

## Las artes textiles representadas en el retablo

Ana M. Ágreda Pino  
Universidad de Zaragoza

Ya en 1988 Ana Ávila dedicó un trabajo a la presencia del oro y los tejidos en la pintura española del Renacimiento.<sup>1</sup> En ese estudio subrayaba la importancia de los textiles en los escenarios pictóricos, un reflejo de la relevante función que las telas tuvieron en la indumentaria y en la ambientación de los espacios interiores en la misma época.<sup>2</sup> Desde entonces, el tejido se ha convertido en un tema digno de análisis a la hora de comprender el carácter y significado de la pintura y ésta, a su vez, ha sido utilizada como fuente gráfica para reconstruir las características y decoraciones de unos textiles desaparecidos en su mayor parte.<sup>3</sup>

Como ya señaló Ethel Lewis:

*En ningún sitio mejor que en los maravillosos cuadros [...] puede verse la gran variedad y la gran belleza de los tejidos creados por entonces. Los artistas gustaban de incluirlos en sus pinturas, y cuando no los podían introducir en calidad de vestidos o decorados, rigurosamente necesarios, los hacían aparecer como piezas de brocado colgando de una silla, o formando una cortina completa tras el sujeto retratado.*<sup>4</sup>

En las tablas del retablo mayor de Sijena, los textiles tienen un papel destacado, tal como sucede en otras obras de la misma cronología. Aquí se utilizan, tanto para modelar el marco arquitectónico, como a la hora de presentar a las distintas figuras que se insertan en el mismo. Además, en algunas de las pinturas del conjunto, aparecen bordados, randas o encajes, que decoran la superficie de las telas. Los tejidos destacan por la belleza de unos diseños logrados en gran medida gracias al cuidado dibujo, seguramente realizado por Rodrigo de Sajonia. Un dibujo imprescindible a la hora de recrear los motivos que adornaban las telas que circularon por toda Europa en esta época. Las decoraciones pintadas en Sijena están emparentadas con las que ornaban los textiles producidos en Italia, particularmente en Florencia, desde la segunda mitad del siglo XV. Estas ornamentaciones son interpretadas con notable fidelidad pero, como es costumbre en este pintor, se introducen algunos detalles de fantasía revestidos también de contenido simbólico. Éstas y otras cuestiones son las que se desarrollarán en las próximas líneas.

1. ÁVILA (1988: 103-116).

2. Al respecto Ruiz Souza subraya que el espacio medieval es poliédrico y polifuncional y que su carácter específico, en un contexto o momento determinado, se logra gracias a un amueblamiento en el que el textil tiene un gran protagonismo: RUIZ SOUZA (2014: 499). Estas consideraciones pueden aplicarse también a las estancias de los albores de la modernidad, cuando se pintó el retablo de Sijena.

3. Peter Thornton recurre a la pintura, junto a otras fuentes gráficas, para analizar los textiles de los interiores italianos de época renacentista: THORNTON (1991: 68-89). La importancia de los tejidos ha sido subrayada también por Laura Rodríguez Peinado, que ha analizado el engalanamiento textil en la pintura gótica hispana: RODRÍGUEZ PEINADO (2017: 287).

4. LEWIS (1959: 161-162).

## Los tejidos de brocado

Al hablar de los tejidos representados en la pintura, Ethel Lewis menciona una variedad textil concreta: el *brocado*, muy presente en las tablas del retablo de Sijena.

El término brocado se aplica a una tela de seda tejida con oro o plata, o bien con ambas hebras metálicas.<sup>5</sup> La voz brocado procede del italiano *brocato*, que a su vez deriva del latín *broccus*. Alude a las brocas en las que estaban recogidos los hilos metálicos que se utilizaban en el tisaje de la pieza.<sup>6</sup>

Existieron diferentes tipos de brocados y el significado del término evolucionó a lo largo del tiempo.<sup>7</sup> En la época de realización de las pinturas del retablo de Sijena, uno de los brocados más apreciado era el llamado de “tres altos”,<sup>8</sup> un tejido de terciopelo que, además de tener el fondo decorado con dibujos realizados con hebra metálica y el relieve propio del pelo cortado, presentaba otros motivos de realce producidos por unos bucles de terciopelo rizado.<sup>9</sup>

Los brocados eran telas muy complejas. La técnica de tisaje usada en los telares de la época hizo posible que la superficie textil presentara diferentes diseños decorativos, bien en seda o en hilo metálico, que parecen cosidos o bordados sobre el fondo, dando lugar a un efecto especial de bajorrelieve. La belleza de la ornamentación; la perfección técnica necesaria para sembrar esas decoraciones en la superficie textil, creando una secuencia rítmica propia; los colores de la seda, densos, brillantes, muy costosos, logrados mediante el uso de los mejores tintes del momento, además del brillo y riqueza del oro, explican el asombro y aprecio que despertaron estas telas.<sup>10</sup>

En España, estos tejidos fueron muy codiciados. Su demanda se extendió de tal forma, que los Reyes Católicos promulgaron una serie de pragmáticas entre 1494 y 1496 para intentar frenar su entrada en territorio hispano, limitando su uso a la confección de ornamentos religiosos.<sup>11</sup> La adquisición de estos ricos brocados, que procedían de Italia y particularmente de Florencia, suponía un desembolso enorme y una salida de capital muy onerosa.<sup>12</sup> García Marsilla habla del alto coste que, ya en tiempos de Alfonso el Magnánimo, tenían las telas de brocado. Por algunos tejidos brocados se pagaban cifras astronómicas. Una pieza verde brocada de 24 metros y 11 centímetros, que el propio Alfonso V regaló en 1426 al conde de Luna, se valoró en 11.748 sueldos de Valencia, el precio de dieciocho casas de calidad en esa ciudad.<sup>13</sup>

Los brocados dibujados por Rodrigo de Sajonia en las pinturas del retablo de Sijena están decorados con una ornamentación muy frecuente en estos tejidos a partir del siglo XV: un motivo vegetal estilizado, que en algún caso se asemeja a una granada y en otros guarda mayor parentesco con una piña o incluso con una alcachofa.<sup>14</sup> El origen de este tema, que se adueñó de las telas producidas en Italia,<sup>15</sup> donde se encontraban los principales centros textiles del momento, está en los tejidos de procedencia china, ornados con flores de loto, y en sus imitaciones persas, los llamados “panni tartarici”.<sup>16</sup> La riqueza decorativa de estos tejidos fue un estímulo para el despegue en Occidente de

5. DÁVILA, DURÁN y GARCÍA FERNÁNDEZ (2004: 45). MARTÍNEZ MELÉNDEZ (1989: 257).

6. Cuando Covarrubias define *broca*, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), señala que es una “cierta rodajuela en que los bordadores tienen cogidos los torcales con que van bordando, casi en forma de un huso con tortera; por esta misma razón se dixo (...) brocado, la labor de las telas ricas de oro, por las brochas, o latos, clavos que tiene”: COVARRUBIAS (1611: s. v. *broca*). Sin embargo, la palabra brocado no tiene un significado técnico, por lo que el Centre International d’Etude des Textiles Anciens (CIETA) no recomienda su uso a la hora de hablar de las variedades técnicas de los tejidos, si bien lo admite dadas las continuas alusiones a brocados que aparecen en las fuentes: *Vocabulario Técnico de Tejidos: español, francés, inglés, italiano* (1963: 5).

7. Por ejemplo, en el siglo XIX, el término *brocado* ya no se utilizaba para designar a un tejido en cuyo tisaje se utilizaba la hebra metálica, sino para hablar de una tela de seda decorada con flores y otros motivos: DÁVILA, DURÁN y GARCÍA FERNÁNDEZ (2004: 46).

8. Mencionado con cierta frecuencia en la documentación del siglo XVI (Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [AHPZ], *Miguel Villanueva*, 1509, ff. 418 y siguientes sin numerar; *Luis Sora*, 1509, f. 479r y 1521, f. 262v), todavía mantenía cierta preeminencia en el siglo XVIII. Así, el *Diccionario de Autoridades* indica que el brocado de tres altos es el de “mayor precio y estimación (...) porque sobre el fondo se realiza el hilo de la plata, oro, ò seda escarchado, ò brizado en flores, y dibujos”: *Autoridades* (1976 [1726-1739]: s. v. *brocado*).

9. Este tipo de brocados ha sido relacionado por Castany Saladrigas con técnicas italianas, como la de los terciopelos ciselados, con bucles producidos por la urdimbre de seda: CASTANY SALADRIGAS (1949: 52).

10. El detallado estudio que María José Redondo Cantera ha realizado de los encargos de brocados y tela de plata que la emperatriz Isabel de Portugal hizo a mercaderes florentinos en 1530, ilustra perfectamente las dificultades que tenían los artesanos para satisfacer las demandas del cliente relativas a los efectos cromáticos, diseños, dimensiones o porcentaje de hebra metálica: REDONDO CANTERA (2014: 145-146).

