

# LAS ARTESANÍAS COFRADIERAS DE SEVILLA: LA EVOLUCIÓN DE UNA TRADICIÓN<sup>1</sup>

ESTHER FERNÁNDEZ DE PAZ

Dentro de la práctica artesanal sevillana, puede individualizarse una serie de actividades con características propias. Son las comúnmente denominadas «artesanías cofradieras», puesto que el grueso de su producción va encaminado a la consecución de los pasos y demás elementos procesionales de la Semana Santa. Se trata, por tanto, de unas artesanías cuyas producciones forman parte incuestionable de una clara tradición cultural, compendiando en ellas unas formas de trabajo fuertemente consolidadas y altamente representativas.

No creemos preciso insistir en las claves culturales de la Semana Santa andaluza, una forma de expresión popular que rebasa con mucho el aspecto puramente religioso. Pero sólo en este camino pueden llegar a comprenderse los ingentes esfuerzos, tanto de los hermanos cofrades como del pueblo en general, por mejorar y enriquecer continuamente sus enseres procesionales. Ciertamente, ello constituye el factor esencial para el mantenimiento de unas formas de trabajo artesanas, aun reflejando en ellas las va-

riaciones y adaptaciones inherentes a la dinámica cultural. En otras palabras, la pervivencia de una tradición cultural como la Semana Santa, exige la pervivencia de otra parte de nuestro patrimonio cultural, como es la artesanía cofradiera.

Son muchos los oficios artesanos que intervienen en la elaboración de los elementos procesionales de la Semana Santa, pero cabe distinguir entre los que se realizan de forma ocasional

## LA CONSOLIDACIÓN DE UNAS FORMAS DE TRABAJO

Centrándonos por tanto en las artesanías especializadas en la producción cofrade, vemos en principio cómo todas ellas se incluyen en lo que la historiografía del arte ha bautizado como *artes menores* o bien *artesanías artísticas*. Parece que con ello se quiere significar que remontan la «mera» categoría artesana, entendida ésta como

realizaciones anónimas y utilitarias, puesto que elaboran unos objetos suntuarios que, incluso trabajados con técnicas artesanales, van expresamente destinados al goce estético y realce social de sus consumidores. Ello les permite innovar y experimentar con el fin de atraer el interés de la clientela, resultando piezas individualizadas por la inspiración de su creador.

La historia de todos estos oficios artísticos en



o bien puntual en la época previa a la celebración (cerería, capirotería, etc.), los que simplemente proporcionan materias primas o bien complementan la ejecución de las piezas procesionales (constructores de andas, torneros, fundidores, charolistas, flequeros, etc.), y los que en verdad trabajan de forma prioritaria en estas producciones (orfebrería, talla, dorado y bordado). Para nosotros, el interés de estas últimas artesanías radica en la adecuación de la organización de sus talleres a la ideología dictada por los cánones formales y estilísticos que estas obras han de seguir.

Sevilla cuenta con una tradición secular. Comenzando por la orfebrería, basta contemplar, como testimonio, el conjunto de joyas de oro conocido como *Tesoro del Carambolo*, perteneciente a la cultura tartésica y datado hacia el siglo VII a. xto., o los ejemplos innumerables que podrían citarse para ilustrar las realizaciones de todas y cada una de las épocas posteriores, que continuaron practicando, enriqueciendo y transmitiéndose las técnicas del labrado de los metales nobles y piedras preciosas. No obstante, va a ser la Sevilla recristianizada la que asista al mayor auge alcanzado por este oficio.

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación «Patrimonio Etnológico, Recursos Socioeconómicos y Simbolismo», Plan Andaluz de Investigación. Junta de Andalucía (HUM-0398). Ha sido subvencionado por el proyecto de investigación: «El estudio del Patrimonio Cultural como factor de desarrollo: Una propuesta de actuación». D.I.G. y C.I.T. Ministerio de Educación y Cultura (P.B. 97-0708).



Las primeras ordenanzas gremiales de los plateros sevillanos se remontan al siglo XIV, concretamente al año 1344, conformando en seguida una de las corporaciones de mayor peso en la vida de la ciudad. Como santo patrón, los maestros del oficio se encomiendan al amparo y protección de San Eligio, mientras que los oficiales y aprendices lo hacen a la Virgen de los Dolores. Es preciso resaltar, no obstante, que todavía un orfebre no se distinguía con toda precisión de un joyero, un bronceista, etc. Sólo con el paso de los siglos se irán delimitando con claridad estas especialidades.

Por su parte, el arte de tallar la madera se encuentra también atestiguado en la ciudad de Sevilla desde tiempos inmemoriales, estando considerado como la rama ornamental de la escultura. Con todo, la elaboración del solemne retablo mayor de la catedral hispalense a lo largo del siglo XVI, puede considerarse el punto de arranque de la escuela sevillana de entalladores. Como todos los oficios artesanos, los tallistas se habían constituido en gremio laboral tras la conquista de Sevilla por Fernando III, eligiendo a San Andrés como patrón protector. En principio, aparecen agrupados junto a los carpinteros de lo blanco, los de lo prieto, y junto a los violeros. Pronto serán conocidos como entalladores, en estrecha relación con los ensambladores, formando un grupo aparte de los carpinteros y ebanistas.

Los requisitos para acceder a la maestría no eran simples: «*El que ha de ser buen oficial de entallador de madera, ha de ser buen dibujador, y*

*saber bien elegir, y labrar bien por sus manos retablos de grande arte, pilares revestidos, y esmortidos con sus tabernáculos, y repisas para Imágenes, y tumbas, y chambranas trastocadas, con sus guardapolvos, con vuelta redonda, y hacer tabernáculos de grande arte, y hacer coros de sillas ricos*». A lo que hay que añadir, los necesarios conocimientos de las clases y variedades de madera, y los requeridos para una idónea selección según la nudosidad, veteado, grado de secado, etc. precisos en cada ocasión.

El gremio de bordadores se conforma en 1433. La finalidad básica, como en el resto de agrupaciones, consistía en controlar el acceso a la maestría, la calidad de las materias primas empleadas, los precios de venta, etc. Asimismo, establecen estrechos vínculos con gremios complementarios como sederos o torcedores de seda, tintoreros, tejedores de lino y otros. Uno de ellos, los *correeros* de hilo de oro, o sea, los que labraban los hilos de oro para tejer o bordar (con ordenanzas aprobadas en 1487) estaban unidos por entonces a los bathojos o fabricantes de panes de oro; mientras que los artesanos doradores, los que aplican dichos panes a la talla de madera, no se independizan gremialmente hasta el siglo XVI.

Pero es el auge alcanzado por la ciudad de Sevilla tras el descubrimiento de América, unido al poder de la iglesia católica una vez celebrado el Concilio de Trento, lo que consigue explicar que sean los siglos XVI y XVII los máximos exponentes del esplendor de estos oficios encargados de re-

alzar ostentosas piezas decorativas para todas las jerarquías sociales.

En orfebrería, merece singularizarse la impresionante custodia catedralicia que aún hoy procesiona Sevilla en la festividad del Corpus Christi, labrada en 1587 por Juan de Arfe y Villafañe, autor asimismo de los primeros tratados que proporcionaron reglas precisas para la construcción de piezas de plata: *Varia Conmesuración, Quilatador de Oro, Plata y Piedras y Descripción de la Traza y Ornato de la Custodia de la Santa Iglesia de Sevilla*. Así, en el siglo XVI todas las técnicas del arte de la orfebrería, tanto nacionales como extranjeras, eran conocidas y practicadas.

