

# *Estado de la cuestión, fuentes y metodología para el estudio de los ornamentos de las iglesias zaragozanas (siglo XVI)*

ANA MARÍA AGREDA PINO

El siglo XVI fue una época de gran esplendor en la producción de tejidos de seda, ricamente labrados con metales preciosos y decorados con primorosas labores de bordado. Con estos tejidos se confeccionaron piezas de indumentaria civil y ornamentos sagrados destinados a nuestras catedrales e iglesias.

Concretamente, de este período hemos conservado en la capital aragonesa algunos ornamentos sagrados, que, si bien no son sino un pequeño porcentaje de los numerosos que se produjeron, no por ello dejan de mostrar, de una forma muy elocuente, la alta calidad de los artistas que realizaron tan bellas obras. Algunas de las imágenes que decoran estas piezas fueron diseñadas por pintores de gran renombre, como el pintor Jerónimo Cosida<sup>1</sup>. En estos bordados, la aguja y el hilo sustituyeron al pincel y al óleo, para plasmar en el tejido imágenes similares a las de un cuadro.

Estos ornamentos, decorados con gran delicadeza, revelan un refinamiento que tuvo también su correspondencia en la indumentaria civil. Entre las clases altas de la sociedad española se cultivó tal gusto por el lujo en el vestir, que obligó finalmente a los monarcas a promulgar diversas pragmáticas para intentar moderar la suntuosidad en el traje.

En conclusión, a tenor de las ideas expuestas podemos afirmar

---

<sup>1</sup> En 1555 la Cofradía de Nuestra Señora de Monserrat, Corpus Christi y San Vicente Ferrer, instituida en la iglesia de San Pablo, contrató al bordador Jorge Lobie para hacer un paño de bordado, según un patrón dado por Jerónimo Cosida. Este documento ha sido publicado por MORTE, Carmen, «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. XXX, 1987, pp. 203-204 y SAN VICENTE, Angel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, pp. 67-68.

que los tejidos reflejan las características artísticas, económicas y sociales de su época, así como las de la liturgia y ceremonial eclesiástico, en los que juegan un papel fundamental. Por tanto su estudio se convierte en una fuente primordial para el conocimiento de estas parcelas de nuestro pasado. A este respecto resulta muy interesante la opinión de Pedro Miguel Artiñano, quien nos dice: «*el arte textil, más que las restantes artes industriales, resume en cada instante a la vez, el estado productivo, el industrial, el intelectual, el artístico, y el social de un pueblo, constituyendo la medida tangible más valiosa y que mejor permite graduar la cultura de su época*»<sup>2</sup>.

Sin embargo, pese a la alta calidad artística y a la importancia histórica de los tejidos, no se ha abordado en nuestra región ningún estudio global sobre el arte textil en general, o sobre los ornamentos sagrados en particular.

Con referencia a este último apartado se carece incluso de una catalogación general de las piezas conservadas en las catedrales e iglesias de Aragón. En el caso de los ornamentos textiles de Zaragoza, objeto de este artículo, la situación no es mucho mejor. Únicamente se pueden citar algunas aportaciones breves en obras de carácter general. Así, Francisco Abbad, en su *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, recoge algunas de estas piezas y comenta brevemente sus características<sup>3</sup>.

También Mario de la Sala Valdés, al abordar los *Estudios Históricos y Artísticos de Zaragoza*, hace referencias a los ornamentos sagrados, conservados o no, de diferentes parroquias de la ciudad<sup>4</sup>.

Por su parte, Gascón de Gotor, en su libro *La Seo de Zaragoza*, menciona diversos ornamentos custodiados en esta catedral, así como otros varios encargados por don Hernando de Aragón para sus capillas de San Benito y San Bernardo o donados al templo por el arzobispo<sup>5</sup>. En esta misma línea, Federico Torralba, en un artículo sobre la iglesia de San Pablo, realiza un breve comentario del terno de don Hernando de Aragón, que guarda esta parroquia<sup>6</sup>.

Otra referencia puntual la encontramos en el capítulo que Eduardo Torra dedica a los museos y colecciones de la iglesia, en la *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*. Este autor, al hablar del Museo Capitular de la

---

<sup>2</sup> Cfr. *TEJIDOS españoles anteriores a la introducción del Jacquard*, (texto catálogo Pedro Miguel ARTIÑANO), Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, Artes Gráficas Mateu, 1917, p. 5.

<sup>3</sup> Cfr. ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, C.S.I.C, Instituto Diego Velázquez, 1957, tomo I, pp. 66, 78, 92, 96-97, 101.

<sup>4</sup> Cfr. SALA VALDÉS, Mario de la, *Estudios Históricos y Artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, Publicaciones de la Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, pp. 69, 107, 191.

<sup>5</sup> Cfr. GASTÓN DE GOTOR, Anselmo, *La Seo de Zaragoza*, Barcelona, Luis Miracle Editor, 1939, pp. 123-124 y 153-155.

<sup>6</sup> Cfr. TORRALBA, Federico, «Apéndice a la Insigne iglesia de San Pablo de Zaragoza» *Seminario de Arte Aragonés*, número VI, Institución Fernando el Católico, 1954, pp. 33-41.

Seo, se hace eco de la amplía muestra de ornamentos litúrgicos que posee la catedral, de los que se exponen tres destacados ejemplos del siglo XVI: el Pontifical del Antiguo Testamento, el del Nuevo Testamento y un terno de terciopelo negro con cenefas de esta centuria<sup>7</sup>.

Por otro lado, cabe citar diversas aportaciones documentales, dentro de colecciones diplomáticas. Para el siglo XVI hay que mencionar las de Manuel Abizanda<sup>8</sup> y Angel San Vicente<sup>9</sup>.

Finalmente, destaca por su importancia el catálogo de la exposición de *El Espejo de Nuestra Historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*<sup>10</sup> celebrada en Zaragoza del 5 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992. En este catálogo se dedica un apartado al análisis de los ornamentos sagrados, con una introducción en la que se recalca su riqueza e interés para conocer la liturgia; la ausencia de estudios y la dificultad que entraña el tema; así como la evolución que los ornamentos han experimentado a lo largo de los siglos. En el comentario que se hace de las distintas piezas expuestas, algunas como el terno de don Hernando enmarcadas cronológicamente en el siglo XVI, se examinan los aspectos históricos, técnicos e iconográficos. En consecuencia, esta obra constituye la aproximación más significativa a la materia que nos ocupa.

