

# La dispersión del patrimonio artístico español a comienzos del siglo XX: el terno blanco de gala realizado por el bordador Romualdo Bonet para la catedral de Lugo en 1802 y el conservado en la actualidad

---

Francisco Xabier Louzao Martínez  
*Universidade da Coruña (España)*

Recibido: 19/02/2025. Aceptado: 20/01/2026

## RESUMEN

En el presente estudio damos a conocer un protocolo notarial conservado en el Archivo Histórico Provincial de Lugo, en el que se constata el encargo de un rico terno blanco de gala, bordado en oro, que la catedral de Lugo encomienda al bordador Romualdo Bonet en 1802. Analizamos el conservado en la actualidad, aunque no se trate del mismo. Incorporamos además otras noticias sobre vestimentas litúrgicas conservadas en la catedral lucense. Queremos con ello ahondar en este terreno de la historia del arte gallego, tan escasamente estudiado hasta el presente. Es, por tanto, el objetivo de este trabajo aportar, a través del análisis de este conjunto, algunos datos sobre la situación del bordado en la ciudad de Lugo, y por extensión en Galicia, en lo que supone un pequeño acercamiento a este tema.

## PALABRAS CLAVE

Bordado, catedral de Lugo, terno de gala, Romualdo Bonet, Pedro Ruiz anticuario

**The dispersion of Spanish artistic heritage at the beginning of the 20th century: the white gala suit made by the embroiderer Romualdo Bonet for Lugo Cathedral in 1802 and the one preserved today**

## ABSTRACT

In the present study we present a notarial protocol preserved in the Provincial Historical Archive of Lugo, which confirms the commission of a rich white gala suit, embroidered in gold, that the cathedral of Lugo entrusted to the embroiderer Romualdo Bonet in 1802. We analyze the one currently preserved, even if it is not the same one. We also incorporate other news about liturgical vestments preserved in the Lugo cathedral. With this we want to delve into this area of the history of Galician art, so scarcely studied until now. It is, therefore, the objective of this work to provide, through the analysis of this set, some data on the situation of embroidery in the city of Lugo, and by extension in Galicia, in what represents a small approach to this topic.

## KEY WORDS

Embroidery, Lugo cathedral, gala suit, Romualdo Bonet, Pedro Ruiz antiquarian

## 1. Introducción

El interés por el estudio del arte del bordado ha merecido una especial atención por parte de investigadores y estudiosos, a través de detallados trabajos, incluyéndolo entre las que hasta hace poco tiempo se consideraban artes menores. Esta manifestación artística, que sin embargo suele resultar un tanto desconocida generalmente para los historiadores y el público, parece cobrar en la actualidad mayor atención y protagonismo.

El caso del bordado en Galicia no es una excepción, siendo muy escasos los estudios llevados a cabo en este campo. Las primeras noticias las encontramos en los libros de Pablo Pérez Costanti,<sup>1</sup> *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, y José Couso Bouzas,<sup>2</sup> *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, debiendo esperar prácticamente hasta la actualidad para encontrar estudios de esta temática.<sup>3</sup> Como podemos apreciar, las investigaciones se han centrado preferentemente en la ciudad de Santiago de Compostela, principal foco artístico de la comunidad, resultando prácticamente inexistentes para otras localidades, como es el caso de la ciudad de Lugo.

El panorama que ofrece la ciudad de las murallas en lo referente al arte del bordado a lo largo de los siglos resulta, como se ha dicho, casi desconocido, aunque nunca contó con un grupo de artífices como los establecidos en Santiago de Compostela. En esto creemos poder establecer una relación muy clara con lo ocurrido en muchas otras ciudades españolas. Hemos podido constatar que el bordado sí se ejercía, aunque no de manera profesional, en los conventos femeninos, especialmente el de las madres Agustinas Recoletas, a quienes el cabildo catedralicio les encomendará abundantes encargos, tanto de piezas nuevas como de arreglos y reparaciones.

Será precisamente el cabildo catedralicio el gran cliente de estas piezas bordadas en la ciudad, si bien es cierto que desconocemos cómo fueron las colecciones de los monasterios antes de la desamortización.

No parece que la ciudad se haya destacado en este campo en los siglos XVI y XVII, periodo de mayor auge a nivel nacional, siendo la segunda mitad del XVIII y principios del XIX los momentos que se manifiestan de mayor importancia, que

no esplendor, vinculados a bordadores de procedencia foránea, aunque pudieran avvicindarse en la capital para la realización de sus encargos, como parece suceder con la figura de Romualdo Bonet, que semeja ser un artista itinerante.

Y como sucede en buena parte de la geografía española, los encargos realizados a centros foráneos, tanto nacionales como extranjeros, estarán a la orden del día. Se encargan y adquieren telas en las localidades que se habían convertido en centros de producción de referencia, como fueron las ciudades de Granada, Sevilla, Toledo, Madrid, Valencia o Barcelona. La necesidad de ornamentos se convierte en una constante a lo largo del tiempo, como se puede comprobar a través de los libros de Actas, de fabriqueros y fabricarios, concediéndoseles gran significación y prestigio a estas vestiduras, tras la creciente importancia adquirida por la liturgia tras el Concilio de Trento.<sup>4</sup> Servían para mostrar la riqueza del ceremonial litúrgico y acentuar la solemnidad y el boato del culto, sin olvidarnos, en consecuencia, de la institución a la que representaban, que en todo momento trataban de imitar, en lo posible, a las grandes catedrales y monasterios. La indumentaria religiosa siempre se concibió como un signo de distinción y diferenciación del clero con respecto a los fieles, visibilizando la dignidad de sus ministros. Utilizada para expresar el poder y la riqueza de las instituciones religiosas, su carácter lujoso se justificará ante la necesidad de dotar de solemnidad al culto, en un escenario que buscaba recrear el mundo celestial.<sup>5</sup> El papel de estos ornamentos nos muestra la manera mediante la cual la Iglesia ponía en escena su propia magnificencia.