11. SEMPERE Y GUARINOS (1788: 4-5).

12. Desde comienzos del siglo XV, mercaderes italianos se asentaron en distintas ciudades como Barcelona y Valencia. Eran factores de compañías, principalmente de Florencia, pero también de Lucca o Génova. Los reyes de la Corona de Aragón, como Alfonso el Magnánimo, establecieron con ellos complejas relaciones que abarcaban la compra de suntuosos tejidos y piedras preciosas y la concesión de créditos al rey. Véase: GARCÍA MARSILLA (2007a: 359). Sobre la llegada de tejidos de Florencia a la Península Ibérica puede consultarse, asimismo: MARTÍNEZ MELÉNDEZ (1989: 258) y especialmente, para la época de Carlos V: REDONDO CANTERA (2014: 142-143).

13. GARCÍA MARSILLA (2007a: 359).

14. De hecho, en la documentación aragonesa se habla de *brocados carchofadados* o *garchofados*, al identificarse dicho fruto con una alcachofa. Por ejemplo, en: AHPZ, *Jaime Español*, 1533, ff. 343r-347v. También Antolín Villanueva habla de alchachofas al comentar los tejidos decorados de esta forma: VILLANUEVA (1935: 171).

15. En palabras de Rosalía Bonito “Per tutto l’arco del Quattrocento il disegno della melagrana è il più diffuso, a un grado tale che gli altri disegni si possono considerare assolutamente secondari”: BONITO FANELLI (1992: 36).

16. Otto von Falke habla de que los primeros productores italianos buscaron materias primas en Persia, donde florecía el cultivo de la seda, lo que facilitó la introducción en Europa de tejidos chinos y de sus imitaciones persas. Éstos se ornaban con una temática vegetal compuesta por tallos, hojas y flores formando campos fusiformes que encerraban lotos estilizados, con frecuencia en forma de palmetas, un motivo frecuente en Extremo Oriente y en la propia Persia. La flor de loto presentaba diversas variables y en Europa se identificó con especies vegetales conocidas en Occidente. En un inventario de 1295 se habla de piñas al describir los elementos vegetales de esas telas orientales que llegaban de Persia, “pannus tartaricus ad

una producción textil caracterizada por un planteamiento muy cuidado. Los diseñadores italianos del siglo XV aceptaron estos motivos vegetales orientales porque los asimilaron a especies conocidas de su propio territorio. Su extensión se ha relacionado íntimamente con el triunfo del terciopelo, al que se unió la hebra metálica, profusamente utilizada en contraste con el color de la base textil, para crear esos pesados brocados que con tanta maestría representa el equipo de Rodrigo de Sajonia en sus pinturas. A partir del siglo XIX, estos frutos se designaron con el apelativo genérico de “decoración de granadas”,<sup>17</sup> pero conviene precisar que presentaban una variedad notable en su morfología e incluso en su distribución sobre la tela, circunstancia que impide una identificación fácil y directa con una granada. El hecho de que en la documentación aragonesa del siglo XVI se hable más bien de una alcachofa y que en inventarios europeos encontremos las voces “pomme de pin” o simplemente “pomme”, constituye una buena prueba de que en el momento en el que estos paños de lujo circularon por Europa, sus representaciones vegetales se equipararon con variedades botánicas diferentes. Esta diversidad de visiones y de nomenclaturas se debía a la imaginación de los creadores textiles, que idearon temas vegetales complejos y múltiples, dentro de un tronco común. Así, partiendo de la flor de loto china, encontramos diseños trepantes, similares a cardos o formas fusiformes que entroncan con tejidos chinos y que evolucionan hacia la granada.<sup>18</sup> Por otro lado, no hay que olvidar que la tecnología textil no permitía una reproducción naturalista de los frutos representados sobre el tejido, sino que obligaba a una estilización de los mismos, de forma que la frontera entre unos y otros era difusa. Esta circunstancia se dejó sentir a la hora de aplicar unas denominaciones en las fuentes documentales que no pretendían una designación técnica o formal precisa, sino que más bien recogían aquellos nombres o calificativos que habían llegado a popularizarse en la sociedad de un momento o lugar determinado.

Los artistas del pincel tuvieron que aprender a representar estas ricas telas que se extendieron por el continente europeo. Cuando aparecen por primera vez estos brocados en la pintura es una cuestión debatida por los especialistas. Las investigaciones de Jillleen M. Nadolny, se inclinan por un origen inglés o alemán o tal vez por una aparición simultánea en diferentes puntos del norte de Europa.<sup>19</sup>

En los brocados representados por los pintores del retablo mayor del monasterio de Sijena predomina la variedad de fruto más cercana a una granada, que estudiosos como Lewis consideran característica de las telas florentinas.<sup>20</sup> En los tejidos labrados que aparecen en las escenas del retablo, el dorado se adueña de las superficies y los motivos se perfilan con rotundidad mediante un trazo negro o rojo, que subraya los contornos y resigue los detalles interiores (Fig. 1).

Esta manera de hacer visibles las formas decorativas sobre la superficie dorada de las telas es un recurso común que emplean también otros artistas como Berruguete, Juan de Borgoña, Francisco de Osona o Gaspar Godos (antes Maestro de Alcira).<sup>21</sup>

Los pintores del retablo de Sijena no se limitan a reproducir siempre un mismo tipo de fruto, sino que introducen variantes para enriquecer las posibilidades ornamentales de las telas. En ocasiones optan por un tipo de granada con una apariencia de bola, que según Lewis fue característica de los primeros diseños textiles de este fruto.<sup>22</sup> Esta granada presenta divisiones internas y se asemeja a un jarrón agallonado del que nacen tallos y floraciones superiores, tal como se aprecia en la figura de san Joaquín en la escena del *Abrazo ante la Puerta Dorada* (Fig. 2).<sup>23</sup>



Fig. 1. *Jesús entre los doctores de la Ley* (detalle). MNAC (Barcelona).

pinneas aurí cum leporibus in eis”. El hecho de que el loto de Extremo Oriente presente un relleno de escamas, explica la expresión “pinnea” para designar a este fruto: VON FALKE (1922: 28-29). El término “tartaricus” alude al territorio bajo dominio del Imperio Mongol, que favoreció la circulación de mercancías a lo largo de la Ruta de la Seda: DEGL’INNOCENTI (2010a: 25). Décadas después, Fátima y Albert Barella apuntaban de nuevo a la flor de loto de las sedas chinas como origen de las formas vegetales características de los tejidos del Quattrocento: BARELLA MIRÓN y BARELLA CIVIT (1984: 50). De la misma opinión fueron FLEMMING (1928: XXIII) y LEWIS (1959: 77-80, 144 y 159). Motivos vegetales y frutos, emparentados con las granadas o piñas posteriores, aparecen en tejidos de época almorávide, en telas sicilianas de los siglos XI al XIII, o en tejidos nazaries del siglo XV. Véase: FLEMMING (1928: XVIII y figuras 1 y 2) y PARTEARROYO (1992: 105-108, 318-319 y 322-323).

17. VON FALKE (1922: 36).

18. VON FALKE (1922: 37-38).

19. M.<sup>a</sup> Camino Roberto alude al manuscrito de Tegernsee, el texto más antiguo que recoge una técnica similar al brocado aplicado, que procede de Alemania: ROBERTO (2014: 70, 101-102). Cennino Cennini (ca. 1377-ca. 1440) dedica los capítulos CXLI a CXLIII de *El Libro del Arte* a explicar cómo han de realizarse diferentes tipos de paños de brocado, lo que da idea de la extensión e importancia de este tipo de tejidos en la pintura: CENNINI (2008: 132-134).

20. LEWIS (1959: 152).

21. Berruguete: tablas del *Retablo mayor de la iglesia de Santa María de Becerril de Campos*, Palencia (ca. 1486); Juan de Borgoña: *El Sueño de san José* (1504. Museo Diocesano, Cuenca); Francisco de Osona: *San Pedro entronizado* (ca. 1475-1485. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona) o Gaspar Godos (*Unción de la Magdalena en casa de Simón* de las portezuelas del retablo de santa María Magdalena, procedente del convento de monjas Servitas de Valencia) y reverso de las tablas de *San Vicente Ferrer* y *San Vicente Mártir* (segundo cuarto del siglo XVI. Museo de la Catedral de Valencia).

22. LEWIS (1959: 159).

23. Esta forma circular de fruto y sus divisiones internas guardan cierta similitud con la granada que aparece decorando el tejido sobre el que posa sus pies la *Virgen del Caballero de Montesa* de Paolo de San Leocadio (1472-1476. Museo Nacional del Prado, Madrid).



Fig. 2. *El Abrazo ante la Puerta Dorada* (detalle de la figura de san Joaquín). Museo de Huesca.

Fig. 3. *Jesús entre los doctores de la Ley* (detalle). MNAC (Barcelona).

Las divisiones interiores se mantienen en el brocado con el que los artistas de Sijena han decorado la vestidura de la figura de espaldas que aparece en la tabla *Jesús entre los doctores de la Ley*, pero ahora el fruto presenta un perfil más ahusado, aunque mantiene la floración superior y lateral (Fig. 3).

Esta variante es parecida a la que decora el brocado que porta la Virgen de la escena de *La Visitación*, pero en este caso la boca de la granada es más abierta. En *La Anunciación*, el fruto que adorna el rico brocado que viste el arcángel Gabriel se ha transformado en una especie de jarrón alargado, cuya boca conserva el remate característico de una granada, si bien las decoraciones interiores de malla y escamas hacen que adquiera un aspecto más cercano a una alcachofa o piña (Fig. 4).

