

IGNACIO GÓMEZ MILLÁN, LA CASA CARO Y SU APORTACIÓN AL BORDADO SEVILLANO DEL REGIONALISMO

IGNACIO GÓMEZ MILLÁN, CASA CARO AND HIS CONTRIBUTION TO SEVILLIAN EMBROIDERY OF REGIONALISMO

GONZALO NAVARRO AMBROJO

Universidad de Sevilla, España
gonzalonavarro88@gmail.com

Resumen: Perteneciente a una saga familiar de la que formaron parte reconocidos arquitectos del Regionalismo, Ignacio Gómez Millán desarrolló su obra participando plenamente de dicha corriente artística en el ámbito de las artes decorativas, y muy especialmente del bordado. Desde mediados de la década de los veinte y hasta principios de los cuarenta del siglo XX trabajó conjuntamente con la Casa Caro para las cofradías sevillanas, legando al patrimonio de las mismas un importante número de piezas aún conservadas. Su aportación en el proceso de ejecución de las obras contempló no solo el diseño, sino la dirección técnica de las mismas en colaboración con las distintas maestras bordadoras de la familia Caro, como Victoria Caro Márquez o Esperanza Elena Caro. Por ello, su aportación al bordado sevillano fue fundamental.

Palabras clave: artes suntuarias, bordado, Sevilla, Regionalismo

Abstract: Belonging to a family saga of which recognized architects of Regionalismo were part, Ignacio Gómez Millán developed his work participating fully in the artistic current in the field of decorative arts, and especially embroidery. From the mid-twenties to the early forties of the twentieth century he worked together with Casa Caro for the sevillian cofradías, leaving to the heritage of the same an important number of pieces still preserved. His contribution in the process of execution of the works contemplated not only the design, but the technical direction of the same in collaboration with the different embroiderers of the Caro family, such as Victoria Caro Márquez or Esperanza Elena Caro. For this reason, his contribution to Sevillian embroidery was fundamental

Keywords: sumptuary arts, embroidery, Seville, Regionalismo

Ignacio Gómez Millán (1900-1978) fue el menor de los doce hijos del matrimonio formado por José Gómez Otero y María Gracia Millán Sánchez. La elevada posición social y holgada situación económica de su familia le permitió estudiar farmacia en la Universidad Complutense de Madrid, en la que se licenció en 1923, ejerciendo dicha profesión toda su vida, primero como gerente de la Farmacia de Manuel Fontán en la Plaza de San Francisco, y desde 1936 regentando la suya propia junto a Juan Fernández Jerez, en la calle Sierpes. De forma paralela al ejercicio de su profesión desarrolló, por un lado, sus inquietudes artísticas, y por otro, la que es sin duda su faceta más conocida y sobre la que más se ha escrito: la entrega a los más necesitados, inherente a sus fuertes convicciones religiosas, vocación que le movió a emprender múltiples iniciativas en este sentido, hasta el punto de ser aclamado tras su muerte “*Apostol de la Fe y Cirineo de los Pobres*”, así como venerado y reivindicada su grandeza y santidad hasta el punto de haber sido solicitada su beatificación¹.

En lo que respecta a su aportación a las artes decorativas, destaca su faceta de proyectista para las cofradías, colectivos de gran peso en la religiosidad popular de la Sevilla de su tiempo y a los que estuvo especialmente vinculado desde la infancia. Unos lazos de unión con las cofradías sevillanas que se intensificarían y reforzarían al proyectar multitud de obras para las mismas, especialmente bordados realizados por el taller de la familia Caro, entre las décadas de los veinte y los cuarenta del siglo XX².

Desde muy joven ejerció una capacidad artística innata, reforzada quizás por la profesión de su padre, uno de los más afamados arquitectos sevillanos de finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, y que igualmente desarrollaron tres de sus hermanos,

¹ En lo que respecta a los datos biográficos, especialmente los relacionados con su labor social, son publicaciones de referencia las de: ANÓNIMO: “Semblanza biográfica y humana de D. Ignacio Gómez Millán”, *Ejercitante*, Sevilla, 1978; OSUNA ESPAÑA, Miguel: “Don Ignacio Gómez Millán, <<Cirineo de los pobres>>”, en *Nazareno*, febrero de 2006, Sevilla, 2007, pp. 6 y 7, y en *Columna y azotes*, nº 59, noviembre de 2014, pp. 31-33; ANÓNIMO: “Luces de Esperanza: don Ignacio Gómez Millán (1900-1978) fundador de la Asociación de ejercitantes Ntra. Sra. del Rocío” en *Delegación Diocesana de Orientación Social, Comisión Justicia y Paz, Hoja IV*. Sevilla, 2012. De igual modo, en la *Solicitud de apertura de expediente de beatificación de D. Ignacio Gómez Millán*, documento al que hemos podido tener acceso gracias al presidente de la Asociación de Ejercitantes de Nuestra Señora del Rocío, Ángel Acosta, se inserta un completo estudio biográfico del autor.

² MAÑES MANAUTE, Antonio: “Bordado (III): Talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla en el siglo XX”, en *Arte y artesanos de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, 2000, t. X, pp. 112-115; ÁLVAREZ MORO, M^a de las Nieves Concepción y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador: “El siglo XX. La eclosión del bordado en las cofradías. Sevilla.”, en *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*. Sevilla, 2005, t. IV, p. 91.

también conocidos arquitectos del Regionalismo: José, Antonio y Aurelio Gómez Millán³. Fue la arquitectura una profesión y disciplina artística estrechamente ligada a su familia, pues también su hermana Ana había contraído matrimonio con Aníbal González⁴, y a la que Ignacio Gómez Millán se sintió siempre cercano, especialmente gracias a la estrecha unión con su hermano Aurelio, *que siempre lo admiró y alabó por sus dotes artísticas y sus diseños de bordados en oro*⁵.

Creció por tanto Ignacio Gómez Millán en un entorno estrechamente vinculado al Regionalismo. Este movimiento artístico, que discurrió en paralelo a la formación del artista, fue a su vez el principal motivador de un periodo de renovación estética de la Semana Santa durante las tres primeras décadas del siglo XX⁶. En una Sevilla que vivía un “segundo florecimiento” en torno a la Exposición Iberoamericana de 1929⁷, Gómez Millán participó del movimiento regionalista forjando un estilo propio surgido de la conjunción de su capacidad creadora y sello característico, con la inspiración y la combinación de los distintos estilos que habían dado grandeza artística a la ciudad⁸. Siguiendo el precepto regionalista de la adaptación de los estilos, desarrolló su obra dentro de la tendencia propia del “Segundo Regionalismo”, un Neobarroco hispalense plenamente regionalista fruto de un periodo de revalorización del Barroco, en el que tuvo un papel decisivo el arquitecto Juan Talavera y Heredia⁹. En este sentido, Ignacio Gómez Millán desarrolla en su obra un estilo ecléctico, en el que personaliza los elementos propios del Renacimiento tardío, el Protobarroco y el Barroco pleno, convirtiéndose en

³Sobre la figura de José Gómez Otero y la saga de arquitectos continuada por sus hijos, se recomienda la consulta de VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Introducción a la Arquitectura Regionalista. El modelo Sevillano*. Sevilla, 1978, pp. 84-85.