Igualmente el trabajo de los tallistas estuvo entonces polarizado por el poder creciente de la iglesia postridentina, quien los reclamó durante largos años para enriquecer los lugares de culto con el labrado de suntuosas decoraciones y figuraciones narrativas, que proclamaran la validez de las imágenes en contra de las teorías luteranas. A su vez, algunas de las obras realizadas por los tallistas son rematadas a continuación por los doradores, encargados de recubrir la madera con panes de oro para alcanzar así un impresionante aspecto de grandiosidad. También se ocupan de policromar y estofar muchas de las imágenes incorporadas a los retablos, técnicas éstas que habían destacado mucho antes en relación con la pintura, cuando en la Edad Media se extendió el gusto por los trípticos flamencos, en cuyas tablas se empleaban estos procedimientos. El propio Pacheco describe en su *Arte de la Pintura* las técnicas del dorado, encarnado y estofado, obra que se publica en Sevilla a mediados del siglo XVII.

Fue éste asimismo el período de máximo esplendor de la imaginería sevillana, creándose obras sin igual, tanto para el interior de las iglesias como para las hermandades y cofradías. Además, es el momento en que estas agrupaciones comienzan a disponer de algunos pasos tal como los conocemos en la actualidad, es decir en forma de andas procesionales profusamente adornadas, que debían ser ejecutadas por estos artesanos. De hecho, datan de esta época las piezas más antiguas que hoy poseen las cofradías de Sevilla, entre ellas las de la hermandad del Gran Poder: su peana de orfebrería de 1621 y su canasto de talla dorada de 1688.

La crisis económica del siglo XVII, lejos de verse reflejada en las artesanías suntuarias, contribuyó, por el contrario, a acentuar el efecto de teatralidad tan



del gusto popular, porque hubo que compaginar la consecución de unos resultados fantásticos con unos pobres medios. Entre estos recursos, y aunque no fue invención de esta época, cunde entonces cada vez más entre los escultores la costumbre de hacer las imágenes *de candelero*, es decir, en las que el artista sólo trabaja la cabeza y las manos y el resto se reduce a un armazón o maniquí que se cubre después con vestiduras. Rápidamente, de sencillos trajes de paño de lana oscuro se vira hacia indumentarias cortesanas coetáneas, y de ahí se llega a la introducción del color, la seda y

el oro. De ello resultan esas obras de aspecto majestuoso, tal como el pueblo concibe que deben ser todos los adornos que revisten a las imágenes devocionales.

A este auge creativo no fue ajeno el triunfo del estilo barroco y su prolijidad ornamental; un estilo que les brindó las mayores posibilidades de lucimiento artístico tenidas hasta entonces, tanto en las realizaciones religiosas como en las dirigidas a las clases más nobles de la sociedad civil. Todo ello coadyuva a la fama de Sevilla por la amplia oferta y la esmerada calidad de sus producciones suntuarias.

Pero hay un factor esencial a considerar en aquel tiempo, como es la negación de determinados privilegios sociales a todo oficio manual, entendiéndose que un hombre noble debía vivir exclusivamente de sus rentas. La nobleza autoafirma su superioridad social ante todos los que practiquen un oficio manual, a los que se niega cualquier distinción a ellos reservada. No sin antes vencer grandes resistencias, arquitectos, escultores y pintores van alcanzando notables avances en su lucha por la promoción social, alegando que su trabajo no era manual sino intelectual: eran los creadores y diseñadores de las obras que serán después ejecutadas mecánicamente por los oficiales de taller.

También los artesanos de lo suntuario, como es el caso de los orfebres, participaron en la lucha. Sus esfuerzos se dirigieron, incluso, a eliminar los términos que los equiparaban a los puros y «simples» artesanos. A principios del siglo XVIII, van consiguiendo

en todo el territorio nacional ser denominados *artífices* en vez de *artesanos* y su organización sustituye el nombre de *Gremio* por el de *Colegio de Platería*. En su favor alegaban sus conocimientos intelectuales de dibujo y geometría, además de su continuo contacto con los estamentos sociales más adinerados, los únicos clientes posibles de sus obras.

Tal afán no alcanzó a los tallistas, a pesar de su estrecha relación con arquitectos y escultores: los retablos constituyen verdaderas concepciones arquitectónicas, con sus pisos y calles, columnas, volutas, cartelas, etc., a las que se incorporan imágenes aisladas y escenas escultóricas completas como complemento indispensable de la decoración. Igual sucede con los doradores puesto que, además de la iglesia, es la aristocracia quien reclama su trabajo para la decoración de lujosas mansiones. Es claro que el empleo del oro ha sido siempre uno de los símbolos ostensibles de riqueza, por lo que los sectores hegemónicos de la sociedad han rivalizado en la exteriorización de su uso.

Esta larga historia de intentos, más o menos minoritarios, por prestigiar la actividad manual, nunca acompañados del total reconocimiento a que se aspiraba, se ve coronada de golpe y para todas las actividades y categorías laborales con el movimiento ilustrado, y más concretamente con la publicación de la *Enciclopedia: Diccionario Razonado de las Ciencias, de las Artes y de los Oficios*, obra compuesta de treinta y tres volúmenes que fueron apareciendo de 1751 a 1772. En España fue Carlos III el primer monarca que de un modo oficial apoyó esta ideología, proclamando la dignidad y prestigio de los oficios manuales con su *Habilitación para Obtener Empleos de la República los que Ejercen Artes y Oficios, con Declaración de Ser Estos Honestos y Honrados*, publicada en 1783. A su vez, el rey acabó con el constreñimiento gremial, proclamando la libertad de actuación individual.

Todo ello viene a coincidir con los inicios de la industrialización, prestándole un nuevo sentido a la actividad manual artesana. No obstante, el declive económico que acompañó en Sevilla a la caída del comercio con las Indias, ya había repercutido sensiblemente en la disminución del número de practicantes de estos oficios suntuarios, a lo que se suma el cambio al severo gusto neoclásico, un estilo artístico que hace reaparecer las superficies lisas, relegando el protagonismo que hasta entonces había disfrutado la decoración por sí misma.





Desde mediados del siglo XIX, el retroceso que les había supuesto esta conjunción de factores, comienza a remontarse en Sevilla gracias al auge que van consiguiendo las hermandades de penitencia, debido fundamentalmente a dos factores. De un lado, el creciente interés de la burguesía comercial por atraer en esos días al mayor número de visitantes, una aspiración que en seguida secundaron las autoridades municipales, sobre todo tras la creación en los años cuarenta de la Feria de Abril, englobando ambas celebraciones en los reclamos publicitarios bajo la denominación de *Fiestas de Primavera*. Y de otro lado, el impulso que la llamada «Corte Chica» de los Duques de Montpensier supuso en la reorganización y renovación de muchas cofradías y de sus enseres procesionales. De ahí arranca también la acentuación de las relaciones entre las cofradías y el poder político, una de cuyas primeras manifestaciones fue el comienzo de la subvención del ayuntamiento. Paralelamente, y muy a pesar de los intentos de la iglesia por mantener la ortodoxia y el control de las cofradías de penitencia, el pueblo va asumiendo una clara preponderancia en la configuración de estas corporaciones tal como hoy son.

