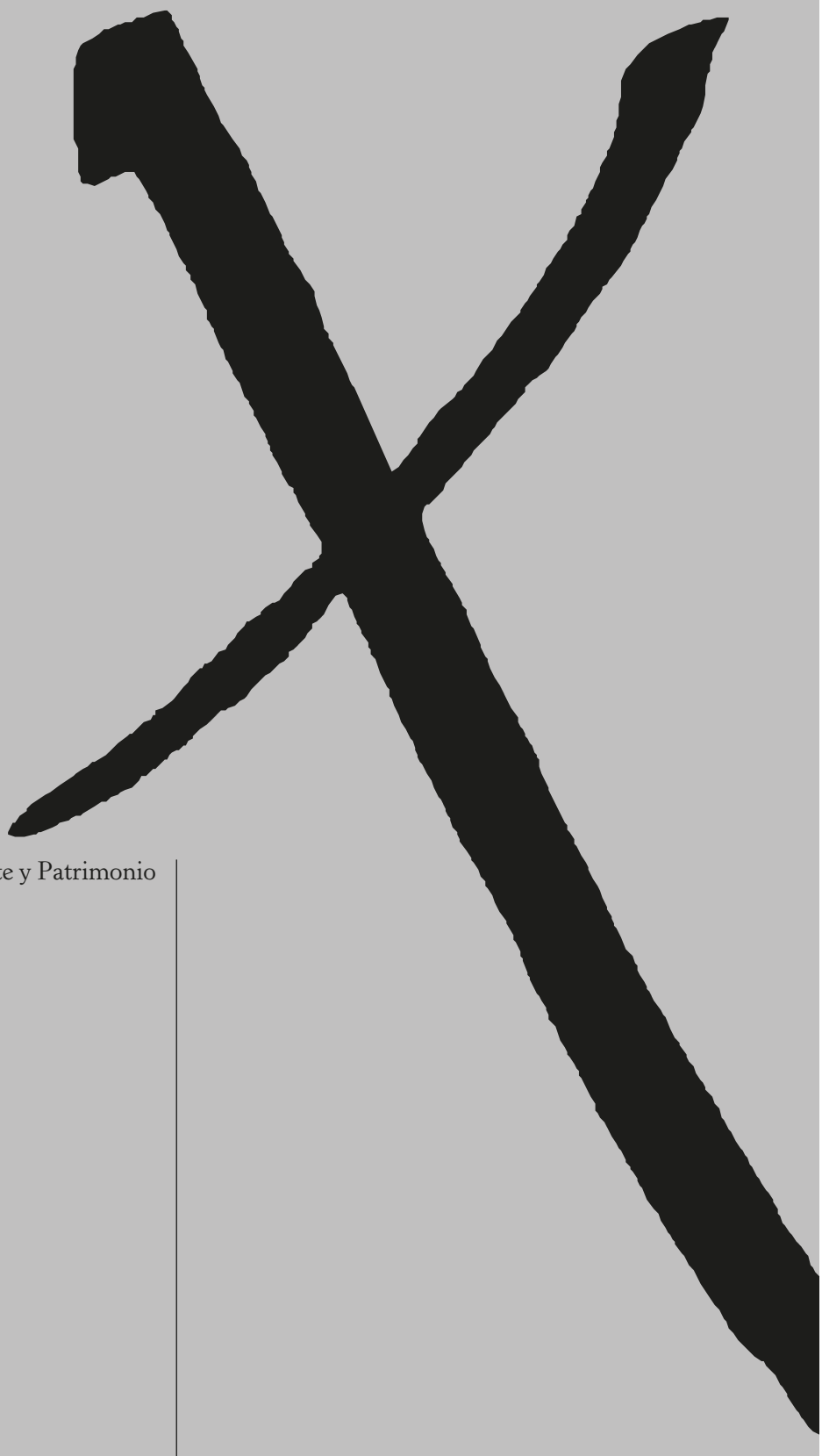


Arte y Patrimonio

Xiloca 51
págs. 131-160
2023
ISSN: 0214-1175

Los tesoros textiles renacentistas del Valle del Jiloca (Aragón)

Natalia Arbués Fandos, Francisco Martín Domingo, Sofía Vicente-Palomino y Dolores Julia Yusá-Marco

RESUMEN: En este artículo se realiza un estudio de técnica de bordado de los S. XV-XVI, en las obras custodiadas en las Iglesias del Valle del Jiloca, Teruel. Como resultado de una iniciativa por documentar, estudiar y poner en valor, uno de los conjuntos textiles Renacentistas más variado, rico y amplio del patrimonio Textil Español.

Enfocándose desde una perspectiva de acercamiento histórico a una de las épocas de mayor importancia y auge de las artes en Aragón, con un estudio de técnicas de bordado ejemplificado en dichas piezas.

ABSTRACT: In this article, a study of the embroidery technique of the 15th and 16th centuries is performed, in the works kept in the Valle del Jiloca churches, Teruel. Promoted by the initiative to document, study and highlight the importance of one of the most varied, extensive and rich Renaissance textile sets of Spanish textile heritage.

Focusing on a historical approach perspective of one of the times greatest boom and importance of the arts in Aragon, with a study of the embroidery technique exemplified in these pieces.



Capillo de la capa de San Martín del Río

El presente artículo es fruto del proyecto de investigación "Los tesoros textiles del Valle del Jiloca" cuya beca de investigación otorgada por el Centro de Estudios del Jiloca el año 2018, ha contribuido con resultados muy interesantes y clarificadores sobre la cantidad y calidad de las piezas textiles atesoradas en nuestras iglesias parroquiales. Durante el periodo de esta beca, se catalogaron un número considerable de piezas de inestimable valor, siendo estas tan solo una parte de las que probablemente existan y que se irán incorporando a estos estudios conforme avancen las labores de catalogación. De estas obras se realizó el análisis de una serie de piezas textiles, las más antiguas conservadas.