Sorprende el importante gasto que producía la adquisición de este tipo de piezas, máxime en una catedral que, como la lucense, no contaba con rentas tan importantes como las de la mayoría de las españolas, considerándose este obispado entre los más pobres de España. Una cuestión que se suplía en muchas ocasiones merced a la benevolencia de prebendados y obispos que, conscientes de la situación, ofrecían una ayuda o costeaban estas piezas, caso del terno mencionado, pagado con la herencia dejada por el maestrescuela de la catedral.

Se ha señalado cómo, a pesar del coste de producción, los textiles fueron las mercancías que históricamente más circularon, llegando

1 Pérez, 1930.

2 Couso, 1932.

3 Benito, 1999: 171-178. Yzquierdo, 2009; Aguilar, 2010: 127-140; 2011: 183-196; 2016: 13-24.

4 Andueza, 2003: 290.

5 Ágreda, 2011: 108-110.

a considerarse “mercancías guía”, siendo la acumulación de estos, símbolo de riqueza y estatus social.<sup>6</sup>

## 2. El encargo

El conjunto de piezas que componían el terno no fue encargado tras haberlo acordado los capitulares en alguna de sus reuniones, como solía ser lo habitual, sino que es consecuencia de un ofrecimiento del bordador, Romualdo Bonet. En una de estas sesiones, celebrada el 22 de diciembre de 1801, se lee un memorial presentado por Romualdo Antonio Coscón (la única vez que se recoge con este apellido), bordador, ofreciendo “hacer un terno de gala que pueda competir con los más excelentes que tuvieren otras catedrales, y cuyo coste no llegue a la mitad de aquellas, e importe casi la mitad menos que si fuese de tisú, asegurándose que haciéndose de cinco capas, casulla, dalmáticas, dos paños de púlpito y demás menudencias, ascendería su coste a 24.000 reales, que corresponde a unos 10 duros la vara de bordado”. Si fuese sólo de una capa y las demás piezas importaría unos 14.000 reales. A la vista de este escrito los capitulares, considerando la necesidad que tenía la iglesia de un terno semejante, comisionará a los señores tesorero y doctoral para tratar con el bordador para ejecutar la insinuada obra, previas precauciones, muestras y dibujos que juzgasen oportunas antes de entrar en el ajuste. En caso de llevarse a cabo sería por cuenta de los efectos del legado del señor maestrescuela difunto.<sup>7</sup> Meses más tarde, en abril de 1802, el bordador, ahora ya mencionado como Romualdo Antonio Bonet, exponía en un nuevo memorial las razones por las que no podía dar el terno completo bordado, según la casulla que había presentado de modelo, “por menos de 34.000 reales, en lugar de los 24.000 que tenía ofrecido”. La noticia se pasó a los comisionados para que informasen al cabildo.<sup>8</sup> Oído el informe sobre el aumento de precio solicitado, “se conformará el cabildo con lo que practiquen dichos comisionados en el ajuste y seguridades hasta presentar completa y acabada la obra”.<sup>9</sup>

A principios de julio de 1802 se mandaron librar a favor de los señores tesorero y doctoral 8.000 reales por el terno que les estaba encargado, a cuenta del total del importe.<sup>10</sup> Días más tarde se firmará un contrato público.

Resulta interesante destacar el hecho de que el bordador ofrece muestras y dibujos de lo que va a realizar, permitiendo así a los capitulares constatar de primera mano la actualidad y calidad de los diseños, como resultaba habitual en aquellos momentos, incluso por parte de los más importantes fabricantes, tanto nacionales como extranjeros. Era la forma de comprobar, de primera mano, las capacidades con que contaba el artista y el dominio de su trabajo. Claro que la cuestión sobre la persona o personas que estaban detrás de la responsabilidad del diseño de los modelos no queda aclarada. Pudiera ser el propio bordador quien estuviera detrás del dibujo, o bien que emplease algunos cartones para el bordado.<sup>11</sup> En todo caso, no podemos afirmar que Bonet fuese el propio creador de sus modelos.

## 3. El contrato

A tal fin se realizará un contrato<sup>12</sup> ante el notario lucense Alejandro Antonio de Castro, el 13 de julio de 1802, entre los diputados del cabildo por una parte y el bordador del terno de gala por otro. Se constituyen a tal fin los señores don Agustín Soler, canónigo y dignidad de tesorero en la catedral lucense, y el licenciado don Antonio Ramón de Sobrado, también canónigo doctoral en la misma, comisionados por el cabildo catedralicio tras un acuerdo celebrado el día 4 del mes de mayo en un decreto inserto al memorial presentado por don Romualdo Antonio Bonet, maestro bordador y residente en esta ciudad, firmado por el presidente y secretario particular, que se entrega al escribano para ponerlo como encabezamiento de este instrumento. Por este se ajusta un terno entero, bordado para dicha catedral, practicándose las correspondientes diligencias con el referido maestro, confiando en su “pericia, habilidad y conducta el desempeño de la obra”.<sup>13</sup> Para ello convinieron una serie de condiciones.

6 Rodríguez, 2023/2024: 142.

7 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, martes 22 de diciembre de 1801, Archivo de la Catedral de Lugo (ACL), libro n.º 25, fol. 49.

8 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, martes 27 de abril de 1802, ACL, libro n.º 25, fol. 67.

9 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, martes 4 de mayo

de 1802, ACL, libro n.º 25, fol. 68-68 v.

10 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, martes 6 de julio de 1802, ACL, libro n.º 25, fol. 78 v.

11 Pérez, 1999: 210-213.

12 El contrato ya lo recoge Couselo, 1932: 205-206, y más recientemente García, 2005: 85.

13 *Contrata para el terno de gala con Romualdo Bonet*,

En la primera se enumeran las piezas de que se había de componer el terno: casulla, manípulos, estola, bolsa de corporales, hijuela, palia y paño de cáliz, dos dalmáticas con sus collarines correspondientes, cinco capas pluviales con capillos y cenefas, dos paños para los púlpitos, un paño de facistol y tres fajas. Estas deberían de contar con un largo, cada una de ellas, de tres varas, con el ancho que diese de sí la tela. También se recoge cómo habría de realizarse el bordado, de hilo de oro fino bajo el mismo dibujo y perfección con que por muestra había presentado al cabildo en una hoja con el diseño del ornato. No debería llevar lentejuela alguna, ni más sedas que las manifestadas en la obra de hoja, excepto que el dibujo y bordado de las bandas habría de ser un poco más ligero que el referido.

