



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Victorio, Emma Patricia

Fulgores divinos: Ornamentos litúrgicos de la colección
de arte virreinal del Convento de San Francisco de Lima

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 7, 2020, Julio-Noviembre, pp. 91-122

Universidad de Los Andes

Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764906005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

FULGORES DIVINOS: ORNAMENTOS LITÚRGICOS DE LA COLECCIÓN DE ARTE VIRREINAL DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE LIMA

Divine glares: Liturgical Ornaments From the Viceroyal Art Collection of the Convent of San Francisco de Lima

Olhares divinos: ornamentos litúrgicos da coleção de arte de vice-reinado do Convento de São Francisco de Lima

Fecha de recepción: 22 de julio de 2019. Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2019. Fecha de modificación: 25 de noviembre de 2019
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.06>

EMMA PATRICIA VICTORIO

Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano y candidata a Doctora en Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Perú, donde se desempeña como docente asociada y directora del Departamento Académico de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. También es docente en la Maestría en Historia del Arte en la Unidad de Postgrado de la misma Facultad, y miembro del Instituto de Investigaciones Humanísticas.

<https://orcid.org/0000-0002-9733-372X>

RESUMEN

El artículo tiene como propósito contribuir al conocimiento de los ornamentos litúrgicos en general y acercar a los lectores a la comprensión de la valiosa colección de obras de arte textil religioso peruano del Convento de San Francisco de Lima, que refleja las prácticas cristianas desarrolladas durante los períodos virreinal y republicano. Asimismo, se propone una metodología para el estudio de dichas prendas desde la historia del arte.

PALABRAS CLAVE:

Arte peruano, arte textil, San Francisco de Lima, casulla, bordado litúrgico, seda.

Cómo citar:

Victorio Cánovas, Emma Patricia. "Fulgores divinos: Ornamentos litúrgicos de la colección de arte virreinal del Convento de San Francisco de Lima". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 7 (2020): 91-122. <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.06>

ABSTRACT

The purpose of the article is to contribute to our understanding the liturgical ornaments in general, and to acquaint readers with the valuable collection of works of Peruvian religious textile art held at the Convent of San Francisco de Lima which reflects Christian practices developed during the viceregal and republican periods. A methodology for the study of these garments from the history of art is also proposed.

KEYWORDS

Peruvian art, Textile Art, San Francisco de Lima, Chasuble, Liturgical Embroidery, Silk.

RESUMO

O artigo tem como propósito aportar ao conhecimento geral dos ornamentos litúrgicos e, mesmo, aproximar aos fiéis à compreensão da valiosa coleção de obras de arte têxtil religiosa peruana do Convento de San Francisco de Lima, que reflete as práticas cristãs desenvolvidas durante os períodos vice-real e republicano. Também, o artigo propõe uma metodologia para o estudo da coleção desde a história da arte.

PALAVRAS CHAVE:

Arte peruana, arte têxtil, San Francisco de Lima, casula, bordado litúrgico, seda.

INTRODUCCIÓN

El reconocimiento del valor excepcional de los ornamentos litúrgicos que posee el Convento de San Francisco de Jesús de Lima ha motivado el desarrollo de la presente investigación. También el interés por rescatar para la historia del arte peruano valiosas prendas que contribuyen a la comprensión del bordado realizado para un cliente exigente y riguroso como la iglesia católica. El valor simbólico que evidencian da cuenta, igualmente, del pensamiento religioso y permite identificar motivos y tendencias estilísticas que pueden observarse en otros medios, brindando la posibilidad de fechar aquellos bordados, en los que por lo general predomina el anonimato y cuya referencia temporal directa no es clara.

La organización del artículo propone el estudio formal de los ornamentos litúrgicos seleccionados a partir de su estructura compositiva, iconografía y uso, para demostrar el sentido coherente que cada vestido guarda entre sí y con la liturgia. Para el desarrollo de una investigación de esta naturaleza ha sido necesario aplicar tres ejes metodológicos: en primer lugar, el método histórico-crítico para realizar el análisis de los diferentes contenidos del tema y aprovechar de cada autor aquellos elementos que ayuden a aclarar el objeto de estudio, considerando sin embargo que no existen fuentes teórico-metodológicas en este aspecto. Ha sido fundamental tanto el análisis técnico —referido concretamente al análisis físico directo de los ornamentos para identificar los materiales, técnicas de las diversas estructuras de las telas empleadas, tipos de bordado y aplicaciones— como el método iconográfico, propuesto por Panofsky,¹ con la finalidad de describir, identificar e interpretar las imágenes presentes en cada prenda. Finalmente, se ha preferido el empleo de la terminología universal para las estructuras textiles planteada por Irene Emery,² por sus características generales.

Conviene recordar que los ornamentos litúrgicos no fueron creados con el propósito del deleite estético sino que respondían a necesidades de expresión religiosa; sin embargo, son indiscutibles obras de arte por el resultado de su factura, la prolija y puntual organización de los elementos que componen las piezas y la impresión que se buscó lograr en el receptor.

El ajuar de vestiduras litúrgicas del Convento de San Francisco de Lima es de gran valor y belleza y, como sucede con colecciones de origen similar, se ha formado a lo largo del tiempo. A pesar de su calidad “es apenas hoy día una sombra de lo que fué [sic] en sus prístinos tiempos de esplendor y magnificencia”.³ Las prendas, que han permanecido guardadas en la cajonería de la sacristía,⁴ deslumbran por su singularidad, características técnicas, cualidades estéticas y

1. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza Editorial, 1980).

2. Irene Emery, *The Primary Structures of Fabrics, an Illustrated Classification* (Washington D. C.: The Textile Museum, 1966).

3. Benjamín Gento, *San Francisco de Lima. Estudio histórico y artístico de la Iglesia y Convento de San Francisco de Lima* (Lima: Imprenta Torres Aguirre, S. A., 1945), 243.

4. En su estudio sobre San Francisco el padre Gento informa que “[l]os ornamentos [...] que la artística cajonería encierra, los conceptuamos todavía sino en cantidad, sí en calidad, como de las más importantes de Sud América”. Gento, *San Francisco de Lima*, 243.

materiales, así como por los temas decorativos que presentan, reflejo tanto de la fe como de la suntuosidad, así como de las prácticas cristianas, pues

[f]ué [sic] siempre, en todos los tiempos, la Sacristía franciscana, un museo de arte suntuario. Por el año de 1624, el historiador Bernabé Cobo, señala que en la Sacristía de San Francisco, existía el mejor ornamento de toda la Ciudad de Lima y aún [sic] del Perú: “Los ornamentos y alhajas de la Sacristía —de San Francisco— son de mucho valor; hay entre ellas un terno de frontal, capa, casulla y dalmática de tela blanca, la más rica que ha pasado a este Reino, el cual se hizo el año pasado de mil seiscientos veinte y cuatro: costó la vara de tela a seis pesos, y todo el terno llegó a ocho mil pesos”.⁵

No obstante el virtuosismo en su elaboración y las implicancias sociales y económicas de su producción las colecciones de ornamentos litúrgicos de iglesias y conventos permanecen inéditas y son escasamente valoradas por la gran mayoría, aunque se trata de una de las manifestaciones del arte textil que reúne tres de sus principales expresiones: el tejido, el bordado y el vestido. Este desconocimiento también se debe a que la mayoría de los ornamentos litúrgicos se retiró del uso diario como resultado de los cambios decretados por el Concilio Vaticano II (1962-1965), que acordó que las prendas revelaban carácter sagrado por sí mismas y no por su adorno, permitió que se continúe su confección en telas y materiales preciosos y recomendó una discreta ornamentación que, en muchos casos, podía formar parte del mismo tejido. Por otro lado, tampoco han recibido la suficiente atención de parte de los investigadores, para quienes se trata de una expresión de las artes menores.