Las piezas que han generado este estudio se encuentran diseminadas en diferentes rincones, escondidas en la mayoría de los casos y exaltadas como extraordinarias en otros. El proyecto se centró en las conservadas en el valle del Jiloca, especialmente en la Comarca del Jiloca, fruto de una campaña de inventariado, que ha llevado a concluir, que nos encontramos en un área geográfica, que ha sabido conservar porcentualmente un gran número de ellas.

Dentro del mundo del arte y sus diferentes expresiones artísticas, el textil ha sido a lo largo de la historia el eterno olvidado, arrinconado en los huecos del patrimonio cultural, como un arte menor. Realidad injusta, por motivos que vamos a exponer en el presente artículo.

El textil es un arte, que ha sufrido en gran medida el deterioro de sus piezas más antiguas por caer en desuso y por tanto en el olvido. El desconocimiento sobre las técnicas artísticas, la calidad y riqueza de materiales, han sido fundamentales en su pérdida. Es por eso, por lo que el principal objetivo de esta investigación, es revalorizar la importancia de este patrimonio para que se conserve adecuadamente. El elevado número de obras localizadas, han hecho que podamos afirmar que, consideradas en global, estamos ante uno de los mejores conjuntos conservados de Aragón. Un elevado número de joyas textiles de nuestro pasado, trabajadas con destreza y riqueza material, que hace de este conjunto un espejo de la importancia de nuestra zona en los siglos XV y XVI.

A finales del siglo XV, los Reyes Católicos promulgaron una pragmática para proteger los artistas locales, impidiendo que se importasen "paños ni piezas algunas de brocados, raso, ni de pelo, ni de oro ni de plata", teniendo esta pragmática una excepción en los bordados eclesiásticos, a los que se permitió "por reverencia e acatamiento de la Iglesia"[1]

El momento de la contrarreforma, desde mediados del XVI, supuso un auge en la producción de piezas, por lo que muchas de las conservadas se enclavan en esa época histórica.

Este momento histórico se vio refrendado en Aragón por el impulso manifestado por D. Hernando de Aragón[2], quien además de favorecer la producción textil mediante el encargo de piezas, sus visitadores encargaron la realización de nuevos elementos para el ornato del culto en las iglesias. Así hemos podido documentar el encargo en San Martín del Río de una capa en el año 1561[3] y en Burbáguena un terno en el año 1544.

1 Barrón García, Aurelio (2011): "Telas y bordados en Burgos durante el Renacimiento". *Biblioteca Estudio e investigación* nº 26.

2 Miguel García, Isidoro (2015): *La Diócesis de Zaragoza en el siglo XVI. El pontificado de don Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús - Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 1.ª, 2 vols., 1.200 pp.

3 ADT Sección I doc. 1 pág. 42v-43r.

Los ornamentos conservados, se enmarcan estilísticamente en los albores del Gótico tardío, abarcando toda una época de cambios durante el Renacimiento, hasta desembocar en las grandes ornamentaciones manieristas.

Sorprende a su vez, no solo la calidad de las piezas halladas, sino la cantidad, que va en aumento según se va avanzando en las labores de inventariado en las iglesias de la zona.

En el inventario realizado de estas localidades en el año 2019, se encontraron diferentes conjuntos de indumentaria litúrgica, que se podrían encuadrar en la época en la que se han centrado las primeras investigaciones de este proyecto.

A continuación, en la tabla 1 se adjunta el listado de las piezas seleccionadas junto a su cronología y riqueza ornamental, así como sus fotografías generales.

Tabla 1.Listado de piezas textiles localizadas y su ubicación geográfica.

	Casullas	**Dalmáticas**	**Capas Pluviales y capas**
Barrachina	Casulla		
Burbáguena			Capa
Burbáguena. Conjunto de la Virgen.	Casulla	Dalmática 1 Dalmática 2	Capa
Calamocha.	Casulla	Dalmática	
Cella. Conjunto granate	Casulla	Dalmática 1 Dalmática 2	
Cella. Conjunto negro	Casulla	Dalmática 1 Dalmática 2	
Ojos Negros			Capa 1 Capa 2
Ródenas		Dalmática 1 Dalmática 2	
San Martín del Río			Capa
Tornos	Casulla		
Torrelacárcel	Casulla	Dalmática	Muceta
Torrijo del Campo		Dalmática 1 Dalmática 2	



Barrachina. Casulla



Burbáguena. Capa Última cena



Burbáguena. Conjunto de la Virgen. Capa, Casulla y Dalmáticas (2).



Calamocha. Casulla y Dalmática



Cella. Conjunto granate. Casulla y Dalmáticas (2)



Cella. Conjunto negro. Casulla y Dalmáticas (2)





Ojos Negros. Capas (2)



Ródenas. Dalmáticas (2)



San Martín del Río. Capa



Tornos. Casulla



Torrelacárcel. Casulla, Dalmática y Muceta



Torrijo del Campo. Dalmáticas (2)

Análisis de la técnica de bordado

La presente investigación, dada la cantidad e importancia de los materiales y técnicas textiles de tejidos y ornamentación de las obras seleccionadas, se ha centrado tan solo, en el estudio y análisis pormenorizado de la técnica de bordado, que muestra la indumentaria encontrada, con el fin de poner en valor y contextualizar su calidad artística, de forma razonada dentro del marco del patrimonio textil español.

Se buscó localizar y analizar, dentro de la indumentaria litúrgica, las técnicas de los bordados que las decoran, focalizados en diferentes zonas según el tipo de pieza:

- Casullas: bordadas en la cenefa central y frontal tanto en el anverso como en el reverso de la pieza.
- Dalmáticas: trabajados en bocamangas, faldones en el anverso y reverso, y en las franjas bordadas llamadas jabastros[4].
- Capas: Situados en la franja en el diámetro de la semicircunferencia que forma la pieza, en los capillos ubicados a su espalda, en los pectorales y broches de sujeción.