No siempre se destaca la importancia que, para los artistas de cualquier disciplina, tiene el dibujo, fundamental en su formación y en el proceso creativo, siendo uno de los aspectos más interesantes en su aprendizaje y formación, aunque en el mundo del bordado no contemos con muchas referencias en este sentido. Se suele asociar y dar más importancia a las técnicas empleadas, los tipos de tela utilizadas o los hilos, conservándose muy escasos ejemplos de dibujos de bordadores en España, como los preparatorios para el terno de difuntos utilizado en las exequias de los monjes en El Escorial,<sup>14</sup> o el de José Velaz en Pamplona.<sup>15</sup> Los modelos realizados para capas pluviales de la fábrica de los Molero en Toledo, trazados a lápiz y pluma, con el dibujo coloreado a la aguada<sup>16</sup>, ambos de la segunda mitad del siglo XVIII, son diseños para telas. Desgraciadamente, no parece haberse conservado este modelo presentado por el bordador.

Destacar el hecho de que sólo se emplearán materiales de gran valor, como la seda y el hilo de oro, prohibiendo expresamente el uso de lentejuelas. Estos adornos, muy empleados en este periodo, resultaban muy vistosos, permitiendo economizar material, a la vez que resultaban mucho más asequibles y también, y no menos importante, tiempo de trabajo, cubriendo amplias superficies con mayor rapidez y menos esfuerzo.<sup>17</sup>

1802, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Protocolos, de Alejandro Antonio de Castro, sig. 00650-09, fol. 56- 57.

14 Junquera, 1963: 551-582. También Barrigón 2013: 52-53.

15 García, 1997: 187.

16 Ainaud, 1959: 61-69.

17 Sigüenza, 2006: 204.

En la segunda condición se señala que dicho terno habría de bordarse sobre una tela de *grodetur* blanco, que debería enseñar previamente a los señores comisionados para su aprobación. Es este uno de los numerosos tipos de telas o tejidos elaborados a partir de la seda, sin duda los más abundantes entre las diferentes materias empleadas, como son el algodón, el cáñamo, la lana o el lino. Tiene su origen en la ciudad francesa de Tours, caracterizándose por su hermosura, dureza y el cortarse con facilidad.<sup>18</sup> Se ha definido como un tejido de seda liso con su acanalado muy resaltado, producido en la mencionada ciudad francesa entre los siglos XVI al XVIII.<sup>19</sup> Además de emplearse en vestimentas litúrgicas y civiles este tejido será utilizado como ornato en las colgaduras de seda de las paredes, vistiendo a la moda, de igual manera, los interiores de las residencias palaciegas. En función del carácter y uso de cada sala, así se escogerá su ornato, destacándose en el caso del palacio real de Madrid, en 1763, las sedas de *grodetur* con ramajes y figuras, elegidas por Carlos III, de la manufactura lionesa de Caillat & Chirac, finalmente desechadas en favor de un gran encargo a Valencia; o las realizadas en Talavera para tres salas de la princesa de Asturias, destacándose la del besamanos, de *grodetur* color de plata.<sup>20</sup>

En la tercera condición se recoge lo que sería por cuenta del bordador, debiendo poner dicha tela, contraforros de lienzo y forros, estos últimos de un tafetán muy doble del color que eligiesen los mencionados señores comisionados, a quienes igualmente deberían presentarse para su aprobación.

En la cuarta y última condición se especifica que también habría de ser de cuenta del bordador los flecos de oro que deberían llevar en su perímetro los cinco capillos de dichas capas, como igualmente los cordones para las dalmáticas y manípulos, flecos para las puntas de las bandas, armadura de la bolsa de corporales y los broches de plata sobredorada para las capas. Asimismo, la hechura de todo el terno, por lo que corresponde a sastrería, de modo que todo lo habría de entregar, completo y a satisfacción de dichos señores comisionados. También se recoge la forma de pago, bien entendido que según se fuesen concluyendo cada una de las piezas de que se compone

18 Ortiz, 2017: 38 y 42. Véase también Dávila y Durán y García, 2004: 98-99 y 183.

19 Stala, 2014: 206. Aunque lo considera semejante al tafetán, pero de más cuerpo, esto no parece ser así.

20 Sancho, 2000: 117- 123.

dicho terno las habría de entregar inmediatamente para su reconocimiento. Lo mismo habría de hacer para la tela de *grodetur* que necesitase para dicha obra, de manera que cualquiera de dichos señores le entregaría las varas necesarias según se fuesen gastando. Por todo ello le habrían de satisfacer la cantidad de 34.000 reales de vellón de la siguiente forma: 6.000 reales al principio de la obra, 11.000 después de tener construidas y acabadas a satisfacción la mitad de las piezas del conjunto, y la restante cantidad hasta el completo cuando entregase la otra mitad restante, también a satisfacción e iguales a las primeras. Todo ello sin descuento alguno y en dinero efectivo metálico. El bordador se ofrece a ello, cumpliendo en todas sus partes a satisfacción de los señores comisionados. De no cumplirlo serían de su cuenta los gastos que se originasen debiendo devolver las cantidades recibidas. Da por su fiador a José Antonio Vázquez Arias, vecino de la ciudad, sabedor del riesgo al que se expone, obligándose con sus personas y bienes. Firmado por todas las partes, lo hacen como testigos Lucas Moreno, Benito de Montes y Andrés Fernández, todos ellos vecinos de la ciudad.

Llama nuestra atención el hecho de que el bordador ponga la tela, pero le irá siendo entregada según la fuese necesitando. Sin duda se incluiría en el cómputo del coste, pero nos hace suponer que fue adquirida por el cabildo.