### LA ACEPTACIÓN DE UN ESTILO

El primer reflejo de este protagonismo será el regreso a los cánones estilísticos barrocos, en el que se busca el repertorio de modelos acomodados al

gusto popular. Vemos así cómo, desde entonces hasta nuestros días, las manifestaciones artísticas de las cofradías sevillanas, y andaluzas en general, se mantienen ancladas en el estilo neobarroco, olvidado ya por cualquier otra expresión artística actual, quizá porque ninguna de las vanguardias de los últimos siglos ha ofrecido una alternativa al ideal de realismo dramático, emotivo y teatral que el pueblo requiere para sus manifestaciones religiosas.

En línea directa con el barroco, de cuyas fuentes se sigue alimentando la inspiración de los artesanos cofradieros, lo importante es el parecer y no el ser: lograr un efecto espectacular con la finalidad de conmover el ánimo del espectador. Sólo ahí radican las causas de que la creatividad de los diseñadores de estas producciones no pueda más que desenvolverse alrededor de un estrecho margen, que no hace sino mantener vivas las tradicionales formas de expresión de la religiosidad popular andaluza.

Ello no obstante, han sido creadores muy concretos los que hicieron evolucionar los diseños cofradieros hasta implantar su actual configuración formal. La genialidad creativa de Juan Manuel Rodríguez Ojeda (bautizado como «el Martínez Montañés del bordado»), a fines del siglo XIX, consiguió que el bordado cofradiero de Sevilla adquiriera desde entonces su propia personalidad, la cual traspasó con mucho sus fronteras geográficas. Y es que el llamado *estilo juanmanuelino* —inaugurado con el palio de la Amar-

gura (1902) y continuado con el de la Macarena (1908)— supuso una tremenda revolución, consiguiendo esa gracia y agilidad especial, tanto en el conjunto de las obras como en cada uno de los incontables pequeños motivos que las configuran; detalles, reducidos a su mínima expresión, estudiados y cuidados como si de cada uno dependiera el resultado final, con una simetría perfecta, que busca desterrar toda impresión de pesadez o abigarramiento para alcanzar el efecto armónico deseado.

En orfebrería, fue Cayetano González quien dejó patente su capacidad de asentar el sello particular que desde entonces acompaña a los trabajos cofradieros, a base de nuevas concepciones en los dibujos y motivos ornamentales, puestos de relieve en el paso de palio de la Virgen de la Concepción (1930), mientras que en la talla descollaron especialmente las innovaciones de José Gil con su paso del Silencio (1902). Todos ellos consolidaron una forma de entender el diseño cofradiero, que, hasta el momento y a través del adecuado aprendizaje, ha ido traspasándose de una generación de artesanos a la siguiente. Villarreal, Domínguez, Marmolejo, Borrego, Delgado, Jiménez Espinosa, Martín, Guzmán Bejarano, Calvo, Caro, Carrasquilla, y muchísimos otros, son nombres ya veteranos que supieron tomar el relevo e imprimir su propia personalidad creativa, aunque siempre dentro de los cánones estéticos afianzados en el gusto popular.



## EL CONTINUO REAJUSTE DE UNA TRADICIÓN

Esta rápida trayectoria nos introduce en la fuerza de la tradición, responsable de que las artesanías cofradieras sigan aún respondiendo a ese sentido teatral presente en todas las manifestaciones de la religiosidad popular andaluza. Lo que se pretende es crear una sensación de riqueza y fastuosidad, que en realidad no se corresponde con la verdadera calidad y valor económico de las materias primas básicas empleadas en el conjunto de un paso procesional. Esto es fácilmente observable durante su proceso de manipulación en los talleres, pero no así en los propios desfiles, cuando los pasos se presentan con un estudiado montaje que los convierte en obras rebosantes de brillos y reflejos metálicos, contrastados a veces con la serenidad de maderas oscuras y siempre con los coloridos que proporciona el adorno floral y la blancura de los cirios.

Mantener estas peculiaridades formales, requiere un continuo esfuerzo adaptativo por parte de los artesanos, transparentando en ello los dictámenes de la dinámica cultural. En efecto, las decisiones que originan la pérdida, pervivencia o introducción de determinados materiales o técnicas de elaboración no son nunca gratuitas sino que vienen predispuestas por el obligado acomodo del modo de producción artesanal a las exigencias del mercado.

En principio, el encarecimiento actual de los metales nobles, que podía hacer peligrar el deseo popular de enriquecer continuamente sus elementos procesionales, ha sido magníficamente resuelto por estos artesanos.

Si analizamos el metal que emplean los orfebres, puede afirmarse que la generalidad de las producciones actuales están realizadas básicamente con alpaca, recubierta después con un baño de plata que logra esconder bastante bien su escasa calidad, aportando el ostentoso efecto de riqueza al menor coste posible. Por su parte, para simular el oro se utiliza latón recubierto con un baño noble, aunque estos materiales tienen mucha menos frecuencia de uso en las producciones cofradieras. Esta regla no se desmiente por el hecho de que algunas hermandades adineradas o con poderosos benefactores ocasionales, o bien las que cuentan con un especial arraigo y devoción popular, encarguen determinadas piezas para ser trabajadas con auténticos metales nobles.

El otro oficio que trabaja con metal es el de dorado, esta vez en forma de

finísimos panes fabricados por los batihojas. En Sevilla hemos asistido a la reciente desaparición del último batihoja existente ya en Andalucía, circunstancia que obliga a los doradores a adquirir gran cantidad de panes a artesanos madrileños. La fuerza de la tradición estética cofradiera andaluza está obligando a estos batihojas a modificar la composición de sus panes para acercarse a la tonalidad anaranjada característica de los panes sevillanos, ya que el tono limón de los madrileños no termina de ser aceptado por los cofrades andaluces. Hay también panes con tan gran proporción de cobre que pierden la categoría de *oro fino*: son los panes denominados *de metal* u *oro falso*, fabricados de forma industrial en Alemania e Italia. En cualquier caso, estos panes son, sin duda, la materia prima más teatral de cuantas se utilizan en las producciones cofradieras, porque consiguen que los pasos de madera tallada parezcan fastuosas obras de oro, escondiendo tras ellos maderas de una calidad corriente reforzadas con capas de yeso.

En cuanto a la madera utilizada como materia prima, hay que establecer una clara distinción entre las partes que quedan a la vista y las que se construyen como base de otros materiales. Las primeras no son demasiado frecuentes, pues se refieren al labrado de algunos pasos de Crucificado y de Misterio que se procesionan sin dorar, mientras que las segundas comprenden las andas, las estructuras de todas las tallas y las propias tallas que posteriormente se doran. De esta for-

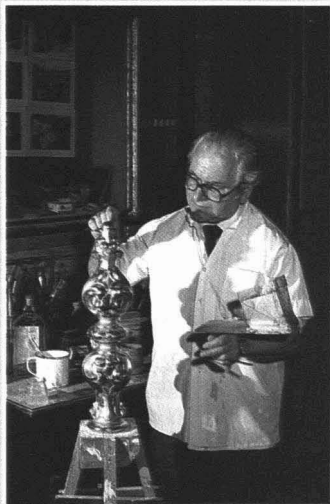
ma, maderas como el cedro y la caoba tienen un uso limitadísimo y además están siendo últimamente relegadas por algunas sustitutas como el abebay, el lauán, el embero o la caoba brasileña. Por el contrario, el pino se consume abundantemente como principal madera empleada en las partes ocultas.