Como técnica de ejecución del bordado, nos referimos a cómo el bordador trabaja la pieza a realizar, reconociéndose tres técnicas muy diferenciadas en las piezas citadas:

- Bordado por capas, la técnica consiste en bordar diferentes áreas según el diseño del bordado en distintos tejidos, que posteriormente se encajan y unen dando como resultado un complejo conjunto que se percibe como una unidad. Se presupone la técnica más antigua (Ilustración 1).
- Bordados al pasado, realizada toda la labor de bordado directamente sobre la misma superficie (Ilustración 2).
- Bordados de aplicación[5] sobreponiendo diferentes tejidos recortados con las formas que se deseaba y sobre puestos al tejido a decorar. La técnica más moderna de las tres (Ilustraciones 3-4).

4 Eisman Lasaga, Carmen (1989): *El Arte del Bordado en Granada*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, Excma. Diputación Provincial de Granada, Granada, p. 35.
5 Agreda Pino, A.M. (2001): *Los ornamentos en las Iglesias zaragozanas S. XVI-XVII*, Institución Fernando el católico, Excmo. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, pp. 239.



Ilustración 1: San Miguel luchando con el diablo. Casulla de Calamocha



Ilustración 2: Hornacina de la Anunciación. Casulla de Burbáguena



Ilustración 3: Bordado de aplicación en los faldones de la dalmática de Torrelacárcel

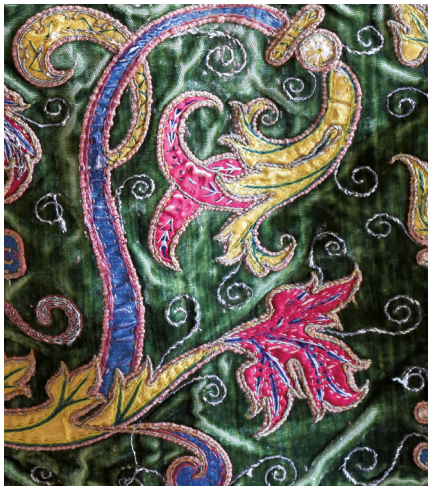


Ilustración 4: Aproximación Bordado de aplicación en los faldones de la dalmática de Torrelacárcel

En la tabla 2, se han agrupado los ornamentos en función de las técnicas de ejecución, para poder estudiarlas de forma conjunta, valorando qué técnicas y con qué frecuencia han sido utilizadas[6].

Tabla 2. Ornamentos según su técnica de ejecución

Técnica de ejecución de bordado	Piezas
Por capas	Casulla de Calamocha Casulla de Barrachina Capa pluvial Última Cena Burbáguena Capa pluvial de la Virgen en Majestad de Burbáguena Casulla Negra Cella Dalmática 1 Roja Cella Dalmática 2 Roja Cella Capa pluvial San Martín Casulla de Tornos Casulla de Torrelacárcel Capa pluvial 1 Ojos Negros Capa pluvial 2 Ojos Negros
Al pasado	Casulla de Burbáguena Dalmática 1 Burbáguena Dalmática 2 de Burbáguena Casulla Roja Cella
De aplicación	Dalmática 1 Negra Cella Dalmática 2 Negra Cella Dalmática 1 Negra Ródenas Dalmática 2 Negra Ródenas Dalmática de Torrijo del Campo Dalmática de Torrelacárcel

Como se puede apreciar, se han documentado hasta la fecha, más piezas realizadas mediante el bordado por capas, el más antiguo, respecto a los otros dos.

Independientemente de cómo se acople el bordado al ornamento, lucen muchas similitudes en las técnicas de las puntadas, pudiéndose encontrar unas y otras en las diferentes formas de ejecución.

Normalmente los trabajos de bordado eran realizados sobre un tejido exento generalmente de lino. Una vez acabado se aplicaba en el ornamento, que estaba realizado en terciopelo u otro tejido suntuoso. Quedando estipulado esto, en los mismos contratos de compra-venta de la época[7].

El análisis de la fibra de los tejidos de soporte del bordado nos indica que estaban realizados en lino (fibra liberiana) y mediante ligamento tafetán. Utilizado por su

6 Siempre partiendo de las piezas estudiadas. Teniendo en cuenta que tal valoración no se podría afirmar acoplada a un porcentaje real de la época, puesto que nos basamos solo en las piezas conservadas.

7 *"Todo lo qual han de ser bordados de sobrepuesto para sentallo después en el terciopleo",* Arch. Prot., Of. 14, 1619; Lº 4.º, Fº 273.

estructura equilibrada y ortogonal como guía, facilitando el trabajo al bordador para situar las puntadas en la dirección, proximidad y longitud adecuadas.

Podemos dividir las técnicas de los bordados de las obras estudiadas en puntadas con hilos de seda, puntadas con hilos metálicos y bordados de aplicación.

En el grupo de bordado con hilos de seda, las piezas presentan un gran abanico de puntadas: de satín o matíz (*flat stitches*), sombreados con puntadas en línea, o puntadas largas y cortas combinadas (Ilustración 5). Puntadas de tallo o vástago (*neat stem*)[8], puntada de línea sombreada (*line shading*) etc. Pero una de las puntadas con hilos de seda más característica de las piezas, es la puntada de falsa cadeneta o (*Split stitch*), también se puede denominar puntada partida[9], especialmente diseñada para rellenar superficies, imitando el pelo o para delimitar contornos (Ilustraciones 6-7). Se realiza normalmente con hilos de seda sin torsión, no tiene por qué crear un efecto matizado, aunque se ha utilizado formando líneas de colores diferentes para dar un efecto suave y degradado, dando un aspecto muy naturalista de volumen. Como se ha citado, también era utilizado para marcar líneas de dibujos en rostros, pies y manos. Es una de las puntadas más utilizadas en los bordados medievales[10]. Será *la puntada de pespunte* o *puntada atrás*, la que acompañe de forma esporádica a esta puntada partida, sustituyéndola de vez en cuando en sus labores.