⁴GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle: *Antonio Gómez Millán (1883-1956). Una revisión de la arquitectura sevillana de su tiempo*. Sevilla, 1993, p. 26.

⁵GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle: *Aurelio Gómez Millán: arquitecto*. Sevilla, 1988, p. 21.

⁶LEÓN, José: “Tal día como hoy: Ignacio Gómez Millán”, en *El Palquillo. Red Social de la Semana Santa de Sevilla* (Página web). Publicado el 18 de mayo de 2016. Disponible en: <http://elpalquillo.es/tal-dia-como-hoy-ignacio-gomez-millan/#> (Consultado el 26-01-2017).

⁷VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla: 1900-1935*. Sevilla, 2010, p. 207.

⁸MAÑES MANAUTE, Antonio: “La transformación estética en los tejidos bordados: gremios, diseñadores y talleres” en *Sevilla, aguja y oro*. Roma, 2006, pp. pp. 121-122.

⁹VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo...*, op. cit., pp. 43 y 215-216.

uno de los principales representantes del Neobarroco regionalista en el campo de las artes decorativas sevillanas¹⁰.

Como se ha dicho, la obra de Ignacio Gómez Millán como proyectista de bordados está unida de manera indisoluble al discurrir del taller de la familia Caro. Una unión estrecha hasta el punto de que se le puede considerar uno de los pilares fundamentales para que el taller llegara a convertirse en el siglo XX en “*uno de los más prestigiosos y afamados*”¹¹.

El taller de la familia Caro, bajo la denominación “Bordados José Caro”, fue creado en 1917, estableciéndose en la calle Tomillo nº 2. Su fundador, José Caro Márquez (1877-1936), era el mayor de seis hermanos: Victoria, Concepción Manuel, Antonio y Milagros. De todos ellos, solo Concepción llegó a casarse¹², quedando viuda y desamparada junto a sus hijos Manuel y Esperanza en 1911¹³. Circunstancia ésta que tuvo un papel fundamental en la creación del taller, pues lo que motivó a José fue el de sacar adelante y labrar un futuro a sus sobrinos¹⁴.

Será pasados unos años cuando Ignacio Gómez Millán comience a trabajar para el taller de Caro, hacia 1926, cuando en éste se bordan las primeras obras diseñadas por él: el *mediatrix* y el *sinelabe* (Fig. 1) de la Hermandad de *El Cachorro*¹⁵. En los años que

¹⁰ NAVARRO AMBROJO, Gonzalo: “El palio de la Virgen de las Angustias: una aportación fundamental de Ignacio Gómez Millán al bordado sevillano del Regionalismo”, en *Anuario de la Hermandad de los Gitanos*, Sevilla, 2017, p. 103.

¹¹ FERNANDEZ DE PAZ, Esther: “Agujas y buriles para la primavera (Las artesanías de la Semana Santa)” en *Semana Santa en Sevilla*. Sevilla, 1983, tomo III, p. 158.

¹² CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Esperanza Elena Caro, maestra del bordado en oro*. Sevilla, 2000, p. 32.

¹³ MAÑES MANAUTE, Antonio: “Bordado (III): Talleres y bordados...”, op. cit., p. 112.

¹⁴ Esta circunstancia, hasta ahora inédita, ha sido sacada a la luz en este trabajo gracias a la información extraída de la entrevista realizada a Concepción, Esperanza y María Teresa Elena Martín, nietas de Concepción Caro Márquez, hijas de Manuel Elena Caro.

¹⁵ Hasta el momento distintos autores han recogido en sus publicaciones la fecha de 1922 como inicio de la relación laboral entre Gómez Millán y el taller de Caro, tomando como referencia el *sinelabe*, a pesar de su juventud y de que por aquel entonces se encontraba cursando sus estudios en Madrid. No obstante, hemos hallado en el archivo del taller de Caro una copia del documento introducido en el interior de dicha obra, el cual recoge que se comenzó a bordar el 8 de diciembre de 1926 y debía ser estrenada el Viernes Santo de 1927. (A.T.S.E.C. Carpeta de obras contratadas. *Documento manuscrito sobre la realización del sinelabe del Cachorro*.) Del mismo modo, aunque se ha afirmado que “fue elegido por su valía como dibujante y por la amistad que le unía con su propietario, José Caro Márquez” (MAÑES MANAUTE, Antonio: “Los tejidos bordados. Alegorías y evolución estética”, en *Esperanza Macarena: historia, arte, hermandad*. Sevilla, 2013, t. II, p. 397.), y aunque es indudable que su demostrada capacidad motivara en parte esta unión, nos inclinamos a pensar que el vínculo debió nacer motivado por alguna circunstancia concreta como la expuesta.

Gómez Millán trabajó para el taller de la familia Caro pueden establecerse dos etapas, marcadas por diferentes acontecimientos que hicieron cambiar el rumbo del mismo.

En la primera de las etapas, iniciada con la fundación del taller, José se ocupaba de la contratación de los encargos y de administrar el negocio, mientras que su hermana Victoria (1878-1949), se encargaba del bordado de las obras¹⁶. Desconocemos quien pudo realizar los diseños de las primeras obras del taller, que tras unos inicios modestos se va abriendo campo en el panorama artístico de la ciudad, aunque no será hasta la llegada de Gómez Millán cuando se inicie un periodo de consolidación y expansión del taller. A esta situación contribuiría, de un lado, la importante labor comercial que hacía José Caro, por los contactos que mantenía entre la sociedad sevillana del momento¹⁷; y de otro, como se ha dicho, la figura de Ignacio Gómez Millán. El taller probablemente no solo se viera beneficiado de su capacidad, sino también de su posición social y de la ilusión y emprendimiento propios de un joven entusiasmado y con posibilidades de desarrollar su vocación artística, propiciando que se comenzasen a realizar trabajos para cofradías de gran pujanza como *El Cachorro* e importantes proyectos para otras que estaban renovando su patrimonio y que causaron gran admiración entre el público, como los pasos de palio de las cofradías de *El Buen Fin* (Fig. 2) o *Los Panaderos*. El taller, ante esta situación y en busca de un espacio de trabajo más amplio y mejor situado, hacia 1928-1929 se traslada a la calle Conde de Barajas nº 4, esquina con la calle Potro¹⁸ (Fig. 3). A este creciente auge le siguió un despegue definitivo, favorecido por dos circunstancias especiales: la desaparición del taller de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1930, y el consiguiente traspaso del monopolio de los bordados encargados por la Hermandad de la Macarena al taller de Caro¹⁹. Aunque durante la II República los

¹⁶ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Manuel: "Las artes suntuarias: bordados, orfebrería y cerámica", en *Esperanza Macarena. XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Sevilla, 1989, p. 316.

¹⁷ Según testimonio de las hermanas Elena Martín, José Caro era una persona formada, culta y muy bien relacionada por su profesión y su trabajo en la imprenta de Eulogio de las Heras.

¹⁸ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Esperanza Elena Caro...*, op. cit., p. 35.