### 3.1. El terno actual

No hemos podido comprobar la existencia de todas las piezas que componen el terno conservado actualmente. La casulla y dalmáticas, así como una estola, han sido restauradas no hace mucho tiempo, perdiéndose la tela original, sustituida por otra a la que se pasó el bordado. Es más gruesa y burda, áspera, sin brillo y de un blanco muy puro, sufriendo con los roces y el uso. Solo hemos tenido la ocasión de estudiar una capa, que cuenta con alguna pequeña rotura e hilos deshilachados, pero conserva una tela diferente, caracterizada por su finura y suavidad, así como un tono marfileño, que se asemeja más a un raso.<sup>21</sup>

21 Agradecemos enormemente los consejos y el apoyo brindados por Pilar Benito García, especialmente de carácter técnico, a la hora de redactar este estudio. Nuestra más sincera gratitud. Considera que ese hilo rojo, a manera de pespunte, no es original, lo mismo que el forro interior, que parece carecer de la gruesa entretela que daba solidez a la prenda.



Fig. 1. Casulla. Reverso. Autor: Xabier Louzao. Catedral de Lugo.

La casulla se decora en su espalda con motivos en clara relación con el mundo neoclásico, sin despegarse por completo del mundo barroco a la hora de incorporar algún elemento, como los acantos en ce o incluso los dos ondulantes vástagos vegetales que enmarcan el central. Este nos recuerda motivos recuperados de la antigüedad clásica y renacentistas, como los *candelieri* extraídos del repertorio decorativo del mundo romano. Un vástago central se remata en una copa, de la que emerge una flor. Sendos brotes laterales la encierran, creando un medallón de tipo romboidal. Sobre este se sitúa otro oval, que encierra un ostensorio con rayos, sobre un fondo de nubes plateadas. Símbolo de la propia ciudad y del obispado, debido al privilegio de la exposición pública continuada del Santísimo desde tiempos antiguos, llevará a denominar a la propia población como ciudad del Sacramento. Dos tallos en ce enfrentados, abriéndose en la parte superior, coronan el conjunto. Al frente se reproduce el vástago con la copa, de la que surge una flor, enmarcado en un óvalo de tallos vegetales. Otros encuadran el conjunto en sus bordes, adaptándose a la silueta de la pieza.

Las dalmáticas sobresalen por su mayor decoración, creando un efecto de gran riqueza. Las mangas se cubren con vástagos de los que



Fig. 2. Dalmática. Autor: Xabier Louzao. Catedral de Lugo.



Fig. 3. Capa pluvial, detalle de una flor. Autor: Xabier Louzao. Catedral de Lugo.

parten tallos de diferentes longitudes, tratando de adaptarse a la superficie. En el frente se remarca el cuello con un tallo curvo, resaltando la parte central con un vástago floral encuadrado por dos tallos sinuosos con brotes. Finalmente, los faldones se delimitan con un marco rectangular, que alberga la consabida copa de la que surge una flor, enmarcada por brotes vegetales. En este caso se remarca especialmente la composición geométrica, nota característica de todo el conjunto.

La capa pluvial pone su centro de atención en las bandas o tiras delanteras, destacadas por una magnífica orla, cuya anchura se ocupa totalmente con bordado, y el capillo en la espalda. El resto de la superficie se aligera, salpicándolo de flores con lazos anudados en su base, de manera que realzan el mencionado capillo, de una gran opulencia. De nuevo son los vástagos vegetales los protagonistas, entrelazándose para dar ritmo y crear óvalos ocupados por flores, además de las repetidas copas florales, destacándose los pistilos con pequeñas piedrecitas, en *tremblant*, a la moda de algunas de las joyas del barroco, como las piochas. Esta decoración floral ha de ponerse en relación con el retorno a la naturaleza, preconizado por el estilo Imperio, destacándose las figuras de Linneo y Buffon como pioneros en el estudio científico de la fauna y la flora. De hecho, las magníficas planchas coloreadas de la obra de Buffon, en su *Histoire naturelle*, fueron muy populares y muchos motivos tomados de ellas serán utilizados en vajillas de lujo de porcelana, pinturas murales y papeles pintados. Un detalle de la lámina 411, en la que se representa una *euphorbia*, nos recuerda este detalle de los pistilos.<sup>22</sup> Algunos de estos vástagos aparecen

22 Walgrave, 2010: 105.

delimitados en sus contornos por un hilo rojo, poniendo una rica nota de color. El capillo, con su característica forma de escudo, rodeado de un fleco dorado, encierra un ostensorio con un gran sol del que parten abundantes ráfagas, sustentado en una columna jónica sobre un lecho de nubes. Descansa sobre una flor de lis invertida, prolongada en vástagos acantiformes que sustentan sendas copas con flores. Conserva los bellos broches de plata, aunque sin sobredorar, en los que no advertimos marcas, quizás ocultas en el reverso, cosidos a la tela. Sus formas, empleando tallos ondulantes entrelazados de forma decreciente nos recuerdan en gran medida los broches de capas conservados en la colegiata de A Coruña, con punzones de Madrid y 1806, de autor desconocido.<sup>23</sup>

En el contrato se menciona el bordado en hilo de oro fino, por tanto, con hilos del preciado metal, acentuando el valor de la pieza, aunque no se alude al tipo de técnica empleada, que es conocida como de “bultos”, con un fuerte relieve destacado del fondo. Este tipo de bordado se llevaba a cabo con una preparación previa ordinaria, de ejecución muy laboriosa, tal como se recoge en alguna publicación del siglo XVIII. En ella se nos dice que es de los más difíciles, por lo que se usaba muy rara vez. Lo compara con una labor escultórica, pues realmente nos recuerda un altorrelieve.<sup>24</sup> Una vez secas estas telas de relleno que seguían el patrón se bordaba cubriéndolas con el hilo. Sin ver el interior es imposible poder afirmar cómo se ha realizado. También conocida como técnica del realce, alcanzará su apogeo

23 1993: 142, fig. 145.