Algunos hilos, son demasiado gruesos, demasiado frágiles o delicados para pasar constantemente de un lado a otro sobre el tejido base, los bordadores medievales resolvieron este problema inventando un método sumamente ingenioso y práctico. Se usó tanto en seda como en hilo de oro[11]. En la ilustración 8 se aprecia la *puntada de hábito o puntada tendida simple*[12] (*Couching*)[13] utilizada para tapar o solucionar el escalón de unión del trabajo de bordado por capas, o en épocas de bordado con más implantación del oro matizado, como recurso para dibujar contornos. Crea un efecto de dibujo de la figura muy efectista y eficaz, no siendo una puntada al pasado, como las anteriores, sino una puntada tendida.

Es la puntada de gusano o nudo, una de las más vistosas que decoran nuestras piezas, forman un grupo distinto de gran interés, tanto histórico como técnico, en el mundo de las puntadas (Ilustraciones 9 y 10). La textura irregular que proporcionan a la superficie bordada es útil para crear un contraste con la suavidad de las puntadas planas. Se puede usar para trabajos en línea, rellenos sólidos o abiertos, como un elemento suelto o para realizar bordes imitando pelajes y cabelleras. Como colofón nombraremos la Puntada de cinta o cordoncillo (Whipped runs Stitch)[14], utilizada como puntada de relleno y para trabajos de línea y de dibujo (Ilustración 11).

8 Archibald, Christie (1920); *Samples and Stitches*, Spottis Ballantyne and Co. London, p. 9.
9 Turmo, Isabel (1955): *Bordados y bordadores sevillanos,* Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, Madrid, p. 12.
10 Archibald, Christie (1920): *Samples and Stitches*, Spottis Ballantyne and Co. London, p. 52.
11Archibald, Christie (1920): *Samples and Stitches*, Spottis Ballantyne and Co. London, p. 133.
12 Turmo, Isabel (1955): *Bordados y bordadores sevillanos,* Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, Madrid, p. 12.
13 *"Perfilado con seda carmesí en punto de hábito."* Arch. Prot. Of. 5, 1602; Lº I, F.º547; *"Hagases de entretallar este romano e sentallo sobre raso e perfilarlo en punto de hábito"* Arch. Prot., Of. 5, 1602, Lº I Fº 547.
14 Archibald, Christie (1920): *Samples and Stitches*, Spottis Ballantyne and Co. London, p. 69.



Ilustración 5:Tornos, Casulla, hornacina de San Juan, puntada de matiz

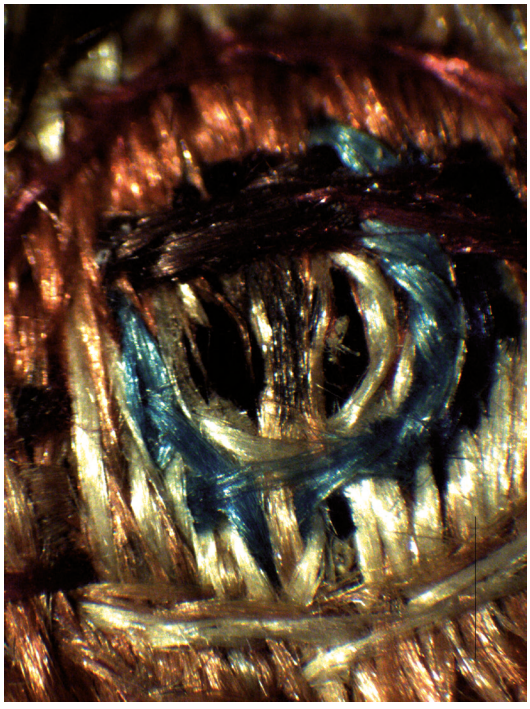


Ilustración 6: Cella. Dalmática terno rojo. Puntada de pespunte para construir el dibujo y el matizado de un ojo

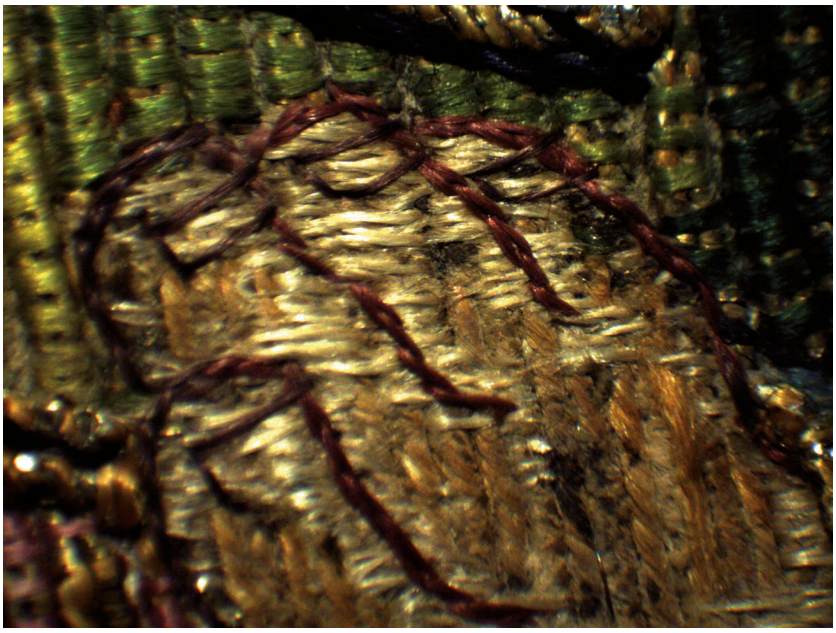


Ilustración 7: Cella. Casulla terno rojo. Puntada partida para delimitar y dibujar los dedos y uñas de los pies