En todos los casos, el fruto principal está encerrado en un marco lobulado, al que se adaptan las floraciones laterales y superiores que lo rodean. La granada queda así encapsulada, aunque rodeada de tallos similares a cintas y flores de tamaño menor, que tapizan por completo los tejidos. Sin embargo, las características concretas de estos últimos tallos resultan imprecisas, pues los pliegues de las telas impiden una apreciación exacta de las formas. Cabe hablar de su relación con las hojas de cardo e incluso con el acanto clásico.<sup>24</sup>

Ese marco lobulado que utilizan los artistas de Sijena aparece en obras clave del arte pictórico de los siglos XV y XVI.<sup>25</sup> También pintores hispanos utilizan la granada con su correspondiente marco lobulado desde mediados del siglo XV. Lo hace Pedro Berruguete frecuentemente, así como Jaume Huguet y Gaspar Godos, por ejemplo.<sup>26</sup>

En cuanto a la distribución de los motivos vegetales en los brocados pintados en el retablo de Sijena, hay que subrayar que imitan las características de los tejidos de la segunda mitad del siglo XV y comienzos de la centuria siguiente. Los pintores optan por la repetición del mismo tema vegetal de gran tamaño, la ya mencionada granada, de acuerdo con una secuencia rítmica. Dentro de este esquema general, los artistas de Sijena se han decantado por una estructura compositiva que algunos especialistas denominan “trama simétrica de ojivas”. Se trata de un esquema basado en una sucesión acompasada de las mencionadas ojivas, en cuyo interior aparece una granada rodeada por elementos o palmetas lobuladas y frutos grandes en cuatro puntos tangenciales (Figs. 3 y 4).<sup>27</sup> Otros estudiosos hablan de una estructura de “caminos”, pues la superficie presenta un desarrollo modular horizontal, con esas hojas o marcos lobulados dispuestos en paralelo, configurando una faz que recuerda a la repetición del tablero del ajedrez, o más bien a una red de rombos.<sup>28</sup> El sistema de calles o de “trama simétrica de ojivas” es muy común, aunque no exclusivo, de los llamados “terciopelos raspados”, que los franceses denominan *feronnerie* y los italianos *velluti ad inferriata*, porque parecen trabajados con un hierro forjado.<sup>29</sup>

Esta opción escogida en las tablas de Sijena supone la introducción de una secuencia rítmica menos dinámica que la que hubieran logrado de seguir otro sistema, también muy común en los brocados de esta época, en el que las granadas, rodeadas por su cápsula de hojas lobuladas, se alinean siguiendo gruesos troncos ondulados en disposición vertical, con hojas y otros frutos dispuestos de forma diversa, a veces en líneas menos marcadas, que se cruzan con la precedente (Fig. 5).<sup>30</sup>

El sistema de troncos ondulados ascendentes o en serpentina fue muy empleado por distintos pintores desde mediados del siglo XV. Aparece en el brocado que viste uno de los personajes de *La Flagelación de Cristo* de Piero della Francesca (1450-55. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino), pero también en obras de Van Eyck, (dosel de *La Virgen con el Niño leyendo*, mediados-segunda mitad del siglo XV. National Gallery of Victoria, Melbourne) o de Berruguete (*Los Pretendientes de la Virgen*, 1485-1490. Museo Diocesano, Palencia), sólo por mencionar algunos ejemplos.<sup>31</sup>

Ambas estructuras decorativas, que parten de un patrón geométrico complejo, se describen en un famoso manuscrito de la Biblioteca Laurenziana, a partir del cual se ve cómo del primitivo diseño en diagonal de gruesos troncos

24. Particularidad señalada por LEWIS (1959: 159).

25. Por ejemplo, se aprecia en la manga del vestido de Battista Sforza del *Retrato de los duques de Urbino* de Piero della Francesca (1472. Museo de los Uffizi, Florencia).

26. Jaume Huguet: *Consagración de san Agustín* (1463-1470/1475. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona). Véanse las obras de Berruguete y Gaspar Godos citadas en la nota 22.

27. BONITO FANELLI (1992: 36-37).

28. Esta estructura compositiva de “caminos”, responde a lo que en manuales para la realización de patrones decorativos se denomina “patrón neto”. Un interesante estudio de sus características y de las pautas geométricas de las que parte, puede verse en: FENN (1930: 144-150, figuras 357-360).

29. Sobre el terciopelo de fondo aparecen rameados y armaduras en raso que dan la impresión de un raspado del pelo obtenido por la aplicación de un metal. Un ejemplo es el tejido usado para confeccionar la marlota de Abu Abdala “Boabdil el chico”: DEGL'INNOCENTI (2010b: 37). MARTÍN I ROS (1999: 56).

30. DEGL'INNOCENTI (2010b: 37). BONITO FANELLI (1992: 36).

31. El esbozo gráfico de esta estructura modular en serpentina que aparece en la obra de Piero della Francesca puede verse en DOMINI y GUERRI (1992: 62-71).



Fig. 4. *La Anunciación* (detalle de la dalmática del arcángel Gabriel). Museo de Huesca.

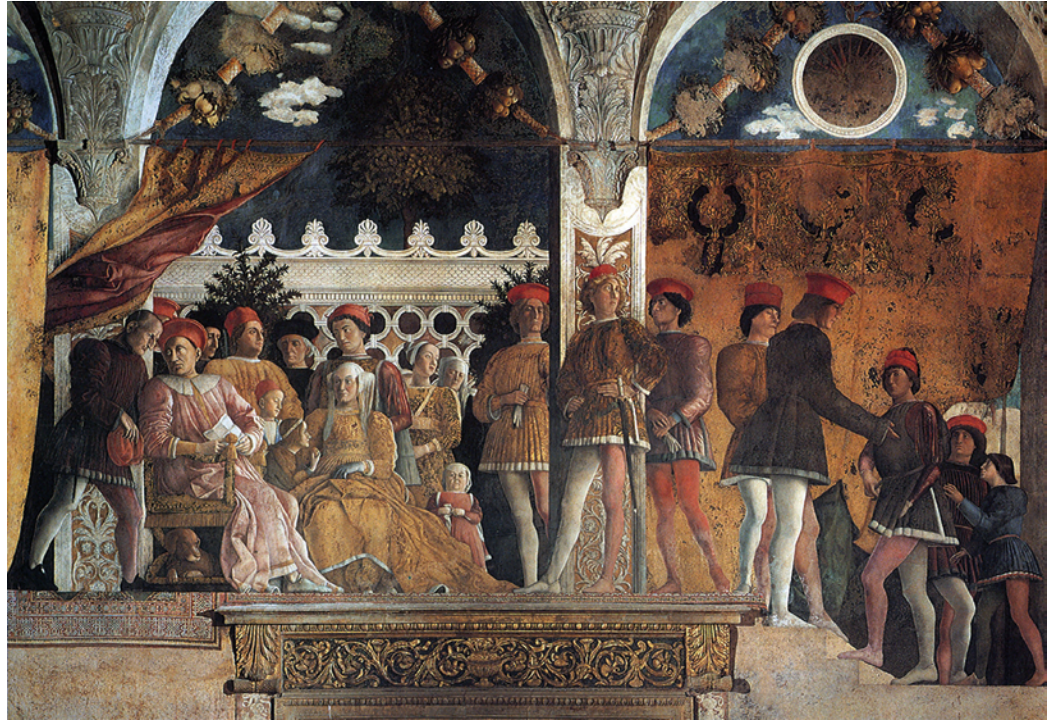


Fig. 5. Terciopelo de España o Italia (finales del siglo XV). The Met (Nueva York).

Fig. 6. *Cámara de los Esposos*, Mantegna. Palacio Ducal de Mantua.

ondulados, se pasa, en los tejidos del segundo cuarto del Quattrocento, a la directriz horizontal preferida por los artistas que trabajan en Siena.<sup>32</sup> Y es que este patrón ornamental resultaba muy armonioso. Se basaba en el diagrama del quince, una disposición geométrica semejante a la figura de un cinco del dado, que era considerada por Quintiliano el epítome de la belleza, dado que conservaba una pauta rectilínea en cualquier dirección que se mirase. El quince se utilizó en la ordenación de jardines y plantaciones de árboles de gran crecimiento, como apunta el escritor británico Thomas Browne (1605-1682).<sup>33</sup> Pero también en obras de arte, singularmente en aquellos tejidos cuyas ornamentaciones se disponían ateniéndose a la estructura subyacente en forma de red, propia de algunas variedades de brocado. El propio Browne habla de la presencia de este tipo de ordenación en tejidos, bordados o en encajes de red o malla, pero también en vidrieras o celosías, como las usadas en el templo de Salomón, que por este motivo fueron denominadas *fenestras reticulatae*. Este escritor da incluso un sentido simbólico a esta disposición en red. Dice que tiene que ver con la expresión griega del *Cantar de los Cantares* en la que se describe a Cristo a través de las redes, es decir en parte visto y en parte oculto, de acuerdo con los lados visible e invisible de su naturaleza.<sup>34</sup>

El tipo de patrón textil preferido por Rodrigo de Sajonia y su equipo en sus brocados fue usado por diversos artistas del pincel, algunos de ellos pertenecientes a escuelas pictóricas que se han relacionado con este maestro, entre ellas las de Padua, Ferrara o Mantua.<sup>35</sup> Es la estructura por la que opta Michael Pacher en distintas obras: en el paño que cubre el asiento central donde se encuentra el ministro o *mohel* de la *Circuncisión de Cristo* del altar de san Wolfrang (1479-1481). Parish Church Saint Wolfrang. Salzkammergut, Austria) y en los que protegen la espalda de las figuras de *San Agustín y san Gregorio* (retablo de los padres de la Iglesia, ca. 1483. Alte Pinakothek, München). Por su parte, Mantegna adoptó las dos ordenaciones vistas. Así, en el muro norte de la *Cámara de los Esposos* del Palacio Ducal de Mantua (1475-1474), el pintor recurre a la “trama horizontal de ojivas” en la indumentaria de las figuras, mientras que el alineamiento vertical de tallos ondulados queda reservado al paño que delimita y cierra por la zona posterior el espacio en el que éstas se insertan (Fig. 6).

