben tener un principio y un final, y si esta saltadora se descontextualiza de la «no vida» antes de nacer y de la muerte, en el receptor de esta pintura se generaría un vacío. Por esa razón, la obra de Ydáñez también puede ser leída como una instalación (DE LA TORRE AMERIGHI, 2017: 26). Más en este caso, que no deja de ser un conjunto formado por tres prendas de vestir «sagradas» y desacralizadas.

Antes de estas piezas, Santiago Ydáñez ya había pintado dos casullas para la exposición *Las cenizas del ruiseñor* (del 4 de febrero al 14 de mayo de 2016) en el Museo Lázaro Galdiano[29]. La muestra formó parte del proyecto *Reinterpretada II*, que pretendió reinterpretar parte de la colección del museo, en este caso, centrándose en los paisajes, los animales y el retrato. El centro de las cruces del reverso en este caso está ocupado por los pájaros, omnipresentes en la obra de Ydáñez. De hecho, la primera vez que pintó lo hizo por necesidad, cuando, a los trece años y por mera curiosidad, hizo un censo de aves migratorias de invierno. Primero las dibujó y luego las identificó con una guía de pájaros. Esa motivación nació al comprobar la gran variedad de aves existentes en el ecosistema del Pinar, en su pueblo natal, cuando se dedicaba a matar pájaros con escopetillas o tirachinas, pasatiempo hoy criminalizado, pero por aquel entonces bastante generalizado.

29 Esta exposición se llevó posteriormente al Centro Cultural de España de México, donde estuvo entre el 9 de febrero y el 23 de abril de 2017.

Ese uso consecuencial del dibujo desapareció hasta que llegó al instituto, cuando un profesor alabó sus dotes. Su primera opción era ser geólogo, pero finalmente decidió estudiar Bellas Artes por diversión y por su evidente don para la pintura. De hecho, a un lienzo de dos por dos metros no suele dedicarle más de dos horas, porque su trabajo es muy intuitivo e impulsivo, aunque evidentemente la práctica haya contribuido a perfeccionar sus cualidades intrínsecas (YDÁÑEZ, MUNUERA y FORRIOLS, 2010: 63, 71 y 73).

Desde su niñez, Ydáñez siempre ha tenido tres focos de interés que aún hoy se manifiestan en su obra: la caza, la gastronomía y el paisaje. En todos ellos, las aves silvestres están presentes, incluso en la cocina, pues antes era muy común comer pichones, palomos o el tradicional plato de «pajarillos fritos». A Ydáñez le fascinan las aves, pero las pinta movido por unos sentimientos previos, sin pretensiones de fidelidad con las particularidades conductuales de las especies, sino como un mero observador humano (YDÁÑEZ, MUNUERA y FORRIOLS, 2010: 87 y 94). Tal es así que los animales de Ydáñez están humanizados en la mirada, con los ojos vidriosos o vidriados, como en la taxidermia (FORRIOLS, 2010: 21), con la que también ha convivido desde pequeño a través de los trofeos de caza (GALERA DE ULIERTE, 2017: 32). El pequeño formato del centro de la casulla dota de un carácter más íntimo la obra (YDÁÑEZ, MUNUERA y FORRIOLS, 2010: 79). Así, merece la pena entrar en los detalles del gorrión con el pico abierto que aparece en una de estas casullas que, en vez de piar, parece gritar, como los autorretratos de Ydáñez en los que se muestra con la boca abierta. La gestualidad también se reconoce en los animales (DE LA TORRE AMERIGHI, 2017: 19), a los que otorga emociones y expresiones casi perturbadoras y siniestras. Animal y humano no son tan diferentes, de hecho, la locura, no como enfermedad, pero sí como desesperación límite, alcanza actitudes salvajes más propia de animales (GALERA DE ULIERTE, 2017: 31-33). La otra casulla tiene pintada una paloma de alas marrones y, lo que más sorprende, además de la altivez de su gesto, es su largo cuello. Este recurso manierista dota al animal de una mayor lejanía, como si de una persona engreída se tratase. Al revés, ciertas personas se pavonean como palomos, y es que en sus retratos no hay diferencias entre unos seres y otros. Una vez más, seguramente esa unión con la tierra, con la zoología y el paisaje, tiene mucho que ver con Puente de Génave, el pueblo donde nación, creció y vive (SERRANO ESTRELLA, 2026: 39).