Si esta ausencia de estudios globales contrasta con la riqueza e importancia artística de los ornamentos sagrados de Zaragoza, tampoco guarda consonancia con la abundancia de **fuentes documentales** que se han conservado en diferentes archivos. Por ello, y como avance de las investigaciones sobre este tema que estoy realizando, me ha parecido oportuno comentar con brevedad, los diversos tipos de noticias que se pueden extraer de los archivos consultados.

**El Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza** guarda una ingente cantidad de protocolos de diferentes notarios, que trabajaron en la capital aragonesa y en otras poblaciones, desde las primeras décadas del siglo XIV. Durante el siglo XVI, vivieron y desarrollaron su actividad en Zaragoza, un buen número de ellos. En los protocolos de estos notarios podemos hallar diversos documentos con abundantes datos sobre la producción de ornamentos y los oficios que intervenían en

---

<sup>7</sup> Cfr. TORRA, Eduardo, «Museos y Colecciones de la Iglesia» en VV. AA., *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, (director Guillermo FATÁS CABEZA), Zaragoza, Ayuntamiento, 1991, (3.<sup>a</sup> ed. revisada y ampliada), p. 518.

<sup>8</sup> Cfr. ABIZANDA, Manuel, *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón*, Zaragoza, Patronato Villahermosa/Guaqui, Tipografía La Editorial, 1932, III Tomos.

<sup>9</sup> Cfr. SAN VICENTE, Angel, *Lucidario de Bellas Artes ...*, op. cit., e *Instrumentos para una historia social y económica del trabajo en Zaragoza en los siglos XV a XVIII*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1988, Tomo I.

<sup>10</sup> Cfr. ESPEJO de *Nuestra Historia, El. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*. (comisario Domingo J. BUESA y Pablo J. RICO), Zaragoza, Ayuntamiento y Arzobispado, 1991, pp. 387-410.

ella. En estos oficios se englobaban los *torcedores*, encargados de elaborar el hilo de seda; los *velluteros*, *tejedores de tafetanes*, *de damascos*, o *de rasos*, que confeccionaban las diferentes variedades de tejidos y los *tintoreros* que obtenían los colores marcados por la liturgia. Finalmente, elaborado ya el tejido, los *bordadores* lo decoraban con motivos e imágenes y los *cordonereros* lo completaban con galones y cordones, hasta dotarlo de la forma y características de un ornamento sagrado.

El desarrollo de la actividad y vida privada de todos estos profesionales, así como el comercio textil y el sistema de realización de las obras, puede ser reconstruido a partir de los distintos tipos de documentos contenidos en los protocolos que se conservan en este archivo.

Estos distintos tipos de documentos nos ofrecen los siguientes contenidos:

— *Capitulaciones y concordias*, son pactos suscritos entre dos partes para realizar una obra u otra empresa. Nos informan sobre los ornamentos sagrados realizados por diferentes artistas, y especifican las características, materiales, precios, período de realización de los encargos y personas e instituciones que los financiaban. También se recogen en estos documentos acuerdos de diversa índole entre comerciantes o profesionales de distintos oficios para la producción y distribución de tejidos.

— *Contratos de aprendizaje*, son documentos en los que se registra el acuerdo entre un muchacho y un maestro que se comprometía a enseñarle su oficio. Revelan, entre otras cosas, la edad, procedencia, condiciones y obligaciones del aprendiz y las responsabilidades asumidas por el maestro.

— *Comandas*, detallan una deuda contraída entre dos personas. Esta deuda puede aludir a un contrato para hacer ornamentos o a un acuerdo para elaborar o comerciar con tejidos, de tal manera que es posible que se trate de un pago adelantado sobre el trabajo.

— *Apocas o albaranes*, informan de abonos hechos a una persona, a veces por obras contratadas anteriormente. Estos documentos permiten conocer precios, artistas, obras y encargantes.

— *Sentencias arbitrales*, son dictámenes emitidos por dos o más personas, acerca de un conflicto surgido entre terceros. En algunas ocasiones estas desavenencias están originados por el incumplimiento de un pacto o negocio anterior, tal vez para la producción de tejidos u ornamentos o para la obtención y comercialización de seda.

— *Cancelaciones*, anulan un contrato o deuda anterior. Sirven para conocer el final de una obra o los desacuerdos surgidos entre el cliente y el artista.

— *Capítulos de cofradías*, son actas de las reuniones de los miembros de las mismas. En estas reuniones hay noticias de deliberaciones para encargar la realización de una obra, admitir a un nuevo miembro o examinarlo del oficio. Son el mejor medio de conocer la vida del gremio y a las personas que lo integraban.

— *Capitulaciones matrimoniales*, son escrituras en las que se recogen todos los bienes que aportan cada uno de los cónyuges al matrimonio. A través de ellas se precisa el origen, condición social y económica de los contrayentes y relaciones familiares de los componentes del mismo gremio o de distintos gremios del campo textil.

— *Testamentos*, expresan las últimas voluntades de una persona antes de su fallecimiento. Proporcionan también información sobre el status social y económico y permiten conocer los descendientes, disposiciones de la herencia o las donaciones de ornamentos o dinero que destina el testador al encargo de este tipo de piezas para alguna parroquia o catedral.

— *Inventarios de bienes* del difunto, como su nombre indica son una relación de las propiedades del fallecido. Inciden en las condiciones económicas y dan noticia de los ornamentos sagrados que las personas de clase elevada poseían en las capillas de sus casas. Cuando se trata de algún miembro de un oficio es posible hallar constancia de los útiles de trabajo empleados para la elaboración, teñido y decoración de las piezas textiles.

— *Arriendos, locaciones y ventas*, son contratos por los que una persona alquila o vende a otra un bien mueble o inmueble suyo. Completan la imagen de la situación social y económica. Su interés es mayor cuando se trata de alquileres o ventas de útiles o materias de trabajo, tales como tornos, telares o tintes, pues nos ofrecen datos sobre la tecnología y los métodos de fabricación empleados. Así mismo, los arriendos o ventas de campos permiten saber en que lugares se cultivaba morera para alimentar a los gusanos de seda.

