

EL TRABAJO DE LA MUJER EN LOS OBRADORES DE BORDADO ZARAGOZANOS. SIGLOS XVI-XVIII

ANA MARÍA ÁGREDA PINO*

Resumen

Hoy en día todavía se asocia a la mujer con los trabajos textiles, especialmente con la ejecución de minuciosas obras de bordado. Tal creencia, que se ha visto plasmada en la bibliografía especializada en la creación artística femenina, ha de ser matizada. Si bien es cierto que los trabajos de bordado fueron realizados en la Edad Media por mujeres dedicadas, profesionalmente en algunos casos, a esta actividad, progresivamente los varones acapararon los puestos más significativos en la producción y comercialización de obras. Así, los talleres de bordado de época moderna estaban dirigidos por maestros varones. Sin embargo, las mujeres colaboraron en los mismos, bien ayudando al esposo o al padre. Además, ellas también aprendieron el oficio y, al fallecer sus maridos, asumieron directamente el control del obrador y se encargaron de realizar los trabajos que demandaban los clientes.

Aujourd' hui on associe encore la femme avec les travaux textiles, spécialement avec l'exécution de minutieuses œuvres de broderie. Telle croyance, qu'on a vis montrée dans la bibliographie spécialisée à la création artistique féminine, doit être nuncée. Quoique les travaux de broderie ont été réalisés au Moyen Âge par des femmes consacrées, professionnellement aussi, à cette activité, avec le temps les hommes ont accaparé les postes plus significatifs dans la production et dans la commercialisation des œuvres. Ainsi, les ateliers de broderie d'époque moderne étaient dirigées par des maîtres varons. Cependant, les femmes ont collaboré dans les travaux, en aidant l'époux ou le père. D'ailleurs, les femmes ont appris aussi le métier et, à la mort de leurs maris, elles ont assumé directement le contrôle de l'atelier et elles se sont occupées de réaliser les travaux que les clients demandaient.

* * * * *

Preámbulo

En la actualidad impera la idea de que las labores textiles son realizadas, preferentemente, por una mano de obra femenina, a pesar de que, al mismo tiempo, se admite que hay hombres dedicados a tareas de diseño textil que han alcanzado gran notoriedad por la calidad de sus creaciones. Sin embargo, la realidad demuestra que son muchas más las mujeres que trabajan en las distintas fases de producción de prendas de vestir.

* Profesora Asociada del Departamento de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades de Teruel. Investiga sobre textiles y ornamentos en Aragón.

Existen particularmente ciertos campos de esta elaboración, como es el del bordado, prácticamente monopolizados por la mujer. Una de las excepciones más conocidas es el bordador francés François Lesage. No obstante, el 99% del personal que trabaja para él es femenino. La encargada de la escuela de Lesage decía al respecto, al comenzar el año 2000:

«Sigue habiendo una especie de bloqueo cultural. Estoy segura de que a muchos hombres les encantaría venir a bordar, pero no se atreven. Hace unos años intenté organizar una especie de reuniones de bordado para hombres, en las que pudieran venir a coser mientras bebían una copita y hablaban entre ellos; pero no tuvieron éxito. Creo que todavía les falta vencer muchas barreras»¹.

Esta asociación del textil con el mundo femenino se cimentó en la época de la Ilustración, aunque existía una larga tradición precedente. El dominio de la costura y del bordado se consideraba imprescindible para las mujeres acomodadas y su enseñanza era parte de la formación que las niñas recibían, ya en la Edad Media². Existía en esta época una convicción general, que se mantuvo en siglos posteriores, acerca de la simpleza y debilidad física de la mujer. Esta idea quedó recogida claramente en los tratados teóricos de carácter filosófico y moral. En ellos se ensalzaban lo que se consideraban trabajos propios de la mujer, es decir, las labores de aguja, mientras que se criticaban todas las acciones discordantes con esa costumbre. La virtud doméstica estaba encarnada en imágenes de mujeres cosiendo. Fray Luis de León llegó incluso a asociar estas «labores domésticas» con el camino que la mujer debía escoger para acceder a una vida de santidad³. Por otro lado, en la Edad Media, la tarea de hilar, además de tener una finalidad práctica, estaba revestida de una lectura moral: era el trabajo de las mujeres honestas, de forma que las prostitutas quedaban definidas como «aquellas qui no filen, qui estan al bordeyll»⁴. Ya en el siglo XVIII, Rousseau decía, a propósito de la educación de Sofía, la compañera de Emilio:

¹ REDONDO, P., Los secretos de la alta costura. *Expansión. Fuera de Serie*, enero 2000, n.º 5, p. 34. Agradezco a la Dra. Amparo Martínez Herranz su amabilidad al proporcionarme esta noticia.

² SEGURA GRAIÑO, C., La sociedad urbana. En GARRIDO GONZÁLEZ, E. (editora), *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997. Letras Universitarias, p. 213.

³ ORTEGA LÓPEZ, M., El período barroco (1565-1700). En GARRIDO GONZÁLEZ, E. (editora), *Historia de las mujeres en España*. op. cit, pp. 290-292, 315, 328. Según fuentes, tanto populares como médicas, el matrimonio y la domesticidad frenaban los instintos animales de la mujer. Esa domesticidad se concretaba en la rueca y el huso. CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992, p. 114.

⁴ Cita de *Le livre de les dones* de Eiximines, obra didáctica de época bajomedieval, dirigida a las mujeres. Esta frase ha sido recogida por GARCÍA HERRERO, M. C., *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*. v. I. Zaragoza. Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza. Área de Cultura y Educación, 1990. Cuadernos de Zaragoza, 62, p. 131.

«casi todas las niñas aprenden con disgusto a leer y a escribir; pero en cuanto a manejar la aguja, lo aprenden gustosas todas ellas...Abierta esta primera ruta es fácil seguirla: la costura, el bordado, el encaje, derivan de ellas mismas... Estos progresos voluntarios se extenderán fácilmente hasta el dibujo, pues este arte no es indiferente a aquello que se realiza con gusto: pero yo desearía que se las aplicase más al paisaje y menos a la figura. Las hojas, los frutos, las flores, las ropas, todo cuanto puede dar un contorno elegante al conjunto, y hacer incluso un patrón de bordados cuando no encuentra el de su agrado, le resulta suficiente. En general, si importa a los hombres el limitar sus estudios a conocimientos de uso, esto importa todavía más a las mujeres, porque la vida de éstas, aun cuando menos laboriosa, dado que son más asiduas en sus cuidados y más ocupadas en la diversidad de éstos, no les permite entregarse mediante elección a ningún talento en perjuicio de sus deberes»⁵.

Rousseau recoge, en los pasajes dedicados a la educación de Sofía, un ideal femenino que fue asumido por otros autores de la época. Se defiende la idea de las menores facultades intelectuales de la mujer, y aún se subraya la oposición, presente también en otros escritos, entre las letras y las labores textiles. Como dice Whitney Chadwick, se permitía el cultivo de ciertas actividades artísticas a la mujer, siempre que ésta las realizase como simple aficionada. Los trabajos de aguja, el pastel y la acuarela, eran aceptados por los pensadores ilustrados de acuerdo con la idea de que las mujeres carecían de capacidad de razonamiento abstracto y de creatividad, pero estaban mejor dotadas que los hombres para ejecutar obras muy minuciosas⁶.

La vinculación de las actividades textiles a las mujeres ha permanecido hasta nuestros días⁷. Ya se ha mencionado la opinión de la encargada de la escuela de bordado de Lesage. Tal asociación ha quedado recogida también en la bibliografía artística tradicional y, más específicamente, en la dedicada a la creación artística femenina. En los años setenta del siglo XX comienzan a fructificar los esfuerzos bibliográficos para rescatar a las mujeres, excluidas tradicionalmente de la historia del arte, de su situa-

⁵ ROUSSEAU, J. J., *Emilio o de la educación*. Madrid: Edaf, 1987, pp. 423-424.