24 *Encyclopedia méthodica. Fábricas, artes y oficios* 1794. Preparaciones similares resultaban habituales en los siglos XV y XVI. Ágreda, 2018: 203.



Fig. 4. Capa pluvial, capillo. Autor: Xabier Louzao. Catedral de Lugo.



Fig. 5. Capa pluvial, detalle del bordado. Autor: Xabier Louzao. Catedral de Lugo.

en el siglo XVIII.<sup>25</sup> El efecto es verdaderamente sobresaliente.

La documentación nos permite conocer el ritmo de la obra a través de los sucesivos pagos. Así, el 19 de noviembre de 1802 se mandarán librar 9.000 reales a los señores comisionados tesorero y doctoral contra el mayordomo, de los efectos de la fábrica, para enseres del terno de gala que se estaba bordando, lo que permite deducir que los pagos no se realizaban según lo estipulado en el contrato.<sup>26</sup>

En abril de 1803 la obra debía de encontrarse ya finalizada, enviando el bordador un nuevo memorial, que pasó a los comisionados, para que le adelantasen lo que tuvieren por conveniente, hasta la cantidad de 100 doblones que pedía.<sup>27</sup> A finales de agosto ya debía de estar rematado, pues en un nuevo memorial Romualdo Bonet solicitaba alguna ayuda de costa o gratificación por más de lo ajustado por el terno que acababa de trabajar. La petición se pasará a los comisionados, para que examinasen las circunstancias de la súplica y exponiendo sus dictámenes pudiesen resolver con más acierto.<sup>28</sup> El 2 de septiembre el tesorero daba cuenta de estar finalizada la obra de bordado contratada, por lo que habrían de pagársele a Romualdo Bonet los 11.000 reales que le restaban de su contrata, mandándoselos librar de los efectos de la fábrica. Además, se convino que en cuanto a la gratificación solicitada se tratase el tema en el primer

cabildo.<sup>29</sup> Habrá que esperar todavía a finales de julio de 1804 para conocer que el tesorero presentó las cuentas del coste que había tenido el terno bordado, que se mandarían pasar a los señores contadores para su revisión.<sup>30</sup>

En 1803 el fabriquero pagará 87 reales y 26 maravedís a los oficiales que trabajaron en el cajón que habría de servir para guardar el terno nuevo de gala.<sup>31</sup>

### 3.2. El terno actual en relación con otros de época neoclásica y la moda del momento

No son muchos los ejemplares que se hayan dado a conocer de época neoclásica. Encontramos claras similitudes en su concepción, la técnica empleada, el oro sobre el fondo blanco, en el magnífico terno custodiado en la catedral de Santiago de Compostela, de los primeros años del siglo XIX, conocido como terno de Corpus, legado por don Pedro de Acuña, junto con su rica colección de tapices y su biblioteca personal.<sup>32</sup> En este caso la capa cuenta con una mayor ornamentación cubriendo su superficie, distribuyéndose por lo demás de forma clara y ordenada, de acuerdo con la estética neoclásica.

De 1807 es el pontifical enviado por el que fuera obispo de Pamplona, Lorenzo Igual de Soria, realizado en el obrador del madrileño Mateo Cid, con algunas piezas, como las dalmáticas, en las que se destaca su bordado sobresaliente. En ellas el único color que se resalta sobre la tela es

25 Sigüenza, 2006: 204.

26 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, 19 de noviembre de 1802, ACL, libro n.º 25, fol. 101.

27 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, viernes 22 de abril de 1803, ACL, libro n.º 25, fol. 125.

28 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, viernes 26 de agosto de 1803, ACL, libro n.º 25, fol. 154.

29 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, 2 de septiembre de 1803, ACL, libro n.º 25, fol. 155 v.

30 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, viernes 27 de julio de 1804, ACL, libro n.º 25, fol. 216 v.

31 *Cuentas de Fabriqueros*, 1803, ACL, fol. 171 v.

32 Yzquierdo, 2013: 12-13.

el oro, desapareciendo los ricos contrastes cromáticos del período anterior. Esto se ha interpretado por ajustarse quizá más con los criterios de dignidad emanados de la nueva estética académica. También en este caso los motivos ornamentales se distribuyen de manera ordenada en torno a motivos centrales.<sup>33</sup> Esta nueva disposición tan ordenada de los motivos decorativos podemos verla claramente en el pontifical rojo del arzobispo de Heraclea, realizado en Madrid hacia 1817, conservado en la catedral de La Laguna. Elaborados con motivo de la consagración episcopal de Cristóbal Bencomo, confesor de Fernando VII, se suponen obsequio del propio monarca. Sus elementos decorativos se inspiran en el estilo Imperio, siempre dispuestos a partir de un eje de simetría.<sup>34</sup>

En el terno lucense observamos el paso de la estética barroca en su transición al Neoclasicismo, que en el arte del bordado se producirá muy lentamente,<sup>35</sup> frente a los mencionados, en los que las nuevas formas se hallan plenamente desarrolladas. Es cierto que ahora prima el dibujo sobre el carácter cromático anterior, introduciéndose de forma visible motivos heredados del mundo de la antigüedad, con los característicos *candelieri*. Pero lo cierto es que estamos ante una obra ecléctica.

Como en momentos anteriores, se buscaba que resultase evidente y visible la jerarquía de los oficios litúrgicos. Dadas las altas exigencias que estos ornamentos habían de satisfacer, estarían realizadas con las mejores sedas, pero no coloristas, tan en boga hasta entonces, sino con bordados en oro, materiales que, tratándose de importantes ceremonias litúrgicas, como las de corte, contaban con una larga tradición. De esta forma marcaban el esplendor y el rango, respondiendo a la perfección al carácter solemne del ceremonial.<sup>36</sup>

El recuerdo clasicista nos lleva a ponerlo en relación con la época napoleónica. Napoleón será consciente de que el lujo en la vestimenta de la corte imperial servirá para reforzar el poder, y aunque se ha llegado a afirmar que nunca en un orden político fue tan singularmente ilustrado por el vestido como en esos momentos, poniendo como ejemplo el retrato de la emperatriz María Luisa de Austria como regente, pintada por Robert Lefèvre en 1812, conservado en

Versalles,<sup>37</sup> esto no es así. No hay más que observar los retratos de María de Médicis por Franz Pourbus (Louvre), y los de María Leczinska, por Louis Tocqué (Louvre) y Louis Michel van Loo (palacio Augustusburg, Brühl).