32. DEGL'INNOCENTI (2010b: 36).

33. BROWNE (2009: 39-45).

34. Browne alude también a los capiteles de las columnas de Salomón, en los que, además de lirios, había granadas sobre un fondo reticular: BROWNE (2009: 31-32, 39, 48).

35. No obstante, hay que subrayar que esta estructura compositiva aparece en las obras de artistas del pincel que trabajan en distintos lugares del continente europeo: Berruguete, *Tentación de santo Tomás* del retablo de santo Tomás de Ávila (1493-1499); Giovanni di Piamonte, *Virgen con el Niño y los santos Felipe Benicio y Florido* (1456. Santa María delle Grazie, Città di Castello); Pollaiuolo, *Retrato de joven dama* (ca. 1470. Gemäldegalerie, Berlín); Domenico Veneziano, *Virgen con el Niño* (1432-1437. Villa I Tatti, Settignano); BONITO FANELLI (1992: 38-39); Crivelli, *Virgen con el Niño* (ca. 1480. The Met, Nueva York) y *Virgen con el Niño, san Francisco y san Sebastián* (1491. National Gallery, Londres).



Fig. 7. Tejido mixto de algodón y lino (siglos XV-XVI). The Met (Nueva York).



Fig. 8. Terciopelo (siglo XV). The Met (Nueva York).



Fig. 9. Terciopelo veneciano (finales del siglo XV). The Met (Nueva York); y casulla del terno de don Hernando de Aragón. Museo Alma Mater (Zaragoza).

Cabe preguntarse en qué medida se atienen los pintores a la realidad en estas obras, y cuánto campo dejan a la imaginación. Como ya se ha subrayado, la característica fundamental, tanto de los brocados pintados en Sijena, como de los realizados por otros artistas de la época, es su verismo. Una precisión que afecta tanto a la composición de las telas, como a la representación formal de los motivos que las adornan. Así, el alargamiento que presenta el fruto, sus divisiones internas, que a veces se asemejan a las propias de una alcachofa o piña más que a la textura lisa y uniforme de la corteza de la granada, así como las floraciones superiores y laterales, con sus cálices abiertos de seis pétalos o su perfil semejante a las clavelinas, son los propios de las telas de la época.<sup>36</sup> Florecimientos como los descritos, que brotan de una especie de alcachofa, aparecen ya en tejidos de Lucca del siglo XIV, como el que se utilizó en el atuendo sepulcral de Benedicto XI (anterior a 1304).<sup>37</sup> Unas florescencias que se mantienen en telas del siglo XV, así como la compartimentación interior del fruto, que le confiere en ocasiones un aspecto bulboso.<sup>38</sup> Las diversas formas de la granada también encuentran su correspondencia en los tejidos de la época. Se puede relacionar el modelo más achatado y en forma de bola de la granada del atuendo de san Joaquín en *El Abrazo ante la Puerta Dorada*, con el que aparece en un tejido mixto de algodón y lino (siglos XV-XVI), que se conserva en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (The Met) y que el citado museo considera de origen español (Figs. 2 y 7).

Las cápsulas o marcos lobulados que encierran y acogen los frutos también son frecuentes, como se aprecia en un fragmento de terciopelo de la segunda mitad del siglo XV conservado en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (The Met) (Fig. 8).<sup>39</sup>

Este tipo de enmarcación aparece también en la marlota o jaique que perteneció al rey Boabdil (Museo del Ejército, Toledo), una pieza confeccionada antes de que fuera hecho prisionero en la batalla de Lucena, el 20 de abril de 1483.<sup>40</sup> Así mismo, en el brocado que se utilizó para confeccionar el *Terno de don Hernando de Aragón* (Museo Alma Mater. Zaragoza), los elaborados frutos sembrados en la superficie textil están inscritos en el mismo tipo de compartimento que aquí se ha descrito.

Unos motivos vegetales que, como ya se ha apuntado, se desarrollaron en Italia en el siglo XV y fueron imitados por otros centros textiles secundarios. Esta identidad ha hecho que los especialistas en el campo textil duden a la hora de adscribir una tela a un lugar concreto. Así, el rico brocado que se utilizó en la confección del *Terno de*

36. LEWIS (1959: 159).

37. VON FALKE (1922: lámina 357).

38. VON FALKE (1922: figuras 444-445 y 450).

39. Cabe mencionar también un terciopelo italiano del siglo XV de la catedral de Branderburgo y varias telas recogidas por Artiñano: VON FALKE (1922: figura 428). ARTIÑANO (1917: láminas XXIII, XXIV). Esta última obra puede consultarse en: [https://ddd.uab.cat/pub/llybres/1917/73837/catexptej\\_a1917@mnac.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/llybres/1917/73837/catexptej_a1917@mnac.pdf) [10-5-2023].

40. Véase una imagen de esta pieza en <https://patrimoniocultural.defensa.gob.es/es/centros/museo-ejercito/piezas-destacadas> [10-5-2023]. MARTÍN I Ros (1999: 56).

*don Hernando de Aragón* se asemeja a otras telas de la época: a un fragmento de terciopelo conservado en Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (The Met), que los especialistas de esta institución consideran obra italiana o española, y a otro terciopelo veneciano de las postrimerías del siglo XV (Fig. 9).<sup>41</sup>

También en el Art Institute of Chicago se conserva un frontal de altar confeccionado con un brocado muy similar al del ornamento zaragozano. Datado a finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI, se estima procedente de España o Italia.<sup>42</sup>

Por eso, no es posible hablar de que el equipo de Rodrigo de Sajonia reprodujese en el retablo mayor de Sijena las telas de un centro textil específico, radicado en un área geográfica en la que los diferentes artistas que lo integraban se hubieran formado o realizado obras. Sólo se puede afirmar con certeza su preferencia por las telas decoradas con distintos tipos de granadas, que se han considerado características de los tejidos florentinos desde mediados del siglo XV. Sin embargo, este mismo fruto aparece en los trabajos de otros pintores de diversa procedencia, como se ha visto. Y es que la circulación continua de los tejidos por la Europa de la época; los motivos ideados y variados hasta la extenuación en centros textiles principales y secundarios; el hecho de que estas telas labradas fueran usadas con profusión tanto en la indumentaria civil como en los ornamentos sagrados o en los revestimientos murales, permitieron que los artistas europeos de los siglos XV y comienzos del XVI estuvieran familiarizados con ellas en su entorno más próximo y que pudieran imitarlas con maestría en sus encargos.

La belleza de los brocados de los siglos XV y XVI residía, no sólo en el empleo de una compleja técnica de tisaje o en el uso de finas materias primas, sino también en un cuidado proceso de diseño, en el que eran tan importantes los motivos decorativos como su distribución rítmica y matemática sobre las superficies. Los pintores fueron especialmente sensibles a la importancia de esta fase de ideación, no en vano algunos realizaron diseños para tejidos. Es el caso de Jacopo Bellini, autor de un álbum de dibujos conservado en el Museo del Louvre, que incluye decoraciones textiles.<sup>43</sup> No cabe duda de que los pintores eran conscientes del valor ornamental de estas telas y de su capacidad para embellecer y enriquecer las propias escenas pictóricas. Es posible hablar aquí de un diálogo fluido entre el textil y otras manifestaciones artísticas de la época, pues no sólo los tejidos aparecen con asiduidad en la pintura, sino que algunas piezas textiles de los siglos XV y XVI estaban labradas con escenas religiosas que eran una trasposición directa de las obras de artistas como Pollaiuolo, Verrochio o Ghirlandaio.<sup>44</sup>

Así pues, la inclusión de estos brocados en la pintura del retablo de Sijena tiene un valor plástico en sí mismo. Los tejidos introducen variaciones cromáticas y añaden elementos ornamentales ricos y refinados. Sirven además para vestir a los personajes más relevantes, marcando su dignidad y rango. La vistosidad de las telas contribuye a focalizar la atención en las figuras más importantes de cada escena, incluso cuando éstas no ocupan una posición central en la misma, tal como ocurre en *La Presentación de la Virgen en el Templo*. Pero los artistas de Sijena, sabedores de la fuerza ornamental de estos brocados, no renuncian a su empleo en otras figuras secundarias, aunque sea en detalles menores del atuendo.