El estudio de los ornamentos litúrgicos es una tarea ardua debido a que

son pocas las piezas que se han conservado intactas, era frecuente aprovechar cenefas de prendas deterioradas para piezas nuevas o hacer restauraciones que en el mejor de los casos pasan desapercibidas. En consecuencia, es difícil asociar la documentación a una pieza determinada, casi nunca se dan indicaciones suficientes sobre las imágenes que ha de llevar la cenefa ni sobre la pieza en la que ha de ir colocada y cuando ésto [sic] se hace, el problema consiste en averiguar de qué pieza se trata ya que, como en casi todas las artes industriales, los modelos y los procesos técnicos se repiten durante muchos años sin variaciones apreciables.⁶

5. Gento, San Francisco de Lima, 244.

6. Francisco Romero Ortega, “La manga bordada del Corpus de la Catedral de Toledo”. *Arte, individuo y sociedad*, n.º 2 (1989): 107-108.

La propia Iglesia ha contribuido a la pérdida irreparable de los ornamentos litúrgicos y, aunque se trate de prendas consagradas para su uso, cuando están

muy deterioradas y dejan de ser aptas para el culto divino pierden la bendición. Además, por recomendación de la Iglesia,

[s]us residuos no pueden lícitamente ser empleados en servicios profanos, sino que deben ser reducidos a cenizas, y éstas echadas en el sumidero o piscina de la sacristía o en su defecto en otro lugar decente en donde no puedan ser pisoteadas. El emplearlos en usos profanos constituye un sacrilegio, más o menos grave, según el abuso que de ellos se haga.⁷

En algunas zonas del territorio peruano este hábito se practica hasta la actualidad para evitar su profanación. Sin embargo, la motivación puede ser también el interés en recuperar el oro o la plata de sus bordados luego de reducir la prenda a cenizas.

LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS

La vestimenta recomendada por la Iglesia para la celebración de la misa se conoce con el nombre de ornamentos litúrgicos y, aunque no tiene un valor sagrado en sí misma, cumple varias funciones importantes, ya que recuerda a los fieles que quien se reviste con ella actúa, en ese momento, como Ministro de Cristo, subraya el carácter festivo y contribuye al decoro de la celebración porque “así conviene para su mayor resplandor, hermosura, devoción y reverencia”.⁸

El conjunto de ornamentos litúrgicos que se usaba en la misa solemne con tres oficiantes —el presbítero, el diácono y el subdiácono— se conoce como terno y consta de una casulla, dos dalmáticas, una capa pluvial, un velo o paño humeral, tres estolas, dos manípulos, un cíngulo para cada uno de ellos, una bolsa de corporales y un velo de cáliz, confeccionados en la misma tela y con los mismos bordados. “Por los inventarios y libros de fábrica de iglesias, catedrales y conventos se tiene noticia de que los ternos podían incluir más casullas, dalmáticas y capas pluviales, según el número de ministros que participasen”.⁹ Cada prenda que integra el terno posee un significado simbólico que se ve incrementado por las palabras que el ministro pronuncia al revestirse con ella.

El origen de esta indumentaria se encuentra en el antiguo traje civil greco-romano de los primeros siglos del Cristianismo, aunque es probable que se reservara la vestimenta más fina y rica para ser usada durante el santo sacrificio. La distinción entre la vestimenta litúrgica y la civil o común surgió recién a fines del siglo VI como consecuencia de la introducción en Occidente del modo de vestir de los pueblos germánicos del norte, momento en el que la vestimenta civil greco-romana se reservó para el culto, lo que permitió identificar mejor a los ministros.

7. Bernardo Sala, *Memorandum litúrgico-teológico para uso de los párrocos y demás ministros* (Vich: Imprenta y Librería de Jaime Valls, 1867), 139.

8. Antonio Lobera y Abio, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios. Cartilla de prelados y sacerdotes que enseña las ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios, y en forma de diálogo simbólico entre un vicario instruido y un estudiante curioso* (París: Editor A. Mezin, 1846), 64.

9. Francisco De Souza Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España* (Madrid: Ediciones Istmo S.A., 2007), 417.

Desde entonces la forma exacta del diseño de la vestimenta usada por la Iglesia tuvo un desarrollo paulatino, conservando las formas antiguas mientras los seglares las abandonaron. Después del siglo XII la vestimenta litúrgica evolucionó en su forma y pasó a ser considerada ornamento, perdió flexibilidad y amplitud¹⁰ a la vez que se sobrecargó de adornos con un alto contenido simbólico y se hizo cada vez más rígida. El simbolismo de las vestiduras se fundamentó en la naturaleza de la Iglesia, en la liturgia y el ministerio.¹¹

A partir del siglo XIX la indumentaria litúrgica sufrió una serie de transformaciones formales a consecuencia del cambio de gusto que se produjo en la época. Los cambios se intensificaron en la segunda mitad del siglo XX, a propósito de las recomendaciones del Concilio Vaticano II que indica cómo deben ser los ornamentos. El artículo 124 recomienda que “[l]os ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad. Esto se ha de aplicar también a las vestiduras y ornamentación sagrada”; y el artículo 128 indica que “en cuanto a la materia y a la forma de los objetos y vestiduras sagradas, se da facultad a las asambleas territoriales de obispos para adaptarlos a las costumbres y necesidades locales, de acuerdo con el artículo 22 de esta Constitución”.¹² De esta manera se demanda el retorno a los orígenes y a formas más sobrias, y se apunta a la simplificación y al uso de telas más flexibles para que las prendas se adapten a los nuevos tiempos.

La casulla es el vestido más importante de la liturgia católica por su función, simbolismo y estética.¹³ El sacerdote la usa sobre todos los demás ornamentos sagrados para la celebración del sacrificio de la misa “porque aunque todas las vestiduras simbolizan particulares virtudes, la casulla simboliza la caridad, que las abraza y ciñe a todas”.¹⁴ Como vestimenta litúrgica se usa en Occidente desde la segunda mitad del siglo IV.¹⁵

Para su confección se emplearon las telas más finas, especialmente la seda, y sobre ellas se realizaba el bordado. La casulla “significa la vestidura púrpura con que vistieron por burla los soldados á [sic] Cristo”.¹⁶ Junto con la estola representa el yugo del Señor, pero en el caso de la casulla es el “yugo del amor de Dios, que por eso denota la caridad, la suavidad y la dulzura”.¹⁷

La casulla no tiene costura a los lados y presenta una abertura central para pasar la cabeza, de tal modo que queda una mitad sobre la espalda y la otra sobre el pecho. El modelo más recortado fue el español, conocido comúnmente con el nombre de guitarra o guitarrón por sus contornos redondeados (Img. 1).

La espalda es la zona más importante de la casulla y allí se concentra la decoración, en especial en la zona central llamada columna, ya que los sacerdotes tradicionalmente oficiaban la ceremonia litúrgica de espaldas a la asamblea, es decir, mirando en la misma dirección que el pueblo, hacia el retablo mayor adosado al ábside.

10. José Antonio Abad Ibáñez, *La celebración del misterio cristiano* (Navarra: Ediciones de la Universidad de Navarra S. A., 2000), 157.

11. “En la Iglesia, que es el Cuerpo de Cristo, no todos los miembros desempeñan el mismo oficio. Esta diversidad de ministerios se desarrolla en el mismo ejercicio del culto sagrado por la diversidad de las vestiduras sagradas, las cuales, según esto, han de ser un distintivo propio del oficio que desempeña cada ministro”. Ordenación General del Misal Romano – OGMR – 297, citado en Abad, *La celebración*, 158.

12. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, *Arte sacro y Concilio Vaticano II. II Semana Nacional de Arte Sacro, VI Congreso Eucarístico Nacional* (León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965), 20-22.

13. Juan Plazaola, *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos* (Madrid: Editorial Católica, 1965), 480.

14. Lobera y Abio, *El por qué*, 78.

15. *Enciclopedia de la Religión Católica (ERC), tomo II* (Barcelona: Dalmau y Jover S. A. Ediciones, 1951), 545-546.

16. Lobera y Abio, *El por qué*, 78.

17. Lobera y Abio, *El por qué*, 79.

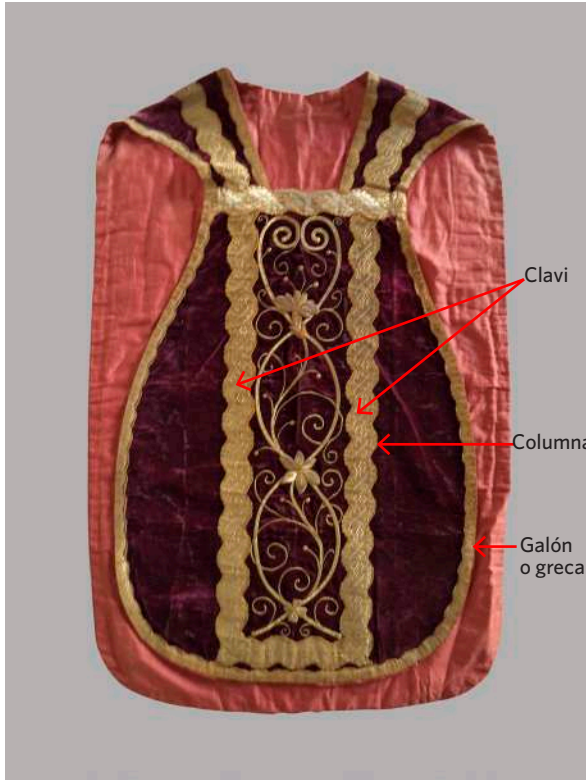


Imagen 1. Casulla de terciopelo. Sección delantera. Confeccionada en terciopelo de seda. Bordado de realce con hilos dorados. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

Con la llegada del siglo XIX y a consecuencia del renacimiento litúrgico que consideró que la casulla había desvirtuado su forma y significado esencial se tomó la casulla gótica como modelo a seguir debido a la presencia de numerosos ejemplos en los museos y a la carencia de muestras más antiguas. Esta transformación fue paulatina y se intensificó a propósito de las recomendaciones del Concilio Vaticano II, cuando se fomentó el empleo de telas más flexibles que permitieran la formación de pliegues y facilitaran los movimientos del oficiante.

La dalmática a principios del siglo III era el traje profano de las personas más distinguidas del Imperio Romano y su origen está en Dalmacia. Originalmente era una túnica de lana o lino blanco, luego se confeccionó de seda; llegaba más o menos hasta las rodillas y presentaba dos cenefas paralelas de color rojo llamadas *clavi* que, cuando la dalmática se adecuó a los colores de la casulla, fueron sustituidas por tiras recamadas. Su forma es geométrica trapezoidal, sin costura a los lados, con una abertura central para pasar la cabeza y mangas anchas y cortas en forma de cuadrados que caen desde los hombros. La dalmática extendida adquiere la forma de una cruz y simboliza la Pasión de Cristo.

Su uso era un privilegio que solo el Papa podía conferir, pero poco a poco fue adoptada por todos los obispos. Entonces, como hoy, era la vestimenta

exterior de los diáconos, usada en las misas solemnes, en las procesiones y bendiciones, excepto cuando estas tienen carácter penitencial. La tela, el color y los bordados de la dalmática son iguales a los del resto del terno del cual forma parte. La dalmática es símbolo del ministerio del diácono, dado el papel activo que desempeñaba en los oficios. Su uso recuerda al oficiante la Pasión del Señor y también la alegría y la justicia (Img. 2).

La capa pluvial no ha sido una vestimenta propiamente sacerdotal y su bendición es potestativa; es un ornamento de ceremonia. Su forma, cuando está extendida, es de medio círculo. Presenta en el lado recto una guarnición o cenefa muy ornamentada, distinta al resto de la capa, que recibe el nombre de *aurifrisium* y generalmente es bordada. Al colocarse la capa esta cenefa cae al frente formando dos columnas verticales. Para sujetar los dos extremos delante del pecho se usa un broche de oro o plata y muy ornamentado. Del centro del lado recto, que corresponde a la espalda, cuelga el capillo o escudo (Img. 3).

En la actualidad se usa en actos litúrgicos solemnes distintos de la misa, como bendiciones y procesiones, exposición y reserva del Santísimo. En algunas ocasiones puede suplir a la casulla. El significado que se otorgó a la capa es tardío



Imagen 2. Dalmática Mariana. Inicio del siglo XIX (1804). Confeccionada en raso blanco de seda, presenta diversos tipos de bordado. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

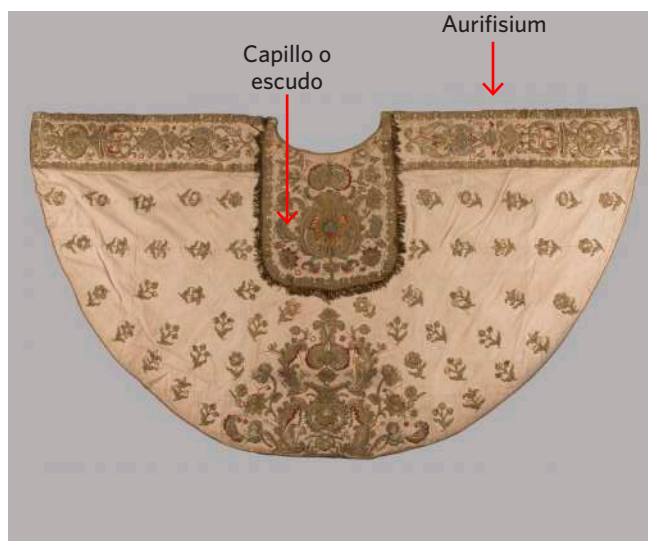


Imagen 3. Capa pluvial desplegada. Siglo XVIII. Confeccionada en raso de seda, y bordada con hilos de seda de colores, hilos entorchados dorados y plateados y lentejuelas. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

y arbitrario, se consideró símbolo de la conversión, de la fatiga en el fiel servicio del Señor, y de la perseverancia y la dignidad.

La estola es la insignia litúrgica que deben llevar diáconos, sacerdotes y obispos para el sacrificio de la misa y otros actos litúrgicos. Por su forma es similar al manípulo aunque mucho más larga, presenta una cruz en el centro y puede estar acompañada por otras dos en los extremos; como sucedió también con el manípulo, las terminaciones se fueron ensanchando durante la época medieval tomando una forma trapezoidal y, desde el Barroco, la forma curva y los bordes de los extremos se adornaron con flecos, borlas o campanillas (Img. 4).

Los obispos y sacerdotes la usan sobre el cuello, encima del alba, los primeros la dejan caer sobre el pecho y los segundos la llevan cruzada. Los presbíteros la dejan caer verticalmente y los diáconos la llevan terciada sobre el hombro izquierdo uniendo los extremos a la altura del muslo derecho. Además de la misa debe usarse para la administración de los sacramentos y siempre que el sacerdote tenga contacto con la Eucaristía. “Simboliza el yugo del Señor y es emblema de la virtud que debe adornar el alma del presbítero y también es símbolo de obediencia”.¹⁸



Imagen 4. Estola. Terno de la Inmaculada. Segunda mitad del siglo XIX.
Col. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

18. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos* (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), 814.