Respecto a los tejidos bordados, aunque el textil es la materia base, la que consigue el efecto de riqueza es el propio hilo de oro o de plata con el que se recubre artísticamente su superficie. La composición de estos hilos se logra a partir de un fino hilo sintético en el que se enrolla, recubriéndolo, un hilo laminado de plata o bien de plata dorada, aunque se fabrican asimismo de cobre u *oro falso*, que en principio aportan el mismo efecto a un precio mucho más económico. Bien es cierto que éstos únicamente se suelen emplear en las piezas de camarín, al no hallarse expuestas a los roces y deterioro ambiental que supone la procesión callejera.

Para todos ellos no cabe olvidar que, junto a la materia principal, el trabajo suele requerir múltiples productos secundarios pero indispensables para la producción; unos materiales que poco a poco están dejando de ser preparados por los propios artesanos que los utilizan, puesto que actualmente se ofertan en comercios especializados bajo distintas formas de expedición, ya dispuestos para acometer su transformación.

Parece incuestionable que el principal objetivo, tanto de la introducción de nuevas materias primas como del





subsiguiente reajuste del instrumental, es el ahorro del tiempo y esfuerzo requeridos para una tarea, que a su vez no tiene más miras que el abaratamiento del producto. Es claro que, en la actualidad, uno de los factores más determinantes en su coste final es la mayor o menor inversión de mano de obra, reflejando así una valoración del tiempo del todo ajena a la concepción artesana hasta la extensión del modo de producción industrial. Por todo ello, el acercamiento a un bien patrimonial de tanto significado como es la artesanía cofradiera, reclama la pormenorización de los instrumentos que se mantienen como representativos de



cada oficio, los más singulares y los que mejor definen las técnicas productivas de cada uno de ellos.

La orfebrería actual ha ido ajustando sus instrumentos y técnicas de trabajo al empleo de los metales de menor calidad, que después se recubren con un *baño galvanoplástico* de plata u oro. Asimismo, la mayor ductibilidad de estos materiales ha permitido la generalización de la técnica decorativa del *repujado* en detrimento del *cinzelado*: la primera consiste en dar volumen a una lámina de metal trabajándola primero por su reverso y después por su anverso, mientras que la segunda labra el metal directamente por el anverso de una pieza de bulto. Como puede deducirse, el cinzelado resulta más laborioso y costoso, y en la actualidad se limita prácticamente al repaso de las reproducciones conseguidas con la fundición, otra técnica hoy básica como auxiliar de la orfebrería cofradiera.

De esta forma, los instrumentos de trabajo más característicos de este oficio son dos: los tradicionales *cinceles* o *hierros de repujar* y las *cubas galvanoplásticas*.

Los cinceles consisten en unos pequeños vástagos de acero, de tamaño y formas de bocas variadísimos, con denominaciones y funciones específicas. Algunos de los más utilizados son: el *trazador*, de boca recta para trazar; el *punto*, de boca puntiaguda para marcar; el *baquetón* o *de bola*, de boca redondeada para abultar; el de *almendra*, de boca ovalada, también para abultar; el *de corte*, de boca afilada para retocar; o el *mate*, con la boca adornada, del que existen muchas variedades, para estampar ese motivo sobre el metal.

Las cubas, por su parte, suelen ser de forma rectangular y por lo general de madera forrada de zinc. En sentido longitudinal y cerca de la superficie, están atravesadas por tres barras de latón, de modo que en las de los extremos se cuelgan las placas que contienen el metal noble, actuando como ánodos, y de la central las piezas a platear o dorar, que se conectan al polo negativo de la corriente eléctrica.

La talla cofradiera, por el contrario, mantiene prácticamente inalteradas sus formas de trabajo. La exuberancia decorativa, la complejidad de los detalles en todos los diseños, únicamente puede practicarse labrando la madera manualmente y con los instrumentos tradicionales de tallar: *gubias* y *formones*.

Las gubias están formadas por una hoja de acero alargada, con un extremo cortante y el opuesto encajado en

un mango de madera. Las formas del corte son muy variadas, pero se clasifican en cuatro grupos: *espátulas*, con filo de corte aparentemente recto aunque presentan una mínima convexidad, casi imperceptible, para ahondar el corte algo más en el centro que en los extremos; *codillo*, que presentan sección de media caña; *cañón* o *canuto*, de sección más profunda que la media caña; y *pico de gorrión*, con forma de V en diferentes grados de abertura, presentando filo de corte en ambos brazos. El formón es similar a la gubia, pero de hierro siempre recto y de sección rectangular, con el filo de corte dispuesto en chaflán. La boca puede disponerse recta o biselada hacia la derecha o hacia la izquierda respecto a las aristas, a fin de adaptarse a cualquiera que sea el diseño a tallar.

Todas estas herramientas se disponen en distintos tamaños y con mangos de madera dura para poder soportar los continuos golpes sin resquebrajarse, sean de la propia mano del artesano o incluso de un mazo de madera con la cabeza revestida de un refuerzo metálico, imprescindible para guiar las gubias o formones en cavidades profundas y sobre maderas duras.

En cuanto a los doradores, su instrumento más representativo es sin duda el *pomazón*, donde descansan los panes de oro mientras se aplican sobre la pieza a dorar. El pomazón está formado por un tablerito rectangular de madera, acolchado y recubierto con piel para conseguir una superficie mullida, provisto de un paraviento hecho de papel pergamino, que tiene la función de proteger del aire los panes de oro, dada la extremada finura de éstos. Para cogerlo como si de una paleta de pintor se tratara, el pomazón presenta en su dorso una abrazadera por donde introducir el dedo pulgar, al tiempo que una segunda sirve para mantener en ella a salvo de roces o salpicaduras el cuchillo con el que se van cortando los panes.

Los pinceles específicos empleados en esta tarea son tres: la *pelonesa*, utilizada para llevar el pan de oro desde el pomazón hasta la pieza, presenta sus pelos ahisionados entre dos cartones de forma cuadrangular y plana, que sirven a su vez de asidero; mientras que la característica principal del pincel destinado a *aplicar* el agua de dorar y del usado para *asentar* el pan de oro, es que ambos se mantienen siempre emparejados por sus mangos, como si de un solo instrumento se tratara.

Por su parte, el instrumental del bordado en oro es simple y en gran medi-



ados en otras clases de bordados, para trabajar los motivos decorativos aisladamente. Como es sabido, este instrumento consta de dos *barras* de madera dispuestas en sentido paralelo, atravesados perpendicularmente por dos tablas más pequeñas denominadas *varetas*, formando así una superficie rectangular que acoge el lienzo soporte del bordado, la cual se hace descansar sobre dos borriquetes acordes con el tamaño de cada bastidor.

