

Telas y bordados en Burgos durante el Renacimiento

Aurelio A. Barrón García
Universidad de Cantabria





Apenas se conservan tejidos y bordados civiles del siglo XVI pues los vestidos se retiraron y se perdieron con los cambios en la moda del vestir. Además, salvo la indumentaria de reyes, príncipes y muy altos cargos de la nobleza no debió alcanzar el grado de interés y el lujo de las vestimentas confeccionadas para servir en los ritos religiosos. Las continuadas medidas legales contra el lujo, aunque parcialmente incumplidas como manifiesta su reiteración, finalmente hicieron mella en la moda del país.

En el comienzo de la Edad Moderna, el dos de septiembre de 1494, los Reyes Católicos promulgaron una pragmática encaminada a proteger la producción textil propia y ordenaron que no se importaran “paños, ni piezas algunas de brocados, raso, ni de pelo, ni de oro ni de plata; ni paños de oro tirado; ni ropas fechas de cosa de ellos para vender, ni bordados de filo de oro e de plata”. Sin embargo introdujeron una excepción que se mantuvo inalterada en adelante: “pero por reverencia e acatamiento de la Iglesia, queremos y permitimos que para ornamentos de las Iglesias se puedan meter brocados e paños de filo de oro e de plata e brocados; e que quien quiera lo pueda cortar, e coser e facer e brollar con filo de oro e de plata sin pena alguna”¹. Esta orden imponía la prohibición de importar

telas de lujo durante dos años, pero fue renovada y definitivamente impuesta en septiembre de 1499 si bien se introdujeron algunas excepciones en el empleo de la seda entre miembros de la nobleza e incluso por parte de caballeros e hidalgos².

Las instrucciones de los Reyes Católicos se renovaron en las Cortes de Valladolid de 1523 pero, como no se cumplían, se volvieron a promulgar en Toledo el 9 de marzo de 1534 con el emperador Carlos V y se vuelven a prohibir vestidos de brocado, raso, terciopelo, telas de oro y plata y los bordados en general. Probablemente, como la pragmática recoge, la norma era incumplida y hubo de repetirse en las Cortes de Valladolid de 1537 y con nuevas pragmáticas de Felipe II dadas en 1563, 1564, 1586 y 1593. Bajo Felipe III la prohibición afecta incluso al adorno de las casas y con la ley dada en San Lorenzo del Escorial el 2 de enero de 1600 —que se renovó en enero y abril de 1611— se prohibieron las colgaduras de brocado y de telas que contuvieran hilos de oro y plata o que estuvieran bordadas, aunque se permitía realizar las colgaduras y aderezos de casa con terciopelo, damasco, raso y tafetán si no contenían hilos de oro o plata y se podían poner hilos de oro y plata en las goteras y flocaduras³.

¹ SEMPERE Y GUARINOS, Juan: *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Madrid, 1788, T. II, pp. 3-8.

² Sobre la evolución de los textiles castellanos, IRADIEL MARUGARREN, Paulino: *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XIII-XVI*. Salamanca, 1974, p. 128; GONZÁLEZ ARCE, José Damián: “La organización de la producción textil y las corporaciones gremiales en las ordenanzas de paños castellanas (1494-1511)”, *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 38, n° 2, 2008, pp. 707-759.

³ *Novísima Recopilación de las Leyes de España*. Madrid, 1805, T. III, Libro VI, Título XIII, Ley I y Ley XXVI, pp. 182 y 199. Tampoco se permitía hacer de bordado los doseles, las camas y las cortinas, aunque los doseles, camas y cobertores se podían confeccionar con brocados y telas de oro y plata y se autorizaba que las goteras y cenefas de las camas y doseles se pudieran bordar de oro y plata y acompañar de alamares y flocaduras. A pesar del rigor de las normas, que se publicaban a petición de las ciudades productoras de paños, había muchas excepciones y tampoco faltan pragmáticas que autorizan a vestir cualquier tejido que se tuviera confeccionado. Así, al año siguiente de la prohibición de 1593 se publicó otra pragmática que exonera de lo ordenado para los años 1594 y 1595 pues la nobleza y la burguesía no compartían los mismos intereses: *Premática en la que se manda guardar la de los vestidos y trajes, con las declaraciones que en ella se refieren; y se declara que los hombres puedan traer los vestidos que tuvieren hechos contra las dichas leyes, por todo el año de noventa y quatro, y las mugeres por el de noventa y cinco*. Madrid, por Pedro Madrugal, 1594. Así no ha de extrañar que en los inventarios de damas de la nobleza aparezcan bestidos bordados y de telas ricas. En 1572, en la dote de Juana de Velasco, hija del V Condestable Íñigo Fernández de Velasco y esposa de Francisco de Borja, marqués de Lombay, se relacionan vestidos con bordados “de canutillo de oro y plata”, “una saya de tela de oro encarnado bordada de canutillo de plata” que los bordadores Lucas de Burgos y Juan de Zaragoza valoraron en 3.442 reales y medio, otra “saya y capote y ropa de raso pardo bordado de canutillo de oro y plata” tasada en 8.758 reales, “otra saya de raso negro bordada de canutillo de oro y plata”, estimada en 3.474 reales... ARCHV, Pl Civiles, Varela, (F), caja 2723.3

En cualquier caso, las vestimentas civiles conservadas son tan escasas que es necesario estudiar los tejidos indirectamente a través de la pintura y la escultura policromada. Por el contrario, se conserva un espléndido conjunto de ropas litúrgicas repartido por el territorio del arzobispado burgalés, aunque apenas se conocen los magníficos bordados sobrepuestos a casullas, capas, dalmáticas y mangas de cruces que se usaban en grandes ceremonias religiosas y en entierros solemnes⁴.

La actividad de los bordadores se incrementó considerablemente a partir de los acuerdos del Concilio de Trento sobre el decoro en la liturgia que fueron recogidos en las Constituciones sinodales del arzobispado de Burgos y reglamentados en el nuevo Misal romano publicado por Pio V en 1570. En adelante, los vicarios procuraron que las parroquias dispusieran de las vestimentas normativas y obligatorias. Las sesiones tridentinas también trataron sobre la veneración de las imágenes y el decoro en su representación. A partir de entonces desaparecen los animales fantásticos y niños desnudos que habían adornado las vestimentas sagradas y, en su lugar, las figuras se encuadran con motivos vegetales, jarrones o adornos de ces y otras formas geométricas. Una dalmática de Covarrubias tiene arrancada, por delante y por



Covarrubias. Dalmática con figuras de amercillos perdidas.



Villangómez, Lodoso. Casullas.

detrás, la decoración de niños desnudos aunque no sabemos si se debe al uso o al mandato de algún visitador episcopal. En cualquier caso, desde 1590 la figuración se reduce y son muchas las obras con una sola imagen o dos y tampoco faltan las vestimentas bordadas sin figuras: casulla de Lodoso –con la figura del santo patrón–, de Villangómez –sin figuras– y terno de Hontoria del Pinar –sin cenefas figurativas y únicamente con los santos Cosme y Damián en el capillo.

En el Misal de 1570 se establecieron cinco colores para los ornamentos a utilizar en la celebración de la misa a lo largo del año: blanco, rojo, verde, morado y negro⁵. Con esta medida se consagró un uso tradicional, aunque no oficial, que se venía empleando en la iglesia romana desde tiempos de Inocencio III. A finales del siglo XII, el cardenal Lotario Segni, futuro Inocencio III, había comentado en su escrito *De sacro altaris mysterio* el significado de los colores litúrgicos empleados en la ciudad de Roma y había propuesto la prelación de cuatro de

⁴ M^a Pilar Ruiz de la Cuesta ha estudiado *Los ornamentos litúrgicos en el obispado de Burgos: los bordadores burgaleses del siglo XVI*, pero su trabajo permanece inédito. Una sucinta relación del desarrollo del bordado en IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: “Artes menores del siglo XVI”, en *Historia de Burgos. III. Edad Moderna (3)*. Burgos, 1999, pp. 186-192. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: “Las artes decorativas en Burgos durante el Renacimiento”, RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús: *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*. Burgos, 2008, pp. 297-306. Algunas noticias sobre los bordadores Simón de Axpe, Diego de Medina Barruelo y Martín Sanz de Carabantes que trabajaron en Cellorigo y Treviana, localidades riojanas del antiguo arzobispado de Burgos, en MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: “Documentos para la historia de las artes industriales en la Rioja”, *Berceo*, n^o 89, 1974, pp. 69, 71, 72, 78 y 79. SIGÜENZA PELARDA, Cristina: “Los ornamentos sagrados en la Rioja. El arte del bordado durante la Edad Moderna”, *Berceo*, n^o 150, 2006, p. 226.

⁵ Cinco colores: “Albo, rubeo, viridi, violaceo et nigro”, apartado XVIII, De coloribus paramentorum- en “Rubricae generales missalis”, *Missale romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum. Pii Quinti Pontificis maximi iussu editum*. Romae, apud heredes Bartholomei Faletti, Joannem Variscum et socios, 1571.