19. Schenone, *Iconografía*, 816.

20. La sotana es una especie de túnica talar de mangas largas. Su nombre viene del latín *subtana* que significa debajo y su uso fue instituido por la Iglesia a fines del siglo V con el propósito de dar a los sacerdotes un modo de vestir serio, simple y austero.

21. Es importante tener en cuenta que los ornamentos litúrgicos tienen significado moral, puesto que simbolizan las virtudes del sacerdote en el ejercicio de sus ministerios, y a la vez significado místico, porque recuerdan algún paso de la Pasión de Cristo.

El humeral es un paño litúrgico de seda de forma rectangular que el ministro lleva sobre los hombros, encima de las vestiduras, para sostener o llevar objetos sagrados con las manos cubiertas.¹⁹ También es llamado paño de hombros o velo humeral (Img. 5).

REVESTIRSE

Sobre la sotana,²⁰ traje diario de los eclesiásticos, el ministro se reviste con los ornamentos sagrados correspondientes a su jerarquía de acuerdo al orden prescrito por la Iglesia. El ritual de revestirse se inicia con el lavado de manos y la santiguación, y se realiza en silencio. A cada prenda le corresponde una oración. Los ornamentos litúrgicos,²¹ bendecidos, deben estar ubicados en la sacristía de acuerdo a ciertas normas y en orden inverso al de su uso para facilitar la tarea de revestirse. El ministro primero se coloca el amito (optativo), luego el alba que ciñe con el cíngulo, en seguida va la estola sobre la nuca, con los extremos cruzados sobre el pecho y asegurada con el cíngulo. Encima va la casulla que debe quedar bien apoyada en los hombros y caer recta adelante y atrás. El diácono lleva la dalmática sobre el alba y la estola terciada en su pecho, desde el hombro izquierdo hasta el lado derecho uniendo los extremos a la altura del muslo, donde se sujeta.

LAS TELAS

A lo largo del tiempo la vestimenta sagrada ha sido confeccionada con los materiales más finos y lujosos pues el culto exigía manifestaciones de la más alta calidad estética. Fue luego del Concilio de Trento (1545-1563) cuando la liturgia cobró mayor importancia y se estimó que el esplendor de los ornamentos debía reflejar en los oficiantes y en todo lo que rodeara el culto la solemnidad del ceremonial. Por su brillo, textura, suavidad al tacto y delicadeza se prefirió el empleo



Imagen 5. Humeral. Terno de la Inmaculada. Siglo XIX. Confeccionado en raso de seda, bordado en alto relieve con hilos de plata de diferentes texturas. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

de telas de seda para el exterior, y estas podían ser de un color, incluir hilos de oro, presentar diversas texturas o integrar motivos de contenido simbólico. El lino, por su firmeza, se ha usado como entretela para dar rigidez a las prendas y el algodón para el forro o reverso debido a que estaba señalado que solo se podía usar si quedaba oculto.

Téngase en cuenta que cada prenda sagrada es elaborada con un mínimo de tres capas de tela de diferente calidad, elegidas de acuerdo a la función que cumplen y recortadas de acuerdo a un molde. La tela más fina es de seda y queda a la vista, la entretela es de lino, como se ha mencionado, y finalmente va el forro de algodón, oculto al reverso. Además, las prendas podían presentar en el contorno un galón de pasamanería, cinta o ribete tejido de seda y oro, y en muchos casos un remate compuesto por cordones, borlas, flecos, lazos y demás adornos.

Los principales tipos de tela empleados para la confección de ornamentos litúrgicos, ordenados de acuerdo a la complejidad de su estructura, son: el brocado, el damasco, el lamé (muchas veces llamado *tissú d'or*), el muaré, el raso o satén, el terciopelo. Por lo general los forros son elaborados en tafetán o tela llana y las entretelas en sarga o *twill*.

EL ARTE DEL BORDADO

El bordado existe desde épocas legendarias, entendido como la ornamentación de una superficie plana o soporte, por lo general textil, que se realiza puntada a puntada mediante el uso de una aguja e hilos de diversas características, ya sean de seda o entorchados de plata o de oro, con la finalidad de conseguir un efecto determinado. Las labores también pueden incorporar gemas de colores, lentejuelas y otros adornos.

Como se puede apreciar, los instrumentos empleados para su realización son comunes y muy sencillos, el primero “es la aguja [...] que no es, en cierto modo, más que la prolongación aguda y firme del hilo mismo”,²² también se puede usar un bastidor para tensar las telas cuando son muy grandes, el dedal para empujar la aguja sin lastimar el dedo y las tijeras. Por sus características de elaboración, el bordado se clasifica en dos grandes grupos:

- El bordado doméstico, llamado también popular, que persiste a lo largo del tiempo. Se trata de la labor casera común que sirve para decorar tanto la vestimenta de uso cotidiano como el ajuar para el hogar (manteles, sábanas, etc.) y se caracteriza por ser ejecutado sobre una tela contando los hilos de la trama y la urdimbre. El modelo que se sigue tiene como base una cuadrícula.

22. Ernesto Lefébure, *El bordado y los encajes, edición facsímil* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2006 [1887]), 10-11.

- El bordado erudito, llamado también litúrgico por ser el favorito de la Iglesia y las cofradías. A diferencia del anterior requiere de un dibujo sobre el soporte, pues no sigue la dirección de la trama y la urdimbre. Es más libre y permite mayor variedad de motivos. Además, “en su elaboración intervienen siempre materiales nobles, tanto en los tejidos de confección de las prendas a bordar, como en los hilos —o en las labores de ornamentación que cubren la superficie textil”.²³

El bordado erudito constituye un legado importante de España que fue desarrollado por la habilidad de los bordadores locales. Se trata de una actividad practicada en los talleres artesanales del gremio de bordadores que llegó a su máxima expresión en las tareas dedicadas al adorno de prendas litúrgicas, también fue una práctica propia de las damas de la nobleza, pues se consideraba que el dominio del bordado era signo de la distinción de una dama.

Las técnicas de bordado erudito son:

1. El bordado al matiz o “pintura a la aguja”: consiste en bordar solo con hilos de seda de colores sobre la superficie tejida. En las figuras se mezclan los matices de seda llegando a producir un efecto muy parecido al que da el empaste de los colores aplicados con el pincel. En esta técnica las puntadas atraviesan la tela de soporte, por lo tanto se ve la labor por el anverso y reverso.
2. Bordado con hilos de oro fino y plata: cuando se borda con hilos de metal las puntadas no atraviesan la tela de soporte, en realidad el hilo se extiende y se fija por medio de pequeñas puntadas realizadas con hilos de seda. Hay al menos cinco variaciones técnicas de bordado con hilos metálicos:
 - Delineado: consiste en colocar un cordón de oro alrededor del contorno del motivo y fijarlo con puntadas visibles o no.
 - Bordado de oro matizado también llamado “a hilo tendido”: los hilos de oro son colocados en sentido horizontal sobre el tejido y se fijan con hilos de seda de colores; el motivo queda plano.
 - Bordado sobrepuesto, de recorte o de aplicación: se sobrepone sobre la tela de soporte piezas de seda o terciopelo cortadas según un dibujo, se cosen y se rodea el contorno con un cordón de seda o de oro. Estas aplicaciones van acompañadas de otras formas de bordado para producir efectos variados.
 - Bordado de relieve y de alto relieve: realizado sobre telas que se recortan de acuerdo con los diseños requeridos, luego se

23. Cristina Sigüenza Pelarda, “Los ornamentos sagrados en la Rioja. El arte del bordado durante la Edad Moderna”. *Berceo*, n.º 150 (2006): 200.

introduce el relleno —algodón, lana u otro material— a fin de darles volumen, en lugar de aplicarlos totalmente planos como en el caso siguiente. Finalmente, se coloca alrededor el cordón de seda o de oro como remate del motivo.

