

La Manga Bordada del Corpus de la Catedral de Toledo

FRANCISCO ROMERO ORTEGA

Es tradicional la clasificación de las artes en mayores y menores o más modernamente industriales, centrándose el interés de los investigadores y estudiosos en las primeras y tratando a las segundas de acuerdo con su nomenclatura, ajustándose esta división a la realidad de los monumentos en la mayoría de los casos. Hay piezas que por mor de las clasificaciones pasan desapercibidas cuando sus valores artísticos, su importancia histórica o emblemática las hacen merecedoras de una mayor atención, pero las lagunas de conocimiento sobre aspectos generales (*gremios, técnicas, precios de materiales, etc.*), hacen que su estudio sea dificultoso.

El bordado, arte menor por excelencia, no es ajeno a esta problemática. Es frecuente emparentarlo con la tapicería, cuando son mayores las diferencias que las similitudes entre estas dos artes; otras veces se le relaciona con la moda, especialmente en el ámbito civil, aunque por muy hermosa y rica que sea la factura de una pieza de *brocado* o *terciopelo*, servirá, caso de que aparezca, como soporte para el bordado.

Este tuvo su mayor desarrollo en lo eclesiástico, conservándose piezas de excepcional importancia: las vestimentas medievales del Monasterio de las Huelgas, el retablo de San Pedro de Montoya obispo de Osma, el Ornamento del Cardenal Cisneros en la Catedral de Toledo, la colección del Monasterio de Guadalupe o los ornamentos de El Escorial, todas ellas obras de reconocido mérito de las que, salvo excepciones, se desconocen detalles fundamentales. En obras de pintura o escultura también aparecen representados personajes con ricas vestimentas, siendo relativamente fácil conocer su identidad y la fecha de la obra, informaciones de interés para contrastar con las piezas conservadas.

Antes de entrar en materia conviene precisar algunas cuestiones sobre el bordador y su trabajo: él solo *borda*, sin intervenir en la elaboración del tejido sea este brocado, terciopelo, o simple *tafetán*; como tampoco en las labores de exorno, obras de *pasamanería* realizadas por *cordoneros*. El funcionamiento del gremio y su relación con otros que le son cercanos (*cordoneros, senderos, batihojas, o tejedores*) es todavía poco conocida. Su trabajo es mayormente por cuenta de la Iglesia, pero son pocas las piezas

que se han conservado intactas, era frecuente aprovechar *cenefas* de prendas deterioradas para piezas nuevas o hacer restauraciones que en el mejor de los casos pasan desapercibidas. En consecuencia, es difícil asociar la documentación a una pieza determinada, casi nunca se dan indicaciones suficientes sobre las imágenes que ha de llevar la cenefa ni sobre la pieza en la que ha de ir colocada y cuando ésto se hace, el problema consiste en averiguar de qué pieza se trata ya que, como en casi todas las artes industriales, los modelos y los procesos técnicos se repiten durante muchos años sin variaciones apreciables. Teniendo en cuenta que son pocos los nombres de bordadores conocidos y menos las piezas que se les pueden atribuir con absoluta certeza, es arduo encontrar peculiaridades técnicas o estilísticas que permitan atribuciones fiables o dataciones precisas.

LA MANGA DEL CORPUS DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

Una de las obras de bordado más importantes que se conservan en la Catedral de Toledo es la *manga* que abre la procesión del Corpus, conocida popularmente como «Manga Grande». El primer estudio dedicado a ella íntegramente es de Serrano Fatigati¹, quien sin utilizar documentación de primera mano y basándose en aspectos estilísticos y decorativos, opina que la pieza se hizo en torno a 1514. La base de su argumentación es el escudo del Cardenal Cisneros, representado cuatro veces en la parte inferior de la Manga. Probablemente esto indujera al autor a pensar que perteneciera o estuviera relacionada con el ornamento del mismo Cardenal, bordado según Ceán Bermúdez ese mismo año².

En 1914 se publicó una noticia recogida por Pérez Sedano bastantes años antes y mejor documentada que la anterior: «Bordóse en 1510... la historia de San Eugenio por 18 ducados... se obligaron a hacer la obra en 23 de Julio los bordadores Esteban Alonso, Alonso Sánchez y Montemayor»³.

Con posterioridad se han publicado otros estudios de carácter gene-

1. Serrano Fatigati, «Manga Grande del Corpus de Toledo» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. II, p. 4, Madrid 1903.

2. Según Ceán, lo hacen Alonso Hernández (t. III, p. 260), Hernando de la Rica (t. IV, p. 195), Juan de Talavera (t. V, p. 1), Marcos de Covarrubias (t. I, p. 368), Martín Ruíz (t. IV, p. 282) y Pedro de Burgos (t. I, p. 181). JUAN A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800.

3. «Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo obrero D. Francisco Pérez Sedano» en *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español*, tomo I, p. 40, Madrid 1914.



Detalle Pinardos decorativos.

ral⁴, en los que la Manga es citada con atribuciones no tan exactas como la anterior. En el curso de una investigación sobre los Ornamentos Sagrados de la Catedral de Toledo durante el Siglo XVI, ha aparecido toda la documentación relativa a la pieza que nos ocupa⁵.

Origen del término y tipología

El término manga o velo de cruz, como ornamento sagrado, se refiere a la pieza de tejido que cubre la vara de la cruz durante las procesiones, también recibe el mismo nombre la peana de plata sobre la que se asienta dicha cruz. No es demasiado habitual en el ornamento eclesiástico aunque forma parte de lo que se conoce como *muda completa*. Su origen bien pudiera estar relacionado con los velos utilizados en las Iglesias para tapar las ventanas, altares o imágenes durante algunas festividades del año, con este sentido parece utilizarse en un inventario de 1275 de la Catedral de Salamanca —*un velo bermejo para la cruz...* Tras el crucifijo está un paño labrado de seda y otro paño de lino y paños cárdenos sobre el crucifijo»⁶— diferenciándolo de los paños que servían para tapar la cruz. Pero también podría relacionarse con los pendones y estandartes utilizados en las ceremonias procesionales tanto civiles como religiosas, ya que esta pieza se coloca en la cruz de guía abriendo paso por la ciudad y como punto de referencia para todos los que van tras ella, quizá ello explique la forma circular y el esmero en su confección.

Como son pocas las piezas de ésta época que se han conservado, la tipología es problemática. Parece ser que hasta el Siglo XVI están formadas por un cuerpo cilíndrico dividido en dos *frisos* de una cuarta de ancho aproximadamente y comprendidos entre dos *retorchas*, entre ellos se encuentran las *capilletas*, generalmente cuatro, bordadas con escenas sacras. En la segunda mitad del XVI se empezó a hacer otro tipo en el que el segundo friso era sustituido por el bordado de la *corona*⁷. De este momento,

4. Para Antolín P. Villanueva, está en la órbita de Marcos de Covarrubias, sin concretar la fecha. ANTOLÍN P. VILLANUEVA, *Los ornamentos sagrados en España*, Barcelona 1935, p. 197. Para Santiago Alcolea, se hace en el taller de los Montemayor en el primer cuarto del siglo XVI, SANTIAGO ALCOLEA, «Las artes decorativas en la España cristiana», *Ars Hispaniae*, t. XX, Madrid 1975, p. 394.

5. Archivo de la Catedral de Toledo. Obra y fábrica (L.O.F.) núms. 801-809, años 1507 a 1515 inclusive.

6. Archivo de Salamanca, caj. 44, leg. 2, núm. 26, publicado por Gómez Moreno en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, época 3, t. VII, p. 175, cit. por Antolín P. Villanueva, op. cit., p. 121. El subrayado es mío.

7. ISABEL TURMO, *Bordados y bordadores sevillanos. Siglos XVI a XVIII*, Sevilla, 1955, pp. 18 y 19.



Detalle elementos decorativos.

la pieza mejor conocida es el «Trapo Viejo» del Monasterio de Guadalupe obra de Pero López quien trabajó allí entre 1537 y 1536, en ella permanecen el friso bajo y las capilletas, que van en un marco arquitectónico, con las escenas del Nacimiento, la Epifanía, la Circuncisión y la Asunción; en las enjutas de los arcos que las separan, medallones con los Cuatro Evangelistas y en la corona otros cuatro medallones rodeados de una profusa decoración. También la Catedral de Toledo posee otras dos piezas que siguen este mismo modelo.

DESCRIPCION

Elementos decorativos

La Manga que nos ocupa tiene una altura total de 150 cms. por 60 de diámetro. Está dividida en dos partes: el cuerpo cilíndrico y la corona. Esta última se compone de ocho *aletas* triangulares que unidas en el centro a una altura de 50 cms., ribeteadas con una pequeña banda bordada de oro en todo su perímetro; el interior dibuja, con sedas de colores, una decoración de hojas y roleos en la base, un capullo en la parte central que termina en un tallo con hojas en el vértice superior. Estos temas son similares en todas las aletas:

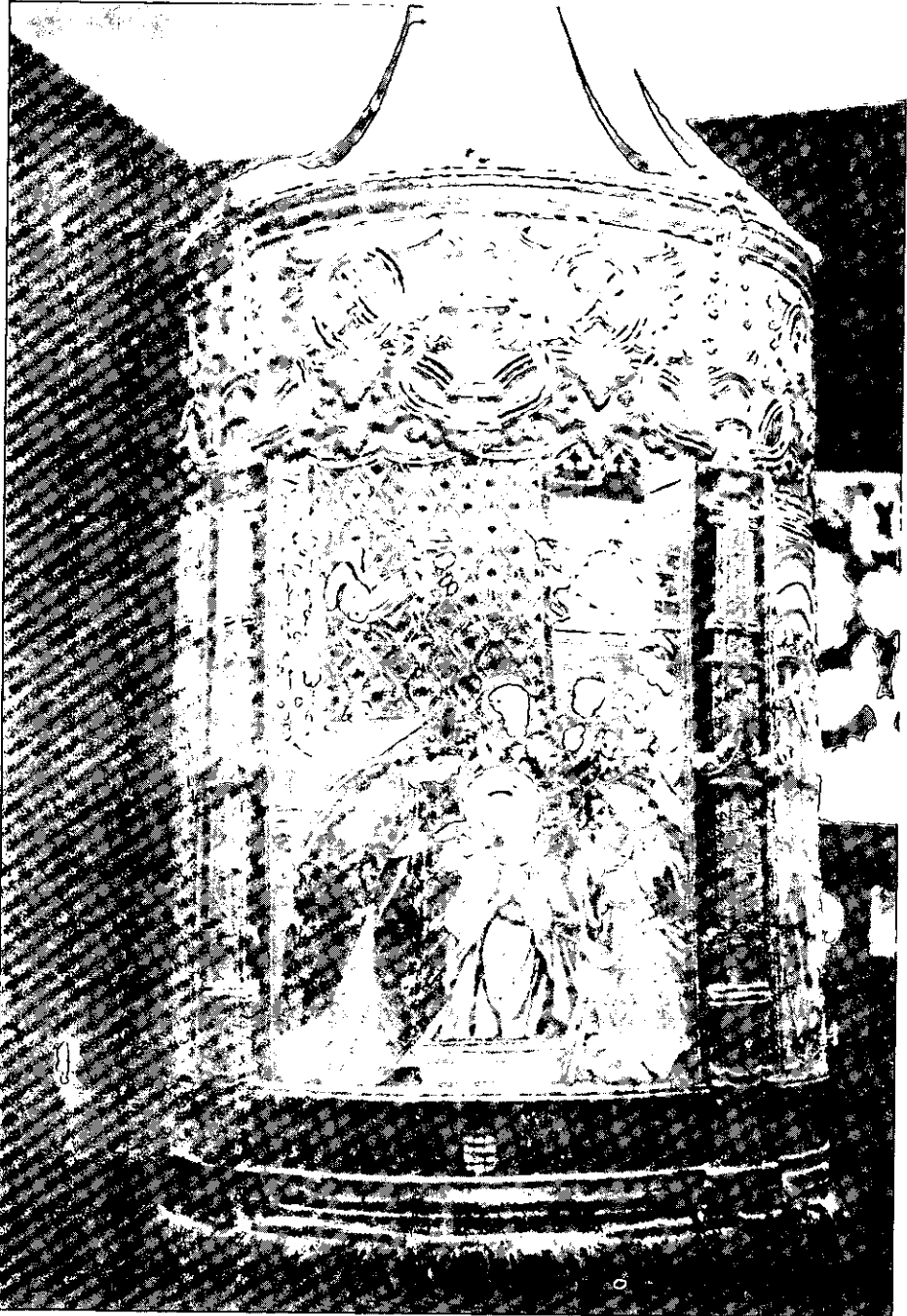
La parte cilíndrica es de terciopelo sobre el que se aplican los bordados de las capilletas y los motivos ornamentales, hechos con hilo de oro a diferentes alturas. Las capilletas ocupan la parte central y van separadas por pilares de inspiración gótica con un alto basamento terminado en un pináculo con crestería. En el tercio superior y entre cada dos pináculos, corre un friso de composición simétrica formado por dos paneles con un arco mixtilíneo y un carpanel, en el centro lleva una piña de la que sale una circunferencia acabada en hojas de palma, los paneles se separan por una falsa columna en la que se engarzan los arcos.