Como último apunte, conviene recordar la colaboración de Ydáñez con el diseñador malagueño David Delfín (1970-2017), por ser un trabajo de pintura sobre indumentaria anterior a las casullas que forman parte de esta exposición y por conmemorar la inmersión de Santiago Ydáñez en la moda, que tanto protagonismo tiene en esta muestra. En concreto, fue en la colección *Inferno* (otoño-invierno 2015/2016) de Delfín, que supuso el culmen de la trilogía conformada con *No one* (otoño-invierno 2014/2015) y *El tiempo de los monstruos* (primavera-verano 2015). El desfile, teñido de negro en la mayor parte de los *looks*, significó el paso del luto al alivio, produciéndose una reducción de la oscuridad hasta alcanzar el blanco más puro, volver a la vida dentro de la vida, aceptar la muerte antes de la muerte. El «no color» fue el fondo elegido para disponer las imágenes del artista giennense. Las prendas pintadas con acrílico (un suéter, una camisa y una túnica corta) tenían las figuras más icónicas de Ydáñez, sus autorretratos expresivos cubiertos con espuma

de afeitar, que consiguieron emocionar a los asistentes en el cierre del desfile[30]. Las referencias a Ydáñez no quedaron ahí, ya que el primer modelo llevó una máscara de látex negra que era una alusión directa a otra obra del pintor: *Sin título* (2011) (AMARO MARTOS, 2018: 10-11). Después de esta colaboración y con las casullas entre medias como casos paradigmáticos, hubo otras intervenciones sobre textiles, como un pañuelo, una camisa, una dalmática o una capa, esta última en concreto para *Tosca*, la ópera estrenada en 1900 con libreto de Luigi Illica (1857-1919) y Giuseppe Giacosa (1847-1906) y música de Giacomo Puccini (1858-1924), en su versión más contemporánea de 2021, de la mano del director Rafael R. Villalobos.

30 La camisa ha estado expuesta en el Museo del Traje y en la exposición dedicada a David Delfín en la Sala Canal de Isabel II de Madrid, del 20 febrero al 10 mayo de 2020 (AMARO MARTOS, 2020: 366-367). En el Centro Cultural Baños Árabes de Jaén se pudo ver una fotografía de la camisa junto a un cuadro de gran formato de Santiago Ydáñez en la exposición *Blank Canvas/arte-moda*, del 8 de julio al 15 de septiembre de 2016.



Sin título
2020. Santiago Ydáñez (Puente de Génave, Jaén, 1969)
Acrílico sobre casulla (tejido liso y galón)
109 x 64 cm
Colección Santiago Ydáñez, Puente de Génave, Jaén.



Sin título

2020. Santiago Ydáñez (Puente de Génave, Jaén, 1969)

Acrílico sobre casulla (muaré y galón)

94 x 63 cm

Colección Santiago Ydáñez, Puente de Génave, Jaén.



Sin título
2020. Santiago Ydáñez (Puente de Génave, Jaén, 1969)
Acrílico sobre casulla (tejido liso y galón)
109 x 64 cm
Colección Santiago Ydáñez, Puente de Génave, Jaén.



Sin título

2016. Santiago Ydáñez (Puente de Génave, Jaén, 1969)

Acrílico sobre casulla (muaré y galón)

101 x 65 cm

Colección Santiago Ydáñez, Puente de Génave, Jaén.



Sin título

2016. Santiago Ydáñez (Puente de Génave, Jaén, 1969)

Acrílico sobre casulla (muaré y galón)

101 x 65 cm

Colección Santiago Ydáñez, Puente de Génave, Jaén.





BIBLIOGRAFÍA

ACME (13/03/2026): «García Madrid, veinte años de oficio». *Madrid es Moda*. Madrid, Asociación Creadores de Moda de España. <https://creadores.org/garcia-madrid-veinte-anos-de-oficio/>.