⁶ CHADWICK, W., op. cit., pp. 138. Al respecto véase la excelente obra de DIEGO, E., *La mujer y la pintura del siglo XIX español Cuatrocientos olvidadas y algunas más*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987. Ensayos Arte Cátedra. En la misma, la autora aborda, entre otras cuestiones, la dedicación de las mujeres a actividades artísticas como diletante.

⁷ Interesa, en este punto, traer a colación las palabras de PARKER, R., *The Subversive Stitch Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: The Women's Press, 1984, p. 1: «The sexual division that assigns to sewing is inscribed in our social institutions, fostered by school curricula which still directs boys to carpentry and girls to needlework: even in today's progressive school the assumptions and divisions remain intact». Cita que recoge DIEGO, E., op. cit., 1987, p. 26.

⁸ Para conocer con mayor precisión estas obras, se recomienda el comentario que sobre las mismas han realizado DIEGO, E., Figuras de la diferencia. En BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. v. II. Madrid: Visor Dis, 1999. La balsa de la Medusa, 81,

ción de olvido⁸. Aunque no es el propósito de este trabajo abordar el planteamiento de los estudios que proliferaron a partir de esas fechas, sí resulta interesante, para hilvanar inicialmente las ideas que se irán apuntando a continuación, reseñar algunas de las apreciaciones que se apuntan en estas obras, acerca de la relación de las mujeres con el campo textil. En las mismas se ha reservado un espacio significativo a reflexionar sobre este particular. Hay dos cuestiones que destacan de tal aproximación:

— En primer lugar, se ha tendido a considerar, erróneamente, que las obras textiles, especialmente las de encaje y bordado, habían sido realizadas por mujeres anónimas. Así, Bea Porqueres señalaba que los tejidos, bordados, tapices, alfombras y ornamentos litúrgicos conservados en museos, como el Textil y de Indumentaria de Barcelona, son debidos a mujeres, cuyo nombre podría conocerse si se investigase sobre ello⁹.

— Por otro lado, en esta bibliografía se hace hincapié en una cuestión fundamental, el hecho de que las mujeres se han venido dedicando, de forma preferente a las artes decorativas, particularmente a las artes textiles. Surge así la pregunta de si las mujeres se han ocupado de estas manifestaciones artísticas por ser consideradas «menores» o si, por el contrario, éstas se han tenido tradicionalmente por inferiores al ser cultivadas por mujeres¹⁰. Resulta particularmente claro, para entender esta idea, citar un fragmento de Fred Licht, que recoge a su vez Luz Ulierte Vázquez. Se trata de unas líneas escritas a propósito de las obras en acuarela de Kandisky. Fred Licht opina que la acuarela es un medio inadecuado para la tradición clásica, una forma expresiva menor y subordinada a la propia pintura. Para confirmar tales aseveraciones subraya que «la acuarela, que en semejante escala de valores no se hallaba demasiado lejos del bordado, era una ocupación adecuada para la mujer...». Existe, según Licht, una jerarquía en las artes, de forma que aquellas que ocupan la escala más baja son propias de las mujeres. Sólo cuando manifestaciones artísticas femeninas, como la acuarela, se convierten en medio expresivo y creativo para un artista de la talla de Kandinsky, ascienden desde esa zona inferior¹¹. Estas concepciones se han extendido, hasta el punto de que se asocia comúnmente lo textil con los valores y tradiciones nacidas en el seno de las comunidades, identificándose con lo domés-

pp. 434-451 y ULIERTE VÁZQUEZ, L., El arte es género ambiguo. Consideraciones metodológicas acerca de la Historia del Arte y las mujeres. En SAURET, T. (cord.), *Historia del arte y mujeres*. Málaga: Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones, 1996. Atenea. Estudios sobre la mujer, n.º 18, pp. 23-38.

⁹ PORQUERES, B., *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y HORAS, 1994. Cuadernos inacabados, número especial 13, p. 31.

¹⁰ Tal cuestión fue planteada en una obra fundamental, la de PARKER, R. y POLLOCK, G., *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981.

¹¹ ULIERTE VÁZQUEZ, L., op. cit., p. 27.

tico y la creatividad de las mujeres. Hoy en día aún se piensa que el trabajo textil es costoso en mano de obra, lento y esmerado y, sin embargo, se presenta y devalúa como trabajo invisible de mujeres, como tarea no productiva¹².

Finalmente, una nota positiva de algunos de estos estudios es la reivindicación del tejido y del bordado y el énfasis puesto en la necesidad de su estudio, por la importancia que ocupa en la cultura de las mujeres.

En las líneas siguientes se pretende contribuir a incrementar nuestros conocimientos acerca del trabajo femenino en el campo textil. El tema es complejo y abordarlo en toda su extensión resulta imposible. Por ello, esta aportación se va a circunscribir a un espacio físico y temporal, la Zaragoza de la Edad Moderna, y a una manifestación de las artes textiles, el bordado. El objetivo es estudiar el funcionamiento de los obradores de bordado de la capital aragonesa, intentado desentrañar cuál era la intervención de la mujer en los mismos. Esta tarea tropieza con una dificultad derivada del carácter de las fuentes documentales que, en muchas ocasiones, no nos proporcionan referencias claras. No obstante, a pesar de todo los documentos son, con frecuencia, lo suficientemente explícitos como para poder vislumbrar el desarrollo de esta actividad femenina. Permiten además conocer el nombre de algunas mujeres que, en determinadas circunstancias, asumieron la dirección de los talleres de bordado zaragozanos y, al tiempo, gracias a estas fuentes es posible matizar esa afirmación de que las obras textiles, y por lo tanto las de bordado, fueron realizadas mayoritariamente por mujeres.

El arte del bordado, del claustro medieval a los talleres profesionales de época moderna

En la Edad Moderna existían en las ciudades europeas obradores de bordado, al frente de los cuales estaba un hombre, el maestro bordador. En consecuencia, las obras que salían de estos talleres, sobre todo aquellas que se utilizaban en el ceremonial religioso del mundo católico, estaban realizadas por varones. Sin embargo, no siempre existieron estos talleres profesionales. En los conventos de religiosas de la Edad Media se decoraron numerosas piezas textiles que se empleaban en iglesias y monasterios. Para las monjas estos trabajos constituían una tarea consagrada a

¹² JEFFERIES, J., Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras. En DEEPWELL, K. (ed.), *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*. Madrid: Ediciones Cátedra. Universitat de València. Insituto de la Mujer, 1998, p. 281.

Dios. Era una labor anónima que dejaba patente la tradicional división de roles: ellas bordaban para la Iglesia en el convento, en lugar de hacerlo para la familia en el hogar¹³. Por otro lado, el bordado era tenido por una actividad apropiada para las damas de la realeza y de las familias nobles. Algunas de ellas bordaron obras de notable valor, que se utilizaron en iglesias o ceremonias regias¹⁴. También existían profesionales a las que se pagaba por su trabajo. Parece que la manipulación del hilo de oro gozaba de alto aprecio y las mujeres que se dedicaban a estos menesteres estaban bien remuneradas. Progresivamente su número aumentó, gracias a los trabajos encargados por la corte, la nobleza o la Iglesia¹⁵.