Por debajo de las capilletas hay una estrecha banda de terciopelo grana con adornos de hojas y roleos, en la que se borda el escudo del Cardenal Cisneros. Más abajo un ribete de oro y unos flecos del mismo material.

En algunas fotografías de principios de siglo se aprecian los cordones con sus borlas que debió tener y que en la actualidad no se conservan. Por lo que he podido deducir son de la misma época que el resto y el material parece oro con el tipo de empedrado característico en estas labores⁸.

7. ANTOLÍN P. VILLANUEVA, op. cit., p. 217.

8. Recogido por Serrano Fatigati, op. cit., pp. 4 y 5.



Capilleta de Sta. Leocadia.

Los temas decorativos son parecidos a los que se utilizan en la propia Catedral y durante el primer cuarto del XVI en las rejas y decoración de algunas capillas que por estos años se terminan o retocan, adaptándolos a los condicionantes específicos que impone el bordado y particularmente la pieza a labrar.

Elementos figurativos: Capilletas

En cuanto a las capilletas, miden 55 cms. de altura por 35 de anchura. Las escenas representadas son: Adoración de los Reyes Magos, Asunción de la Virgen, Degollación de San Eugenio y San Ildefonso cortando el velo de Santa Leocadia. Los dos primeros tratan asuntos típicamente toledanos. San Eugenio, cuya festividad se celebra el 15 de Noviembre, fué, según una tradición no documentada, el primer obispo de Toledo allá por el siglo I (no confundir con otro Eugenio también obispo de Toledo pero ligeramente posterior y cuya festividad se celebra el 13 del mismo mes), que el año 96, por orden del gobernador de las Galias, fue degollado en París adonde se había trasladado para visitar a San Dionisio el Aeropagita. La otra escena pertenece a la vida de San Ildefonso y representa la aparición de Santa Leocadia en el momento en que el Santo abre su tumba en presencia del rey Recesvinto y corta, tomando la daga del rey, un trozo de su velo para demostrar la veracidad del milagro.

En la capilleta que representa la Adoración de los Reyes Magos, aparece la Virgen en el centro con el Niño en su regazo, a su izquierda y de perfil, el rey negro que lleva su ofrenda en una mano y con la otra señala hacia la estrella que les ha guiado; a la derecha de la Virgen, hay otro rey que ha entregado su presente acariciando, rodilla a tierra, al Niño; por último y en segundo plano, el tercer rey que contempla la escena mientras espera para entregar su regalo. La acción se desarrolla en el interior de un templete cuadrangular del que vemos dos pilares, el arranque de dos arcos de medio punto perpendiculares a la escena y un tercero paralelo, quebrado en su centro para colocar la estrella que ha guiado a los Magos, como fondo, el pintor colocó un muro, evitando tener que solucionar problemas de perspectiva, quebrado para romper la monotonía.

La composición se ordena en torno a la Virgen que ocupa un segundo plano principal, a su alrededor los otros personajes delimitan un espacio semicircular solo quebrado a la altura del suelo por el hueco donde se encuentra el presente ya entregado. Este espacio tiene su compensación en el arco de medio punto, también quebrado en su parte central, con la estrella y el cielo que aparece a través de la luz del arco. El sentido narrativo de la escena parece evidente, mientras uno de los reyes acaricia al niño y la Virgen le contempla, otro señala hacia la estrella que les ha guiado y el último parece estar entrando en ese momento. La composición es sencilla pe-



Capilleta de los Reyes Magos.

ro bien ordenada, logrando una correcta compensación de volúmenes en sentido horizontal y de simetría en los espacios vacíos verticales.

La escena de San Ildefonso, se desarrolla en el interior de un templo, frente a un altar que nos es presentado en la parte izquierda de perfil. El santo, vestido con capa y mitra, ligeramente inclinado, sostiene el velo de Sta. Leocadia, que está arrodillada sobre su sepulcro con las manos unidas en actitud orante, más a la derecha el rey le sostiene el manto. En segundo plano, dos acólitos vestidos con dalmáticas, mientras uno contempla la escena justo detrás de la santa, el otro conversa con un personaje que hace su aparición por la derecha. La parte superior está ocupada en su mayor parte por un paño sostenido en sus extremos por dos ángeles.

Como en la anterior escena, la figura central sigue siendo el eje de la composición, colocada también en un segundo plano delimitado por el sepulcro, el rey y S. Ildefonso; los personajes de detrás dan profundidad a la escena. También aquí el pintor ha intentado evitarse problemas de perspectiva tapando parte del fondo esta vez en sentido vertical, lo que le permite jugar con las diferencias de luminosidad. La inclinación del altar y su retablo respecto al plano principal tampoco es muy acertada. Por último llamar la atención sobre el paño y las vestimentas de San Ildefonso y los acólitos, que llevan unos motivos ornamentales característicos de los primeros años del Siglo XVI, aunque en puridad estas vestiduras no se ajustan a las utilizadas en ese momento por la Iglesia.

La Degollación de San Eugenio es la tercera, aparece vestido con mitra y capa, arrodillado, con las manos juntas mirando hacia arriba, detrás un sayón empuña su espada para proceder a la ejecución y en la parte izquierda, entrando en la escena, un personaje que lleva una corona ducal, quizá un error del pintor que quiso representar un personaje de alto rango. Entre el sayón y el santo, pero en un plano secundario, otro personaje de apariencia noble con un curioso tocado de cabeza que da la orden de ejecución, le flanquean dos soldados, uno contempla la escena con cierto asombro mientras el otro vuelve su rostro. El suceso se desarrolla en las afueras de una ciudad pues se nos presenta parte de la muralla y el arco de entrada, a través de cuya luz aparece una torre cubierta, en la parte derecha de la composición, otra interesante torre de planta circular con los dos cuerpos superiores abiertos en forma de galería a base de arcos de medio punto y el remate con almenas.

La acción se organiza en torno al espacio vacío delimitado por los dos personajes del primer plano y su sentido es de izquierda a derecha, para compensarlo, el pintor ha colocado la arquitectura en la zona izquierda, pero no de frente, como los personajes, sino en oblicuo, por lo que hay una desconexión entre el suceso y su marco, disimulado en cierta medida por un misterioso paño que no se sabe bien de donde sale ni con qué se sujeta pero que nuevamente le evita tener que representar el fondo. También son evidentes algunas incorrecciones, como el rostro del sayón que se



Detalle escena adoración de los Reyes Mayos.

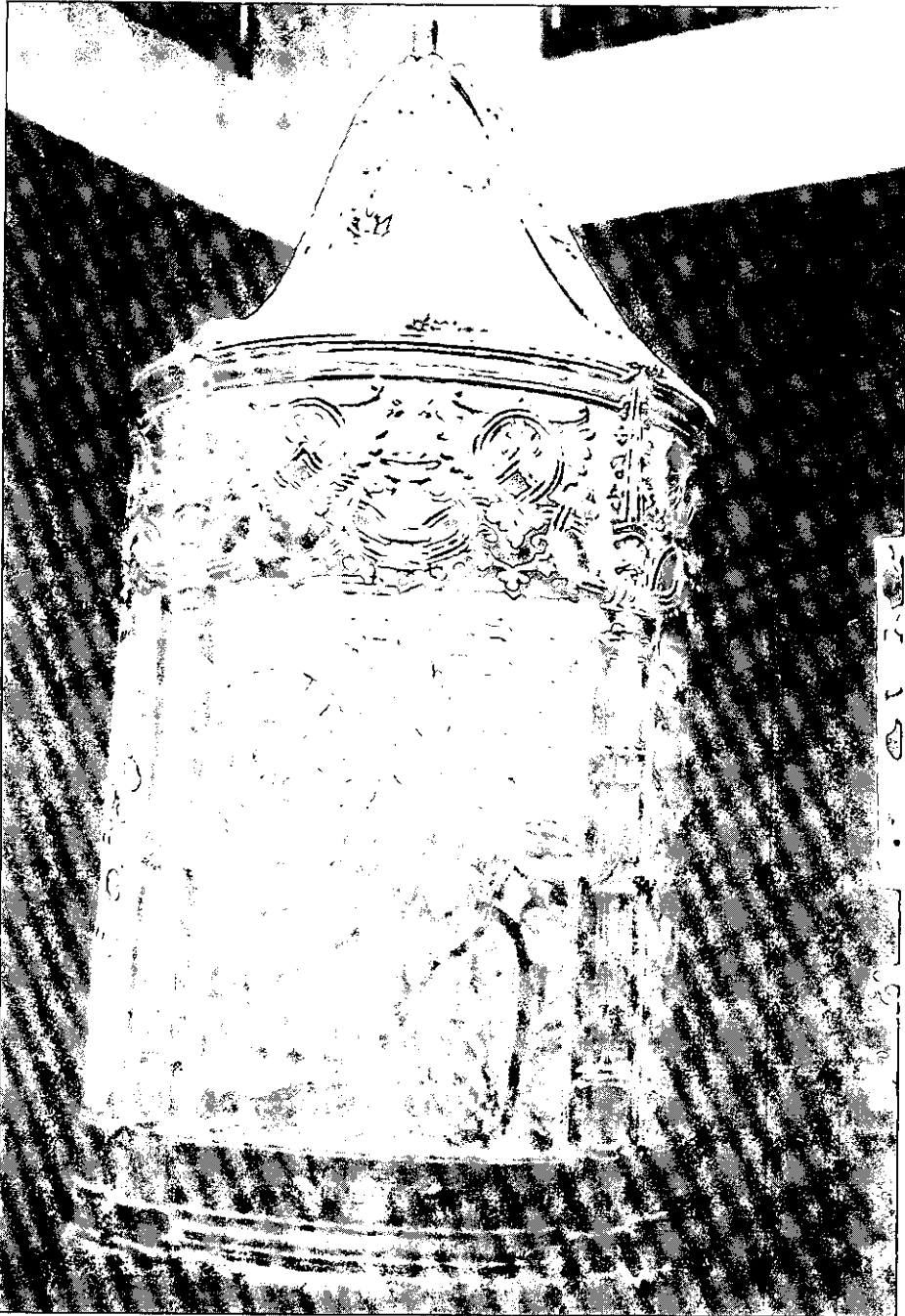
vuelve, los pies de los otros dos, que contrastan con el rostro del personaje que hace su aparición por la izquierda o el del propio santo. De nuevo llamar la atención sobre su vestimenta que en este caso sí se ajusta más al modelo de capa usado en el XVI y sobre todo la rica decoración de que hace gala.