ÁGREDA PINO, Ana María (2001): «Tipología y evolución de los ornamentos». AGREDA PINO, Ana María*: Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Excma. Diputación de Zaragoza, pp. 255-348.

ÁGREDA PINO, Ana María (2011): «Indumentaria religiosa», *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 17, pp. 107-128.

ALCALÁ VENCESLADA, Antonio (1951): *Vocabulario Andaluz*. Madrid, Real Academia Española.

AMARO MARTOS, Ismael (2018): «David Delfín y el arte del siglo XX y XXI», *i+Diseño. Revista científico-académica internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño*, 13, pp. 1-12.

AMARO MARTOS, Ismael (2020): «David Delfín», *Boletín de Arte*, 41, pp. 463-469.

AMARO MARTOS, Ismael (2022): *Tejidos de seda labrados en el siglo XVIII. Tesoros de la Diócesis de Jaén*. Jaén, Institutos de Estudios Giennenses.

AMARO MARTOS, Ismael (2023): «La moda de las flores: de la indumentaria asiria a la camelia de Chanel». MORENO MORENO, María Águeda (coord.): *Homo botanicus: lengua, cultura y símbolos del mundo vegetal*. Berlín, Peter Lang, pp. 243-266.

AMARO MARTOS, Ismael (14/11/2024a): «Entrevista a Isabel Hervás». *4D. Hacia una historia del diseño en Jaén*. Jaén, Área de Historia del Arte de la Universidad de Jaén. <https://open.spotify.com/episode/4Z9aR05GgsctVEwOVwNdqT?si=1a06f863697b48d7>.

AMARO MARTOS, Ismael (07/11/2024b): «Entrevista a Manuel García Madrid». *4D. Hacia una historia del diseño en Jaén*. Jaén, Área de Historia del Arte de la Universidad de Jaén. <https://open.spotify.com/episode/4QdZ0jgnS6yWUxmExvG9qB?si=0c5196f0c75f4b7a>.

AMARO MARTOS, Ismael (2024c): «La romería de la Virgen de la Cabeza». ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: *Arte y devoción en Andalucía. Hermandades y piedad popular*. Sevilla, Fundación Cajasol, pp. 116-117.

AMARO MARTOS, Ismael (2024d): «Tejidos y bordados de la Virgen de la Antigua de la catedral de Jaén», *Norba. Revista De Arte*, 43, pp. 141-162.

AMARO MARTOS, Ismael (2024e): «Túnica Rica de Nuestro Padre Jesús Nazareno». ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: *Arte y devoción en Andalucía. Hermandades y piedad popular*. Sevilla, Fundación Cajasol, pp. 200-201.

AMARO MARTOS, Ismael (2025): «La Virgen vestida al uso cortesano de la España moderna: origen y términos». ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José; HOYOS ALONSO, Julián y PAYO HERNANZ, René Jesús (coords.): *Poder y representación en tiempos del duque de Lerma: juegos de apariencias en el laberinto cortesano*. Burgos, Trea, pp. 619-635.

BANDRÉS OTO, Maribel (2002): *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. Pamplona, Eunsa.

BERNIS MADRAZO, Carmen (1962): *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BERNIS MADRAZO, Carmen (1970): «La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación», *Archivo Español de Arte*, 43 (170), pp. 193-218.

BERNIS MADRAZO, Carmen (1978): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BERNIS MADRAZO, Carmen (1986): «La Dama del armiño y la moda», *Archivo Español de Arte*, 234 (59), pp. 147-170.

BISTUM TRIER (s.f.a): «Geschichte der Tunika». *Bistum Trier*. Tréveris, Diócesis de Tréveris. < https://www.bistum-trier.de/kultur-musik/der-heilige-rock/geschichte-der-tunika/>.

BISTUM TRIER (s.f.b): «Der „Heilige Rock"». *Bistum Trier*. Tréveris, Diócesis de Tréveris. < https://www.bistum-trier.de/kultur-musik/der-heilige-rock/>.

BORNGÄSSER, Barbara y TOMAN, Rolf (1997): «Introducción». TOMAN, Rolf (ed.): *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura*. Colonia, Könemann, pp. 7-11.

BRANTÔME, Pierre de Bourdeille (1787): *Oeuvres du seigneur de Brantome*. París, Jean-François Bastien.