Resulta interesante constatar que, cuando surgen los primeros gremios de bordadores en Europa, la presencia femenina en los mismos es cuantiosa. En las ordenanzas de los bordadores de la ciudad de París del año 1292 se expone que al frente de los talleres podía haber tanto hombres como mujeres, los cuales estaban capacitados para acoger en sus casas a aprendices de uno u otro sexo. Uno de los puntos más significativos de esta reglamentación es que en el momento en que la actividad se regulariza y adquiere una vertiente profesional, el número de hombres aumenta. Este panorama cambió significativamente en el siglo XV, época en la que los estatutos parisinos se refieren exclusivamente a bordadores varones. Aunque las mujeres seguían trabajando igual que antes, los hombres dominaban el comercio y la producción de bordado. Otro tanto sucede en el caso de Londres, las ordenanzas de los bordadores de la ciudad, aprobadas en la misma centuria, mencionan constantemente a los hombres que integran la corporación, pero no hay referencias específicas que clarifiquen si había o no féminas trabajando en los obradores. El proce-

¹³ Se siguen en estas apreciaciones las opiniones de DIEGO, E., op. cit., 1987, p. 26, autora que se hace eco de esta forma de las afirmaciones de GREER, en su obra *The Obstacle Race*: «Sexes roles prevail even in the service of God, for Catholic women may not aspire to ordination. Generally, men sculpted, painted, carved and worked in metal and atined glass, while nuns wove, needleworked, and embroidered the square miles of precious clothes used in the thousands of churches throughout Europe ... the applications of millions of tiny stitches in huge copes, dalmatics and altar hangings was not so much the exercise of a woman's creativity as a religious duty carried out in expiation of the sins of the world».

¹⁴ Por ejemplo, parece que el rey Canuto de Inglaterra (1016-1035) donó varios paños de altar hechos por su esposa Aelgifu de Northampton, a las abadías de Croyland y Romsey y la reina Edith, esposa de Eduardo *el Confesor* de Inglaterra (1042-1066), bordó mantos que su marido llevó en grandes acontecimientos. STANILAND, K., *Bordadores*. Madrid: Ediciones Akal, 2000. Artesanos Medievales, p. 7. Esta producción de bordados en palacios y monasterios también ha sido estudiada por GONZÁLEZ MENA, M. A., *Bordado y encaje eruditos*. En VV. AA. *Summa Artis. Historia General del Arte. Artes Decorativas*. II. v. XLV. Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp. 92-93.

¹⁵ Algunas bordadoras alcanzaron notable fama. Destacan Mabel de Bury St. Edmunds, Maud de Cantauria, Maud de Benetleye o Joan de Woburn, todas ellas bordadoras inglesas del siglo XIII o Matilda la Settere, que trabajó a comienzos de la centuria siguiente para el rey Eduardo III. Todas estas noticias han sido recogidas por STANILAND, K., op. cit., pp. 8-12.

so puede rastrearse en toda Europa. En los siglos XIV y XV las mujeres monopolizan ciertos desempeños, como la hechura de hilos de seda y oro o la elaboración de adornos complementarios para el vestido. Siguen ocupando puestos de cierta importancia, pero el dominio del oficio corresponde a los hombres, que cobran más dinero por su trabajo¹⁶.

Para el caso español no contamos con noticias tan precisas acerca de la participación femenina en el campo del bordado. No obstante, sabemos que en la Sevilla almorávide existía el oficio de bordadora, que era desempeñado por mujeres del común. La consideración social de estas mujeres era negativa, o al menos así lo expresa Ibn 'Abdun, el famoso *muhtasib* sevillano del siglo XII, cuando dice: «Debe prohibirse que entren en el zoco las bordadoras, que son todas prostitutas»¹⁷. No era el trabajo de la aguja lo que llevó a Ibn 'Abdun a calificar de esta manera a las bordadoras de Sevilla, sino el hecho de que éstas tuvieran un oficio de carácter a la vez doméstico y público. El deseo de apartar a las mujeres de la esfera pública se convirtió en una de las causas, junto a otras de tipo económico, de la progresiva intervención masculina en el campo del bordado.

El proceso subsiguiente relegó a la mujer del papel activo que había tenido anteriormente en el trabajo de la aguja. Los historiadores señalan que en los siglos XV y XVI se produjo un aumento de la población que conllevó, además, una mayor demanda de trabajo. Como consecuencia, las mujeres, que constituían una competencia, fueron apartadas de aquellas actividades remuneradas que realizaban fuera de sus hogares y su lugar fue ocupado por hombres. Las mujeres quedaron al margen del mundo laboral y se recluyeron en sus casas¹⁸. La sociedad patriarcal acabó asignando a los hombres los espacios públicos y a las mujeres el privado del hogar¹⁹. Una frase procedente de la versión ilustrada del derecho artesanal, obra de Adrian Beier del año 1688, prueba ese definitivo desplazamiento de la mujer de las actividades públicas: «De acuerdo con la ley; ninguna mujer está autorizada a ejercer una actividad artesanal, aunque

¹⁶ *Ibidem*, pp. 14-16 y 49. La excepción puede constituir la ciudad de Colonia donde había, en el siglo XV, tres gremios femeninos relacionados con el trabajo textil: bordadoras de lino, bordadoras de oro y tejedoras de seda. GARCÍA HERRERO, M. C., op. cit., p. 26. v. II.

¹⁷ LÓPEZ DE LA PLAZA, G., Presencia y tipología del trabajo femenino de musulmanas y moriscas en la economía hispana medieval. En RAMOS PALOMO, M. D. y VERA BALANZA, M. T. (eds.), *Actas del Congreso Internacional del Seminario de Estudios Interdisciplinares de la mujer: El trabajo de las mujeres. Pasado y presente*. t. IV. Málaga: Diputación Provincial de Málaga. Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 21-22.

¹⁸ SEGURA GRAIÑO, C., La transición del medievo a la modernidad. En GARRIDO GONZÁLEZ, E., (editora), *Historia de las mujeres en España*, op. cit, pp. 227-228.

¹⁹ ORTEGA LÓPEZ, M., op. cit., p. 328.

esté tan capacitada para ello como un hombre»²⁰. A partir de ese momento, las mujeres tan solo podrán colaborar con su marido y, a veces, con otro hombre que se convertirá en su patrón. La independencia social y profesional alcanzada en época medieval se terminó, debido a razones económicas, políticas e ideológicas²¹.

Sin embargo, no cesó la dedicación femenina a las labores de aguja, aunque se mantuvo en un ámbito puramente doméstico. De hecho, parece que las mujeres de las clases altas ocupaban las largas veladas que pasaban junto a los demás miembros femeninos de la familia, en la realización de bordados o encajes²². Tradicionalmente, se transmitía a las niñas de las familias nobles aquellos comportamientos correspondientes a su condición social y que se consideraban necesarios para realizar un matrimonio ventajoso. Entre sus conocimientos estaba la música, el arreglo personal y también el bordado. Por otro lado, las hijas de los ciudadanos acomodados recibían una instrucción muy semejante, de tal modo que el dominio del bordado era signo de la distinción de una mujer²³.

Muy diferente era la vida y la formación de las mujeres de las clases sociales más bajas. Para las mujeres nobles y las de la alta burguesía el hilado, el bordado y la costura eran conocimientos aconsejables, para las del común estos saberes se convirtieron en una auténtica necesidad²⁴. Entre las tareas del ama de casa, los trabajos textiles ocupaban un lugar preferente, ya que los vestidos de diario y la ropa interior eran realizadas por los miembros femeninos de la familia²⁵.

²⁰ OPITZ, C., *Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)*. En DUBY, G. y PERROT, M., (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, t. II. Madrid: Taurus Ediciones, 1994, p. 368.

²¹ *Ibidem*, p. 371.