## Aspectos simbólicos

No puede descartarse que el uso de estos brocados en las vestiduras de las figuras sagradas y en los escenarios que éstas ocupan, revista connotaciones simbólicas. Al respecto, se ha subrayado que la granada que adorna los tejidos se vincula a la fertilidad y a la inmortalidad en las religiones orientales, un significado absorbido también por el cristianismo. Su presencia en las vestiduras de personajes sagrados quedó avalada por los textos bíblicos. No en vano, Yavé ordenó a Moisés que en el vuelo inferior del manto del efod de los sacerdotes judíos pusiera:

*granadas de púrpura violeta, púrpura escarlata y carmesí y, entre ellas, todo en su alrededor, campanillas de oro. Una campanilla de oro y una granada sobre la orla de la vestidura, todo alrededor.* (Ex. 28, 33-35)

Rosalía Bonito Fanelli considera que este pasaje resulta clave para entender por qué los tejidos con granadas aparecen ligados a los personajes sagrados en la pintura religiosa, pero también a aquellos que representan el poder eclesiástico e incluso secular.<sup>45</sup>

41. ZREBIEC (1995-1996: 45). Puede consultarse en el siguiente enlace: [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Textiles\\_in\\_The\\_Metropolitan\\_Museum\\_of\\_Art\\_The\\_Metropolitan\\_Museum\\_of\\_Art\\_Bulletin\\_v\\_53\\_no\\_3\\_Winter\\_1995\\_1996](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Textiles_in_The_Metropolitan_Museum_of_Art_The_Metropolitan_Museum_of_Art_Bulletin_v_53_no_3_Winter_1995_1996) [10-5-2023]. Diseños semejantes presentan otras telas que los estudiosos del textil han estimado de origen granadino, veneciano o florentino: CASTANY SALADRIGAS (1949: 67).

42. Hay más ejemplos de estas coincidencias: un terciopelo carmesí labrado en hilo de oro de la Hispanic Society of America, que sigue la estructura ascendente y ondulada que se ha descrito en las líneas superiores, es prácticamente igual a otro del Museo del Tessuto de Prato, datado en el tercer cuarto del siglo XV, así como al recogido por Artiñano en su catálogo: HERRERO GARCÍA (2014: 51). DEGL'INNOCENTI (2010b: 38). ARTIÑANO (1917: lámina XXV). Lo mismo cabe decir de la pieza utilizada para la confección de la marlota de Boabdil, que se asemeja a un terciopelo florentino del segundo cuarto del siglo XV, también del Museo del Tessuto de Prato: DEGL'INNOCENTI (2010b: 38). Como apuntó en su día Ethel Lewis, el intercambio de tejedores y de telas entre unos lugares y otros hace que sea difícil determinar el centro en el que fue tejido un paño: LEWIS (1959: 174).

43. Se trata de dibujos visibles solo parcialmente, muy complejos y por ello difíciles de concretar en la práctica. Von Falke opina que se relacionan con telas lucenses, con influencias persas y venecianas: VON FALKE (1922: 35).

44. DEGL'INNOCENTI (2010b: 34-35).

45. BONITO FANELLI (1994: 195-200). Ana Ávila sugiere que la granada es una imagen de la Iglesia porque este fruto contiene numerosos granos, de igual manera que la Iglesia une en una sola creencia pueblos diversos. Esta misma autora considera que las granadas que aparecen en los

En la distribución de la granada formando esa “trama simétrica de ojivas” por la que se opta en el retablo sijense se ha visto también un significado simbólico. No hay que olvidar la descripción de las columnas del Templo de Salomón, en las que se habla de granadas ligadas a una estructura reticular:

*Y para los capiteles de encima de las columnas fabricó retículas, en trenzado a manera de cadenas, una para cada capitel. Hizo también granadas en dos hileras alrededor de la retícula, para cubrir el capitel que estaba sobre una de las columnas; y lo mismo hizo con el otro capitel... También junto al bocel superior, que estaba bajo la red, llevaban doscientas granadas en hileras todo alrededor de ambos capiteles.*<sup>46</sup> (1 Re. 7, 17-20)

Resulta difícil precisar si estas connotaciones simbólicas tuvieron algún peso a la hora de diseñar los brocados que aparecen en las tablas de Sijena. Es posible que la estructura geométrica de la “trama simétrica de ojivas” pudiera resultar atractiva a Rodrigo de Sajonia y a su equipo, más por su armonía intrínseca, que por sus posibles significados simbólicos.

De lo que no cabe duda es de que el uso de metal precioso que se observa en los brocados representados por los artistas de Sijena sí tuvo un valor específico. El oro se empleó con profusión en la pintura española de comienzos del Renacimiento, ligado singularmente a los tejidos. Con frecuencia, estos brocados aparecen en los paños colgados que revisten las superficies murales, como ocurre en la pintura de Berruguete. Pero también en las telas de las prendas de vestir halla el oro un amplio campo para su despliegue. De hecho, los artistas del retablo que nos ocupa utilizaron sobre todo la indumentaria para introducir esos brocados en los que el oro es el elemento preponderante. No son una excepción, en este sentido. Se han encontrado contratos de pintura en los que se especifica el uso de dichos brocados en las vestiduras de las figuras.<sup>47</sup>

La importancia que adquieren los tejidos de brocado, con su abundante oro y cuidadas decoraciones, refleja la función que el vestido desempeñaba en la época en que se hizo el monumental retablo. Münzer ya subrayaba en 1495 que el pueblo español era muy inclinado al fasto en el vestir, por lo que tendía al empleo frecuente de ricos brocados de oro.<sup>48</sup> La profusión de oro era una de las cualidades más apreciadas a la hora de adquirir este tipo de tejidos, de ahí el interés por acentuar su presencia y efectos en la pintura del momento, pues dicha presencia indicaba la dignidad y rango de un determinado personaje.<sup>49</sup>

La indumentaria fue un elemento visual muy poderoso, que a lo largo del Antiguo Régimen se utilizó para marcar de forma directa la jerarquía del individuo. El vestido fue un sistema de comunicación directo, inmediato y privilegiado, cuyos mensajes eran descifrados con prontitud y eficacia en la época. La sociedad de los siglos XV y XVI era una sociedad jerarquizada, en la que se concedía un destacado papel a la apariencia. La primera impresión de una persona venía marcada por su vestuario, calzado o peinado, elementos que se adaptaban a unos códigos de corrección fijados de antemano y que eran acatados por el conjunto. El atuendo no era una cuestión baladí y el lujo no era superfluo ni opcional para los poderosos.<sup>50</sup> La importancia que tuvo el tejido se debe en buena parte a la belleza de estos brocados. Las telas del primer Renacimiento captaban la mirada ajena, tanto por la riqueza y suntuosidad de los materiales, como por la extravagancia o complejidad de los diseños, las formas o el color.<sup>51</sup>

En la pintura de los siglos XV y XVI las figuras sagradas visten los ricos brocados distintivos de esas clases poderosas. La presencia de estas telas en nuestro retablo, pero también en otras obras coetáneas, subraya la jerarquía de esos personajes sagrados y supone la afirmación del carácter positivo de la riqueza, como símbolo de santidad y nobleza, y como forma de acceso a la divinidad.<sup>52</sup> Y es que la representación de estas figuras sacras rodeadas de pompa y ostentación tenía también un significado político, pues ratificaba el estatus de las clases privilegiadas, a las que pertenecían por nacimiento las dueñas de Sijena, así como su situación por encima de las

paños de brocado que viste María en esta tabla de *La Anunciación* de este retablo de Sijena, guardan relación con el pasaje del *Cantar de los Cantares* (4, 13), en el que se habla de un “vergel de granados”: ÁVILA (1993: 74).

46. Recordemos que Thomas Browne habló en su obra *El jardín de Ciro* de estos capiteles ornados con granadas y del simbolismo de las redes reticulares a las que estaban vinculados: BROWNE (2009: 48).

47. Así, en una capitulación valenciana de 1468, se recoge que “la roba sie de broquat de adzur de Almania, l’or de la dita roba sia de or fi partit”: GARCÍA MARSILLA (2007b: 129).

48. ÁVILA (1988: 103).

49. Cuando la emperatriz Isabel de Portugal encargó en 1530 brocados florentinos, el embajador Gómez Suárez de Figueroa pidió a un diseñador que realizase el dibujo de los motivos. El artista propuso que estas decoraciones de hilo de oro destacaran sobre la superficie monocroma de la tela. Sin embargo, la emperatriz deseaba el efecto opuesto, que el tejido se hiciera en hilo de oro y las decoraciones en hebra de color. Esta decisión pudo deberse a que Isabel de Portugal quería que se reprodujesen de forma naturalista los elementos heráldicos que habían de representarse en las telas, pero quizá también a la vigencia de un concepto tradicional del valor del tejido, que se asociaba al predominio del oro: REDONDO CANTERA (2014: 145).

50. Un ejemplo extremo de este aserto lo hallamos en 1471, durante la guerra de las Dos Rosas, cuando el rey Enrique VI de Inglaterra llegó a Londres y vistió en la ciudad durante varios días la misma túnica de terciopelo azul. Los ciudadanos dedujeron de ello la pobreza del monarca y su debilidad, por lo que la mayoría le retiró su apoyo. Fue vencido en el mes siguiente y asesinado en la Torre de Londres. GARCÍA MARSILLA (2017: 84).