Por otro lado, los **archivos parroquiales** constituyen una fuente no menos rica y variada, siempre que hayan conservado, al menos en buena parte, la documentación generada a lo largo de la historia de la parroquia. Como en el caso del Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, los documentos se pueden clasificar en varios grupos:

— *Libros Parroquiales*, que incluyen libros de bautismos, matrimonios y defunciones. En ellos hallamos noticias sobre la vida y muerte de los profesionales que intervinieron, de una u otra forma, en la producción de tejidos y ornamentos.

— *Libros de Fábrica o de Obrería*, contienen la relación de ingresos

y gastos habidos en la administración de la iglesia. Entre esos gastos se incluyen con frecuencia los generados por la compra, encargo o reparación de ornamentos sagrados y por la adquisición de materiales para realizarlos. Reflejan, de forma muy precisa a veces, las formas de contratación, métodos de trabajo, personas que comerciaban con tejidos y procedencia de éstos últimos.

— *Pleitos y Sentencias arbitrales*, relatan el dictamen o juicio emitido para poner fin a los conflictos generados en la administración de la iglesia. Son una fuente de primera mano para conocer la distribución del dinero destinado a la financiación de obras o los pagos por la utilización de ornamentos sagrados en ciertas ceremonias litúrgicas.

— *Libros de Difuntos*, son una relación de los pagos hechos en los funerales por derechos de cruz, clérigos, campana, etc. En la misma línea que los documentos anteriores, revelan los ingresos que la iglesia tenía por portar los clérigos diversos ornamentos.

— *Libros de Resoluciones*, recogen las actas levantadas en las reuniones del capítulo de vicario y beneficiados. En estas reuniones se abordaban diferentes aspectos de la organización parroquial y se tomaban decisiones sobre el encargo de ornamentos u otras obras, o sobre el desarrollo de las distintas ceremonias religiosas.

— *Libros de Testamentos*, son colecciones de estos documentos en los que se detallan las disposiciones de diferentes personas. Entre estas disposiciones es frecuente encontrar donaciones de ornamentos o cantidades de dinero destinadas a la financiación de este tipo de obras.

— *Libros de Cofradías*, contienen las actas de las reuniones de los cofrades, las cuentas de la administración del mayordomo y la admisión de nuevos miembros. Las cofradías contaban con sus propios paños funerarios, frontales de altar, o estandartes procesionales que aparecen puntual y periódicamente recogidos en los inventarios o relación de bienes que se hacían al cambiar de mayordomos. En estos libros también es posible encontrar noticias de encargos de obras a diferentes artistas, o la presencia de éstos últimos como miembros de la cofradía.

— *Libros de Visita*, incluyen las actas de las visitas hechas por el arzobispo a la parroquia. Son interesantes, sobre todo, los mandatos en los que el arzobispo hace notar las necesidades de la iglesia e insta a encargar nuevas piezas o a reparar las existentes.

Entre los documentos conservados en el **Archivo Municipal de Zaragoza**, destacan por su importancia los *Libros de Actos Comunes, de Contratos de la Ciudad y de Pregones*. Todos ellos recogen reglamentaciones sobre tejidos; salarios y precios; sanciones de nuevas ordinaciones de

oficios y sentencias del Concejo de Zaragoza en los conflictos surgidos entre diferentes gremios textiles por cuestiones de competencias.

Con los datos obtenidos hasta el momento de estas fuentes documentales, podemos hacer un breve bosquejo del proceso de elaboración de los ornamentos sagrados en Zaragoza durante el siglo XVI.

En la capital aragonesa se cultivaba la morera para alimentar y criar gusanos de seda. En el siglo XVI se constata la presencia de este árbol en la Rabal, en las partidas de la Orilla y Corbera Baja, y en Juslibol<sup>11</sup>. En la zona de Corbera Baja el cultivo de morera debió de adquirir cierta entidad, con un elevado número de árboles por campo, hasta 106 en algún caso<sup>12</sup>.

Los gusanos de seda se criaban en casas o cobertizos con cañizos habilitados para este propósito. Esta crianza constituyó una fuente de beneficios importante. Por esta razón se intentó dominar el mercado, bien mediante el monopolio de la producción, bien por medio de la asociación entre diferentes personas para conseguir mejores resultados y mayores ganancias.

Así, Jerónimo Ferrer compró ochenta cañizos «para criar los gusanos de la seda de Caragoca»<sup>13</sup>. Por su parte, Claudio Gordoni, torcedor de seda, y Joan de Subiro, guantero, llegaron a un acuerdo para obtener seda. Gordoni, que poseía las condiciones para la cría del gusano, pero no el capital ni los huevos del insecto, vendió a Subiro la hoja de 73 moreras y parte de unas casas con cañizos. Éste último aportó la simiente y los bienes recién adquiridos, para que Gordoni criara el gusano, a cambio de una cierta cantidad de dinero por el trabajo desarrollado<sup>14</sup>.

Ambas noticias documentales no sólo constituyen un buen ejemplo de las dos formas de control explicadas, sino que son al mismo tiempo, como todas las demás que iremos citando, una prueba de la importancia de los datos extraídos de los archivos para reconstruir el proceso que estamos analizando.

Este proceso proseguía con la alimentación y cuidado de los gusanos hasta que formaban el capullo. Entonces se procedía a su recogida y ahogado para obtener el filamento de seda<sup>15</sup>. Es en este momento

---

<sup>11</sup> Se han conservado noticias de arrendamientos y repartos de campos y huertos en los que se cultivaban moreras, en ocasiones junto a otras especies arbóreas. Cfr. AHPZ, Cristóbal Navarro, 1584, ff. 73r-77v y ff. 527r-529r y Juan de Lurbe, 1599, ff. 17v-20v.

<sup>12</sup> AHPZ, Cristóbal Navarro, 1572, ff. 186v-189v.

<sup>13</sup> AHPZ, Cristóbal Navarro, 1576, ff siguientes al 1234r, sin numerar.

<sup>14</sup> AHPZ, Cristóbal Navarro, 1560, f. 106r, y SAN VICENTE, Angel, *Instrumentos para una historia social...*, p. 309.