### 3.3. Otras cuestiones

A pesar de la importante información generada por las fuentes documentales, especialmente si pensamos que se trata de una pieza de indumentaria, en este caso litúrgica, hay cuestiones que no se aclaran y suscitan interrogantes. Una de las más interesantes es la procedencia de la tela, de la que nada se dice. Ya se ha mencionado cómo, a lo largo del tiempo, las compras de textiles se realizaban en los más importantes centros peninsulares, cuando se trataba de piezas de prestigio, acudiendo a los mercaderes de la ciudad para las piezas de uso más corriente.

Será a partir del siglo XVIII, especialmente de su segunda mitad, cuando la presencia de telas francesas, mayoritariamente de Lyon, se haga notar particularmente, dado el gran prestigio con que contaban. Sabemos que en abril de 1766 el secretario del cabildo manifestará que en virtud de una comisión que se le había dado, había tratado con el mercader Juan Antonio Fernández Villanueva con motivo de pasar este a Francia y hacerse por este medio menos costoso el precio de una tela que le había parecido muy proporcionada para el terno encarnado que se intentaba hacer. Se le encargaría la necesaria para los paños del púlpito, para evitar así la desigualdad, y asimismo el forro para dicha obra, fleco y borlas, ajustado todo con la mayor comodidad que fuera posible. Para este cumplimiento estaba pronto el mercader a hacer la correspondiente escritura. Enterado el cabildo de la propuesta, la aprobará, acordando ratificar la comisión.<sup>38</sup> Este mercader había firmado un contrato, el 21 de marzo, con dos canónigos de la catedral de Mondoñedo, comisionados por su cabildo para la adquisición de la tela necesaria para hacer un juego de capas de tisú, presentándoles la muestra de una tela, que había resultado de su agrado.<sup>39</sup> No menos interesante resulta averiguar que a finales de septiembre del mismo año se leerá en el cabildo una carta de Esteban

33 Fernández, 1999: 374-375.

34 Pérez, 2002: 306-307.

35 Sigüenza, 2006: 208.

36 Von Boeselager, 2009: 122-130.

37 Walgrave, 2010: 91.

38 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, martes 29 de abril de 1766, ACL, libro n.º 18, fol. 26 v.

39 *Escritura para la adquisición de tela*, 21 de marzo de 1766, AHPLu, Protocolos de Mondoñedo, de Luis Francisco de Allegue, sig. 06845-01.

Drouillet y Cia, fechada en Madrid el día 17, en la que decía hallarse con una letra de cambio de 20.000 reales de vellón, endosada contra el cabildo, deseando saber si sería corriente y efectiva a su tiempo, para su gobierno. Se acordará que le escribiese el secretario, cumpliendo puntualmente el cabildo lo capitulado con Juan Antonio Fernández Villanueva, acompañándose de una copia de la escritura otorgada con este. A principios de octubre se verá un memorial del mercader Juan Domingo Sánchez, vecino de la ciudad, en la que exponía que el mencionado Juan Antonio Fernández, su yerno, tomando a su cargo la conducción de un terno para la catedral lucense, decidió a tal fin pasar a León de Francia, expidiéndose desde allí una libranza por la cantidad señalada, contra el cabildo, a favor del señor Drouillet. El cabildo decidirá hacer efectivo el pago, de los fondos de los haberes de la fábrica. A principios de noviembre una carta de Drouillet exponía que su pretensión era hacer efectiva la letra de 20.000 reales girada a su favor y contra el cabildo, por el mercader Villanueva, pidiendo se le pusiese dicha cantidad en Madrid. Se le contestará diciéndole que se hará efectiva la letra en esta ciudad y no de otra manera. Ante la dilatación en el pago Drouillet enviará una nueva carta, diciendo haber estado con el agente del cabildo en Madrid, suplicando se le pagara allí la letra, para evitar los prejuicios que se estaban siguiendo en la dilación del pago. Por fin se ordenará la libranza, a través del agente, tomando recibo.<sup>40</sup> El 31 de enero de 1767 el mercader, Fernández Villanueva, hace entrega de los ornamentos, en conformidad con la escritura otorgada: “79 varas y tercia de tela de oro carmesí fino, 150 onzas de galón de oro mosquetero, 28 de hilo de oro fino, 20 de seda carmesí fina, media onza de hilo de oro entorchado, otra media de lentejuelas finas doradas, diez varas y octava de tela morada carmesí fino con flores (sic) de hilo de oro y 11 varas de tafetán doblete morado”, cuyos géneros importaron 26.837 reales y 26 maravedís, habiendo quedado el mercader en entregar 80 varas de tafetán doblete carmesí fino, con un coste de 800 reales, que se añadirían a la anterior compra. Descontados los 20.000 reales de la letra, se le abonarían 7.637 reales y 26 maravedís, sacados de los haberes de la fábrica.<sup>41</sup>

40 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, martes 29 de abril, martes 23 de septiembre, martes 7 de octubre, martes 4 de noviembre y sábado 6 de noviembre de 1766, ACL, libro n.º 18, fol. 26 v., 75, 75 v., 77, 77 v., 82, 82 v. y 92.