## LAS POSIBILIDADES ADAPTATIVAS DEL MODO DE PRODUCCIÓN ARTESANO

Al margen de los instrumentos que identifican a cada especialidad artesana, son muchos otros los que se precisan para el completo desarrollo del trabajo. Al analizarlos en conjunto, uno de los factores más claramente observables es la diferencia cuantitativa entre la riqueza y variedad de los empleados en orfebrería y la simplicidad y escasez de los usados en las otras especialidades. De entrada, el distinto grado de dureza y ductilidad de la materia con que trabaja cada artesanía, podría explicar el mayor número de instrumentos requerido por los que manipulan el metal para transformarlo en la forma adecuada, y la ausencia de complicadas herramientas entre los encargados de practicar un bordado o aplicar panes de oro, al manejar unos materiales flexibles y moldeables, quedando en un lugar intermedio los artesanos de la madera. De otro lado, son más numerosas las fases productivas necesarias para modelar la materia prima de principio a fin, caso de la orfebrería, que las centradas en decorar o adornar artísticamente unas formas que les llegan ya dadas.

De tal combinación resulta que oficios como la talla, el dorado y el bordado se mantienen a un nivel de paleotecnía muy superior al de la orfebrería, al poder encontrar este oficio un más fácil acomodo a los dictámenes del modo de producción dominante.

En principio, esa mayor diversificación de técnicas de elaboración le reporta evidentes ventajas en comparación con los demás, al prestarle la posibilidad de contar, en algunas de las fases concretas de producción, con determinadas máquinas de reciente aparición, que simplifican enormemente la realización del trabajo. La mayoría de estas máquinas son de accionamiento manual (cizalla, plega-

da compartido por otros oficios de labor. Podría destacarse la singularidad de la *broca*, una pieza alargada de madera torneada donde se enrolla el hilo de oro para ir extendiéndolo sobre el tejido a medida que se borda, ya que la principal característica del bordado con hilos de oro o de plata es que éstos no atraviesan nunca el tejido, es decir, que permanecen extendidos sobre su superficie y son pequeñas puntadas de hilo de seda las que lo van fijando. Los distintos puntos vendrán dados por la manera de disponer las puntadas de seda o *pasadas*: la leve presión que realizan sobre el hilo de oro consigue provocar dibu-

jos geométricos, que la imaginación complica y enriquece hasta lograr las más variadas formas.

Más por encima de todos, los bordadores tienen como principal y más definidor instrumento el *bastidor*, especialmente los que alcanzan los cinco o seis metros de longitud. Éstos son exclusivos de los talleres que trabajan para las cofradías, porque resultan imprescindibles para acoger el terciopelo o tejido base de los mantos o techos de palio en el momento de aplicarles los motivos bordados. Sin embargo, cada taller necesita contar también con un buen número de bastidores más pequeños, comunes a los emple-



dora, cortadiscos, ingleteadora, etc.) aunque algunas otras lo que han hecho es adaptar su mecanismo a la energía eléctrica (pulidora, laminadora, grata, esmeriladora, etc.). Evidentemente, en todos los casos, la presencia de estas máquinas conlleva el arrinconamiento de los instrumentos tradicionales a los que han venido a sustituir.

Con todo, nuestra opinión es que los resultados a que se llega con el empleo de este tipo de máquinas dependen fundamentalmente de la destreza de las manos que las manejan. Además, su introducción no ha ocasionado la división del trabajo rígida, característica de la producción industrial, porque el maestro continúa dominando la totalidad del proceso técnico de fabricación, uno de los indicativos más seguros para determinar si un oficio debe incluirse en el grupo de las artesanías o de la actividad industrial.

Otra consecuencia de la diversificación técnica es que los presupuestos ofertados para una misma obra pueden acercarse más exactamente a las posibilidades concretas de cada hermandad en un oficio con un número amplio de técnicas productivas que en aquéllos que concentran las técnicas en muy pocas fases de trabajo.

En orfebrería, por ejemplo, el valor final de una pieza variará sensiblemente si se hace toda repujada o si incluye muchos motivos troquelados o fundidos, si presenta más o menos soldaduras, si se añade más o menos metal noble en el revestimiento galvanoplástico, etc. Pero un bordador o un tallista no pueden más que calcular la complejidad del diseño a ejecutar y, consiguientemente, las horas de trabajo que la pieza va a consumir; al igual que los doradores, aunque a todos se les ofrezca el leve margen que supone asimismo la elección de uno u otro tipo de calidad en las materias empleadas.

Además de todo ello, el grado de complejidad técnica del oficio va a determinar asimismo los tiempos de aprendizaje indispensables para que el iniciante se convierta en una mano productiva. En las artesanías con fases de producción muy diferenciadas es fácil que en seguida un aprendiz pueda ayudar en algunas de ellas mientras continúa aprendiendo las que mayor grado de dificultad ofrezcan; pero cuando los conocimientos necesarios se ciñen a sólo dos o tres fases, si no las domina, no puede intervenir directamente en su realización.

En un taller de orfebrería, a un aprendiz puede encomendársele el

desengrasado o el *gratado* de una pieza, por ejemplo, aunque todavía no esté en condiciones de abordar en solitario una soldadura o un *trefilado*, pero en los talleres de talla a ningún aprendiz podrá confiársele la realización de un motivo a incluir en la obra mientras no domine por completo la técnica, ni un dorador dejará que aplique panes de oro si no sabe hacerlo con toda perfección. Por ello en estos oficios los comienzos de un aprendiz tienen forzosamente que limitarse a la observación y al ensayo improductivo.

El caso del bordado en oro es distinto. El hecho de incluirse entre las artesanías con una producción centrada en técnicas muy concretas, no ha impedido que se multiplique una variante conocida como *bordado de recorte*. Básicamente consiste en sustituir los motivos realizados con hilos de oro por unos simples recortes en vistoso tejido, generalmente tisú de oro o de plata, realizados y simplemente contorneados con lentejuelas, *cordoncillo*, *canutillo*, etc. Sin duda, son obras que alcanzan la espectacularidad demandada a las piezas procesionales, a mucho menor coste y sin necesidad de dominar las técnicas del bordado en oro. De ahí la actual proliferación de nuevos talleres con dedicación preferente al bordado de recorte, como respuesta a las dificultades laborales del auténtico trabajo con hilos de oro.

Si atendemos ahora a la morfología de la producción, vemos también que la orfebrería, de entre los oficios que nos ocupan, es el que cuenta asimismo con una mayor variación. Incluso atendiendo en exclusividad a las hermandades de penitencia, su capacidad productiva ha venido aumentando progresivamente, no sólo porque ahora abordan trabajos que hasta hace poco tiempo los cofrades encomendaban frecuentemente a los joyeros, sino porque es un oficio con posibilidades reales de encargos continuos: los orfebres pueden construir, además de los pasos procesionales íntegros, una gran cantidad de piezas aisladas (candelería, jarras, varales, astas de insignias, etc.), que suelen ser renovadas con bastante frecuencia. A ello pueden agregarse los encargos de las hermandades sacramentales o de gloria, amén de los innumerables objetos requeridos para el culto eclesiástico en el interior de parroquias, conventos, monasterios, etc.; sin olvidar los encargos civiles que pueden abarcar desde un pequeño relicario hasta una carreta rociera.