La última es la Asunción de la Virgen. Aparece ésta de pie, apoyada sobre la media luna invertida, con un sencillo vestido, el manto que le cubre la cabeza y las manos en actitud orante, rodeada por seis angelillos que la elevan. La composición es muy simple: la figura de la Virgen en el centro, ocupando todo el espacio en altura, a su lado los ángeles colocados simétricamente a distintas alturas y con actitudes diferentes para dar un poco de variedad a la escena.

Si en las otras hemos observado algunas imperfecciones dentro de un lenguaje que se pretende moderno, aquí la simplicidad responde a un seguimiento de modelos góticos: el alargamiento de la figura de la Virgen, la rigidez en los plegados, la colocación de los angelillos. Es evidente, como demostraremos más adelante, que el dibujo no es de la misma mano que los anteriores. Gracias precisamente a su simplicidad, podremos también apreciar mejor algunas peculiaridades técnicas con las que el bordador ha conseguido sacar el mayor partido del dibujo y que en composiciones más elaboradas suelen pasar desapercibidas.

Especificaciones laborales y técnicas

Como en este caso el comitente es la Catedral de Toledo, uno de los más ricos, importantes y exigentes en la España del Siglo XVI, el proceso de confección de las piezas no sigue el mismo camino que si se tratara de un convento o una parroquia. La Catedral casi nunca compra las piezas ya terminadas, sino que adquieren el tejido a sederos o a mercaderes, y en la propia Catedral se le colocan los bordados. En cuanto a éstos, dependen de la importancia que la pieza tenga; normalmente se aprovecha una cenefa de otra pieza deteriorada y el bordador a sueldo de la Catedral (trabaja para ella como un asalariado más, lo mismo que el platero, el maestro de obras o el organista) la repasa y coloca sobre el tejido nuevo, otras veces se compra la cenefa y el proceso es el mismo. Cuando se quiere hacer una pieza para ciertas ceremonias o festividades: frontales, capas, mantos o un ornamento completo, se encarga la ceneta a un bordador con la indicación de las escenas que debe llevar y éste la realiza en su taller, entregada a la Catedral, nuevamente el bordador a sueldo la casará con el tejido al que vaya destinada. Pero sí lo que se desea es una pieza excepcional, como la Manga que nos ocupa, se confecciona íntegramente en la Catedral: el bordador a sueldo es probablemente el encargado de presentar un proyecto, de comprar los materiales necesarios y



Capilleta de la degollación de San Eugenio.

quizá de reclutar a los compañeros que trabajarán con él en la confección de la armadura y decoración de la pieza, mientras tanto se encargarán los bocetos para las escenas que se han de representar y por último otros bordadores, aquí no suele intervenir el que está a sueldo de la Catedral, se encargan de bordar estas escenas y aplicarlas en las zonas correspondientes, queda solamente el trabajo del cordonero, encargado de hacer los flecos, los cordones y dar los últimos retoques.

En otro orden de cosas, lo primero que un observador profano advierte es que las capillets y la corona están bordadas con seda de colores y la zona decorativa a base oro. Estos son los principales materiales utilizados en cualquier bordado artístico, juntos o por separado dan lugar a numerosas labores y puntos. Conviene aclarar que solo excepcionalmente se borda directamente sobre el tejido, primeramente se hace un dibujo sobre lienzo y a continuación se cubre toda la superficie con hilos de seda de diferente color en la dirección de la *trama*. Estos hilos colorean el dibujo y sólo quedarán ocultos en algunas zonas que requieren mayor detalle. A veces el bordador les cambia la dirección o coloca encima otros del mismo grosor y perpendiculares a los anteriores simulando diferentes planos o zonas de luz y sombra. Si se mira detenidamente la capilleta de la Asunción, las alas del ángel situado a nuestra izquierda abajo están realizadas con ésta técnica, se puede apreciar cómo cambia la dirección del mismo hilo en las diferentes partes del ala.

Las partes bordadas con más esmero suelen ser manos, rostros, cabellos, pies y algunos elementos del paisaje. En este caso el trabajo consiste en cubrir esa superficie a base de pequeñísimas puntadas, también en hilo de seda, pero de diferentes tonos y en delicada gradación, esto genéricamente se llama *punto de matiz*; el bordado de manos, pies o rostros es conocido como *encarnación*, y *peleteado* si de cabellos se trata, técnicamente es igual que el punto de matiz, la mayor diferencia entre ambos es el tamaño de las puntadas, aquí más pequeñas. Con este tipo de punto se hacen las sombras, arrugas o rizos, así lo encontramos en la Manga: los cabellos y rostro del Rey Mago situado a la derecha de la Virgen en la Capilleta de la Epifanía tienen una calidad asombrosa a base de pequeñísimas puntadas en dirección vertical y con diferencias de tonalidad para producir efecto de sombras; el rostro de uno de los sayones en la escena de San Eugenio, donde las puntadas llevan distintas direcciones pero con una apariencia bastante tosca, quizá por alguna torpe restauración; el rostro y manos de la Virgen en la capilleta de la Asunción, de puntadas más gruesas y menores en número, por lo que resulta aún más barato, debajo se pueden apreciar perfectamente los hilos de seda que se han tendido a lo largo del lienzo. Entre los puntos de seda, éste es el más utilizado durante el Siglo XVI y posteriores debido a su simplicidad y a los asombrosos efectos que gracias a él se consiguen.

Hay otras zonas que requieren aun mayor precisión, como los ojos o



Detalle escena degollación de S. Eugenio.

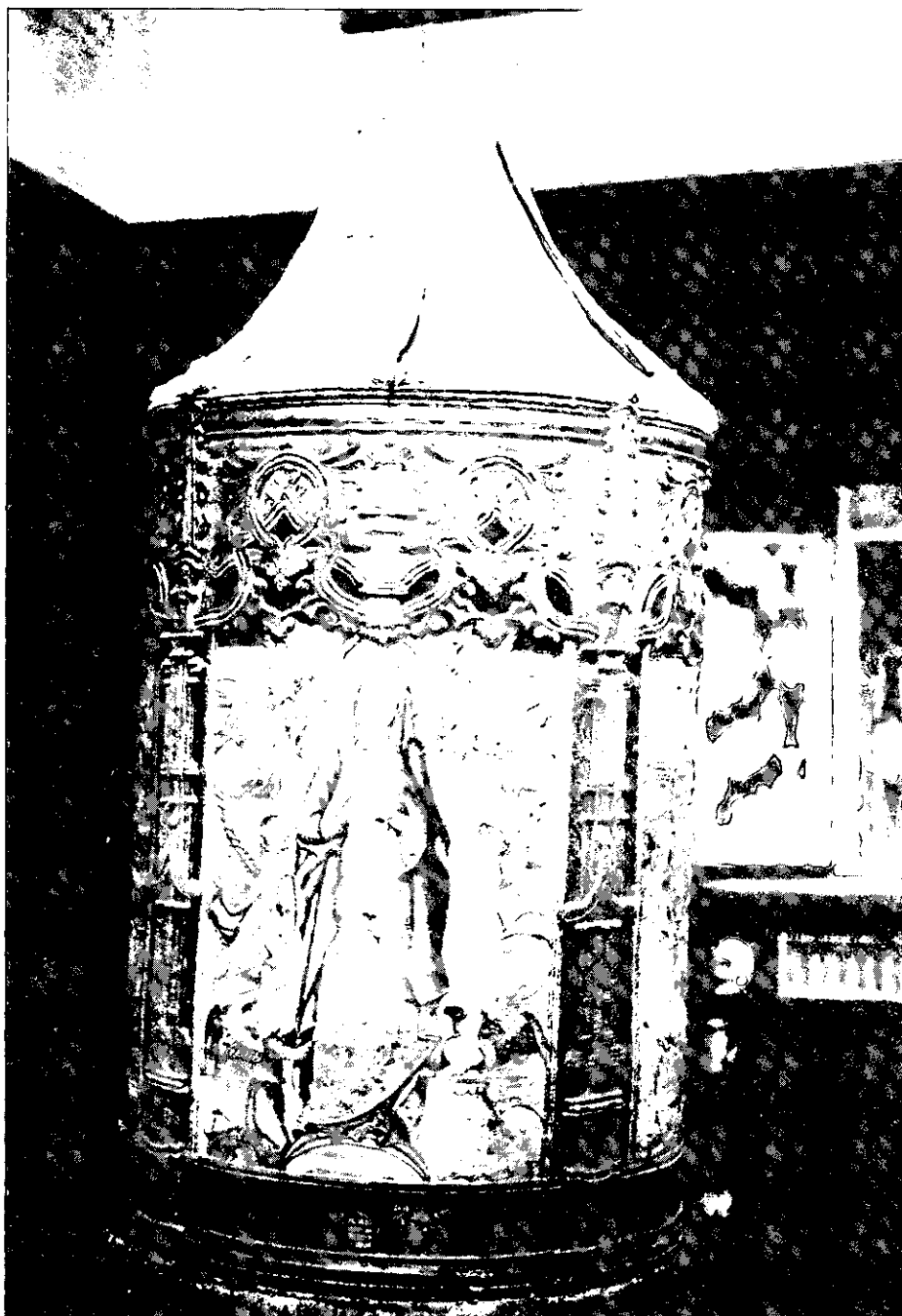
bocas, para ellas se ha utilizado el *pespjnte*, labor de ejecución muy laboriosa y parecida al punto de matiz, diferenciándose de él en que una puntada se inicia metiendo la aguja por el mismo sitio donde se sacó dos puntos antes. Así se ha hecho en los ojos del Rey Mago antes citado.

Ya tenemos la capilleta prácticamente concluída, queda únicamente la labor de *licereado*, que consiste en marcar con *medias trenzas* o *un torzal redondo*, según las ocasiones, la silueta de las construcciones, los personajes, o zonas que el bordador quiera diferenciar visualmente del resto.

En cuanto a los elementos decorativos del cuerpo cilíndrico, están hechos con medias trenzas y torzales redondos. Con las primeras se hacen los elementos de mayor resalte cosiendo al tejido un relleno hecho con cordeles o estopa esboza el dibujo resultante y colocando encima los hilos de oro, así sucede en los anillos de las columnas o en los pináculos. El torzal redondo se aplica directamente sin el relleno, haciendo la silueta del tema decorativo y sujetándolo al tejido con una hebra de seda de color anaranjado, apenas perceptible pero que produce un ligero hundimiento en los puntos de sujeción y permite componer dibujos geométricos; este punto recibe el nombre de «oro llano» o «tendido» y en lo referente al oro fue el más utilizado en el siglo XVI. De él derivan los «setillos», se hacen tendiendo una serie paralela de hilos gruesos de algodón cosidos al tejido base y separados por el grosor de uno de ellos, sobre este preparado van, en sentido transversal y muy unidos, los torzales redondos sujetos con puntadas de seda anaranjada en los espacios que dejan libres lo hilos de algodón, lo encontramos haciendo de relleno en algunos elementos decorativos; se usa poco debido a las limitaciones que se impone la preparación previa.