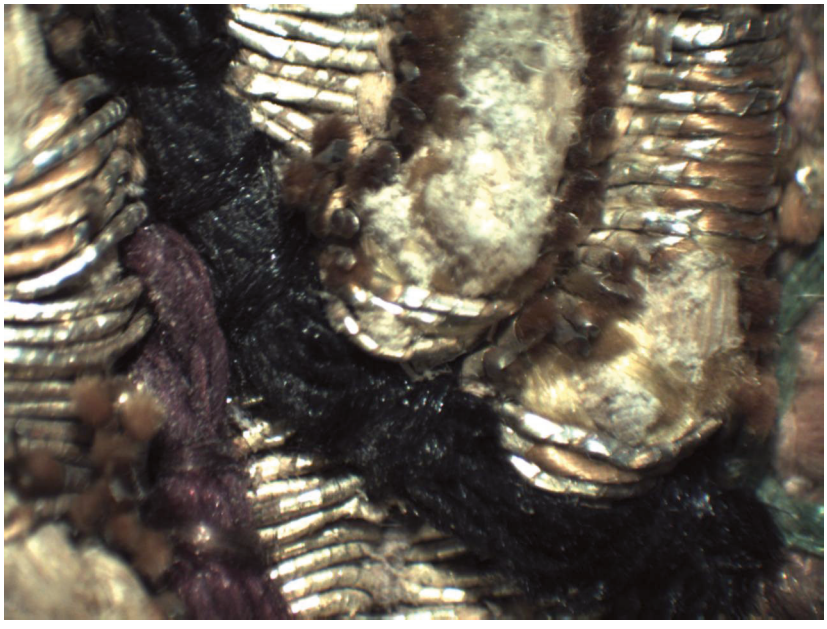


Ilustración 8: Calamocha. Casulla. Puntada de hábito en granate con puntada de sujeción marrón y puntada de hábito negra con puntada de sujeción negra

Pero sin duda alguna, son el grupo de las puntadas ejecutadas con los hilos metálicos que lucen los fondos de las escenas o las que decoran toda la banda bordada, las que dan a las piezas la suntuosidad y la riqueza que las caracteriza (Ilustraciones 12 y 13). Con lo que llamamos *Oro llano*[15] *(Couching gold),* oro atravesado u oro tendido[16], como técnica de bordado, luciendo una variedad muy extensa de diseños.

En técnica similar, pero con materiales de rellenos de diferentes grosores, se encuentran las retorchas[17] que enmarcan y delimitan las escenas de las bandas bordadas, también, igual que en los fondos de oro tendido, con una gran variedad de diseños (Ilustraciones 14 y 15).

Los *setillos o empedrados,* serán junto con el *oro matizado* muy utilizados a mediados y finales del S. XVI. Diferenciándose el oro matizado, del oro llano, por la no utilización de material de relleno sobre el que tender los hilos metálicos, buscando un efecto cromático, no de relieve, usándose hilos de seda de colores que marcan el diseño, a diferencia del oro tendido que hace pasar desapercibidas las puntadas realizadas con los hilos de seda (Ilustraciones 17, 18 y 19). Según se colocan los hilos metálicos, agrupados de dos en dos, más juntos o separados, se crean efectos diferentes de patrones geométricos en las puntadas de setillos (Ilustración 16). Varían a su vez el tono de las puntadas de seda, en el oro matizado, de sujeción, creando efectos cromáticos más decorativos y realistas, como lucen los embaldosados de los suelos de muchas hornacinas (Ilustración 20-21).

Para finalizar este estudio de puntadas no podemos dejar de mencionar las puntadas que combinan hilos de seda y metálicos como la *puntada rajel o simón*, o los *matices en seda e hilo metálico* (Ilustraciones 22-24).

El grupo de bordado de aplicación, ya marca una tendencia evolutiva en la ornamentación de esta época, donde se van eliminando puntadas de relleno, sustituyéndolas por tejidos recortados formando los diseños que decorarán las áreas destinadas a ello (Ilustración 25). En el manierismo, será esta técnica de bordado de aplicación, la que irá imponiéndose poco a poco y sustituyendo a la labor de bordado de imaginería. Por lo tanto, se simplifica el trabajo del bordador y se abaratan los costes de la obra.

Del estudio de las obras seleccionadas podemos extraer unas pautas que ayudaran a entender la evolución del bordado en estos siglos. Considerándose importante, dividir las características de las piezas, que nos pueden llevar a formalizar una cronología aproximada en función de la estética y de las técnicas de bordado.

En conclusión, son las piezas textiles localizadas en el Jiloca, una muestra del nacimiento, evolución y desarrollo de una técnica artística de duración limitada en historia del arte textil. Siendo en sí mismas, testigos inéditos de una de las artes más suntuosas, exquisitas y ricas del Patrimonio cultural español.

15 Archibald, Christie (1920): *Samples and Stitches*, Spottis Ballantyne and Co. London, p. 137.
16 Turmo, Isabel (1955): *Bordados y bordadores sevillanos,* Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, Madrid, p. 14.
17 Espacio bordado que enmarca todo espacio bordado y divide las diferentes hornacinas.



Ilustración 9: Calamocha. Casulla, cabellera de San Miguel con puntada de nudo y gusano en la cabellera del santo



Ilustración 10: Calamocha. Casulla, cabellera de San Miguel con puntada de nudo y gusano (aproximación óptica de la ilustración anterior)

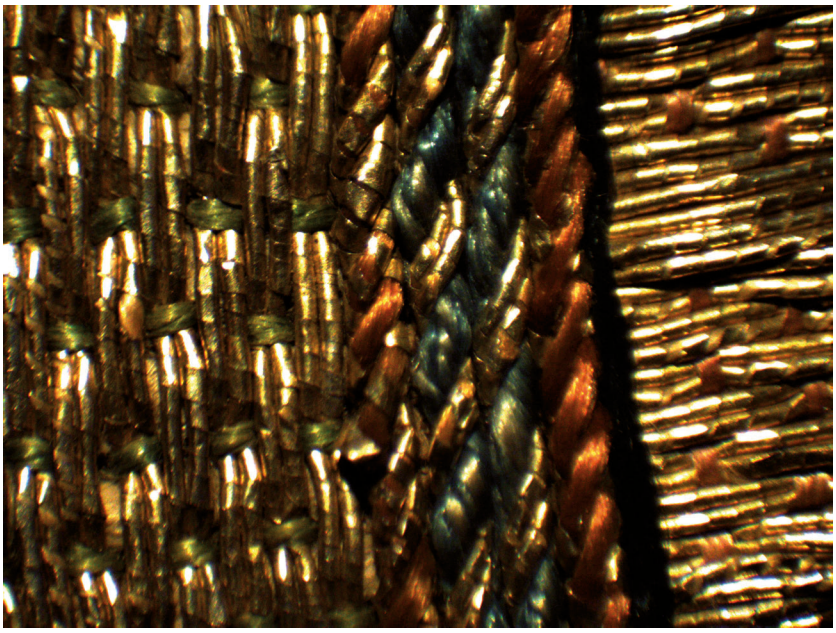


Ilustración 11: San Martín, capa pluvial. Puntada de cinta con dos torzales redondos