- Bordado de realce: también es una técnica de bordado de relieve, pero en este caso los hilos de metal se enrollan sobre un soporte rígido, de pergamino o cartón, que tiene la forma deseada y luego se fija a la tela con puntadas alrededor.

Sin embargo, es común encontrar que las prendas están cubiertas con abundantes motivos ejecutados en diversas técnicas de bordado para lograr un mayor efecto decorativo (Img. 6).

Téngase en cuenta que la variedad de telas sirvió como la superficie apropiada para las labores de la aguja y que solo la indumentaria reservada para las celebraciones solemnes fue bordada.

COLORES LITÚRGICOS

El cristianismo recogió el simbolismo de los colores del mundo antiguo, Mesopotamia y Egipto, y del mundo clásico mediterráneo, Grecia y Roma. Durante la Edad Media la heráldica también jugó un papel importante en la catalogación del color, que se refleja en el blasón y el uso de los esmaltes; además todas las actividades de los integrantes de la sociedad estaban codificadas por el color, y las asociaciones gremiales religiosas lo usaron para marcar su patrimonio. Righetti señala que



Imagen 6. Diversos tipos de bordado combinados para lograr el efecto deseado. Siglo XIX. Detalle de la Casulla Mariana. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

[e]l primero que trató con cierta amplitud de los colores litúrgicos y dió [sic] normas prácticas en esta materia fué [sic] Inocencio III (+ 1216) en su De sacro altaris Mysterio. Dice que eran cinco los colores usados por la Iglesia de Roma: blanco, rojo, verde, negro y morado.²⁴

Es recién desde el siglo XVI, durante el pontificado del Papa Pío V (1566-1572), que se admitieron como legítimos los cinco colores de Inocencio III. Se puede notar la ausencia de azul, pues este era considerado una variante del morado, y del amarillo, que se confundía con el verde. Tiempo después se incluyó el rosa y finalmente el azul, concedido a España y sus dominios para la fiesta de la Inmaculada Concepción y en las misas votivas de la misma.²⁵ Así quedó definido un color determinado para la vestimenta eclesiástica que debía ser usada por el ministro en relación a las diversas estaciones del año eclesiástico y de acuerdo al día o a la función sagrada con el propósito de ayudar a los fieles a entender el misterio que se celebra en la misa. El brocado²⁶ de oro, por su sentido de riqueza y solemnidad, podía reemplazar a los otros colores con excepción del negro y el morado, mientras que el brocado de plata y el lamé podían sustituir al blanco y al azul celeste. En la colección de ornamentos de San Francisco de Jesús de Lima se han encontrado los colores que se encuentran en la imagen 7.

ORNAMENTOS LITÚRGICOS FRANCISCANOS

Como se ha mencionado, la colección de ornamentos litúrgicos del Museo de Arte Religioso del Convento de San Francisco destaca por su singularidad, calidad técnica y estética, así como por la selección de los materiales y por la iconografía que ostenta. Las piezas más valiosas de la colección son, sin lugar a dudas, las casullas, pues en ellas se desarrolla la rica iconografía realizada puntada a puntada.

Casulla de San Francisco Solano

Confeccionada en raso blanco de seda, forma parte de un terno junto con dos dalmáticas, una estola y un manípulo. El padre Benjamín Gento, en su libro *San Francisco de Lima. Estudio histórico y artístico de la Iglesia y Convento de San Francisco de Lima*, se refiere a este conjunto como sigue:

Sabemos, que en el año de 1734, para solemnizar la Canonización de San Francisco Solano, Fray Fernando de Herrera, Procurador General de la Causa y pariente del mismo Santo, mandó tejer y ejecutar, por mano de diestro y hábil artífice, un monumental terno sagrado completo, que constaba de Capa de Coro, Casulla, dos Dalmáticas, Paño de Púlpito, paños de atriles, paño de

24. Mario Righetti, *Historia de la liturgia. Introducción general. Año litúrgico. El breviario*, tomo I (Madrid: Editorial Católica, 1955), 561.

25. *ERC, tomo VI* (Barcelona: Dalmau y Jover S. A. Ediciones, 1953), 1077.

26. El brocado es una tela que presenta un conjunto suplementario de tramas que permite la formación de los motivos decorativos que se realizan en el momento de tejer; este conjunto suplementario queda flotante por el revés. Está formado por hilos de seda de colores, de oro o de plata; también puede combinar hilos de seda y los dos metales a la vez.

Blanco



Rojo



Verde



Morado



Azul (celeste)



Imagen 7. Colores litúrgicos en la colección del convento de San Francisco. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

Cruz alta, almaisal, etc., lo más peregrino y artístico que se vio hasta entonces en Lima. En un lado se hallaba bordada en seda e hilo de oro la imagen del Santo Solano, y en el lado opuesto, el escudo franciscano con las armas de la Orden, tan hermoso, rico y resplandeciente, que como última ponderación y encarecimiento, apuntaba el cronista y testigo ocular Fray Rodríguez Guillén, “que tuvo de costos cuatro mil ciento treinta y tres pesos”.²⁷

Al respecto es necesario aclarar que el terno que se conoce como el de “san Francisco Solano” coincide en gran medida con la descripción de Gento. Si bien la imagen en el centro de la parte superior de la sección de la espalda de la casulla es la de san Francisco Solano, vestido con el sayal característico, el cordón de tres nudos, el crucifijo y la azucena, presenta una particularidad que conviene señalar: tiene alas y recuerda a san Francisco de Asís seráfico, cuya presencia podría haber sido incorporada. La diferencia respecto a la descripción de Gento radica en el tratamiento del escudo franciscano con las armas de la Orden, pues el diseño no es claro y se trata más bien de una interpretación del mismo en la que las llagas han sido reemplazadas por una flor campanulada de color rojo que pende en sentido inverso sobre fondo de plata. El escudo ocupa el centro de la columna en ambas caras de la casulla (Img. 8) y tiene la apariencia de un elemento ornamental. También ostenta motivos de origen vegetal y lengüetas que penden de una tarja. Toda la labor ha sido realizada mediante la técnica del bordado matizado con hilos laminares y entorchados de oro y de plata que se han fijado a la tela de base mediante pequeñas puntadas de seda, también tiene aplicaciones de bordado de realce así como pequeñas flores pintadas a la aguja en seda de colores. El contorno es recorrido por una cinta dorada de pasamanería.

La casulla tiene lados rectos. La sección de la espalda se amplía levemente hacia la parte inferior que es plana con las esquinas redondeadas (Img. 9). El cuello es redondo. La sección delantera es ligeramente más corta, presenta escotaduras marcadas en la mitad superior, a la altura de los brazos, se ensancha hacia abajo y termina siguiendo el mismo contorno que la espalda.

La ornamentación es axial y ambas caras presentan mínimas diferencias. La columna está delimitada lateralmente por las *clavi* formadas por la aplicación de una doble cinta dorada de pasamanería, el interior está ornamentado con flores y roleos dobles simétricos que subrayan la importancia del blasón que ocupa la parte central, sobre este, en la sección superior de la espalda, una forma acorazonada invertida da inicio a una composición de roleos y flores pequeñas de colores que se abren hacia los bordes de la columna, suben y vuelven hacia el centro en un movimiento rítmico que enmarca la imagen de medio cuerpo de san Francisco Solano (Img. 10) en posición de tres cuartos hacia el espectador.

27. Gento, San Francisco de Lima, 243.



Imagen 8. Detalle. Casulla de San Francisco Solano. Siglo XVIII. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.



Sección de la espalda.



Sección delantera.