<sup>15</sup> Para conocer con detalle el proceso de obtención de seda, se recomienda la consulta del catálogo de la exposición: *La seda en España. Leyenda, poder y realidad*, (textos de Eulàlia MORRAL I ROMEU y Antoni SEGURA I MAS), Barcelona, Lunweg editores, Conseil de l'Europe, Étude Intégrale des Routes de la Soie. Routes de Dialogue, Museu Tèxtil de Tarrasa, 1991, pp. 11-36.

cuando entraba en juego el torcedor o hilador, quien, con ayuda de un torno<sup>16</sup>, reunía varios cabos y los torcía para formar el hilo.

Los pasos siguientes, tintura y tejido, transformaban ese hilo en suntuosas telas, apropiadas para confeccionar lujosas prendas: ornamentos sagrados o vestiduras civiles.

En el caso de los ornamentos sagrados el teñido tenía un papel primordial, pues no hay que olvidar que existían una serie de colores litúrgicos. En principio estos colores fueron el rojo, blanco, verde, morado y negro y habían sido fijados por Inocencio III en 1216. San Pío V, en el siglo XVI, reconoció los colores prescritos por su antecesor, y añadió el rosa, utilizado en el III Domingo de Adviento y IV de Cuaresma<sup>17</sup>.

En el caso de Zaragoza tenemos noticias de la utilización en el siglo XVI de dintintos tintes naturales con el fin de lograr éstos, u otros colores<sup>18</sup>:

— El *pastel o glasto* se importaba de Francia, concretamente de la región de Lauragais<sup>19</sup>, principal lugar de producción. Según Gómez Zorraquino ocupó el primer lugar en las importaciones procedentes de este país. Tolosa se convirtió en el centro más destacado en la exportación de pastel que se cambiaba por lana de Aragón. El comercio era canalizado por compañías que ejercían esta doble función de intercambio<sup>20</sup>. El nombre de esta sustancia colorante procede de las tortas o pasteles que se amasaban con las hojas y pulpa de la planta. Este pastel se dejaba reposar y a continuación se molía y reposaba de nuevo uno o dos meses. Permitía obtener color negro, azul o verde, según la calidad de la cosecha, y el número de veces que se sumergía el paño a teñir.

— La *rubia*, proporcionaba un colorante barato, utilizado para teñir en color rojo. Sin embargo producía un tono terracota no brillante. El pigmento se encontraba entre la piel externa y el interior de las raíces.

— El *palo de Brasil*, contenía una materia colorante llamada brasi-

---

<sup>16</sup> AHPZ, Juan de Lurbe, 1592, f. 481r y v.

<sup>17</sup> Para el tema de los colores litúrgicos y su simbología es interesante el trabajo de María Victoria VICENTE CONESA, *Ornamentos sacros en el Museo de Mallorca. La donación del Reverendo Miguel Alomer Esteve*, Palma de Mallorca, Conselleria de Cultura Educació y Esports. Govern Balear, 1992, pp. 15-16.

<sup>18</sup> Cfr. SAN VICENTE, Angel, *Instrumentos para una historia social...*, op. cit., pp. 387-390, 515-516, 517-519.

<sup>19</sup> Ibidem., pp. 240-242.

<sup>20</sup> Cfr. GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, *La burguesía mercantil en el Aragón de los siglos XVI y XVII (1516-1652)*, (col. Estudios y Monografías, 4), Zaragoza, Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, 1987, pp. 91-92.

leina, con la que se conseguían colores rojos con un matiz de tono que recuerda al de las brasas.

— La *orchilla*, era un líquen frecuente en las zonas marinas del levante español. Se utilizaba para obtener rojos púrpuras.

También se conocía la existencia del *añil*, pero había una predisposición contraria a su uso. El clima de resistencia a la introducción de este tinte coincide con el vivido en el resto de Europa. Así, en el Edicto de Frankfurt de 1577 se le denomina «tinte del Diablo» pues se pensaba que aunque la tela pareciera inicialmente tan buena como la teñida con pastel, con el paso del tiempo perdería el color<sup>21</sup>.

En otro orden de cosas se ha podido constatar la producción en nuestra ciudad de diferentes variedades de tejidos. Hay noticias de la presencia de *velluteros*<sup>22</sup>, que elaboraban terciopelo y otros tejidos de seda, *prensadores de rasos*<sup>23</sup>, *tejedores de tafetanes*<sup>24</sup> y *de damascos*<sup>25</sup>. Todos ellos trabajaban en pequeños talleres artesanales y dependían con frecuencia de los mercaderes que les vendían o alquilaban los telares<sup>26</sup>.

Algunos de estos artesanos eran de procedencia francesa<sup>27</sup> o italiana<sup>28</sup>. La presencia de italianos, especialmente genoveses, en España fue muy habitual a lo largo del siglo XVI. Muchos de ellos eran artesanos, pero también hubo un elevado número de mercaderes que intervinieron en muy diversas facetas de la vida económica. El papel jugado por estos italianos en la producción de tejidos debió de ser sobresaliente. No hay que olvidar, en este sentido, que Italia fue en esta centuria un centro textil de primera entidad.

Los artesanos que vinieron a la Península importaron modelos y también tecnologías de trabajo. Respecto a este punto resulta especialmente interesante el contrato establecido entre varios mercaderes para confeccionar velo crespado. Estos mercaderes contrataron a Joan de Miranda, torcedor de seda y a Lucas del Rial, boloñés, para que tiñeran, plegaran y engomaran estos velos, al uso de Milán, con la condición, bajo pena de una considerable multa, de que no revelaran su oficio ni método de trabajo<sup>29</sup>. No es de extrañar este intento de mantener el secreto de la elaboración. El conocimiento de estas nuevas formas de

---

<sup>21</sup> Cfr. STOREY, Joyce, *Manual de Tintes y Tejidos*, London, Ed. Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989, p. 68.

<sup>22</sup> AHPZ, Sebastián Moles, 1535, ff. 324r-326v.

<sup>23</sup> AHPZ, Juan de Lurbe, 1594, ff. 857v-859r.

<sup>24</sup> AHPZ, Juan de Lurbe, 1594, ff. 1030r-1031r.

<sup>25</sup> Cfr. SAN VICENTE, Angel, *Instrumentos para una historia social...*, op. cit., pp. 404-405.

<sup>26</sup> Cfr. GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, op. cit., pp. 127-130.