²² ORTEGA LÓPEZ, M., op. cit., p. 279.

²³ María del Carmen García Herrero introduce estas apreciaciones al hablar de la educación de las niñas en la Zaragoza del siglo XV. GARCÍA HERRERO, M. C., op. cit., pp. 111 y 124, v. I. No obstante, estas pautas se mantuvieron posteriormente. Podemos citar, al respecto, las consideraciones de Constancio del Álamo, quien comenta la importancia que las labores de aguja tenían en la vida y formación de la mujer, de forma que, aún en el siglo XIX, la educación de una niña se consideraba completa en la España rural cuando sabía el catecismo, las reglas básicas de aritmética y los puntos de bordado. ÁLAMO, C., *La colección de dechados de la Hispanic Society of America*, Nueva York. *Datatèxtil*, abril de 2000, n.º 3, p. 8. Como testimonio material de estos quehaceres contamos con diversos muestrarios o dechados, que no son otra cosa que trozos de tela cuadrados o rectangulares con lo que generalmente se aprendía a bordar. Se han conservado muestrarios anteriores al siglo XVI, que se guardaban e incluso se legaban en los testamentos a las descendientes. Se ha apuntado, como prueba de ello, el inventario de Juana la Loca, fechado en 1509, en el que se incluían más de cincuenta modelos de este tipo. Llegó un momento en que llegaron a imprimirse, primero pliegos sueltos y más tarde libros enteros, con motivos para bordados. Muchos de ellos se realizaban para servir de inspiración a bordadoras aficionadas. Otros contenían diseños ornamentales más complejos que se utilizaron, tanto por mujeres dedicadas al trabajo de aguja, como en distintos campos artísticos. Véase, para ampliar esta cuestión, el artículo citado más arriba de Constancio del Álamo, *Ibidem*, pp. 4-21 y STANILAND, K., op. cit., pp. 62-64.

²⁴ GARCÍA HERRERO, M. C., op. cit., p. 34, v. II.

²⁵ *Ibidem*, pp. 130-131, v. I.

Por otra parte, en muchos conventos, la comunidad se dedicó, como ya sucediera a lo largo de la Edad Media, a bordar ornamentos litúrgicos. Así, en tiempos en los que las rentas de los conventos eran reducidas y las limosnas escasas, se aconsejaba a las monjas que trabajasen en la clausura, para ayudar al sostenimiento del convento²⁶. Conservamos en los archivos españoles abundantes referencias documentales acerca de obras realizadas por religiosas y también sobre su intervención en la reparación de los ornamentos dañados por el uso. Es posible mencionar ejemplos en Granada, —la abadesa de la Encarnación, que bordó obras para la catedral entre 1550 y 1567, la priora de Santa Paula o sor Rosa de la Purificación, que bordó un alba en el siglo XVIII²⁷—, Murcia —ciudad en la que, desde la segunda mitad del Seiscientos y hasta el primer tercio de la centuria siguiente, las monjas realizaron los pocos trabajos que se encargaban²⁸—, o Málaga —donde sobresalió, a comienzos del siglo XVII, Melchora Durán, monja profesa en el convento de San Bernardo²⁹—.

Los talleres de bordado en Zaragoza en la Edad Moderna. El trabajo femenino

Como ya se ha dicho con anterioridad, en la Edad Moderna las obras de bordado, que no se elaboraban en el ámbito doméstico para uso de la familia, ni en los conventos de religiosas, se realizaban, en Zaragoza y en el resto de las ciudades peninsulares y europeas, en talleres profesionales. Estos obradores de bordado eran de pequeñas dimensiones y tenían un carácter familiar. La documentación consultada revela que al frente de los mismos estaba un hombre, el maestro bordador, al que estaban vinculados con frecuencia otros miembros de la familia. Prueba de ello es la formación de dinastías de bordadores, en las que se fueron sucediendo padres, hijos o nietos. En la capital aragonesa el caso más significativo es

²⁶ Se recogen estas afirmaciones del trabajo de M.^a del Carmen Gómez García sobre los conventos de Málaga en el siglo XVIII. GÓMEZ GARCÍA, M. C., Trabajo y actividades de las religiosas en los conventos malagueños (s. XVIII). En MATILLA, M. J. y ORTEGA, M. (eds.), *Actas de las Sextas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 114-115.

²⁷ EISMAN LASAGA, C., *El arte del bordado en Granada. Siglos XVI al XVIII*. Granada: Universidad de Granada. Excma. Diputación Provincial de Granada, 1989, pp. 91, 106 y 138.

²⁸ Entre los cenobios en los que se hacían obras bordadas destacan el de las Madres Agustinas Descalzas o el monasterio del Corpus Christi. En los documentos figuran los nombres de religiosas de notable habilidad, como Sor Juana de la Encarnación, activa a finales del siglo XVII y Sor Rosa de la Asunción, ya en el siglo XVIII. PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI-XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, p. 103.

²⁹ GÓMEZ GARCÍA, M. C., op. cit., pp. 114-115.

el de la familia Álvarez³⁰. En vida del maestro eran los hijos los que, además de los oficiales o aprendices, auxiliaban a su progenitor en los trabajos propios del oficio. En 1762 ayudaba a Francisco Hernández, bordador en una situación económica muy grave, su hijo Joaquín³¹.

Las fuentes documentales no mencionan, por lo general, la presencia o participación de las mujeres en estos obradores, al menos de forma explícita³². No obstante, sabemos que las mujeres tuvieron un papel activo en los talleres de sus esposos. Los historiadores, ya al hablar de la sociedad urbana medieval, apostillan que los miembros femeninos de las familias artesanas cooperaban activamente en el negocio familiar. Sustituían a su marido en sus ausencias, lo que suponía la asimilación de los conocimientos y técnicas propios del oficio, y compaginaban los trabajos domésticos con la colaboración en las tareas productivas de la familia³³. En la Zaragoza del siglo XV existieron matrimonios que aparecen en la documentación notarial como panaderos, silleros, tejedores, tintoreros, etc., lo que indica que la esposa trabajaba generalmente en el obrador. Esta forma de citar a los cónyuges se diferencia de la fórmula seguida en estos documentos de forma general, ya que en los mismos figura el varón con su profesión, pero no así su mujer³⁴.

Los varones aprendían el oficio en el taller paterno. De hecho, ya se ha comentado que muchos se establecieron posteriormente como maestros. Nada se dice en la documentación sobre los conocimientos que las niñas podían adquirir en estos obradores. En las ordenanzas gremiales no se regulaba la posible enseñanza a las hijas de los maestros, ni a las mujeres en general, aunque sí estaba reglamentada la formación de los hombres. A pesar de todo, el padre podía utilizar a sus hijas como ayudantes, sin remunerarles su trabajo. En las ordenanzas que los jurados de Zaragoza concedieron a los velluteros y tafetaneros de la ciudad en 1617, que-

³⁰ En algunas ocasiones he tenido la oportunidad de hablar de esta familia de bordadores, iniciada por Gabriel Álvarez, que enseñó el oficio a sus hijos Agustín y Juan. El primero de ellos, Agustín Álvarez, fue un artífice muy reconocido en el siglo XVI, al que sucedieron en la profesión, a su vez, su hijo Juan Agustín y su nieto Pedro. ÁGRED A PINO, A. M., *El arte del bordado en Zaragoza en el siglo XVI: Agustín Álvarez. Artigrama*, 1994-95, n.º 11, pp. 389-406.