Villadiego (Santa María), Burgos (San Lesmes), Covarrubias, Burgos (San Gil), Santibáñez-Zarzaguda. Los cinco colores litúrgicos.

ellos -blanco, púrpura, morado y granate en el antiguo testamento y blanco, rojo, negro y verde en la Roma de su tiempo- aunque también especuló sobre el amarillo, el dorado... El uso de los colores de las vestimentas litúrgicas de Roma se fue generalizando en todo el territorio católico y el texto de Guillaume Durand *Rationale divinatorum officiorum* desempeñó un papel fundamental en la difusión y en la reglamentación de los colores que quedaron asociados a determinados significados y a determinadas fiestas que, casi sin variación, se recogerán en el Misal romano de 1570 al declarar obligatorios los cinco colores litúrgicos. El texto de Durand se escribió entre 1285 y 1286, se transcribió numerosas veces en los siglos siguientes y fue difundido por la imprenta⁶; en palabras de Michel Pastoureau fue “la mas vasta enciclopedia medieval de todos los objetos, signos y símbolos ligados a la celebración del culto divino”⁷. Por su brevedad, citamos el resumen de Lobera y Abio sobre la significación de los cinco colores litúrgicos: “en el blanco se simboliza la limpieza y pureza de vida; en el colorado se simboliza la caridad [por la sangre derramada en el martirio]...; el verde simboliza la esperanza de los bienes celestiales; el morado simboliza la tribulación y aflicción; el negro simboliza el llanto, tristeza y mortificación de la carne”⁸

Las parroquias de Burgos hicieron un extraordinario esfuerzo económico para dotar a sus sacristías con el conjunto de vestimentas litúrgicas y, durante mucho tiempo, se consintió el uso de ornamentos antiguos. A partir de Trento, los más ricos ornamentos se encargaron en blanco y rojo. Con vestimenta blanca se celebraba la Navidad, la Purificación de María, Jueves Santo –porque ese día se confeccionaba el crisma para la purificación de las almas-, la Resurrección, la Ascensión, las fiestas de confesores y vírgenes. Con rojo se celebraba las fiestas de los apóstoles y de los mártires y, como a éstos están dedicadas buena parte de las parroquias, en este color se recamaron ricamente casullas y ternos completos para celebrar las fiestas de los santos patronos de las diversas localidades. Sobre terciopelo o tafetán negro se encargaron vestimentas para usar en entierros y fiestas de difuntos que comúnmente se adornan con huesos y calaveras, como la que en 1592 contrató el bordador Miguel Laurel con el comendador del Hospital del Rey por 930 reales. Debía hacerse en terciopelo negro con una cenefa bordada con “quatro calaveras y sus guesos”. Las vestimentas en blanco se confeccionaban preferentemente con damasco, como el terno que en 1598 Francisco de

⁶ Primera edición impresa: Maguncia, 1459. Se han contabilizado ciento once ediciones impresas en la Edad Moderna -cuarenta y tres ediciones antes de 1500-. De 1504 data la edición de Juan Varela de Salamanca y fue el primer libro impreso en Granada. Durand establece cuatro colores principales: blanco, rojo, negro y verde –“albus, rubeus, niger et viridis”- Añade que en la iglesia romana también se usan “violaceo et croceo” o amarillo anaranjado (de azafrán). DURANTIS, Guilelmus: *Rationale divinatorum officiorum*. [Mainz], 1459, f. 25v. Capítulo “De coloribus quibus ecclesia, in ecclesiasticis utitur indumentis”.

⁷ PASTOUREAU, Michel: Una historia simbólica de la Edad Media occidental. Buenos Aires, 2006, p. 164. Véase en este libro el capítulo “Nacimiento de un mundo en blanco y negro. La iglesia y el color: de los orígenes a la Reforma”, pp. 147-187. Del mismo autor “Ordo colorum. Notas sobre el nacimiento de los colores litúrgicos”, *Los colores litúrgicos. Cuadernos Phase*, n° 165, Barcelona, 2006, pp. 5-15.

⁸ LOBERA Y ABIO, Antonio: *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*. Barcelona, 1791, p. 59; en las páginas siguientes describe las fiestas en las que se usa cada uno de los colores. Sobre los colores litúrgicos en el bordado, ÁGREDA, Ana María: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII*. Zaragoza, 2001, pp. 298-302.

Berrio tomó a hacer para el monasterio de Santa María la Real de Vileña. Este terno se componía de dos dalmáticas y una casulla con sus estolas y manípulo y una cenefa de oro que le entregó el monasterio. Las dos dalmáticas debían llevar cuatro faldones de terciopelo carmesí con cuatro historias: la Resurrección, el Nacimiento, la Anunciación y la Asunción. Pero, aparte del brocado, el soporte principal para las obras más ricas bordadas fue el terciopelo carmesí. Simón de Axpe contrató recamar un terno de este material con el concejo e iglesia de San Cosme y San Damián de Poza de la Sal en 1608. El bordador entregó una capa de brocado de tres alas con su cenefa, una casulla, dos dalmáticas y dos paños de facistol. Los tasadores, Francisco de Berrio y Diego Díez de Medina, una vez vista la obra “que es toda ystoriada, las figuras de oro matizado y sedas, todo bordado de oro sobre terciopelo carmesí” y vistos los materiales y los precios deciden que merece pagarse 16.243 reales. A esto se había de añadir otros 340 reales para “pegar” los brocados a las telas que la iglesia poseía. En total fueron 16.583 reales, es decir 563.822 maravedís. Aparte de los ternos de terciopelo carmesí para las fiestas de los santos locales, en el mismo material se labraron frecuentemente las mangas de cruz. En 1605, Nicolás de Aguilar, bordador del Burgo de Osma, acordó con el mayordomo de la parroquia de Fresnillo de las Dueñas y, con licencia del visitador, bordar una manga de terciopelo carmesí. La manga debía llevar cuatro figuras señaladas por el mayordomo, hechas de oro matizado y delimitadas con frisos arriba y abajo y pilares y arcadas en los lados que debían recamarse con retorchas de oro fino de Milán, punto de setillo, sedas de matices y puntos bordados y debía acompañarse de flocadura de oro y seda. Acordaron pagar la obra al finalizar el trabajo que no debía exceder de 300 ducados pero la parroquia quedó tan satisfecha que en 1607 abonó al bordador 350 ducados de “manos y recados”, es decir, de hechura y materiales.

La iglesia recurrió a los tejidos más ricos y suntuosos para la vestimenta de los oficiantes en los actos litúrgicos. La fibra preferida fue la seda, mezclada o no con hilos metálicos, pues proporciona una buena y lujosa apariencia, tiene un tacto

agradable y suave y es fuerte y resistente tanto a la suciedad como al ataque de ratones y polillas. Prácticamente todas las telas usadas en el bordado emplean en su composición seda en una u otra medida: brocado, brocatel, damasco, raso, tafetán y terciopelo⁹.

El brocado es un tejido lujosísimo de oro, plata y seda. A la trama de base, tejida en seda, se añaden otras tramas suplementarias de hilos metálicos que pueden ser rizados y entresacarse para componer dibujos de alcachofas, granadas o piñas en el brocado denominado briscado o de tres altos como el utilizado en un lujosísimo terno de la iglesia de Santa María de Aranda que lleva armas del obispo oxomense Alonso Enríquez. El brocado se empleó en diversas casullas de Quintanadueñas.



Brocado: Aranda, Burgos (San Cosme y San Damián), Villadiego (Santa María), Vizcaínos de la Sierra.

Los Barrios de Bureba, Castil de Peones -hecha por Francisco de Berrio-, Santa Gadea del Cid y Ameyugo. Al ser un tejido muy lujoso, a veces se reserva para destacar algunas partes del ornamento; así se hizo con los faldones y bocamangas de brocado para sobreponer a dalmáticas de tejido menos rico que realizó Pedro de Luna en 1525 para la catedral de Burgos, y en un frontal de altar de la iglesia de San Cosme y San Damián que lleva orla de terciopelo bordado al pasado. En 1613 la iglesia de Quintanilla de las Dueñas tenía una casulla de terciopelo labrado y cenefa de brocado, además de otra “casulla de damasco blanco con cenefa de brocado guarnecida con pasamano de plata”. En 1600 la iglesia de Villarmero se obligó a pagar a Simón de Axpe 20 ducados por la compra de una “casulla de brocado verde aterciopelada-

⁹ Para las telas, véase DÁVILA CORONA, Rosa M^a; DURÁN PUJOL, Montserrat y GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo: *Diccionario histórico de telas y tejidos*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004.

do con una cenefa bordada de oro falso forrada en bocaci”. Los colores son diversos, desde el blanco o verde al azul de una dalmática de brocado de la catedral de Burgos o al negro de un paño de brocado de luto para las andas que había en la parroquia de San Román en 1567. También encontramos una manga de brocado rico en Arcos y la iglesia de San Cosme y San Damián de Poza de la Sal tuvo una capa de “brocado de tres alas”, casulla, dalmáticas, frontal y paños de facistol todo de brocado. De brocado se conservan bastantes obras, resaltamos un terno en Villafruela -en el capillo de la capa se sobrepone brocado sobre brocatel-, otra casulla de Aranda distinta a la señalada arriba, otra más en Peñaranda de Duero, una capa de Lerma...

El brocatel es una tela semejante al brocado, pero sin hilos metálicos. Está elaborado con trama de seda o bien con seda mezclada con cáñamo o algodón. Normalmente se teje con dibujos en cierto relieve de jarrones, medallones o arabescos. Puede ser de un color o de dos o más entonaciones. En Burgos se vendían brocateles que combinaban colorado y amarillo o verde y amarillo; a veces estas dos combinaciones se enriquecían con blanco como tercer color. Se usa para la confección de ornamentos como la manga que en 1629 poseía la iglesia de Santa María de Garoña o la dalmática amarilla y roja de la parroquia de Frías, pero lo más habitual es usar el brocatel para las cenefas como en Lodoso, donde tenían en 1599 una casulla de damasco verde con cenefa de brocatel que posiblemente era del tipo de la que se conserva con dibujo adamascado en Roa y en Villafruela, esta última con la combinación de color rojo, blanco y anaranjado. Otras vestimentas con brocatel, en Cañizar de Argaño, Castrillo de la Reina, Covarrubias, Lerma -una casulla de brocatel con brocado en la cenefa y otra de damasco



Brocatel: Sasamón, Lerma, Villambistia, Roa.



Damasco: Aranda de Duero, Medina de Pomar (Santa Clara).

con brocatel-, Quintanapalla, Santa María del Campo, Sasamón, Villahoz y Villambistia.