51. No hay que olvidar la dificultad que entrañaba conseguir estas cualidades antes de la industrialización. Por ello, como señala Juan Vicente García Marsilla, el acabado de un tejido era uno de los principales mecanismos de que hacían uso los poderosos para manifestar su rango: GARCÍA MARSILLA (2017: 75).

52. Estas obras, con sus lujosos materiales eran manifestaciones divinas y con ellas el ser humano celebraba el goce estético de la Creación y respetaba una jerarquía social surgida a imitación del orden celestial: GONZÁLEZ ARCE (1998: 41-47).

cortapisas legales respecto al vestido recogidas en las leyes suntuarias. La equiparación de la apariencia de reyes y nobles con la de los personajes sagrados afirmaba el lugar de los primeros en la escala social, así como su virtud y cercanía a Dios.<sup>53</sup>

## Otros tejidos y elementos textiles

Además de lujosos brocados, se representaron otros tejidos en las tablas del retablo mayor del monasterio de Sijena. A veces son telas lisas, que pueden enriquecerse con perlas o piedras cosidas a su superficie, como ocurre en el caso de los ornamentos con los que se revisten los padres de la Iglesia latina de los guardapolvos. Este procedimiento decorativo se desarrolló desde la Edad Media, cuando se empezaron a bordar las vestiduras del clero y de reyes, príncipes o nobles, con estos materiales preciosos.<sup>54</sup> En España, sabemos de mercaderes de Barcelona que abastecían de perlas a la corte del rey aragonés Alfonso V el Magnánimo, para el bordado de sus jubones y chaquetas.<sup>55</sup> Este engalanamiento fue un signo de poder político, social y también religioso, como ocurre en este caso.

Dentro de estos tejidos lisos sobresalen los que presentan superficies tornasoladas, —*cangiati* o *changeantes*—. Mediante esos tornasolados se intentaban reproducir los reflejos variables de la luz en ciertas telas de seda. Cennini consideraba que estos tejidos eran apropiados para los ángeles.<sup>56</sup> En Sijena, se utilizan en las vestiduras del monumental ser angélico que aparece en la tabla de *La Presentación de la Virgen en el Templo* o en las de uno de los ángeles músicos de *La Ascensión*, pero también en el atuendo de otras figuras.

Entre las telas labradas sobresale el damasco.<sup>57</sup> En el retablo de Sijena, los damascos presentan dibujos entretrejidos en los que la granada, como sucedía con los brocados, se adueña de la superficie textil. Aparecen estos damascos en las vestiduras que porta el rey Baltasar en *La Adoración de los Reyes Magos* o en la cama de paramento del *Nacimiento de la Virgen* (Fig. 10).

En este último caso, las telas de damasco revisten por completo el armazón líneo que, en las camas de comienzos del siglo XVI permitía sostener ese complejo y rico ajuar textil.<sup>58</sup> Esos tejidos de damasco son rojos y verdes, unos colores que el equipo de Rodrigo de Sajonia pudo escoger para armonizar la entonación cromática general de la escena, aunque dicha elección pudo tener también un significado simbólico. En la corte de Borgoña y en la casa de Saboya existía la tradición de ornar y revestir las habitaciones en las que tenía lugar el nacimiento de los nuevos miembros del linaje con ambos colores. Alienor (Leonor) de Poitiers recogió en su obra *Les honneurs de la cour* (1484-1491) la descripción de la cámara en la que tuvo lugar el nacimiento de María de Borgoña (1457-1482), esposa de Maximiliano I y abuela, por lo tanto, del futuro Carlos V.<sup>59</sup> Cuenta Alienor de Poitiers cómo se dispusieron en la estancia dos camas grandes, con un cielo de damasco verde entre ambas y una serie de cortinas de medio satén, también verde, alrededor y a sus pies. Había, asimismo, un lecho más pequeño con un pabellón textil verde, el mismo color de las colgaduras con las que estaba revestida la estancia. El carmesí aparecía en el gran mueble en el que se exhibía la rica vajilla del duque de Borgoña, mientras que en el dormitorio de la recién nacida se repetían los revestimientos textiles de color verde, a los que se añadían telas violetas y bermejas. Finalmente, en la *chambre de parement* o antesala de la habitación donde tuvo lugar el parto, predominaban los tejidos y colgaduras del mencionado tono carmesí.<sup>60</sup>



Fig. 10. *El Nacimiento de la Virgen*. (detalle). Museo de Huesca.

53. Al respecto puede consultarse GARCÍA MARSILLA (2008: 786).

54. Kay Staniland comenta el uso de perlas, piedras preciosas y semipreciosas, láminas esmaltadas, e incluso cuentas de vidrio, con unos resultados que a menudo llegaban a la extravagancia. El gusto por este tipo de ornato se intensificó en el otoño medieval. Gustaban los juegos de luces y reflejos producidos por los adornos en vestimentas y arneses, que se acentuaban con el movimiento de personas y caballerías: STANILAND (2000: 46-48).

55. GARCÍA MARSILLA (2007a: 360).

56. CENNINI (2008: 87-88). John Gage ha analizado estas telas tornasoladas y sus variaciones tonales. Cita las referencias que sobre el tema hace Cennini, pero también la aproximación a esta cuestión realizada por Lomazzo a finales del siglo XVI, quien considera las combinaciones *cangiati* apropiadas para ángeles y ninfas: GAGE (2023: 92-94).

57. El damasco era una tela de seda labrada con solo una urdimbre y una trama, en las que se usan hilos del mismo grosor, color y calidad. En los verdaderos damascos, ese dibujo entretrejido se lograba con una trama de tafetán y el fondo con una urdimbre de raso: DÁVILA, DURÁN y GARCÍA FERNÁNDEZ (2004: 71). Daba lugar a un efecto de forma sobre fondo, un contraste entre lo mate y lo brillante, que era muy apreciado.

58. La decoración vegetal del tejido de damasco sólo se aprecia en la actualidad en las goteras rojas del cielo de la cama, pero el estudio técnico y analítico de la tabla ha revelado el dibujo subyacente de las cortinas, con la misma decoración vegetal.

59. El profesor Rafael Domínguez Casas desarrolló una interesante ponencia sobre esta cuestión: “Ceremonia femenina «privada» en *Les Honneurs de la cour* de Leonor de Poitiers y Sousa (h. 1445-1509)”, en el marco del simposio *En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna*, que tuvo lugar en Valladolid los días 1-2 de diciembre de 2022.

60. Esta descripción ha sido extraída de la edición de la obra de Leonor de Poitiers hecha por Jacques Paviot: PAVIOT (1998: 97-101). En el apéndice de esta edición se incluye la carta que Margarita de Borgoña envió en 1430 a Isabel de Portugal, duquesa de Borgoña, en la que le indicaba el aparato

En la Edad Media se desarrolló la creencia de que el color rojo alejaba la fiebre puerperal, que causaba un gran número de fallecimientos entre las madres. Por otra parte, el verde se vinculaba con la renovación y por lo tanto con la continuidad y sucesión dinástica tras un nacimiento. En latín se establecía una asociación entre “viridis” (verde), “vir” (hombre), “vivere” (ser vigoroso, vivir) y “vis” (fuerza).<sup>61</sup> El verde estaba reservado a los lechos y estancias donde daban a luz reinas y princesas. Las condesas y otras damas, decía Dunod de Charnage en su obra *Memoires pour servir a l'histoire du comté du bourgogne* (1740), “ne doivent point la chambre verte, comme la Reine & grandes Princesses ont”.<sup>62</sup> Así pues, el hecho de que santa Ana alumbrase a la Virgen en una cama con paramento verde puede interpretarse como un signo de distinción que marca la jerarquía de la futura madre de Cristo, Reina de los Cielos y coprotagonista en la redención de la humanidad. Por otro lado, los elementos simbólicos y las alusiones a María se detectan en la propia ornamentación del paramento de damasco en el que yace su madre santa Ana. En el tejido que configura el cielo y caídas del mismo se advierte que una de las granadas ha sido sustituida por el monograma de la Virgen, una M, en este caso invertida, y coronada. Además, algunas de las estilizadas florecillas que rodean éste y otros motivos principales, insertos en su marco lobulado, se asemejan a un lirio, también muy estilizado, una flor que simboliza la pureza de María.<sup>63</sup>

En el mismo lecho en el que yace santa Ana vemos representados otros enseres que completan el ajuar textil del mismo: sábanas, almohadas o el rodapié que cubre las patas de dicho mueble. Además, se ha recreado la ropa blanca que, a comienzos del siglo XVI, se elaboraba con tejidos de lino, como la *holanda* y el *cambray*. La primera de estas telas, llamada así porque se fabricaba en Holanda, Frisia y otras zonas de las Provincias Unidas, era muy apreciada por su finura y por su faz blanca. Se consideró un textil lujoso, adecuado para reyes, nobles y gente principal. El *cambray* era una tela de lino muy delicada, más fina y delgada que la *holanda*, cuyo nombre procedía de la ciudad francesa de Cambrai.<sup>64</sup> Estas telas de lino son las que el equipo de Rodrigo de Sajonia introduce también en las mangas y cuellos de las camisas de las figuras femeninas,<sup>65</sup> en los tocados de sus cabezas, o en las albas y roquetes con los que se revisten los padres de la Iglesia latina, representados en las polseras del retablo.