³¹ La fuente más precisa para analizar la composición y características de los obradores de bordado zaragozanos es la lista que en 1762 mandó elaborar el Ayuntamiento de la ciudad para el reclutamiento de tropas. En la misma figuraban todos aquellos que ejercían distintos oficios. Entre los bordadores se mencionaba a Francisco Hernández y a su hijo. ARCHIVO MUNICIPAL DE ZARAGOZA [A.M.Z], *Serie Facticia*, caja 4, número 1.

³² Al respecto, Margarita Ortega señala que es necesario hacer una crítica de unas fuentes que, al no considerar a las mujeres ciudadanas, rebajaban su trabajo dentro del general de la familia. ORTEGA LÓPEZ, M., op. cit., p. 326.

³³ SEGURA GRAÑO, C., «La sociedad urbana». En GARRIDO GONZÁLEZ, E., (editora). *Historia de las mujeres en España*, op. cit., p. 191 y ORTEGA LÓPEZ, M., op. cit., p. 326.

³⁴ GARCÍA HERRERO, M. C., op. cit., p. 15, v. II.

daba contemplada la posibilidad de que las hijas de los cofrades, si eran solteras, viudas o estaban separadas de sus maridos, trabajaran en un telar de su progenitor y tejieran aquellas telas que su padre tenía licencia para fabricar³⁵. Esta situación puede hacerse extensible a la actividad artística de la Edad Moderna en general. Las mujeres trabajaban en los talleres, primero como aprendizas, y su labor quedaba bajo la supervisión paterna. Distintos autores han resaltado, para probar la presencia femenina en los obradores europeos de la época, casos de mujeres artistas conocidas, como Lavinia Fontana (1552-1614), a quien su padre impuso la condición de permanecer en su taller tras su matrimonio, o el de Marietta Robusti (1560-1590), cuya obra no se conoce bien porque ha quedado englobada en la del obrador de su padre Tintoretto, en el que trabajó durante quince años³⁶.

A pesar del silencio general de las fuentes documentales sobre el trabajo y el aprendizaje de las mujeres en los talleres, contamos con un documento excepcional que ayuda a clarificar la existencia de contratos de aprendizaje en el campo del bordado zaragozano, suscritos por un maestro bordador y una mujer. En una fecha indeterminada, Catalina Sánchez, natural de una aldea de Toledo, se firmó como aprendiz con Bartolomé de Villafaña, bordador activo en la capital aragonesa a mediados del siglo XVI³⁷. Las condiciones recogidas en el documento son las habituales en los contratos de aprendizaje que ligaban a un maestro con un aprendiz varón. No se trata, por lo tanto, de un contrato de una moza de servicio. Catalina Sánchez había de permanecer tres años en el obrador de Bartolomé de Villafaña. Durante este período se comprometía a cumplir las obligaciones propias de los aprendices, es decir a realizar los mandatos de su maestro, siempre que fueran «licitos y onestos de día y de noche, insta el poder mio, procurandohos de aplicar todo el provecho que pudiere y de evitar todo danyo, et que no me partire del dicho vuestro serbicio durante el dicho tiempo por causa /o/ razon alguna». Además, Catalina Sánchez, como otros aprendices, aceptaba que, en caso de huida, podía ser apresada y devuelta al taller de su maestro. La fórmula recogida en el documento es muy minuciosa en este aspecto, pero no se aparta de las

³⁵ A.M.Z., *Cuadernillo suelto A/00297*, pp. 25-26.

³⁶ PORQUERES, B., op. cit., p. 89. Teresa Sauret habla que del anonimato en que quedaron los miembros de los talleres artísticos en los siglos XVI y XVII, entre ellos las mujeres. Pese a todo, se sabe de la presencia femenina en los mismos: las mencionadas Marietta Robusti, Lavinia Fontana, pero también las hijas de Paolo Ucello y, en España las de Juan de Juanes o Sánchez Coello. No obstante, se desconoce concretamente su obra. SAURET, T., *Mujeres creadoras en la Edad Moderna*. En SAURET, T. (cord.). *Historia del arte y mujeres*, op. cit., pp. 51-52.

³⁷ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE ZARAGOZA [A.H.P.Z.], *Papeles sueltos*, carpeta número 2, documento número 27.

que en general se especifican en estos casos, aunque de forma más resumida:

«Et aun quiero expresamente consiento y me plaze, que e beniendo el dicho caso que yo me fuese de vuestra casa y serbiçio sin voluntad vuestra, el dicho tiempo no cumplido, pueda ser tomada presa y puesta en la carçel de donde quiere que trobada sere y detenida a donde quiere que querreis y bien bisto hos sera, tanto y tan largamente asta en tanto que yo hos aya acabado de serbir todo el tiempo que quedara a pasar del dicho que yo dicha Cathalina Sanchez faltare de serbiros al dicho vuestro oficio de bordador, et siquiere del serbiçio de vos, dicho Bartholome de Billa-fanya. Et quiero que por esta [...] yo no pueda ser amparada en iglesia ni en monasterio, ni en otro lugar sagrado, ni en casa de duque, conde, caballero, infançon, ni en feria, ni en mercado, ni en el Regno de Aragon, Castilla, Balençia, Nabarra et principado de Cathalunya, ni en otro lugar, por quanto quiere pribiligiado que sea, ni en dia feriado /o/ no feriado, antes quiero que mi persona sea sacada de donde quiere que allada sera...»

Las cláusulas más interesantes del documento son aquellas que hacen referencia a las obligaciones del maestro. Son las que revelan que nos encontramos ante un verdadero contrato de aprendizaje. Bartolomé de Villafaña se comprometía a proporcionar a Catalina Sánchez alojamiento y manutención, tanto si estaba enferma como sana, así como la ropa que necesitara. Pero, sobre todo, el bordador quedaba obligado a enseñar a Catalina Sánchez el oficio y a hacer «cofias, coletas y obras de corte». Este tipo de enseñanza se aparta de la que habitualmente demandaban los aprendices varones a los maestros bordadores con los que se asentaban. Los mozos querían que el artífice les enseñara a bordar con dos puntos, el oro matizado y el punto de matiz de sedas, que eran los más utilizados en el siglo XVI en el bordado de las imágenes religiosas que se plasmaban en las obras más complejas de la época: los ornamentos litúrgicos³⁸. La Iglesia era el principal cliente de los bordadores y las obras ejecutadas para ser utilizadas en el ceremonial eclesiástico exigían un grado de maestría singular en el manejo de la aguja.

Parece, por lo tanto, que Catalina Sánchez no aspiraba a realizar en el futuro ornamentos sacros sino otro tipo de obras y, en este punto conviene resaltar la existencia de una clasificación jerárquica de los trabajos que podía acometer un bordador. Los más importantes, es decir aquellos que contribuían a la decoración y enriquecimiento de las piezas litúrgi-

³⁸ La demanda de esta enseñanza queda contemplada en algunos contratos, como el firmado entre Pierres Castaño y el bordador Baltasar de Miranda en 1538 (A.H.P.Z., *Jerónimo Villanueva*, 1538, f. 392r), el suscrito por Pierres Vixamon y Agustín Álvarez (A.H.P.Z., *Martín de Gurrea*, 1545, ff. 416v-417r) y el que ligaba al propio Agustín Álvarez con Alonso Vázquez, en 1563 (A.H.P.Z., *Agustín Casales*, 1563, f. 277r y v).