Es un tema muy complicado que requiere una detenida observación de la pieza, no solo para identificar los tipos de punto, sino buscando posibles restauraciones hechas con la misma técnica y que a simple vista pueden pasar desapercibidas. Como en casi todas las artes menores, los avances técnicos son escalos, en piezas del siglo XVII y XVIII aparecen los mismos tipos de punto que en la Manga. Por otra parte, hay que lamentar la ausencia de un exhaustivo estudio que ponga punto final, valga la redundancia, a este tema, pues entre la escasa bibliografía no existen criterios unánimes para identificar las técnicas⁹.

9. En aras de un sentido didáctico, se aplican a veces criterios reduccionistas unificando técnicas que sólo a simple vista se parecen, tal sucede en la obra de E. Lefebure *La broderie et la dentelle*, París 1884; edición española: *El bordado y los encajes*, Madrid, la España Editorial, sin fecha. El caso contrario es la obra de Floriano Cumbreño: *El arte del bordado en España*, Madrid 1941, en la que se ofrece un sinnúmero de nomenclaturas para técnicas con leves variaciones entre sí.



Capilleta de la Asunción.

En la actualidad siguen haciéndose labores de este tipo, pero la introducción de materiales sintéticos y maquinaria hace que el resultado nada tenga que ver con las obras de siglos pasados, aunque en algunas ocasiones son obras de mucho mérito.

EL ARTE DORADO Y SU RELACION CON LAS OTRAS ARTES

El bordado rico es una mezcla de elementos decorativos y pictóricos que refleja con fidelidad el momento artístico en que se desarrolla. Ya se dijo que el escudo del Cardenal Cisneros aparece repetido varias veces en la parte inferior de la Manga, su personalidad es fundamental para entender el desarrollo del primer Renacimiento en Toledo y Madrid¹⁰. Poco después de ser nombrado Arzobispo se emprendieron en la Catedral las reformas necesarias para instalar el retablo mayor en el que trabajaron Rodrigo Alemán, Copín de Holanda, Sebastián de Almonacid y Felipe Vigarney entre otros; encargó la construcción de la Capilla Mozárabe a Enrique Egás y Juan de Borgoña pintó para su interior los frescos que representan la Conquista de Orán, suceso que acontece por esos mismos años. También mandó hacer una nueva sala capitular en la que con los elementos decorativos se crea un ambiente renacentista. Pero las obras de mayor envergadura tienen como escenario Alcalá de Henares, donde en solo catorce años se construyeron el Colegio Mayor de San Ildefonso, el Hospital Universitario, varios colegios menores y muchas viviendas¹¹. El personaje más importante en todo este proyecto es Pedro Gumiel, quien trabaja como oficial de la casa del Cardenal en casi todas sus empresas artísticas.

Entre las obras de bordado que se han conservado en la Catedral de Toledo destacan, además de la Manga, el Ornamento de Cisneros, bordado según Ceán en 1514, y el del Cardenal Fonseca en 1526. Ambos están casi completos y con pocas restauraciones, se trata de piezas fundamentales para la historia del bordado en España, aunque no se conoce con exactitud los artistas que trabajaron en ellas, siendo incluso cuestionable la datación generalmente admitida. Pero en la Catedral se hacen infinidad de piezas, así el L.O.F. del año 1520 registra en el capítulo de «Oro, Plata Seda y Brocado» un gasto de 912.680,5 maravedís y el de 1522, 337.500,50 mrs.¹², aquí se incluyen las compras de estos materiales y los pagos a bordadores y plateros. En cuanto al resto de Conventos y Parro-

10. Ver ROSARIO DÍAZ DEL CORRAL, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid 1987, pp. 60-78.

11. M. A. CASTILLO OREJA, *Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares, un modelo urbano de la España Moderna*. Madrid 1982, p. 58.

12. L.O.F., 814 fols., 37 recto a 42 vuelto y L.O.F. 816, fols. 36 recto a 37 vuelto.

quias de la ciudad, son conocidas algunas piezas importantes en el Convenio de Santo Domingo el Antiguo y San Pedro Mártir, afortunadamente no son las únicas pero la información es dispersa y no permite hacer todavía un seguimiento de los bordadores y sus talleres. Los pueblos de la Diócesis debían acudir a la capital para comprar o hacer sus encargos puesto que la mayor parte de los talleres se establecieron aquí; entre los de la Diócesis destacan los de Torrijos y Talavera, aunque el más importante y mejor conocido es el del Monasterio de Guadalupe bastante aislado y con un funcionamiento peculiar debido a sus especiales condiciones¹³.

Algunos estudios resaltan la importancia que tienen los temas decorativos frente a la composición de escenas, estableciendo cronologías que se pretenden infalibles a partir de la idea, no del todo equivocada, de que estos temas se repiten durante varios años con escasas variaciones; así encontramos el «tercipelo recortado Reyes Católicos», la «red lanceolada con coronas de la primera mitad del Siglo XVI», el «inicio de la ruptura de la red en el segundo tercio del XVI», hasta llegar a los «sembrados del siglo XVII»¹⁴. En los temas decorativos son frecuentes los préstamos entre las diferentes artes, por lo que si se usa este baremo, ha de entenderse siempre como algo relativo. Tampoco se puede pasar por alto la existencia de manuales que facilitaban patrones decorativos usados en vestimentas civiles y eclesiásticas, así el de Lucretia Romana, el de Alessandro Paganino o el de Giovanni Fanciulle Goppino entre los italianos, pero también se publicaron en Francia, Alemania y los Países Bajos¹⁵. No es este lugar para hacer un análisis de estos documentos, pero sí hacer algún comentario sobre ellos: los patrones son buenos ejemplos de modelos decorativos con jarrones, bujetas, florones, etc, también presentan algunas escenas de animales, se ofrecen a los lectores consejos prácticos sobre có-

13. Además de su relativo aislamiento geográfico, se ha de tener en cuenta que el Monasterio, de la orden jerónima, recibía frecuentes donaciones. El taller era del propio monasterio y funcionó sin interrupción desde el siglo XV al XVIII, los bordadores eran indistintamente frailes y seglares a los que se contrataba de otras localidades y acababan estableciéndose allí integrados en el taller. Ver especialmente Antolín P. Villanueva, op. cit., pp. 214-228.

14. La obra de Almudena Mota es la más importante en tanto que nos afecta por tratar de Toledo, pero no la única. ALMUDENA MOTA GÓMEZ-ACEBO, *Tejidos artísticos de Toledo, siglos XVI al XVIII*.

15. LUCRETIA ROMANA, *Ornamento nobile per ogni gentil matrona, dove si contiene barbari prisi d'infinita bellezza lavori per linzudi, traverse, e facnoli piena de figure, ninfa, e satiri*, Venecia 1520. ALESSANDRO PAGANINO, *Libro primo de rechami per el quali se impara in diversi modi l'ordine e il modo di recamare*, Venecia 1527. NICOLÒ D'ARISTOTILE DETTO GOPPINO, *Gli universalì de i belli recami antichi e moderni*, Venecia 1537. Pedro de Quinty en Colonia 1527. Francisco Pellegrin en París. William Wostermans en Amberes o Claudio de Nourry en Lyon.

mo ejecutarlos y, recurriendo a los tópicos de la época, juicios favorables a su arte¹⁶. Hasta el momento no ha aparecido ningún tratado de este tipo en nuestro país, pero hay indicios suficientes para pensar que debieron ser conocidos, especialmente por los bordadores que obran al romano. Por último, con demasiada frecuencia se olvida que los bordadores confeccionan estos temas sólo en contadas ocasiones, lo normal es comprar las floraduras por varas, encargándoselas a cordoneros, o que vengan incorporadas al tejido, no quiere ello decir que no sepan hacerlas, técnicamente son sencillas y es evidente que a falta de mejor trabajo las realizarán, lo mismo que si la pieza es considerada de excepcional importancia y los modelos al uso no sirven, como sucede en la Manga.

En cuanto a la representación de escenas, cenefas en lenguaje técnico, el problema es de otra índole. Entre las pocas piezas bien conocidas documentalmentemente, se constata la participación de pintores en el dibujo de los bocetos que servirán de guía a los bordadores. Es una faceta poco conocida y con frecuencia se tiende a generalizar; no es lo mismo el encargo hecho para una parroquia de pueblo que para la Catedral y dentro de ésta, hay piezas que se hacen para cumplir una misión práctica, como ornamentos de coro, de difuntos, etc., y otras que por ser para el arzobispo, o por necesidades de representación, se hace un dispendio, buscando mejores artistas y materiales. Es muy poco frecuente encontrar pagos a pintores por dibujos para bordados. Probablemente sean los propios bordadores quienes dibujasen las escenas o utilizasen bocetos transmitidos en el taller, ya que el repertorio es muy limitado y las casillas de una cenefa para capa o casulla, piezas más habituales, miden 40 × 25 cms. espacio a todas luces insuficiente para desarrollar un tema con amplitud, más si se tiene en cuenta que ha de ser posible su identificación por otras personas además del oficiante; tampoco aparecen en la documentación pagos a bordadores por este asunto, probablemente fuera incluido en el monto total de la cenefa y solo ocasionalmente se indica que tal o cual pieza debe llevar determinada imagen¹⁷.

Lo mismo que en otras artes, solo en las piezas importantes es frecuente encontrar a un artista de otra especialidad que participa de manera de-

16. «Et in cio ho imitato Zeuis, quel si famoso pittore, il qual voledo l'immagine di Helena Greca dipingere». Goppino, op. cit., p. 1.

17. Entre la documentación analizada hasta el momento sólo en muy contadas ocasiones figuran el tema de la cenefa y la pieza sobre la que debe ir, así en 1514 un pago de 18.000 mrs a Covarrubias por una cenefa de apóstoles con su capillo que debe ponerse en una capa de damasco blanco, (L.O.F., 808, fol. 29 recto). Es más frecuente encontrar expresiones como «cenefa al romano» (L.O.F., 808, fol. 29 recto) o de «oro matizado» (L.O.F., 807, fol. 35 recto).

cisiva en el proyecto de ejecución. La propia Catedral paga el año 1513 al pintor Juan de Borgoña 3000 maravedís a cuenta de las historias que hace para la manga de plata del Sagrario y el año siguiente 1750 maravedís por las muestras que hizo para los plateros que hacían el arca de plata del Sacramento¹⁸. Dentro del bordado, es conocido el frontal de altar que dibujó Juan de Juanes para la Capilla del Palacio de Valencia entre 1555 y 1560¹⁹, pero el caso más famoso en nuestro país es el taller de bordados de El Escorial, los cartones fueron dibujados por Peregrín, Tibaldi y Carducho entre otros²⁰. Fuera de España, los dibujos para bordados de Pollaiuolo²¹ y Rafael²² son los más conocidos.

Por desgracia no se conservan muchos de estos bocetos, pero sería muy deseable compararlos con las piezas para las que han sido hechos. Si observamos detenidamente los de El Escorial, son de papel azulado con tinta sepia y toques de albayalde²³, por tanto sin color. Al bordador corresponde solucionar este problema, quizá reciba algunas indicaciones, pero depende de los tintes existentes y ha de buscar al que más se aproxime a sus necesidades o combinar hilos de diferentes colores hasta conseguir el efecto visual adecuado. Otra diferencia fundamental con respecto a la pintura, dentro de las categorías artísticas, es que el trabajo sobre la tela implica relieve, los hilos de seda son finos, pero si miramos detenidamente cualquier cenefa veremos diferencias de nivel conseguidas con la utilización de hilos de diferente grosor, superposiciones, utilización conjunta de varias técnicas, alineación de puntadas, son obvias las implicaciones que esto tiene en la composición de la escena. Lo que en origen era un simple boceto se ha convertido en un bajorrelieve coloreado.