Unos tejidos de lino que se enriquecen, como sucedía en la época en la que se pintó esta obra, con adornos bordados y randas o encajes. En los laterales de las almohadas del *Nacimiento de la Virgen* hay decoraciones bordadas en hilo negro. Se trata de sencillos motivos estilizados, que forman una franja margomada en las mismas (Fig. 10). Unos ribetes o franjas que se reproducen en otras pinturas de esta cronología: *Los Milagros de los santos Cosme y Damián* de Fernando del Rincón (ca. 1510. Museo Nacional del Prado, Madrid), por ejemplo. El bordado con hebras negras, que intensificaba por contraste la superficie blanca de las telas de lino, fue muy importante en la España de las postrimerías del siglo XV y comienzos del XVI, como prueban los inventarios de Isabel la Católica o de su hija Juana I de Castilla, y ha persistido en algunas escuelas de bordado popular, como la de Navalcán, en Toledo. Algunos especialistas defienden que este tipo de bordado fue exportado desde España a Inglaterra, gracias a la boda de Catalina de Aragón con Enrique VIII. Según estos autores, el ajuar de la hija de los Reyes Católicos causó gran asombro en territorio inglés. Este hecho, así como el refinado gusto de la reina y sus propios trabajos con el hilo y la aguja, estarían en el origen del bordado inglés, conocido como *blackwork*, y también como *Spanish blackwork*. Un bordado caracterizado inicialmente por sus motivos geométricos de pequeño tamaño, en los que se ha querido ver incluso una inspiración musulmana.<sup>66</sup>

Pero además de hebras negras, también se reproducen en este retablo labores bordadas con hilos de color grana y blanco. En este último caso, los pintores de Sijena logran un contraste ligero y sutil sobre las superficies pictóricas blancas, azuladas o leonadas, con las que pretenden recrear la textura compacta de unas telas de lino que absorbían los colores ambientales de su entorno. Estas combinaciones se aprecian en los puños y bajos de los roquetes que visten san Ambrosio o san Agustín, pero también en algunas camisas de las figuras femeninas. Los trazos del pincel son a veces tan precisos, que permiten identificar el procedimiento técnico o los puntos de bordado que se usaban para ornar estas piezas de lino. Así, en la almohada del *Nacimiento de la Virgen* (Fig. 10) se aprecia el uso del llamado *realce plano* o *punto liso*, en el que la aguja pasa alternativamente por el anverso y el reverso del tejido y

de los partos que regía en esa corte de Borgoña. En el texto se insiste en el uso de telas y cortinas de “soye verte”, de “tapis verds” con las armas de la parturienta, y de “drap d’or verd, ou brodéz”: PAVIOT (1998: 119-123). Puede consultarse en: <http://www.cecab-chateaux-bourgogne.fr/Documents/Articles/elonore-paviot.pdf> [10-5-2023]. La antecámara o *chambre de parement* que figura en la obra de Leonor de Poitiers se denominaba *chambre d’Utrecht*, por la tapicería que había sido regalada a Juan Sin Miedo por esta ciudad: HUIZINGA (1982: 77).

61. SÁNCHEZ ORTIZ (2003: 100).

62. DUNOD DE CHARNAGE (1740: 770).

63. A partir del siglo XIII, la flor de lis se convierte en el principal atributo de la Virgen. Véase el análisis que sobre el lirio o flor de lis hace Diana Olivares en la Base de datos digital de Iconografía Medieval de la Universidad Complutense de Madrid: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/flordelis> [10-5-2023]. Constituye un símbolo de la pureza y virginidad de María, tal como se deduce de las palabras de Ludolfo de Sajonia (ca. 1300-1377/1378), recogidas en su *Vita Christi*: “E bien assi descendio el Spiritu Santo sobre la virgen / como descende la Vitud del sol sobre la Rosa y sobre el lirio / que sin corrompimiento alguno les da virtud de concebir y de fructificar”: SAJONIA (1537 [1502]: XXXr, Primera Parte).

64. ÁGREDA (2022: 207-209).

65. Estas camisas también se denominaron hasta el siglo XVI *alcandoras*, término que Covarrubias define en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) como “luminaria, linterna, hoguera, y fuego para dar señal”. *Alcandora* es una voz que deriva del árabe, lengua que a su vez la tomó del latín *candor*. Por eso, tal como apostilla el propio Covarrubias, las camisas blancas recibieron este apelativo con el fin de subrayar su alba superficie, conseguida con ricos tejidos de lino como la *holanda*: COVARRUBIAS (1611: s. v. *alcandora*). Consultado en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/4216062> [10-5-2023].

66. ÁGREDA (2022: 307-308).

otro tanto ocurre con el llamado punto de *pespunte*, visible en el roquete de san Agustín y en el de san Ambrosio.<sup>67</sup>

En cuanto a los motivos bordados, además de sencillos adornos de carácter geométrico o vegetal,<sup>68</sup> característicos de la época, sobresale la aparición de letras y grafías de distinto carácter, —las vemos, por ejemplo, en la funda superior de la almohada de la escena del *Nacimiento de la Virgen* o en vuelo del roquete de san Agustín—. Ciertamente, este tipo de grafías son frecuentes en las tablas del retablo y se despliegan sobre distintos soportes, pero en el caso de los textiles cabe pensar en un tipo de bordado habitual en el siglo XVI, denominado *bordado de cifra*.<sup>69</sup> De nuevo los inventarios de Isabel la Católica y de su hija Juana I de Castilla son testimonio del gusto por esta labor que realizaron las mujeres para ornar distintas piezas de indumentaria o enseres domésticos confeccionados con estos tejidos de lino.<sup>70</sup> Fray Jerónimo Román de la Higuera, en su obra *Segunda parte de las Repúblicas del mundo* (1595), señalaba que las mujeres “labran con la aguja todo lo que quieren con letras muy legibles”.<sup>71</sup>

Finalmente, en las tablas del retablo de Sijena se aprecian otro tipo de trabajos textiles. Es en la escena del *Nacimiento de la Virgen* donde vemos algunos de los más significativos. Así, los fragmentos de tejidos que conforman los cortinajes o el cielo de la cama se unen entre sí mediante listas o franjas de pasamanería doradas, que presentan decoraciones vegetales o geométricas (Fig. 10). Esta forma de unir las piezas textiles por medio de franjas de color y decoración distinta, recuerda el efecto de contraste de texturas y colores que se lograba en algunas colgaduras murales alternando diversos textiles.<sup>72</sup> El uso de estas listas, que se consideraba en la Edad Media un signo de lujo,<sup>73</sup> se mantuvo a lo largo del siglo XVI.

En el rodapié del mismo lecho en el que yace santa Ana se advierte otra decoración que parece imitar, aunque de forma muy somera, bien una *randa* o encaje, bien una labor de deshilado, es decir una técnica calada fronteriza entre el bordado y el propio encaje, que exigía la operación de sacar hilos de un tejido (Fig. 11).<sup>74</sup>

En este sentido, Castany Saladrigas considera que las randas surgieron como adornos calados que permitían unir los fragmentos con los que se confeccionaban elementos textiles de la cama, como las sábanas o las colchas.<sup>75</sup> Y es que las antiguas piezas de lienzo de lino, especialmente las de fabricación casera, se elaboraban en telares con un ancho de 50 cm y una longitud de unas 10 varas. Para confeccionar una sábana, y otros enseres de tamaño medio o grande, eran necesarios varios fragmentos o trozos, que en la documentación se denominan “piernas”. En el siglo XVI, sobre todo en las primeras décadas de dicha centuria, se mencionan en la documentación zaragozana piezas de lino que vestían el lecho, sábanas o “linzuelos” y “delantecamas”, entre otras, compuestos de varias piernas. En las fuentes se habla de obras “randadas”, es decir, decoradas con “tiras de randas”, bien con una “cortapisa de randas desfila” o con “randas desfila”.<sup>76</sup> También en el inventario *post mortem* de Juana de Austria de 1573 se describen sábanas similares, por ejemplo dos de Holanda de “tres piernas y media y entre pierna y pierna una randa de ylo”.<sup>77</sup> Tanto los deshilados como las randas eran labores de aguja que las mujeres hacían para el adorno de la ropa blanca, que el *Diccionario de Autoridades* define como “el conjunto de piezas y alhajas de lino, que sirve en las casas para el servicio de ellas, y limpieza de los sujetos”.<sup>78</sup>



Fig. 11. *El Nacimiento de la Virgen*. (detalle). Museo de Huesca.

67. ÁGREDA (2022: 299-300).

68. Entre las decoraciones geométricas destacan los nudos o lazos que vemos, por ejemplo, en el cinturón que luce el rey Melchor en *La Adoración de los Reyes Magos*. Estos diseños alcanzaron gran desarrollo en distintos soportes, los textiles entre ellos. Su realización con el hilo y la aguja se vio favorecida por los repertorios de modelos que circularon por toda Europa desde 1523. Sin embargo, estos adornos aparecieron con anterioridad a dicha difusión, especialmente en los trabajos sobre lino realizados por las mujeres: ÁGREDA (2022: 258-266).