<sup>27</sup> AHPZ, Juan de Lurbe, 1588, ff. 390r-391r.

<sup>28</sup> AHPZ, Juan de Lurbe, 1586, pp. 1092v-1093r.

<sup>29</sup> Cfr. SAN VICENTE, Angel, *Instrumentos para una historia social...*, op. cit., pp. 459-462.

obrar aseguraba rapidez, eficacia, calidad y en consecuencia, notables ganancias económicas.

Los comerciantes italianos, concretamente los genoveses, también invirtieron en la fabricación y distribución de tejidos. Una figura destacada en este campo fue Agustín Castaño. Castaño enviaba a Florencia lana española, al tiempo que traía a Zaragoza raja<sup>30</sup> de esta ciudad italiana y terciopelo de Milán. Así mismo, intentó establecer una fábrica de sedas y para conseguir su propósito llegó a un acuerdo con el cordonero Diego de Ochoa<sup>31</sup>.

Por otra parte, tampoco hay que desdeñar las cuantiosas inversiones realizadas en este campo por mercaderes y otros estamentos de la sociedad zaragozana. Sin duda, entre ellas destaca la compañía constituida por Miguel Martínez, y un considerable número de socios, para la venta de paños, sedas y telas de oro y plata. En 1545<sup>32</sup> se formó una primera compañía, que fue renovada de nuevo en 1548<sup>33</sup>. En ambas ocasiones se movió un capital muy elevado.

Con estos tejidos, producidos en Zaragoza o importados del exterior, se realizaron los ornamentos sagrados de nuestras catedrales e iglesias, con una amplia variedad de piezas, entre las que podemos citar: ternos, capas, casullas, dalmáticas, frontales de altar, paños de difunto, estandartes y mangas procesionales, mitras, y mantos de imágenes, entre otros.

Los delicados motivos plasmados sobre el tejido por los bordadores se convirtieron en un complemento indispensable de estos ornamentos.

Las obras fueron encargadas principalmente por las instituciones religiosas, altas jerarquías eclesiásticas y cofradías. Así mismo, los estamentos y órganos civiles financiaron, de una u otra forma, un buen número de ornamentos sagrados.

Tal es el caso de los Diputados del Reino, quienes costearon, en diferentes ocasiones, la adquisición de piezas litúrgicas para la iglesia de San Juan del Puente<sup>34</sup>.

Por otra parte, muchos miembros de las clases más acomodadas de la ciudad poseían capillas en sus casas, e incluso en los principales edificios religiosos, bien servidas de los ornamentos necesarios para celebrar los oficios litúrgicos. Un buen ejemplo lo constituye Jerónimo Ferrer quien tenía capillas en su vivienda, en el colegio de San Vicente

---

<sup>30</sup> La raja de Florencia era una paño muy fino y de precio muy elevado.

<sup>31</sup> AHPZ, Juan de Lurbe, 1587, ff. siguientes a 1286r, sin numerar.

<sup>32</sup> Cfr. SAN VICENTE, Angel, *Instrumentos para una historia social...*, op. cit., pp. 269-274.

<sup>33</sup> AHPZ, Martín de Gurrea, 1548, ff. 763r-774r.

<sup>34</sup> AHPZ, Jerónimo Andrés, 1586, ff. 1631r-1634r.

Ferrer, por él fundado, y en la Seo. Cada una de ellas contaba con sus propios ornamentos, tal como aparecen recogidos en el inventario de sus bienes hecho tras su fallecimiento<sup>35</sup>.

Otra forma de financiación de ornamentos eran las donaciones en dinero o vestidos, hechas por personas pudientes en sus testamentos, a las iglesias de su devoción<sup>36</sup>.

Los encargos realizados a los bordadores de la ciudad para hacer ornamentos decorados con diferentes labores, tuvieron características muy diversas. Debió de ser frecuente la compra de piezas o elementos ya bordados, ofrecidos por los artistas o adquiridos según las necesidades de las sacristías<sup>37</sup>. Cuando la demanda de estas piezas era mayor se contrataba a un bordador que trabajaba de manera continuada en la reparación de los bordados de ornamentos deteriorados o en la confección de otros nuevos. En el caso de la por entonces iglesia colegial de Nuestra Señora del Pilar trabajó durante treinta años Gabriel Álvarez, sustituido tras su fallecimiento por su hijo Joan<sup>38</sup>.

Por último, otra forma de adquisición de obras era el encargo mediante un contrato suscrito con un bordador. Estas capitulaciones o contratos recogen con gran minuciosidad los materiales empleados, la iconografía de la pieza, el precio y tiempo de realización<sup>39</sup>. La iconografía era fijada por la iglesia, cofradía o persona que pagaba el trabajo. A veces otros ornamentos, ejemplares por las imágenes en ellos bordadas o por su calidad, servían de modelo para las piezas de nueva factura.

Los materiales solían correr por cuenta del contratante, o bien eran aportados por las dos partes de forma más o menos equitativa.

Las imágenes y elementos decorativos se bordaban siguiendo un diseño dibujado para este fin. Estos diseños eran entregados al artista por quienes pagaban la obra o aportados por un pintor de reconocido prestigio, tal como hemos comentado anteriormente al hablar de los modelos trazados por Jerónimo Cosida. Finalmente, en ocasiones era el propio bordador el que presentaba el dibujo a su cliente, e incluso

---

<sup>35</sup> AHPZ, Juan de Lurbe, 1592, ff. siguientes a 799r, sin numerar y 1594, ff. 925r-948r.

<sup>36</sup> Estas donaciones son muy frecuentes, podemos citar entre otras la de Francisca de Gurrea para un mantillo de terciopelo carmesí bordado en oro, destinado a Nuestra Señora de la Piedad: AHPZ, Martín de Gurrea, 1571, ff. 311r-316r, o la de Jerónima Díez de Escorón quien dispuso en su testamento que se hiciera un terno de terciopelo negro para la iglesia de San Gil: AHPZ, Juan de Lurbe, 1583, ff. siguientes a 503, sin numerar.

<sup>37</sup> Archivo Parroquial de San Pablo [APSP], *Libro de la obra de Señor San Paulo de los años MDXVIII y MDXVIII, administrada por Martín de Gormaz y Pedro Estevan*, f. 11v.