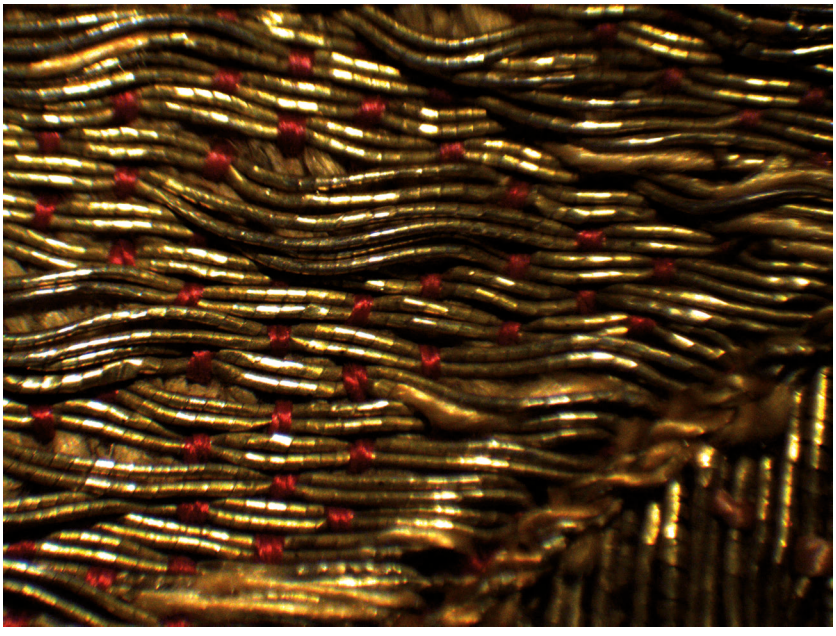


Ilustración 12: Fondo de oro tendido. Capillo de la Capa de La Virgen de Burbáguena

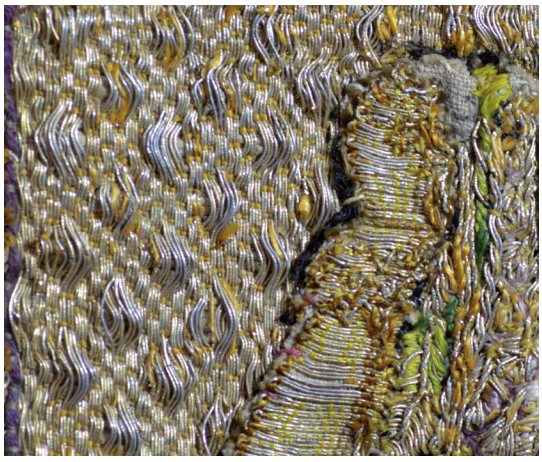


Ilustración 13: Fondo hornacina de San Miguel de la casulla de Calamocha bordado por capas y oro llano en el fondo



Ilustración 14: Hornacina de Santa Águeda, capa de San Martín, con retorcha almendrada. Punto de bordado de oro con relleno de diferentes grosores



Ilustración 15: Hornacina de la casulla del terno granate oscuro de Cella con retorcha ajedrezada. Oro tendido con diferentes grosores de rellenos



Ilustración 16: Burbáguena. Dalmática. Puntadas de setillo con torzales redondos

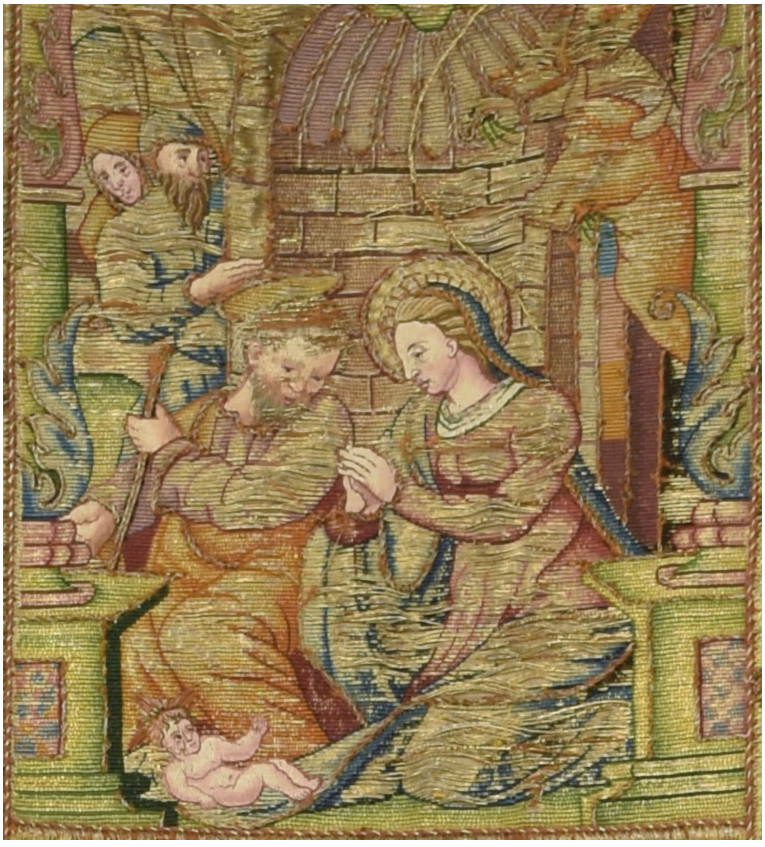


Ilustración 17: Burbáguena. Casulla. Puntada de oro matizado formando prácticamente toda la decoración bordada