¹⁹ Como recoge Palomero, los conflictos surgidos en el seno de la Hermandad de la Macarena tras la muerte de Rodríguez Ojeda, fruto de las rencillas familiares por la herencia del bordador y de las históricas diferencias entre varios miembros de junta de gobierno de la hermandad con algunos de los herederos, propiciaron que José Caro comenzase a trabajar para la hermandad casi con exclusividad. También debieron favorecer esta situación las relaciones laborales que la hermandad tenía con la imprenta de Eulogio de las Heras y la estrecha vinculación de José Caro con la misma, pues al hecho de ser hermano y residir en la cercana Plaza de San Gil, se unía su condición de amigo personal de varios miembros de la Junta de Gobierno. Hermandad a la que también estaban vinculados varios de los hermanos Gómez Millán. Véase PALOMERO PÁRAMO, Jesús Manuel: "Las artes suntuarias...", op. cit., p. 316.

trabajos para las cofradías disminuyeron considerablemente, del taller siguieron saliendo obras que fueron trazadas por Gómez Millán. Será a partir de la Guerra Civil y gracias al impulso que tomaron las cofradías con el nuevo régimen político, cuando aumente la demanda, adquirieron sus obras una gran fama por su calidad²⁰.

Tras la repentina muerte de José Caro el 20 de noviembre de 1936, y con el traslado del taller y el domicilio de la familia a la calle Conde de Barajas nº 20, comienza la siguiente etapa del mismo²¹. Es ahora, ante la necesidad de que un varón gestione el negocio familiar, cuando se reclama para esta labor a Manuel Elena Caro (1905-1961). Nacido en 1905, había estudiado magisterio y se encontraba destinado en Cortecón (Huelva), donde había contraído matrimonio con Amparo Martín González. Desde allí, marcha Sevilla para hacerse cargo del taller -en principio como gerente, y poco después también como dibujante-, cuya gestión compagina con la plaza de maestro en Dos Hermanas²². Este cambio no vino solo, pues Victoria Caro cedió también en esta etapa la dirección del taller a su sobrina Esperanza²³. Cambiará entonces el mismo su denominación anterior por la de “*Sobrinos y Sucesores de José Caro*”. Ambos eran hijos de Concepción Caro Márquez y Manuel Elena Morales²⁴, sevillanos aunque establecidos en el cortijo “La Baldía”, finca situada en La Campana propiedad de la familia Benjumea, donde Manuel trabajaba como capataz agrícola. Allí, el 4 de septiembre de 1906, nació Esperanza Elena Caro (1906-1985). Los estudios básicos los hizo en el Convento de Santa María del Socorro, de Concepcionistas Franciscanas, pasando posteriormente a formarse en el taller familiar como bordadora. En 1939 se casó con Antonio Rodríguez, de quien enviudó en 1969 sin haber tenido hijos, falleciendo el 6 de marzo de 1985²⁵. Fruto de toda una vida entregada a su trabajo, fue premiada con múltiples reconocimientos²⁶.

Ignacio Gómez Milán estuvo vinculado laboralmente al taller en los primeros años de esta segunda etapa, jugando un papel fundamental junto a Esperanza Elena Caro.

²⁰ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: “Esperanza Elena Caro, una gran artista”, en *Diario ABC*, Sevilla, 9 de marzo de 1985, p. 71.

²¹ CARRERO RODRÍGUEZ, Juna: *Esperanza Elena Caro...*, op. cit., p. 35.

²² PALOMERO PÁRAMO, Jesús Manuel: “Las artes suntuarias...”, op. cit., pp. 317-318.

²³ MAÑES MANAUTE, Antonio: “Los tejidos bordados...”, op. cit., p. 397.

²⁴ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Manuel: “Las artes suntuarias...”, op. cit., p. 316.

²⁵ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Esperanza Elena Caro...*, op. cit., pp. 29, 36 y 46.

²⁶ Entre los mismos se encuentran la Medalla de Oro al Trabajo, la Medalla de Artesana Distinguida, la Rosa de Plata del Banco de Bilbao a la Mujer del Año, la Medalla de Plata en la Exposición de Arte Sacro de Madrid, la Medalla de Oro en la Feria de Muestras Iberoamericana de Sevilla durante varios años y la Medalla de Bronce de Sevilla. CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: “Esperanza Elena Caro, una gran artista”..., op. cit, p. 71.

Años marcados por la estrecha y cómplice colaboración en la proyección de las obras, influyendo de manera fundamental en el futuro del mismo. Y es que, la dirección artística del taller en manos de Esperanza ya en vida de Victoria y todo lo aprendido junto a Gómez Millán, propició que aún con la muerte de su tía en 1949 y la marcha del diseñador años antes, los trabajos creados siguieran en la línea marcada, creando un estilo propio e identificativo del taller²⁷. Pero tras un periodo muy activo a partir de 1936 y que alcanzó su punto álgido y de mayor actividad en 1940, Gómez Millán comienza a declinar paulatinamente la realización de proyectos de bordados²⁸, centrando a partir de entonces su vida en lo espiritual y en su vocación humanitaria. No obstante, la relación con el taller de Caro se mantendrá y reforzará con el paso de los años, acudiendo con frecuencia al mismo y manteniendo la amistad con la familia, que guardó un especial cariño y respeto a don Ignacio, como siempre lo llamaron²⁹. Aun así, Gómez Millán realizó posteriormente y de forma excepcional dibujos para otros proyectos: el manto de la coronación de la Virgen de Regla de Chipiona -la única obra del artista que no materializó la Casa Caro- y el palio de la Hermandad de San Esteban. En la ejecución de éste último no intervendrá ya Gómez Millán en la interpretación técnica, recayendo esta tarea en Esperanza Elena Caro y José Manuel Elena Martín (1940), que tras la muerte de Manuel Elena Caro regentaban el taller, con el tiempo denominado "*Taller de Esperanza Elena Caro*"³⁰.

En lo que respecta al enfoque desde el cual se ha estudiado por la crítica especializada la figura de Gómez Millán, hasta el momento ha sido únicamente desde su faceta de diseñador, incidiendo en que desarrolló su faceta creativa especialmente en el ámbito del bordado, legando al patrimonio de las cofradías de Sevilla algunos de sus conjuntos artísticos más sobresalientes. Así, investigadores como Andrés Luque Teruel lo consideran el último de los diseñadores especializados vinculados a los talleres de bordado, destacando su aportación fundamental en un contexto -que abarca el arco temporal que va desde mediados del siglo XIX hasta avanzado el segundo tercio del siglo

²⁷ FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther: *El bordado*. Sevilla, 1996, p. 28.

²⁸ Muestra de ello es que, cuando en 1943 la Junta de Reformas de la Hermandad de los Estudiantes decidió acometer la realización de un paso de palio para su titular mariana, pensaron en un primer momento en Gómez Millán, que se excusó. Dato aportado por: NAVAS CHAVELI, Agustín: "El paso de palio de la Virgen de la Angustia", en *El artista Joaquín Castilla (1888-1969)*. Sevilla, 1999, pp. 33.

²⁹ Esta información, descartando por tanto cualquier disputa entre ambos, ha sido corroborada por los descendientes de Esperanza Elena Caro en la entrevista realizada a las hermanas Elena Martín.

³⁰ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Esperanza Elena Caro...*, op. cit., p. 35. Para consultar más datos sobre la etapa posterior del taller y especialmente sobre José Manuel Elena Martín, véase: FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther: *El bordado...*, op. cit., p. 29.