El damasco es una tela fuerte de seda con dibujos formados por el propio tejido al buscar efectos tornasolados y contrastados al tejer la trama con la urdimbre. Aunque el nombre viene de la ciudad de Damasco, el procedente de Granada tuvo mayor fama en nuestro país. Fue muy utilizado en el siglo XVI para elaborar todo tipo de ornamentos porque tenía la ventaja de ser más barato que el terciopelo y menos pesado. Se emplearon distintos colores, siendo el blanco -el más caro- el más utilizado en Burgos. Con damasco se hicieron sobre todo casullas para oficiar en las fiestas que requerían este color litúrgico y las iglesias que tienen como patrona a María suelen disponer de vestimentas de damasco blanco. Contaban con casullas de damasco blanco las parroquias de Tubilla del Agua, Sotillo de la Ribera, Quintanilla del Monte, Cótar y Marmellar de Yuso entre otras. Había capas de damasco blanco en Ameyugo y las de la catedral de Burgos estaban bordadas en oro y plata con las armas de la iglesia en 1525. En 1564 el bordador Sebastián Cornejo contrató dos dalmáticas y una casulla de damasco blanco para la iglesia de Aguilar de Bureba que está dedicada a Nuestra Señora. Un terno de damasco carmesí poseía la iglesia de Castrillo-Matajudíos en 1585 y otro de damasco blanco la iglesia de Santa María de Gumiel del Mercado. En 1571 Alonso de Camiña y Nicolás Morquecho contrataron una capa de damasco carmesí con la iglesia de Contreras. Cótar dispuso de un frontal de damasco blanco y la iglesia de Santa María de Riocerezo en 1589 compró telas para hacer un frontal, entre ellas damasco blanco de Granada. La iglesia de Santa María de Aranda con-

serva una capa de damasco verde con cenefa y capillo bordados. Una dalmática de damasco blanco amoratado de la iglesia de Santa María de Villadiego se adorna con faldones y bocamangas de brocado con terciopelo labrado.

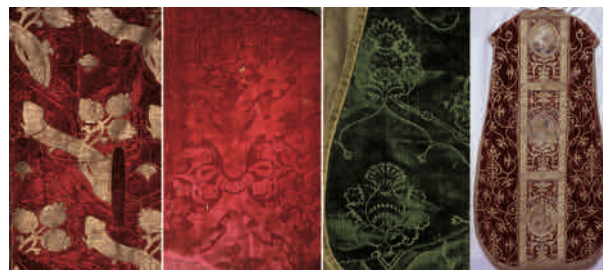


Raso: Castrillo-Matajudíos, Pedrosa de Río Urbel, Quintana de Valdivielso.

El raso es una tejido de gruesa y lustrosa seda. Aunque se hicieron casullas, capas, frontales y mangas de cruz de raso, se empleó preferentemente para cenefas; así, unas casullas de terciopelo con las cenefas de raso carmesí y dos calaveras hechas para la casa de Rueda por los bordadores Francisco de Berrio y Tomás Macías. La iglesia de Villanueva-Soportilla conserva una capa de damasco rojo de 1595 que tiene el capillo de raso bordado con motivos de aplicación. Hacia 1600 se puede datar una casulla de raso rojo y cenefa bordada de la colegiata de Covarrubias y un frontal de Castrillo-Matajudíos. Otro frontal confeccionado en 1611 para Villariego combina raso azul y rojo con distintos tipos de bordado. En el inventario de bienes del bordador Nicolás Morquecho se registró “una capilla de una capa de yglesia con una muerte bordada de raso de colores y oro falso”. Los colores son muy variados: morado, negro, azul, verde, blanco, aunque predominan los carmesís. Cenefas o capillos bordados sobre raso se conservan en Barbadillo del Mercado, Castrillo-Matajudíos, Pedrosa de Río Urbel y Quintana de Valdivielso. El raso se empleó también para recortar la decoración que se sobreponía a otras telas en los bordados de aplicación.

El terciopelo es una tela de seda velluda de diversos altos que pueden permitir el corte parcial del pelo para formar dibujos. Fue el tejido mas utilizado en la confección de ornamentos litúrgicos,

a pesar de ser de los más caros. Hay diversos tipos de terciopelo: de pelo y medio, de dos pelos, terciopelo labrado, de uno o varios colores, enriquecido a veces con oro y terciopelo altibajo con decoración escarchada. Como motivo decorativo suelen llevar piñas, granadas o alcachofas como en la capa nazarí de la capilla del Condestable o en una dalmática de Castrojeriz. También puede mezclarse con tejidos de hilo de oro como sucede en una dalmática de la iglesia de San Lesmes de Burgos o en otra de Villadiego. En la documentación se suele hacer referencia al terciopelo de dos pelos para significar calidad. En 1567 se cobraba a 38 reales la vara en Burgos. En 1563 la iglesia de San Esteban de Burgos pagó a Diego y Alonso Camiña un ornamento de “terciopelo de Granada de dos pelos de babas comprado en Medina del Campo”. El terciopelo está en la base de todo tipo de ornamentos: capas, casullas, dalmáticas, frontales de altar y mangas. En cuanto a los colores el más usado es el carmesí, pero también se hicieron ornamentos con terciopelo negro, morado, verde y azul. La parroquia de Medina de Pomar conserva un terno de terciopelo rojo que únicamente se adorna con las armas del donante. Una dalmática de la iglesia de Mazuela adorna el terciopelo rojo con bocamangas y faldones de brocatel, y otra de Vizcaínos de la Sierra se adorna con un excepcional brocado veneciano, pero lo más frecuente es que las vestimentas de terciopelo se adornen con cenefas de bordado.



Terciopelo: Castrojeriz, Villadiego (San Lorenzo), Covarrubias, Mahamud.

El instrumental utilizado por los bordadores es muy sencillo y de escaso valor –aguja, bastidor, dedos y tijeras– por lo que apenas si ha dejado registro en la documentación. En el inventario de bienes de Nicolás Morquecho se valoran sólo en ducado y medio “honze bastidores del oficio con sus pies de pino”. Además, tenía pesas de hilos y



Libros de modelos. Paganino, h. 1527; Siebmacher, 1596.

telas, un “carrillo de ylar seda”, brocas de bordar el oro matizado, un torcedor para enroscar hilos de oro y “un tablero del oficio de bordador” para disponer el trabajo. En el bordado son necesarios hilos de seda y eran muy estimados los de Granada. También se empleaban hilos de oro o plata que alcanzaban muy altos precios por lo que fue bastante general que los clientes adquirieran y adelantaran los materiales a los bordadores. Entre los hilos de oro hay diversas calidades, pero aunque se llaman hilos de oro en realidad son de plata sobredorada. Era muy apreciado el oro de Milán que podía encontrarse de “peso largo”-pagado a 16 reales la onza en 1589- y de peso corto, como el adquirido por Francisco de Berrio y Tomás Macías para hacer un paño de andas en 1585. El oro de Sevilla también se nombra en los documentos y se pagaba a 12 reales la onza en 1600. Para perfilar y resaltar los elementos decorativos, y para las labores de flecos y borlas, se empleaba hilo de oro tornado -encordado o cordoncillo o bien en canutillo, enrollado en espiral-. En las parroquias con menos recursos se encargan bordados con hilo de oro falso —es decir, con lámina de cobre;

la iglesia de Villarmero compró a Simón de Axpe en 1600 una cenefa bordada de oro falso. Los hilos de seda empleados eran de diversos colores o matices y de gran calidad, sobre todo la seda joyante que era muy fina, de mucho brillo y casi sin retorcer por lo que facilitaba el bordado y dejaba una superficie aterciopelada y tornasolada. La documentación hace referencia a esta seda de calidad. En 1602 la iglesia de Villasilos adquiere seda joyante para hacer unas dalmáticas. Simón de Axpe recibe en 1617 “seda joiante” para un frontal encargado por la parroquia de Lodoso.

La disposición de los talleres de bordados y las técnicas empleadas se reproducen en algunos de los libros de modelos que se publicaron para consumo de mujeres de la nobleza, aunque también se aprovecharon de ellos pintores, policromadores y, naturalmente, bordadores. Es difícil rastrear en la documentación pero, como veremos, en el bordado trabajaron mujeres que, además, monopolizaron las labores de encaje que también se aplican a algunas piezas de iglesia y sobre todo a los vestidos civiles y adornos de la casa. Desde finales del siglo

XV las labores de encaje a la aguja se vieron revolucionadas por el desarrollo de diferentes tipos de punto de encaje aparecidos en la isla veneciana de Burano y sus encajeras difundieron estos trabajos por toda Europa. Como desde los siglos medievales mujeres de la realeza y de la nobleza tejían y se dedicaban a estos menesteres, pronto surgieron iniciativas que les permitieron aprender las novedades del encaje veneciano y, con ellas, las formas y motivos del adorno renacentista. Los libros de modelos más antiguos que se han conservado son alemanes (Peter Quentel, *Eyn new kunstlich*, 1524 y reimpresso en 1525, 1527, 1529 y 1532), pero los más abundantes y los modelos más variados son publicaciones italianas, sobre todo venecianas con 165 ediciones de modelos en el siglo XVI¹⁰. Uno de los más antiguos se titula *Burato* y reproduce algunas formas de pasar un dibujo desde un papel o patrón a una tela para bordar ayudándose del contraluz de una ventana, la colocación de una lámpara o mediante el estarcido tras la perforación del modelo con un punzón¹¹.

El bordado es el arte de aplicar, mediante hilo y aguja, una ornamentación a la superficie de una pieza o trozo de tela tejida. Los bordados realizados en los ornamentos litúrgicos están dentro de las labores artísticas cultas y pertenecen a lo que algunos autores han llamado bordado erudito o



Modelado pictórico y paños cambiantes: Cabia, Villahizán de Treviño, Cadiñanos, Cañizar de Argañó.

culto para distinguirlo del bordado popular¹². Lo que permite encuadrar una obra dentro del bordado erudito es el uso de tejidos ricos y suntuosos como base de una ornamentación hecha con hilos de seda, oro o plata mediante la aplicación de técnicas diferentes. De este modo se consiguen los mismos efectos de volumen, gradaciones cromáticas y profundidad que con la pintura. Por otro lado es un arte que incorpora las características propias del momento y evoluciona a la par que las demás artes. Durante el Renacimiento, puesto que las figuras representadas se bordan con seda y se simula que las imágenes visten telas a su vez de seda, los matices se atienen a las normas de los

¹⁰ LOTZ, Arthur: *Bibliographie der Modelbücher*. Stuttgart, 1963 (primera edición, Leipzig, 1933). También, IVINS, William M.: "Schoensperger's Lace Book of 1524", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 24, N.º. 8, 1929, pp. 205-208.