Ilustración 18. Calamocha. Casulla. Oro matizado sobre medias trenzas marcando la volumetría del drapeado con las puntadas de seda

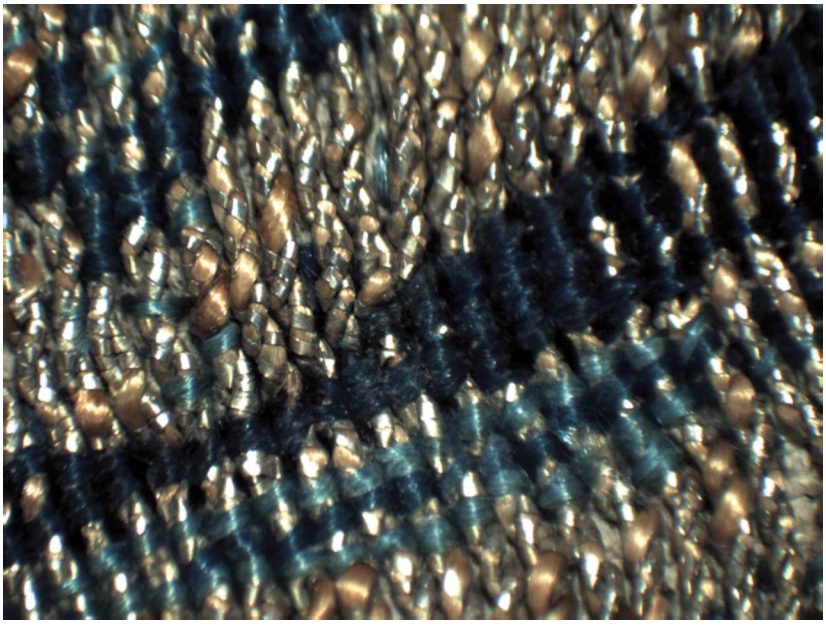


Ilustración 19: Calamocha. Casulla. Aproximación, Oro matizado sobre medias trenzas marcando la volumetría del drapeado con las puntadas de seda



Ilustración 20. Calamocha. Casulla. Oro matizado sobre torzales redondos agrupados de dos en dos sin espacio entre ellos, marcando el ajedrezado del embaldosado con las puntadas de seda

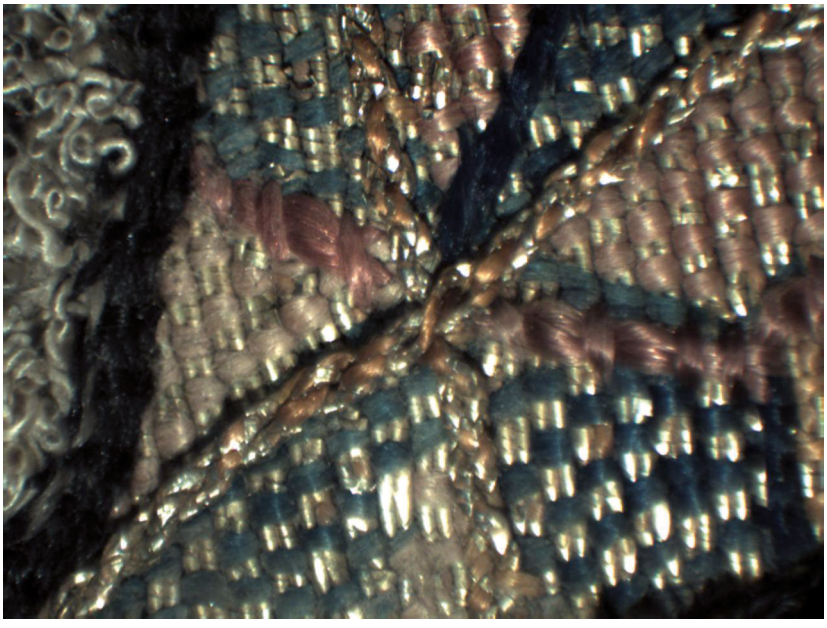


Ilustración 21: Calamocha. Casulla. Aproximación. Oro matizado sobre torzales redondos agrupados de dos en dos sin espacio entre ellos, marcando el ajedrezado del embaldosado con las puntadas de seda

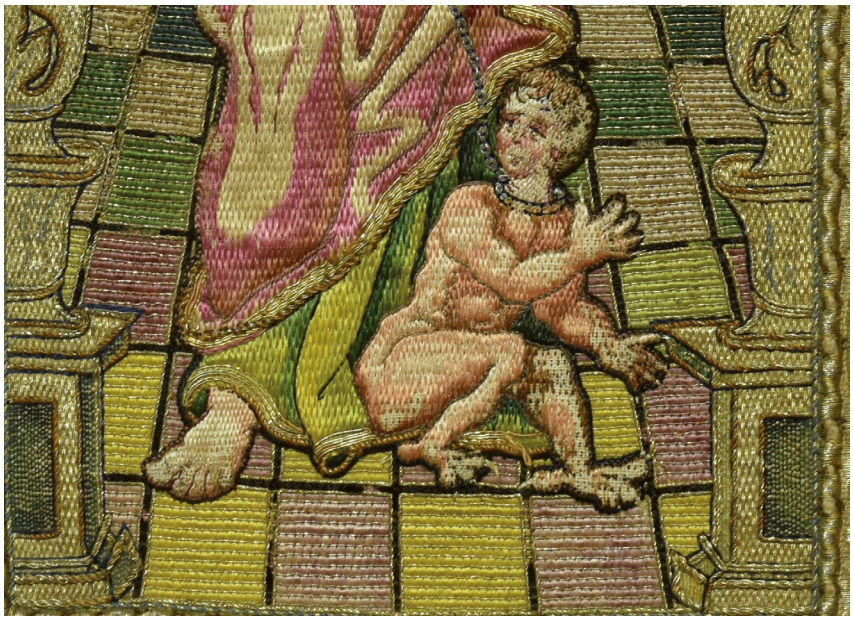


Ilustración 22: San Martín. Capa pluvial. Puntada rajel o simón, sobre hilo de seda y sobrepuestos torzales redondos.