Aunque vinculado a las otras artes, especialmente la pintura, el bordado es independiente de ellas, no solo en su ejecución sino en el resultado.

18. L.O.F., 807, fol. 108 recto y 808, fol. 25 recto.

19. Catálogo de la exposición *Joan de Joanes*, Madrid 1979, p. 80.

20. Antolín P. Villanueva, op. cit., p. 231. Es de lamentar que entre tantos y tan variados estudios como se han dedicado al Monasterio con motivo de su cuarto centenario, no se hagan más que tímidas referencias a este tema, más grave cuanto que se conservan bastantes piezas, los cartones y la documentación de entrega a la Sacristía del Monasterio. Fernando Checa: «Felipe II y la formulación del clasicismo áulico», catálogo de la exposición *Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares 1986, p. 186 y Luis Hernández: «El culto divino en El Escorial», Catálogo de la exposición *Iglesia y Monarquía, la liturgia*, El Escorial 1986, p. 52.

21. ALBERTO BUSIGNANI, *Antonio Pollaiuolo: las sacras vestiduras de San Giovanni*, Granada, 1968.

22. Ernesto Lefebure, op. cit., pp. 111 a 113.

23. Antolín P. Villanueva, op. cit., p. 252.

ANÁLISIS DOCUMENTAL

La documentación que ha aparecido en el Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral, contiene casi toda la información necesaria para reconstruir el proceso de confección de la Manga. Puede dividirse en dos fases, desde el año 1507 al 11 y de aquí al 14. En el primer período se hace la armadura y toda la decoración, en el segundo se bordan las capilletas, colocan los cordones y dan los últimos retoques. Al analizar la documentación pueden utilizarse varios criterios: seguir una secuencia cronológica, clasificarla según los materiales que se compran o agruparla en función de la finalidad que se les vaya a dar. Se ha preferido hacer apartados según la estructura del gasto: tipos de material, salarios, cordones, etc., siguiendo un orden cronológico y especificando su destino cuando es posible.

SEDA
Cuadro I

Fecha	Vendedor	Calidad	Cantidad	Prec. Unit.	Total
30.10.07	Martín Ruíz	De colores para matices	40 onzas	119	4.760
30.10.07	Martín Ruíz	Para hilar	5 onzas	100	500
30.10.07	Juan de Toledo	De colores	9 onzas y media	119	1.120
21.11.07	Rodrigo de Pota	De colores para matices	4 onzas y 6 adamanes	136	595
14.01.08	Juan de Toledo	Floja, colorada	16 onzas y 14 adamanes	119	2.008
13.02.08	Juan de Toledo	Para matices	29 onzas y 10 adamanes	125	3.707
14.03.08	Juan de Sevilla	Para matices	4 onzas	120	480
14.04.08	Juan de Toledo		5 onzas y 11 adamanes	125	709,50
12.05.08	Juan de Toledo		17 onzas y 2 adamanes	125	2.139

Fecha	Vendedor	Calidad	Cantidad	Prec. Unit.	Total
01.11.08	Alonso Martín	Para matices	7 onzas y media	125	932
19.02.10	Martín Ruíz	De color azul	1 onza	130	130
19.02.10	Martín Ruíz		1 onza y media	120	180
19.02.10	Martín Ruíz	De color blanco	6 adamanes	130	47,50
31.12.13	Pedro Martínez	Para cordones. Grana, floja	7 onzas	120	840
31.12.13	Pedro Martínez	Para cordones. Damascada florida	3 onzas	110	330
31.12.13	Pedro Martínez	Para cordones. Torcida, grana	4 onzas	135	540
10.04.14	Pedro Martínez	Para cordones. Grana, torcida	30 onzas	120	3.600
10.04.14	Pedro Martínez	Para cordones. Grana, floja	3 onzas y 2 adamanes	120	379
10.03.14	Pedro Martínez	Para cordones. Grana	9 onzas	120	1.080
20.03.15	Pedro Martínez	Para floraduras	3 onzas	140	420
TOTAL	(24)		201 onzas y 11 adamanes		24.497 mrs.

El coste medio de la onza es de 123 mrs. (algo más de 4 mrs. por gramo), las diferencias de precio se deben a la calidad, así la seda para hilar es a 200 mrs. y la de floraduras a 140, en partidas de las mismas características, «de colores para matices», el precio unitario es diferente, esto es debido a los tintes ya que cada color se conseguía de diferente manera.

Las compras de los años 13 y 14 corresponden a los cordones, suman 56 onzas y 2 adamanes (1.610 grs.), un total de 6.769 mrs. a un precio medio de 120,83 mrs. la onza. El resto, anteriores y posteriores son para la Manga propiamente dicha, suman 17.728 mrs. y 145 onzas con 9 adamanes (4.1876 grs), a un precio medio de 123,7 mrs. onza.

En cuanto a las calidades de la seda hay que aclarar que un hilo se compone de varias hebras retorcidas, *torcida* en los documentos, por si

ta. Nótese que en las compras efectuadas al sedero sólo se especifica la seda floja y en las del mercader los dos. Las otras calidades dependen del ta. Nótese que en las compras efectuadas al sedero solo se especifica la seda floja y en las del mercader a los dos. Las otras calidades dependen del uso final. La de matices se utiliza para el punto del mismo nombre, con el que se hacen rostros, pliegues o labores de mucho detalle; las compras de seda de este tipo suman 84 onzas y media. Hay partidas en las que únicamente se indica que es de colores o no se dice nada, comparando los precios pensamos que también pudieran ser para matices, suman 33 onzas con 13 adamanes. La florida o para florduras se utiliza para este fin en los temas decorativos, la damascada es aquella que tiene un tratamiento específico de color y mezcla de hilos hasta conseguir este aspecto.

En cuanto a las personas que venden la seda:

Martín Ruíz es el bordador a sueldo de la Catedral y se encarga de hacer las primeras compras de material con dinero que le anticipan, de ahí que se lo paguen a él especificando la cantidad y calidad del material comprado.

Alonso Martín y Juan de Toledo son sederos, su trabajo consistía en hilar la seda, haciendo sobre todo madejas que entregaban a los tintoreros, normalmente éstas acababan en manos de los tejedores de seda, quienes

ORO
Cuadro II

Fecha	Vendedor	Cantidad	Prec. Unit.	Total
19.05.07	Juan López	25 onzas	300	7.500
03.03.08	Juan de Talavera	4 onzas y 5 adam.	430	1.854,50
14.03.08	Francisco Martínez	7 onzas	380	2.660
14.03.08	Francisco Martínez	8 adam.	430	215
21.03.08	Alonso Martínez	8 onzas	412	3.296
03.08.08	Alonso Martínez	6 onzas	400	2.400
04.11.08	Alonso y Francisco Martínez	6 onzas	408	2.448
31.12.13	Pedro Martínez	8 onzas	430	3.440
10.04.14	Pedro Martínez	6 onzas	430	2.580
09.06.14	Pedro Martínez	10 onzas	430	4.300
TOTAL	(25)	80 onzas y 13 adams.		30.693,50

hacían las piezas de damasco, terciopelo, etc., pocas veces el sedero la vende directamente. Estos tres gremios son poco conocidos en el ambiente toledano aunque numéricamente hablando debieron ser muy importantes.

Pedro Martínez es mercader, comercia básicamente con materiales elaborados, nótese que la seda damascada y la florida se la compran sólo a él. Lo encontraremos también vendiendo oro.

De Juan de Sevilla no se dan indicaciones y de Rodrigo de Pota se dice únicamente que es vecino de Torrijos.

La expresión hilo de oro puede llevar a engaño, casi nunca se trata de oro reducido a hilo sino de tres o cuatro hebras de seda envueltas en plata dorada²⁶, económicamente más barato y fácil de manipular. Las sustanciales diferencias de precio entre unas partidas y otras no se explican en la documentación, pudiera ser que la inflación a lo largo de los años incrementara el precio del oro, pero también se usan diferentes calidades según la zona a la que vaya destinado y esto afecta también a su precio²⁷. Sólo un estudio de laboratorio podría aclarar definitivamente estas diferencias.

En cuanto a las profesiones, Alonso, Francisco y Pedro Martínez son mercaderes. Como en el caso anterior comercian con materiales elaborados, oro, damasco o terciopelo, actuando como intermediarios entre los distintos gremios y el «consumidor».

Juan de Talavera es bordador, según Ceán trabajó en el Ornamento de Cisneros en 1514, también lo hará en la Manga. No es frecuente que en

24. Las cantidades reflejadas en las columnas «Precio Unitario» y «Total» van expresadas en maravedies. Se puede apreciar que la suma de cantidades aparentemente no coincide, corresponderían 198 onzas y media y 51 adamanes, pero como cada onza equivale a 16 adamanes es preferible expresarlo correctamente. Sabiendo que 16 onzas son una libra (460 gramos), la cantidad total de seda expresada en el sistema decimal es de 5.797 gramos.

25. Estas cifras en el sistema decimal son 2.300 gramos a un precio medio de 430 mrs por gramo. Como en el cuadro anterior, los tres últimos asientos corresponden a la confección de los cordones, se gastan en ello 24 onzas (679 gr), 10.320 mrs a un precio medio de 430 mrs la onza. El resto es para la Manga, suma 56 onzas y 13 adamanes (1.621 gr), 20.373,50 mrs a un precio medio de 392,50 mrs la onza.

26. Isabel Turmo, op. cit., p. 30.

27. Según Cruz Valdovinos, el precio de la plata en Madrid durante el último tercio del siglo XVI es de 65 reales el marco y 89 rs en el caso de plata dorada, lo que da un precio de 410 mrs la onza, que no se diferencia mucho del precio medio aquí establecido para la onza de hilo de oro (402 mrs), ha de tenerse en cuenta que hablamos del mismo material presentado de maneras diferentes; J. M. Cruz Valdovinos, «La platería madrileña durante el siglo XVI», Catálogo de la exposición *Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares 1986, p. 245. La catedral compra plata el año 1520 a 2.363 mrs el marco, 295 mrs la onza, por desgracia no aparecen compras de plata dorada ni de oro para comparar los precios relativos, L.O.F., 814, fol. 36 recto.

piezas de esta importancia el bordador compre los materiales, con la excepción de Martín Ruíz, probablemente se trate de una partida que el mercader no pudo suministrar completa y se adquiriera en su taller lo restante, pues la cantidad es relativamente pequeña.

Juan López es batihoja, también llamados «corredores de hilos de oro». El cometido de este gremio está perfectamente registrado en una controversia que tuvo lugar en Sevilla en 1616 que los enfrentaba a los tiradores de oro, entre las argumentaciones, Isabel Turmo recoge el testimonio de los bordadores «los tiradores proporcionaban a los bordadores "hojuela, escarchado, briscado, canutillo, zetillo, puntas de diamantes y otras muchas cosas..." y los batihojas hacían "oro de matizar, oro llano, oro para torzales, oro para retorchas, oro para trenzas y oro para realzar»²⁸. Que los bordadores prefieran a los batihojas es debido a que les dan el oro preparado para hacer la labor que ellos necesitan, en cambio los tiradores venden elementos ya terminados que el bordador sólo tiene que aplicar, por lo que merma la calidad final además de ver muy reducido su trabajo. Técnicamente no hay mucha diferencia entre un siglo y otro ni entre las dos ciudades, por lo que el ejemplo puede ser ilustrativo de la situación en el lugar y tiempo que nos ocupa.