XX- en el que los talleres, gracias a estos diseñadores vinculados, se aseguraron unas características formales y estéticas, así como la coherencia interna de las obras salidas de los mismos. Con ello, incide en la aportación de Gómez Millán -como diseñador- en una de las partes en las que el trabajo del taller quedaba dividido: la creativa. Por el contrario, queda apartado el artista de la fase de ejecución, de cuya dirección técnica sería responsable la bordadora propietaria y maestra del taller³¹.

Partiendo de este planteamiento, es este el tema que -a partir de los distintos argumentos y testimonio recabados que expondremos a continuación-, pretendemos debatir, proponiendo una nueva visión en este sentido de la figura de Ignacio Gómez Millán en la que se le valore no solo como diseñador sino también como director de la ejecución técnica. Confirmada por la historiografía su valía como diseñador, pretendemos en esta investigación sustentar la hipótesis de que fue mucho más que eso. Defendemos por tanto el papel que jugó en la interpretación y dirección técnica de las obras - y que consideramos fundamental- apoyándonos en distintos argumentos como los contrastados datos publicados sobre su interés por la técnica del bordado, los documentos de archivo conservados y los testimonios de aquellos que conocieron al autor y su implicación en el taller de Caro.

Y es que, al hilo de lo anteriormente expuesto, y como recogen la mayoría de los autores, la inquietud que Gómez Millán y Esperanza Elena Caro mostraron por conocer el bordado de siglos pasados, nos lleva a poner de manifiesto el interés de Gómez Millán por el bordado no enfocado únicamente en lo estilístico sino también en lo técnico³².

Esta hipótesis se ve reforzada, y con ello pensamos que en gran medida justificada, con la documentación conservada referente a la dirección técnica del mismo sobre las obras que diseñó, y que, aunque escasa, resulta muy elocuente en algunos casos.

³¹ LUQUE TERUEL, Andrés: "Ignacio Gómez Millán, el último diseñador del bordado regionalista sevillano", en *Esperanza Macarena: historia, arte, hermandad*. Sevilla, 2013, t. II, p. 404. Para Luque Teruel Ignacio Gómez Millán fue el último diseñador profesional, pues esta figura fue sustituida en los talleres de la segunda mitad del siglo XX por la del dibujante ocasional. Por otro lado, considera que sólo en el caso de Rodríguez Ojeda las dos facetas quedaron bajo la directriz de una misma persona.

³² PALOMERO PÁRAMO, Jesús Manuel: "Las artes suntuarias...", op. cit. p. 317. Ya en esta publicación, la primera en la que se aborda el estudio de la figura de Gómez Millán desde una perspectiva académicamente rigurosa, se hace referencia a "*la entrada providencial de Ignacio Gómez Millán como diseñador del obrador y sugeridor de las diferentes técnicas de bordado que se deberían emplear en cada pieza*".

En este sentido, así de clara es la inscripción que, enrollada en un papel, apareció en el interior de la paloma del simpecado del Rocío de Triana tras su restauración en 1985:

*“Se terminó este simpecado, en la madrugada del Domingo diez y siete de mayo de mil novecientos treinta y seis, y en dicho mismo día será bendecido. Dirigió y dibujó la Obra, Ignacio Gómez Millán, magníficamente secundado por la Srta. Esperanza Elena Caro...”*³³.

Sin duda, la preeminencia que el documento da al autor del diseño sobre la bordadora en lo que respecta a la dirección técnica, es digna de tener en consideración.

La cualificación de Gómez Millán en estas cuestiones debió estar bastante reconocida en su época. Sobre esto nos habla el hecho de que la Hermandad de la Macarena -de gran peso en la Sevilla del momento-, cuando en 1940 emprende el proyecto de reforma de los bordados del paso de palio, consulte con el autor la posibilidad de establecer en las dependencias propias de la misma un taller de bordados bajo su dirección³⁴.

Finalmente, como ya se ha dicho, refuerza nuestra hipótesis el testimonio de aquellos que conocieron a Ignacio Gómez Millán y cuál fue el papel que desempeñó en el mismo. Y es que, según palabras textuales de dos de las descendientes de Esperanza Elena Caro, *“el papel que D. Ignacio tuvo en el taller fue fundamental, tanto en el asesoramiento artístico como en la dirección e interpretación técnica de las obras, así como en la formación artística de Esperanza Elena Caro”*³⁵.

En definitiva, lo expuesto nos invita a acercarnos a una nueva visión de la figura de Ignacio Gómez Millán, en la que se funden dos facetas fundamentales y consustanciales a su desarrollo como artista: el diseño y la técnica. Ambas nos invitan a considerar al artista, más que un diseñador, un “proyectista”, en el amplio sentido de la palabra; y por tanto el autor de sus obras de una manera global, por cuanto que de las mismas desarrolla tanto el concepto y su génesis intelectual mediante el diseño como su materialización física a través del bordado.

³³ El documento original fue transcrito y dado a conocer por SEQUEIROS MADUEÑO, Leandro: "La restauración del Simpecado", en *Boletín de la Hermandad del Rocío de Triana*, nº 7, Febrero de 1985, s.p.

³⁴ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Manuel: "Las artes suntuarias...", op. cit., p. 323. Un sistema de trabajo que la hermandad seguía para la realización de determinadas piezas de orfebrería y con el que perseguía *“una supervisión directa de los trabajos y un beneficio incalculable para nuestra economía”*, pero que no fue finalmente llevado a cabo en los bordados, decidiéndose encargar los trabajos al taller de Caro

³⁵ Dicho testimonio procede de la entrevista realizada en septiembre de 2016 a Concepción, Esperanza y María Teresa Elena Martín.

En este sentido, consideramos que sólo podrá valorarse su aportación a las artes decorativas si, junto al reconocimiento que del autor se ha hecho como dibujante, se tiene en cuenta y se pone de manifiesto la importancia que en la materialización de las mismas tiene la interpretación técnica por él propuesta. Para ello, nos detendremos en resaltar las características técnicas propias e identificativas de su obra, fruto de multitud de influencias y de una paulatina evolución que, no solo aporta a la misma una personalidad propia e incuestionable calidad artística, sino que terminará prestando una huella inconfundible a los bordados posteriores del taller de Caro e influirá notablemente en la escuela sevillana de bordado hasta nuestros días³⁶.

En la consolidación del estilo propio jugó un papel fundamental la personalidad de Ignacio Gómez Millán, pero es indudable que tuvo una destacada importancia la colaboración con una de las grandes figuras del bordado del siglo XX: Esperanza Elena Caro. Desde muy jóvenes ambos mantuvieron un contacto próximo en el taller de Caro, en el que con el paso de los años llegaron a trabajar juntos en estrecha colaboración y con gran complicidad, pues nadie como Gómez Millán fue capaz de crear diseños ornamentales que pudieran ser llevados a la práctica mediante el bordado de una forma tan clara³⁷. A eso se unió una excelente relación entre ambos, que se entendían y complementaban perfectamente por sus personalidades, y disfrutaban enormemente con el desarrollo de sus inquietudes artísticas a través del bordado³⁸.