<sup>38</sup> AHPZ, Juan de Gurrea, 1545, ff. 868r-870r.

<sup>39</sup> Las características de las capitulaciones de obras se han extraído a partir de los documentos publicados por Angel SAN VICENTE en su obra *Lucidario de Bellas Artes...*, op. cit., pp. 11-12, 51, 58, 64-65, 67-68, 139, 234-235, 261.

se tienen noticias de diseños hechos a pincel por bordadores para piezas encargadas a otros profesionales del mismo oficio<sup>40</sup>.

Los pagos por las obras se efectuaban en varias tandas, generalmente tres, o bien se ceñían a la tasación del trabajo por maestros puestos por las partes. Era habitual que con el bordador actuaran dos o más personas como fianzas y garantía del cumplimiento del acuerdo.

Junto a las fuentes documentales hay que considerar, la importancia de las **fuentes materiales**, es decir, de los ornamentos sagrados que han llegado hasta nosotros. Los datos que proporcionan los documentos se completan y enriquecen a través de la catalogación y estudio de estos ornamentos. Estas piezas aportan una información muy rica sobre los materiales utilizados, técnicas de bordado, iconografía, características artísticas y relaciones con la pintura de la época, e incluso facilitan noticias sobre cronología y encargantes, a través de los escudos heráldicos bordados en ellas.

Un ejemplo destacado es el **terno de don Hernando de Aragón**, conservado en la iglesia parroquial de San Pablo. Su comentario y análisis demuestran la gran cantidad de datos que se pueden extraer a partir de estas piezas, al tiempo que reflejan la elevada calidad artística lograda por nuestros bordadores. Todo ello pese a que la restauración a la que fue sometido en 1930, impide apreciar estas cualidades en toda su magnitud.

En el catálogo de la exposición de El Espejo de Nuestra Historia<sup>41</sup>, se publicó una noticia sobre este conjunto extraída de un inventario mandado hacer por el arzobispo en 1902. En este inventario se describe la iconografía de las piezas y se atribuye la ejecución de los bordados al maestro Villafañe, según bocetos previos de Jerónimo Cosida.

### *Materiales*

El terno está confeccionado con terciopelo carmesí labrado en oro, dibujando un motivo muy frecuente en los siglos XV y XVI. Este motivo consiste en una piña, granada o alcachofa, rodeada de tallos que forman composiciones lobuladas, enlazadas por apéndices vegetales y salpicadas con granadas más pequeñas. Los terciopelos, así decorados, se denominan en la documentación de la época, *terciopelos garchofados*.

Estos diseños fueron muy utilizados en España e Italia, con una semejanza absoluta. Por ello, con mucha frecuencia, resulta difícil pre-

---

<sup>40</sup> APSP, *Libro de la administración de la obrería del Señor San Pablo, hecha por mi Anton de Exea en el año 1574*, f. 14r.

<sup>41</sup> Cfr. *ESPEJO de Nuestra Historia, El...*, op. cit., p. 390.

cisar el país donde se produjo el tejido. El caso que nos ocupa es palpable en este sentido, pues terciopelos ornados con el mismo motivo se han considerado de origen granadino<sup>42</sup>, veneciano o florentino<sup>43</sup>.

Con estos antecedentes es comprensible que no sea posible concretar si el terciopelo del terno de don Hernando fue elaborado en Zaragoza o en otra ciudad española, o si se realizó en Italia. Cualquiera de las propuestas puede ser válida. Ya se ha comentado anteriormente que se importaron tejidos de alta calidad de la Península Italiana, con frecuencia a través de mercaderes de este país. Por otra parte, también se ha hecho alusión a la presencia de velluteros de Italia en Zaragoza y en el resto del territorio español. Estos artesanos elaboraron tejidos con los mismos motivos utilizados en su país de origen, y contribuyeron a su difusión entre otros maestros del mismo oficio.

#### *Iconografía, técnicas, características y encargantes*

El terciopelo carmesí del terno de don Hernando se enriqueció con vistosas imágenes bordadas, siguiendo la técnica del *bordado sobrepuesto*, que consiste en realizar las labores aparte, en este caso sobre lienzo, y aplicarlas después a la tela rica de base.

Se incluyen estos bordados dentro del grupo que María Angeles González Mena, llama *bordado erudito*<sup>44</sup>, caracterizado por utilizar telas suntuosas, hilos de seda y metales nobles y una técnica compleja, con la que los profesionales eran capaces de lograr en sus obras unos matices semejantes a los que el pintor consigue en sus cuadros. Por ello este tipo de bordado se ha llamado también «acu pictae» o pintura a la aguja.

Las imágenes del terno de don Hernando muestran estas suaves gradaciones, debido al empleo de diferentes tonos de hilo, dentro de la misma gama de color. Se consiguen así efectos de volumen, plegado de paños, luces y sombras, a pesar de que en la restauración de las piezas se perdió la delgadez original de las labores<sup>45</sup>. Las intervenciones más profundas se realizaron en los rostros y nimbos, totalmente modificados en algunos casos, y en las posturas de diversas figuras. El estado de conservación de las vestiduras de las imágenes variaba de

---

<sup>42</sup> Cfr. CASTANY SALADRIGAS, F, *Diccionario de Tejidos. Etnología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1949, pp. 51-52.

<sup>43</sup> Cfr. CHARLOTTE, Christa, *Masterpieces of western textiles from the Art Institute of Chicago*, Chicago, The Art Institute, 1969, p. 67.

<sup>44</sup> Cfr. GONZÁLEZ MENA, M.<sup>a</sup> Angeles, *Catálogo de Bordados*, Madrid, Instituto Valencia de don Juan, 1974, p. 49.

<sup>45</sup> El estado original del terno se puede apreciar en las fotos, procedentes del Archivo Mas, que conserva la Diputación Provincial de Zaragoza (carpeta número 9, fotos 704-710).

unas zonas a otras. No obstante, en la restauración de las más deterioradas se respetó la técnica empleada originalmente. Sin duda fueron los fondos de oro las partes mejor salvaguardadas y que menos se retocaron.