CAÑADA, Antonio (04/09/2025): «Vicente Martos, la joven promesa de Jaén que deslumbra a las estrellas: "Mi trabajo ha sido un escaparate; es momento de salir a la calle"», *Jaén Hoy*. <https://www.jaenhoy.es/jaen/vicente-martos-joven-jaen-promesa-moda-confeccion-couturier_0_2004679698.html>.

CAÑADA, Carolina y GUIRADO, Ramón (05/11/2025): «Isabel Hervás: "Cuando más sales más valoras lo que hay en Jaén"», *Extra Jaén*. <https://extrajaen.com/de-bar-en-peor/isabel-hervas-cuando-mas-sales-mas-valoras-lo-que-hay-en-jaen>.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2018): «Ideas, certezas e incógnitas sobre la vestimenta de Jesucristo», *Diseño de moda: Teoría e historia de la indumentaria*, 4, pp. 99-110.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1617): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid, Juan de la Cuesta.

CONTINENTE GARCÍA, Garbiñe (28/06/2023): «Fui a una boda en Jaén y descubrí a Isabel Hervás: la diseñadora que triunfa entre las novias andaluzas», *Vogue Spain*. <https://www.vogue.es/articulos/isabel-hervas-vestidos-de-novia-disenadora-jaen-andalucia>.

CORONAS TEJADA, Luis (1979): «Cervantes en Jaén, según documentos hasta ahora inéditos», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 99, pp. 9-54.

«Crónica del acto de ofrenda del conocido como "Manto de los Niños"» (2011): *El Descenso*, 8, pp. 103-104.

DE ACUÑA DEL ADARVE, Juan (1637): *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufacturados del Santo Rostro y Cuerpo de Christo*. Villanueva de Andújar, Juan Furgolla de la Cuesta.

DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth (2008): «La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras», *Ars Longa*, 12, pp. 67-80.

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván (2017): «Ydáñez. Del objeto significante a la imagen significativa». RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, María del Mar (coord.): *Santiago Ydáñez. Sin fin*. Jaén, Universidad de Jaén, pp. 11-30.

DE PAGÉS, Aniceto (1925): *Gran diccionario de la lengua castellana, autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos [...]. Continuado y completado por José Pérez Hervás. Tomo cuarto.* Barcelona, Fomento comercial del libro.

DE SALCEDO AGUIRRE, Gaspar (1614): *Relación de algunas cosas insignes que tiene este Reyno, y Obispado de Jaén: 1. La venida de nuestra Señora a la Iglesia de Santo Ildefonso de Jaén. 2. La santa Verónica que está en la Iglesia Catedral de Jaén. 3. El santo Crucifixo de la Yedra en la Ciudad de Baeça. 4. Nuestra Señora de la Cabeça en la Ciudad de Andujar*. Baeza, Pedro de la Cuesta.

DE SOUSA CONGOSTO, Francisco (2007): *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, Istmo.

DE ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz (1985): «Del manierismo al barroco en la escultura giennense», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 123, pp. 41-52.

DE ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz (1985-1986): «Del manierismo al barroco en la escultura giennense», *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, 17, pp. 339-352.

DE ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz (2007): «Capillas y retablos en la Catedral de Jaén», *Elucidario: Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, 3, pp. 189-208.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José (2009): «La romería de la Virgen de la Cabeza a través de la pintura y literatura barroca», *Giennium: revista de estudios e investigación de la Diócesis de Jaén*, 12, pp. 305-342.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José (2010): «Estudio iconográfico de la Virgen de la Capilla», *El Descenso*, 7, pp. 99-106.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José (2014): «El aparato festivo de la romería de la Virgen de la Cabeza según la pintura barroca», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 209, pp. 181-218.

E., B. (25 de diciembre de 1895): «¿Cómo debe representarse el nacimiento del Señor?», *El Baluarte. Periódico tradicionalista*, 465, pp. 8-11.

EFE (11/02/2016): «La diseñadora jiennense Isabel Hervás, galardonada con el Dedal de Oro 2016», *Fashion Network*. <https://es.fashionnetwork.com/news/La-disenadora-jiennense-isabel-hervas-galardonada-con-el-dedal-de-oro-2016,654799.html>.