cas, eran los más cotizados por los artífices de la aguja y los que se llevaban a cabo en los talleres profesionales regentados por hombres. En estos obradores también se ejecutaban otras obras que se denominaban «obras de corte». De hecho, en 1581, los bordadores Juan de Vallebrera, Jerónimo La Plana y Gaspar de Aguilera constituyeron una compañía para realizar este tipo de trabajos para uso civil³⁹. Eran estas obras de corte las que se permitía hacer a las mujeres. Hay que tener en cuenta dos cuestiones al respecto. Con frecuencia, cuando las mujeres desempeñaban algunas tareas, y en la rama textil esta circunstancia fue frecuente en ciertas zonas europeas en las que la producción de tejidos alcanzó notable desarrollo, siempre realizaban aquellas que requerían menor destreza⁴⁰. No es extraño, por lo tanto, que las labores de bordado menos valoradas les fueran accesibles. Por otro lado, durante el Renacimiento y en épocas posteriores, la decoración de aguja jugó un papel muy importante. El lino fino solía recibir una decoración bordada en la orilla, bien una banda ornamental o adornos de tipo distinto. Estas decoraciones se concentraban sobre todo en la ropa de cama, pero también en mantelerías. Los colgantes de los lechos, cojines o bancales se ornaban también con bordados. Además, los paños reposteros que cubrían las paredes se decoraban con bordados que llegaban a rivalizar con los tapices. Incluso en los vanos que separaban las dependencias de las casas habían tejidos, denominados antipuertas, que se embellecían con labores de aguja⁴¹. Asimismo, el bordado sirvió para adornar los aderezos de las caballerías o los carruajes. Buena muestra de este lujo, desplegado en los interiores de las viviendas y en el atuendo, que en España alcanzó cotas muy altas, fueron las sucesivas pragmáticas que los monarcas hispanos, desde época de los Reyes Católicos, promulgaron con el deseo de frenar estos dispendios. La reiteración de esta normativa demuestra su escasa eficacia práctica⁴².

La hechura de cofias y coletas, que Catalina Sánchez quería apren-

³⁹ SAN VICENTE PINO, A., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*. Zaragoza: Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, pp. 332-333.

⁴⁰ Al respecto cabe señalar el ejemplo, citado por Whitney Chadwick, del gremio de pañeros de Florencia. Las ordenanzas de 1340 reafirmaron el derecho de las mujeres a ser admitidas con plenos privilegios y deberes pero, al tiempo, como los estatutos restringían la calidad de miembro sólo a los empresarios activos, las mujeres perdieron derechos, terminaron quedando fuera y dedicadas a trabajos menos cualificados. CHADWICK, W., op. cit., pp. 61-63.

⁴¹ Véase THORNTON, P., *The Italian Renaissance interior. 1400-1600*. Nueva York: Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1991, pp. 77-79. Para hacerse idea de la decoración de los interiores de las casas aragonesas del siglo XVI, se recomienda la consulta de GÓMEZ URDÁÑEZ, C., *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. t. I. Zaragoza: Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza. Delegación de Acción Cultural, 1988, pp. 139-142.

⁴² Para el tema de las leyes suntuarias puede consultarse SEMPERE GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Madrid: Imprenta Real, 1788.

der en el taller de Bartolomé de Villafaña, también era el tipo de trabajos que una mujer podía ejecutar, dado que se trataba de una producción marginal en el contexto de los obradores de bordado, dedicados de forma preferente a la ornamentación de piezas litúrgicas. Parece que en el siglo XV había en Zaragoza mujeres que compraban tejidos para coser en su casa camisas, paños, cofias, tocas o capitas. Es posible que la mano de obra femenina se ocupara de elaborar estas prendas y otros accesorios, ya que en la documentación se menciona la existencia de cinteras y mujeres dedicadas a la preparación de distintos tipos de sombreros⁴³. Probablemente, Catalina Sánchez pudo formar parte de ese grupo de mujeres que no podían ser absorbidas en la actividad profesional de sus progenitores y que buscaron perfeccionarse en una actividad que en el futuro les proporcionara los ingresos necesarios para su manutención o, incluso, para realizar un matrimonio adecuado. Una esposa que dominase las labores de aguja podía completar los ingresos de una familia y ser muy útil a su cónyuge, sobre todo si éste tenía una profesión relacionada con el trabajo textil.

Para que Bartolomé de Villafaña le transmitiera los conocimientos necesarios en el manejo de la aguja no dudó Catalina Sánchez en pagarle 308 sueldos jaqueses. Estos pagos al maestro por sus enseñanzas fueron asumidos también por otros aprendices que firmaron contratos con bordadores⁴⁴. Los abonos de dinero liberarían a los mozos de aquellas tareas serviciales que les restaran tiempo para aprender los rudimentos del oficio⁴⁵.

Los gremios no debieron ver con buenos ojos la adquisición de estas habilidades por parte de las mujeres. Temían que éstas trabajaran por menos dinero del que ellos cobraban por idéntica labor y que resultaran, en consecuencia, una importante competencia⁴⁶. Desde la Edad Media el gremio era una institución masculina que no permitía el ingreso de las mujeres. Tal situación se mantuvo a lo largo de la Edad Moderna, de tal forma que en el siglo XVIII, en el año 1779, una Real Cédula ordenaba que ningún gremio impidiese que tanto sus miembros como otras perso-

⁴³ GARCÍA HERRERO, M. C., op. cit., pp. 24, 34 y 36, v. II.

⁴⁴ A.H.P.Z., *Jerónimo Villanueva*, 1538, ff. 389v-390v; *Martín Sánchez del Castellar*, 1540, f. 311r y 1541, ff. 389v-390v; *Lorenzo Villanueva*, 1559, ff. 208v-209v y 208v-209v.

⁴⁵ Carmen Gómez Urdáñez se hace eco de la opinión de Benassar, cuando afirma que en los oficios de calcetero, barbero y bordador la enseñanza estaba remunerada, ya que la alta especialización que requería la ejecución de los trabajos específicos impedía al maestro encomendar a los mozos tareas secundarias. Los maestros habían de dedicar muchas horas al adiestramiento de los aprendices, por ello, una manera de recibir compensación y obtener rentabilidad por su dedicación, era cobrar una cantidad de dinero. GÓMEZ URDÁÑEZ, C., op. cit., p. 30, t. II.

⁴⁶ HUFTON, O., *Mujeres, trabajo y familia*. DUBY, G. y PERROT, M. (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. t. III. Madrid: Taurus Ediciones, 1994, p. 38.

nas enseñasen a las mujeres a realizar cualquier manufactura que se considerara apropiada para su sexo, y no olvidemos que los trabajos textiles se tenían por específicamente femeninos. Las palabras recogidas en la Real Cédula son muy explícitas: «...conforme á ello, y considerando las conocidas ventajas que se conseguirán de que las mugeres y niñas estén empleadas en una tareas propias de sus fuerzas y en que logran alguna ganancia, que á unas puede servir de dote para sus matrimonios, y á otras con que ayudar á mantener sus casas y obligaciones; y lo que es mas libertarlas de graves perjuicios que ocasiona la ociosidad...»⁴⁷. El contenido de esta Real Cédula entronca con la mentalidad de la Ilustración, momento en el que comienza a difundirse la idea de la utilidad del trabajo femenino. Así, tanto los tratados del momento, como la legislación, intentaron difundir esta nueva actitud acerca de la participación de la mujer en actividades productivas. Cabe citar, en este sentido, la obra de Campomanes *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. No es extraño, por lo tanto, que la Real Sociedad Económica de Amigos del País promoviera la creación de Escuelas Patrióticas para enseñar a las mujeres de baja extracción social los oficios relacionados con la hilatura y el tejido. Entre estas escuelas existieron también las dedicadas específicamente al bordado. En Aragón, la Real Sociedad Económica estableció una escuela de hilar a torno y otra escuela de flores de mano y adornos para vestidos. Se barajó también la idea de abrir una escuela de bordado, sin embargo no prosperó⁴⁸.