41 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, sábado 31 de ene-

Resulta de gran interés esta noticia, especialmente por la presencia de Esteban Drouillet, actuando de intermediario en la adquisición de estas telas lionesas. No es un personaje desconocido, afortunadamente, tratándose de un comerciante originario de Bayona, establecido en Madrid, con el que François Grognard, reconocido decorador francés comisionado por la sociedad “Camille Pernon, Peyron et compagnie”, en Madrid a finales del XVIII, del que se ha destacado su habilidad para manejarse en la corte española, prestando servicio al monarca, príncipes e infantes, desde donde extenderá su red clientelar entre los Grandes.<sup>42</sup> Será quien ideará la decoración de los apartamentos de la duquesa de Alba en el palacio de Buenavista de Madrid, resultando el principal beneficiario del privilegio de importación de seda en España, sorteando los elevados derechos fiscales a que estaba sometida.<sup>43</sup> La casa de comercio y préstamos regentada por Drouillet, aunque gozaba del privilegio de extracción de sedas, será sancionada en diversas ocasiones por exportación fraudulenta de seda.<sup>44</sup>

Madrid se había convertido en el siglo XVIII en una capital perfectamente abastecida de los tejidos más novedosos, entre los que las sedas finas eran las grandes protagonistas, aunque a decir verdad los madrileños dependían en gran medida de los mercaderes franceses, que les abastecían estos géneros, pero también de lanas del norte de Europa.<sup>45</sup>

#### 4. Conclusiones

Aunque la ciudad de Lugo no se destacó a lo largo de su historia como un centro de interés en el ámbito de la confección de vestiduras litúrgicas, sorprende encontrarnos con una destacada colección de este tipo de vestimentas en su catedral. Las noticias que aportan las fuentes documentales en este sentido son de un gran interés, pudiendo recomponer la importancia que este tipo de piezas tuvieron en el transcurso de los siglos. Las sumas invertidas en este campo nada envidian a las empleadas en otras artes. Y

ro de 1767, ACL, libro n.º 18, fol. 100 v. y 101.

42 Molina, 2021: 220-221.

43 Prohibición legislada desde 1739, en el marco de la política mercantilista adoptada por la monarquía tras finalizar la guerra de Sucesión, concediendo permisos particulares a cambio de elevados derechos fiscales. Herrero, 2020: 263.

44 Herrero, 2020: 284, cita a Zylberberg, 2001: 181.

45 Ellis, 2004: 6-10.

ello a pesar de los escasos recursos económicos del cabildo, si los comparamos con otras diócesis españolas.

El terno objeto de estudio nos permite ayudar a recomponer el interesante mundo de los textiles, utilizados como elementos de distinción social pero especialmente para significar el simbolismo de la liturgia que, de forma acentuada en el barroco, enfatizará la suntuosidad y ostentación, remarcada con la Contrarreforma, de lo que es un buen ejemplo el lema atribuido al fundador de la orden de la Compañía de Jesús, san Ignacio de Loyola, *ad maiorem Dei gloriam*. Algo sobre lo que se incide nuevamente, en el mundo historicista de la segunda mitad del siglo XIX, periodo al que ha de adscribirse el conjunto conservado en la actualidad. El tipo de bordado, la intensidad del tono dorado, mucho más atenuada que en piezas datadas a principios del XIX, y el hecho de que en 1896 se trate por el cabildo de la adquisición de un pontifical blanco, designando al deán, fabriquero y secretarios para que entendiesen en la materia,<sup>46</sup> así nos lo hace suponer. El asunto se discutirá en los primeros días de mayo extensamente, así como la venta de las colgaduras y algunos ornamentos viejos de la catedral, aunque sin tomar una resolución definitiva. Lo cierto es que esta no se hará esperar, pues el día 18 se aceptará la proposición de un tal señor Ruiz, que ofrecía 52.000 reales por las cortinas, capas y casullas viejas. Cantidad mejorada por un tal Martínez en algo más de 2.000 pesetas. Se llega así a un acuerdo, buscando el cabildo sacar de los postores algo más de lo que ofrecían, buscando apurar el asunto, considerado de urgencia. Por fin, a finales de agosto el fabriquero manifestará que había llegado el pontifical encargado a Vitoria.<sup>47</sup> Se trataría del conservado hoy en día, pagándosele “a D. Pedro Ruiz de Vitoria” 10.000 pesetas por el primer plazo del pontifical. Para guardarlo se encargarán dos armarios.<sup>48</sup> El pago del último plazo se llevará a cabo a finales de junio de 1898, por valor de 26.220 reales, deducidos del importe de la venta de las cortinas que habían sido adjudicadas en 80.000 reales tiempo antes.<sup>49</sup> Son referencias muy claras a las actividades de compraventa de piezas artísticas antiguas que desde finales del XIX y durante el primer tercio del XX

se llevarán a cabo por destacados anticuarios españoles, con destino al mercado norteamericano especialmente. Entre ellos la figura de Pedro Ruiz y sus hijos Raimundo y Luis se destacan en este comercio. Será el padre quien les abra las puertas de las grandes galerías neoyorkinas, llegándose a estimar, tiempo después, como distintivo de calidad, que una pieza puesta a la venta hubiera pertenecido a su colección.<sup>50</sup> Los tapices y ornamentos textiles tendrán una buena acogida en ese mercado, sintiendo el magnate William Randolph Hearst especial predilección por las piezas textiles de menor porte, como las colgaduras y bordados. Resulta destacable su preferencia por los ricos textiles frente a las pinturas, lo que podría explicarse por la decoración de los muros de sus mansiones con tejidos antiguos.<sup>51</sup> Quién sabe, es posible que nuestro terno haya acabado entre sus colecciones.

## Bibliografía

- Ágreda Pino, Ana María (2011): “Indumentaria religiosa”. En: *Emblemata*, 17, pp. 107-128.
- Ágreda Pino, Ana María (2018): “De oro y sedas. Aproximación al estudio del arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI)”. En: *BSAA Arte*, 84, pp. 197-217.
- Aguilar Díaz, Jesús (2010): “El antiguo terno de difuntos de la catedral de Santiago de Compostela (1561-1563), obra del bordador vallisoletano Hernando de Saldaña”. En: *BSAA Arte*, LXXVI, pp. 127-140.
- Aguilar Díaz, Jesús (2011): “El arte del bordado en Santiago de Compostela. Nuevos datos sobre bordadores de los siglos XVI y XVII”. En: *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LVIII, n.º 124, pp. 183-196.
- Aguilar Díaz, Jesús (2016): “Iconografía mariana en los elementos litúrgicos de la catedral de Santiago de Compostela”. En: Juan Aranda Doncel, Juan / de la Campa Carmona, Ramón: *Regina Mater Misericordiae*. Córdoba: Litopress, pp. 13-24.
- Ainaud de Lasarte, Joan (1959): “Modelos de capas pluviales toledanas en el museo de Barcelona”. En: *Toletum*, n.º 2, pp. 61-69.
- Andueza Pérez, Alicia (2003): “El arte del bordado en Navarra en los siglos XVI y XVII:”
- 50 Martínez, 2011: 53-55.
- 51 Merino / Martínez, 2012: 180 y 612.