Centrándonos en la personalidad del proyectista, deben resaltarse varias cuestiones para entender su obra en este sentido. Por un lado, su espíritu creador, que se vio reforzado por su incansable afán por el estudio y la documentación en cada uno de los proyectos que emprendía³⁹. Y por otro, la influencia intelectual del Regionalismo sobre el mismo, que propone una interpretación historicista de los antiguos estilos

³⁶ Por cuanto que esta cuestión no ha sido tratada hasta el momento desde el punto de vista que planteamos, la mayoría de las referencias bibliográficas que se expondrán a continuación tratan el tema únicamente desde la perspectiva de un estudio de la figura de Esperanza Elena Caro. No obstante, las compartimos por considerar muy acertadas y complementarias con nuestro estudio las valoraciones que sobre la técnica se hacen en muchos casos.

³⁷ Este dato ha sido aportado por las hermanas Elena Martín, por lo que conocieron y por lo que Esperanza Elena Caro afirmaba según apuntan las mismas. Fue por tanto un caso excepcional, pues conocidas son las disputas que por tal motivo tuvo con Joaquín Castilla, ya que, como recoge Juan Carrero “*nunca consintió que los proyectistas que aportan los dibujos le fueran a dirigir la forma de realización*”. (CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Esperanza Elena Caro, maestra...* op. cit., p. 47)

³⁸ Testimonio de las Hermanas Elena Martín.

³⁹ Según Concepción Elena Martín, Ignacio Gómez Millán era una persona cultísima, refinada e interesada en extremo por las cuestiones artísticas, por lo que se esforzó en documentarse. Cuestión que quedó reflejada en sus proyectos.

aportando nuevas soluciones en lo que respecta a los materiales. Estas dos cuestiones, acompañadas de una serie de influencias que a continuación resaltaremos, harán que su obra vaya evolucionando, consolidándose y dando lugar a un estilo propio.

La primera de las influencias que aporta personalidad a sus obras es la del bordado de finales del siglo XIX, especialmente la escuela creada por el taller de las hermanas Antúnez. Esta influencia se manifiesta fundamentalmente en la forma de resolver los volúmenes y texturas en los elementos ornamentales bordados: se da especial importancia y dedicación al preparado de las distintas piezas, combinando elaborados rellenos a distintos niveles en los bordados, de tal forma que la obra en conjunto adquiere una gran complejidad técnica. Igualmente se combinan de forma magistral los hilos en sus distintos tipos y calibres con elementos laminados como “huevecillos” o lentejuelas en sus diferentes maneras de ser aplicadas. Son éstas dos cuestiones fundamentales, que diferencian las obras en ese sentido de las producidas por talleres coetáneos. El origen de esta influencia debemos situarlo en el papel que Victoria Caro desempeñó en el conocimiento más temprano de Gómez Millán sobre el arte del bordado, cuando diseñó sus primeras obras para el taller. En éstas -a pesar de que se dan ya algunas innovaciones introducidas en las mismas a propuesta del diseñador- el desarrollo técnico, en cuanto a procedimientos y técnicas del bordado en oro, debió ser realizado en gran medida por la bordadora, que aprendió el oficio y desarrolló sus capacidades en el taller de las Hermanas Antúnez, y una vez desaparecido éste, en el de Juan Manuel Rodríguez Ojeda⁴⁰.

Junto a este primer acercamiento de Gómez Millán al bordado en sus aspectos técnicos de la mano de Victoria Caro, planteamos, por su evidente posibilidad, una formación paralela y complementaria fruto de la observación del desarrollo de este arte en las obras que los talleres contemporáneos o que habían estado activos en las dos primeras décadas del siglo XX, habían realizado para las cofradías de la ciudad. Intuimos por tanto en su obra ciertas influencias de los dos grandes talleres del momento: el de Rodríguez Ojeda y el de Hijos de Miguel del Olmo.

Del primero de los talleres, -cuya influencia se debió manifestar de manera indirecta por la supuesta participación de Victoria Caro en el mismo en los años

⁴⁰ Esta formación de Victoria Caro ha sido expuesta por varios autores, entre ellos: FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther: *El bordado...*, op. cit., p. 26 y CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Esperanza Elena Caro...*, op. cit., p. 30. No obstante, los sucesores ponen en duda la posible continuidad en el taller de Rodríguez Ojeda.

anteriores a la creación de su propio taller ⁴¹-, debió tomar el gusto por el empleo de las sedas en el bordado, tanto combinadas con el oro en numeras piezas realizas en “jiraspe” como en escenas al matiz, propios de la primera etapa regionalista del que muchos autores han considerado “*el genio del bordado*”⁴². No así en el desarrollo de las técnicas del bordado en oro, bastante más reducido en la producción de Ojeda si lo comparamos con el de las Antúnez o Caro. De la técnica de Olmo ⁴³ probablemente debió causar admiración en Gómez Millán la exuberancia que aportaba al mismo el reiterado empleo del bordado en hojilla y cartulina, junto al preciosismo miniaturista de los motivos, pues estas dos características se convertirán con el paso del tiempo en una constante en la interpretación técnica de sus dibujos.

Todo esto hará que en los primeros años de la década de los treinta sea claramente apreciable una evolución en sus obras con respecto a las más tempranas. En conjuntos monumentales como los pasos de palio de las cofradías de *El Buen Fin* y *Los Panaderos* se funden ya todas las características mencionadas, consagrándose con los mismos el taller de Caro gracias en buena medida a su diseñador y director técnico.

En un paso más en su formación constante a través de la investigación, Gómez Millán recurrió al estudio de los bordados históricos conservados especialmente en las grandes catedrales y monasterios de España⁴⁴, que conoció también gracias a sus múltiples viajes.

⁴¹ Esta cuestión es tenida en cuenta por Federico García de la Concha al tratar sobre las influencias en los bordados de Esperanza Elena Caro, resaltando su capacidad para dominar con “*soltura e indudable acierto los distintos puntos que se emplean en estas labores: el de zetillo, canutillo, cartulina, mosqueta, hojilla, etc. Además de estas técnicas y sus variantes, como puede ser zetillo con hojilla plana, el zig-zag o la media onda*”. Véase GARCIA DE LA CONCHA, Federico: “Los bordados del taller de Esperanza Elena Caro...”, op. cit., p. 401.

⁴² Estas características técnicas están muy presentes en el manto “de malla” de la Macarena, como apuntan en su descripción FERRERAS ROMERO, Gabriel y MONTERO MORENO, Araceli: “Obras en Exposición”, en *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*. Sevilla, 2000, pp. 14-16; y LUQUE TERUEL, Andrés: *Juan Manuel Rodríguez Ojeda: diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930*. Sevilla, 2011, pp. 64-65.

⁴³ La producción del taller de Olmo debió ser bien conocida por Gómez Millán, en cuanto que unos de los más destacados conjuntos realizados en el mismo lo atesoraba su hermandad familiar: el palio y manto de la Virgen del Patrocinio de *El Cachorro*.