Por el contrario, los tallistas se ciñen casi exclusivamente a los elementos procesionales de los pasos de Cristo o

de Misterio que, una vez terminados, pocas reparaciones precisan. Y, con todo, ha sido sin duda esta dedicación preferente a las cofradías de la Semana Santa la que ha permitido el mantenimiento hasta nuestros días del oficio de la talla artesanal, puesto que al margen de las hermandades, las necesidades actuales de la producción civil se cubren de un modo más industrializado, con el uso de las máquinas copiadoras o pantógrafos, cuyos brazos articulados pueden reproducir en serie los motivos decorativos a partir de un único original.

Menor variedad aun presenta la producción cofradiera de los doradores, puesto que no todas las maderas labradas por los tallistas llegan a sus manos, al estar algunas pensadas para ser recubiertas con un brillante *charolado* y no con panes de oro. Bien es cierto que ellos también pueden ocuparse del estofado de algunas pequeñas imágenes, amén de los encargos civiles.

Por último, el bordado —en oro o en recorte— aborda algunas de las producciones más lucidas y vistosas de las procesiones penitenciales, hablando en especial de un paso de Dolores: toda la vestimenta de la Virgen, encubierta por el majestuoso manto y sobreguardada por los grandiosos techos de palio. Pero asimismo, la religiosidad popular exige que también algunos Cristos y otras figuras pasionales luzcan riquísimas túnicas, mantolines y otros muchos detalles ornamentales. Igualmente se combina a veces con el trabajo de la talla y la orfebrería, como en la propia estructura de los pasos (respiraderos, faldones), en las insignias, etc.

Como vemos, no estamos ante oficios artesanos cuyas producciones hayan quedado obsoletas o hayan sido reemplazadas por otras de fabricación industrial. Bien al contrario, estas artesanías cuentan con el privilegio de tener un constante cliente potencial: las hermandades y cofradías. Y no únicamente sevillanas, puesto que la calidad y prestigio de estos talleres provocó en seguida la afluencia de encargos procedentes no sólo de los pueblos de la provincia sino también de otros muchos puntos de Andalucía, de España y e incluso de otros países.

Por consiguiente, el retroceso de talleres productivos al que hoy asistimos en algunas de estas artesanías, no tiene relación alguna con una crisis de demanda de sus productos. El verdadero problema de las artesanías cofradieras radica precisamente en la imposibilidad de satisfacer dichas de-



mandas, o lo que es igual, en la progresiva disminución de manos expertas debido a la dificultad actual para transmitir adecuadamente las técnicas artesanales a las nuevas generaciones.

Mientras que la orfebrería, por todas las razones apuntadas, mantiene todavía en Sevilla un relativamente abundante número de talleres productivos, y el bordado se compensa con los nuevos talleres de recorte, oficios como la talla y el dorado han experimentado una drástica reducción en los últimos años, tanto en número de talleres como en la plantilla de oficiales que acoge cada taller. De hecho, aún trabajan en solitario, ya jubilados, dos de los más afamados tallistas de Sevilla, sin que nadie vaya a continuar su labor.

La imposibilidad actual de mantener aprendices en un taller artesano no es exclusiva de los oficios que nos ocupan, ya que se trata de un mal que atañe a toda la artesanía. Este proceso de desintegración comenzó a hacerse notar con fuerza desde que a mediados de siglo se introdujo el régimen de cotización a la Seguridad Social, que obligó a los maestros a abonar a sus aprendices los salarios y prestaciones legalmente establecidos, a pesar de que en los talleres artesanos los aprendices no sólo no son trabajadores productivos, sino que además restan tiempo de dedicación al maestro u oficiales encargados de adoctrinarlos. De este modo sucumbieron los antiguos esquemas de adiestramiento basados en la observación y la lenta familiarización con los elementos de trabajo, por otros del todo inviables para los pequeños talleres, y hasta el momento no se ha ideado satisfactoriamente ningún nuevo sistema. La Formación Profesional, al menos a los niveles que hoy alcanza, no es una alternativa eficiente ante los problemas de aprendizaje planteados en estos talleres, y así resulta que son únicamente los de fuerte capacidad productiva los que pueden permitirse el mantenimiento de aprendices conforme a las actuales leyes laborales.

Pero es más, incluso los talleres de orfebrería que cuentan, como decimos, con mayores recursos técnicos para atender al aprendizaje, topan con la dificultad añadida de la limitación legal del número de aprendices que pueden estar presentes en un taller en relación con el número de oficiales que compongan la plantilla fija de trabajadores. Ello ahoga la posibilidad de los grandes talleres, los únicos en verdad capacitados para aceptarlos, de

ampliar el cupo de aprendices que podrían estar dispuestos a adiestrar.

## LA DISPERSIÓN DE LOS TALLERES COFRADIEROS

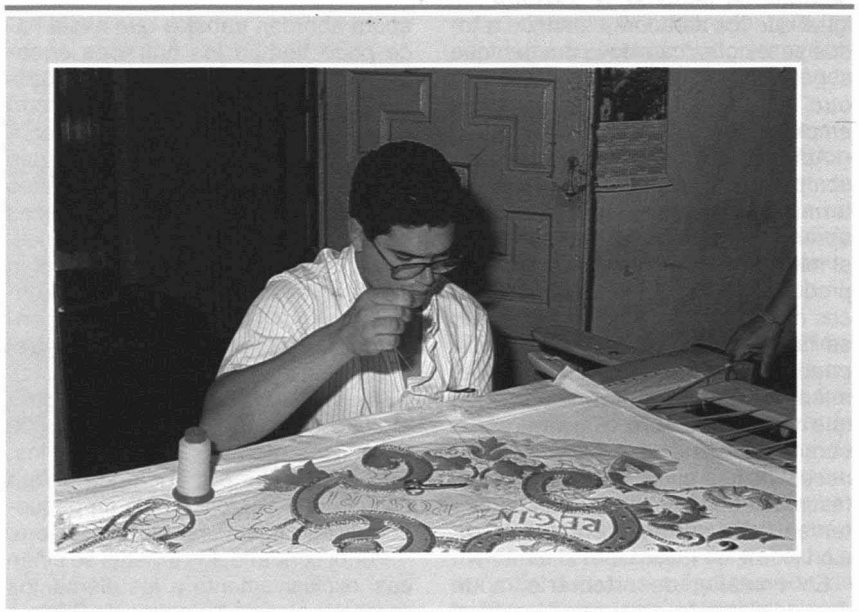
De hecho, la tendencia constatable en los últimos años en los grandes talleres de orfebrería no se refiere únicamente a la inclusión de toda la maquinaria que el mercado actual pone a su disposición, sino también a la incorporación en la plantilla fija de sus operarios a los artesanos del mayor número de especialidades posible (carpinteros, torneros, fundidores, etc.) a fin de lograr una autosuficiencia que no sólo aligere los tiempos de realización y asegure el resultado al entero gusto del propio taller, sino que les resulte incluso más rentable económicamente.