PINTURA

Por este concepto sólo se efectúan dos pagos.

El primero es de 355 maravedís pagados a Martín Ruiz con fecha 30 de octubre de 1507 por dibujar una historia de la Asunción. en piezas de esta importancia es poco frecuente encontrar al bordador haciendo las veces de pintor, aunque hay que reconocer que de las cuatro capilletas ésta es la peor en términos pictóricos.

El segundo y último pago lleva fecha 6 de diciembre de 1507, a Lorenzo de Avila, pintor, por importe de 986 maravedís. Se le paga por tres historias, una a nueve reales y las otras dos a diez, no se indican los temas.

Lorenzo de Avila trabajó poco en la provincia de Toledo. Es sabido que en 1521 pintó para la catedral de León la ya desaparecida Disputa de Jesús con los Doctores, que se conservaba en su claustro; según Navarro Talegón inició allí su aprendizaje junto a Juan de Borgoña. Desde 1529 y hasta su muerte en 1570 vivió en Toro, por lo que la mayor parte de su obra conocida se encuentra en la provincia de Zamora, donde pintó solo o con Juan de Borgoña el Joven obras como el retablo de los Santos Juanes del Hospital de Toro, o el retablo de la iglesia de Pinilla de Toro²⁹. Fue

28. Isabel Turmo, op. cit., p. 30.

29. Ver Navarro Talegón en Catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre*, Va-

padre de Hernando de Avila, pintor de la catedral de Toledo y que trabajó para Felipe II como iluminador, primero en los libros corales de El Escorial y luego en los retratos de los reyes³⁰.

Nos encontramos por tanto ante una de sus primeras obras documentadas, sino la primera; es lógico pensar que inicia aquí su aprendizaje bajo la férula de Juan de Borgoña, que por estos mismos años trabaja en la catedral. Como el boceto para bordados es un dibujo sobre papel y el color va por cuenta del bordador, este es un buen aprendizaje para un joven pintor, más si tenemos en cuenta que en el estilo de Juan de Borgoña y su escuela el dibujo es un factor muy cuidado. Es una fecha muy temprana en relación con su trabajo en la catedral de León, probablemente pasa esos años trabajando con el maestro y asimilando su estilo, por lo que aparecerán más obras suyas en el entorno toledano, no necesariamente pinturas sino quizá alguna más de este tipo.

OTROS PAGOS

Antes de entrar en el análisis de los salarios y los bordados quedan al menos otros cuatro pagos por compras de material no incluidas hasta el momento. Son los siguientes:

Cuadro III

Fecha	Vendedor	Material	Cantidad	Prec. Unit.	Total
30.10.07	Martín Ruiz	Hilo, agujas, etc.			200
23.11.07	Fdo. Vázquez	Terciopelo doble	2 varas, 2 terc.	523	1.393
31.12.10	Alonso Núñez	Tafetán blanco	1 vara	136	136
08.04.15	Lope Gallego	Damasco carmesí, flojo	3 varas	1.000	3.000
TOTAL					4.729

Madrid 1988, p. 236, *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Toro 1985 y Casaseca, *El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista en Zamora*. Citados por Inmaculada Alonso Blázquez: «Dos tablas de Lorenzo de Avila y de Juan de Borgoña el Joven en el Museo Lázaro Galdiano», *Revista Goya*, núm. 204, Madrid, mayo-junio de 1988, p. 326-329.

30. Catálogo de la exposición *El Toledo de El Greco*, Toledo 1982, p. 148.

Nuevamente aparece Martín Ruiz como primer proveedor de materiales. Fernando Vázquez y Alonso Núñez son mercaderes y Lope Gallego es sastre.

Poco que decir por el momento sobre las calidades de los tejidos comprados; sabiendo que una vara equivale a 835,9 mm, las cantidades de terciopelo y damasco son importantes. Lo más destacable es la compra a Lope Gallego, está incluida en una liquidación más amplia, por lo que pudo haberla entregado antes, el material es para floraduras.

SALARIOS

Este es el capítulo de gastos más importante. El trabajo comienza a mediados de 1507 y termina tres años después. Durante este tiempo trabajan en total diez bordadores de la siguiente manera:

Cuadro IV

Año	Bordador	Días	Jornal	Total	Observaciones
1.507	Alonso de Mata	130	68	8.814	De 10.06 - 31.12
	Martín Ruiz	73		5.644	De 10.09 - 21.12
	Alonso Sánchez	62	60	3.720	De 06.10 - 31.12
	Btmé. Illescas	61,50	51	3.107	De 28.09 - 31.12
	Juan Puellas	74	51	3.314	De 10.06 - 31.08
	Juan Talavera	62	51	3.162	De 04.10 - 31.12
	Jacqués	41	45	1.809	De 10.09 - 30.10
	AÑO: TOTAL MEDIA	503,50 71,93	56,29	29.570 4.224,29	
1508	Alonso de Mata	264	85	22.235	1.ª quincena 68
	Esteban Alonso	227,50	70	15.811	1.ª quincena 60
	Montemayor	224,50	70	15.657,50	1.ª quincena 47
	Alonso Sánchez	261	70	18.160	1.ª quincena 47
	Andrés Vargas	206,50	70	18.446	1.ª quincena 51
	Btmé. Illescas	265	60	15.801	1.ª quincena 51
	Martín Ruiz	265,50	60	16.048	1.ª quincena 68
	Juan Talavera	261	60	15.565,5	1.ª quincena 51

Año	Bordador	Días	Jornal	Total	Observaciones
	AÑO: TOTAL MEDIA	2.035 254,38	68,12	137.542 17.217,75	
	ACUMULADO: TOTAL MEDIA	2.538,50 169,23	62,60	167.312 16.731,20	
1509	Alonso de Mata	270,50	85	22.992,50	
	Esteban Alonso	254	70	17.780	
	Montemayor	252	70	17.640	
	Alonso Sánchez	233	70	16.363	
	Andrés Vargas	246	70	17.220	
	Btmé. Illescas	265,50	60	15.930	
	Martín Ruiz	266,50	60	15.990	
	Juan Talavera	233,50	60	14.015	
	AÑO: TOTAL MEDIA	2.021 252,62	68,12	137.930,50 17.241,31	
	ACUMULADO: TOTAL MEDIA	4.559,50 198,24	64,52	305.242,50 30.524,25	
1510	Alonso de Mata	119	85	10.295	Hasta 15.06
	Esteban Alonso	116	70	8.120	Hasta 15.06
	Montemayor	79,50	70	5.560	Hasta 15.06
	Alonso Sánchez	115,50	70	8.085	Hasta 15.06
	Andrés Vargas	114,50	70	8.015	Hasta 15.06
	Btmé. Illescas	118	60	7.080	Hasta 15.06
	Martín Ruiz	121	60	7.260	Hasta 15.06
	Juan Talavera	110	60	6.630	Hasta 15.06
	AÑO: TOTAL MEDIA	894 111,75	68,12	61.045 7.630,62	
	ACUMULADO: TOTAL MEDIA	5.453,50 175,92	65,45	366.287,50 36.628,75	

El importe del salario medio apenas difiere del pagado en otras artes, es decir, dos reales por día. Su distribución es variable dependiendo de la categoría laboral del perceptor.

Alonso de Mata empieza el 10 de junio de 1507, trabaja 783,50 días, con un salario medio de 80,75 y cobra un total de 64.354,50 mrs. Es el que más días trabaja y con el jornal más alto. No ha sido posible encontrar referencias acerca de su persona, probablemente un detenido estudio documental de los años anteriores arroje alguna luz sobre otros trabajos que hubiera podido realizar.

La relación de Martín Ruiz con la Manga empieza el 5 de mayo de 1507 cuando se le hace la primera entrega de dinero para compras de material que liquida a finales de septiembre, borda en ella a partir del día 10 de este mes, en total son 726 jornales con un salario medio de 62 mrs diarios, un total de 44.942. Es curiosa la evolución de su salario: al principio cobra igual que Alonso de mata, pero en 1508 baja el suyo cuando sube el de los demás, es lógico si tenemos en cuenta que era el bordador a sueldo de la catedral y ésto le obliga a trabajar en otras piezas³¹. Por desempeñar este trabajo percibía un salario de 3.000 mrs al año, algo menos que otros oficios artísticos como el platero, que cobra 3.500 o el de poner libros que estaba dotado con 4.500; sus obligaciones eran muy variadas, desde adobar y limpiar ornamentos hasta hacer toallas o el forro de algunos libros, tenía otras compensaciones, pues en la catedral se hacían numerosos trabajos no incluidos entre sus obligaciones y en los que este asalariado participaba, además de la consideración social que el cargo tenía entre los compañeros del gremio. Martín Ruiz intervino en 1514, según Céan Bermúdez, en la confección del ornamento del Cardenal Cisneros.

Bartolomé de Illescas trabaja, desde el 28 de septiembre, un total de 710 días, percibe 41.918 mrs, con un jornal medio de 57,75 mrs por día. Tampoco conocemos demasiados detalles acerca de su persona, trabaja esporádicamente para la catedral en los años posteriores sin que podamos atribuirle ninguna obra con absoluta certeza.

Alonso Sánchez empieza el 6 de octubre, trabaja 671 días y medio, cobra en total 46.328 mrs, con un salario medio de 67,50. Según Zarco del Valle hizo numerosos trabajos para la catedral³². Céan da noticias sobre

31. Ocupó este cargo desde finales del siglo XV hasta su muerte en 1526. Curiosamente a partir de entonces aparece María de Vargas, su mujer, como uno de los bordadores a jornal, haciendo repasos, adobos y limpiezas de ornamentos entre otras cosas. L.O.F., 820 y ss.

32. Hace varios aderezos para la fiesta del Corpus, veinte ángeles nuevos para el trono de la Virgen, veinte estolas de raso carmesí forradas en raso azul y nueve alas nuevas para ángeles que se añadieron. M. Zarco del Valle, *Documentos de la Catedral de Toledo*, Tomo II, Madrid, 1916, p. 426.

un pintor con el mismo nombre que trabaja para el Cardenal Cisneros en Alcalá de Henares el año 1498, diez años más tarde pinta en la catedral el artesonado de la sala capitular de invierno³³ pudiera tratarse de la misma persona, pues hasta los años veinte aparece este nombre indistintamente en obras de pintura y bordado, aunque no tenemos la absoluta certeza.

Juan de Talavera trabaja desde el 4 de octubre, cobra 39.372,50 mrs por 667 días, a una media de 57,75 mrs. Es otro de los bordadores que trabaja en el Ornamento de Cisneros.

Andrés de Vargas empieza el 2 de enero de 1.508, trabaja 627 días y cobra 43.681 mrs a una media de 70 mrs por día. En cuanto a otras obras suyas, el año 1520 participó en la confección del ornamento del Cardenal Cisneros³⁴. En lo personal parece que era pariente de Martín Ruiz.

Esteban Alonso empieza en la misma fecha que el anterior, trabaja 597,50 días, gana 41.711 mrs, con una media de 70 mrs. Según Ceán bordó en 1526 el ornamento del Cardenal Fonseca y en los años anteriores fue el colaborador habitual de Marcos de Covarrubias en sus trabajos para la catedral³⁵.

Montemayor también empieza el 2 de enero de 1508, trabaja 556 días y cobra 38.857,50 mrs a un jornal medio de 70 mrs por día. Una vez acabada la Manga continuó trabajando esporádicamente para la catedral haciendo algunas cenefas para capas y dalmáticas.