Pero, el papel de la mujer no se redujo a su trabajo en los talleres de bordado. En muchas ocasiones, los maestros bordadores casaron a sus hijas con otros colegas de profesión⁴⁹. Fomentaban así las relaciones den-

⁴⁷ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ZARAGOZA [A.Hco.P.Z.], *Real Acuerdo*, 1779, ff. 52r-55r.

⁴⁸ FORNIÉS CASALS, J. F., *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1978, pp. 339-347 y 357-361. Si la idea de abrir una escuela de bordado para mujeres no prosperó en el caso de Aragón, si contamos con otros ejemplos peninsulares. En Madrid se abrió una Escuela de Bordado dependiente de la Económica Matritense. Paralelamente, los hermanos Suleau, de origen francés, establecieron una fábrica de bordados y pintados, protegida por Carlos III, para formar a docenas de discípulas. BARRENO, M. L., *Bordadores de cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII*. *Archivo Español de Arte*, 1974, t. XLVII, n.º 187, pp. 274, 283-295. También en Murcia, entre 1796 y 1800, funcionó una Escuela de Bordados nacida en el seno de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Murcia. PÉREZ SÁNCHEZ, M., op. cit., pp. 76-78.

⁴⁹ Este fenómeno no es exclusivo de Zaragoza. Los distintos autores que han estudiado el arte del bordado en otras ciudades peninsulares constatan la existencia de estos matrimonios que podemos calificar de endogámicos. EISMAN LASAGA, C., op. cit., pp. 63, 84, 101, 128; TURMO, I., *Bordados y bordadores sevillanos*. (siglos XVI a XVIII). Sevilla: Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla, 1955, pp. 46, 49, 72. La excepción la constituye Murcia. Curiosamente, los bordadores que procedentes de otros puntos de la geografía hispana se asentaron en la ciudad y propiciaron el desarrollo de esta manifestación artística, se casaron con mujeres de Murcia que no estaban vinculadas a la profesión de sus maridos, en función de su calidad de hijas o parientes de otros bordadores. PÉREZ SÁNCHEZ, M., op. cit., p. 18.

tro del oficio y de forma indirecta aumentaba la capacidad de la familia para acometer los encargos de los clientes. Uno de los enlaces más significativos fue el de la hija del bordador Gabriel Álvarez, de nombre Francisca, hermana de otros dos bordadores, Juan y Agustín, con el artífice de la aguja Mateo Sobrino⁵⁰. También en el siglo XVI contrajo matrimonio Isabel, hija del bordador Bartolomé de Arteaga, con el también bordador Andrés de Miranda⁵¹. Ya en el siglo XVII firmaron sus capitulaciones matrimoniales Melchor de Claros y Josefa, hija del bordador Juan Arnal Usón⁵².

Si al padre de la muchacha le beneficiaban estos enlaces por las razones expuestas, también el esposo salía favorecido. Así lograba una mano de obra femenina, especializada y gratuita, y con capacidad suficiente para hacerse cargo del obrador en caso de necesidad⁵³. A este respecto, decía Adrian Beier, a finales del siglo XVII: «...las muchachas están destinadas a casarse y no sabemos con quién; una zapatera no será de ninguna ayuda para un herrero»⁵⁴. Hay que tener en cuenta que a veces los gremios reducían las tasas de examen a aquellos que contraían matrimonio con hijas de agremiados⁵⁵.

Con nombre propio

La mujer cobraba un papel protagonista en los talleres de bordado tras el fallecimiento de su esposo. Entonces la viuda se hacía cargo de la dirección del obrador y asumía la ejecución de las obras más importantes de este período: la hechura y decoración de ornamentos sagrados. En estos casos las mujeres figuran, con su propio nombre, en la documentación.

En las ordenanzas de distintos gremios quedaba contemplada la posibilidad de que las viudas se hicieran cargo del taller de sus maridos, al morir éste. En Zaragoza, aunque parece que existió un gremio de bordadores, no conservamos ningún indicio de sus reglamentos. Ante esta falta de referencias concretas es posible examinar lo que al respecto se dice

⁵⁰ A.H.P.Z., *Martín Sánchez del Castellar*, 1542, ff. 316r-318r.

⁵¹ A.H.P.Z., *Pedro Serrano*, 1509, ff. 190r-191r.

⁵² GIL ASENJO, I. et al., *Documentación artística de los años 1634 a 1654, según el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza*. Tesis de licenciatura dirigida por el Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis. Zaragoza, septiembre de 1982, p. 647.

⁵³ SEGURA GRAÑO, C., La sociedad urbana. En GARRIDO GONZÁLEZ, E. (editora), *Historia de las mujeres en España*, op. cit., p. 199.

⁵⁴ OPTIZ, C., op. cit., p. 371.

⁵⁵ ORTEGA LÓPEZ, M., op. cit., p. 338.

⁵⁶ A.M.Z., *Serie Facticia*, caja 19, número 43.

en otras ordenanzas y, particularmente, en las de los oficios relacionados con la producción textil. Así, en las de los cordoneros del año 1790 se expresa que las viudas de los maestros podrían tener taller abierto y trabajar por sí mismas «...y mediante sus criados, oficiales y factores bender y manejar todos los artefactos materiales, y demas cosas necesarias a la cordoneria del mismo modo que los maestros, según es costumbre del gremio y de todos los artesanos que en tal caso lo practican, para consuelo de sus mugeres y familias»⁵⁶. En la misma línea, la ordenanza número trece del gremio de torcedores de seda permitía conservar a las viudas el obrador de su marido, mientras no contrajeran nuevas nupcias y pagasen las miajas correspondientes⁵⁷.

En consecuencia, las viudas conservaban el control del obrador, al menos hasta que se volvieran a casar. Finalmente, una Real Cédula del año 1790 derogaba cualquier ordenanza gremial que prohibiera la conservación de sus tiendas o talleres a las viudas que contrajeran matrimonio con alguien que no fuera del oficio de sus primeros maridos, con tal de que el taller estuviera regido por un maestro examinado. En estos casos la mujer se convertía en la propietaria del negocio, pero no en la principal responsable técnica, lo que demuestra la permanencia de las dudas sobre las capacidades manuales e intelectuales femeninas⁵⁸. En el caso de las viudas de bordadores zaragozanos, sólo una de ellas, Catalina de Alagón, esposa que fue de Juan Álvarez, se volvió a casar con el también bordador Miguel de Luna, del que volvió a enviudar en 1573⁵⁹.

En otras ocasiones, las viudas de los bordadores zaragozanos estuvieron al frente del obrador familiar hasta que sus hijos adquirieron el grado de maestro. Así ocurrió con Gertrudis Barrios, viuda de Manuel Lizuain, que en 1733 residía en la calle del Coso con seis hijos menores y uno mayor, Francisco, que por aquel entonces trabajaba en el taller de su madre, y que acabó convirtiéndose en uno de los principales bordadores de la capital aragonesa⁶⁰. Más claro aún es el caso de Magdalena López, viuda del bordador Gabriel Álvarez quien, tras el fallecimiento de su esposo, se hizo cargo de los trabajos de reparación de los ornamentos deteriorados de la catedral de San Salvador de Zaragoza. Desde el año 1529, Magdalena López aparece en las cuentas de sacristía cobrando diver-

⁵⁷ A.M.Z., *Serie Facticia*, caja 120, número 4.

⁵⁸ A.Hco.P.Z., *Real Acuerdo*, 1790, ff. 81r-84v.

⁵⁹ Ese año, los lumineros y obreros de la parroquia de San Pablo de Zaragoza contrataron a Catalina de Alagón para bordar dos capas. SAN VICENTE PINO, A., op. cit., pp. 234-235 y ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN PABLO [A.P.S.P], *Libro de obrería de San Pablo*, 1573, f. 145r.