La *capa* está decorada con un cenefa dividida en seis *capilletas*, formadas por un arco de medio punto sostenido por dos columnas entorchadas que apoyan en altos basamentos. Bajo estos arcos, con un *campo* de fondo, bordado en hilo de oro, y sobre suelos embaldosados, se sitúan las imágenes de San Lorenzo, Santiago, San Judas, San Pedro, San Pablo y San Vicente.

Entre el arco y el recuadro superior queda un espacio llamado *encasamento*, ocupado, en las capilletas inferiores y superiores, por dos gallos que pican el vástago vegetal central que los separa. En las capilletas intermedias, más pequeñas, el encasamento se decora con formas vegetales.

Dos aves parecidas, pero que carecen de extremidades inferiores, adornan la banda o *pectoral*, que une la capa por la parte delantera. Este pectoral fue añadido después de la restauración de la pieza, pues no aparece en las fotografías anteriores a los trabajos de conservación.

En la espalda, la *traveta* o parte de la cenefa que corresponde al cuello, se ha bordado con la imagen de Cristo, sobre un campo de hilo de oro. Bajo ella se encuentra un *capillo* con la Virgen entronizada, que sostiene entre sus brazos al Niño. Como sucedía en las capilletas de la cenefa, un suelo embaldosado y un fondo de oro, resabios del período gótico, completan la escena. En ejemplos de cronología posterior, estos campos de oro serán sustituidos por paisajes bordados que abren el marco al exterior.

En la *casulla*, una gran cenefa de raso de seda natural carmesí ocupa la parte central de delantero y espalda. En el delantero se han bordado las imágenes de dos Virtudes: la Paciencia y la Justicia, con sus símbolos y leyendas en letras de oro que las identifican. Sobre ellas se encuentra el escudo de don Lupo Marco, abad de Veruela que sucedió en la abadía a don Hernando, y un tondo en el que se ha representado a Dios Padre y a la Virgen Tota Pulchra rodeada de numerosos símbolos de su pureza.

Suzanne Straton ha analizado estas representaciones de la Virgen, basadas, en su opinión, en una prescripción de Molanus del año 1568, que recogía, a su vez, un tipo de composiciones desarrolladas hacia 1500. Molanus pensaba que la Virgen debía de estar rodeada de símbolos de pureza tomados del Cantar de los Cantares. Esta autora continúa rastreando las fuentes del tema y concluye afirmando que los sím-

bolos procederían de letanías marianas utilizadas ya en la segunda mitad del siglo XV<sup>46</sup>.

Por su parte, Manuel Trens opina que el tema de la Virgen Tota Pulchra fue precedido por composiciones llamadas «mariologías», en las que aparecían símbolos que demostraban la virginidad de María. En documentos de los siglos XII y XIII, ya había una serie de estos símbolos que fueron sustituidos en el siglo XV por otros, reunidos finalmente para formar la definitiva representación de la Virgen Tota Pulchra<sup>47</sup>.

En la casulla estos símbolos son: el sol y la luna, «¿Quién es ésta, dijeron, que va subiendo cual aurora naciente, bella como la luna, brillante como el sol, terrible y magestuosa como un ejército formado en batalla» (Cantar de los Cantares, VI, 9), la torre de David, «Tu cuello es recto y airoso como la torre de David, ceñida de baluartes, de la cual cuelgan mil escudos, arneses todos valientes» (Cantar de los Cantares, IV, 4), el lirio, «Esposo. Yo soy la flor del campo, y el lirio de los valles» (Cantar de los Cantares, II, 1), la oliva speciosa, «me alcé como un hermoso olivo en los campos» (Libro del Eclesiástico, XXIV, 19), el pozo y la fons hortorum, «Tú, la fuente de los huertos, el pozo de aguas vivas, que bajan con ímpetu del monte Líbano» (Cantar de los Cantares, IV, 15), el rosal y la palma de Cades, «Extendí mis ramas como una palma de Cades y como el rosal plantado en Jerichó» (Libro del Eclesiástico, XXIV, 18), la Ciudad de Dios, «Gloriosas cosas se han dicho de tí, oh ciudad de Dios» (Salmo LXXXVI, 3), el huerto cerrado, «Huerto cerrado eres, hermana mía esposa, huerto cerrado, fuente sellada» (Cantar de los Cantares, IV, 12), el ciprés, «Elevada estoy cual cedro sobre el Líbano, y cual ciprés sobre el monte de Sión» (Libro del Eclesiástico, XXIV, 17), la stella maris, que se toma de un himno litúrgico medieval<sup>48</sup>, y finalmente la puerta del Cielo, «Verdaderamente esta es la casa de Dios, y la puerta del cielo» (Libro del Génesis, XXVIII, 17). Todos están acompañados de filacterias con letras explicativas bordadas, que fueron repuestas en la restauración del conjunto.

En la espalda se han bordado en la cenefa las imágenes de dos figuras femeninas que sostienen sobre sus cabezas una torre, la de Santa Bárbara, según el inventario de 1902 antes mencionado. Sobre esta torre aparece la Fe y otras dos Virtudes: la Fortaleza y la Templanza,

---

<sup>46</sup> Cfr. STRATTON, Suzanne, «La Inmaculada Concepción en el arte español» *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I, n.º 2, Servicio de Publicaciones de la Fundación Universitaria, Segundo Semestre de 1988, pp. 34-35.

<sup>47</sup> Cfr. TRENDS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, pp. 150-152.

<sup>48</sup> Cfr. STRATTON, Suzanne, op. cit., p. 36.

que sujetan con sus manos un tondo con la escena de la Adoración de los Magos. Corona este tondo la figura sedente de Dios, en un trono de nubes, rodeado de cuatro querubines.

Esta iconografía de la espalda de la pieza coincide de forma sorprendente con la casulla de un Pontifical, que, según Gascón de Gotor<sup>49</sup>, utilizó don Hernando el día del Corpus de 1548. Esta casulla, donada posteriormente por el Arzobispo a la Seo, estaba bordada en su cenefa posterior con las mismas imágenes que hemos descrito, completadas con los escudos de armas de don Hernando. Curiosamente las fotografías antiguas permiten ver que en la casulla del terno de San Pablo también existieron estos escudos, sustituidos al ser restaurada la pieza. Por tanto cabe concluir, en la hipótesis menos aventurada, que la casulla de la Seo sirvió de modelo a la de San Pablo, y en la más arriesgada, que se trata de la misma pieza. En cualquier caso, en torno a esa fecha de 1548 habría que datar aproximadamente el conjunto de San Pablo.