Juan Puellas empieza el 10 de junio y termina el 31 de agosto de 1507, 71 días en total, cobra 3.314 mrs a 51 mrs por día. Es el mismo bordador que en 1527 trabajaba en la catedral de Sevilla con Francisco Ortiz³⁶.

El que menos tiempo trabaja es Jaqués (o Xaqués), 41 días a 45 maravedís, en total 1.809 mrs, desde el 10 de septiembre al 30 de octubre de 1507. Según Ceán el año 1502 ya trabajaba para la catedral y Serrano Fatigati le atribuye origen francés³⁷.

A la vista de los datos, parece evidente que hay un director de la obra, Alonso de Mata, máximo responsable en todos los aspectos, de ahí que trabaje más que ninguno y cobre también más que los otros. Olvidando a Puellas y a Jaqués, cuya contribución es cuantitativamente menor, el resto pueden ser divididos en dos grupos atendiendo a su salario; el primero lo componen Alonso, Montemayor, Sánchez y Vargas, que a partir de 1508 cobran 70 mrs diarios, y el segundo formado por Ruiz, Talavera e Illescas,

33. Ceán Bermúdez, op. cit. Tomo IV p. 322.

34. «En 5 de Octubre de 1520 se pagó a... 15.000 maravedís en cuenta de la frontalerá, faldores y bocasmangas del ornamento del Cardenal Cisneros», *Datos documentales...*, Tomo I, p. 41.

35. Ceán Bermúdez, op. cit. Tomo I, p. 18 y L.O.F. 808, fol. 29 vto.

36. Isabel Turmo, op.cit., p. 103.

37. Ceán Bermúdez op. cit. Tomo VI p. 4; Serrano Fatigati, op. cit. p. 7.

que cobran 60. No ha sido posible acceder a documentos gremiales, pero todas estas personas ejercen como oficiales bordadores y es sabido que ésta era la categoría que permitía desarrollar libremente la profesión, por tanto, la diferencia de sueldo estará en relación con la especialidad del trabajo realizado, bien como valoración subjetiva, bien, y es lo más probable, con la zona o el tipo de labor que hicieran. Durante 1507 (30 de octubre a 31 de diciembre) las anotaciones de gastos son diarias, y en los años siguientes quincenales; esta información, debidamente contrastada, puede ser de gran utilidad en el futuro para estudiar aspectos laborales prácticamente desconocidos.

En este punto estamos en condiciones de reconstruir la secuencia cronológica:

Martín Ruiz recibe una primera entrega a cuenta el 9 de mayo de 1507, la siguiente el 9 de julio y la última el 9 de octubre, el 30 de ese mes le son tomadas cuentas, ha gastado en oro, seda, salarios y la historia que él mismo dibuja, por tanto, para esa fecha el proyecto de la pieza estaba bastante avanzado, de ahí que a partir de entonces el registro de gastos sea más exhaustivo.

A lo largo de este año y en diferentes momentos, van incorporándose bordadores en lo que parece ser un período de prueba, ya que algunos no continúan. A finales de año el proyecto está terminado, los pagos a Lorenzo de Avila y la compra de terciopelo lo corroboran.

El reajuste de salarios de 1508 indica que ese período de prueba ha concluido. Se compran todos los materiales, incluso los que se utilizarán en el bordado de las capilletas, de ahí las compras de seda de matices. En 1509 no se compra nada y las de 1510 son ajustes del proyecto inicial.

En bordar la pieza se emplean algo más de dos años, aún sin tener otros elementos de comparación puede parecer excesivo, pero excepto el terciopelo todo se hace ex profeso, por lo que este período no es tan largo. Además, la catedral tenía especial interés en ella, pues no se repara en gastos ni se deja nada al azar, las compras de material son un excelente ejemplo de previsión.

Los trabajos acaban en junio de 1510, pero un poco antes la pieza estaba ya casi terminada, pues el 21 de marzo la llevan a Madrid para que la viera el arzobispo³⁸, no sabemos cual fue su opinión, quizá encargara hacer algunos retoques y por eso el trabajo termina dos meses más tarde. Solamente queda el bordado de las capilletas, la corona y los cordones.

38. «En 21 de marzo pagó a Martín Ruiz bordador y a Salinas 1524 mrs., de gastos de comer y posada para cada uno cuando fueron a Madrid de ellos y Mata a llevar la Manga al arzobispo 723 mrs, costaron las bestias de alquiler 612, dieron a Salinas de jornal 180 mrs. de 7 días a 27 cada día» L.O.F. 804, fol. 11.

CAPILLETAS

Cuadro V

Fecha	Nombre	Ocupación	Importe
28.08.10	Montemayor	H. ^a de los Reyes Magos	2.250
28.08.10	Alonso Sánchez	H. ^a de la Asunción	2.660
28.08.10	Esteban Alonso	H. ^a de San Eugenio	2.250
14.10.10	Montemayor	H. ^a de los Reyes Magos	4.000
21.10.10	Montemayor	H. ^a de los Reyes Magos	500
21.10.10	Alonso Sánchez	H. ^a de la Asunción	1.337
21.10.10	Esteban Alonso	H. ^a de San Eugenio	1.337
27.01.10	Marcos Covarrubias	H. ^a de San Ildefonso	2.500
13.02.11	Alonso Sánchez	H. ^a de la Asunción	4.003
13.02.11	Esteban Alonso	H. ^a de San Eugenio	3.163
26.05.11	Marcos Covarrubias	H. ^a de San Ildefonso	3.500
06.07.12	Marcos Covarrubias	H. ^a de San Ildefonso	7.500
TOTAL			35.000

Montemayor y Esteban Alonso cobran 6.750 mrs cada uno, Alonso Sánchez 8.000 y Marcos de Covarrubias 13.500³⁹.

Este último es el único que hasta ahora no había trabajado para la Manga, se le supone pariente cercano de Alonso de Covarrubias, el famoso arquitecto, hizo numerosas obras en la catedral de Toledo⁴⁰ y su nombre es de los más conocidos en el ambiente toledano. Es el único, a veces con Esteban Alonso, que hace *bordado al romano*. Esto se refiere a los motivos decorativos con temas renacentistas, en oposición a los del *bordado de imaginería* que se inspiran en modelos góticos. Ambos conviven durante el siglo XVI, aunque se va imponiendo el primero porque tiene mayor variedad de temas y más acorde con el gusto de la época.

Es posible que alguna de las capilletas se empezaran a la misma vez que se terminaba el trabajo decorativo, porque Montemayor termina la

39. L.O.F. 804, fols. 102 rto., 103 rto. y vto., L.O.F. 05 fols. 76 rto. y 189 rto. y L.O.F. 806 fol. 76 rto.

40. Según Ceán trabajó también en el Ornamento de Cisneros, Ceán op. cit. Tomo I p. 368., también P. Villanueva, op. cit. pp. 196 y 197.

suya en octubre de 1510, sería interesante conocer el estado de la Manga cuando se la presentaron al cardenal y cuál fue su opinión, pero por desgracia ésto no ha llegado hasta nosotros.

La importancia de conocer quién hace las capilletas escapa a la anécdota documental, es un detalle que puede resultar básico para analizar otras piezas en las que trabaje alguno de estos bordadores. El bordado no es un arte imitativo y lo mismo que los pintores tienen ciertas peculiaridades cromáticas y recursos formales que a falta de más información pueden servir para identificar determinada obra, los bordadores, aún sirviéndose de las mismas técnicas, tienen peculiaridades a la hora de representar las carnaciones de un rostro, el pelo, las hojas de los árboles, o facilidades para hacer escenas de grupo o de detalle. Si conocemos bien estas características, podremos aproximarnos a la identificación de otras obras contemporáneas.

Como todas las capilletas son de diferente mano, en cada una se aprecian esas peculiaridades de que hablamos. Tomemos como ejemplo las tres escenas de grupo, en todas aparece al menos un personaje con barba, en la de los Reyes Magos se han utilizado hilos muy gruesos que gracias a la dirección de las puntadas se enredan en los extremos, en cambio en el personaje situado a la izquierda en la escena de San Eugenio los hilos son más finos y con más puntadas, pareciendo más túpida que la otra; en la de San Idelfonso sólo lleva barba el rey Recesvinto, en este caso los hilos son también finos pero tiene un aspecto lacio porque aquí las puntadas son paralelas. También se aprecian diferencias en el tratamiento de los rostros, en la escena de los Reyes Magos están hechos con un gran número de pequeñas puntadas verticales, por lo que los rostros resultan demasiado planos; en la de la Asunción estas puntadas son menos túpidas y se notan los hilos horizontales por debajo, lo mismo que en la de San Eugenio, donde las puntadas son más gruesas. Las diferencias son numerosas y dejamos al lector que ahonde en ello si lo considera interesante, baste con saber que esta información, con las debidas reservas, puede ponernos en la pista de otras obras hechas por los mismos bordadores.

CORDONES

Lo único que no se conserva de la Manga tal y como debió presentarse a su finalización son los cordones, se emplean 56 onzas y dos adamanes de seda y 24 onzas de oro. (ver cuadros I y II), un total de 17.509 mrs., Juan de Castilla y Francisco Rodríguez, cordoneros, cobran 21.000 mrs por hacerlos⁴¹.

41. Se hacen tres pagos, el primero de 3.000 mrs. con fecha 31 de Diciembre de

El de cordonero es un oficio muy relacionado con el de bordador. Su trabajo consiste en hacer labores de pasamanería, cordones y borlas para dalmáticas, capas, velos, cortinas, pendones, etc., pero también los encontramos haciendo floraduras para bordados de aplicación. Por el tipo de obras que realiza y sin pretender restarle mérito, su trabajo requiere menos conocimientos técnicos que el de bordador.

De Juan de Castilla no hemos encontrado otra referencia, en cambio Francisco Rodríguez continúa trabajando para la catedral, participando con las labores propias de su oficio, en numerosas obras de importancia.

Los últimos pagos relativos a la Manga suman 6.000 mrs, cantidades que reciben Marcos de Covarrubias y Esteban Alonso en dos entregas de 3.000 mrs cada una, con fecha de 30 de marzo y 15 de abril de 1515⁴², como concepto de los pagos se dice que es por acabar de bordar la Manga. Ese mismo año se compran tres onzas de seda para floraduras y otras tres de damasco (ver cuadros I y III), es probable que estén bordando la corona, el único sitio en que estos materiales aparecen. No es de extrañar una fecha tan tardía si tenemos en cuenta que están «bordadas al romano», ya se dijo que estos dos bordadores son los únicos que lo hacen durante el primer cuarto del siglo XVI. Concretamente, la primera vez que este término aparece es el año anterior cuando cobran 25.000 mrs por una cenefa para una casulla en la que se especifica que ha de ser al romano.

CONCLUSION

Los gastos totales de la Manga suponen 491.072 mrs gastados en ocho años y repartidos de la siguiente manera: en trabajos artísticos (cordones, floraduras, bordado de capillets y pintura) 63.341, en material 59.919, 50 y en salarios 366.287,50; la diferencia hasta el total, salvo error, son los 1.524 mrs gastados en llevar la Manga a Madrid.

Es interesante analizar la distribución del gasto a lo largo de los años. El capítulo más importante es el de salarios, que ocupa las tres cuartas partes del total, los trabajos artísticos poco más del 13% y las compras de material el 12% restante. Quedó dicho que los salarios son por hacer físicamente la pieza y bordar los elementos decorativos, algo que no se hace con frecuencia; que alcancen esa cifra da idea de la importancia que tienen para el comitente, aunque el salario es el convencional en las profe-

1510, el segundo de 4.000 mrs el 12 de Mayo de 1514 y el último por importe de 14.000 mrs. el 28 de Junio del mismo año. L.O.F. 807, fol. 38 vto. y L.O.F. 808, fols. 32 recto y 35 recto.