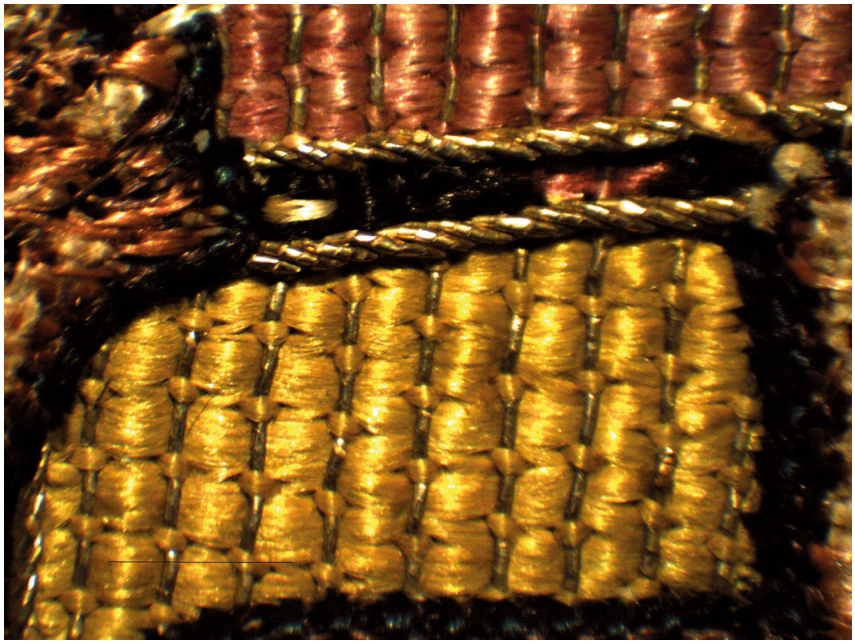


Ilustración 23: San Martín. Capa pluvial. Aproximación. Puntada rajel o simón, sobre hilo de seda y sobrepuestos torzales redondos.

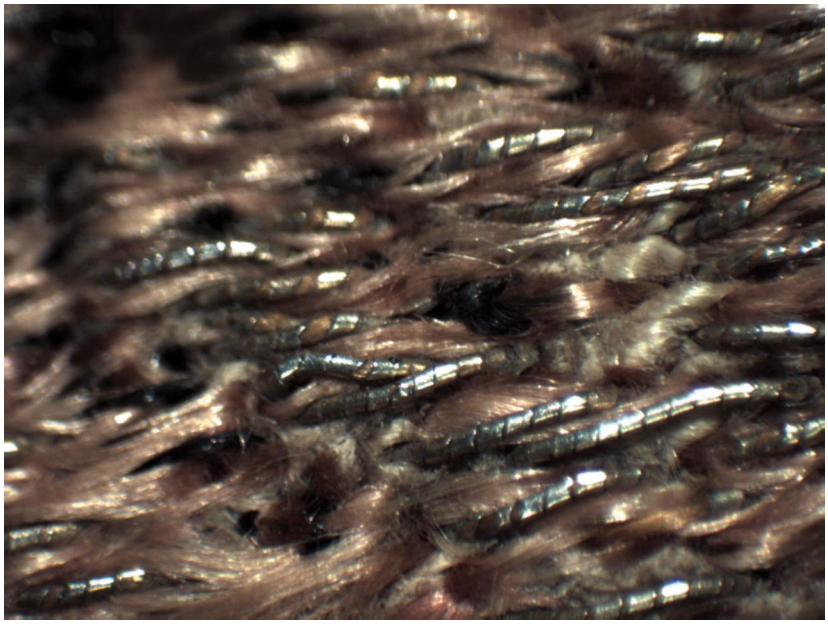


Ilustración 24: Calamocha. Casulla. Puntada de matiz con hilo de seda y torzales redondos atravesando la puntada para crear un efecto de brillo en la túnica del Niño Jesús.



Ilustración 25: Torrelacárcel. Dalmática. Bocamangas bordado de aplicación con puntada de hábito.

Bibliografía

AGREDA PINO, A.I. (2001): *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

ARCHIBALD, CH. (1920): *Samples and Stitches.* London, B.T.Batsford Ltd.

ARCHIBALD, CH. (1906): *Embroidery and tapestry weaving*. London, John Hogg.

BARRÓN GARCIA, A. (2014): *Bordados del Renacimiento en Burgos. Data textile 30*. Terrassa, CDMT.

BORREGO DÍAZ, P. (2004): "Análisis técnico y tratamiento de restauración del terno de Monta Tanto del Monasterio de Guadalupe". *Bienes culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, n. 4, p. 197-199.

EISMAN LASAGA, C. (1989): *El Arte del Bordado en Granada.* Universidad de Granada.

FLORIANO CUMBREÑO, A. (1942): *El bordado.* Barcelona, Ed. Alberto Martín.

GOMEZ DE VALENZUELA, M y PARDILLOS MARTÍN, D. (2017): "Documentos sobre la producción de obras de arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas (1403-1554)". *Xiloca* 45, p. 155-202.

OHEIM, G. (1967): *Tus labores*. Barcelona, Daimon.

SIGÜENZA PELARDA, C. (2006): "Los ornamentos sagrados en La Rioja. El arte del bordado durante la Edad Moderna". *Berceo* 150, p. 206.

VICENTE, S. YUSÁ, DJ. MARTÍN, F. ARBUÉS, N. (2018): *Ornamentos Litúrgicos del S. XV-XVI del Valle del Jiloca. Informe técnico.* Centro de Estudios del Jiloca.

VILLANUEVA, A. (1935): *Ornamentos españoles*. Barcelona, Labor.