ELIPE PÉREZ, Carlos (17/05/2020): «Manto de la Virgen de la Cabeza, una duda razonable», *Una vida cofrade*. Madrid, COMUNIHDAD.<https://www.unavidacofrade.es/mantovirgendelacabezaunadudarazonable-por-carloselipe/>.

Exposición del Traje Regional: guía (1925). Madrid, s.e.

FERNÁNDEZ, Javier (06/03/2024): «García Madrid, la reconocida sastrería de la capital: "No podemos seguir con protocolos del siglo XIX"», *Okdiario*. <https://okdiario.com/cool/actualidad/garcia-madrid-no-podemos-seguir-viviendo-protocolos-siglo-xix-19465478>.

FERNÁNDEZ, Sophie y PALAZUELOS, Esteban (25/06/2025): «Vicente Martos, el 'couturier' jienense de 23 años que ya está en el radar de las famosas y crea con Sybilla», *El Español*. <https://www.elespanol.com/mujer/moda/20250625/vicente-martos-couturier-jienense-anos-radar-famosas-disena-sybilla/1003743781105_0.html>.

FORRIOLS, (2010): «Meditación de la catástrofe (a vueltas con una historia en la cabeza)». *Santiago Ydáñez. Lo real hecho sagrado*. Valencia, Fundación Chirivella Soriano de la Comunidad Valenciana, pp. 11-23.

GALERA ANDREU, Pedro A. (2022): «Presentación». *Die Fledermaus*. *M. Ángeles Díaz Barbado y Santiago Ydáñez Ydáñez*. Jaén, Universidad de Jaén.

GALERA ANDREU, Pedro A. y SERRANO ESTRELLA, Felipe (2025): «Itinerant Images. The Incessant Traffic of Devotions: The Holy Face of Christ and Our Lady of Guadalupe in Mexico». BAUER, Alessia y LAUTHELIER-MOURIER, Rachel (coords.): *Le voyage: lieu de rencontres, d'échanges et d'imagination*. Roma-París, Campisano-Hermann, pp. 55-69.

GALERA DE ULIERTE, Valle (2017): «Sin fin». RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, María del Mar (coord.): *Santiago Ydáñez. Sin fin*. Jaén, Universidad de Jaén, pp. 31-50.

GALIÁN ARMENTEROS, José (2025): «El nombramiento de la Virgen de la Capilla Patrona de Jaén y mi evocación del 50 Aniversario de su Coronación Canónica», *El Descenso*, 22, pp. 54-57.

GARCÍA GARRIDO, Sebastián (2021): «Diseño, cultura y patrimonio. Contexto de la Cultura Clásica Contemporánea (CCC)», *I+Diseño. Revista Internacional de Investigación, Innovación y Desarrollo en Diseño*, 16, pp. 7-22.

GARCÍA SEDANO, Marcelino (2023): «Lo grotesco y siniestro neobarroco en la pintura española contemporánea. Un enfoque teratológico de la obra de Enrique Marty y Santiago Ydáñez», *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 13, pp. 31-54.

GASPAR Y ROIG (1855): *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las vozes, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas [...] Tomo II*. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig.

GILLOW, John y SENTANCE, Bryan (2000): *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. Guipúzcoa, Nerea.

GÓMEZ MARTÍNEZ, Enrique (2010): «La Virgen de la Cabeza, su historia», *El Descenso*, 7, pp. 123-124.

INFANTE DE LA TORRE, Ana (2010): «Restauración de las pinturas murales de la iglesia de San Lorenzo. Córdoba», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 12, pp. 100-104.

INGARAO, Giulia (2018): «Sagrado y profano. La pintura de Santiago Ydáñez». *Santiago Ydáñez. Santo Animal*. Palermo, Universidad de Málaga-Ruber.contemporanea-Instituto Cervantes, pp. 25-40.

IOMMELLI, Antonio (2023): *Amor Sacro e Amor Profano, Vecellio Tiziano, inv. 147*. Roma, Galleria Borghese. <https://doi.org/10.5281/zenodo.12762981>.