Imagen 9. Casulla de San Francisco Solano. Siglo XVIII. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

La columna interrumpe el desarrollo de tres registros que recorren la superficie en sentido horizontal y en los que se desarrolla una rica ornamentación. En el registro inferior una palmeta cortada al centro da origen a motivos vegetales, hojas de acanto, roleos y flores que se dirigen hacia los bordes; en el central brotan de una tarja florecillas que se elevan mientras que de su base surgen lengüetas verticales que recuerdan colgaduras, dispuestas hacia afuera. En el registro superior nuevamente la palmeta cortada y motivos vegetales, hojas de acanto, roleos y flores (Img. 11) llenan el espacio con mayor abundancia y un movimiento diferente al inferior.

La casulla descrita es una obra de primer orden, no solo por la calidad de sus bordados sino también porque fue confeccionada para la celebración solemne de la canonización de san Francisco Solano. Se conoce la fecha de su confección y hasta el nombre del comitente.²⁸ Muestra una bien organizada ornamentación que juega con la blancura de la tela de soporte. Los detalles se desarrollan en espacios bien definidos, el despliegue de motivos en las prendas es ordenado y recorre en sentido vertical las secciones de la espalda y delantera. La representación figurativa del santo, pintado a la aguja en la sección superior de la espalda de la casulla, incrementa el carácter simbólico de la prenda. El bordado, ejecutado con hilos de seda de colores e hilos de plata y oro de diversas calidades, así como sedas de colores y el



Imagen 10. Casulla. Detalle de la parte superior de sección de la espalda. Casulla de San Francisco Solano. Siglo XVIII. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

28. Gento, San Francisco de Lima, 243.

Imagen 11. Dibujo de la ornamentación a ambos lados de la columna. Casulla del terno de San Francisco Solano, sección de la espalda. Siglo XVIII. Col. MSF (Dibujo: Tatiana Laurente).



lustre de la seda que le sirve de base hacen de este conjunto una verdadera joya que resplandece por el juego de luz y sombra que le impone dinamismo.

Casulla del Corazón de Jesús

La casulla ha sido confeccionada en tela gruesa de color blanco, presenta bordado de realce en hilos entorchados dorados y plateados sobre un soporte rígido, hilos de seda de colores y aplicación de perlas, gemas de cristal de colores y lentejuelas. En la colección existe una capa pluvial asociada; ambas prendas carecen del galón característico y en su lugar el contorno es recorrido por un cordón delgado de realce y en otros casos presenta una banda de motivos bordados de carácter orgánico; las *clavi* combinan ambos.

La sección de la espalda posee ligeras escotaduras en la parte superior y se ensancha y redondea hacia la inferior, mientras que en la sección delantera las escotaduras son muy marcadas en la mitad superior y la zona inferior es curva (Img. 12). El contorno de la casulla está rematado por la banda de formas orgánicas descrita. Las *clavi* delimitan la columna. La prenda ostenta una profusa decoración bordada en hilos entorchados y laminas, dorados y plateados de



Sección de la espalda.



Sección delantera.

Imagen 12. Casulla del Corazón de Jesús. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

distintas texturas y calidades, y mediante el empleo de diversas técnicas; también hay bordados ejecutados con hilos de seda de colores. La ornamentación se organiza a partir de un eje vertical y se distribuye de manera simétrica. El motivo predominante es la rocalla²⁹ complementado con flores, tallos, hojas de acanto y detalles en seda de colores.

En cada cara, volutas dobles enfrentadas, así como hojas de acanto, rocallas y flores crean la apariencia de un jarrón que se eleva y ocupa gran parte de la columna. En la sección de la espalda, en el tercio superior de la columna, estos motivos envuelven un espacio cordiforme determinado por el cordón delgado de realce para enfatizar la imagen principal: el Corazón de Jesús con la corona de espinas terciada, la cruz que se eleva sobre su centro y las llamas del amor divino. Está rodeado de resplandores sobre fondo azul celeste (Img. 13). El motivo central ha sido ejecutado en hilos de seda de colores en alto relieve gracias a un alma de tela y relleno. La imagen central de la sección delantera es netamente ornamental y corresponde a dos rocallas enfrentadas. La composición general respeta las

29. Concha irregular y asimétrica característica del arte rococó (siglo XVIII).



Imagen 13. Detalle del motivo principal de la casulla del Corazón de Jesús. Siglo XVIII. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

normas de equilibrio y armonía. El ritmo es regular con predominio de la línea curva que confiere dinamismo a la prenda. Los juegos de luz destacan las texturas así como el brillo y la calidad de los diversos hilos metálicos y de colores.

Casulla Mariana

Uno de los conjuntos más atractivos de la colección es el Terno Mariano, compuesto de una casulla y dos dalmáticas, confeccionado en raso blanco de seda, completamente bordado con diversas técnicas y fechado a inicios del siglo XIX. La casulla presenta la característica forma de guitarra. La sección de la espalda insinúa en la parte superior una concavidad a la altura de los brazos y se ensancha hacia la parte inferior, mientras que la sección delantera presenta escotaduras marcadas en la mitad superior y la parte inferior se expande y adquiere forma redondeada. Toda la superficie de la prenda está decorada con bordado sobrepuerto de realce y “pintada a la aguja”.

El bordado de realce está ejecutado en soporte rígido de cartón, con hilos entorchados de plata y oro, y los detalles están delineados con cordoncillo de los mismos materiales. Muestra, tanto en la sección delantera como en la espalda, motivos de origen vegetal, en especial flores, distribuidos de manera simétrica a los lados del eje central y realizados con hilos de seda de colores. Cada cara posee las mismas características, pero se diferencian por la decoración en el remate del tercio superior. Las *clavi* que enmarcan la columna, así como el galón de contorno, están formadas por una banda con un motivo de realce que se repite una y otra vez. Se trata de un rombo que remata, en la parte superior, en dos ramas cruzadas que se abren para dar inicio al siguiente motivo (Img. 14).

En el tercio inferior de la columna de ambas caras de la casulla, señalando el eje de la composición, un recipiente se eleva sobre una base trípode formada por tres hojas de acanto invertidas (Img. 15). El perfil del recipiente recuerda las ánforas griegas, pero sus detalles han sido reemplazados por hojas, sus asas laterales se extienden a los lados y se enroscan, de sus extremos pende una banda drapeada que continúa como una guirnalda de las mismas características, cruza delante del cuerpo y se sostiene en dos puntos para formar tres colgaduras. De su boca emanan tallos con hojas, que terminan en rosas y claveles de colores y el conjunto corresponde al motivo iconográfico identificado como jarrón con flores.

El segundo tercio se inicia con un lazo que ata un ramo de flores de colores del que brota un tallo recto y vertical en el eje que marca la simetría de la composición y, a la vez, da origen al recipiente que ocupa el tercio superior, cuya forma repite el perfil griego mediante la unión de tres hojas de acanto. El recipiente carece de asas, aunque las hojas laterales se abren hacia el exterior y de sus



Sección de la espalda.



Sección delantera.

Imagen 14. Casulla Mariana. Inicios del siglo XIX. Col. MSF. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.



Imagen 15. Jarrón con flores. Tercio inferior de la casulla Mariana (espalda y sección delantera). Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

extremos pende una banda drapeada que continúa como una guirnalda, cruza delante del cuerpo y se sostiene en un punto para formar dos colgaduras; de su boca emanan flores de colores. Solo en la sección de espalda nacen dos tallos con espigas que se enroscan, uno frente al otro, para componer una forma acorazonada (Img. 16).