42. L.O.F. 809 fol. 42 recto.

siones artísticas, son ocho bordadores trabajando casi exclusivamente en la pieza durante varios años. nótese que el pago es a jornal, obra de buenos profesionales que trabajan en grupo. Las capilletas en este caso, y las cenefas en general, tienen una consideración independiente del resto de la pieza, en numerosas ocasiones se toman de piezas deterioradas para adobarlas y ponerlas sobre piezas nuevas; para bordar ésto se ha buscado a la persona, al artista, que ofrece algo más que buenos conocimientos técnicos, (en algún pago se dice que es para Maestre Marcos refiriéndose a Marcos de Covarrubias). Cuando poco a poco vayan desapareciendo los temas figurativos, el lugar físico que ocupaban en la pieza se reserva para la decoración más rica, aquella que idea personalmente el maestro bordador, último testimonio de un prestigio definitivamente perdido.

También sorprende la cantidad gastada en los cordones, 21.000 mrs, que no se conservan, pero aparecen en algunas fotografías de principios de siglo y caso de ser los mismos, eran magníficos. El trabajo del pasamanero es también muy poco conocido aunque por la valoración que aquí se hace debió tener una consideración apreciable. Confecciona los elementos «móviles», aquello que en nada afecta a la estructura fundamental de las piezas pero que viene a ser como la guinda del pastel, el detalle rico que da empaque al trabajo de los demás.

Que la pieza era considerada importante lo avalan, además del dinero gastado, el hecho de que el cardenal tuviera conocimiento directo de ella mientras se hacía. Entre la documentación revisada hasta el momento, no hay siquiera indicios de que se hubiera montado un programa didáctico o simbólico en torno a la Manga o con ella y en relación a otras piezas. Es conocido el interés del Cardenal Cisneros por hacer públicos los escritos sobre vidas de santos y otros de carácter espiritual⁴³. Las escenas representadas son habituales en el entorno toledano y sintonizan con ese espíritu didáctico. Según la leyenda apócrifa S. Eugenio fue el primer obispo de Toledo, anterior al edicto de Milán, representante del primer cristianismo que muere en París a manos de los romanos. En la otra escena otro obispo de Toledo, San Idelfonso, junto a Recesvinto, el rey visigodo bajo cuyo mandato se promulgó el «*liber Iudiciorum*», un corpus jurídico de unas 500 leyes que proclamaban la territorialidad del derecho y su aplicación a todos los peninsulares, en la imagen le encontramos prestando su daga al obispo para cortar un trozo del velo de la santa.

Al estudiar las artes menores no debemos perder nunca la visión de conjunto, la pieza en sí misma no tiene más valor estético que el que nosotros le damos, pero cuando es utilizada para lo que fue hecha adquiere

43. Sobre Cisneros como reformador religioso, ver la obra de Rosario Díez, con bibliografía y textos. Rosario Díez del Corral, op. cit. pp. 54 a 60.

una dimensión completamente distinta y puede ayudar a reconstruir imágenes que considerábamos perdidas a la vez que nos hace entender mejor otras épocas. Si importante es analizar estos objetos hasta en sus más mínimos detalles, no lo es menos tener en cuenta que han sido pensados como parte principal de una ceremonia, una iglesia puede no tener retablos, tallas o pintura; pero en esta época, para celebrar cualquier oficio religioso, era condición necesaria que el oficiante estuviera revestido de acuerdo con su dignidad y con el tiempo eclesiástico. Si entendemos el templo como unidad simbólica, los objetos artísticos que en él se guardan nos ayudan a hacer una correcta lectura iconológica que se verá matizada según el momento religioso; las vestiduras, visualmente, dan la clave: serán moradas en Semana Santa, blancas en Adviento, negras para oficios de difuntos, etc., con sus elementos decorativos en consonancia. Se trata, por tanto, de objetos circunstanciales, pero gracias a ellas los demás adquieren un significado ligeramente distinto. No se trata de dar a entender que es más importante un ornamento, cualquiera, que la arquitectura del templo o el retablo, sino que necesariamente habrá de ser tenido en cuenta si se quiere entender globalmente el arte religioso.

Esta reflexión lleva a pensar en la diferente valoración que se hace de los objetos en función de su uso, los hay accesorios pero estáticos, como la pintura o la escultura, y otros, como los ornamentos y la platería, que son móviles, fundamentales para el desempeño de la función religiosa y de uso cotidiano; esto afecta básicamente al sentido del ornato, la consideración para el comitente será distinta y los de uso cotidiano deberán tener primero cualidades prácticas y luego estéticas, cuando se hace se hacen piezas de mucho esmero o riqueza, este baremo cambia y se convierte en objeto lujoso, ¿tendrá la misma consideración que los otros? Puede parecer una cuestión bizantina, pero al contestarla estaríamos elaborando una teoría del gusto, tema que claramente desborda los objetivos de este trabajo.

TERMINOLOGIA

ALETA: Cada una de las partes en que se divide la corona.

BATIHOJA: Batidor de oro y plata. Su trabajo consistía en fabricar delgadísimas láminas de estos materiales que se utilizaban para dorar. En lo que atañe al bordado, facilitaban el hilo de seda envuelto en plata dorada con el que se hacían torzales, matices, retorchas etc.

BORDADO: Resultado de la acción de bordar, adornar un tejido con puntadas de hilo.

De aplicación: Bordado en el que los motivos decorativos son primero dibujados sobre un tejido rico, luego se recortan y se cosen a la prenda en que ha de ir. Después se

contornea la aplicación resaltando ciertos detalles accesorios, como nervaduras, vegetales, molduras de jarrones, etc., con cordoncillos generalmente de oro llamados medias trenzas.

De Imaginería: Bordados que estaban formados por cenefas de imágenes a punto de matiz.

Al Romano: Esta denominación se refiere fundamentalmente a los temas decorativos que incluyen grutescos, jarrones, tallos, animales fantásticos, etc., bordados sobre oro llano, oro matizado, setillos o empedrados.

BROCADO: Tejido de terciopelo con seda y oro de dos o tres altos según el relieve.

CAMPO: En las capilletas, fondo sobre el que se proyecta la imagen.

CAPILLETA: Hornacina formada por un arco o doselete, sobre dos soportes, dentro de la cual se colocan las escenas bordadas. En ocasiones no van enmarcadas, sino simplemente contorneadas por un friso decorado. Su colocación, tamaño y estructura, depende de la pieza sobre la que se vayan a colocar, así unidas verticalmente forman parte de la cenefa como en las casullas, son independientes como en los capillos, o van unidas en sentido horizontal como en las mangas de cruz.

CENEFA: Banda de adorno, habitualmente bordada. Su colocación depende de la pieza, en las casullas ocupa verticalmente la parte central, por delante y por detrás; en las capas pluviales los dos bordes verticales y la traveta; en los frontales de altar todo el contorno y en las mangas de cruz la parte inferior y a veces la superior del cuerpo cilíndrico.

CORDONERO: Artesano que hacía trabajos de pasamanería, preferentemente cordones, borlas y collares. En algunas ocasiones se le denomina pasamanero.

CORONA: En las mangas de cruz, parte superior de forma cónica.

EMPEDRADO: Punto de bordado que tiene como base una serie paralela de hilos gruesos de algodón cosidos al lienzo del fondo y que suelen tener entre sí una separación aproximada al grueso de uno de ellos, sobre esta separación se tienden en sentido transversal los torzales redondos muy unidos sujetos al lienzo con puntadas de seda anaranjada en los espacios que dejan libres los hilos de algodón, el efecto que producen es semejante al de taqueado en arquitectura.

ENCARNACION: Nombre específico con el que se conoce el bordado de manos, pies o rostros. Técnicamente es punto de matiz.

ENCASAMENTO: En las cenefas, zona comprendida entre el arco o doselete de una capilleta y la siguiente. Por extensión, se aplica a veces este término a toda la capilleta excepto el campo.

FRISO: Banda bordada con temas decorativos o figurativos, pero sin componer escenas, que se colocaba en sentido vertical u horizontal en frontaleras, caídas de frontal y mangas de cruz principalmente. No debe confundirse con las retorchas, algo más estrechas.

LICEREADO: Técnica que consiste en marcar la silueta de las figuras y elementos de paisaje o arquitectónicos. Consiste en tender torzales redondos y unirlos al lienzo mediante hebras de seda de color anaranjado, a veces los torzales no van cubiertos de oro y se trata de seda de color, normalmente anaranjada o negra.

MEDIAS TRENZAS: Hilo de oro compuesto por dos torzales redondos muy gruesos, seis o siete hebras de seda cada uno.

MUDA COMPLETA: Ornamentos con los que debe dotarse un altar, a saber: casulla, capa, dalmáticas, frontales, frontaleras, paños de facistol y manga de cruz. Hay que aclarar que esta terminología difiere según las regiones.

- ORNAMENTO:** Vestiduras usadas por los eclesiásticos. También reciben este nombre las vestiduras y adorno de los altares.
- ORO LLANO:** Punto de oro que consiste en cubrir una superficie con una serie paralela de torzales redondos sujetos al lienzo con puntas de seda anaranjada. También se le nombra como «atravesado» o «tendido» y fué de entre los de oro el más utilizado y del que derivan todos los demás.
- PASAMANERIA:** Nombre genérico referido a la fabricación de galones, cordones, borlas y otros trabajos de trenzado.
- PELETADO:** Nombre específico con el que se conoce el bordado de cabellos y barba. Técnicamente es punto de matiz.
- PESPUNTE:** Punto similar al de matiz que consiste en iniciar una puntada metiendo la aguja por el mismo sitio donde se sacó dos puntadas antes, se utiliza para bordar ojos, bocas u otros elementos que requieren mucho detalle.
- PUNTO DE MATIZ:** Técnica de bordado que consiste en cubrir una superficie con pequeñas puntadas de seda de colores. Es la más utilizada en las labores de seda.
- RETORCHA:** Bandas bordadas con motivos ornamentales, generalmente geométricos, que enmarcan las capilletas y contornean las cenefas. Técnicamente, sirven de unión entre la cenefa y el tejido sobre el que ésta se coloca.
- SEDA FLOJA:** Hebras de seda que no han sido retorcidas.
- SEDA TORCIDA:** Hebras de seda retorcidas para formar hilos.
- SEDERO:** Fabricante de hilos de seda.
- TAFETAN:** Tela de seda en la que cada hilo de la trama va unido a uno en la urdimbre.
- TEJEDOR:** Fabricante de tejidos, como terciopelo, brocado, etc.
- TERCIOPELO:** Tejido de seda con dos urdimbres, la primera forma con la trama el fondo y en la segunda, también unida a la trama, se cortan y levantan los hilos que forman el pelo.
- TORZAL:** Hilo compuesto por tres o cuatro hebras de seda retorcidas y envueltas en una lámina de oro.
- TRAMA:** Conjunto de hilos paralelos que en el telar y uno a uno van atravesando los de la urdimbre. En el tejido ya confeccionado son los de la parte ancha.
- TRAVETA:** En la capa pluvial, parte central de la cenefa que corresponde al cuello.
- URDIMBRE:** Conjunto paralelo de hilos que se colocan en el telar para pasar entre ellos los de la trama y formar el tejido. En la pieza confeccionada son los de sentido longitudinal.