«Isabel» (s.f.): *Isabel Hervás*. Jaén, Isabel Hervás. <https://www.isabelhervas.com/isabelhervas/isabel.html>.

IZQUIERDO FERNÁNDEZ, Leopoldo; VÁZQUEZ ARJONA, Miguel y SÁNCHEZ PÉREZ, Soledad (2026): *Amor místico y amor profano*. Córdoba, Fundación Kutxabank.

JIMÉNEZ DELGADO, Francisco (2002): «Ofrenda de un manto azul llamado popularmente "de los Niños"», *El Descenso*, 4, pp. 18-21.

LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, Isidoro y LARA LÓPEZ, Emilio Luis (2001): *La memoria en sepia. Historia de la fotografía jiennense desde sus orígenes hasta 1920*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses-Diputación de Jaén.

LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (2012): «Sillería del coro». SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén, Universidad de Jaén-Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, pp. 24-27.

LÓPEZ ARANDIA, María Amparo (1999): «Un tesoro por estudiar: las estampas de N.ª S.ª de la Capilla», *El Descenso*, 4, pp. 22-24.

LÓPEZ ARANDIA, María Amparo (2002): «Un documento singular: el "Libro de bienes de Ntra. Sra. De la Capilla», *El Descenso*, 4, pp. 11-13.

LÓPEZ-BURGOS DEL BARRIO, María Antonia (2008): *Plateado Jaén. Relatos de viajeros de habla inglesa. Siglos XIX y XX*. Sevilla, Junta de Andalucía.

LÓPEZ PEGALAJAR, Manuel (2019): «Origen y desarrollo de la devoción a la Virgen de la Capilla», *El Descenso*, 16, pp. 59-63.

LÓPEZ PÉREZ, Manuel (1999): «Entrevista», *Boletín Jesús Nazareno*, 18, pp. 50-51.

LÓPEZ PÉREZ, Manuel (2011a): «Cincuenta años de una ofrenda mariana: el "Manto de los Niños"», *El Descenso*, 8, pp. 100-102.

LÓPEZ PÉREZ, Manuel (2011b): «La procesión de la Virgen de la Capilla, cincuenta años de una feliz propuesta», *El Descenso*, 8, pp. 105-108.

LÓPEZ PÉREZ, Manuel; LÓPEZ ARANDIA, Mª Amparo y LÓPEZ ARANDIA, Mª Teresa (2005a): *Nuestro Padre Jesús Nazareno. Leyenda, historia y realidad de la imagen y su cofradía*. Tomo II. Jaén, Diario Jaén.

LÓPEZ PÉREZ, Manuel; LÓPEZ ARANDIA, Mª Amparo y LÓPEZ ARANDIA, Mª Teresa (2005b): *Nuestro Padre Jesús Nazareno. Leyenda, historia y realidad de la imagen y su cofradía*. Tomo II. Jaén, Diario Jaén.

LÓPEZ PÉREZ, Manuel; LÓPEZ ARANDIA, Mª Amparo y LÓPEZ ARANDIA, Mª Teresa (2005c): *Nuestro Padre Jesús Nazareno. Leyenda, historia y realidad de la imagen y su cofradía*. Tomo V. Jaén, Diario Jaén.

LÓPEZ RUEDA, Víctor y LÓPEZ RUEDA, Sergio (23/07/2025): «Cómo Empezar un Negocio Desde Cero en Solo una Semana: entrevista a Isabel Hervás», *Sin Atajos Podcast | Emprendimiento*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IV519nER6Sk>.

«Los mantos y el ajuar de la Virgen» (2008): *El Descenso*, 5, pp. 88-94.

MANSILLA VIEDMA, Pedro (2012): *Cazadores de tendencias. Los nombres esenciales de la moda español*. Madrid, Planeta.