¹¹ PAGANINO, Alessandro: *Burato*. Venecia, 1527? (Bergamo, 1909, ed. de Elissa Ricci). Estos libros de modelos también los utilizaron pintores: Andrés de Melgar empleó modelos de Giovanni-Andrea Vavassore y Domenico da Sera en la policromía del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis: "Pintura al romano del Primer Renacimiento en el retablo calceatense. Proceso y modelos internacionales", en AZOFRA, Eduardo (ed): *La catedral calceatense desde le Renacimiento hasta el presente*. Salamanca, 2009, pp. 69-114. Otros libros de modelos publicados en Italia: VAVASSORE, Giovanni-Andrea: *Corona di recami*. Venecia, 1524?, 1530; *Esemplario di lavori*. Venecia 1539; *Opera nova universalis*. 1546. TAGLIENTE, Giovanni Antonio: *Essempio di recami*. Venecia, 1527; *Esemplario nuovo*. 1530, 1531. ZOPPINO, Nicolo: *Ensamplario di lavori*. Venecia, 1530; *Convivio delle belle donne*. Venecia, 1531; *Gli universali di tutti e bei disegni, raccami, e moderni lavori*. Venecia, 1532; *Gli universali del belli recami*. Venecia, 1537. PELLEGRINO, Francesco: *La Fleur de la science de pourtraicture. Patrons de broderie, façons arabicque et ytalique*. Paris, 1530. CELLE, Dominique [Domenico da Sera]: *Ce livre est plaisant et utile ...* Lyon, 1531; *Opera nova composta per Domenico da Sera detto il Franciosino*. Venecia, 1546. SERA, Dominique: *Le livre de lingerie*. Paris, 1584. PAGANO, Matio: *Giardinetto nouvo di punti tagliati*; Venecia, 1542. 1550, 1558; *Ornamento de le belle et virtuose donne*. Venecia, 1543, 1554; *Il specchio di pensieri delle belle et virtuose donne*. Venecia 1544, 1550. OSTAUS, Giovanni: *La vera perfezzione del disegno di varie sorte di ricami*. Venecia, 1557, 1561, 1567. CALEPINO, Francesco: *Lucidario di recami*. Venecia, 1563; *Splendore delle virtuose giovani*. Venecia, 1563. VINCIOLO, Federico: *Les singuliers et nouveaux pourtraicts et ouvrages de lingerie*. Paris, 1587. VECCELLIO, Cesare: *Corona delle nobili et virtuose donne*. Venecia, 1592. PASSAROTTI, Aurelio: *Libro di lavorieri*. Bologna, 1591. PARASOLE, Isabella Catanea: *Studio delle virtuose dame dove si vedono bellissimi lavori de punto in aria, reticella, de malia*. Roma, 1597; *Pretiosa gemma delle virtuose donne*. Roma 1598, 1600; *La corona delle nobili et virtuose donne*. Roma, 1601; *Fiore D'ogni vertu per le nobili et honeste matrone*. Roma, 1610; *Teatro nobile et virtuose donne*. Roma, 1616.

¹² FLORIANO CUMBREÑO, A.: *El bordado*. Barcelona, 1942, pp. 18-23. GONZÁLEZ MENA, M.A.: *Catálogo de bordados*. Madrid, 1974, p. 49.

paños cambiantes; es decir se imitan los reflejos tornasolados de los paños de seda tejidos con dos colores. Esta técnica de los paños cambiantes se propaga en la pintura desde Roma, sobre todo a partir de 1500, y afecta también a los bordadores que con sedas de dos o más colores reproducen los paños cambiantes en las combinaciones verde-amarillo, rojo-verde, rojo azul/morado, azul-rojo, azul-blanco o verde-rojo; siempre considerando el primer color para el fondo y el segundo para el realce¹³. En las casullas de Barbadillo del Mercado, Bascuñana, Cobia, Cadiñanos, Cañizar de Argaño, Cebolleros, Santibáñez de Esgueva, Villahizán de Treviño y Villambistia se encuentran cambiantes verde-amarillo, azul-blanco, azul-amarillo y rojo-amarillo.

Aunque el llamado bordado sobrepuesto es el predominante, también se empleó el bordado de aplicación y el bordado al pasado¹⁴. El bordado al pasado es el único en el que el motivo decorativo se consigue atravesando la tela base con múltiples puntadas. Este tipo de bordado es apropiado para piezas pequeñas y detalles menudos, pues en el momento en que la superficie a bordar es grande ofrece más dificultades de manejo. Este tipo de bordado se puede apreciar en la cenefa bordada en la casulla de Arauzo de Torre. Resulta más problemático bordar al pasado una tela que está labrada o tiene pelo como el terciopelo aunque encontramos ternos completos con el terciopelo ricamente bordado al pasado con distintos motivos decorativos en Mahamud, Los Balbases y Cañizar de Argaño. Otros terciopelos se tejían mezclados con grandes motivos formados con hilo de oro en los centros italianos y del Norte de Europa; así, un terno de terciopelo violáceo y oro de la iglesia de San Gil de Burgos. Para aplicar figuras resultaba más cómodo y manejable bordar un lienzo pequeño, recortarlo y aplicarlo sobre la tela base elegida. De ahí la abundancia del bordado sobrepuesto. Incluso a efectos prácticos, si el bordado era sobrepuesto, en el taller podían estar bordando a

la vez diversos oficiales los motivos a sobreponer en un ornamento litúrgico, como sucedió al bordar los ornamentos legados por el cardenal Íñigo López de Mendoza. En cambio, con el bordado al pasado, sólo una persona podía trabajar en la pieza. Para dar cuerpo a los bordados sobrepuestos se añadían por debajo otras telas, cartulinas o papeles. El desgaste de la manga de cruz de Lodoso permite ver el papel colocado debajo de la tela base del bordado.

En los bordados de aplicación el hilo tiene un papel secundario ya que los motivos decorativos no se bordan. Es un sistema sencillo y rápido e incluso económico porque se pueden reaprovechar telas ya usadas. En esta técnica la ornamentación a emplear se recorta de ricas telas que luego se cosen al ornamento mediante puntadas. De manera previa se dibujan los motivos sobre un papel que se colocaba sobre la tela, o bien se dibuja directamente sobre la tela base. Para evitar que se arruguen las telas de aplicación se reforzaban con papel, cartulina o pergamino. El contorneado de los motivos mediante cordoncillos de oro ayuda al efecto final que, como es más bien plano, se puede complementar con distintos puntos de cadeneta, respuntes o el sombreado a pincel de detalles puntuales.

El tercero de los tipos de bordado, el bordado sobrepuesto, fue el preferido para aplicar figuras en los ornamentos litúrgicos. En esta técnica las labores no se realizan directamente sobre la tela base de fondo, sino que se bordan aparte, en bastidor sobre lienzo fino. Una vez bordadas se recortan y se aplican al ornamento, uniéndolas mediante pequeñas puntadas de seda amarilla. Además los motivos bordados se perfilan con hilos de oro. Fue el bordado predilecto durante los siglos XV y XVI, sobre todo para el bordado de imágenes. Como a menudo los ornamentos se encuentran deteriorados por el uso, se aprecia el proceso técnico que seguían los bordadores.

¹³ Olga Cantos en una reciente tesis doctoral estudia la técnica pictórica de los paños cambiantes y recoge su empleo en la policromía aragonesa y en los tapices de Pieter Coeck van Aelst de los años veinte a partir de cartones de Rafael. CANTOS MARTÍNEZ, Olga: *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*. Madrid, 2012. Tesis doctoral inédita. Capítulo 6.

¹⁴ TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*. Sevilla, 1955. PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI y XIX*. Murcia, 1999. ÁGREDA PINO, Ana María: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII*. Zaragoza, 2001.



Bordado al pasado, sobrepuesto y aplicado: Arauzo de Torre, Villafruela, Villanueva-Soportilla.

Independientemente de la técnica empleada en el bordado se puede confeccionar con distintos puntos de seda y de oro. Entre los puntos de seda destaca el punto de matiz. Consiste en dar pequeñas puntadas con hilos de seda de un tono o de diferentes tonos de color. Se le llama también *acu pictae* o pintura a la aguja por la sugestión pictórica que se puede alcanzar¹⁵. Si el bordador maneja con habilidad la aguja es capaz de conseguir con las pequeñas puntadas el volumen, las luces, las sombras o la profundidad igual que un pintor mezclando los colores en su pincel. En la documentación burgalesa se denomina a este punto “seda de matices”: en 1601, al entrar Juan de Lucas en el taller de Diego Díez de Medina se compromete a bordar “algunas figuras de sedas de matices”; cuando en 1596 Francisco de Berrio firma el contrato para hacer una manga de cruz para la iglesia de Zarratón de Juarros se obliga a que todas las figuras vayan “bordadas sobre raso blanco con oro de Sevilla y de Milan con sus sedas de matiçes”.

Si el punto de matiz se usa para bordar el rostro o las manos se le denomina “encarnación”. En el contrato de Simón de Axpe para hacer una capa para el monasterio de Nuestra Señora de Vadillo en 1595 se especifica que se usará “la encarnacion de manos y rostros”; en otro contrato de 1585 se solicita “el rostro de encarnacion”. En este punto se cubre enteramente la superficie del rostro con pequeñas puntadas, aunque algunas veces se deja a la vista trazos pintados sobre el lienzo de base, simulando sombras —esta misma reserva del tejido

de base sin tratar o ligeramente pintado se puede extender a otras superficies del bordado como son las zonas de luces en las partes del vestido que simulan el brillo en relieve de las telas, o las partes de altas luces del celaje; se puede observar en las figuras bordadas en las casullas de Prádanos de Bureba, Santa Gadea del Cid, Santibáñez de Esgueva, Villanueva de Argaño y Yudego.

En la documentación burgalesa también se encuentran referencias al punto peleteado que en Burgos no se utiliza sólo para el bordado de los cabellos, sino para cubrir una imagen o una superficie con puntadas de un solo color como muy bien apuntó Isabel Turmo. Así se emplea este punto para peletear una corona o una figura completa: “a de llevar la Asunçion de Nuestra Señora con seys angeles y su corona peleteada sobre raso blanco”; en otro caso se prevé que el bordado se acompañe “con una figura de señor Santiago a caballo bordada sobre raso blanco peleteada toda ella”. En el peleteado al dar puntadas del mismo color en distintas direcciones buscan y consiguen dar sensación de volumen. Para enriquecer el peleteado se pueden añadir perlititas cosidas a lo largo de los nimbos de las figuras o marcando los extremos de cruces y otros elementos como se hizo en una casulla de Mahamud.