⁴⁴ Para una aproximación a la evolución de las técnicas en el bordado erudito en metales nobles, especialmente desde la edad media hasta el siglo XIX, que consideramos fundamental para entender las influencias ejercidas sobre la obra de Gómez Millán, se recomienda la consulta de los siguientes fragmentos dentro las obras de GONZÁLEZ MENA, M^a Ángeles: “Ornamentos sagrados”, en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 655-690 (En el caso concreto de la Catedral de Sevilla) y “Bordado y encajes eruditos”, en *Summa Artis, XLV, Las artes decorativas en España*, pp. 89-92 (En todo el territorio español). En este sentido, también para el marco geográfico sevillano, resulta muy útil la consulta de DIAZ ALCAIDE, M^a Dolores: *Estudio Técnico de los tejidos artísticos sevillanos, su conservación y condiciones óptimas de*

En un primer contacto con los mismos, que debió ser temprano y paralelo a las demás influencias ya mencionadas, Gómez Millán aplicó en sus proyectos algunas de las técnicas que iba conociendo fruto de visitas a focos de producción históricos como las Catedrales de Toledo o el Monasterio de El Escorial - muy probablemente durante su etapa de estudiante en Madrid-, así como al tesoro de la Catedral de Sevilla. Fruto de esta primera fase de influencia, en la que se pone de manifiesto el empleo de las sedas y los elementos de chapería⁴⁵, especialmente y como ya se ha comentado, se da también una reinterpretación de la imaginería en el bordado con criterio regionalista, es decir, proponiendo el empleo de nuevos materiales⁴⁶. Esto se materializará en la introducción de imágenes en madera policromada, cuya realización fue encomendada en la mayoría de los casos a Antonio Castillo Lastrucci⁴⁷, y que tienen su máximo exponente en los ángeles que se sitúan en las bambalinas del palio de la Cofradía de *El Buen Fin*⁴⁸. Un recurso técnico que también empleará para la realización de pequeñas réplicas de imágenes marianas de candelero vestidas con diminutas prendas bordadas, como pueden contemplarse en los simpecados del Rocío de Triana o del Rosario de la Macarena⁴⁹.

Pero el punto de inflexión, a raíz del cual se produce la definitiva asimilación y aplicación de los planteamientos técnicos del bordado en oro de siglos pasados, vino marcado en gran medida por el cambio generacional en el taller y la aparición de

mantenimiento. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla, 1992. Disponible en: <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/2704/estudio-tecnico-de-los-tejidos-artisticos-sevillanos-su-estado-de-conservacion-y-condiciones-optimas-de-mantenimiento/> (Consultado el 15-06-2016)

⁴⁵ Unos elementos en el bordado que, como expone González Mena, tuvieron su máxima presencia en el bordado en los siglos XV y XVII, reapareciendo entre finales del XVIII y principios del XIX, con la tendencia rococó y los titebeos de neoclasicismo en el bordado. GONZÁLEZ MENA, M^a Ángeles: "Bordado y encajes...", op. cit., pp. 90-92.

⁴⁶ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: "Esperanza Elena Caro, maestra del bordado (IV)", en *Diario ABC*, Sevilla, 22 de febrero de 1986, p. 66. El autor, aunque sin reflexionar en nuestra opinión sobre la importancia que en la formación de la bordadora tuvo Gómez Milla, resalta que "sobre un pasado con contenido clasicista aporta el bello contraste de su expresividad y pulcritud de una ornamentación (...) y principalmente una bella cromatización de estampas realizadas en pinceladas de sedas, o figuras de bulto, como hacía mucho tiempo no se ejecutaban".

⁴⁷ LUQUE TERUEL, Andrés: "Ignacio Gómez Millán...", op. cit., p. 404.

⁴⁸ Las vestimentas de este tipo de figuras -que solo tienen talladas y policromadas las zonas visibles de las carnaciones - se realizaban en jirase en un lienzo muy fino, colocadas con maestría sobre una estructura de madera u otro material que simula el cuerpo, el cual tiene algunos cortes para sujetar el tejido. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, José: "Bordado (I): ¿Cómo se hace?", en *Artes y artesanos de la Semana Santa de Sevilla*. T. IX, Sevilla, 200^o, p. 102.

⁴⁹ Sobre esta cuestión, conviene puntualizar que las réplicas de imágenes marianas en madera policromada o de vestir ya aparecen en algunos simpecados del siglo XVIII, como el de la Virgen de la Paz de Santa Cruz, del Subterráneo de San Nicolás o el desaparecido del Rosario de San Vicente; aunque es de justicia decir que no será hasta este momento cuando se popularice su uso gracias a Gómez Millán.

Esperanza Elena Caro como maestra y directora del mismo. Con Victoria Caro, que a su edad y por su formación era reacia a las innovaciones, Gómez Millán no era capaz de poner en práctica todo cuanto estaba en su imaginación. Pero esta situación cambiará al empezar a trabajar de forma cada vez más directa en el taller con Esperanza Elena Caro, que por su juventud entendía y compartía las inquietudes del artista, aunque esto le ocasionara frecuentes enfrentamientos con su tía Victoria⁵⁰.

Esperanza Elena Caro había comenzado a asistir al taller para recibir las enseñanzas de su tía cuando contaba doce años. Hasta los diecinueve duró su periodo de formación en el arte del bordado, que culminó cuando llegó a dominar todos sus procedimientos básicos, especialmente la realización de las distintas preparaciones y rellenos⁵¹, por lo que no será hasta 1925 cuando participe por primera vez en la ejecución de una obra⁵². El pronto dominio de todos los procedimientos y el magnífico entendimiento que tenía con Gómez Millán a la hora de interpretar los diseños hicieron que, a partir de la realización del palio de *El Buen Fin* en 1929, Victoria Caro -muy achacada por la edad- fuera delegando paulatinamente en ella la dirección de los trabajos⁵³. Esta cuestión se convertirá en una realidad total a partir de 1936, cuando tras la muerte de José Caro y la nueva gerencia del taller por parte de Manuel Elena Caro, Victoria le cede la dirección técnica del taller a su sobrina, que aunque era como su tía una bordadora profesional, en este sentido tenía una visión distinta, más abierta y emprendedora, y por ello más parecida a la de su tío José⁵⁴.

Así pues, que proyectista y maestra de taller se complementaran de esta manera, propició que se dieran finalmente una serie de novedades en las obras que a partir de entonces realizaran ambos en colaboración. Gómez Millán, en su innato espíritu investigador, contagió a Esperanza Elena de su inquietud por conocer el bordado a través de las piezas históricas conservadas, para dotar a las nuevas obras de innovación y originalidad a partir de la reinterpretación de ciertas técnicas. Y en esto jugará un papel fundamental el estudio que ambos hicieron de los bordados históricos españoles, y muy

⁵⁰ Dato aportado por las hermanas Elena Martín.

⁵¹ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Esperanza Elena Caro...*, op. cit., pp. 31 y 32.

⁵² CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: "Esperanza Elena Caro, una gran artista"..., op. cit., p. 71; "Esperanza Elena Caro, maestra del bordado (IV)"..., op. cit., p. 66.

⁵³ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: "Esperanza Elena Caro, maestra del bordado (II)", en *Diario ABC*, Sevilla, 20 de febrero de 1986, p. 68.