MÁRQUEZ, Ana (18/02/2025): «Isabel Hervás, la diseñadora que enamora a las novias: "Realzo la belleza con el corte perfecto"», *Cool*. <https://okdiario.com/cool/actualidad/isabel-hervas-disenadora-que-enamora-novias-realzo-belleza-corte-perfecto-19339078>.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan (2012a): «Santo Rostro». SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén, Cabildo Catedralicio-Universidad de Jaén, pp. 14-17.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan (2012b): «Virgen de la Antigua». SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén, Cabildo Catedralicio-Universidad de Jaén, pp. 18-20.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan (2019): «Sacra Paramenta. Los ornamentos litúrgicos en la Iglesia Antigua (ss. I-VI)». AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*. Jaén, Fundación Caja Rural Jaén, pp. 27-36.

MOLINA CAÑETE, David (2020): «La obra de Leopoldo Padilla Viss para la Hermandad de San Benito: Nuevos datos sobre su biografía», *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 743, pp. 871-874.

MOLINA PRIETO, Andrés (1997): «En los orígenes del culto a la Virgen de la Capilla», *El Descenso*, 1, pp. 13-16.

MORENO MOLINA, Lourdes (2013): «La piel de Venus». MORENO MOLINA, Lourdes (coord.): *Julio Romero de Torres. Entre el mito y la tradición*. Málaga: Fundación Palacio de Villalón, pp. 17-35.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO (10 de diciembre de 2020): «¿Cómo se vestía en la corte en los tiempos de Felipe II?». *Facebook*. <https://fb.watch/v/3TrusKlDd/>.

NAVARRO, Regina (21/05/2023): «Hablamos con Isabel Hervás, la diseñadora que enamora a las novias del sur», *Hola.com*. <https://www.hola.com/novias/20230521229461/vestidos-novia-sencillos-isabel-hervas-jaen/>.

OYA RODRÍGUEZ, Vicente (1988): «Indumentaria tradicional de la provincia de Jaén: los "chirris" y las "pastiras"». *II Congreso de folklore andaluz, danza, música e indumentaria tradicional, Sevilla, 1988*. Sevilla, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 91-98.

PENA GONZÁLEZ, José Pablo (2007): «Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 0, pp. 95-106.

PENA GONZÁLEZ, José Pablo (2011): «La moda en la Restauración, 1868-1890», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 2, pp. 8-36.

PÉREZ CANO, Valle (2011): «Consideraciones sobre la Virgen de la Capilla», *Revista PH*, 78, p. 53.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (1998): «El ornamento litúrgico en la catedral de Jaén y algunas noticias sobre sus artífices», *Códice*, 14, pp. 41-55.

PFEIFFER, Heinrich (1981): *La Sindone di Torino e il volto di Cristo nell'arte paleocristiana bizantina e medievale occidentale*. Roma, Emmaus.

PFEIFFER, Heinrich (1986): *L'Immagine di Cristo nell'arte*. Roma, Città Nuova.

PFEIFFER, Heinrich (2000): *Il Volto Santo di Manoppello*. Pescara, Carsa.

«Presentación del cartel de la Cofradía de Nuestra Señora de la Capilla, Patrona y Alcaldesa Mayor de Jaén» (2008): *El Descenso*, 5, pp. 21-25.

PRIETO PRIETO, Javier (2014): «Las primeras imágenes vestideras. Breve recorrido histórico por los modelos y gusto en el atavío de la Madre de Dios en los siglos XI y XVII», *Décima estación. Boletín digital II*, nº marzo, pp. 14-17.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1852): *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Décima edición*. Madrid, Imprenta Nacional.

RIBAS SAN EMETERIO, Neus (18 de septiembre de 2024): «La mantilla de paño al encaje de bolillos». *Congreso Internacional Vestir a la francesa o a la española. La moda del siglo XVIII en España*. Madrid, Museo del Traje. <https://www.youtube.com/watch?v=5i3T-EoCq34&t=114s>

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2017): «Moda romana: símbolo de estatus y actividad vital en una sociedad multicultural», *Vínculos de Historia*, 6, pp. 40-70.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2018): «La vestimenta romana en sus materias primas», *Diseño de moda: Teoría e historia de la indumentaria*, 4, pp. 7-18.

SANTOS ZAS, Margarita (1998): «Valle-Inclán, de puño y letra: notas a una exposición de Romero de Torres», *Anales de la literatura española contemporánea*, 23 (1-2), 405-450.

SERRANO ESTRELLA Felipe (2013): «La materialización del poder episcopal en la catedral a través de la promoción de las artes», *Krypton*, 1, pp. 34-45.