Las *dalmáticas* presentan dos rectángulos en la zona inferior de la prenda de raso camesí de seda natural. Estos rectángulos se denominan *faldones* y están decorados con el escudo de don Lupo Marco. En las *bocamangas*, sobre el mismo tejido, se han bordado con hilos de oro, tallos vegetales, entre los que se intercalan los motivos que componen las armas del abad.

*El paño gremial*, tiene en su parte central el escudo de don Hernando. Este escudo estaba acompañado, primitivamente, por otros dos con las armas de don Lupo Marco, eliminados, lamentablemente, en la restauración. Por último, en el *pañó de atril*, se pueden admirar de nuevo los escudos de don Lupo Marco, en dos recuadros de raso de seda situados en los extremos de la pieza.

En todas estas labores de bordado que hemos descrito, el artista empleó diversas técnicas, imprescindibles para conseguir un aspecto pictórico. En rostros, cabellos, manos y pies de las figuras se ha utilizado la técnica del punto de *matiz o matizado*, que consiste en rellenar el motivo con pequeñas puntadas, de diferentes tonos, para conseguir así esos efectos de volumen, luces y sombras que hemos comentado con anterioridad.

Los ropajes, trono de la Virgen, aves y otros elementos se han bordado en *oro matizado*, cubriendo la superficie con hilos de oro paralelos, sujetos con numerosos hilos de seda o algodón que apenas dejan ver el oro. Se logra así un efecto muy similar al de la tapicería.

Los contornos de las figuras se han realzado con *cordoncillo* de

---

<sup>49</sup> Cfr. GASCÓN DE GOTOR, Anselmo, op. cit., pp. 153-155.

hilos de oro y sedas de colores. Este punto se obtiene mediante puntadas lanzadas que parten del centro de la anterior.

Los campos son de *oro llano*. Se realiza este punto disponiendo en todo el espacio hilos de dicho metal precioso, sujetos con finas puntadas de seda anaranjada, que hunden la hebra de oro y forman así dibujos geométricos.

En nimbos y pedestales se han utilizado dos puntos similares, los *setillos* y *empedrados*, también denominados *punto enjavado*. Se ejecutan mediante una serie de hilos de algodón, separados entre sí por una distancia igual al grueso de uno de ellos. Estos hilos se cosen al fondo y por encima se tienden, en sentido transversal, una serie de hilos de oro unidos, que se sujetan con puntadas de seda anaranjada en los espacios que han dejado libres los hilos de algodón. Por este sistema se forma una decoración de enladrillado.

Finalmente, mencionaremos el *punto de cadeneta* empleado en algunas zonas de los escudos. Se llama así porque la aguja se hunde al final de la puntada anterior, abriendo la seda en dos partes y consiguiendo un efecto de cadena.

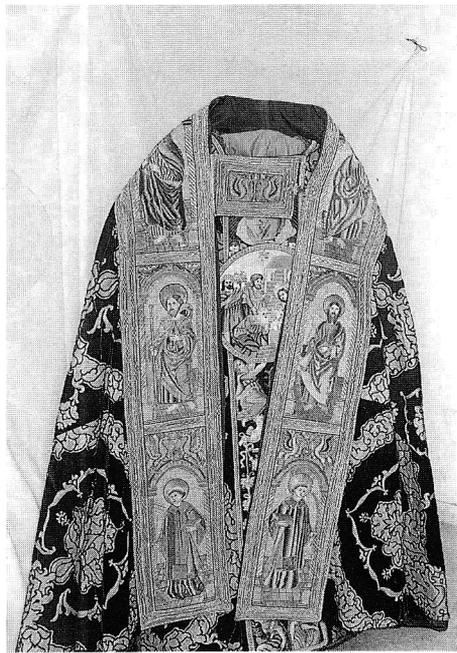
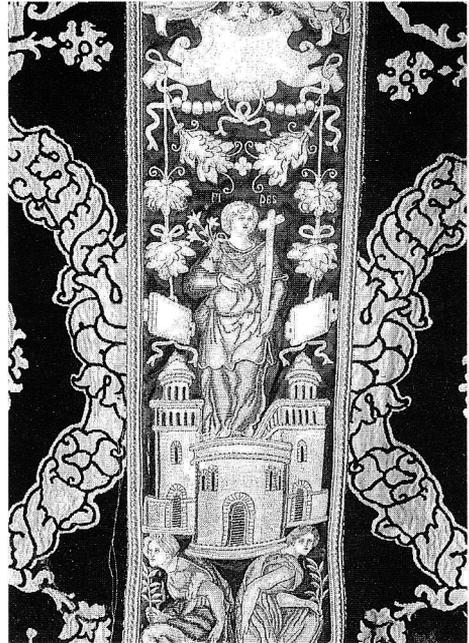


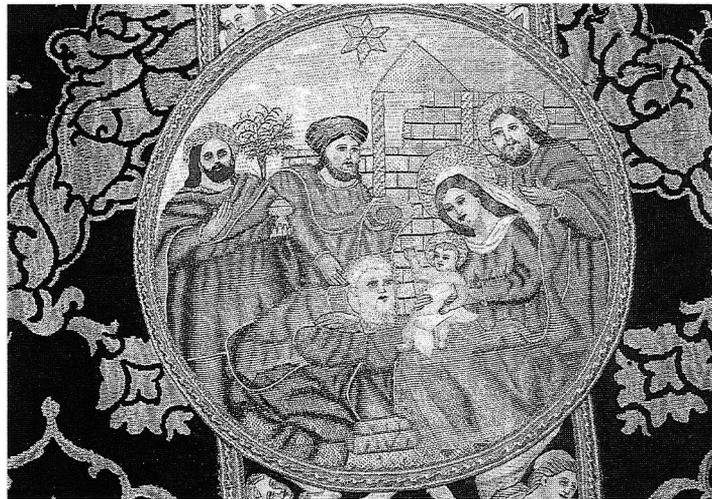
Fig. 1. Terno de don Hernando de Aragón. Capa.



*Fig. 2. Dalmática.*



*Fig. 3. Casulla. Detalle de la cenefa posterior.*



*Fig. 4. Casulla. Tondo de la cenefa posterior.*