69. El *Diccionario de Autoridades* señala que las cifras se realizaban “enlazando las letras, que muchas veces son las primeras de los nombres y apellidos de las personas, que gustan traerlos gravados, pintados, o bordados, en armas, carrózas, reposteros, y en otras cosas”: *Autoridades* (1976 [1726-1739]: s. v. *cifra*). Las cifras aparecieron, por lo tanto, en distintas superficies, la ropa de lino fue una de ellas.

70. Sobre este bordado de cifra puede consultarse: ÁGREDA (2022: 381-396).

71. ROMÁN DE LA HIGUERA (1595: 274r y v).

72. Se aprecia en la pintura mural que representa el *Banquete ofrecido por Bartolomeo Colleoni al rey Christian I de Dinamarca* (ca. 1520) en el castillo de Malpaga, cerca de Bérgamo.

73. Las telas listadas fueron una importante producción textil en la Granada de época nazarí. Aparecen citadas ya en fuentes documentales del siglo X, con distintos apelativos: “tejidos rayados”, “paños viados”, “tejidos de viras”. Todos ellos subrayan la presencia de rayas o viras, de colores o decoraciones diferentes en su superficie: RODRÍGUEZ PEINADO (2017: 291). Juan Vicente García Marsilla alude a la costumbre de coser tiras de seda de colores en las ropas del rey Alfonso el Magnánimo y al oficio de *tireter*, encargado precisamente de este cometido: GARCÍA MARSILLA (2009: 366).

74. ÁGREDA (2022: 313-315, 322-325).

75. CASTANY SALADRIGAS (1949: s. v. *randa*).

76. AHPZ, *Juan Abad*, 1504-1505, ff. 322r y 328r; *Miguel Villanueva*, 1504, f. 276r y 1509, protocolo sin numerar; *Juan Arruego*, 1511, f. 386r y siguientes sin numerar; *Ximeno Gil*, 1512, ff. 391r y 395v; *Luis Navarro*, 1520, ff. 39v-46v y folios sueltos sin numerar; *Luis Sora*, 1526, f. 93r; *Pedro Martínez de Insausti*, 1546, f. 654r.

77. PÉREZ DE TUDELA (2017: 444-445).

78. *Autoridades* (1976 [1726-1739]: s. v. *ropa blanca*).

Sorprende la gran variedad de telas, motivos o técnicas textiles que se despliegan en las tablas de este retablo de Sijena. Tejidos y decoraciones en consonancia con las modas y usos de la época, tal como circularon por el continente europeo, —es el caso de los brocados—, o como se concretaron en el contexto específico hispano, —ciertos puntos, diseños o combinaciones tonales de bordado, como el uso de hilo negro para decorar obras de lino blanco—. El conocimiento del arte textil que demuestra Rodrigo de Sajonia ya en la ejecución del dibujo es notable y cabe preguntarse si tanto él como el equipo que aplicó el color tuvieron un contacto directo con tal diversidad de recursos o si se inspiraron en modelos indirectos, procedentes de otras obras artísticas.<sup>79</sup> Es muy posible que estos conocimientos textiles los adquirieran por ambas vías. En el propio monasterio de Sijena hubo, sin duda, ricos tejidos y otros bienes suntuarios. Varón, en el tomo II de su *Historia del Real Monasterio de Sixena* (1776) subraya que las religiosas, pertenecientes a nobles familias y, por lo tanto, acostumbradas a la opulencia y grandeza de sus casas, decidieron trasladar esa magnificencia al culto.<sup>80</sup> Uno de los resultados de tal anhelo fue el uso en los divinos oficios de hábitos de coro y de sobrepellices de ricas y delicadas telas.<sup>81</sup> Unos tejidos y enseres que engalanaron los espacios comunes de un cenobio que José María Quadrado considera poseedor de un carácter ambiguo, mezcla de “palacio y claustro, de córte y de soledad, de damas y de religiosas”.<sup>82</sup> En la misma línea, Soler y Arqués describe Sijena como un “suntuoso palacio con pretensiones de convento”, que albergó a aristocráticas damas que buscaban la soledad del claustro, pero que “querían morir rodeadas del más severo lujo de los alcázares que fueron su cuna”.<sup>83</sup> Estas afirmaciones de Quadrado y de Soler, realizadas en el siglo XIX, quedan corroboradas en la descripción que de algunas estancias del monasterio hizo tiempo atrás, en 1601-1602, Giacomo Bosio, hermano e historiador oficial de la orden de San Juan de Jerusalén. Bosio dice que las dependencias del palacio y sala prioral de Sijena se encontraban enteladas en invierno con tapices de Flandes y en verano con otros paramentos textiles y que en el testero del salón había un gran diván cubierto de “tapices de Alejandría. Sobre él, veinte y cinco ó treinta cojines de terciopelo rojo”.<sup>84</sup>

Las propias religiosas contaban entre sus posesiones personales con ajuares textiles de importancia. En el testamento de doña María de Urrea, otorgado el 28 de marzo de 1521, hallamos buena prueba de ello. Y dado que doña María fue la priora que costeó la ejecución de este retablo, los tejidos de su propiedad son estrictamente contemporáneos a esta obra artística y constituyen un reflejo de los que en ese momento podían verse en el cenobio oscense. El testamento contiene una relación de los objetos que la priora donó a distintas monjas y escolanas del monasterio: manteles “alamandiscos”, alfombras o “catifas”, paños, “tancaportas”, cojines y bancales con ornamentaciones fitomórficas y zoomórficas, —brotes, pájaros, unicornios, águilas y leones—. <sup>85</sup> También numerosos enseres textiles para el servicio de la cama: sábanas; mantas (licheras, frazadas, algunas decoradas con las armas de la priora); cubiertas (banobas), así como delantecamas, usados para decorar la parte superior del lecho y evitar que se vieran las patas.<sup>86</sup> Dentro de este conjunto de piezas que constituyen el ajuar textil de la cama destaca un paramento “de la historia de París”, es decir decorado con una temática más adecuada para un contexto profano que sacro, así como cojines con “coxineras” o fundas labradas con labores de hilo y aguja. En Sijena había, por lo tanto, camas como la que vemos en la escena del *Nacimiento de la Virgen*, con ricos cortinajes, sábanas, almohadas y cojines con decoraciones bordadas. Es posible que las propias religiosas realizaran esas ornamentaciones bordadas. En la regla de Sijena, que desde su aprobación en 1188 regía la vida del monasterio, se establecía que todas las dueñas mayores podían hacer, a lo largo del día, alguna “obra de sus manos”, con licencia de la priora. Otro tanto ocurría en los días feriales, tras el capítulo y después de nona.<sup>87</sup> En un contexto en el que las labores de aguja se consideraban adecuadas para las féminas de alta condición social, pues permitían mantener su virtud y evitar el peligro de la ociosidad, es muy posible que las religiosas de Sijena, pertenecientes a familias de la monarquía y de la nobleza, cultivaran el bordado para llenar las horas vacías de unas jornadas dedicadas al servicio de Dios.

79. Son preguntas que se plantea Joan Domenge al analizar los ornamentos litúrgicos o la joyería civil representada por Bartolomé Bermejo: DOMENGE I MESQUIDA (2021: 150).

80. Varón habla de las serenísimas infantas y princesas de sangre real: “las Sanchas, las ConstanCIAS, las Leonòras, las Marias, las Blancas, las Dulces, las Hermenegildas”. También de religiosas pertenecientes a casas nobles: VARÓN (1773: s. p). José María Quadrado lo resume del siguiente modo: “En el templo de Sijena, como en el ara de Abel, se ofrecieron sucesivamente, por el transcurso de tantos siglos, las primicias y la flor de la nobleza y de la hermosura, y resonaron acompañados al humilde nombre de religiosas los ilustres de Lizana, Azagra, Entenza, Luna, Eril, Urrea, Cornel y Alagón. Y no solo de todo el reino aragonés, sino de fuera de él acudían á refugiarse generosas ó afligidas damas (...) allí tomaron el hábito dos hijas de Jaime II, Doña Blanca y Doña María, viuda esta del infante D. Pedro de Castilla, y priora aquella del monasterio (...)”: QUADRADO (1844: 88).

81. VARÓN (1776: 26-28).

82. QUADRADO (1844: 89).

83. SOLER Y ARQUÉS (1878: 176).

84. Fragmento recogido por Javier Fuentes y Ponte, que data la descripción de Bosio en 1601-1602: FUENTES Y PONTE (1890: 78, t. II). Mariano de Pano copia estas mismas palabras de Bosio, cuya crónica sitúa en las postrimerías del siglo XVI: PANO (1883: 42). PANO (2004: 110).

85. El testamento de la priora María de Urrea, así como la relación completa de textiles donados por ella, puede consultarse en MORTE *et alii* (2019: 434-436).

86. Estas variedades de enseres textiles de la cama han sido analizadas en ÁGREDA (2017: 20-41).

87. Estas disposiciones se recogen en la versión en aragonés de la regla de Sijena. Véase: TOMÁS FACI y RÍOS CONEJERO (2023: 102, 108). A esta cuestión alude también RÍOS CONEJERO (2019: 360) y (2023: 44, 47).