Por el contrario, puede observarse que si hasta mediados de siglo era relativamente frecuente que carpinteros, tallistas, charolistas y doradores trabajaran en una misma unidad productiva para la entera consecución de las piezas de talla, las dificultades actuales les han obligado a la disgregación. Ello no obsta para que, de hecho, lo corriente sea que todas las obras labradas por un determinado tallista pasen luego al taller del mismo dorador, o viceversa, al tiempo que frecuentemente serán los mismos carpinteros los que fabriquen las andas y armazones necesarios y los mismos charolistas los que tiñan y barnicen el paso si no va dorado; es decir, que en la práctica se actúa como si de un inmenso

taller se tratara, aunque con la diferencia de que se necesitan contratos independientes y varias firmas para el conjunto de una obra.

Esta fuerte interdependencia es la que algunos talleres de orfebrería de gran capacidad productiva intentan evitar. Una vez conseguida, se obvia el condicionamiento de tener que mantenerse en un enclave más o menos cercano al centro de la ciudad y surge la posibilidad de alejarse a los extrarradios, a los polígonos industriales e incluso a localidades de la periferia, donde sin duda pueden conseguirse locales mucho más espaciosos de los que se ofrecen en lo más céntrico de la ciudad, al menos por el mismo coste.

De este modo se está modificando igualmente otra de las características históricas de las artesanías suntuarias, como es su ubicación urbana, pues sólo en las ciudades se concentraban las personas o entidades suficientemente adineradas como para poder financiar unas obras realizadas con ricos y costosos materiales, destinadas a usos superfluos relacionados con el ritual y la ostentación. Ciertamente, en la actualidad, no sólo se ha democratizado el acceso a tales bienes suntuarios, sino que además, como dijimos, las artesanías cofradieras de Sevilla cuentan con una numerosa y fija clientela, que obvia el factor determinante de la cercanía para la captación de contratos. Obviamente, esta tendencia ha sido también favorecida por la mejora de las comunicaciones, desde la generalización del teléfono hasta la de los vehículos para





desplazamiento con que cuentan la mayoría de los asalariados.

No obstante, son todavía muchos los artesanos que siguen prefiriendo mantenerse en los barrios tradicionales de Sevilla, especialmente tallistas y doradores, para quienes resulta esencial facilitar las relaciones laborales necesarias con otros oficios cofradieros.

Un tipo de enclave muy repetido para los que se mantienen en la ciudad es el conocido como *corralón*, esto es, antiguas viviendas comunitarias distribuidas en torno a un espacio abierto, al que se accede normalmente tras flanquear un zaguán. Con ello nos encontramos, a la vez, con un buen ejemplo de resemantización de nuestro patrimonio cultural: el viraje del uso habitacional a la utilización laboral de una modalidad específica de la arquitectura tradicional sevillana.

Otro tipo distinto de taller es el ubicado en un local con acceso directo a la calle. Como en el caso anterior, se trata de locales alquilados o comprados específicamente para lugar de trabajo. Y con similares características hay que citar otro grupo de talleres, diferenciados del anterior en el hecho de no ser inmuebles destinados exclusivamente a taller, sino que son al propio tiempo la vivienda en la que habita la familia del maestro, manteniendo siempre una clara división entre la zona de trabajo y la dedicada a uso privado.

Como grupo independiente se hallan los talleres conventuales de bor-

gado, llevados por religiosas que adiestran en el oficio a las jóvenes internas como parte integrante de su formación. Tampoco cabe olvidar la aportación que supone el trabajo que algunas mujeres, una vez dominadas las técnicas, realizan en sus propios hogares, aunque la economía sumergida se extiende de igual modo a los restantes oficios: ejecución de determinadas fases productivas que luego se incorporan a las obras firmadas por los grandes talleres.

Las variaciones de tamaño entre todos estos locales son considerables, oscilando entre los que no al-

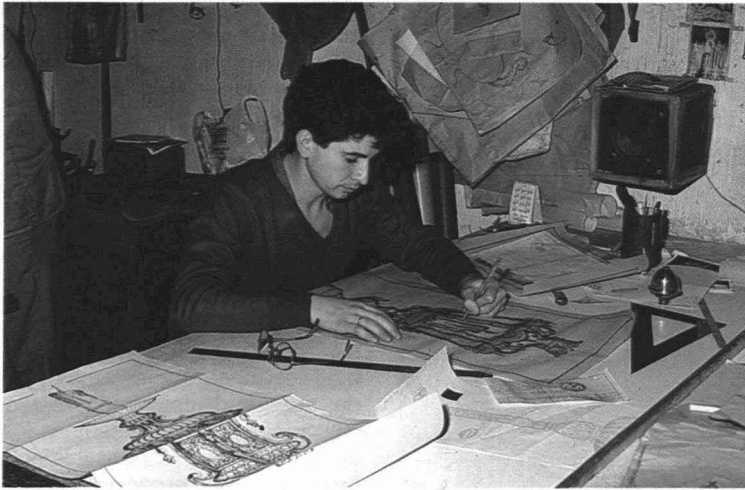
canzan los 50 m<sup>2</sup> y los que superan los 300 m<sup>2</sup>. Ello posee a su vez una clara relación con el número de artesanos que trabajan en su interior, desde los que cuentan con plantillas de más de diez oficiales hasta los maestros que trabajan en solitario manteniéndose en la más pura manualidad artesana.

## LA VOZ DE LOS ARTESANOS

Son precisamente los artesanos de los pequeños talleres quienes no disimulan su desagrado ante el conjunto de modificaciones que estamos apuntando, aunque de forma más categórica critican la actitud de determinados macro talleres, cuyo responsable ni tan siquiera labora en el oficio sino que actúa únicamente como empresario captador de la más variada clientela, poniendo el trabajo de sus oficiales —los verdaderos artesanos— al servicio de los dictámenes del mercado. En su opinión, tales comportamientos desprestigian el verdadero valor de una actividad como la artesanía cofradiera sevillana, cuya fama y reconocimiento derivan precisamente del esmero que sus artífices le han volcado durante siglos, haciéndola merecedora de la consideración de artesanía tradicional de Sevilla.

Su afán se concentra justamente en conseguir remontar las dificultades inherentes al aprendizaje, para que la labor artesanal pueda tener asegurada su continuidad. Como argumento esgrimen que ellos son los poseedores actuales de un valiosísimo tesoro cultural, depositado en sus cabezas en forma de conocimientos técnicos





del oficio, y están en disposición de entregárselo gratuitamente a los jóvenes dispuestos a recogerlo. Pero los deseos de ambas partes topan con la falta del imprescindible apoyo administrativo que hace recaer el gravamen de esta transmisión en las economías de los artesanos.

Ante tal situación, los orfebres sevillanos unieron sus esfuerzos incluyéndose desde 1997 en el Gremio de Joyeros, Plateros, Relojeros y Orfebres. Muy lejos de esta fuerza organizativa se hallan lógicamente los ya escasos artesanos tallistas y doradores de Sevilla, y de momento tampoco los bordadores han encontrado un punto de conexión que los agrupe. Mas, a nuestro entender, la verdadera fuerza cohesiva debería alcanzarse entre las distintas administraciones, ya sean las directamente relacionadas con la promoción laboral, como, por supuesto, las expresamente encargadas de velar por nuestro patrimonio cultural.