En las dos caras, a los lados de la columna, abundan los motivos vegetales, hojas de acanto de perfil que forman roleos, palmas y tallos rematados con hojas de laurel y flores de colores. Los roleos nacen de un cáliz que se encuentra en la parte inferior, ascienden acompañados de espigas que rematan en hojas de palma, flores y racimos de uvas. En la sección delantera la secuencia se interrumpe hacia la mitad y se desarrollan tallos que presentan formas ondulantes y hojas que llenan el espacio que se estrecha debido a las escotaduras para los brazos.

El simbolismo de esta prenda es mariano, cristológico y eucarístico, identifica a María como *mater Dei* y custodia del Verbo, expresado mediante la presencia del ánfora que cumple el rol del jarrón. Las flores aluden a la Virgen, a quien las escrituras llaman “Rosa de Saron”³⁰ y las Letanías Lauretananas “Rosa Mística”; se relacionan igualmente con las virtudes marianas, identificadas con la perfección,



Imagen 16. Forma acorazonada. Tercio superior de la espalda. Casulla Mariana. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

la belleza física y espiritual de María. La rosa también sugiere la sangre y el sacrificio de Cristo, y la presencia de las ramas con espinas recuerda la corona que ciñó su frente durante la Pasión. La espiga, símbolo eucarístico, está asociada con el pan que representa la carne de Cristo que muere para dar vida al mundo, es decir, el pan de vida; la espiga es también símbolo de la vida sacerdotal, expresada en la Eucaristía, fuente de comunión eclesial. El racimo de uvas hace referencia directa a la Pasión de Cristo y al episodio de la Última Cena; simboliza la sangre de Cristo.

Esta casulla muestra una profusa pero bien organizada decoración —que prácticamente oculta el soporte— realizada en base a flores, racimos de uvas, hojas de acanto y espigas, entre otros motivos de origen vegetal de contenido simbólico. Los detalles se han multiplicado, la repetición de motivos, la variedad de texturas y el gusto por la simetría imprimen un efecto armonioso y equilibrado. El despliegue de motivos en las prendas no llega a provocar la sensación de *horror vacui* porque la decoración está ordenada en el espacio de manera coherente y recorre en sentido vertical la sección de la espalda así como la delantera, mientras que los roleos laterales comportan un sentido ascensional. La columna y los paneles enmarcados por las *clavi* están bien definidos. Los materiales con los que se han realizado los bordados, en los que se ha combinado diferentes calidades de hilos de plata y oro que resplandecen por el juego de luz y sombra, y la presencia de los hilos de seda de colores, refuerzan estas apreciaciones.

Se ha aprovechado el contraste de texturas y matices, y se ha tomado en cuenta la aplicación y correspondencia de las puntadas con la incidencia de la luz para generar un impacto visual y simbólico. La luz juega un papel protagónico, pues constituye el elemento que resalta los ornamentos litúrgicos en general y a este conjunto en particular. El brillo natural de la seda y la reflexión de la luz sobre los hilos de oro y plata y sobre los hilos de colores contribuyen al efecto de conjunto especialmente cuando los oficiantes, revestidos con sus ornamentos, realizan la ceremonia del sacrificio de la misa.

Casulla del Escudo Franciscano

Ha sido confeccionada en raso de seda blanco y bordado de realce en hilos entorchados dorados sobre un soporte rígido, e hilos de seda de colores. También presenta aplicación de cabujones dorados. En la colección existe una dalmática asociada, una y otra están rematadas por un galón dorado, delgado, de pasamanería que ha sido aplicado a todo el contorno y está acompañado de una banda, en sentido paralelo, de la que salen ganchillos de curvas contrapuestas que se alternan con pequeñas volutas.

La sección de la espalda ostenta lados rectos con las esquinas redondeadas, la porción superior se divide en dos para formar el cuello que es ligeramente

30. Virginia Armella de Aspe, *Hilos del cielo. Las vestiduras litúrgicas de la Catedral Metropolitana de México* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007), 58.

apuntado y se prolonga, sobre los hombros, para unirse con la sección delantera, cuya parte superior es recta y angosta, quedando el escote trapezoidal; la parte inferior tiene forma de guitarra con escotaduras cóncavas a la altura de los brazos y muy redondeada en la parte inferior. Ostenta, tanto en la delantera como en la espalda, motivos cruciformes distribuidos en la superficie a los lados del eje central. Cada uno de los motivos está compuesto por cuatro flores de lis del mismo tamaño unidas por un aspa central, dando como resultado una cruz griega (Img. 17). Cada cara presenta las mismas características: la columna definida por la presencia de la banda con ganchillos que se alternan con volutas y, al interior, una sucesión de líneas ondulantes que se unen y se separan formando espacios en los que se desarrollan motivos florales de los que nacen roleos delgados y continuos que crean formas acorazonadas. Sin embargo no son iguales, pues en la sección de la espalda la columna adquiere la forma de una cruz latina con los extremos terminados en líneas compuestas que se unen en la mitad formando una pequeña arista que apunta hacia afuera.

En la intersección de la cruz destaca el escudo franciscano inscrito, a su vez, en una cruz griega insinuada por la continuidad del movimiento de las líneas



Sección de la espalda.



Sección delantera.

Imagen 17. Casulla con el Escudo Franciscano. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

curvas. Se desarrolla dentro de un círculo que representa el cordón de la orden. En primer plano, a la derecha, está el brazo de Cristo descubierto y cruzado sobre el de san Francisco con hábito que está a la izquierda, ambos salen de sendas nubes situadas a cada lado; están superpuestos a la cruz que se levanta sobre una superficie irregular. Las carnaciones han sido trabajadas con hilos de seda y los detalles han sido delineados. También se ha aplicado el bordado de realce con entorchados dorados y plateados para conseguir el volumen y textura de todos los elementos, mientras que el matizado con hilos dorados y seda se ha empleado en la elaboración de la cruz que sirve de fondo.

La superficie de la prenda está ocupada por cruces griegas y la cruz latina central en la columna de la casulla, además de las líneas ondulantes, motivos florales y roleos continuos que proporcionan al conjunto una sensación de dinamismo gracias a su repetición regular en espacios claramente delimitados. El contraste entre los motivos bordados y el fondo de seda blanca es armónico y refleja suntuosidad. Las diversas técnicas de bordado incrementan el contraste debido a que los motivos destacan del fondo liso por su relieve y textura. El blanco del soporte refleja la luz. Se recomienda el uso de esta casulla en los tiempos de Pascua de Resurrección, Navidad y Epifanía, Jueves Santo, en las fiestas de Nuestro Señor, la Virgen, los ángeles y los santos que no son mártires, misas de confirmación, bautismo y matrimonio, así como en las celebraciones solemnes.³¹

Casulla de la Inmaculada

Confeccionada en raso de seda celeste, con bordados de realce, de relieve y de altorrelieve ejecutados con hilos de plata de diversas calidades y texturas, aplicación de lentejuelas doradas, cabujones de plata y de gemas de colores. Forma parte de un terno que se distingue por la presencia de la Inmaculada y elementos simbólicos como el Corazón de María, su anagrama y monograma, acompañados por hojas y flores que exaltan la pureza de María. El contorno de la mayoría de las prendas es recorrido por un galón bordado de realce compuesto por dos bandas delgadas, una de las cuales tiene hojuelas superpuestas en dirección oblicua que se repiten y simulan un cordón. En la actualidad solo se conservan una casulla, una dalmática, un paño humeral, una estola, el capillo y broche de una capa pluvial y una colgadura, pero es probable que hayan existido más indumentos asociados.