⁶⁰ A.M.Z., «Relación del número y calidad de vecinos por parroquias para la formación del catastro», *Serie Facticia*, caja 146, número 2/1-15.

sas cantidades por su labor. En la relación del año 1531 se la menciona como «broslladera de la Seu». Posteriormente, en 1536, cedió el puesto a su hijo Agustín Álvarez, que a partir de esa fecha cobrará periódicamente por las obras ejecutadas para el templo catedralicio⁶¹. Cuatro años más tarde, en 1540, Magdalena López estuvo presente en la capitulaciones matrimoniales de Agustín con María Crespo. En el documento, Magdalena López se comprometió a entregar a este hijo unas casas y 8.000 sueldos en dinero, plata e instrumentos y obras de bordado. Esta donación suponía, en última instancia, el traspaso a su descendiente de los materiales e instrumental necesarios para su propio establecimiento como bordador⁶².

El hecho de que una viuda estuviera capacitada para sustituir a su esposo al frente del obrador demuestra que las mujeres tenían los conocimientos suficientes para ser oficiales, e incluso maestras⁶³. Por otro lado, esta sustitución fue más fácil en el caso de los oficios relacionados con la producción textil, de los cuales las mujeres, como hemos visto en las líneas precedentes, tenían un dominio mayor. Las viudas incapaces de mantener a su familia eran aquellas cuyos maridos habían tenido profesiones para las que ellas no estaban preparadas, por lo que se veían obligadas a vender el negocio. Eran actividades muy alejadas de la esfera de lo femenino, como la herrería o la fabricación de carbón⁶⁴.

El control que las viudas tenían en sus talleres de bordado era total, hasta el punto de que podían suscribir contratos con muchachos, que se establecían con ellas para aprender el oficio. El 28 de abril de 1528, Pedro de Sasa, labrador del valle de Tena, firmaba a su pupilo Juanico de Broto con Isabel de Secano, viuda del bordador Pedro de Insausti. Se trataba en este caso de la ratificación de un documento anterior, en virtud del cual Juanico de Broto ingresaba como aprendiz en el taller de Pedro de Insausti. Tras el fallecimiento de éste, su viuda asumió los deberes que éste aceptó cumplir con el mozo⁶⁵. Años después, el 6 de marzo de 1551, Cristóbal de Aldazábar, hijo del difunto Domingo de Aldazábar, sastre, vecino de Labastida (Álava), se firmaba con Catalina de Alagón para aprender el trabajo de bordador, durante cuatro años y ocho meses⁶⁷.

Finalmente, también en los talleres dirigidos por estas mujeres se

⁶¹ ARCHIVO CAPITULAR DE LA SEO [A.C.S.], *Libro de Sacristía*, 1529, f. 6r y 1530-39, ff. 18v y 109v.

⁶² A.H.P.Z., *Miguel Español*, mayor, 1540, protocolo sin numerar.

⁶³ SEGURA GRAÑO, C., La sociedad urbana. En GARRIDO GONZÁLEZ, E. (editora), *Historia de las mujeres en España*, op. cit., p. 199.

⁶⁴ GARCÍA HERRERO, M. C., op. cit., pp. 355-361, v. I.

⁶⁵ A.H.P.Z., *Miguel Villanueva*, 1528, ff. 187r-188r.

⁶⁶ A.H.P.Z., *Martín Sánchez del Castellar*, 1551, ff. 88v-89r.

realizaron obras de bordado. En algún caso se trataba de terminar los trabajos iniciados por sus difuntos maridos. Así, cuando el bordador zaragozano José Gualba falleció en 1778 sin haber concluido el terno del Corpus que le había encargado la catedral de Granada, otro bordador, Ramón Bages, residente en Barcelona, solicitó al cabildo catedralicio poder continuar las labores de bordador. Ante la petición, en el mismo sentido, de la viuda de Gualba, el cabildo resolvió a favor de ésta, por estimar que la obra seguiría así en manos de los mismos artífices que la iniciaron⁶⁷.

En otros casos, estas bordadoras también realizaron obras de nueva factura. En 1529, los cofrades de la cofradía de Santa María la Mayor y de San Blas de la villa de La Almunia (Zaragoza) contrataban a Isabel Secano para hacer una cenefa bordada, de características semejantes a las que tenía otra que la propia Isabel concluyó para la iglesia de Santa María del Pilar de Zaragoza⁶⁸. En 1573, el luminero y los obreros de la iglesia de San Pablo de Zaragoza firmaron una capitulación con Catalina de Alagón, viuda del bordador Miguel de Luna, para bordar las cenefas, pectorales y collares de dos capas⁶⁹. Un aspecto de interés es la intervención real que ambas, Isabel de Secano y Catalina de Alagón, tuvieron en la ejecución de las obras. La documentación no es clara al respecto, de forma que resulta difícil concretar si la dirección del trabajo corrió a cargo de ambas bordadoras o si su ejecución material fue responsabilidad de los operarios de su taller. Lo que sí revelan las fuentes documentales es que los clientes quisieron, en ambos casos, que la parte más delicada de las labores, el diseño de las mismas, fuera acometido por otros artistas, el escultor Damián Forment o el pintor Martín de Novillas, en el caso de la cenefa encargada a Isabel de Secano, o el bordador Juan de Vallebrera, que había de dibujar a pincel las capillas con las figuras que se debían bordar en las capas encomendadas a Catalina Sánchez. Isabel Secano aceptó también que la zona más difícil de bordar, las imágenes sagradas, la ejecutase el bordador Antón de Miranda. Los clientes, en ambos encargos, dieron muestras de cierta desconfianza en las habilidades de las dos bordadoras y en las de los miembros de su obrador.

En cualquier caso, Isabel Secano y Catalina de Alagón se configuran como las bordadoras más importantes del siglo XVI en Zaragoza. Son ellas las que figuran en los documentos asumiendo tareas de mayor responsabilidad. El buen hacer de sus talleres hizo que los clientes, aún con reser-

⁶⁷ EISMAN LASAGA, C., op. cit., p. 139.

⁶⁸ A.H.P.Z., *Miguel de Longaues*, 1529, ff. 181r y siguientes sin numerar.

⁶⁹ SAN VICENTE PINO, A., op. cit., pp. 234-235.

vas, les confiaran trabajos significativos, como antes había ocurrido en vida de sus esposos.

Ya en el siglo XVIII hay que mencionar otro nombre, el de Teresa Zapater quien, entre 1725 y 1726, compuso el frontal bordado del altar mayor de la iglesia de Santa María Magdalena⁷⁰. Tiempo después, en 1737, figura esta bordadora en el vecindario de Zaragoza, en el apartado de viudas, residiendo en la calle de Santa Engracia. En la relación consta que tenía un hijo, dos criados y una criada⁷¹.

En resumen, no todas las obras de bordado que, afortunadamente, han llegado hasta nosotros, y que hoy se conservan en sacristías y museos, fueron ejecutadas por mujeres, pero no cabe duda de que éstas realizaron una labor importante, silenciada en demasiados casos por las fuentes, en los talleres de época moderna. Afortunadamente, cabe esperar que las presentes y futuras investigaciones permitan conocer la labor callada de todas estas mujeres, de forma que su nombre halle un lugar en la bibliografía artística.

⁷⁰ ARCHIVO DIOCESANO DE ZARAGOZA [A.D.Z.], *Cuaderno de la cuenta de la luminaria de la parroquia de Santa María Magdalena*, 1725-1726, f. 17v.

⁷¹ A.M.Z., «Viudas y vecinos efectivos que no tienen conocida ejecución», *Serie Facticia*, caja 145, número 6.