Ejemplos recientes ilustran actuaciones de algunos de estos organismos en Sevilla, tales como el Proyecto Attas, gestado en el área de cultura del ayuntamiento y financiado con fondos europeos, que contempló el apoyo a algunas artesanías tradicionales, entre ellas la orfebrería y la talla. No obstante, los esfuerzos se concentraron en la promoción y comercialización y no en el aprendizaje, tal como reclamaban los propios artesanos. De otro lado, el Plan Urban que promueve el área de economía y turismo del mismo ayuntamiento sí está gestionando la incorporación de aprendices, aunque circunscrita a un barrio

concreto de la ciudad en el que, afortunadamente, se hallan ubicados dos talleres de orfebrería y uno de los pocos talleres de talla que aún trabajan en Sevilla con plena dedicación a las hermandades de Semana Santa.

Ciertamente son muchas más las iniciativas que el apoyo a la artesanía está necesitando, y además en coordinación con los ámbitos competenciales locales, provinciales, autonómicos, etc. Desde nuestra mirada actual resulta impensable que pudiera llegarse a la situación de que cuando faltan los maestros de algunas de las artesanías cofradieras, Sevilla pudiera encontrarse con la pérdida irreparable de estas formas relevantes de expresión de su cultura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abbad Ríos, F. (1949) *Manual de orfebrería*. Madrid.
- Aguilar, J. (1991) «El arte de vestir las vírgenes», en *Ferias y fiestas*: 47-52. París.
- Alcolea, S. (1975) *Artes decorativas en la España cristiana*. Madrid.
- Alfaro Coll, G. (1953) *El arte de bordar*. Valencia.
- Amich Badosa, C. (1969) *Manual del dorador sobre madera*. Barcelona.
- Angulo Iñiguez, D. (1925) *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla.
- Arte y Villafañe, J. de (1976) *Quilatador de la plata, oro y piedras*. Madrid.
- Baring, A. y otros (1978) *La madera*. Barcelona.
- Carretero Pérez, A. (1980) «La ebanistería de Sevilla», *Etnografía Española*, 1: 469-582.

- Casabó, J. (1977) *Fabricación de fantasías*. Buenos Aires.
- Catálogo-exposición (1970) *Orfebrería sevillana de los siglos XIV-XVIII*. Sevilla.
- (1976) *Orfebrería de Fernando Marmolejo*. Madrid.
- (1986) *Arte en las hermandades de Sevilla*. Sevilla.
- (1992) *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla.
- Collantes de Terán Sánchez, A. (1981) «La formación de los gremios sevillanos. A propósito de unos documentos de los tejedores» en *Homenaje a Julio González*: 89-104. Madrid.
- Cuzner, B. (1958) *Manual del platero*. Barcelona.
- Díez G. O'Neil, J. L. (1941) *Los gremios en la España Imperial*. Madrid.
- Duddle, R.S. (1958) *Manual del metalista*. Barcelona.
- Espinar Cappa, A. M. (1991) *Fernando Marmolejo: orfebrería civil*. Sevilla.
- Fernández de Paz, E. (1980) «Talleres de bordado» en *Gran Enciclopedia de Andalucía*, 7: 3084-3086. Sevilla.
- (1982) *Los Talleres del Bordado de las Cofradías*. Madrid.
- (1983) «Agujas y buriles para la primavera» en *Semana Santa en Sevilla*, III: 144-179. Sevilla.
- (1984) «Las artes suntuarias» en *Sevilla y su Provincia*, IV: 101-111. Sevilla.
- (1993) «Reflexiones sobre la relación entre artesanía y arte», *Anales del Museo del Pueblo Español*, VI: 9-21.
- (1996) *Galería de los Oficios: El Bordado*. Sevilla.
- (1998) *Los artifices sevillanos de la Semana Santa andaluza: el ornato tradicional*. Sevilla.
- (1999) «La documentación y protección de las artesanías como actuaciones sobre el patrimonio etnográfico» en *Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas en el Estudio*: 170-191. Sevilla.
- Flemming, E. (1958) *Historia del tejido. Ornamentos textiles y muestras de tejido desde la antigüedad hasta comienzos del siglo XIX*. Barcelona.
- Floriano Cumbreño, A. (1942) *El bordado*. Barcelona.
- Gabe, D. R. (1975) *Fundamentos del tratamiento y protección de superficies metálicas*. Madrid.
- García y García, T. de A. (1951) *La corporación laboral en la Historia de Sevilla*. Sevilla.
- García Olloqui, M. V. (1992) *Orfebrería sevillana: Cayetano González*. Sevilla.
- Gibbia, S. W. (1974) *Acabados de la madera*. Barcelona.
- González Anaya, S. (1932) *Las vestiduras recamadas*. Barcelona.
- González Mena, M. A. (1974) *Catálogo de bordados*. Madrid.
- Guillot Carratala, J. (1959) *Los gremios artesanos españoles*. Madrid.
- Hayward, C. H. (1982) *Uniones y ensambles de la madera*. Barcelona.
- Heredia Moreno, M. C. (1975) *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla.
- Herranz García, E. (1975) *El arte de dorar*. Madrid.
- Hoyos Sancho, N. (1956) *Bordados y encajes*. Madrid.

- Igual Úbeda, A. (1956) *El gremio de plateros*. Valencia.
- Lanel, L. (1958) *La orfebrería*. Barcelona.
- López Martínez, C. (1948) «Organización corporativa de Sevilla en tiempo de San Fernando», *Archivo Hispalense*, IX (27-32): 205-223.
- Marco, A. S. (1947) *Manual de orfebrería, platería y joyería*. Barcelona.
- Marmolejo Camargo, F. (1994) *Entallado y forjado de piezas de orfebrería*. Sevilla.
- Marqués de Lozoya, J. de C. (1944) *Los gremios españoles*. Madrid.
- Quesada, L. (1976) *Orfebrería de Fernando Marmolejo*. Madrid.
- Quinto Romero, M. L. (1984) *Los batihojas artesanos del oro*. Madrid.
- Ricketson, H. A. (1968) *Artesanía de la plata*. México.
- Romero Muñoz, V. (1950) «La recopilación de ordenanzas gremiales de Sevilla en 1527», *Revista de Trabajo*, 3. (1967) «Fuentes para el estudio de los gremios de Sevilla» en *Homenaje al profesor Giménez Fernández*, II. Sevilla.
- Sanz Serrano, M. J. (1976) *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla. (1978) *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla*. Sevilla. (1985) «Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa sevillana» en *Las cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte: 153-183*. Sevilla. (1986) *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla. (1991) *El gremio de plateros sevillanos, 1344-1867*. Sevilla.
- Sedillot, R. (1975) *Historia del oro*. Barcelona.
- Segarra, E. (1911) *Los gremios*. Barcelona.
- Serra y Pickman, C. (1937) *El gremio de los carpinteros sevillanos*. Sevilla.
- Sureda, R., dir. (1978) *La madera*. Barcelona.
- Turmo, I. (1955) *Bordados y bordadores sevillanos*. Sevilla.
- Upton, J. (1983) *Práctica de la talla de la madera*. Barcelona.
- Valle-Arizpe, A. (1941) *Notas de platería*. Méjico.
- Vitiello, L. (1989) *Orfebrería moderna: técnica-práctica*. Barcelona.
- Wicks, S. (1978) *Joyería*. Barcelona. (1986) *Joyería artesanal*. Madrid.
- Wiener, L. (1980) *Manual del artífice joyero. Técnica del trabajo manual*. Barcelona.