⁵⁴ MAÑES MANAUTE, Antonio: "Los tejidos bordados...", op. cit., p. 397.

especialmente de los bordados del Monasterio de Guadalupe⁵⁵ durante varios viajes realizados entre 1930 y 1935⁵⁶. Por su formación intelectual y sus inquietudes artísticas, Gómez Millán tenía una indiscutible sensibilidad para apreciar los valores plásticos de la joyas del bordado ejecutadas en el obrador de Guadalupe durante siglos, pero para descifrar los entresijos técnicos de ciertos procedimientos y posibilitar su reproducción, contó con la prodigiosa visión de Esperanza, que aunque joven, tenía unas dotes extraordinarias para el arte del bordado y era por ello capaz de plantear cómo reproducir dichas técnicas en desuso.

De este modo, la que podemos denominar una segunda etapa de influencia del bordado de los siglos XV al XVII, se manifiesta especialmente en un definitivo protagonismo y una reiterada aplicación de las sedas en sus obras. Esto se expresa a través de la consolidación del bordado de imaginería gracias a la recuperación del punto “milanés”⁵⁷ y mediante la aplicación de otros recursos técnicos como los perfilados en sedas. Con ello, a partir de entonces y como ocurría en los bordados tomados como fuente creativa, el bordado de imaginería -ya fuera en sedas o milanés- se incluirá en sus obras en espacios concretos, generalmente enmarcados en cartelas, y rodeados de un

⁵⁵ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Manuel: "Las artes suntuarias...", **op. cit.**, p. 318; CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Esperanza Elena Caro...*, **op. cit.**, pp. 31 y 32; MAÑES MANAUTE, Antonio: "La transformación estética...", **op. cit.**, p. 121. Junto a Guadalupe, Carrero apunta que Esperanza Elena Caro visitó para su estudio otros focos históricos como la Catedral de Toledo o El Monasterio de El Escorial, pero hemos centrado la importancia en la visita al monasterio cacereño por cuanto tenemos certeza -según la información dada por la familia de la bordadora- de que fue el primero de los lugares visitados el que marcó el punto de inflexión en este sentido, siendo por tanto el que visitaron en un mayor número de ocasiones.

⁵⁶ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Esperanza Elena Caro...*, **op. cit.**, pp. 31 y 32. Juan Carrero no concreta la fecha, solo puntualiza "*En estos años(...)*". Aunque hasta el momento no las hemos podido confirmar documentalmente, las fechas de los mismos deben encuadrarse en ese intervalo de tiempo, pues según asegura Concepción Elena, debieron realizarse con anterioridad a 1935, año de su nacimiento y fecha en la que ya Esperanza había comenzado un noviazgo con el que posteriormente se convertiría en su marido.

⁵⁷ Recogen la recuperación de estas técnicas desaparecidas gracias al trabajo de Ignacio Gómez Millán y Esperanza Elena Caro, y la consolidación del color sobre el volumen como un elemento identificativo de sus obras: CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Esperanza Elena Caro...*, **op. cit.**, pp. 47-48; y GARCÍA DE LA CONCHA, Federico: "Los bordados del taller de Esperanza Elena Caro...", **op. cit.**, p. 404. Éste último resalta: (*...*) *por un deseo de enriquecer las obras y bajo asesoramiento de Gómez Millán, se decidió a resucitar técnicas de siglos pasados, en desuso en su época, y llegó a trasladarse a otros puntos de Andalucía; concretamente se sabe que, acompañada de Gómez Millán, visitó el monasterio de jerónimos de Guadalupe para tal fin. Como consecuencia, pues, de su perfecto dominio del bordado y de su deseo de enriquecer las obras que saliesen de su taller, llegó a aplicar a éstas con gran maestría técnicas, algunas de tan difícil ejecución como el milanés, el bordado de seda de imaginería, el giraspe, el matizado o la malla sobre terciopelo*".

entramado de motivos decorativos, en un claro paralelismo a lo ocurrido en el siglo XV y posteriores con el nacimiento del bordado “al romano”⁵⁸.

Unas técnicas –especialmente el “milanes”- cuya realización en las primeras obras fue debida a la propia Esperanza Elena Caro, la cual se encargó de transmitir el dominio de las mismas a otras oficiales de especiales aptitudes, y entre las que destacaron en los primeros años Trinidad Suarez⁵⁹ y Amparo Martín González, esposa ésta última de Manuel Elena Caro⁶⁰. Fueron ellas por tanto -Esperanza, Trinidad y Amparo- las autoras de las labores de este tipo presentes en las obras proyectadas por Gómez Millán.

Es en este punto cuando el proceso evolutivo en lo referente a la técnica llega a su fin: en un punto álgido y en el que, alcanzando elevadas cotas, da como resultado un estilo propio que se materializará en un conjunto de obras excepcionales, y entre las que pueden destacarse por su riqueza y suntuosidad algunas de las realizadas para la Hermandad de la Macarena, especialmente el estandarte (Fig. 4), la saya conocida como “de volantes” (Fig. 5) y el conjunto del palio, respiraderos y faldones. Aun así, el camino marcado no terminó, pues continuó su legado Esperanza Elena Caro, aplicando a partir de entonces en sus obras las pautas técnicas planteadas por Gómez Millán pero ahora como única directora técnica de las obras realizadas en su taller⁶¹.

⁵⁸ AGUILAR DÍAZ, Jesús: "Pinturas de aguja e hilo. Bordados de imaginería del Museo Nacional de Artes Decorativas", en *Docta Minerva: Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén, 2011, p. 96.

⁵⁹ La participación fundamental de esta destacada oficiala del taller en la ejecución de dichas técnicas ha sido apuntada por las hermanas Elena Martín.

⁶⁰ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: “Esperanza Elena Caro, maestra del bordado (II)” ...,op. cit., p. 68

⁶¹ De Gómez Millán recibió Esperanza Elena Caro toda su formación artística, como ella misma reconocía. Por ello, siempre lo admiró y le estuvo agradecida, según apuntan sus sobrinas.