Los puntos de seda señalados se usaban en el bordado al pasado y el sobrepuesto. En el siglo XVI se usaron en todas las variedades posibles y con tal perfección que no ha de extrañar que se compare la obra de los bordadores con la de otros artistas del color como los pintores o policromadores.

Aparte de los puntos usados para rellenar campos, se usaban otros para perfilar o para marcar ciertos detalles. Sobresale el punto de pespunte conocido también como punto de trazo, punto atrás y punto de perfil, llamado así porque servía para contornear manos, nariz, boca, ojos y para marcar pliegues en la ropa.

Aunque los puntos con hilos metálicos se denominan puntos de oro, en realidad no se usaba el oro en forma de hilo. Lo que realmente se empleaba es el torzal redondo, compuesto por un

¹⁵ EISMAN, Carmen: *El arte del bordado en Granada: siglos XVI al XVIII*. Granada, 1989, p. 41.



Seda de matices: Covarrubias, Yudego, Santibáñez de Esgueva. Carnación y peleteado: Mahamud, Los Balbases.

alma de seda cubierto por una lámina de oro enrollada o, más bien, plata dorada. Uno de los puntos de oro más notables es el “oro llano”, “oro tendido” u “oro atravesado”. Es el más antiguo y del que derivan los demás. Su técnica consiste en tirar una serie de hilos sobre la superficie que interesa cubrir y sujetarlos con unas puntadas de color naranja para que no se aprecien. Según se coloquen los hilos de oro y las puntadas de seda se pueden conseguir variados dibujos geométricos. Uno de los instrumentos que tenía Nicolás Morquecho en su taller eran ocho brocas. La broca era necesaria para tender el hilo de oro en el punto llano, el bordador con la mano izquierda lo desenrollaba y con la otra daba las puntadas para sujetarlo a la tela. Junto con el punto de matiz y el oro matizado –derivado del punto de oro llano– son los puntos más usados en el siglo XVI. Se usaba para el fondo de las capillas, tondos, medallones, columnas, atributos de santos y nimbos, aunque en el último caso los hilos se colocaban formando medios círculos.



Fondo de oro llano y punto setillo: Villambistia, Las Hormazas barrio Borcos.

Con una variante del oro llano se hacían las retorchas, bandas que remataban y enmarcaban las cenefas y zonas decoradas. En 1592 Lucas y Diego de Medina Barruelo compran “un frontal de damasco blanco con frontaleras de tela de oro con sus retorchas” y en 1605 Nicolás de Aguilar acuerda bordar una manga con un friso por abajo y otro arriba con sus “retochas” de oro de Milán.

Dos variantes de punto de oro muy similares son los puntos llamados “setillo” y “empedrado”; muy usado el primero en el siglo XVI. En el setillo se colocan hilos de algodón en paralelo y se atraviesan hilos de oro. Unos y otros se sujetan con puntadas de seda anaranjada en los espacios que deja libre el algodón. El punto empedrado es prácticamente igual solo que las puntadas de seda van agrupadas de dos en dos o de tres en tres consiguiendo un efecto como de enlosado en bajorrelieve y en claroscuro. El setillo y en empedrado se usaban en las cartelas, dibujos de grotesco y *candelieri*, así como en los fondos arquitectónicos, basas de columnas y roscas de arco como se ve en el contrato para la manga de cruz que hizo Nicolás de Aguilar para Fresnillo de las Dueñas: “un friso... con sus pilares y arcadas todo de setillo” o en el frontal que Simón de Axpe contrató para Poza de la Sal en el que debía bordar: “una cruz de oro matizado y setillo”.



Oro matizado: Burgos (Cartuja de Miraflores), Burgos (San Gil).

El más importante de los puntos de seda y oro es el “oro matizado”, técnica empleada con profusión en el siglo XVI y destinada a los encasamentos figurativos más lujosos y elaborados. La técnica que emplean es similar a la del oro llano, pero los torzales redondos dispuestos en paralelo se cubren completamente con sedas de colores. Como casi no se puede ver el oro a través de las sedas se consigue un efecto de transparencia y luminosidad que le da un brillo especial a la superficie sedosa que contiene el dibujo. El resultado final es similar al efecto de los tapices pero con un brillo próximo al del esmalte. Son muchas las referencias a este punto en la documentación: en 1573 Nicolás Morquecho y Alonso Camiña hicieron una manga de cruz para Santa María de Villahizán con “quatro imagenes en pie de oro matizado”; el bordador Sebastián Cornejo se obligó a pagar a Bernardino de Mirones, bordador de Villadiego, por “seis casamentos de oro matizado”; Jerónimo de Palenzuela en 1568 contrató con la parroquia de Pedrosa de Río Urbel un terno en el que se solicitaba que sean “las cenefas de santos de oro matizado con sus encasamentos del dicho oro todo lleno”. En este punto, como en el oro llano, se usaba la broca para tender el hilo con la diferencia de que ahora se cubre por completo el hilo de oro con las puntadas de seda.

Punto tan rico y costoso aparece en el contrato de una manga de cruz de Villanueva de Río Ubierna que debió ser espectacular a juzgar por su precio: 375.000 maravedís. En este contrato se mencionan todos los tipos de punto: las figuras estaban pensadas de oro matizado -“los seis ovalos [para las figuras] bordados de oro matizado atravesado”-; además, “a de llevar seis pilares de oro matizado a la broca y setillo y oro lucio”. La contrataron en 1596 Diego de Medina Barruelo, Diego Díaz de Medina, Simón de Axpe y Martín Sanz de Carabantes.

Desde las últimas décadas del siglo XVI el punto de oro matizado, de elaboración demasiado costosa, es progresivamente sustituido por el punto rajel que en Burgos se denomina punraxe. Consiste en tender sobre el lienzo una serie de torzales redondos distantes entre si y zurcidos con sedas de colores. Es una técnica efectiva pero menos costosa que el oro matizado pues no requiere tanto gasto en torzales de oro de Milán o de Sevilla y permite aplicar puntadas de seda más



Punraje: Las Hormazas (Borcós), Santibañez de Esgueva, Lodoso.

largas con lo que se cubre la superficie con mayor rapidez. Cuando en 1599 Domingo de Amurrio entra en casa de Francisco Frías para aprender el oficio, en el contrato especifica que hará “quatro figuras de oro matizado... y de punraxe otras tantas”. El prior del monasterio de Nuestra Señora de Vadillo de Frías encargó en 1595 una capa a Simón de Axpe y una casulla y dos dalmáticas a Francisco de Berrio; en los contratos que hizo con los dos bordadores expresó que las figuras que habían de bordar “an de ser todas de punraxe labradas sobre oro”. Del mismo modo se labran las figuras de las dalmáticas y de los paños de facistol de Salas de los Infantes. Si se aplica con cuidado –como en las imágenes de san Cosme y san Damián de Hontoria del Pinar, en las del terno de Villahoz o la casulla de Las Hormazas-Borcós- se consigue un efecto parecido al oro matizado, sin su brillo pero con un aspecto más próximo a la pintura.

Los bordadores burgaleses, especialmente en la segunda mitad del siglo, formaban un grupo artístico numeroso y el Regimiento redactó ordenanzas para el gremio de bordadores y casulleros en 1544, posiblemente a partir de otras más antiguas. La documentación, sobre todo en la primera mitad del siglo, denomina a los artífices del bordado unas veces bordadores (o brosladores) y otras casulleros o estoleros. Estaban especializados en la realización de ropas litúrgicas –capas pluviales, casullas, dalmáticas, mangas de cruz, pendones de cofradía-, pero sólo los ropajes reservados para festividades solemnes o celebraciones especiales, como los entierros, llevaban bordados. Aunque los artistas más cualificados podían dominar tanto el corte de las ropas como el bordado, seguramente hubo oficiales especializados en el taller en unas y otras labores y es muy probable que no todos los

casalleros llegaron a dominar el arte del bordado. En algunas cartas de aprendizaje se refieren a los dos oficios con términos muy distintos -“el arte del bordado y oficio de casallero”- y a veces se especifica que el maestro le ha de enseñar al aprendiz y dar a hacer figuras con las técnicas más cualificadas como son el oro matizado, el punto rajel, el peleteado y la encarnación. Además, el bordador debía saber dibujar con precisión pues el bordado de figuras comenzaba con la realización de un detallado dibujo sobre el lienzo en el que se bordaba¹⁶, a menos que se encargara a pintores la confección del dibujo como se ha documentado en algunas ocasiones fuera del territorio burgalés, aunque también en Burgos los pintores realizaron dibujos para bordadores; así, en 1512, el pintor Bernardino de Valmaseda recibió 365 maravedís “por un patron que hizo para su señoría [el con-

destable Bernardino Fernández de Velasco] para hazer ciertos reposteros”. En 1543 Francisco de Benavente, bordador de Medina de Rioseco, se encontraba bordando las figuras de la orla y capillo de la capa pontifical del ornamento legado a la catedral de Burgos por el obispo Íñigo López de Mendoza y, dada la excepcional calidad con la que estaban dibujadas y bordadas, envió dos historias a Burgos para que los canónigos decidieran si debía ponerlas en la capa o en la casulla. Una de las historias la envió dibujada y la otra bordada a la mitad para que mejor apreciaran la calidad.

Ciertamente el dibujo intervenía en la formación de los bordadores burgaleses: cuando en 1578 Andrés de Ochandiano se somete al examen de bordador, los examinadores -Jerónimo de Palenzuela y Nicolás Morquecho- declaran que ambos le habían tenido en sus talleres realizando “obras de bordado y dibujos de todas suertes”. Frecuentemente la estancia de un oficial en un taller trabajando en labores de bordado y dibujo podía alegarse y servir como prueba de examen aunque a otros se les exigió demostrar la maestría con la realización de una obra de encargo: los examinadores de Miguel Sedano le pidieron que bordara una figura de san Roque en punto rajel y a Juan Ortiz de Zárate le solicitaron una imagen de Nuestra Señora de la Concepción. Volviendo a la preparación dibujada del bordado, el desgaste de la magnífica capa de la iglesia de Cabia permite observar que el dibujo de base tiene una calidad artística muy notable y está trazado hasta el más mínimo detalle, como si fuera a ser exhibido. En torno a 1600 y en las décadas posteriores se encargan obras adornadas con figuras pero de elaboración más económica y, en lugar de bordarse enteramente con seda matizada, se perfilan los contornos y algunos dintornos y se completan las figuras con pintura



Dibujo de base: Cabia. Retoque a pincel: Lodoso.

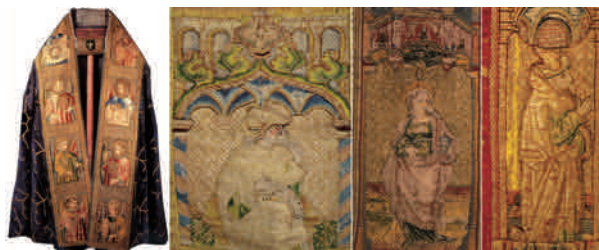
¹⁶ En 1610 murió, en la ciudad de Los Reyes del Perú, el bordador Jerónimo Ruiz oriundo de Becerril, y entre sus bienes dejó: “quatro figuras de los quatro evangelistas en lienzo blanco dibujados para bordar. Otras quatro figuras de los quatro doctores de la iglesia dibujados en lienzo blanco para bordar”. LÓPEZ GUTIÉRREZ, Antonio J.: “Los expedientes de bienes de difuntos del Archivo General de Indias y su aportación a la Historia del Arte”, ARANDA, Ana M^a, GUTIÉRREZ, Ramón, MORENO, Arsenio y QUILES, Fernando (dir.): *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla, 2001, T. I, p. 138.

de pincel: la iglesia de Lodoso conserva una casulla en la que los campos de las figuras, delimitados con puntadas, se pintan casi enteramente. La misma técnica se observa en algunos bordados de aplicación de motivos meramente decorativos (frontal de Hontoria del Pinar).

Normalmente los bordadores son hombres y siempre están ellos al cargo del taller pues las mujeres no pueden contratar, salvo en el año de dispensa que se otorgaba a las mujeres de los maestros tras enviudar. Pero dado que el oficio de bordador se transmitió muy estrictamente de padres a hijos y dada la naturaleza del trabajo, con cierta frecuencia las mujeres y esposas de los bordadores conocían el oficio y ayudaban en el taller. En 1596, al firmar un acuerdo de compañía con otro bordador, Diego de Medina Barruelo precisó que tenía dos hijas que sabían bordar. En 1592 el mismo bordador adquirió a la sacristana de Las Huelgas un frontal de damasco blanco con una imagen de María en el centro que posiblemente se había bordado en el convento. En 1623 Catalina de Polanco, monja del convento de Santa Dorotea de Burgos recibió 95.200 maravedíes de la iglesia de Quintanapalla por dos dalmáticas de terciopelo carmesí bordadas de oro y seda con figuras.

La minuciosa y precisa labor del bordado permitió a los artífices de esta especialidad gozar de una reputación semejante a la de cualquier otro artista de su tiempo y sus obras se recompensaron con tasaciones que igualan o superan a las recibidas por los plateros e, incluso, los pintores y entalladores. Como sucede en las demás artes y en consonancia con el creciente virtuosismo del trabajo, los precios se dispararon al finalizar el siglo XVI. Jerónimo de Palenzuela recibió 218 995 maravedíes en 1574 por una capa, casulla y dalmática bordadas para la iglesia de Los Barrios de Colina. Francisco de Berrio concluyó en 1583 una capa y dos casullas que había comenzado Alonso de Camiña; se tasaron en 161.250 maravedíes. Simón de Axpe cobró por una manga de cruz, hecha para Fresno de Rodilla, 91.612 maravedíes de los que la labor de manos supuso 57.000 y el resto los materiales. El mismo bordador recibió 162.000 maravedíes por otra manga de cruz hecha para Sotragero en 1595. La manga de cruz de Lodoso, que se concertó con Axpe en 1607 y se conserva, se valoró en 134.000 maravedíes. 563.822 maravedíes se pagaron a Simón de Axpe

en 1608 por un terno completo de terciopelo carmesí bordado: incluía una capa, una casulla, dos dalmáticas y dos paños de facistol.



Burgos (Catedral, capa de Basilea), Castil de Peones, Villafruela, Burgos (San Lesmes).

Al comenzar el siglo XVI buena parte de las casullas y demás ropas litúrgicas se realizaban con telas a las que se sobreponían otras más ricas en cenefas, franjones, capillos de las capas o faldones y bocamangas de las dalmáticas. En Villahoz, Villafruela, Villadiego, Vizcaínos de la Sierra (procede de San Pedro de Arlanza), Covarrubias, Manciles, Quintanadueñas, Sasamón, Fresno de Rodilla y otros muchos lugares se conservan capas, casullas y dalmáticas en las que se aplica brocado o brocatel sobre terciopelo de base mientras que en otras ocasiones se sobrepone terciopelo sobre damasco o viceversa. Cuando se aplican bordados —que sucede especialmente en las casullas y capillos de las capas— son siempre figuras bordadas frecuentemente con seda de matices, sin apenas oro que, como en la pintura gótica, suele reservarse para el fondo que en los bordados se trabaja en oro llano. La catedral de Burgos, iglesia de San Gil de Burgos, cartuja de Miraflores, Covarrubias, Castil de Peones, Moncalvillo, Padilla de Abajo, Roa, Salas de los Infantes, Santa Gadea del Cid, Santa María del Campo, Sasamón, Sedano, Tosantos, Villafruela, Villafría, Villalvilla de Gumiel, ... poseen casullas o capas del estilo gótico que comentamos. Muy rica es una dalmática de la iglesia de San Lesmes de Burgos, de hacia 1500, que está hecha con terciopelo, oro y brocado y adornada con pequeños franjones de figuras bordadas con oro matizado; es posible que sea obra importada de Flandes.

Hacia 1510 algunos bordadores incorporan los roleos, delfines y cornucopias que habían difundido grabados italianos. Una obra excepcional de



Aranda (Santa María), Santa Gadea del Cid, Villanueva de Gumiel.

este primer momento es el terno que el obispo de Osma Alonso Enríquez, que había patrocinado la monumental portada de Santa María de Aranda, donó a esta parroquia. Como tela de base se usa un lujoso brocado de oro de tres altos con adorno de alcachofas. En las dalmáticas se sobreponen bordados de vasos en simetría, roleos, cornucopias y delfines mientras que los franjones de la casulla se adornan con escenas de la Pasión que se inspiran en grabados de Schongauer y se ubican bajo arcos de medio punto rebajado soportados por columnas de inspiración clásica. En este primer Renacimiento se propaga el adorno figurativo por casullas, dalmáticas, capas, frontales y mangas de cruz. Las escenas, como sucede en la casulla de Aranda o en una singularísima casulla de la cartuja de Miraflores, se bordan con oro matizado que consigue una sugerencia pictórica extraordinaria a pesar de la incorrección del canon de las figuras. Nunca el bordado español había desarrollado tan ampliamente la figura y nunca los bordadores habían estado tan cercanos a los pintores.

Con adornos del primer Renacimiento se borda una casulla y dalmáticas del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Se hizo en torno a 1520 y junto a los vasos y roleos renacentistas se han bordado las armas de Íñigo Fernández de Velasco y María Tovar. En la colegiata de Covarrubias se guarda otro notable terno, adjudicado al bordador Marcos de Covarrubias y hecho hacia 1525, con las armas del mismo condestable. Para cubrir los cuerpos de Íñigo Fernández de

Velasco y su esposa, en la ceremonia fúnebre que se ofició en el panteón medinés de los Velasco, el IV condestable, Pedro Fernández de Velasco, mandó confeccionar un paño fúnebre que muestra los escudos familiares y un medallón central con un orbe cubierto en gran medida por aguas marinas surcadas por varios navíos de velas desplegadas. Es una representación simbólica, a modo de emblema, de la leyenda sobre el origen del linaje Velasco. Cuenta Lope García de Salazar que “el fundamento de la Casa de Velasco fue su comienzo de un cavallero de los godos, que sucedió de los godos que arriaron en Santoña, que pobló en Carasa, que fiso allí sus palacios, y porque él traía el aron de la flota por donde se gobernaban de noche todos, y por esto llamaron a su Casa Velasco”¹⁷. Se narra el origen del linaje y, simultáneamente, la esperanza trascendente de los miembros de la familia; en su origen los Velasco arriaron a Santoña y al presente los navíos que transportan las almas inmortales aspiran alcanzar la ciudad de Dios.

Una casulla y dalmática de difuntos de la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos, así como otro terno fúnebre de la iglesia de San Gil, datables hacia 1520, también se adornan con bordados a *candelieri*, láureas y otros motivos del primer Renacimiento. En la iglesia de San Gil de Burgos —un terno muy rico sobre terciopelo morado que está adornado con franjón de figuras inspiradas en grabados de Durero en algún caso—, Bascuñana, Castil de Peones, Cañizar de Argaño —un terno carmesí lujosísimo—, Covarrubias, Cebolleros, Moncalvillo, Pedrosa del Páramo, Pedrosa del Príncipe, Pinilla-Trasmonte, Prádanos de Bureba, Quintanapalla, Santa María del Campo, Sasamón, Torrepadre, Villadiego —una capa de terciopelo recortado— Villahizán de Treviño y Yudego se conservan casullas o capas con el franjón adornado con figuras de apóstoles dispuestas bajo arcos de medio punto, algunos avenerados, soportados por columnas que, en los ejemplares más avanzados, adoptan formas balaustres. La iconografía sigue modelos nórdicos, especialmente de Schongauer y Durero. Se hicieron entre 1510 y 1540.

¹⁷ GARCÍA DE SALAZAR, Lope: *Las bienandanzas e fortunas*. Bilbao, 1955, p. 40. [Ed. A. Rodríguez Herrero]. El arón ha de ser el farol o fanal que lleva de noche la nave capitana y con el que se gobiernan las demás naves que siguen la luz. BARRÓN GARCÍA, A. A.: “Patrimonio artístico y monumental: el legado de Juan Fernández de Velasco y familiares”, *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y Patronazgo de la Casa de Velasco*. Villarcayo, 2004, p. 225.

Poco se sabe de los bordadores de estas primeras décadas del siglo. En 1496 trabajaban para la catedral los bordadores Luis Ferrández y García de Burgos. Desde 1507 hasta 1538 está documentado Fernando de Palenzuela el Viejo. En 1508 se documenta al bordador Pedro Sánchez; en 1512 el bordador Bernardino de Herrera recibió de Sasiola, mayordomo del difunto condestable Bernardino Fernández de Velasco, la cantidad de 37.700 maravedís que en cumplimiento del testamento del condestable le había pagado “para en cuenta e pago de las bordaduras que hace para un paño que a de estar sobre los bultos de sus señorías que son en gloria”. Seguramente se trata del paño fúnebre adornado con armas de Velasco que se encontró hace unos años en la capilla del Condestable. Es probable que se hiciera para el entierro de Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza pues su hijo Bernardino debía encargarse de finalizar la capilla por sentencia ganada en oposición a su madre. Aunque en el texto se mencionan los bultos no fueron pagados a Bigarny hasta la década siguiente, pero es interesante conocer que podían estar diseñados desde 1512. Entre los años 1515 y 1522 se documenta a Diego de Segovia, sedero; en 1520 a Diego de Cabia, bordador; de 1529 a 1536, Bernardino Marañón, casullero, trabaja para la catedral de Burgos; en 1536 vivía Antonio de Grado, bordador; de 1538 a 1565 Fernando de Palenzuela (el Mozo), padre de los bordadores Juan, Fernando y Jerónimo de Palenzuela. En 1519 Pedro de Lunar bordó las cenefas de una capa y casulla de terciopelo carmesí para la iglesia de San Esteban de Burgos; en 1525 el mismo bordador realizó para la catedral de Burgos los faldones y bocamangas de un ornamento de brocado así como los pectorales y adornos de diversas capas de damasco blanco en las que bordó las armas de la iglesia, un jarrón de azucenas; en 1543-1544 trabajó en los ornamentos legados por el obispo Íñigo López de Mendoza y en 1546 Lunar hizo una dalmática para Quintanilla Somuño. En 1521 Cornelis de Monte se obligó a concluir una manga rica de la catedral de Burgos. En 1527 Pedro de Montehermoso bordó los faldones y bocamangas —“mangotes”— de una dalmática de la iglesia de San Esteban de Burgos. Los grandes encargos fueron realizados frecuentemente en colaboración. Los ornamentos legados por el cardenal Íñigo López de Mendoza se hicieron entre 1543 y 1544 y en ellos trabajaron Antonio de Grado, Pedro Lunar, Juan de Palenzuela, Diego

de Camiña el Viejo, Pedro de Camiña, Juan Díaz de Aranda, Francisco de Palenzuela, Nicolás de Palenzuela, el casullero Juan Sarabia y el bordador de Medina de Rioseco Francisco de Benavente que era sobrino de Francisco de Palenzuela y se encargó de bordar algunas de las figuras principales como las del capilla de la capa pontifical y las de la casulla. Las telas se trajeron de Florencia a través de Francia —Lyon y Nantes— y Bilbao. Los tejidos y sedas sumaron 236 976 maravedís y con la hechura alcanzaron la fabulosa cifra de 571 693 maravedís, algo más de los mil quinientos ducados que había legado el cardenal en su testamento. Con esta cantidad se hicieron ocho capas de brocado, una casulla, dos dalmáticas, un frontal y tres albas.

Los ornamentos ricos debían de ser muy pocos y era frecuente que unas iglesias se los prestasen a otras. El cabildo de la catedral, que lógicamente era la iglesia mejor provista, prestaba sus ornamentos en la celebración de las fiestas de las otras parroquias burgalesas; por ello, en 1541, acordó prestar un ornamento —y unos cetros que era un tipo de pieza poco habitual en esos años— a la iglesia de San Lesmes y recordó que la casulla también se prestaba a los conventos y a cualquier señor que quisiera decir misa en su casa. La situación cambió en la segunda mitad del siglo. Los decretos del concilio de Trento y la creciente solemnidad que la Iglesia procuró dar a las fiestas religiosas hicieron que muchas parroquias, movidas por la vigilancia y las órdenes de los visitadores episcopales, adquirieran ternos festivos y de difuntos en las últimas décadas del siglo XVI para honrar con el debido decoro y dignidad los actos del servicio litúrgico. El ejemplo de una pequeña parroquia, como es la de Los Barrios de Bureba, puede ilustrar el alcance del fenómeno. En 1574 esta parroquia adquirió un terno festivo a Jerónimo de Palenzuela y Nicolás Morquecho que se tasó en un valor muy considerable: la capa, en 78.456 maravedís; la casulla de brocado en 72.617 y una dalmática en 67.922. Diez años más tarde adquirieron a los mismos bordadores una casulla de difuntos que se completó con capa y dalmáticas que se encargaron a Diego de Medina Barruelo en 1587. Hubo que esperar hasta 1597 para adornar convenientemente la cruz procesional con una manga que también compraron a Medina Barruelo.

En la segunda mitad del siglo XVI se propagan nuevos modelos iconográficos tomados de



Mahamud, grabado de Raimondi a partir de Rafael.

Durero y otros grabadores flamencos y franceses. Algunos bordadores imitan grabados italianos como los de Marcantonio Raimondi cuyo apostolado encontramos en medallones bordados en las décadas centrales del siglo; también circularon imágenes de María y otros santos grabadas por Raimondi a partir de creaciones de Rafael —así un San Miguel en una casulla de Mahamud—. Más adelante, otros bordadores intentaron renovar las formas incorporando la estética miguelangelesca en un proceso paralelo a la difusión del romanismo en la escultura. Las figuras derivadas de Miguel Ángel tendrán mayor peso en el bordado que en otras artes decorativas como son la rejería o la platería que, por influjo de Juan de Arfe, se encaminó hacia un clasicismo desornamentado. Hemos apuntado que los rejeros y muy particularmente los plateros rompieron con las formas del manierismo, pero el caso de los bordadores fue diferente, pues continuaron utilizando adornos a base de cueros recortados, cintas entrelazadas, ces, hojas de acanto y follajes. En el bordado el adorno y la figura se aplican sobre tela y no se trabaja con formas y volúmenes en el espacio. Tal vez por esto, las formas del manierismo asociadas a la escuela de Fontainebleau se mantuvieron mucho tiempo —hasta bien avanzado el siglo XVII— y no se adoptaron las formas clasicistas, el adorno arquitectónico ni las severas formas del clasicismo escurialense que se hicieron presentes en otras artes decorativas a partir de 1580. Los ornamentos litúrgicos, hasta 1630 aproximadamente, se bordaron con semejante riqueza ornamental que las obras realizadas en el último tercio del siglo XVII. El bordado, aunque nunca pudo recoger las sugerencias formales de las pinceladas desdibujadas, se com-

portó de manera similar a la pintura, arte con el que se encuentra directamente vinculado durante todo el siglo XVI, no en vano una de las técnicas del bordado figurativo se denomina “pintura de aguja” —*acu pictae*— y Gutiérrez de los Ríos señaló en 1600 que el bordado es arte hermano de la pintura. De todas formas, las pragmáticas contra el lujo y el exceso en el vestir que se dieron durante el periodo final del reinado de Felipe II y que estuvieron en vigor con el rey Felipe III repercutieron en el retroceso del bordado figurativo desde 1600-1620. También se debe relacionar este proceso con la aguda crisis económica a la que se vio abocada la sociedad burgalesa y castellana en general a lo largo del siglo XVII. Los lujosos y costosos bordados figurativos dieron paso a un creciente protagonismo del adorno floral, los grutescos y las composiciones de cueros recortados con disposición simétrica y sin imágenes.

La presencia de bordadores en la segunda mitad del siglo aumenta considerablemente y fueron muchos los contratos suscritos para confeccionar vestimentas de iglesia. En 1560 Juan de Sarabia, documentado desde 1543, recibía salario de la catedral de Burgos como estolero o casullero. Más tarde, hasta 1580 Alonso de Camiña tuvo cargo de bordador de la catedral. En este año, a petición de la viuda de Alonso que debía saber bordar, le sucedieron su hijo Miguel de Camiña, que contaba con veintidós años y no estaba examinado, y Andrés de Ochandiano, maestro experimentado y cuñado de Miguel. Desde febrero de 1593, tras la muerte de Ochandiano, Simón de Axpe fue bordador de la catedral hasta su fallecimiento en 1625. El oficio de bordador se transmitía de padres a hijos y hubo en Burgos varias familias de bordadores que, además, estaban estrechamente relacionadas unas con otras. Aparte de los Palenzuela, trabajaron los hermanos Diego de Camiña, muerto en 1578 y padre de Gaspar de Camiña, y Alonso de Camiña, fallecido en 1580 y padre de Miguel de Camiña que hizo testamento en 1599. El platero Francisco de Berrio, formado en el taller de Alonso se desposó con su viuda y se mantuvo activo hasta la segunda década del siglo XVII. Nicolás Morquecho, documentado de 1553 a 1590, colaboró con Fernando y Jerónimo de Palenzuela así como con Alonso de Camiña, Francisco de Berrio y Diego de Medina Barruelo, procedente de Lerma y padre de Lucas de Medina, casado con Felipa de Axpe, y Diego Díaz de

Medina. Simón de Axpe brilla entre todos los bordadores del final del siglo y con el aprendieron su hermano Juan Ortiz de Zárate, y sus primos Pedro Ortiz de Zárate y Donato Ortiz de Zárate que, además, era yerno de Miguel de Camiña. Otros bordadores son Martín Sanz de Carabantes, bordador muy activo desde 1591 a 1616 y frecuente colaborador de Simón de Axpe y Diego de Medina Barruelo; Tomás Macías, fallecido en 1586; Miguel Laurel, yerno de Macías y documentado entre 1577 y 1601; Juan Sobrón, muerto en 1599; y Juan Sotero, documentado entre 1596 y 1617.

Son muchas las obras con bordados que fueron hechas en la segunda mitad del siglo al amparo de las instrucciones tridentinas sobre la liturgia y el decoro debido en los asuntos de la iglesia. Desde mediados del siglo XVI se hicieron algunos ornamentos en los que las figuras se encuadran en medallones circulares enmarcados por roleos, grifos y otros elementos en hilo de oro. Destacamos el soberbio terno de Cobia –de dos bordadores al menos–, una casulla y dalmática de Covarrubias, otra casulla de Villanueva de Argaño que debió de hacer Diego de Camiña hacia 1575 y unas dalmáticas de Yudego que deben de ser del mismo bordador.

El terno carmesí de Cadiñanos, muy bien conservado, es una de las primeras obras en incorporar los cueros recortados en el marco de los medallones. La casulla y las dalmáticas debieron hacerse hacia 1550 y obedecen todavía a las características finales del primer renacimiento. Las sedas de matices y el oro matizado se aplican completamente a los medallones y alcanzan tanto a las figuras como a los paisajes con lo que se consigue un ilusionismo pictórico extraordinario. La riqueza del conjunto se aprecia incluso en las retorchas, bordadas con singular cuidado y originalidad. En el terno, junto al desarrollo de un grutesco bien dibujado, encontramos los cueros recortados que se incorporan a las tarjetas que encuadran las figuras de la capa, pieza que debió de bordarse en último término, en torno a 1560. Es obra de Jerónimo de Palenzuela y Nicolás Morquecho. De similar calidad es un terno de Barbadillo del Mercado que también se puede adjudicar a Morquecho y de labor extremadamente virtuosa es el terno de Los Balbases con las figuras bordadas en oro matizado y el terciopelo ricamente bordado al pasado con

hilo de oro. De otro virtuoso bordador es la casulla de Vizcaínos de la Sierra elaborada con terciopelo recortado, aunque los bordados son menos ricos que los empleados en las otras obras citadas.

Uno de los ternos más elaborados de mediados del siglo es el de Palacios de la Sierra que ha sufrido una restauración excesiva en los medallones y encasamientos figurativos. Incorpora grutescos inspirados en las estampas de la escuela de Fontainebleau, pero el estilo del bordador sólo se puede apreciar en los faldones y bocamangas de las dalmáticas que se bordaron con grutescos de aplicación de tipología tradicional si bien algunos ramajes se curvan con vueltas prestadas de los recortes de los cueros. Mejor conservados están los ternos de terciopelo carmesí y figuras bordadas en oro matizado de Mahamud –muy rico, lleva el terciopelo bordado al pasado y medallones de oro matizado aplicado con virtuosismo sin igual–, Villahizán de Treviño –uno de los ternos más destacados de cuantos se bordaron en Burgos, tal vez de Alonso o Diego de Camiña–, Los Balbases, Pedrosa de Río Urbel, obra de Jerónimo de Palenzuela que la contrató en 1568, una dalmática de Santa Gadea del Cid y una casulla de Villaverde Mogina.

Del último cuarto de siglo y primera década del siglo XVII se conservan numerosas obras. El bordador de la capa de Salas de los Infantes encuadra las figuras en grandes óvalos o espejos rodeados de complejas cintas de cueros recortadas bordadas con setillo y torzas de oro. En el capillo se sitúa una Asunción conforme a la tipología romanista que difundió el arte de Becerra y las imágenes de Anchieta en Burgos y Briviesca. En los paños de facistol de la misma parroquia, debido seguramente al mismo bordador –tal vez Simón de Axpe–, los



Salas de los Infantes, Barbadillo del Mercado, grabado de Cort a partir de Tadeo Zuccaro.



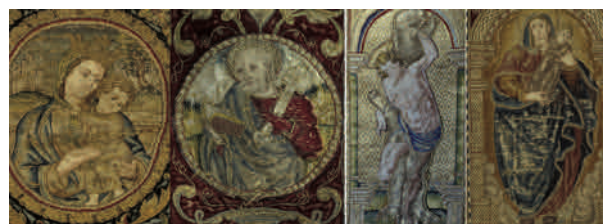
Barbadillo del Mercado, grabado del Maestro IHS.

óvalos bordados con los santos protomártires Lorenzo y Vicente se sujetan con grandes ces avolutadas y cubiertas de hojas de acanto. De la máxima calidad es la casulla, también del mismo bordador, que se adorna con escenas marianas en óvalos rodeados de cintas y volutas bordadas con setillo y oro lucido. Las escenas están bordadas con oro matizado de extremada finura y encarnación ilusionista. Algunas composiciones, como el Baño de María, se inspiran en grabados de Cornelis Cort —en este caso, un grabado de 1568 a partir de un dibujo de Tadeo Zuccaro—. Del mismo bordador —o tal vez de Diego de Medina Barruelo—, dadas las coincidencias en algunos medallones, y semejante fecha, en torno a 1600, ha de ser un terno de Barbadillo del Mercado; en el capillo de la capa se representa una Anunciación que sigue muy de cerca un grabado de 1566 obra del maestro IHS. Otras casullas excelentes son las de Villambistia y la de la iglesia del barrio de Borcos en Las Hormazas; llevan figuras bordadas en un estilo semejante a otras que se pueden adjudicar a Simón de Axpe que hizo en 1596 una dalmática para Quintanadueñas.

Las dalmáticas y la casulla de Villahoz se decoran con grandes espejos de figuras y roleos semejantes a los del humeral de Salas de los Infantes, aunque las piezas de Villahoz están bordadas con mayor preciosismo en oro matizado y sedas de colores. Al estilo de Simón de Axpe corresponde la casulla de la cartuja de Miraflores adornada con la Coronación de María y la figura de san Juan Bautista dentro de óvalos y en poses de cierta afectación e influjo romanista. El riquísimo terno de Poza de la Sal, obra de Simón de Axpe, se rehizo por completo en el convento cercano de Castil de Lences. También se incorporó a un tejido

moderno la cruz de oro lucido y setillo que decoraba el frontal de altar, contratado por Martín Sanz de Carabantes en 1601, en la misma fecha que el terno de Axpe. De Simón de Axpe, el bordador más activo al finalizar el siglo, es una dalmática de Quintanapalla documentada en 1596. Tiene las figuras bordadas con sedas de matices mientras que distintos tipos de setillo se emplean para las cintas de los cueros que enmarcan los óvalos figurativos y el entramado que sujeta los frutos colgantes. A la capa que poseía la parroquia le añadió un capillo con una Asunción de corte romanista.

En algunos ornamentos menos costosos se suprimen las figuras —o se reduce su tamaño y se bordan con seda de matices o punto rajel— y los franjones se cubren con adornos al romano dispuestos en simetría: casulla de Hontomín, casulla de Miñón, casulla de Quintanadueñas, casulla y dalmática de la iglesia de San Lorenzo de Villadiego, casulla de Quintana de Valdivielso, dalmáticas de Quintanar de la Sierra, casulla de Villangómez, capa de Villambistia, casulla de Santa Gadea del Cid —obra de Alonso Camiña, de 1579, que contiene cinco figuras en punto rajel—, casulla del barrio Solano de Las Hormazas hecha por Diego de Medina Barruelo en 1587 junto a un frontal y una manga de cruz, casulla de Pedrosa del Páramo, casulla de Lodoso, datable hacia 1600, con adorno al romano y una figura de san Cristóbal bordada en punto rajel con extraordinario esmero.



Cardiñanos, Miñón, Pedrosa de Río Urbel, Villahoz.

La capa pluvial y el frontal de Hontoria del Pinar se bordaron en los primeros años del siglo XVII. La figura se reserva para los medallones de la capilla y del frontal. Ambos se encuadran entre cintas enrolladas y representan a los santos patronos de la iglesia: san Cosme y san Damián. El resto

se adorna con cintas entrelazadas y acantos de aplicación. Para la misma iglesia Francisco de Frías había hecho, en 1590, una casulla con motivos de aplicación. Es posible que, a continuación, hiciera la capa y el frontal que son de acabado más rico.

En las últimas décadas del siglo XVI y comienzos del XVII se confeccionaron numerosas mangas de cruz; se conservan la de Tosantos y la de Lodoso que hizo Simón de Axpe a partir de 1607. Las mangas para las procesiones fúnebres son más sencillas y se adornan con calaveras y huesos, como también las ropas de difuntos. Destacamos una casulla de Santibáñez-Zarzaguda, otra casulla excelente de Sasamón, otras casullas en Villamiel de Muñó y Cañizar de Argaño y una capa de La Nuez de Abajo. Los ternos de difuntos de la primera mitad del siglo XVI se adornan con motivos a *candelieri*, sin la representación de muertes: ternos de las iglesias de San Gil y San Cosme y San Damián de Burgos.

Aparte de los bordados, en el territorio burgalés se conservan algunos pequeños tapices confeccionados en seda que trajeron de Italia las familias nobiliarias. Dimos a conocer un cuadro de Nuestra Señora rodeado de reliquias que Juan Fernández de Velasco depositó en el convento de Santa Clara de Medina de Pomar; está tejido con hilos finísimos y una prodigiosa habilidad para dotar a la imagen de la ilusión del volumen en gradaciones suavísimas. Con la bordadora milanesa Caterina Cantona relacionamos un agnuscdei bordado con la escena de Pentecostés de tal manera que se ve tanto por el anverso como por el reverso¹⁸. Las clarisas de Lerma conservan un paño de terciopelo pardo con las figuras del calvario sobrepuestas. Lleva las armas del cardenal y arzobispo de Toledo Bernardo de Sandoval y Rojas bordadas en la orla de raso rojo que rodea al terciopelo central. Del mismo donante puede ser un excepcional cuadro de tapicería tejido con hilo finísimo que reproduce la Madonna de la silla de Rafael con tornasoles y gradaciones de color muy suaves.



Lerma: cuadro de tapicería y paño del cardenal Sandoval.

¹⁸ BARRÓN GARCÍA, A.: “La colección de relicarios y bienes artísticos de Juan Fernández de Velasco, gobernador de Milán”, en REDONDO CANTERA, María José (coord): *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, 2004, pp. 517-534. IDEM: “Patrimonio artístico y monumental. El legado de Juan Fernández de Velasco y familiares”, en VV.AA.: *El monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar. Fundación y Patronazgo de la Casa de Velasco*. Villarcayo, 2004, pp. 248-250.