La casulla tiene forma de guitarra. La sección de la espalda insinúa en la parte superior una concavidad a la altura de los brazos y se ensancha hacia la parte inferior, mientras que la sección delantera presenta escotaduras marcadas en la mitad superior y en su parte inferior se expande y adquiere una forma redondeada. El repertorio de motivos ornamentales que cubre la superficie de la casulla es de origen vegetal, a excepción de los dos principales que se encuentran

31. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos* (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), 808. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 93.

en el tercio superior. Carece de las *clavi* características y la ornamentación está organizada de manera simétrica a partir de un eje vertical. En sentido horizontal se configuran dos espacios bien definidos. En ambas caras la zona inferior es parecida: se inicia a cada lado con un roleo que se extiende hacia abajo en forma de flor de lis y da origen a tres hojas de gran tamaño que se despliegan y cierran el espacio; en el centro hay una composición de hojas entre roleos, acompañada de rosas y azucenas.

En la mitad superior la diferencia entre ambas caras es más notoria. En la espalda culmina en el cáliz de una flor y los espacios están divididos por cintas horizontales de las que salen hojas alargadas y azucenas. Del cáliz brota el tema principal: la Virgen Inmaculada de la Medalla Milagrosa derramando sus dones. Ella está en posición frontal, con el rostro ligeramente inclinado, dirige la mirada hacia abajo. Está de pie sobre nubes y la media luna y pisa la serpiente que representa al demonio. La imagen ha sido aplicada a la casulla y su ejecución es novedosa. Tanto su rostro como sus manos y pies han sido pintados en técnica de óleo sobre lienzo y recortados, del mismo modo ha sido realizada la serpiente. La túnica y manto están trabajados en bordado de realce, así como las nubes y el orbe. La aureola y los rayos que salen de sus manos se han bordado con lentejuelas doradas. La Virgen está flanqueada por azucenas. La parte superior de la composición se cierra con una palmeta central entre hojas que se curvan en sentido horizontal (Img. 18).

En la sección delantera una flor de tres pétalos se abre graciosamente a los lados, sobre su centro hay una piña con cintas a los lados que se curvan suavemente hacia arriba. Al centro está el monograma de María rodeado por cuatro azucenas que aluden a su pureza e Inmaculada Concepción. La composición se cierra con una pequeña hoja invertida entre dos arabescos. Alrededor del cuello hay talluelos con pequeñas hojas lanceoladas.

Esta casulla exalta la Inmaculada Concepción de María y todo en ella alude a este misterio, el color del fondo está reservado para su festividad, privilegio que el Vaticano concedió a España y sus dominios. Las flores están asociadas con ella a quien, como se ha mencionado ya, las escrituras llaman “Rosa de Saron” y las Letanías Lauretanas “Rosa Mística”. La azucena alude a su pureza, representan a la “Inmaculada Concepción y el nacimiento virginal de Cristo en el seno de María”.³² También está identificada con la Anunciación, pues es la flor que entrega el arcángel Gabriel.

Destaca en ella la calidad del bordado en alto relieve que sobresale de manera notable de la superficie textil y crea un juego de luces y sombras muy atractivo. Asimismo, cuando el ministro se revestía con la casulla para una ceremonia la presencia de la Inmaculada de la Medalla Milagrosa producía un resultado grácil y único. Sin duda debió haber creado un efecto en la feligresía al

32. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 162.



Sección de la espalda con la Inmaculada de la Medalla Milagrosa.



Sección delantera.

Imagen 18. Casulla de la Inmaculada. Segunda mitad del siglo XIX. Archivo del Museo de San Francisco de Lima.

evocar la presencia de la Inmaculada como partícipe activo de la celebración, al ubicarse la imagen en la sección de la espalda, a la altura del horizonte visual de la grey, se movía conforme lo hacía el oficiante y derramaba sus gracias.

COLOFÓN

Como se advierte, la colección textil del Museo del Convento de San Francisco de Jesús de Lima está compuesta por una diversidad de prendas en las que destacan la suntuosidad y la tendencia hacia lo decorativo que se expresa en la riqueza de los materiales empleados, así como la presencia de los diversos tipos de bordados que se conjugan armónicamente a fin de enfatizar el contenido simbólico en honor a las figuras de Cristo y de la Virgen Inmaculada. La luz juega un papel protagonista, es el elemento que resalta los ornamentos litúrgicos. El brillo natural de la seda y la reflexión de la luz sobre los hilos de oro y plata, las lentejuelas y gemas de cristal de colores contribuyen al efecto de conjunto. Además, el programa iconográfico de las prendas alude al mensaje cristológico, franciscano y de exaltación de la Inmaculada, inscrito en la tradición plástica

cristiana y desarrollado con gran habilidad por los artífices de la aguja. En suma, se trata de significativas obras de arte textil que integran el patrimonio artístico del Perú.



BIBLIOGRAFÍA

- Abad Ibáñez, José Antonio. *La celebración del misterio cristiano*. Navarra: Ediciones de la Universidad de Navarra S. A., 2000. *Agencia Católica de Informaciones*, <https://www.aciprensa.com/>.
- Armella de Aspe, Virginia. *Hilos del cielo. Las vestiduras litúrgicas de la Catedral Metropolitana de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007. *Biblia*, <http://es.catholic.net/biblia/>.
“El significado de la casulla”. *Catholic.net*, <http://es.catholic.net/op/articulos/58244/el-significado-de-la-casulla-.html>.
- Concilio Vaticano II. *Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la sagrada liturgia*. http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html.
- De Souza Congosto, Francisco. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Ediciones Istmo S.A., 2007.
- Emery, Irene. *The Primary Structures of Fabrics, an Illustrated Classification*. Washington D. C.: The Textile Museum, 1966.
- Enciclopedia de la religión católica (ERC). Tomos I a VII*. Barcelona: Dalmau y Jover S. A. Ediciones, 1951-1956.
- Gento Sanz, Benjamín. *San Francisco de Lima. Estudio histórico y artístico de la Iglesia y Convento de San Francisco de Lima*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, S. A., 1945.
- Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. *Arte sacro y Concilio Vaticano II. II Semana Nacional de Arte Sacro, VI Congreso Eucarístico Nacional*. León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965.
- Lefébure, Ernesto. *El bordado y los encajes*, edición facsímil. Valladolid: Editorial Maxtor, 2006 [1887]. “El manual de liturgia”. *Liturgia Papal*, <https://liturgiapapal.org/index.php/manual-de-liturgia/vestiduras-liturgics/ornamentos-en-general/329-el-man%C3%ADpulo.html>.
- Lobera y Abio, Antonio. *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios. Cartilla de prelados y sacerdotes que enseña las ordenanzas*

eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios, y en forma de diálogo simbólico entre un vicario instruido y un estudiante curioso. París:
Editor A. Mezin, 1846.

Ordenación General del Misal Romano (OGMR). *Instrucción general del Misal Romano*. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_sp.html.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 1980.

Plazaola, Juan. *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid: Editorial Católica, 1965.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. 2 tomos, 5 volúmenes. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997-2000 [1957].

Righetti, Mario. *Historia de la liturgia. Introducción general. Año litúrgico. El breviario. Tomo I*. Madrid: Editorial Católica, 1955.

Romero Ortega, Francisco. “La manga bordada del Corpus de la Catedral de Toledo”. *Arte, individuo y sociedad*, n.º 2 (1989): 107-145,
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157934>.

Sala, Bernardo. *Memorandum litúrgico-teológico para uso de los párrocos y demás ministros*. Vich: Imprenta y Librería de Jaime Valls, 1867.

Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Los Santos*. 2 volúmenes. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

Sigüenza Pelarda, Cristina. “Los ornamentos sagrados en la Rioja. El arte del bordado durante la Edad Moderna”. *Berceo*, n.º 150 (2006): 189-230,
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2229456.pdf>.

Victorio Cánovas, Emma Patricia. *Seda y oro para la gloria de Dios. Los ornamentos litúrgicos de la Basílica Catedral de Lima*. Lima: Conferencia Episcopal Peruana, Comisión Episcopal de Liturgia del Perú y Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 2015.