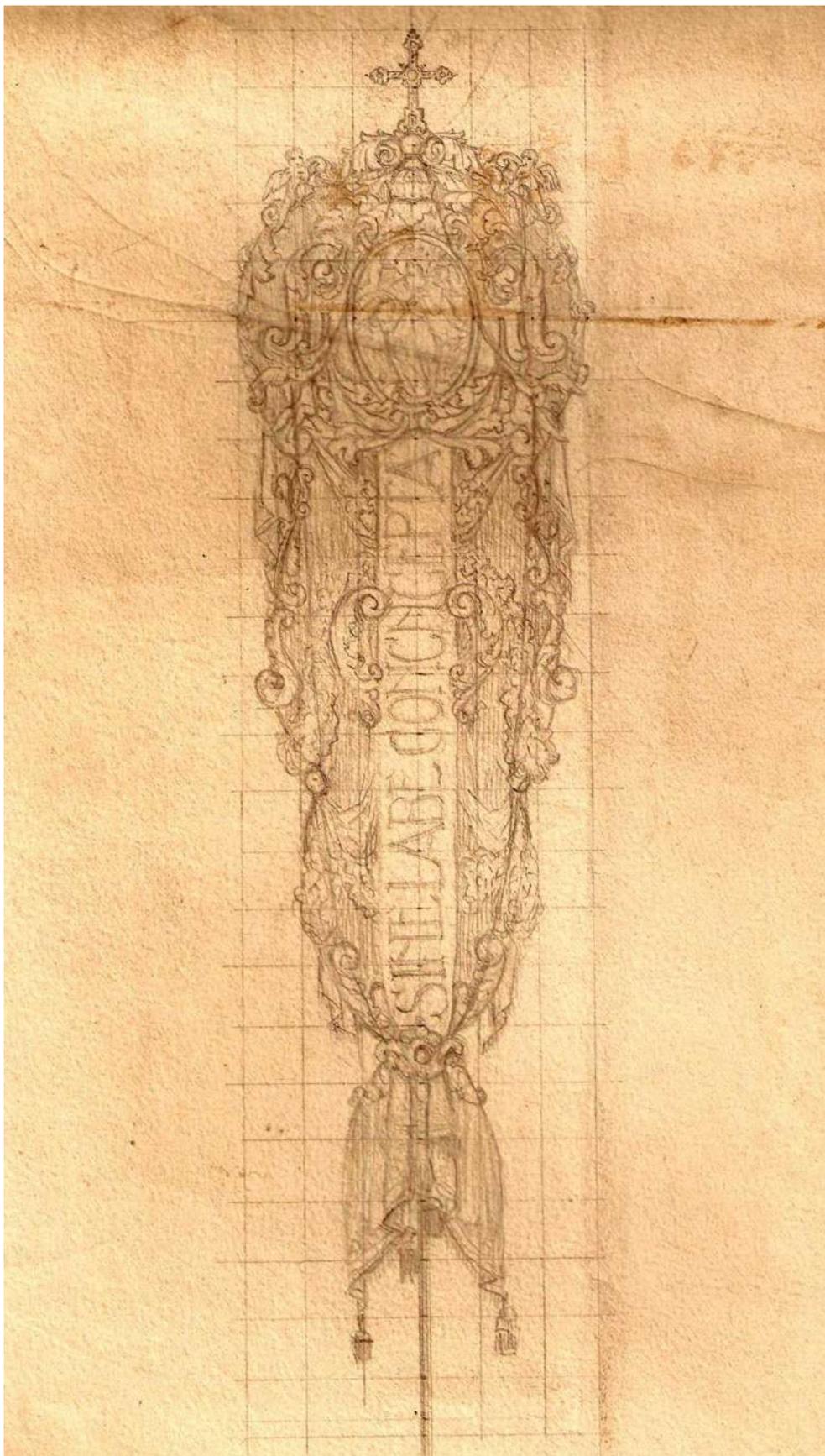


Fig. 1. Dibujo para el *sinelabe* de la Hermandad de *El Cachorro*, Ignacio Gómez Millán,
1926, Archivo del Taller de Sucesores de Esperanza Elena Caro



Fig. 2. Palio de Nuestra Señora de la Palma, de la Hermandad de *El Buen Fin*, Ignacio Gómez Millán y taller de bordados de José Caro, 1929-1930, Gonzalo Navarro



Fig. 2. Bendición del taller de la calle Conde Barajas nº 4, hacia 1929. Archivo del Taller de sucesores de Esperanza Elena Caro

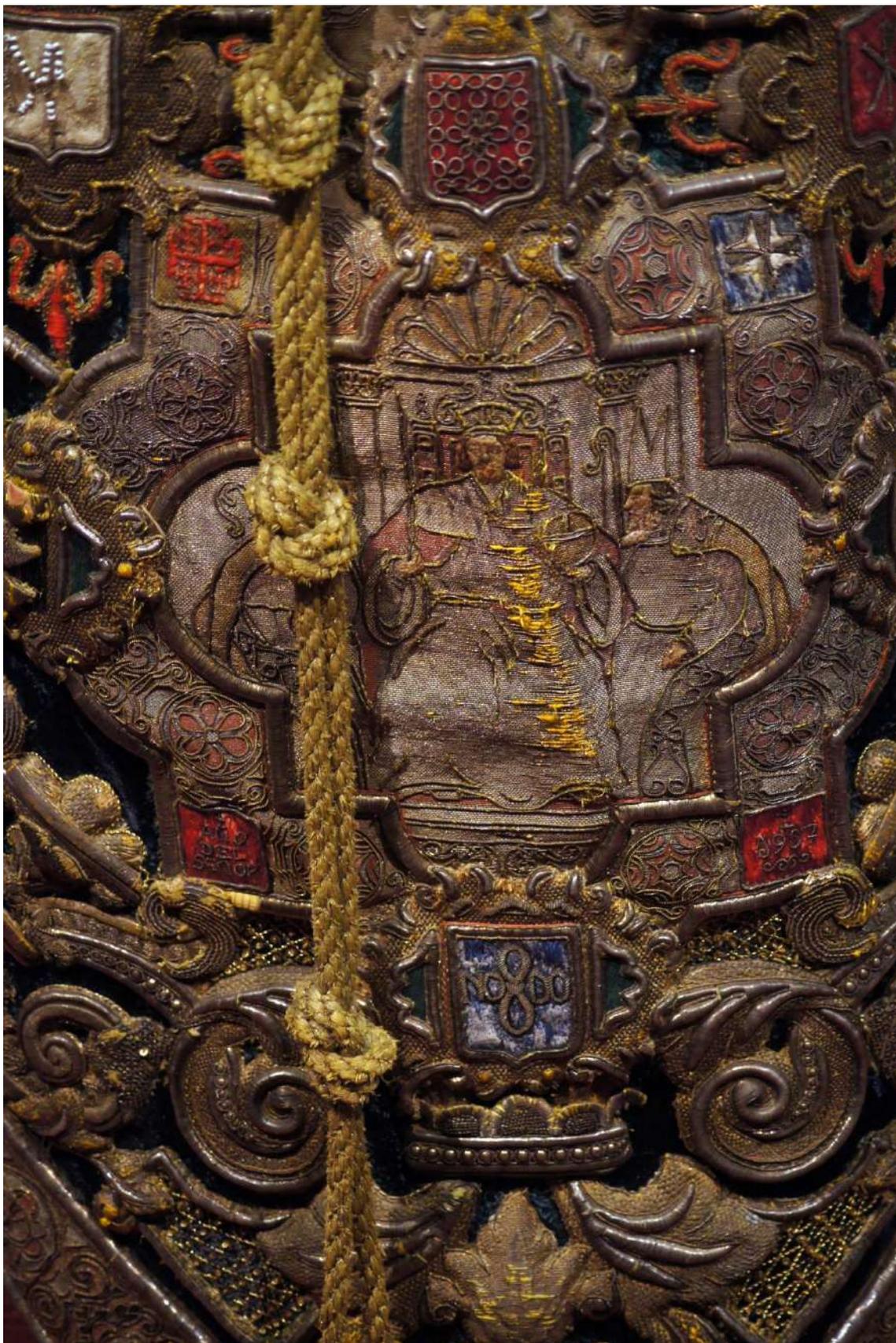


Fig. 4. Estandarte de Hermandad de *La Macarena*, Ignacio Gómez Millán y taller de bordados de Sobrinos de José Caro, 1937, Gonzalo Navarro



Fig. 5. Saya “de volantes” de Nuestra Señora de la Esperanza, de la Hermandad de *La Macarena*, Ignacio Gómez Millán y taller de bordados de Sobrinos de José Caro, 1937,
Gonzalo Navarro