46 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, 29 de abril de 1896, ACL, libro n.º 40, fol. 299.

47 *Actas del cabildo catedralicio de Lugo*, 4 y 18 de mayo y 24 de agosto de 1896, ACL, libro n.º 40, fol. 300-309 v.

48 *Libro de Fábrica*, 1884-1901, ACL, 1896, f. 142 v.-143.

49 *Caja de Fondos*, catedral de Lugo, 1881-1934, ACL, f. 52.

- Andrés de Salinas". En: *Archivo Español de Arte*, LXXVI, pp. 287-300.
- Barrigón, María (2013): "Hilos de oro tendidos, cortaduras y matiz: Joyas del obrador de bordados del Escorial". En: *Reales Sitios*, n.º 198, pp. 40-70.
- Benito García, Pilar (1999): "La colección de ornamentos litúrgicos de la catedral compostelana". En: *Santiago: La Esperanza: Colegio de Fonseca, Palacio de Gelmírez*, Santiago de Compostela, pp. 171-178.
- Boeselager, Dela von (2009): "Les ornements épiscopaux". En: Pierre Arizzoli-Clémentel (eds.): *Fastes de Cour et ceremonies royales. Le costume de cour en Europe. 1650-1800*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, pp. 122-130.
- Couselo Bouzas, José (1932): *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario.
- Dávila Corona, Rosa / Durán Pujol, Montserrat / García Fernández, Máximo (2004): *Diccionario histórico de telas y tejidos*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Ellis Miller, Lesley (2004): "Comprando seda en el siglo XVIII en Madrid". En: *Datatéxtil*, n.º 10, pp. 4-17.
- Encyclopedia méthodica. Fábricas, artes y oficios* (1794): Madrid: Imprenta de Sancha.
- Fernández Gracia, Ricardo (1999): "La sacristía de la catedral de Pamplona. Uso y función. Los ornamentos". En: *Príncipe de Viana*, n.º 217, pp. 349-382.
- García Campello, María Teresa (2005): "Lugo y su entorno: los artistas del siglo XVIII y su obra a través de los Protocolos Notariales". En: *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, n.º 12, pp. 9-86.
- García Gaínza, María Concepción (1997): *Catálogo monumental de Navarra. Merindad de Pamplona*. Pamplona: Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, Gobierno de Navarra.
- Herrero Carretero, Concha (2020): "Epistolario". En: Herrero Carretero, Concha / Molina, Álvaro / Vega, Jesusa (eds.): *La decoración ideada por François Grognard para los apartamentos de la duquesa de Alba en el palacio de Buenavista*. Madrid: Ministerio de Defensa/ Casa de Velázquez, pp. 251-395.
- Junquera de Vega, Paulina (1963): "El obrador de bordados de El Escorial". En: *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 551-582.
- Catálogo del Museo de Martínez Ruiz*, María José (2011): "Raimundo y Luis Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas". En: *Berceo*, n.º 161, Logroño, pp. 49-87.
- Merino de Cáceres, José Miguel / Martínez Ruiz, María José (2012): *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: el gran acaparador*. Madrid: Cátedra.
- Molina Martín, Álvaro (2021): "Cartografías del adorno en las residencias nobiliarias de la corte de Carlos IV: redes y modelos de buen gusto y distinción". En: *Magallánica, Revista de Historia Moderna*, 7/14, pp. 204-236.
- Ortiz Cruz, Demelsa (2017): "Cuestiones problemáticas de las denominaciones textiles a través de inventarios de bienes aragoneses de los siglos XVII y XVIII (II): el caso de las sedas". En: *Res Diachronicae*, vol. 14, pp. 37-45.
- Pérez Costanti, Pablo (1930): *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario.
- Pérez Morera, Jesús (2002): "El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)". En: *Revista de Historia Canaria*, 184, pp. 275-316.
- Pérez Sánchez, Manuel (1999): *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rodríguez Peinado, Laura (2023/2024): "Textiles históricos. Economía de medios, usos y reusos". *Cuaderno 208*, pp. 139-150.
- Sancho, José Luis (2000): "Vestir palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid". En: *Archivo Español de Arte*, LXXIII, 290, pp. 117-131.
- Siguenza Pelarda, Cristina (2006): "Los ornamentos sagrados en La Rioja. El arte del bordado durante la Edad Moderna". En: *Berceo*, n.º 150, pp. 189-230.
- Stala, Ewa (2014): "Nombres de telas en el Waaren-Lexicon in zwölf sprachen de Ph. Nennich (1797)". En: *Revista de Investigación Lingüística*, n.º 17, pp. 191-220.
- Walgrave, Jan (2010): "Un nouveau style, une nouvelle symbolique". En: *Pour l'honneur et pour la gloire. Napoléon et les joyaux de l'Empire*. Amberes: Fonds Mercator, pp. 91-115.
- Yzquierdo Peiró, Ramón (2009): *El gallardete de Lepanto y la colección de artes textiles*. Santiago de Compostela: Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.

Yzquierdo Peiró, Ramón (2013): “Telas históricas en honor a Santiago”. En: *Jael. Joyas de Galicia*, pp. 8-13.

Zylberberg, Michel (2001): *Capitalisme et catholicisme dans la France moderne. La dinastie Couteulx*. Paris: Publications de la Sorbonne.