SERRANO ESTRELLA Felipe (2023): «La catedral de la Verónica». TORO CEBALLOS, Francisco (ed.): *Abadía 8. Homenaje a Francisco Juan Martínez Rojas*. Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 461-472.

SERRANO ESTRELLA Felipe (2025a): «A la manera de Roma. La Verónica de Jaén, la reliquia y la devoción», *Anthologica Annua*, 72, pp. 313-344.

SERRANO ESTRELLA, Felipe (2025b): «Peregrinos a Jaén. El Santo Rostro de la Catedral de la Asunción". MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan y SERRANO ESTRELLA, Felipe (coords.): *Peregrinos de Esperanza. Años santos, jubileos y peregrinaciones en la Historia de la Iglesia*. Jaén, Fundación Caja Rural Jaén, pp. 29-38, p. 30.

SERRANO ESTRELLA, Felipe (2025c): «The Ceremony for the Ostension of the Holy Face at Jaén Cathedral». FROMMEL, Sabine; FERDINAND, Juliette y CICALI, Giulia (coords.): *Suspendre l'éphémère: l'art de la fête en Europe à l'époque modern*. Roma-París, Campisano-Hermann, pp. 285-304.

SERRANO ESTRELLA, Felipe (2026): «Santiago Ydáñez (Puente de Génave, Jaén, 1967)». AMARO MARTOS, Ismael (coord.): *Artistas que inspiran. La creación de campañas de comunicación como estrategia de innovación docente*. Jaén, Universidad de Jaén, pp. 37-42.

SICILIA DE MIGUEL, Pilar y NAVASAL HUERTAS, Carlos (2019): *Memoria viva: indumentaria costumbrista de Jaén y provincia*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén.

«Sobre García Madrid» (s.f.): *Mercedes-Benz Fashion Week Madrid*. Madrid, IFEMA. <https://www.ifema.es/mbfw-madrid/disenadores/garcia-madrid>.

SULLIVAN, Louis (1896): «The tall office building artistically considered», *Lippincott's Magazine*, abril, pp. 403-409.

TELLENBACH, Michel (2014): «Sobre vestimenta e identidad en el Imperio Romano: el proyecto *Dressid* y su proyección en la investigación europea», *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 64-65, pp. 37-51.

«Túnica de Ntro. Padre Jesús» (2000): *Boletín Jesús Nazareno*, 19, pp. 15-21.

VÁZQUEZ DE LA TORRE, A. (1954a): «Don Juan Pizarro, arcediano de Jaén», *Paisaje*, 87, pp. 715-717.

VÁZQUEZ DE LA TORRE, A. (1954b): «Don Juan Pizarro, arcediano de Jaén», *Paisaje*, 88, pp. 739-746.

VÁZQUEZ DE LA TORRE, A. (1954c): «Don Juan Pizarro, arcediano de Jaén», *Paisaje*, 89, pp. 806-807.

VV.AA. (2016): *Moda. Historia y estilos*. Londres, Dorling Kindersley.

XIMENES PATÓN, Bartolomé (1628): *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén*. Jaén, Pedro de la Cuesta.

YDÁÑEZ, Santiago; MUNUERA, Nico y FORRIOLS, Ricardo (2010): «Sucedió en el Ventorro. Una conversación entre Santiago Ydáñez, Nico Munuera y Ricardo Forriols». *Santiago Ydáñez. Lo real hecho sagrado*. Valencia, Fundación Chirivella Soriano de la Comunidad Valenciana, pp. 62-95.



ÍNDICE

Presentación 3

I. Amor sagrado: vestir la devoción en el Santo Reino 11

II. Amor profano: costuras en los márgenes. 41

III. *Memento mori*: el hilo que ha de morir 71

Bibliografía 81

Universidad de Jaén

UJA. Cultura

ISABEL HERVAS

MARTOS

garcia madrid

KBK

ARTESANÍA SAN JOSÉ

Fundación CAJA RURAL JAÉN

El Corte Inglés

EXCMO. CABILDO DE LA S. I. CATEDRAL DE JAÉN

Antigua, Insigne y Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores