

De oro y sedas. Aproximación al estudio del arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI) *

Gold and Silks: A Study of the Art of Embroidery in Domestic and Court Spaces (16th Century)

ANA MARÍA ÁGREDA PINO

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza. Calle de Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza

amagreda@unizar.es

ORCID: 0000-0002-7097-1078

Recibido: 21/04/2018. Aceptado: 09/11/2018

Cómo citar: Ágreda Pino, Ana María: “De oro y sedas. Aproximación al estudio del arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI)”, *BSAA arte*, 84 (2018): 197-217.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.197-217>

Resumen: Los textiles desplegados en los espacios domésticos y cortesanos del siglo XVI podían recibir una ornamentación bordada. Realizadas sobre distintos soportes y con diversos procedimientos, estas labores fueron ejecutadas por bordadores profesionales y por mujeres de diferente condición para adornar unos tejidos cuyo estudio permite profundizar en el conocimiento de las características y funciones de esta disciplina artística.

Palabras clave: bordado; tejidos; vivienda; revestimientos murales; mobiliario.

Abstract: The textiles displayed in domestic and court spaces of the 16th century could receive embroidered ornamentation. Made on different supports and with different technical procedures, these works were made by professional embroiderers and by women of different social class to decorate some textiles whose study allows deepening in the knowledge of the characteristics and functions of this artistic discipline.

Keywords: embroidery; textiles; home; wall coverings; furniture.

INTRODUCCIÓN

Desde el estudio ya clásico de Floriano¹ sobre el bordado, casi todos los trabajos realizados acerca de esta disciplina en España se han centrado en el

* Este trabajo está realizado en el marco del Grupo de Investigación “Artífice: el significado de los programas artísticos y musicales en la Península Ibérica durante las Edades Media y Moderna”. Gobierno de Aragón. H10_17R.

análisis del bordado litúrgico. Pero esta manifestación artística tuvo una difusión más amplia y sirvió también para ornar los textiles usados en la vivienda. Sin embargo, la presencia del bordado en estos espacios apenas ha merecido atención.² Su estudio requiere el análisis de las piezas decoradas, desde aquellas que revestían los muros (colgaduras y reposteros), hasta las numerosas que hacían lo propio con el mobiliario: camas, sobremesas, manteles, toallas, fruteros o cojines. Asimismo, han de analizarse los aspectos formales y técnicos. No en vano estos revelan la amplia variedad de soluciones adaptadas a las diferentes obras y soportes. No hay que olvidar tampoco el interés de los aspectos léxicos, pues las distintas piezas, o las labores de bordado realizadas sobre ellas, recibieron una denominación propia, con variantes regionales que merecen ser recogidas para desentrañar su significado, para recuperar voces que han desaparecido o han experimentado una evolución más o menos alejada de su significado original y, en definitiva, para completar el propio vocabulario artístico, que en el caso de las artes textiles está inconcluso. No menos interesante resulta el tema de la autoría de las obras, capítulo en el que resulta necesario matizar la idea de que los trabajos de bordado doméstico fueron realizados siempre por mujeres. Una idea que parte de la tradicional asociación del textil con el mundo femenino y que permite plantearnos si no ha sido esta vinculación la que explica la escasa atención que el bordado ha merecido hasta la fecha. La compañía laboral formada por los bordadores zaragozanos Juan de Vallebrera, Jerónimo La Plana y Gaspar de Aguilera para realizar “obras de corte”, es decir, “toda cosa de galas y reposteros, camas y otras cosas serviles, como no sean al culto divino”, es una prueba de que los bordadores profesionales tuvieron en la ornamentación de los textiles de la vivienda un campo de trabajo relevante, con una categoría propia, si bien inferior a la que mereció el bordado religioso.³ Ello no quiere decir que las mujeres no se ocuparan de estas labores. Así lo hicieron, centrándose en el bordado de las piezas de lencería (sábanas, almohadas, manteles, toallas), en las cuales utilizaron en ocasiones técnicas emparentadas con el bordado popular.

Este trabajo pretende ser una introducción a las cuestiones enunciadas. Dada la variedad de textiles bordados en los espacios domésticos y cortesanos, se han seleccionado las piezas más relevantes, aquellas que permiten un conocimiento de los procedimientos y usos más frecuentes del bordado en este contexto: paños y colgaduras y el bordado del ajuar textil de las camas. Las fuentes usadas para este estudio han sido fundamentalmente inventarios, tanto aragoneses como las relaciones de bienes de la monarquía. Estos documentos

¹ Floriano Cumbreño (1942).

² Una excepción en este sentido es el capítulo que dedica Pilar Benito a la decoración textil del Alcázar de Madrid, en el que analiza notables obras de bordado, así como su función y tipología, v. Benito García (1994): 308-317.

³ San Vicente (1991): 332-333.

reflejan que el bordado fue un recurso ornamental habitual en los tejidos usados por las clases más altas de la sociedad hispana y permiten rastrear el uso de procedimientos técnicos o las similitudes y variantes léxicas según las zonas. También se han utilizado fuentes gráficas. La pintura es una fuente excelente para el estudio del textil y del bordado, pero a la vez, el análisis de estas manifestaciones artísticas hace posible una mejor interpretación de los elementos que visten los interiores arquitectónicos de estas representaciones pictóricas.

1. EL BORDADO EN LOS ESPACIOS DOMÉSTICOS Y CORTESANOS

1.1. Los revestimientos arquitectónicos

Entre los revestimientos murales que recibieron una decoración bordada sobresalen los llamados “reposteros”. Se entiende por repostero un paño que se ponía sobre las caballerías, pero que se colgaba también en las habitaciones y en la zona externa de los vanos en determinadas festividades o acontecimientos.⁴ Estos paños reposteros tenían un carácter heráldico y se elaboraban siguiendo diferentes procedimientos técnicos, los hubo bordados, pero también existieron tapices, elaborados en un telar, que recibieron la misma denominación.⁵ En los inventarios aragoneses del siglo XVI se especifica la diferencia al hablar de “reposteros de raz”, “reposteros de Flandes” o “reposteros de tapicería” para aludir a los tapices heráldicos.⁶ La descripción de unos reposteros bordados del doctor Gaspar Arias de Reinoso de 1631 resulta muy interesante para ver las características de unas obras que no habían cambiado en lo esencial desde la Edad Media:

Se hallaron colgados en tres aposentos diez y siete reposteros viejos, los seis bordados de cordoncillo de seda de paño viejo con las armas del Marques de Camarasa (...) y otros seis reposteros con las armas de los Reinosos y Belengueros de estofa de Salamanca viejos (...).⁷

⁴ Covarrubias habla de un paño cuadrado con las armas del señor que se pone sobre las acémilas, “de RE, que vale allí supra, y PONO, IS, porque se pone sobre la carga”, v. Covarrubias (1994): 860. El *Diccionario de autoridades* (1976): t. 5, 583, recoge el mismo sentido: “un paño quadrado con las armas del Príncipe ò Señor: el qual sirve para poner sobre las cargas de las Azémilas, y también para colgar en las antecámaras”.

⁵ Concha Herrero analiza esos tapices reposteros con representación heráldica en los que las armas ocupan todo el campo y el resto del paño, hasta la cenefa, es un paisaje o fondo claro, v. Herrero Carretero (2008): 140.

⁶ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (en lo sucesivo AHPZ), Juan Abad, 1504-1505, f. 322v; Agustín Casales, 1572, f. 946; Miguel Español, 1552, sin foliar; Francisco Sebastián, 1556, sin foliar.

⁷ AHPZ, Nicolás Cascarosa, 1631, f. 562.

Los reposteros bordados se confeccionaron con telas de diferente índole. Con frecuencia se usaron tejidos de lana de Castilla, donde existían buenas cabañas de ovejas merinas.⁸ Sobre el campo de las piezas se bordaban las armas familiares, una afirmación del linaje que se sumaba a otras funciones de estos paños: servir como elemento de abrigo⁹ y decorar las paredes. Los escudos se realizaban con la técnica denominada “bordado de cortaduras” o de “cortados”.¹⁰ Esta técnica, también llamada “bordado de aplicación” era conocida durante el Renacimiento como “labor trepada” o de “trepas” y es considerada, por su sencillez, la primitiva forma de bordado.¹¹ Consistía en recortar los motivos que, diseñados en un papel, se habían traspasado a tejidos de diferente calidad. Estos fragmentos se colocaban sobre una base textil, a la que se fijaban con diversos puntos, para representar los campos y motivos de los escudos. Conviene aclarar que este procedimiento no se usó solo en estos reposteros, sino que fue un recurso ampliamente utilizado a la hora de bordar distintos motivos decorativos de los ornamentos litúrgicos.¹²

Además de reposteros, se realizaron el siglo XVI otras colgaduras murales bordadas, si bien fueron excepcionales, pues no resultaba sencillo, desde un punto de vista técnico, ni barato, dada la abundancia de sedas y hebras metálicas empleadas, ejecutar paños bordados de grandes dimensiones.¹³ Un conjunto de 1570, utilizado en el Alcázar de Madrid, en el que se representaban siete planetas bordados en oro, seda y pedrería;¹⁴ un cuadro bordado para el rey Carlos V de Francia¹⁵ o las colgaduras labradas en oro, plata y seda con figuras humanas, animales y vegetación de “richezza inestimabile” que tenía Ercole d’Este en Venecia,¹⁶ reflejan el refinamiento logrado en este tipo de obras. Muestra de esta calidad son los dos medallones, conservados hoy en el MTMAD (Museo de Tejidos – Museo de las Artes Decorativas) de Lyon, que

⁸ AHPZ, Miguel Villanueva, 1510, ff. 390v y 392v; Luis Sora, 1522, f. 85v. En un inventario de 1621 figuran cien reposteros de lana de luto con escudos de Portugal, que se hicieron en Salamanca en 1584, v. Herrero Carretero (2008): 141.

⁹ Lope de Vega solicitó en 1617 a su protector el duque de Sessa “mande que me den para este aposentillo donde me muero de frío, cinco reposteros de lana, que los bolberé a las açemilas pasado el frío”, v. Reig (2016): 341.

¹⁰ Urquizar Herrera (2007): 188. AHPZ, Juan Isidoro Andrés, 1652, f. 1838.

¹¹ Floriano Cumbreño (1942): 16 y 20; González Mena (1994): 49; (1999): 105-106. González Mena apostilla la antigüedad de este procedimiento, denominado a “dos caras” o “consutum”, de ascendencia medieval y de origen castrense.

¹² Se han conservado un buen número de obras litúrgicas ornadas con bordados de aplicación en las sacristías españolas. En muchos ornamentos elaborados en el obrador de bordado de El Escorial se usó este tipo de bordado, que en la documentación del monasterio se denomina precisamente “bordado de cortaduras”, v. Barrigón Montañés (2013): 42 y 50-69.

¹³ Existieron trabajos notables en el amueblamiento civil, sobre todo en ambientes palaciegos, v. Farcy (1919): 148.

¹⁴ Benito García (1994): 311.

¹⁵ Lefébure (s. a.): 118.

¹⁶ Thornton (1991): 79.

formaban parte de la colgadura denominada “Les plaisirs du roy Henry”, encargada en 1553 por Diana de Poitiers al bordador Robert Mestays.¹⁷ La ejecución de estas colgaduras murales bordadas continuó en centurias posteriores. Un ejemplo sobresaliente lo constituye la llamada *Colgadura de los animales* del duque de Medina de las Torres, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, realizada por un obrador napolitano entre 1640 y 1644. La exhaustiva y elogiosa descripción que de la misma hiciera Lodewijck Huygens, integrante de la embajada enviada a España por los Estados Generales de las Provincias Unidas, da idea de la admiración y estima alcanzada por estos trabajos de bordado.¹⁸

Las obras mencionadas hasta ahora tuvieron un carácter profano y se insertaban en un contexto cortesano, pero también existieron paños bordados con imágenes religiosas. El duque de Medina Sidonia poseía en 1558 varios de estos paños¹⁹ y Margarita de Austria tuvo también algunos, el más significativo labrado con las figuras de la Virgen, Santa Catalina y San Juan Evangelista.²⁰ Extraordinario era un paño florentino del siglo XVI con escenas de la Pasión de Cristo, que formó parte de las piezas de la colección Spitzer vendidas en 1893.²¹

Además, hubo verdaderos retablos bordados, como los que poseía la emperatriz Isabel de Portugal.²² Sin duda la mejor muestra de este tipo de obras es el retablo regalado por el obispo don Pedro Montoya a la catedral de El Burgo de Osma hacia 1468, similar a otro de la Capilla Real de Granada. También hay que mencionar el retablo bordado que los Reyes Católicos donaron a la capilla de los corporales de Daroca,²³ y el conjunto, constituido por

¹⁷ Estos medallones formaban parte de la colección Spitzer vendida en París en 1893. Hay una descripción del conjunto en el inventario de Gabrielle d’Estrées: “une tente de tapisserie de velours brun tanné, en broderie d’or et d’argent, contenant huit pièces, où est représenté les plaisirs du feu roy Henry (...) Chacune de ces pièces, de six ou septez de large représentait, à l’ovalle du milieu, l’un des plaisirs du roi. C’était: le combat du taureau, un combat ou tournoy, le combat d’ours, un combat à la barrière”, v. http://www.mtmad.fr/fr/pages/topnavigation/musees_et_collections/mt_les_collections/mt-oeuvres_en_vedette/mt-chefs-oeuvre.aspx (consultado el 25 de marzo 2018).

¹⁸ Cruz Yábar (2014): 52-54.

¹⁹ Urquizar Herrera (2007):185; González Mena (1999): 107.

²⁰ Lefébure (s. a.): 118-119; González Mena (1974): 62.

²¹ Farcy (1900): 145, lám. 171, dice textualmente que la pieza pertenecía a “M. de Madrazo”. Los Madrazo fueron importantes coleccionistas y en concreto Cecilia Madrazo, hija del pintor Federico Madrazo y esposa de Mariano Fortuny, poseyó una importante colección textil de la que tal vez formó parte esta obra extraordinaria, v. Roca Cabrera (2015): 201-210.

²² Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1559, 1561, 1977 y 2041. Estos retablos se incluyen en la relación de los ornamentos litúrgicos de Isabel de Portugal, lo que ratifica la consideración devocional de estas piezas.

²³ Casi la totalidad de estos paños y retablos bordados se han perdido, por eso resultan excepcionales tanto el retablo de don Pedro de Montoya, hoy en el Art Institute of Chicago, como el paño de la Real Maestranza de Zaragoza. Sobre estos retablos bordados de El Burgo de Osma, Granada y Daroca, v. Davison (1968): 108-124; Alcolea (1958): 390.

un paño y frontal de altar, de la Real Maestranza de Caballería de Zaragoza (fig. 1), perteneciente a la Cofradía de Caballeros Aragoneses de San Jorge, cuyas ordenanzas fueron otorgadas en 1505 por el rey Fernando el Católico.



Fig. 1. *Paño bordado con San Jorge y el dragón*. Siglo XVI. Real Maestranza de Caballería. Zaragoza.

Estos paños y retablos bordados eran portátiles y se guardaban en cajas de madera.²⁴ Se usaron esencialmente en espacios religiosos públicos, pero también en capillas palaciegas y en casas nobles o burguesas con su propia capilla privada. Así, don Miguel Martínez de Luna, conde de Morata, tenía entre sus bienes “un retablo pequeño con un crucifijo bordado de terciopelo negro con sus puertas pintadas y afuera las armas de los Luna y Arellano”.²⁵ Fueron obras con una función devocional indudable, pero no cabe duda de que su complejidad técnica y riqueza material hizo de ellas un signo de rango y de prestigio. Por otro lado, su realización tuvo también una dimensión práctica,

²⁴ Los paños de Margarita de Austria se guardaban en un estuche, v. Lefébure (s. a.): 119. Los retablos de Isabel de Portugal estaban salvaguardados en cajas de madera y formaban parte de los ornamentos que poseía la Emperatriz, estudiados por Redondo Cantera (2010): 1224-1225. El retablo del obispo Montoya tenía también su propia caja, v. Davison (1968): 111.

²⁵ AHPZ, Juan Escartín, 1596, f. 67.

pues al ser portátiles podían trasladarse de ubicación y colocarse en diferentes espacios y residencias, que quedaban así acondicionados para la celebración litúrgica.

La representación de imágenes y escenas en estos paños, requirió el concurso de complejas técnicas de bordado. Por lo general, las referencias documentales son parcas y aluden al uso de aquellos materiales –hilos de seda o metal–, que aquilatan el valor de las piezas. A veces se mencionan técnicas concretas: “bordados de argentería” o decoraciones de “bultos”, es decir, en realce.²⁶ Ambas se usaron en el Terno Blanco regalado por Fernando II el Católico a la Capilla Real de Granada, parte de cuyas figuras están bordadas con anillitas de metal.²⁷ Este terno demuestra que estas técnicas se usaron en obras religiosas de distinta naturaleza: paños murales y retablos, pero también en casullas, capas o dalmáticas. El bordado de “bultos” se lograba con una preparación previa en basto, muy laboriosa de ejecutar:

Este bordado es uno de los mas dificiles, y que por esta razon se usa muy rara vez (...) En estando tallado el objeto por un habil Escultor, se copia por partes sueltas con pedazos de paño blanco nuevo, aplicados unos sobre otros segun los distintos resaltes del modelo. Se empapa primero el paño en agua para que se preste con mas flexibilidad (...) Cubren con naypes bien empapados en engrudo claro todas las superficies del paño, teniendo cuidado de señalar mucho cada músculo ó pliegue (...). Cada parte se vuelve á cubrir con pedazos de tafetan blanco ó amarillo bien engrudados y metidos en todos los huecos y escondrijos de la pieza. Luego que está todo bien seco, se señala sobre el tafetan el por menor de las partes y la dirección que han de tener para sentarlas (...).²⁸

Esta descripción corresponde a un texto del siglo XVIII, centuria en la que se mantenía este bordado de “bultos”, aunque con pequeñas variaciones en el procedimiento. En la casulla del Terno Blanco de la Capilla Real de Granada, se realizó una preparación previa o “empatillado” ligeramente distinta, y sin duda habitual en los siglos XV y XVI, consistente en el uso de telas de relleno de seda, lana y lino sobre una base de pergamino duro que hizo las veces de patrón.²⁹

²⁶ Los paños del duque de Medina Sidonia se ejecutaron con oro, plata, argentería y “bultos grandes”, v. Urquizar Herrera (2007): 185. El *Diccionario de autoridades* (1976): t. 1, 386, define el bordado de argentería como “una bordadura de plata u oro con algunos resaltes que brillan”.

²⁷ Eisman Lasaga (1989): 146-148; Ferreras Romero *et alii* (1996): 33-36. González Mena (1999): 91, habla de este bordado de anillitas, llamado “chapado en oro” o “chapado de argentería”. En la documentación aparece otra variante, el “bordado de chapería”, que, según el *Diccionario de autoridades* (1976): t. 2, 306, se ejecutaba con “guarnición de chapas”, finas láminas que permitían reproducir objetos metálicos.

²⁸ *Encyclopedia metódica...* (1794): 64-65.

²⁹ Ferreras Romero *et alii* (1996): 37.

Otros recursos se deducen del estudio directo de obras como el paño de Real Maestranza de Zaragoza ya citado, cuyas técnicas se asemejan a las usadas en otras piezas españolas de similar carácter y cronología. Sobre los fondos de las mismas se aplicaron fragmentos de lienzo, para componer las figuras y escenarios representados en orden sucesivo.³⁰ La base de los paños se rellenaba tendiendo hilos largos a los que se superponían hebras metálicas, sujetas con puntadas transversales,³¹ o bien usando un punto muy elaborado, el “oro matizado”, en el que las hebras metálicas, paralelas y juntas, se cubrían casi en su totalidad con sedas de color que, sin embargo, dejaban ver a intervalos el oro del fondo.³² En el caso de las figuras, el lienzo se cubría con “punto de matiz” de sedas polícromas e incluso con “oro matizado”. Este sistema es una sofisticación del bordado de aplicación ya analizado, pues los tejidos aplicados para componer los motivos no quedaban visibles, sino que se tapizaban con aquellos puntos que permitían lograr los efectos naturalistas que el tema y las figuras requerían. El conjunto zaragozano refleja la sobresaliente destreza alcanzada en este tipo de paños bordados, con los motivos cuidadosamente dibujados y luego recortados en el lienzo. El delicado trabajo de modelado de esta fase servía de guía a la hora de combinar los tonos de hilo y mantener el efecto volumétrico de las figuras (figs. 2-3).



Fig. 2. *Paño bordado con San Jorge y el dragón*. Detalle de la fig. 1.

³⁰ Idéntico sistema se observa en el frontal de Enrique IV del Monasterio de Guadalupe, obra en la que se usaron fragmentos de tejido recortados y bordados en tres órdenes superpuestos: fondos, figuras y arquitecturas, v. Floriano Cumbreño (1942): 84-87.

³¹ Floriano Cumbreño (1942): 79, menciona el “punto enjavado”, hecho con hebras tendidas y espaciadas de oro atravesado sin pasar, a las que se entretrejen hilos apretados. Isabel Turmo llama a esta labor “punto rajel o simón”, v. Turmo (1955): 16.

³² Floriano Cumbreño (1942): 79, considera que el oro matizado sería un desarrollo del anterior sistema de estirar hilos metálicos paralelos y distantes sobre el tejido.



Fig. 3. Paño bordado con San Jorge y el dragón. Detalle de la fig. 1.

1.2. El bordado en el mobiliario

Muchos muebles del siglo XVI se cubrieron con tejidos bordados. Estas piezas, a juego con las colgaduras murales, revestían por completo las estancias, las modelaban y transformaban y constituían una epidermis que mudaba en función del uso de la habitación.³³

Las camas fueron los muebles con una dotación textil más importante: paramentos con su cielo, goteras y cortinas, pabellones, colchas y cobertores, además de colchones, sábanas, almohadas o mantas, eran parte de este variado equipamiento textil.³⁴ El bordado no fue el único sistema de ornamentación de estos tejidos, pero su presencia era habitual en los lechos de mayor valor, a cuya exuberancia contribuía poderosamente. La importancia de estas labores se explica porque estas camas tenían una función simbólica muy importante. Permitían exhibir el poder de una familia, de ahí el papel que jugaban en ocasiones singulares: bodas, nacimientos, defunciones o coronaciones reales. Las mujeres se acostaban después del parto y en la cama recibían a familiares y allegados. Por eso no se escatimaban gastos en el adorno de lechos y estancias,

³³ Juana I de Castilla poseía una cama de oro tirado y carmesí que tenía “para la camara o sala ocho paños”, v. Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 1, 1136. Por su parte, Carlos V de Francia poseyó también varios conjuntos o “chambres” bordadas, v. Lefébure (s. a.): 96-97.

³⁴ Ágreda Pino (2017): 20-41.

como se ve en las representaciones del *Nacimiento de la Virgen* o del *Nacimiento de San Juan Bautista*.³⁵ Los reyes de Francia tenían “muebles de coronación”, constituidos por colgaduras, camas y otros elementos textiles de mobiliario, de los cuales se conserva aún un medallón bordado con *La Adoración del Becerro de Oro* (siglo XVI).³⁶ Existieron también camas de duelo, como la que mandó hacer Catalina de Médicis tras la muerte del rey Enrique II de Francia.³⁷ El carácter ritual de estos lechos se aprecia también en las llamadas camas nupciales, que todavía hoy se conservan en algunos lugares de España. Estos lechos no se usaban el día de la boda, sino que se montaban en las jornadas previas, como elemento simbólico y de prestigio.³⁸

En las camas del siglo XVI, las labores de bordado se desplegaron en los paramentos y pabellones y en los tejidos exteriores de cubierta y abrigo. El uso del bordado en estas piezas distinguía los lechos más ricos, ya que en los comunes se recurrió a sistemas de ornamentación más económicos.³⁹ Fue frecuente la combinación de telas de diferentes colores, buscando contrastes cromáticos. Cada fragmento que componía un todo se denominaba “pierna”, de forma que los cortinajes, el cielo o el cobertor de una cama estaban formados por varias piernas. En estos casos el bordado servía para disimular las costuras de unión de los fragmentos. Así, Juana I de Castilla tenía una cama con “un cielo de seis piernas las tres de oro tirado y las tres del dicho terçiopele carmesí y por las juntas de las piernas bordadas unas lisonjas de damasco blanco”.⁴⁰

Con frecuencia se bordaban los escudos familiares, que decoraban las cortinas, particularmente la de la cabecera del lecho, las goteras del paramento y los cobertores (fig. 4).⁴¹ Hubo camas extraordinariamente suntuosas, bordadas

³⁵ Thornton (1991): 352.

³⁶ Se piensa que este medallón fue parte de un conjunto realizado por orden de Francisco I, según dibujos de Rafael, transformado para la coronación de Luis XV. Se ha señalado su vinculación con los pintores de la primera escuela de Fontainebleau y con los dos medallones del museo de Lyon comentados anteriormente, v. Lefébure (s. a.): 116-118; <http://musee-rennaissance.fr/objet/ladoratio-du-veau-dor-0> (consultado el 28 de marzo de 2018).

³⁷ Lefébure (s. a.): 136. Posteriores son la cama de duelo que se usó en la capilla ardiente de María Luisa de Orleans en 1688 en el Alcázar de Madrid, v. Benito García (1994): 314, y el riquísimo lecho mortuario de los reyes de España, estudiado por Benito García (2016): 356-361. La última cama mencionada se usaba unida a un dosel superior en el ceremonial de la Casa de Austria. Estos lechos adquirieron diversas dimensiones simbólicas en el contexto cortesano, desde la afirmación de la majestad del soberano, hasta la función religiosa, evidente en determinados contextos como el funerario.

³⁸ González Mena (1994): 51.

³⁹ En Aragón fueron frecuentes los paramentos de lino confeccionados en las propias casas, decorados con listas de colores y bandas de encaje, v. AHPZ, Ximeno Xil, 1512, ff. 384-398v, y 1523, 314.

⁴⁰ Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 1, 1136.

⁴¹ Carlos V poseía una cama con las la armas de su hermana María de Hungría bordadas con hilos de oro y plata, así como otras piezas heráldicas, como una delantera de cama de chapería, con escudos de España, v. Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 1, 211-213 y 688. En el testamento de

con motivos complejos. La emperatriz Isabel de Portugal tenía una cama de red labrada de “monteria y arboleda” y otra de “follajes”.⁴² La vegetación debió de ser un tema frecuente en estos lechos ricos. Una de las mejores camas de Carlos V fue la llamada “cama de los castaños”, confeccionada con un brocado sobre el que se bordaron los árboles y sus frutos con hilos de plata y seda verde.⁴³ Esta cama está emparentada, a su vez, con una de Enrique II de Francia, bordada con árboles dorados que tenían el fruto cosido con perlas.⁴⁴



Fig. 4. *Christine de Pizan presentando sus obras a Isabel de Baviera, reina de Francia.*
Maestro de la Ciudad de las Damas. Ca. 1410-1414.
British Library, ms. Harley 4431, f. 3. Londres. © British Library.

Un lecho extraordinario fue el que mandó realizar la emperatriz Isabel de Portugal en argentería y aljófara. No se escatimó en la calidad de los materiales usados en esta cama, que quedó sin terminar a la muerte de la Emperatriz.⁴⁵ Las láminas de plata dorada se hicieron con metal procedente de Perú. Era una plata

Leonor Zaporta figura una cama con unas armas bordadas en oro, v. AHPZ, Jerónimo Andrés, menor, 1590, entre ff. 1135-1199, sin foliar. También Jusepe de Aragón tenía una cama con unos escudos bordados en la cortina de la cabecera, v. AHPZ, Pablo de Villanueva, 1599, ff. 770 y ss., sin foliar.

⁴² Redondo Cantera (2010): 1225, subraya el simbolismo regio y aristocrático de estos motivos. También hubo camas con escenas alegóricas, como la que encargó Diana de Poitiers, bordada con figuras de la Fuerza o la Abundancia, v. Farcy (1919): 165, lám. 241.

⁴³ Esta cama se tasó en 1.793.405 maravedís, lo que da idea del alto valor de algunos de estos lechos, v. Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 1, 330, 687-688 y 691-692.

⁴⁴ Wright (1964): 82.

⁴⁵ Redondo Cantera (2010): 1225; Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1753, 1881, 1885, 1890, 1895 y 2007.

“cendrada”, limpia y afinada, que se distribuyó, junto a las menudas perlas de aljófara, para tapizar la superficie de las goteras y las tiras de terciopelo carmesí de la cama.⁴⁶ Lechos como el descrito fueron excepcionales y han de considerarse símbolo de la majestad y la riqueza propia de las personas reales. De hecho, esta cama de Isabel de Portugal guarda relación con la encargada por Catalina de Médicis tras el fallecimiento de Enrique II, “un lict de velours noir, brodé de perles, semé de croissants et de soleils (...)”.⁴⁷

Estas camas fueron bordadas por artistas profesionales. En los inventarios de Isabel de Portugal se recogen distintas partidas abonadas al bordador de la Emperatriz, Daniel de Villasinda, por la ejecución de la cama de argentería y aljófara.⁴⁸ Además, como ya se indicó al comienzo de este trabajo, en la compañía laboral constituida por los bordadores zaragozanos Juan de Vallebrera, Jerónimo La Plana y Gaspar de Aguilera se menciona expresamente el bordado de textiles de cama.⁴⁹

Sin embargo, con frecuencia se labraron en las camas temas más sencillos, circunscritos a ciertas zonas del lecho: goteras y cortinas del paramento o bordes de pabellones y cobertores, conformando sutiles cenefas o ribetes de adorno.⁵⁰ Las goteras de la cama, por su situación elevada, eran un elemento

⁴⁶ “Cendrar” consiste en limpiar, purificar y afinar la plata en la cenra, v. *Diccionario de autoridades* (1976): t. 2, 265. El aljófara, según Covarrubias, eran perlas menudas “y horadadas se sirven de ellas para bordar y recamar vestidos y guarniciones, ornamentos, colgaduras y otras cosas”, v. Covarrubias (1994): 66.

⁴⁷ Lefébure (s. a.): 136. La reina Juana I de Castilla tuvo una cama de brocado bordada con motivos heráldicos y con tiras y aplicaciones de argentería, v. Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 1, 1136-1137. La utilización de láminas metálicas, perlas y piedras para bordar fue usual desde la Edad Media. La máxima extravagancia se logró en prendas de vestir, v. Staniland (2000): 46-48. En 1414 Carlos de Orleans adquirió 960 perlas para decorar las mangas de un abrigo con los versos de una canción, v. Lefébure (s. a.): 91. El carácter y distribución de estas decoraciones se ve en los ribetes de aljófara de la indumentaria del infante Alfonso de Castilla en el sepulcro de la cartuja de Miraflores. Ejemplo excepcional de este tipo de bordado es el manto de Roger II de Sicilia (1133-1134), que presenta un fuerte contraste entre los motivos aplicados en tela de oro, con sus ribetes de perlitas, y la base carmesí. Un efecto visual similar al de la cama de Isabel de Portugal, también bordada con láminas doradas y aljófara sobre terciopelo carmesí.

⁴⁸ Daniel de Villasinda fue un destacado artífice de la aguja que sucedió al bordador Juan Racha, con cuya hija Helena de Acosta contrajo nupcias, al servicio de doña Isabel de Portugal. Para la Emperatriz realizó, además de ropa de cama, ornamentos bordados y adornos de indumentaria. Entre sus obras documentadas destacan un rico pontifical, bordado con aljófara, que realizó entre 1532 y 1535. Después de la muerte de la Emperatriz intervino en la tasación de su recámara, v. Redondo Cantera (2004): 669-670. Posteriormente fue bordador del rey Felipe II y realizó alguno de los primeros ornamentos que se utilizaron en los servicios litúrgicos de El Escorial, v. Barrigón Montañés (2013): 42.

⁴⁹ San Vicente (1991): 332-333. Thornton menciona dos camas realizadas para la Casa de Este en Ferrara que hicieron los bordadores milaneses Zohane di Corri y Gabrile Bolate, v. Thornton (1991): 79.

⁵⁰ En Aragón estas franjas o rebordes se denominaban “atoques” y se bordaban con seda y oro o bien con aplicaciones de tejidos ricos. Luis Zaporta tenía una cama llamada “la rica” de damasco

fácilmente visible, como también lo fue el cobertor, que podía bordarse en su zona central con diseños en forma de medallón, a juego con la franja de las orillas, o con motivos sembrados por su superficie.⁵¹ Para la realización de tan variadas decoraciones se recurrió a diferentes técnicas de bordado, como la chapería y el adorno de perlas y pedrería o el bordado de aplicación, procedimientos muy usados para el labrado de motivos heráldicos.⁵² También se empleó el “oro tendido”, sujeto con puntadas de seda, frecuente en franjas y cenefas. El punto de matiz y el oro matizado, se utilizaron para la figuración de motivos naturalistas y para lechos de gran riqueza. Dos ejemplos de este uso son una cama de Felipe II, labrada con decoraciones vegetales y animales en seda matizada y oro y un pabellón de la emperatriz Isabel de Portugal “de oro y plata matizado de seda de colores con un botonçico de oro ençima y aljofar y unos penachuelos de argentería”.⁵³

El deshilado, una técnica calada fronteriza entre el bordado y el encaje, exigía la operación de sacar hilos del tejido, para después realizar un sembrado sobre las partes caladas con diferentes puntos de adorno. Estos deshilados se utilizaron fundamentalmente en trabajos caseros sobre lino: sábanas, almohadas, toallas, pero también en algunos paramentos y pabellones confeccionados con este material.⁵⁴

Mención aparte merecen las colchas, que requerían recursos técnicos específicos. El *Diccionario de autoridades* define colcha como un cobertor realizado con dos telas, “embutido entre ellas algodón ù otra materia delicada, y respunteada con varias labóres” que permitían trazar diseños diferentes sobre la superficie.⁵⁵ Algunas de estas colchas fueron extraordinariamente suntuosas. Una, perteneciente a la emperatriz Isabel de Portugal, se confeccionó con una tela de plata en la que el bordado con torzales de oro reseguía “todas las labores

y terciopelo con sus “goteras y atques bordados de tela de oro y plata y sus franjas de seda y oro”, v. AHPZ, Cristóbal Navarro, 1581, f. 502.

⁵¹ En algunas pinturas aparecen este tipo de labores en las goteras y cobertores del lecho: Crivelli, *Anunciación* (1486, National Gallery, Londres); Carpaccio, *Nacimiento de la Virgen* (1504-1508, Academia Carrara, Bérgamo); *Leggendario Sforza-Savoia, Nacimiento de la Virgen* (1476, Biblioteca Real, Turín); Joos van Cleve, *Anunciación* (ca. 1525, Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

⁵² Ya se ha mencionado la sobrecama de Carlos V con escudos de chapería, v. Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 1, 688. Véase, asimismo, AHPZ, Martín de Gurrea, 1567, f. 255.

⁵³ Sánchez Cantón (1956-59): 218; Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1374 y 1792.

⁵⁴ En inventarios aragoneses figuran paramentos de lienzo con franjas de “desfila” o “desfiladiz”, realizados según el sistema de deshilachados de friso que analiza González Mena (1994): 48-49. Los diferentes tipos de deshilados se explican también en González Mena (1974): 84.

⁵⁵ *Diccionario de autoridades* (1976): t. 2, 406-407. Thornton (1991): 162, señala que pudo ser la costumbre de dormir con una cubierta cálida y a la vez ligera lo que daría lugar a estos acolchados. El procedimiento para realizar estas colchas, denominadas “mechadas”, “guateadas” o “enguateadas” se explica en González Mena (1974): 154-156; (1994): 55. También hay una descripción precisa de estos acolchados en *Encyclopedia metódica...* (1794): 70.

de embutido” para representar las armas del Emperador.⁵⁶ Quizá fuera esta la suntuosa colcha que Gonzalo Gómez, sastre de Beatriz de Portugal, duquesa consorte de Saboya y hermana de la Emperatriz hizo en Milán para esta última, en 1532.⁵⁷ Otras colchas más sencillas presentaban ornamentaciones variadas: motivos renacentistas y vegetales, flores de lis, letras, estrellas o cadenas.⁵⁸

Pero el bordado también tuvo una importante presencia en otros tejidos de cama como fundas de almohada y sábanas. En este caso, las decoraciones de hilo y aguja se realizaban sobre tejidos de lienzo, que durante el siglo XVI alcanzaron una notable extensión en la indumentaria y el amueblamiento. Entre estos tejidos destacó por su finura la Holanda, una tela blanca muy delicada elaborada en los Países Bajos. Fueron particularmente los “traveseros”, almohadas que atravesaban la cabecera de la cama, las piezas que recibieron una decoración bordada más exquisita. Estos traveseros solían formar conjunto con otras almohadas más pequeñas, que en la documentación aragonesa se denominan “aciruelos”, “acircuelos” o “azeruelos” y en Castilla “acericos”.⁵⁹

La variedad de técnicas de bordado usadas para ornamentar estos traveseros y acericos fue muy notable y sirve de base para el estudio de los procedimientos y temas labrados en otras obras de lencería de la casa: sábanas, manteles o toallas, por ejemplo.

⁵⁶ Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1844 y 2092. Redondo Cantera (2010): 1225, describe esta colcha de tela de plata, bordada en oro con las armas imperiales: el águila bicéfala en el centro y el lema *Plus Ultra* en los bordes. Forrada en tafetán blanco, la colcha hacía juego con un travesero y almohadas.

⁵⁷ Redondo Cantera (2014): 148. Sobre la riqueza de los tejidos usados por la emperatriz Isabel de Portugal para la confección de ropas de cama, ornamentos para el servicio de su capilla y para su propio vestuario, puede consultarse también Redondo Cantera (2013): 125-127.

⁵⁸ En los bienes de la reina Juana I de Castilla hay un muestrario variado de estas colchas, v. Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 1, 1149. El término colcha usado en los documentos plantea cierta confusión, pues tal vez no se refiera siempre a una cubierta con relleno. En Aragón se usó la voz “vanova” o “banoba”, para denominar una cubierta de cama cuyas características no siempre pueden precisarse, v. Ágreda Pino (2017): 32. Parece que estas vanovas podían presentar relleno. En el inventario de bienes de Martín de Lanaja había una “vanova colchada de algodón”, v. AHPZ, Pedro Gerónimo Martínez de Aztarbe, 1625, f. 1700. Algunas obras aragonesas destacan por su colorido y variedad: una colcha de raso amarillo con franjas de oro y seda azul o “una banoba grande muy rica con unas rosas de tafatan brosladas”, v. AHPZ, Cristóbal Navarro, 1581, f. 492; Juan Arruego, 1518, después de f. 89, sin foliar.

⁵⁹ Ágreda Pino (2017): 28-29. Entre los bienes muebles de Felipe II figuran varios traveseros con sus correspondientes acericos, v. Sánchez Cantón (1956-59): 215. El *Diccionario de autoridades* (1976): t. 1, 46, define acerico como una “almohada pequeña que se pone sobre las de la cama para tener mas alta la cabeza”. Covarrubias (1994): 12, dice que un “azerico” es una “almohada pequeña sobre la cual echamos la cabeza para levantarla un poco más”. Señala Corominas que acerico es un diminutivo de *hacero*, castellano antiguo *facero*, derivado de FAZ, cara. Se llamó así precisamente porque servía para apoyar la cara. Aparece como “acerillo”, en Tirso y Lope y como “azerito” y “azeruelo” en el testamento de Fernando de Rojas de 1541, v. Corominas (1980): t. 1, 34.

Uno de los recursos más sencillos fue la búsqueda de contrastes cromáticos, bien mediante la superposición de tejidos, formando listas de color sobre la superficie blanca, bien labrando esta con hilos de distinto color: grana, verde, negro (fig. 5),⁶⁰ e incluso combinando hebras de tinte diferente: amarillas y negras, azules y amarillas, blancas y verdes, por ejemplo.⁶¹ Estos hilos formaban guarniciones o vivos y también perfilaban o contorneaban las almohadas.⁶² En las sábanas, estos vivos bordados en hilos de color se distribuían por los bordes superiores que se doblaban y quedaban visibles sobre el cobertor.⁶³



Fig. 5. *Nacimiento de la Virgen*.
Maestro de Sigüenza. 1515-1519.
Museo de Huesca. Huesca.
Foto Carmen Morte García.

⁶⁰ Existieron traveseros con listas cárdenas y azules, v. AHPZ, Juan Abad, 1504, ff. 325v, 327, y 328; Ximeno Gil, 1513, f. 26v.

⁶¹ AHPZ, Joan Campi, 1540, f. 444v; Martín de Gurrea, 1560, f. 239; Cristóbal Navarro, 1562, f. 570v; Agustín Casales, 1572, f. 946v; Jerónimo Andrés, menor, 1590, f. 1191v; Juan Escartín, 1596, f. 259. La combinación de hebras de color sobre blanco es característica de la mayoría de las escuelas de bordado popular español con las que cabe emparentar este tipo de trabajos. En los siglos XIV y XV las piezas de lino de la cama, sábanas, almohadas, colchas e incluso cortinajes, se bordaron en colores rojo, azul y amarillo, v. González Mena (1974): 49-50.

⁶² AHPZ, Luis Navarro, ff. 39v y ss. sin foliar; Cristóbal Navarro, 1581, f. 496v; Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1377. El efecto de estas labores sobre blanco se ve en la escena de *La seducción de Lancelot* del *Livre du Lancelot du Lac* (1401-1425, Biblioteca del Arsenal, París) y su empleo formando bandas verticales o para perfilar los bordes laterales de estos traveseros en hermanos Salimbeni, *El nacimiento de San Juan Bautista* (1416, Oratorio de San Juan Bautista, Urbino) y Carpaccio, *El sueño de Santa Úrsula* (1495, Galleria dell'Accademia, Venecia). El poderoso contraste entre los motivos bordados en hilo negro sobre el fondo blanco se aprecia en el mantel de la *Última Cena* de Ghirlandaio (1486, San Marcos, Florencia) o en las toallas del *Nacimiento de la Virgen* de Paolo Uccello (1435, catedral de Prato).

⁶³ Véase la pintura de Fernando del Rincón, *Los milagros de los santos médicos Cosme y Damián* (hacia 1500, Museo del Prado, Madrid).

También se bordaron estas almohadas con hilo blanco. Una de las labores que se menciona con frecuencia es el bordado de “confitura”, “confite” o “confitillo”.⁶⁴ Existe un tipo de ligamento denominado confite o caracolillo, muy usado para realizar colchas en Castilla, que requería el manejo de un telar con dos lanzaderas para conseguir la faz con pequeños nudos o confites que da nombre a estas colchas.⁶⁵ También ha de relacionarse esta labor con la llamada “mota granadina” o “nudo alpujarreño” utilizado en alfombras de Las Alpujarras, que se han considerado derivación de un tipo de colcha que se hacía en esta zona desde el siglo XII o XIII.⁶⁶ Esta “mota granadina” es una técnica de bucle por pinzamiento parecido al “tejido de gurullos”, que en Castilla se llama confite.⁶⁷ El término “mota” hace referencia a la superficie rugosa de la trama que se conseguía mediante una varilla metálica o aguja-gancho que se sitúa por delante de la urdimbre, procediéndose a enganchar unos bucles de lana alrededor de esta. Cada uno de estos bucles se denomina “mota”.⁶⁸

En el siglo XVIII la voz confitico o confitillo se había extendido para referirse a esta labor semejante a confites de las colchas.⁶⁹ Sin embargo, en la documentación del siglo XVI consultada para realizar este trabajo, no se utiliza la voz confite y sus variables para hablar de un tejido de colchas, sino para aludir a una labor labrada, es decir bordada con hilo y aguja. La *Encyclopedia metódica*, recoge un tipo de “nuditos” hecho por las mujeres con una lanzadera, pero que también les servía “para bordar vestidos y muebles”, que:

se cosen à punto muy menudo, buscando sujetar quando se cortan el nudillo último con dos puntadas de seda: se suele emplear para cubrirlos en parte y

⁶⁴ Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2 1830-1831 y 2012. AHPZ, Pablo de Villanueva, 1599, ff. 770 y ss. sin foliar.

⁶⁵ González Mena (1994): 11 (glosario) y 47.

⁶⁶ Un ejemplo de una alfombra de “tejido de mota” o “nudo alpujarreño”, conservada en la Casa-Museo Lope de Vega puede verse en <http://ceres.mcu.es/pages/SpecialSearch?Where=Alpujarras&grupo=51> (consultado el 30 de agosto de 2018). Sobre las alfombras de Las Alpujarras y la “mota granadina”, v. Soria (1960):14-16; Hernández Ríos (1992): 664-666. Tanto Soria como Hernández Ríos relacionan este procedimiento técnico con los repobladores cristianos que se asentaron en esta zona tras la expulsión de los moriscos. Hernández Ríos, señala como prueba la existencia de técnicas similares a la mota granadina en el norte de Portugal o Galicia. La colcha alpujarreña, de la que derivan estas alfombras, se trabajaba de acuerdo con una tradición que pasaba de madres a hijas. Era pues un trabajo esencialmente femenino e indispensable en la configuración del ajuar de la novia.

⁶⁷ Stapley, considera que el “confite” tiene un origen oriental y fue introducido en España y Sicilia por los musulmanes, v. Stapley (1924): 11. La labor de ganchillo usada en colchas de Castilla y Extremadura denominada “gorullos” consiste en botoncitos que configuran estrellas, polígonos o círculos en relieve, v. González Mena (1994): 13 (glosario) y 55.

⁶⁸ Hernández Ríos (1992): 666.

⁶⁹ Alonso (1958): t. 1, 1178. En Aragón, las referencias a colchas de confites aparecen en el siglo XVII, v. AHPZ, Pedro Jerónimo de Aztarbe, 1630, f. 1288.

expresar cuerpos de luz ó formaciones de sombras (...) hace un efecto singular por los granicos (...).⁷⁰

Esta descripción sugiere una labor de nudos finos sembrados por la superficie textil, con sutiles transiciones lumínicas semejantes a las colchas mencionadas. Podría ser este bordado el llamado de confitillos o confites, usado también en sábanas.⁷¹

Otros puntos de sedas o de hilo metálico, como la cadeneta o el punto real –obtenido por bucles enlazados para crear una suerte de trenza compleja que resigue ciertas líneas del diseño–, fueron habituales.⁷² En algunas labores, como en el “punto de cifra”, se combinaron hebras de seda y de metal. Esta denominación aludía al motivo representado, pues cifras son las letras enlazadas “las primeras de los nombres y apellidos de las personas, que gustan traerlos gravados, pintados, ò bordados, en armas, carrózas, repostéros y otras cosas”.⁷³ Isabel la Católica tenía unas almohadas “labradas de efes y yes de oro y grana” y su hija Juana una toalla “labrada de oro y seda de colores con unas eys grandes con sus coronas encima” y otras con efes y pes alrededor.⁷⁴ El punto de matiz o el oro matizado se usaron en obras muy sofisticadas, bordadas con motivos de gran naturalismo.⁷⁵ La presencia del hilo de oro en las almohadas más ricas adoptó diferentes variables, pues además del oro matizado se usaron hilos de oro tendidos para figurar decoraciones renacentistas, formando bandas y ornamentaciones ceñidas a los bordes de las piezas.⁷⁶

En otras ocasiones el oro se unió a los adornos de deshilado, frecuentes en la decoración de piezas de lino.⁷⁷ La hebra de metal se utilizó en estos

⁷⁰ *Encyclopedia metódica...* (1794): 68.

⁷¹ Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1824.

⁷² Hubo traveseros labrados con cadenetas y confitillos o con punto real con cadenetas, v. AHPZ, Pablo de Villanueva, 1599, ff. 770 y ss. sin foliar; Jerónimo Andrés, mayor, 1585, f. 531r. González Mena (1994): 17 (glosario) define este punto real, que fue una labor usual también en la decoración de sábanas y toallas, v. AHPZ, Martín de Gurrea, 1561, f. 149; Jerónimo Andrés, mayor, ff. 454v, 497, 514v, 515 y 531. Véase, asimismo, Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 1, 1130; vol. 2, 1828-1829.

⁷³ Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1833; *Diccionario de autoridades* (1976): t. 2, 347.

⁷⁴ González Mena (1994): 45; Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 1, 1130. En Fouquet, *Nacimiento de San Juan Bautista del Libro de horas de Étienne Chevalier* (1452-1460, Museo Condé, Chantilly), aparecen unas goteras de cama con letras bordadas en hilo de oro.

⁷⁵ AHPZ, Jerónimo Andrés, mayor, 1585, f. 532; Jerónimo Andrés, menor, 1590, f. 1191v.

⁷⁶ Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1831. Véase *Leggendario Sforza-Savoia, Nacimiento de la Virgen* (1476, Biblioteca Real, Turín) y Carpaccio, *Nacimiento de la Virgen* (1504-1508, Academia Carrara, Bérgamo). En ambos casos, se aprecia que el hilo de oro tendido decora las aberturas por donde se introducía el relleno de estas almohadas, formado vivos que perfilaban, siguiendo variantes ornamentales distintas, dichas aberturas.

⁷⁷ AHPZ, Luis Navarro, 1520, ff. 39v y ss. sin foliar; Miguel Español, 1552, sin foliar; Cristóbal Navarro, 1562, f. 575. Se habla de “deshilados cortados” con labores en medio, que sugieren un

deshilados en puntos de adorno, incluso intercalada con sembrados de aljófar y botoncillos de oro.⁷⁸ Estos trabajos fueron muy lujosos y arduos, tal como recoge la *Encyclopedia metódica*:

despues con la seda igualmente torcida y fina, que se asegura por la parte del enrejado, se enhebran los granitos pequeños, y se colocan uno á uno en los claros del enrejado, haciendo que á cada grano pase la seda entre las sedas cruzadas del enrejado, lo que no se puede hacer sino con una cerda muy firme, y al mismo tiempo muy fina, valiendose de ella como si fuera una aguja (...) la hechura redonda de los granos favorece los reflexos de la luz, da mucho brillo (...).⁷⁹

La combinación del aljófar, hebras y botones de oro se disponía también formando tiras o franjas en estas lujosas almohadas, cuyas características se han reproducido en algunos sepulcros de la época.⁸⁰ Estas almohadas eran objetos exquisitos, bien visibles en la cabecera de los lechos con una función más simbólica que práctica. Junto a otros textiles, entre ellos cojines también bordados, se convirtieron en la expresión de la riqueza y el rango.⁸¹

Isabel de Quintanilla, dama de la Casa de Isabel de Portugal, fue la encargada de bordar un travesero y almohadas con tiras de aljófar para la Emperatriz.⁸² Eran las mujeres las que ejecutaban estos bordados sobre lino blanco para almohadas, sábanas, toallas o manteles mediante técnicas emparentadas a veces con el bordado popular. El bordado era una ocupación a la que reinas y nobles dedicaban muchas horas y su pericia en este campo constituyó un símbolo de su valía y honor. Paola Malatesta, esposa de Giafrancesco Gonzaga, fue representada en una medalla junto a un bastidor de bordado, enseña propia de una dama, como las armas lo eran de un caballero. Fueron numerosos los elogios dedicados a Catalina de Médicis o María Estuardo por sus habilidades con la aguja y Pierre de Ronsard escribió una oda a Margarita de Navarra en la que cifra su corage “a faire maint bel ouvrage/dessus

tipo de trabajo similar a los deshilados lagarteranos. Véase, asimismo, González Mena (1974): 148-149; Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1379 y 1837-1841.

⁷⁸ Excepcional fue un travesero con sus almohadillas “labrado de red de desfilado (...) y sobre el desfilado labrado de cadenja de oro y todo sembrado de aljofar mas quarenta y quatro botones de oro” de la emperatriz Isabel de Portugal, v. Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1379 y 1830.

⁷⁹ *Encyclopedia metódica...* (1794): 68.

⁸⁰ Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1882-1883. En una almohada con un enrejado lateral sembrado con botones y perlas apoya la cabeza la reina Isabel de Portugal en su sepulcro de la cartuja de Miraflores (Burgos), mientras que el infante Alfonso de Castilla se arrodilla sobre una almohada bordada con tiras ribeteadas de aljófar.

⁸¹ Estos cojines se colocaban en la cabecera de la cama y a los pies de la misma en ciertos acontecimientos significativos, como el nacimiento de un niño, v. Thornton (1991): 167. Sirva de ejemplo la *Anunciación* de Crivelli (1486, National Gallery, Londres).

⁸² Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1882-1883; Labrador Arroyo (2005): 17.

la toile, et encor /A joindre la soye et l'or".⁸³ En los inventarios de reinas y de nobles, como la marquesa de Camarasa, figuran numerosos útiles y materiales de bordado: hilos, bastidores, almohadillas o dechados.⁸⁴ Además, estas damas usaron dibujos especiales, recopilados en numerosos libros de patrones que se editaron a partir del siglo XVI.⁸⁵ Pero también las mujeres de condición social más baja bordaban la ropa de sus hogares, incluso algunas aspiraron a hacer de estos trabajos una profesión. Es el caso de Catalina Sánchez que firmó un contrato de aprendizaje con el bordador zaragozano Bartolomé de Villafaña en el siglo XVI, para que este artífice de la aguja le enseñara a hacer "cofias, coletas y obras de corte",⁸⁶ es decir, aderezos de vestuario, pero también esas labores bordadas sobre lino blanco denominados precisamente "obras de corte" que se han analizando en estas líneas. El estudio de los objetos de costura y bordado usados por las féminas en ambientes domésticos y cortesanos merece un estudio más exhaustivo que el que en este trabajo se ha podido acometer. A partir del mismo podrá establecerse con mayor precisión el tipo de obras realizadas por las mujeres, así como las técnicas y materiales empleados en dichas obras y, en definitiva, las diferencias o similitudes entre estas labores y los trabajos acometidos por los bordadores profesionales.⁸⁷

BIBLIOGRAFÍA

- Ágreda Pino, Ana María (2017): "Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI", *Res Mobilis*, 6/7, 20-41.
- Alcolea, Santiago (1958): *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)* (*Ars Hispaniae*, vol. 20). Madrid, Editorial Plus-Ultra.
- Alonso, Martín (1958): *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX), etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, 3 ts. Madrid, Aguilar.
- Barrigón Montañés (2013): "Hilos de oro tendidos, cortaduras y matiz: joyas del obrador de bordados de El Escorial", *Reales Sitios*, 198, 40-70.

⁸³ Lefébure (s. a.): 132-133.

⁸⁴ Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 2, 1973, 2082-2083 y 2137; AHPZ, Jerónimo Andrés, mayor, 1585, ff. 410-510.

⁸⁵ Thornton (1991): 80. La reina Juana I de Castilla tenía "un libro grande de papel de marca mayor enquadernado con muchas muestras de labores", además de dibujos y numerosos dechados y útiles de bordado, v. Checa Cremades (dir.) (2010): vol. 1, 1172-1173. Un análisis de estos dechados y de los libros con muestras de bordado, en cuyo origen estuvieron los dechados, ha sido realizado por González Mena (1994): 115-139.

⁸⁶ AHPZ, Papeles sueltos, carpeta número 2, documento 27.

⁸⁷ De entrada, como se ha visto aquí, las mujeres bordaron sobre todo tejidos de lino, haciendo uso de técnicas de complejidad variable y también de distintas hebras y materiales, desde la seda, pasando por el aljófara e incluso el hilo de oro. En el inventario de los bienes de la marquesa de Camarasa figuran, entre sus enseres de bordado y costura, canutillos de hilo de oro y torzales del mismo metal, v. AHPZ, Jerónimo Andrés, mayor, 1585, ff. 428 y 446-446v.

- Benito García, Pilar (1994): “«El alcázar vestido de seda». Colgaduras y alfombras de S.M.C. Carlos II”, en Fernando Checa (dir.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España* (catálogo de exposición). Madrid, Comunidad de Madrid y Editorial Nerea, pp. 308-317.
- Benito García, Pilar (2016): “Cama mortuoria de los reyes de España”, en Pilar Benito García *et alii* (coms.): *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del Rey ilustrado* (catálogo de exposición). Madrid. Patrimonio Nacional, pp. 356-360.
- Checa Cremades, Fernando (dir.) (2010): *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, 3 vols. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones.
- Corominas, Joan (1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, con la colaboración de José A. Pascual, 6 ts. Madrid, Gredos.
- Covarrubias, Sebastián (1994): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado. Madrid, Castalia.
- Cruz Yábar, Juan María (2014): “De Nápoles a Madrid: la colgadura de los animales del duque de Medina de las Torres”, *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, nueva época, 2, 41-67.
- Davison, Mildred (1968): “The Altarpiece from Burgo de Osma”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 3, 108-124.
- Diccionario de autoridades* (1976): *Diccionario de autoridades*, facsímil, 3 ts. Madrid, Gredos.
- Eisman Lasaga, Carmen (1989): *El arte del bordado en Granada. Siglos XVI al XVIII*. Granada, Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada.
- Encyclopedia metódica...* (1794): *Encyclopedia metódica. Fábricas, artes y oficios*, trad. Antonio Carbonel, t. 1. Madrid, Imprenta de Sancha.
- Farcy, Louis de (1900): *Supplément á la broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours*. Angers, s. e.
- Farcy, Louis de (1919): *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires. Second supplément*. Angers, ed. del autor.
- Ferreras Romero, Gabriel *et alii* (1996): “Casulla del terno blanco del rey Fernando el Católico. Investigación y Tratamiento”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 14, 33-46.
- Floriano Cumbreño, Antonio C. (1942): *El bordado*. Barcelona, Editorial Alberto Martín.
- González Mena, María Ángeles (1974): *Catálogo de bordados*. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.
- González Mena, María Ángeles (1994): *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. Estudio e Inventario*, vol. 1. Madrid, Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid.
- González Mena, María Ángeles (1999): “Bordado y encaje eruditos”, en Alberto Bartolomé Arraiza (coord.): *Artes decorativas II (Summa Artis*, vol. 45, t. 2). Madrid, Espasa Calpe, pp. 81-130.
- Hernández Ríos, María Luisa (1992) “Aproximaciones a las técnicas del tejido popular granadino en telar de alto lizo. La alfombra alpujarreña”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 663-674.

- Herrero Carretero, Concha (2008): *Vocabulario histórico de la tapicería*. Madrid, Patrimonio Nacional.
- Labrador Arroyo, Félix (2005): “La Emperatriz Isabel de Portugal, mujer de Carlos V: Casa Real y facciones cortesanas (1526-1539)”, *Portuguese Studies Review*, 13/1, 1-38.
- Lefébure, Ernest (s. a.): *Broderie et dentelles*. París, Alcide Picard & Kaan, Éditeurs.
- Redondo Cantera, María José (2004): “Artistas y otros oficios suntuarios al servicio de la emperatriz Isabel de Portugal”, en VV.AA.: *Portugal: encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades*, actas del II Congresso Internacional de História da Arte. Coímbra, Almedina, pp. 657-672.
- Redondo Cantera, María José (2010): “Los inventarios de la emperatriz Isabel de Portugal”, en Fernando Checa Cremades, Fernando (dir.): *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, vol. 2, pp. 1209-1243.
- Redondo Cantera, María José (2013): “Arte y suntuosidad en torno a la emperatriz Isabel de Portugal”, *Ars & Renovatio*, 1, 109-147.
- Redondo Cantera, María José (2014): “Los encargos de tejidos italianos para Isabel de Portugal: 1531-1535”, en Sandro De Maria / Manuel Parada López de Corselas (eds.): *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español – L’Impero e le Hispaniae da Traiano a Carlo V. Classicismo e potere nell’arte spagnola*. Bolonia, Bononia University Press, pp. 141-153.
- Reig, Rafael (2016): *Señales de humo. Manual de literatura para caníbales*. Barcelona, Tusquets.
- Roca Cabrera, María (2015): “Cecilia Madrazo, coleccionista”, en Ester Alba Pagán / Luis Pérez Ochando (eds.): *Me veo luego existo. Mujeres que representan, mujeres representadas*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 201-210.
- San Vicente, Ángel (1991): *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*. Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1956-59): *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 vols. (Archivo Documental Español publicado por la Real Academia de Historia, ts. 10-11). Madrid, Real Academia de la Historia.
- Soria, Andrés (1960): “La alfombra alpujarreña. Notas para su historia”, *Boletín de la Cámara Oficial de Industria y Comercio de Granada*, 7, 14-16.
- Staniland, Kay (2000): *Bordadores*. Madrid, Akal.
- Stapley, Mildred (1924): *Tejidos y bordados populares españoles*. Madrid, Voluntad.
- Thornton, Peter (1991): *The Italian Renaissance Interior, 1400-1600*. Nueva York, Harry N. Abrams.
- Turmo, Isabel (1955): *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*. Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.
- Urquizar Herrera, Antonio (2007): *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons.
- Wright, Lawrence (1964): *Caliente y confortable. Historia de la cama*. Barcelona, Editorial Noguer.